

FENOMENOLOŠKI TEMELJI ESTETIKE

Milan Uzelac

LES FONDS PHÉNOMÉNLOGIQUES DE L'ESTHÉTIQUE

Résumé

L'ouvrage en question représente le traité inaugural de la deuxième partie du Livre *La Cosmologie de l'Art* (L'Essai sur l'origine de l'esthétique phénoménologique) où l'on s'efforce à démontrer l'importance de la philosophie phénoménologique d'Edmund Husserl concernant des recherches les plus récentes en esthétique. Tout spécialement, il y est soulignée l'importance de ses conférences sur la notion de l'image et de la fantaisie (Hua, XXIII) dont l'influence fut décisive sur ses disciples primesautiers, ainsi que sur leurs continuateurs. Du fait que la phénoménologie elle-même - tout en ayant en vue l'exigence de concevoir immédiatement la quintessence (Wesensschau), elle se voit réduite à un plan non-logique prérationnel, l'on avait laissé entendre la possibilité de la fondation d'une esthétique phénoménologique.

Postoji široko prihvaćeno mišljenje da se Husserl nije mnogo bavio problemima umetnosti, a ako je uopšte i koristio izraz "estetika" onda je to činio imajući u vidu širi obim ovog pojma; drugim rečima, koristio je izraz "estetski" na način Baumgartena i Kanta, tj. na način kako ga ovaj drugi određuje na kraju Predgovora za "Kritiku čistog uma". Zato mora izgledati paradoksalno da Husserlov uticaj na estetiku XX stoleća spada u one koji su još uvek najpresudniji, da upravo od njega dolazi mnoštvo podsticaja različito orijentisanim istraživanjima fenomena "umetničkog". S druge strane, ne treba smetnuti s uma konstataciju Vilhelma Diltaja da su Husserlova "Logička istraživanja" prvi veliki naučni napredak nakon Kantove prve "Kritike." Diltaaj je imao već sedamdeset godina kad se ovo Husserlovo delo pojavilo i smesta ga je uvrstio u seminarske vežbe; tu je on našao eho svog zahteva (iz 1894) o potrebi za utemeljenjem jedne fundamentalne nauke o samom životu.

Iz fenomenologije je estetika dobila koliko podsticaje za istraživanje toliko i smernice za svoje kretanje; ono što je međutim interesantno svakako je činjenica da u spisima Edmunda Husserla ne nalazimo mnogo tekstova o problemima estetike, ali, na osnovu ovih koji su nam zasad dostupni, može se reći da su kod njega prisutni, ponekad i u nedovoljno razvijenom obliku, svi oni bitni stavovi koji su se pokazali stožernim i u estetikama Morica Gajgera, Nikolaja Hartmana i Romana Ingardena. Ako ova trojica bez dvoumljenja zavređuju najveću

pažnju jer su svakako najznačajniji predstavnici savremene estetike, ovo izlaganje, polazeći sa druge strane, nastoji da pokaže kako većina problema koje srećemo unutar fenomenološke estetike svoje poreklo ima u Huserlovom delu i to pre svega u spisima iz njegove zaostavštine. No, za razliku od sudbine ideja drugih mislilaca, Huserlova razmišljanja iako decenijama nepublikovana, nisu bila i bez uticaja; naprotiv, izložena na predavanjima, delovala su ponajviše kroz radove njegovih učenika.

Mnogo je primera te vrste: inauguralna disertacija Eugena Finka teško se može razumeti bez uvida u Huslerove spise o fantaziji, svesti slike i sećanju (objavljeno 1980), a koje je Fink u vreme pisanja svoje disertacije imao na raspolaganju zahvaljujući svome profesoru. Ako su R. Ingarden ili Martin Hajdeger izjavljivali da nisu u mogućnosti da pomažu u radu ostarelom Huserlu u sređivanju njegovih spisa, to ne znači da u ove nisu imali uvid i da se u svom radu na njih nisu oslanjali; sklon sam mišljenju da Hajdegerove analize vremena u njegovom glavnom spisku stoje pod velikim uticajem Huslerovih predavanja o vremenu (koja je ovaj i priredio za štampu, ali i onih još ne publikovanih iz dvadesetih godina XX stoleća); druga je stvar što su obojica u najvećoj mogućoj meri dužnici Aristotela i sv. Avgustina. Ingardenov primer je drastičniji i o načinu na koji je neka Huserlova rešenja pretvorio u svoje ideje može se opširno govoriti; neka ne bude nezabeleženo da se već na osnovu Predgovora pisanom za „Fenomenologiju percepcije“ može videti koje je sve Huserlove rukopise poznao Moris Merlo-Ponti pišući ovaj svoj rad.

Već je ukazano¹ na činjenicu Huserl, ako i nije stigao da se mnogo posvećuje uživanju u lepim umetnostima, jer je neprestao bio opsednut idejom da završi svoju fenomenologiju, sa izvanrednim osećajem govori o realizaciji estetskog predmeta u času izvođenja pozorišnog dela i time se pokazuje (kao u slučaju I. Kanta) da se do odlučujućih uvida u estetici može doći pre polazeći od filozofije i pojma umetnosti no od pojedinih dela umetnosti i prakse njihovog stvaranja.

Huserl koristi primere iz oblasti umetnosti, poziva se na

¹ Videti vremenski kasnije publikovan rad: Uzelac, M.: *Poreklo spora o strukturi estetskog predmeta*. U zborniku: *Ka filozofiji umetnosti*. U spomen Milanu Damnjanoviću; Univerzitet umetnosti u Beogradu i Estetičko društvo Srbije, Beograd 1996, str. 242-261.

umetnička dela, ali ne sa ciljem da rešava estetičke probleme; već iz naslova upravo pomenutog njegovog spisa u kome nastoji da razjasni datosti svesti i fantazije, prirodu akata u kojima individue bivaju sebe svesne, jasno je da se radi o analizi opažaja, a ne o istraživanju prirode umetničkog dela i konstituciji estetskog predmeta u našoj svesti; nas, što te tekstove čitamo iz pozicije koja smeru analizi konstitucije dela, nemalo će iznenaditi produbljenost Huserlovih uvida koji će sve vreme davati žive podsticaje estetičarima fenomenološke orijentacije.

Ovo je istovremeno prilika da se pokaže kako Huserl, iako iza sebe ima samo nekoliko kraćih, usputnih beležaka o estetici i tek nekoliko napomena o delu pojedinih umetnika, možda na presudan način utiče na formiranje svakako najznačajnijih orijentacija u estetici 20. stoleća.

Izlaganje koje sad započinje ima određen i već samim naslovom precizno definisun cilj; (a) da pokaže kako na tlu fenomenologije (shvaćene prvobitno kao metode) izrasta jedan radikal no novi postupak koji omogućuje razumevanje umetničkih dela, i zatim, (b) kako je na osnovu uvida u njihovu strukturu i njihovu predmetnu osobitost moguće iz sveta umetnosti stupiti na tlo sveta i tu oblikovati razumevanje sveta pojmovnom aparaturom (još nedovoljno eksplicirane, i tek naznačene) transcendentalne kosmologije a na osnovu prethodnog istraživanja konstitucije vremenitog umetničkog dela u sferi transcendenlalne subjektivnosti.

Istraživanje motiva nastanka fenomenološke filozofije (i pritom posvećivanje posebne pažnje onim momentima koji su odlučujući za nastanak fenomenološke estetike) danas bi se moglo iz više razloga učiniti spornim; ima razloga da se postavi pitanje: zašto se vraćati vremenu nastajanja fenomenologije posle toliko decenija? Čega još ima u njenom poreklu što dosad nije bilo predmet analize? Čini se da su već temeljno istražene osnovne kategorije koje je inaugurisala fenomenologija: *svet*, *svest*, *opstanak*, te da fenomenološka filozofija zajedno s njenim pitanjima pripada prošlosti.

Kako bi ovo pitanje zavređivalo da mu se pristupi oprezno, nije na odmet upozoriti da je već "otpisana" Huserlova fenomenologija nakon drugog svetskog rata, (kad su filozofija egzistencije i egzistencijalizam počeli da gube sjaj) sa objavljivanjem spisa "Krisis" (1954), opet postala aktuelna i predmet novih istraživanja. "Radikalnost" njenog načina postavljanja problema i dalje ostaje tema

dana, pa kao što Habermasovo zastajanje na *pojmu* i *praksi* nećemo razumeti bez konteksta koji mu daju Huserlova određenja *opažaja* i *teorije*, isto tako mnoge probleme umetnosti koja sebe naziva postmodernom nećemo razumeti bez ponovnog promišljanja problema koje je doneo početak XX stoleća. Jasno je da okretanje postmoderne rešenjima iz prvih godina XX stoleća nije samo posledica slepog suprotstavljanja rezultatima moderne, već prvenstveno nagoveštaj gde treba tražiti ključ za razrešavanje i današnjih nedoumica.

Za razliku od fenomenološke filozofije, fenomenološki pokret (koji u pravom smislu te reči nije nikad ni postojao) pripada prošlosti; još za Huserlova života njegovi neposredni učenici razišli su se i svako je krenuo svojim putem. Zato je, pred kraj života, zasnivač fenomenologije s regiznacijom mogao da konstatuje kako je fenomenologija (odnosno filozofija kao stroga nauka koja bi okupljala istraživače usmerene pojedinačnim analizama) odsanjani san. Ali, koliko god sam pokret pripadao prošlosti, što se konstatuje već sredinom XX stoleća, činjenica je da se to ne može reći za samu fenomenologiju koja i dalje ostaje plodotvorna i inspirativna za niz orijentacija u savremenoj filozofiji; bez iskustva fenomenologije ne može se ni korak dalje, što čak i radovi filozofa-"postmodernista" (kakav je recimo Žak Derida najbolje pokazuju).

Nimalo slučajno, Eugen Fink (1905-1975) je na jednom simpozijumu 1969, gde se tražio odgovor na pitanje da li je fenomenologija živa ili mrtva, odgovorio da je neka filozofija živa onoliko koliko budi pitanja. Kako je već od prvog časa utemeljivanja fenomenologije, ostalo do danas mnoštvo otvorenih pitanja, a imajući u vidu da ona dotiče sve bitne filozofske teme pitanja što se nalaze pred mišljenjem našeg vremena, jasno je da Fink ne sumnja u "životnost" fenomenologije.

Kako su fenomenolozi (posebno M. Gajger, R. Ingarden, N. Harman, M. Difren) posvetili znatan deo svojih istraživanja fenomenu umetničkog i posebno estetskog, ima opravdanja da se na njihovom tragu promisli sama ideja i mogućnost fenomenološke estetike čije poreklo treba videtu u spisima E. Huserla „Logische Untersuchungen" (1900/1901) i „Ideen I" (1913). Bez obzira na razlike koje postoje među fenomenološkim školama iz Getingena ili Minhena, zajedničko za obe je usredsređivanje na analizu suštine i njeno intuitivno sagledanje; od jednake važnosti

ostaje pritom da li se naglasak stavlja na bit estetskog objekta ili na bit estetskog doživljaja.

Kada je o pristupu samoj umetnosti reč, onda ono što je odlučujuće, i što dolazi iz fenomenologije, pre svega je njena metoda koja nije ni deduktivna ni induktivna, te fenomenološka estetika (ako o tako nečem može biti reč) nije ni estetika „odozgo“ (koja bi, kao filozofska estetika, polazila od opštih pojmova i izraza) ni estetika „odozdo“ (koja bi polazila od konkretnih pojavnih oblika umetnosti), već prevashodno estetika „iznutra“ za koju je karakteristično (a) ostajanje kod fenomena, (b) istraživanje njihovih bitnih momenata umetničkog dela i (c) zahvatanje istih intuicijom. Metoda što se pritom primenjuje ne svodi se na posmatranje predmeta, već na njegovu analizu.

Polazeći od toga da fenomenolozi (kad je reč o objektu) nisu saglasni s tim da li je ovaj imanentan li transcendentan, može se konstatovati da ni oni sami u svojim refleksijama o karakteristikama "suštine" nisu potpuno jedinstveni. To nema za posledicu neegzistentnost suštine (koje ovi vide kao predmetno imanentne), već postavljanje zadatka da se, razradom pojmovne razlike sadržane u odnosu suštine i suštinskog, raskrije polje estetskog fenomena.

Već iz ovog što je dosad rečeno sledi niz pitanja koja zaslužuju temeljno istraživanje; ne insistirajući na analizi pojedinih dela, tj. na analizi onog što bi u njima bilo slučajno i prolazno, već na onom što je bitno i opštevažeće, ima razloga da se, kada je, na primer, reč o fenomenu tragičnog, zapitamo da li pod ovim izrazom mislimo isto što su imali u vidu i stari Grci; drugim rečima, uspeva li fenomenološka metoda u svojoj nameri da se usmeri odista na uvek jednake vanvremene bitnosti, i kad je o tome reč, treba li razlikovati jedan statičan i jedan dinamičan pojam, jer u našem mišljenju možda još uvek imamo rezidijum starog, platonističkog načina viđenja, pa se i dalje čini opravdanim zahtev za povесnim uglom posmatranja?

S druge strane, u poslednje vreme ni estetika kao filozofska disciplina nije u zavidnoj situaciji; jednako je ugrožen njen smisao kao što je ugrožen smisao umetnosti i egzistentnost umetničkog dela, a svima je dobro poznata i Hartmanova konstatacija da estetika donosi razočaranje kako za stvaraoaca tako i za užiovaoca umetnosti (budući da se ova piše samo za mislioca); ova teza (a to je manje poznato), oslanja se na uvid M. Gajgera da

estetika ima niz „neprijatelja“, a to su (a) umetnici (koji beže od normi što ih nalaze u estetičkim istraživanjima), (b) uživaoci umetnosti (koji sebi neće da određuju šta da traže u umetničkim delima, niti žele da svoj doživljaj izazvan delom razore analizom), pa za ovima slede (c) istoričari umetnosti i (d) sve iracionalističke filozofske orijentacije koje napadaju temelje estetičke naučnosti i ovoj suprostavljaju kao ono najviše sam život (Geiger, 1924, 311). Zato se s pravom kaže da je umetnost isto što i sam život, ali to nije i dovoljan argument da bi se odbacilo svako mišljenje razlike sveta i sveta umetnosti. U prvi mah čini se da je ono što estetiku ponajviše ugrožava pre svega njena metodska nedovršenost koja bi, u nekom drugom trenutku, bila znak njene prednosti.

Sve to više no jasno potvrđuje da istraživanje koje se ovde sprovodi ima za cilj osvetljenje pozicije iz koje je moguće na tragu Huserla i zajedno s njim govoriti o problemima savremene estetike: nakon već izloženog obrata koji Huserl čini početkom XX stoleća svojim, danas već slavnim, razračunavanjem sa psihologizmom kao i uvođenjem nove filozofske aparature, posebno, tematizovanjem pojma apriorija, neophodno je da se ukaže na retka ali istovremeno izuzetno značajna mesta u Huserlovom ogromnom opusu koja dotiču pitanja ovde naznačena u predloženom, naizgled čudnom naslovu.

Ne želi se samo istaći opravdanost zasnivanja estetike inspirisane rezultatima fenomenoloških istraživanja već jednako mogućnost uspostavljanja estetike fenomenologije, tj. mogućnost da fenomenologija postoji na način estetike, da upravo sfera čulnog omogućuje egzistentnost i smisaonost svih pitanja što bi se unutar fenomenologije mogla tematizovati. U ovom obratu krije se teza da čitava građevina fenomenologije svoj pravi temelj ima u oblasti estetskog. Možda će ovo ostati više zahtev no put za koji se može reći da se na njemu dugo istrajalo; uostalom, priroda svih zahteva upravo je takva da ono što je vredno želje mora ostati s one strane ostvarivog. Fenomenologija je oduvek bila nešto više od „jedne od vladajućih filozofija u poslednjih sto godina“; ona je ponajpre izraz određenog načina života i izraz određenog odnosa prema svetu; dugim bavljenjem fenomenologijom razvija se fenomenologija ali još više onaj koji sebe „gleda“ u njenim pojmovima.

U svakom slučaju, ima dovoljno razloga da se razmotri Huserlov uticaj na formiranje fenomenološke estetike i pritom mislim kako na podsticaje koji od njega dolaze kasnijim istraživanjima estetskog predmeta tako isto i analizama estetskog akta. Posledica toga bila bi da se akcenat ne slavlja na pitanje mogućnosti fenomenološke estetike danas (jer bi se na njega sa svih strana dobili potvrdni odgovori) pošto se postojanje fenomenološke estetike i njen uticaj ne čine nečim spornim. Ako se u tom kontekstu o nečem treba izjasniti onda je to smer kojim se ona danas kreće.

Poznato je da nakon formiranja fenomenološke estetike prvih decenija XX stoleća, a koja se tada razvijala kao estetika predmeta (budući da je bila nošena reakcijom na dotad razvijeniju estetiku akta koja je nalazila uporište u tada dominantnim psihološkim istraživanjima), dolazi do zaokreta i usmeravanja na one momente kojima je sve vreme bio determinisan subjekt: tako je (preko problema fantazije) analiza akta došla ponovo u prvi plan ali je s njom na nov način oživela (preko konstitutivne problematike) i analiza predmeta.

U središtu tako određene konstitutivne problematike, koja se razvijala u ravni svesti, nimalo slučajno našlo se nastojanje da se, na temeljno nov način, izgradi regionalna ontologija estetskih objekata. Fenomenološka estetika, nastojeći da opiše estetski svet imanentnih zakonitosti biti, tj. doživljaj bitnosti (Ziegenfuss, 1918, 54), od samog početka odbacuje svako usmeravanje kako na spoljašnju stvarnost, tako i na unutrašnje iskustvo umetnika. Pošto su se odbacivala i dotadašnja shvatanja fantazije kao delatnosti što slikama navodno "prati" sećanje, fikcija fantazije se počela tumačiti kao paralelna sferi prisećanja a to je omogućavalo da se uvede pojam "čiste fantazije"; njena intencionalna celina otkriva se sad kao "čist izum" koji je posledica sve izrazitijeg sukoba sećanja i opažaja. Tako se svest o fantaziji poistovećuje sa svešću o fikciji; čista fantazija situira se u "svest fantazije" (Hua, XXIII/251) koja se neprestano sukobljava sa svom nama izvesnom stvarnošću. Na taj način problematika umetnosti dospeva u središte fenomenoloških istraživanja ali prvenstveno kao poligon na kome će se prelamati različiti modeli ekspliciranja unutrašnje geneze temeljnih pojmova fenomenologije.

Jedan od prvih estetičara ove vrste, Verner Cigenfus (1904-1975), u svom doktorskom radu "Die phänomenologische Ästhe-

tik" (1928) smatra da je fenomenološka estetika usmerena na formu, smisao i bit doživljaja estetskog predmeta, pri čemu se estetski doživljaj manifestuje kao estetski užitek nastao delovanjem predmeta (Ziegenfuss, 1928, 55). To znači da estetika ne postavlja pitanje pojedinih stvari već pitanje njihove biti; nadalje, pomenuti autor smatra da je omeđivanje oblasti fenomenološke estetike kao takve moguće samo u slučaju ako se pođe od karakteristika fenomena "estetskog". Zadatak tako shvaćene estetike bio bi uspostavljanje merila vrednovanja pojedinih delà budući da je *estetsko* "funktionalni elemenat totaliteta vrednosti" koji se može naći isključivo u stvaralačkom doživljaju. "Estetsko" pretpostavlja vrednovanje u sebi, te nije slučajno što će se kod M. Gajgera u središtu celokupnog istraživanja naći upravo "estetska vrednost." Apsolutizovanje vrednosti imalo bi za cilj da onemogući subjektivističko psihologizovanje estetskog (Ziegenfuss, 1928, 28).

Sve ovo objašnjava zašto je već od samih početaka bilo vidno nastojanje da fenomenološka estetika ne bude redukovana ni na istraživanja usmerena samo na ono "subjektivno" (na stvaralačke doživljaje i delatnosti iz kojih nastaju umetnička dela, ili na primalačke doživljaje koji se svode na sticanje utisaka i uživanje u delima), niti isključivo na ono "objektivno" (na predmete, odnosno, umetnička dela). Više decenija kasnije, Ingarden je samo konstatovao kako tu od samog početka u suštini behu dva pravca istraživanja koja su do najnovijih vremena vodila tome da se nastoji dati prednost jednom ili drugom (Ingarden, 1975, 289), a da se pritom sve vreme nije uviđalo kako je reč o jednom jedinom istraživanju koje je u sebi imalo sasvim određen cilj: da objedini oba načina posmatranja. Sve to moglo je Ingardena dovesti do posve ispravnog ubeđenja kako je koliko moguće toliko i opravdano nastojanje da se fenomenološko istraživanje orijentiše na "suštinu" u datosti i da u središte ispitivanja stavi istraživanja sadržine opštih ideja koje ulaze u okvir istraživanih objekata (Ingarden, 1975, 310).

Sa logičkim dovršenjem jednog od tipova metafizike, a što se logički (ne i vremenski) poklapa sa krajem klasične umetnosti, dolazi do krize pojma *lepog* koji je od doba pitagorejaca pa do XVII stoleća bio vodeći pojam, dajući sve vreme oslonac temeljnim promišljanjima umetnosti i fenomena "umetničkog." U vremenu koje potom dolazi, a što ga navešćuju predromantičari i Baum-

garten koji utemeljuje estetiku kao filozofsku disciplinu, sa tematizovanjem sfere estetskog, kao posebne sfere, tj. u vreme kad emocionalnost počinje da zamenjuje fantaziju, kad se sve jače umetnost odvaja od nauka, u središte estetičkih istraživanja fenomena umetničkog dospeva i pojam "estetskog iskustva".

Istraživanju polja estetskog iskustva usmerene su sve one tendencije koje problematizuju egzistenciju umetničkog dela. Razumevanje dela moguće je samo uz prethodnu svest o tlu na kome delo nastaje, tj. s razumevanjem mesta na koje delo dospeva u procesu recepcije. Struktura onog iz čega delo izrasta i onog u šta uranja ista je; samo put kojim se umetničko delo kreće, kako u postajanju, tako i u trajanju, u raznim vremenima iz osnova je različit pa se u prvi mah čini da može doći do više nesporazuma no što uistinu, zapravo, dolazi.

Ovo, međutim, nikako ne znači da danas više nema, ranije toliko prisutnog i isto toliko (zbog njegove samorazumljivosti) nediskutovanog pojma „lepog," naprotiv: "lepo" živi i dalje ali sad u svojim modifikacijama kao što su: *uzvišeno, karakteristično, interesantno, pitoreskno*; sve ove njegove modifikacije kao i sva umetnost moderne nalaze se u oblasti estetskog iskustva.

Dovođenje problema estetskog iskustva u prvi plan, poklapa se s trenutkom kad čovekova čulno-estetska egzistencija dospeva u središte filozofskih diskusija; našavši se tad naspram samoiskušavanja i iskušavanja sveta, dakle, između svrhovitog istraživanja subjekta, s jedne strane, i svrhovitog iskušavanja svega objektivnog (kao i nastojanja da se dokuči celina sveta), s druge, estetsko iskustvo se otkriva kao specifična forma iskustva koja krajnju svrhu poseduje u sebi samoj; time se istovremeno postavlja pitanje: kakvo se egzistencijalno značenje može i mora pripisati sferi estetskog iskustva?

Estetska senzibilnost se javlja kao suprotan pojam umu, shvaćenom kao instrumentalna racionalnost, i koji, prolaznoj, a istovremeno, konkretnoj egzistenciji, neprestano zadaje nove i nove zadatke i određuje svrhe poslojanja, dok sfera estetskog ostaje samo prostor "slobodne igre moći predstavljanja" (Kant); odatle je samo korak do Fridriha Šilera koji će ustvrditi kako se u estetskom stavu ogleda celina ljudskosti i koji će u svestranom estetskom samoiskušavanju i estetskom iskušavanju sveta videti savršen izraz slobodne egzistencije (Zimmermann, 1991, 385). Žan-Žak Ruso je prvi koji čulno-estetsku dimenziju čoveka dovodi

u središte diskusije; njen eho imaćemo, nakon S. Kjerkegora, mnogo decenija kasnije, kod Herberta Markuzea, koji će, naglašavajući afinitet za slobodu kao bitnu dimenziju estetskog, ukazati na utopijski karakter estetske dimenzije; "estetsko," kao društvena moć proizvođenja, javiće se kao horizont unutar kojeg nastaju i razvijaju se materijalne i društvene potrebe (Markuse, 1969, 46).

Sledeći naznake što mu dolaze iz filozofijske tradicije, Edmund Huserl je ispravno konstatovao da se sfera estetskog mora izdvojiti kao posebna sfera, naspram sfere teorijskog (logika) i sfere praktičnog (etika). To za posledicu ima da se lepo više ne vidi ni kao nešto opšte (kao istina), ali ni kao delatnost, već prvenstveno kao prožimanje ovih dveju oblasti; tako se, zadržavajući svest o važnosti lepog za tumačenje umetnosti unutar fenomenološke filozofije, a delom na tragu Platona (koga Huserl možda i ne interpretira uvek pravi način), javlja potreba da se iznova prodiskutuje "sfera pojavljivanja"; budući da postoje interesi za ono pojavljujuće, a koji nemaju ni saznajno-teorijske, ni psihološke, niti neke delatne ciljeve, moguće ih je bilo razumeti upravo kao "estetske," naročito onda kad se hoće postaviti pitanje prirode "držanja" koja pretenduju na to da budu najlepša.

U estetskom stavu reč je, pre svega, o upotrebnom predmetu, ali, tu ne dolazi u pitanje njegova egzistencija, već način na koji upotrebnı predmet sebe kao takvog predstavlja (Hua, XXIII/145). To istovremeno znači da u estetskom stavu dolazi u prvi plan sama pojava i priroda pojavljivanja. Huserl nastoji da pokaže kako svaki interes za pojavljivanje nije pritom i estetski i da sa pitanjem: "koji se stav čini najlepšim" na videlo izbija razlika psihološkog i estetskog stava: dok je "pojava" (sa psihološkog stanovišta) "predmet podlozan analizi", u estetskom se stavu ne posmatra isključivo pojava i ona se ne vidi kao sam estetski predmet. Estetski stav je stav posmatrača koji kroz prozorsko staklo gleda na ulicu, ali, ne da bi video šta se tamo, sa one strane zbiva, već, šta se dešava unutar samog stakla. Svet stakla i svest postojanja stakla, to je predmet interesa onog ko umetnički posmatra.

Istovremeno, znamo da je egzistencija određena načinom pojavljivanja, pa ako pred sobom imamo neku upotrebnu stvar, onda, dok se nalazimo u estetskom stavu, ne dolazi u pitanje egzistencija upotrebne stvari, niti mi tad možemo da pitamo za

postojanje kao postojanje, za samu prirodu tog postojanja; ono što može biti predmet pitanja, pre svega, jeste "način" kako se upotrebna stvar kao takva predstavlja (Hua, XXIII/145). S druge strane, estetika polazi od postojanja umetničkih dela; ona pita kako su ona moguća, i tako nužno pita i za način njihovog postojanja. To nadalje pokazuje da se problematičnim mora pokazati "oblik" u kome nam se dela javljaju, te se, stoga, ne istražuju objekti, kao delovi stvarnog sveta (što bi za posledicu imalo pomeranje akcenta sa geneze na strukturu sveta), već prevashodno samo njihovo pojavljivanje.

Način pojavljivanja pretpostavlja, istovremeno, osnovu iz koje se nešto pojavljuje; sam način ne traži uvek da se odgovara i na pitanje o prirodi postojanja. Umetnost može svoje proizvode prevoditi iz jednog u drugi modalitet a da ne pita za poreklo modaliteta. Teorija umetnosti se sa ovim drugim mora susresti. Zato je moderna umetnost u sebi ambivalentna: ona istovremeno hoće da dosegne i doživljava i postojanje stvari. Sve je očiglednije da za tako nešto nema odgovarajuću aparaturu.

Postoji niz različitih pristupa stvarima koji dolaze iz različitih filozofskih iskustava. Različite filozofske škole (ukoliko je o školama danas uopšte moguće govoriti) nastoje da primenom različitih metoda odgovore na probleme koji pred njih iskrsavaju i koje one vide kao osnovne i odlučujuće za sopstveno opravdanje. Različitost pristupa uzrokuje i različite odgovore. Rešenja, tako, dolaze zavisno od izbora puta prema stvarima, a ne iz samih stvari. To je razlog što se toliko govori o raznoraznim "strategijama"; stvari mahom ostaju kakve jesu, često nedotaknute (posebno onda kad se sva energija prethodno utroši na izbor sredstava koja će se u istraživanju koristiti).

Ako se, kojom srećom, nađe saglasje o izboru puta, tada se obično dospeva u situaciju koju odlikuje prepuštenost sebi i sopstvenom, subjektivnom, viđenju stvari; takvu situaciju odlikuje mnoštvenost viđenja i samim tim pluralizam pristupa; ne pozivamo se više olako na ranija merila i ranije načine određivanja *umetničkog* i umetnosti; neke od predmeta okolnog sveta vidimo kao umetnička dela a neke kao obične, upotrebne stvari; istovremeno, iste stvari počinjemo različito da vrednujemo; nakon epohalnog prodora, koji je načinio Marsel Dišan, možemo jasnije osetiti svu otvorenost za svet estetskog, možemo nazreti izvor senzibilnog koji je inicirao moderni prevrat

u umetnostima. U času kad se čini da je moguće sve, kad svaka stvar može živeti istovremeno u više međusobno različitih svetova, moguće je da umetnost vidimo kao nastojanje da se istovremeno realizuje beskrajni niz mogućnosti i ne možemo se oteti utisku da se vraćamo na početak, da umetnost sve više vidimo kao život u čiju smo svetlost trajno potopljeni.

Ako istovremeno imamo i dalje potrebu da u delima uživamo, i ako to uživanje ostaje večna metodska zagonetka, onda opravdanje svog postojanja jednako imaju dela umetnosti i samo mišljenje o njima; ovo poslednje, sada, na kraju stoleća², nakon svih stvaralačkih "prodora" i oslobađanja umetnosti od nekih njenih vekovnih stega, došlo je u situaciju da mora samo sebe dovesti u pitanje. Nalazimo se u situaciji kad više nema oslonca u nekoj određenoj, koherentnoj filozofiji, jer "jedne filozofije" više nema; upućeni smo na niz filozofskih fragmenata, pabirčimo po ruševinama filozofskih sistema prošlosti i živimo u nekoj nadi da uz pomoć sakupljenih delova, služeći se često metodom srećnog nagađanja, možemo odgovoriti na izazove što ih donosi umetnost današnjice. Svoj pristup nazivamo postmodernim; ubeđujemo druge, a potajno, ponajviše, sebe, da posedujemo prave odgovore.

Čak i reč „kriza" toliko izlizano deluje, da je sad s nelagodnošću koristimo; radije govorimo apstraktno, neodređeno, ističemo "kriznost *ove* situacije." Umorni svakodnevljem ne shvatamo da ako je reč o svojevrsnoj krizi, onda to znači da se moramo vratiti onoj filozofiji koja je tu krizu najdublje promislila. Nimalo slučajno iz fenomenologije Edmunda Huserla dolaze oni podsticaji, koji na tragu mišljenja simptoma krize moderne, otvaraju prostor za mišljenje krize u koju se dospeva nakon primena "strategija" postmoderne.

Imajući u vidu sve što je dosad rečeno o postmodernoj, ne možemo se oteti utisku da je priča o postmodernoj odviše lepa da bi mogla biti trajna; s njenim raspadom vraćamo se osnovnim strategijama moderne i pitanju odnosa moderne i premoderne. Zato nam danas izgleda tako interesantnim vreme baroka ili predromantizma; ako se iz svoje kože nikud ne može, nastojimo da život u njoj bolje razumemo vraćajući se iskustvu prethodnog.

Jedino pitanje, što ostaje trajno otvoreno, to je ono o odnosu starih i novih, o odnosu moderne i tradicije kojoj se ova suprostavlja.

² Tekst je pisan 1994.

Samo protivljenje, sama negacija poslednji je temelj umetnosti koju danas poznajemo. U tom protivljenju treba videti izraz nastojanja da se uspostavi princip razlike kao princip temelja moderne umetnosti. Pojam "fantazije" i teza o umetnosti kao "drugoj stvarnosti" čine se nedovoljnim kad umetnost prebiva unutar iste stvarnosti i to je perspektiva koja se otvara sa postmodernom i svim umetničkim pokretima čiji protagonisti više ne pretenduju na to da stvaraju "večna" umetnička dela.

Postmoderna umetnost nosi sa sobom samo jedan od mogućih odgovora o umetnosti kao opštem predmetu a što se, odražavajući opšte jedinstvo, pokazuje kao istinski izraz apriorija u kojem se koncentriše centralna tema konstitucije idealne objektivnosti. To konstituisanje moguće je iz umetnosti. U vreme vladavine pojma (koju nije moguće okarakterisati kao utopiju saznanja) pokušaj da se pojam umetnosti čulno zahvati ima za ishod nemogućnost njegovog istinskog opažanja. To pak znači da je filozofija umetnosti moguća tek (1) u suprostavljanju čitavoj dosadašnjoj estetičkoj tradiciji (što je teza moderne) i istovremeno (2) u nastojanju da se vodi paralelni život sa svim pokušajima što nastoje da tematizuju kako problem estetskog, tako i pitanje nauke i tehnike modernog doba (Halder, 1973, 843).

Novo tematizovanje estetskog, novo, "oslušivanje prirode" svakako je zasluga postmoderne. Istovremeno, ne sme se zaboraviti da značaj postmoderne počiva na prisutnosti novog umetničkog senzibiliteta, a to, samo po sebi, još uvek nije i odlučujuća garancija za nastanak velikih dela koja bi svojom visinom mogla dotaći visinu mišljenja umetnosti do koje doseže savremena estetika.

Kada je o utemeljenju estetike reč, polazište može biti spekulativno mišljenje, odnosno fenomenološka deskripcija estetskog predmeta koja polazi od izvornog značenja reči "aisthesis", od onog čulno-opažajnog. Ovo pak znači da ovaj drugi put, koji bi i postmoderna morala priznati kao svoj, jeste put "novog senzibiliteta"; ali, to nije istovremeno i novi put, već put koji je inaugurisala rana fenomenologija (O. Becker). Kako je estetski predmet izolovan svojom okolinom, estetski akt može biti aktualizovan potencijalnim estetskim predmetom u jednoj "reci vremena" a to opet znači da se jedan estetski doživljaj ne može ponoviti dva puta na jednak način, budući da je estetsko samo "potencijalni predmet", to ukazuje na krhkost ovog doživljaja.

Estetski predmet se pokazuje kao "heraklitovski" (O. Becker), jer se estetski doživljaj ne može sa sigurnošću ponoviti, kao što se dva puta ne može ući u istu reku (Poeggeler, 1965, 17).

Ako se nastanak fenomenološke estetike može smestiti u prvu deceniju XX stoleća i ako se ima u vidu da među fenomenolozima do Ingardena vlada opšta saglasnost da je estetika filozofska disciplina i da se kreće u ravni saznanja i refleksije, kako je to već na početku istakao Aloiz Fišer (Fischer, 1907, 3), manje pažljivom istraživaču učiniće se čudnim da se za estetiku ne naziru eksplicitni podsticaji kod samog tvorca fenomenologije Edmunda Huserla, jer kod njega, od početka, srećemo istraživanja iz teorijske, a potom i iz praktične filozofije, ali vidno nedostaju estetička istraživanja; ako bismo takva ponegde i mogli naći, onda ih imamo samo u fragmentarnom obliku.

Uprkos tome, već smo nagovestili podsticaj koji dolazi od Huserla i utiče na formiranje fenomenološke estetike; ako se u spisu "Logische Untersuchungen" i ne postavljaju estetička pitanja eksplicitno, ovaj spis, ne dotičući ih se, ostaje značajan za fenomenološku estetiku pre svega u metodskom smislu. Prvenstveno, to se odnosi na ograničenje oblasti istraživanja s obzirom na psihologističko (naturalističko) redukovanje estetske sfere. Fenomenološka estetika se rađa paralelno sa Huserlovim suprostavljanjem psihologizmu, a sa zahtevom da se pređe u oblast nezavisnu od psihologije, ili, a što je za njega bilo samorazumljivo, da psihologija postane transcendentalna fenomenologija.

Način na koji je Huserl pokazao kako se logika može utemeljiti nezavisno od antropoloških slučajnosti bio je potom korišćen kao put kako se mogu opisati specijalne strukture estetskog doživljaja i njegovi posebni predmeti. Estetika baveći se estetskim doživljajima i estetskim predmetom, a ne estetskim činjenicama, nastoji da svoj interes usmeri istraživanju idealnih predmetnosti, i tako nešto se unutar fenomenološke estetike odvija na isti način kao što je Huserl u "Logische Untersuchungen" analizirao značenja. Pritom treba istaći da je rana fenomenološka estetika usmerena na vrednosti pa se ona može odrediti kao "fenomenološka nauka o vrednosti."

Za razliku od implikacija važnih za estetiku a koje slede iz samog Huserlovog učenja, kada je reč o njegovom etičkom učenju,

na osnovu sada nam dostupnih njegovih spisa, može se reći da njegova prva predavanja u Haleu, kao i potonja, držana u tri navrata između 1908. i 1914. u Getingenu, počivaju na Brentanovim predavanjima o praktičnoj filozofiji, koja je on slušao tokom studija u Beču. Huserl kao i Brentano, polazi od Aristotelovog određenja etike kao praktične nauke o najvišim svrhama i od pitanja o saznanju prave, krajnje svrhe. Odatle se on okreće pitanju temeljnih etičkih istina i principa pa u prvim svojim predavanjima sledeći Brentana, kritikuje Hjuma i Kanta (Hua. XXVIII/XVI-XVII). Iako o tome ovde nije reč, iako Huserlov doprinos etici ne prevazilazi okvire njegovog vremena, ovde bi mogla biti interesantna dva momenta koji zavređuju posebnu pažnju: (a) Huserlovo tumačenje paralelizma logike i etike i (b) odnos njegovog tumačenja vrednosti i onog tumačenja, kakvo nalazimo kod M. Gajgera, naročito s obzirom na estetsku dimenziju vrednosti.

Estetska vrednost se u predmetu može opaziti ukoliko se ovaj posmatra u njemu odgovarajućem stavu u kome su povezani momenti dopadanja (Gefallen) i zadovoljstva, odnosno, doživljaja (Genuss); zato nije čudno da se ovaj drugi pojam našao u središtu istraživanja M. Gajgera. Određen predmet konstatuje se kao estetski ukoliko se on vidi kao nosioc određene vrednosti a ova se javlja u doživljaju prilikom prelaska od predmeta kao čulno opažljive stvari na estetsku predmetnost; ovo (doživljajima izazvano) dopadanje, igra ključnu ulogu u tadašnjim estetičkim istraživanjima.

Za Huserla je od posebne važnosti činjenica da je delo nosioc vrednosti, no ono, što ni on, kao ni većina fenomenologa, nije postavljao kao problem svakako je: stvaranje dela od strane umetnika. Usredsređenost fenomenologa na predmet estetičara (fenomenološke orijentacije) prvenstveno na estetski predmet (što se da videti već i iz naslova njihovih spisa (setimo se W. Conrada) rezultat je borbe za osamostaljenje estetike od psihologije a kroz borbu protiv psihologizma.

Nakon iskustva što nam ga donosi postmoderna umetnost kao i pokušaja teorijskog mišljenja na njenom tragu, danas se izdvajaju dva pitanja koja ne mogu ostati zanemarena: jedno je pitanje prostora a drugo vremena umetničkog dela; ne bi se moglo reći da su ovo teme koje se sada javljaju po prvi put, naprotiv; pre će biti da se tu radi o onim temama koje ponajčešće određujemo kao

"večne". Ako znamo da je sad i ta "večnost" večnosti dovedena u pitanje, onda bi zabuna i smetenost unutar teorije umetnosti mogli biti kompletni. Pre će ipak biti da je do zabune došlo samo unutar teorije ali ne i u ravni umetničke prakse.

Ako je moguće još uvek i govoriti o postmodernom prostoru umetničkog dela, ne možemo prevideti činjenicu da je vreme postmoderne ostalo za nama, i da stoga i njen prostor pripada prošlosti. Sva opovrgavanja temelja umetnosti i osnove na kojoj bi počivala građevina mišljenja umetnosti sada se sve glasnije dovode u sumnju. Teško bismo se sad s lakoćom odlučili da damo glas onima koji samouvereno brane postmoderni senzibilitet; sve više osećamo kako u pozadini te odbrane leži koliko nesprijetnost da se uđe u koštac s teškoćama naraslim pred današnjom umetnošću toliko i pogrešno ubeđenje kako se borbom za *postmodernu* insistira na onom što je najprogresivnije.

Prizivajući u pomoć postmodernu iskustvo priziva se iskustvo prošlog; na osnovu onog što je bilo ne može se odlučivati o onom što nas je ovoga časa snašlo. Nimalo slučajno, osećamo se koliko usamljeni toliko i napušteni. Usamljeni smo, jer nas ponor odvaja od umetnosti prošlosti (a sami smo ga uporno izgrađivali raznorasnim "postmodernim" strategijama), a napušteni smo, jer sebe više ne vidimo kao učesnike u događanju sveta. Iako je i dalje prisutan svojom horizontnom strukturom, svet nam se čini dalekim i sve teže u njemu vidimo tlo i onaj ponorni „poziv" koji su uzalud navešćivali pesnici poput Fridriha Helderlina ili Jovana Sterije Popovića.

Naše uporno okretanje fenomenološkoj filozofiji upravo ovde nalazi svoje istinsko opravdanje: nije reč o vaskrsavanju onog što je prošlo, već o nastojanju da se uz pomoć prošlog probudi još neiskazano buduće. Upravo fenomenološka filozofija to omogućuje. Njena metoda istrajnog vraćanja izvorima, oličena u stavljanju u zagrade svega naknadno dobijenog, samo je način da se dospe do tla koje je garant egzistentnosti čak i onoga što prvi fenomenolozi nisu imali u svom obzorju. Nakon prolaznog postmodernog verovanja da suštine nema, budimo se iz "dogmatskog dremeža": suština se sreće tamo gde je ponajmanje očekujemo - u načinu konstituisanja prostora umetničkog dela. Učenje o nesupstancijalnosti počinje imanentno da se sveti pozivanjem na svoje pretpostavke u supstancijalnom. To ne znači vraćanje na prethodne pozicije, već viđenje početka u svetlu potonjeg iskustva.

Literatura

- Fischer, A.: *Zur Bestimmung des ästhetischen Gegenstandes*, München 1907.
- Geiger, M.: *Ästhetik*, in: *Die Kultur der Gegenwart*, Hrsg. P.Hinneberg, Teil I, Abt. VI, Leipzig und Muenchen 1924, S. 311-351.
- Halder, A.: *Kunst*, in: *Handbuch philosophischer Grundbegriffe*, Bd. 3, Kösel-Verlag, München 1973.
- Husserl. E.: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung*. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen, Husserliana XXIII, M. Nijhoff, Den Haag 1980; (u tekstu skraćeno: Hua, XXIII).
- Ingarden, R.: *O fenomenološkoj estetici*. Pokušaj odredbe oblasti istraživanja, Gledišta, Beograd, 1975/3, str. 289-310.
- Markuze, H.: *Estetička dimenzija*, Školska knjiga, Zagreb 1969.
- Poeggeler, O.: *Hermeneutische und mantische Phaenomenologie*, in: Philosophische Rundschau, 13, 1965, S. 1-39.
- Ziegenfuss, W.: *Die Phaenomenologische Aesthetik*, A. Collignon, Berlin 1928.
- Zimmermann, J.: *Das Schoene*, in: *Philosophie I-II*, Rowohlts, Enzyklopädie, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 348-394.

Uzelac, M.: *Fenomenološki temelji estetike*, Zbornik radova Instituta za filozofiju i sociologiju Filozofskog fakulteta u Novom Sadu, Novi Sad 1995, 211-222.