

ПОРЕКЛО СПОРА О СТРУКТУРИ ЕСТЕТСКОГ ПРЕДМЕТА

Резултат до којег су доспела крајем XIX stoleћа доминирајућа позитивистичка истраживања беше садржан у сазнању да су нам дате увек искључиво чињенице, те да филозофија као и остале науке нема други предмет за своја изучавања осим самих чињеница као непосредних датости свести. То би имало за последицу да се свако биће може идентификовати с појмом чињенице (Fink, 1994, 154), а сва бића су индивидуалне, реалне ствари одређене у простору и времену; постоје, дакле, само ствари.

Едмунд Хусерл ће на себе скренути пажњу управо тиме што ће поставити питање *предметности* тих ствари, питање на које је наишао у математици и логици а које је гласило: да ли број постоји као општи појам, тј. није ли он само назив за мноштво реалних ствари, за мноштво чињеница. Хусерл је у свом великом спису из 1900. године показао да логички закони нису нити могу бити реални закони мишљења већ да су чисте смисаоне творевине независне од искуства: логички закони се не односе на сферу реалног већ на област идеалног: као искази они смерају суштини, а не нечем што би било и фактички реално.

Није нимало случајно што ће резултате истраживања до којих се долази на тлу психологије почетком XX stoleћа почети засењивати сазнања формулисана унутар једне посве нове филозофске оријентације усмерене овог пута не на доживљаје субјекта већ на предмет а коју М. Десоар одређује као *естетички објективизам*. У средишту таквих истраживања неће бити ни естетски доживљај ни уметничко стварање већ естетски предмет (Geiger, 1924, 343). Тај објективизам супротстављен психолошком естетицизму Т. Липса естетичари с почетка stoleћа уздижу на ниво принципа и дистанцирајући се од историцизма (који једнако заступа науку о уметности и историји уметности), настоје да истраже структурну бит уметничког дела уопште.

Тако формулисану филозофију не треба схватати као *теорију предмета* (како је то мислио Brentанов ученик А. Мајнонг настојећи да истражи предметну страну мноштва

различитих начина интенционалних односа), већ првенствено методу која поставља питање бивствовања, питање задобијања апсолутног тла с којег се може приступити конституцији света. Овде реч метода упућује на начин како се приступа бивствовању и ова њена онтолошка карактеристика остаје важна за утемељивање оваког говора о бити уметности. Темелна Хусерлова намера била је да изнова постави питање о бивствовању; показало се да га у том правцу нису следили његови ученици већ су се задовољавали истраживањима у оквиру посебних филозофских дисциплина, па се догодило да ни Мартин Хајдегер, Хусерлов најбољи (не и највернији) ученик, поред свег филозофског настојања није успео да до краја тематизује питања о бивствовању; можда и зато што се ово показује као немогуће питање.

*

Како естетика као најмлађа од свих филозофских дисциплина настаје тек средином XVIII столећа, у часу кад јој се почиње приписивати могућност самосталног чулног сазнања и за предмет јој се одређују од разума релативно независни судови укуса, јасно је што ће тек Кант у својој трећој *Критици* по први пут започети обраду естетичких проблема на један битно филозофски начин. Исто тако није нимало случајно што ће тек у нашем столећу доћи до тематизовања појма уметничког дела а томе ће у великој мери допринети М. Хајдегер својим предавањима о извору уметничког дела одржаним 1936. у Франкфурту; међутим, не треба мислити да се тек тада појам предмета јавља као специфични проблем филозофског интереса; тако нешто се догодило већ знатно раније и за то заслуга у великој мери припада управо Е. Хусерлу. У раној фази Хусерлове филозофије, која би се могла одредити и као фаза логичког апсолутизма, под *предметом* (као супротним полом ноетичког акта) мисли се све што може бити предмет сазнања (било да су то реални, идеални, појединачни, општи, постојећи или замишљени предмети) а то је последица уопштавања и апсолутизовања појмова као што су "датост", "важење", "предмет"; хипостазирање ових појмова резултат је Хусерлове критике психологије као објективне науке која је на догматичан начин тумачила фактички ток аката мишљења у свести.

Већ у својим првим анализама Хусерл као феноменолошки проблем тематизује идентитет предмета као и његов однос према мноштву њему усмерених аката; у сваком акту предмет се показује у одређеној перепективи, те се у сваком појединачном акту он оспољава само у одређеном, специфичном смислу; тај "смисао предмета" показује се идентичним спрам мноштва једнакосмислених аката; стварни предмет не може се другачије захватити но у мноштву поменутих аката. Тај одређен поглед, моменат што се креће од стране акта према предмету, Хусерл назива *noesis*, чиме се заправо именује смисао бивства предмета; тај смисао је предметни смисао који није садржан у акту већ на предмету и то као начин на који је бивствени предмет тетички постављен.

Тако схваћен предмет који би заправо био оно појављујуће као такво (Ниа, III/183) Хусерл одређује изразом *noema*. На тај начин се разликује трансцендентални феномен предмета од стварног предмета; предмет као супстрат могућих предикација, интенционално је јединство и као такав он је иреалан, тј. он је трансцендентан у односу на мноштво субјективних доживљаја; овако успостављену ноетско-ноематску терминологију Хусерл почиње да користи тек након открића феноменолошке редукције. Предмет се, сматра он, не може захватити одједном већ као резултат синтезе његових парцијалних појава.

Ако је још и код Хегела уметност била ситуирана унутар универзалног онтолошког хоризонта (при чему се уметничко дело схватало и као предмет тада владајућих наука и као објективација духа), будући да сад више није и његов најсавршенији појам, уметничко дело се почетком XX столећа схвата као појава у којој је манифестује начин појављивања света а сама уметност (за разлику од њега) као један од могућих погледа на свет.

Имајући у виду да крајем XIX столећа још увек влада неокантовска филозофија која настоји да обнови Кантов начин утемељења научног сазнања, и то тако што се при том неће задобити метафизички хоризонт телеолошког поретка бивствовања а што је лежало у основи Кантових описа естетске моћи суђења (Gadamer, 1987, 254-5), јаснијим бива одакле заправо полази Хајдегер: он прво настоји да уметничко дело одреди тако што ће га диференцирати од ствари (Ding).

Уметничко дело је ствар али исто тако је још и нешто друго па тиме ову превазилази; с друге стране, вредност и значење као акцидентације уметничког дела не припадају ни изворној датости ни објективној истини. Тако почиње долазити у питање сама природа датости као и природа истине.

Ове придодате вредности и значење ствари имају потребу за одређеним носиоцем, за објектом, за ствари као својим фундаментом, па се сама по себи намеће неопходност разликовања слојева уметничког дела и до тога су независно један од другог, а полазећи од различитих мотива, доспели тридесетих година Николај Хартман и Роман Ингарден.

Анализе структуре естетског предмета као и слојева уметничког дела у великој мери дају печат низу феноменолошких истраживања прве половине XX столећа и зато радови поменуте двојице филозофа остају незаобилазни кад је реч о испитивањима структуре уметничког дела и његовог корелата у свести субјекта - естетског предмета. Оба поменута мислиоца изградили су своје филозофске ставове на трагу кључних резултата феноменолошке филозофије и налазећи се под непосредним утицајем Едмунда Хусерла. Ингарден је свој, по мишљењу многих естетичара, главни спис *Das literarische Kunstwerk* објавио 1931. Године, а Хартман је своју *Естетику* писао пред сам крај Другог светског рата да би ова била тек постхумно публикована 1953. године (чињеница је да се основне тезе о структури естетског предмета налазе изложене већ у његовом делу из 1933. *Das Problem des geistigen Seins*).

1. Прилог: Ингарден и спор о структури естетског предмета

Проблем структуре естетског предмета можемо експлицирати на трагу спора који, у белешци бр. 55 у спису *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst* (1961) настоји да заподене Р. Ингарден; ова књига не доноси неке квалитативне новине већ само даље развија тезе изложене тридесетак година раније у спису о литерарном делу, само што се сад излагање проширује анализом музичког, ликовног, архитектонског и филмског дела.

У поменутој белешци Ингарден себи приписује временско првенство у тематизовању питања слојева уметничког

дела, и поменута белешка гласи: "Разликовање слике-предмета и слике спровео је већ Хусерл у *Ideen zu einer reinen Phänomenologie*, 1913. године (упор. стр. 209 и 211). Ипак, он не даје ни анализу слике какву ја овде дајем нити пак ближе образлаже своје разликовање. Овде настојим да досегнем аргументе који леже дубље, а истовремено дајем мало другачије схватање слике но што то чини Хусерл. Неколико година пошто сам написао своја излагања, Е. Финк је објавио расправу под насловом *Vergegenwärtigung und Bild*, која даје неке резултате сличне мојима, али такође не улази у појединости које овде дајем; осим тога, Финк је већ знао моју књигу о књижевном делу и могао је из њеног 58. параграфа (о кинематографској представи) да добије оријентацију о мом погледу на структуру слике. Исто тако, Н. Хатман се користио мојом књигом кад је писао своје дело *Problem des geistigen Seins*" (Ингарден, 1991, 130).

Поред Хартмана и Финка, Ингарден, у исто време, публикујући друго издање књиге *Das literarische Kunstwerk* (1960), ступа у спор с Кете Хамбургер која се у свом делу *Die Logik der Dichtung* (1957) осврнула на неке од теза из *Das literarische Kunstwerk* сматрајући да аутор не успева дати одговор на питање о разлици уметничког дела спрам стварности. Ингарден је стога у поменутом другом издању (1960) посветио читав параграф (§25а; стр. 184-192) овој ауторки а под насловом: "Gibt es keine Qasi-Urteile im literarischen Kunstwerk?". К. Хамбургер му је потом у другом издању свог списка (1968) посветила напомену бр. 36 показујући зашто он не успева да оповргне њену основну тезу. Чини се оправданим овакав израз нервозе код Ингардена: ако себи приписује сву оригиналност а покаже се да његово основно разликовање не стоји (К. Хамбургер), да до тезе о слојевитости уметничког дела долазе други независно од њега (анализом *Феноменологије духа* (Хартман) или непосредним увидом у Хусерлове рукописе (Финк) онда се озбиљно доводи у питање Ингарденово "првенство"; једноставније речено: тешко је избећи утиску да он намерно прећуткује да је до основних идеја доспео на Хусерловим предавањима (а код овога је докторирао баш 1918, и то исте године кад Хусерл предаје о проблему слике („Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis") (Нua, XXIII 498-545); белешке за та предавања биће

објављене тек 1980.

Истине ради, треба имати у виду да Ингарден одиста не следи увек Хусерлове интенције: то истиче и Х. Г. Гадамер кад примећује како је Ингарден у примедбама на *Картезијанске медитације* настојао да трансценденталну проблематику редукције сачува од пада у метафизичку димензију, тако што се супротставља Хусерловом појму произвођења (*Produktion*) логичких творевина не схватајући да је тако нешто ипак могуће у самоконституисању временитости, у току *живе* садашњости као изворном прафеномену у чијој је основи конституција тока свести, јер, само тако има и даље смисла говорити о томе да ли је произвођење истовремено и креација (*Kreation*). С друге стране, не налазећи се на позицијама Хусерла, јер настоји да превазиђе трансценденталне границе које му намеће феноменолошка метода, Ингарден не прихвата ни консеквенце које следе из извођења феноменолошке редукције па сматра оправданим своје устајање против „произвођења“ логичких творевина, против постојања „идеалног бивствовања-по-себи“ које би стајало наспрам бивствено-хетерономних творевина какво је, рецимо, и „уметничко дело“ (Gadamer, 1987, 136). Али, како стоји ствар са односом Ингардена и његовог учитеља кад је реч о структури уметничког дела?

Немам намеру да се бавим свим разлозима који су навели Ингардена да напише малопре цитирану фусноту (која је у скоро свим својим деловима нетачна); претпостављам да су, поред инсистирања да се пређе са трансценденталног на чисто онтолошки план разматрања, овде на делу и неки унутрашњи мотиви које би најбоље могла разоткрити дубинска психологија. У сваком случају, већ поменути његов спор с К. Хамбургер као и назначена фуснота из *Истраживања о онтологији уметности* откривају најмање три момента које треба расветлити (1) спор Ингардена са К. Хамбургер око тога да ли постоје *quasi-судови* у литерарном уметничком делу, затим (2) спор са Хартманом о слојевитости уметничког дела уопште као и (3) спор са Е. Финком о слојевитости слике.

*

К. Хамбургер налази да Ингарден у својој књизи *Књижевно уметничко дело* (полазећи од Хусерловог учења о суду) настоји да диференцира начин бивствовања књижевног

уметничког дела од „прозе“ искрказа стварности; Ингарден, сматра она, појам литерарног дела види преуско и примењује га само на епско и драмско песништво настојећи при том да докаже „нестварност“ ових врста песништва па за то користи појам „квази-суда“ (Хамбургер, 1976, 45).

Реченице од којих се састоји неко песничко дело нису прави судови, већ „квази-судови“, детерминисани тиме што не садрже никакво преношење у сферу реалног бивствовања. Предмет песништва егзистира само на чисто интенционалан начин (46). Ови „квази-судови“ изазивају „илузију реалитета“ и носе у себи снагу „која нам при читању дозвољава да утонемо у фингирани свет и да живимо у посебном, нестварном свету који ипак изгледа стваран“ (Ingarden, 1960, 182). Али, исказ може бити квази-исказ тек када се нађе у уметничком делу; то истовремено значи да се крећемо у кругу, јер специфичност уметничког дела можемо одредити као резултат дејства квази-исказа али, с друге стране, квази-искази постају то што јесу тек кад се нађу у уметничком делу.

Нестварност света романа се, по мишљању К. Хамбургер, ствара потпуно другим функцијама језика, а „означавање реченица једног романа или драме квази-судовима, исказује само таутолошку чињеницу да ми, кад читамо роман или драму, знамо да читамо роман или драму, тј. да се налазимо у једном односу стварности“ (Хамбургер, 1976, 47). Ингарден, по речима његовог критичара, превиђа фактор који изазива „мистериозни ефекат литерарног уметничког дела“ а који је Аристотел видео као мимесис делатних људи. До тешкоће долази кад се хоће одредити историјски роман: он је уметничко дело саздано од квази-судова али, ови су истовремено и чињенице реалног света; у таквој ситуацији Ингардену више не одговара појам квази-суда јер се ту приближавамо реченицама правог суда (1960, 180). Тако се историјски позната стварност која је материјал историјског романа сматра другачијом него свака друга стварност обликована у романима; последица тога јесте да се губи разлика између историјског романа и научног приказа (48).

Одговарајући на примедбе К. Хамбургер, Ингарден пише да ауторка „не зна тачно против чега се она бори и шта му заправо пребацује“ (Ingarden, 1960, 185); његово становиште може бити, сматра он, или таутолошко или погрешно али не

обоје, а што му приписује К. Хамбургер; чини се пак да је оно погрешно управо тиме што је таутолошко.

Ингарден указује на порекло свог појма *quasi-суд* у Пфендеровом разликовању функције копуле у ставовима с потврдном и предикативном функцијом; ово *quasi* - означава модификацију функције тврђења (асерција код Б. Расела): то је предикативни не-тврдећи став, чиста претпоставка (Мајнонг) те стога Ингарден сматра да су његове анализе "тешко приступачне онима који не знају ове дистинкције Хусерла и Пфендера а на које се он у свом спису надовезује".

Осврћући се на овакав Ингарденов одговор, К. Хамбургер у ново издање своје књиге (1968) уноси напомену бр. 36 и истиче да нема намеру да с њим полемише о одређењу квази-судова већ о начину на који ове он примењује: не изгледа јој уверљиво да се "фиктивност света романа заснива на констатацији да су реченице од којих се састоји роман квази-судови" (1976. 48).

Слабост Ингардена, сматра К. Хамбургер, била би у томе што он језик који конституише песништво схвата само као нешто привидно, а што има за последицу да његова теорија завршава у таутологијама. Оно, "по чему се језик песништва разликује од језика стварности може се спознати само тиме што се неће погледати само језик, односно саме „реченице“, него што ће се гледати шта је иза или испод њих. Тек структура која онда излази на видело показује на који начин, и то, на како различити начин, се песништво односи према стварности" (49).

На примедбу да лирици у његовом делу нема места Ингарден је с извесном надменошћу одговорио да кад би госпођа Хамбургер познавала његове радове на пољском знала би да он користи примере и из лирике; лирика за њега није мање "миметичка" од епског и драмског песништва те оно у њој представљено" у истој је мери „нестварно" као и оно што срећемо у епском и драмском песништву. У свом првом осврту на Ингардена, К. Хамбургер је само приметила да он појам *књижевно уметничко дело* схвата преуско и да га "примењује само на епско и драмско песништво (што се у књизи исувише прећутно претпоставља, односно, у сваком случају, усаглашава са енглеском терминологијом)" (Хамбургер, 1976, 45); није ми познато да ли је К. Хамбургер нашла за сходно да учи

пољски језик.

Ингарден разлику песничког и научног дела налази у стилу језика, композицији, у начину представљања предметности или датости естетски вредних квалитета "и ако К. Хамбургер не разуме разлику уметничког и научног дела, иронично пише он, то је вероватно стога што је његово дело фрагментарно читала" (Ingarden, 1960, 190-191); у допуни своје критике К. Хамбургер не узима Ингардену за олакшавајућу околност чињеницу што је ове карактеристике коначно успео да искристалише, већ истиче да му поред свега што је накнадно побројао недостаје још један одлучујући критеријум: „критеријум фиктивних лица која роман чине романом" а чија је структурална функција у приповедању приказана управо у њеној књизи (Хамбургер, 1976, 49).

* *

Прва верзија Хартманове књиге *Das Problem des geistigen Seins* (1933) настала је 1929/30. у Келну и резултат је Хартмановог критичког промишљања темељних питања Хегелове дијалектике и метафизике, те посебно односа живог и мртвог које овај анализира у *Феноменологији духа*.

Да би растумачио феномен и облике објективизовања уметничког дела Хартман у 46. и 47. параграфу овог списка разматра слојевитост уметничког дела. Објективисани дух је у својој бити двослојан (*zweischichtig*), и у уметничком делу, као двослојној творевини разликује се (а) чулно-реални слој који егзистира независно од свесног духа и (б) духовни садржај фиксиран у овом као позадински слој (*Hintergrundsschicht*) а који постоји само за свесни дух.

Приликом сваког објективизовања може се разликовати предњи слој (*Vordergrund*) и позадина (*Hintergrund*). Увек је, дакле, могуће говорити, с једне стране, о чулном слоју као самосталној, онтички по себи постојећој реалној творевини, тј. о слоју који сам по себи није нешто духовно, док, с друге стране, позадину чини истински духовни садржај, тј. оно због чега до објективизовања долази; како тај духовни садржај не поседује самостални начин бивствовања већ вазда постоји само „за" (увек изнова) сазнајући, живи дух; таква позадина, посматрана за себе, остаје скроз-наскроз иреална (Hartmann, 1962, 426). Хартман истовремено истиче да поменута позадина наспрам предњег основа (*Vordergrund*) као бивствовања по

себи (An-sichsein) само условно постоји као бивствовање за нас (Für-sich-Sein).

Ово место већ термилошки сасвим јасно упућује на Хегела и недвосмислено показује како се порекло Хартмановог разликовања слојева налази у филозофији Хегела а не Ингардена. Хартмана овде води једна посве друга мисао: он настоји да разјасни начин објективизовања духа у чулном и реалном а то је, очигледно, једна типично Хегелом инспирисана тема. Он себи не поставља питање специфичности начина егзистенције уметничког дела, о чему у свом главном делу Ингарден пише, верујући да се то може решити истицањем квази-карактера судова унутар литерарног дела.

Петнаестак година касније Хартман, пишући *Естетику*, разматрањима о структури естетског предмета посвећује неколико поглавља; можемо констатовати да се у овом делу у битним цртама понављају основне тезе из раније поменутог списка. Ту се исто полази од тезе да је уметничка творевина двослојна па се могу разликовати два плана: предњи, реални, план и задњи (или позадина) који је иреалан и постоји само за живи, прималачки дух, тј. за посматрача.

Ингарден, видели смо, сматра да управо њему припада заслуга за експликацију слојевитости уметничкога дела; у већ поменутом спису из 1931. године, он настаји да одговори на питање шта је заправо књижевно дело и да би то постигао сматра да је неопходно приступити истраживању анатомије суштине књижевног дела. Ако је крајем прошлог столећа позивање на "анатомију" била привилегија писаца сада је то захтев који постављају филозофи. Истовремено, искључују се сви посебни резултати до којих су дотад дошли естетика и наука о уметности те се у средиште истраживања ставља темељна структура заједничка свим књижевним делима.

Чињеница је да потребу истраживања "анатомије суштине" не истиче први Ингарден; тако нешто својствено је свим феноменолошки оријентисаним филозофима, а пре свих Е. Хусерлу који је у томе видео и свој основни задатак; потврду за тако нешто можемо наћи већ у *Ideen I* где се излаже слојевита карактеристика ноеме, тј. предмета сазнања (Husserl, 1980, 212). Полазећи од тезе да унутар књижевног дела можемо имати више слојева, Ингарден се подухвата истраживања његове структуре.

Ингарден сматра да у књижевно дело не спадају судбина, доживљаји ни психичка стања аутора, а исто тако ни његови доживљаји док је то дело стварао; надаље, у дела не улазе ни психичка стања и доживљаји читаоца (Ингарден, 1960, 19-21), већ је оно аутономни предмет, творевина саздана од више различитих слојева. Ови слојеви међусобно се разликују с обзиром на материјал слоја као и улогу коју они играју у изградњи читавог дела. Упркос разнородности материјала који образује књижевно дело не треба ово посматрати као скуп случајних елемената већ као органску грађевину, као јединство свих појединих слојева (25).

Иако би се на основу овог могло закључити како књижевно дело има једну полифону структуру, Ингарден истиче да без обзира на литерарни род којем припада, свако књижевно дело има четири слоја: (1) слој гласова и на њима изграђених звучних творевина (речи), (2) слој у којем се образују јединства значења, (3) слој схематских аспеката и (4) слој представљених предметности и њихових судбина (Ingarden, 1960, 26-7). Средишње место ове Ингарденове анализе чини питање ситуирања квалитета, тј. одређених естетских вредности унутар уметничког дела. Ингарден сматра да се у сваком од поменутих четири слоја конституишу специфичне естетске вредности па има разлога да се постави питање: нема ли можда у делу и неког посебног слоја који би био носиоц естетских вредности дела? Његов одговор је негативан, јер материјал сваког слоја води конституисању сопствених и том материјалу одговарајућих естетских особина (56). Вишеслојност твари дела води полифонији његових естетских особности; мора се имати у виду да се у сваком слоју формирају различите естетске вредности (228). У предметном слоју срећу се једноставни квалитети (или битности) као што су узвишено, трагично, демонско, свето, тужно, потресно итд. Ови квалитети нису неке „предметне“ особине или психичка стања, већ, по речима Ингардена, откривајући се у различитим ситуацијама чине специфичну атмосферу која све прожима и свему даје посебну светлост: ове квалитете он одређује као метафизичке квалитете и по њима је неко дело уметничко дело (Ingarden, 1960, 310-2). Поменути квалитети се ретко реализују у свакодневном животу; њиховом појавом књижевно уметничко дело доспева до своје

највише тачке, а особитост књижевног дела *може* се познати по начину појављивања тих квалитета (314). Из чињенице да за појављивање метафизичких квалитета није довољан само предметни слој већ да је потребно садејство и свих осталих слојева може се само закључити да је књижевно уметничко дело, упркос својој слојевитој градњи, органски јединствено. С друге стране поменути квалитети су значајан фактор у естетичким истраживањима, будући да се јављају у свим уметничким делима: у књижевним и музичким, у сликарским и архитектонским.

Ингарден својим анализама настоји да докаже како немају сва дела исту структуру (као што то имамо код Хартмана); док ликовно дело има два слоја, у музичком делу се не налази ниједан слој и на њега се не може применити појам многослојне структуре. Ако ово у први мах делује изненађујуће треба знати да Ингарден као услов постојања вишеслојности једног дела истиче (1) постојање разнородних компоненти (а што смо у књижевном делу могли видети као језичка звучања, значења, представљене предмете, итд.), (2) могућност повезивања једнородних делова у творевине вишег реда, да (3) тако створена нова компонента не губи у целини дела своју посебност и разграничења већ да остаје члан целине и да (4) међу разним основним компонентама овог типа постоји органска повезаност (Ингарден, 1991, 32).

То омогућује Ингардену да закључи како је музичком делу страна структура каква је својствена књижевном делу а ако тако нешто чини Хартман, то је, сматра пољски филозоф, стога што Хартман не дефинише прецизно појам слоја већ га користи у два значења што му омогућује да у музичком делу види више слојева а у књижевном чак и више слојева но што их анализира Ингарден.

Овде се мора подвући следеће: кад пише о музичком делу, Ингарден има у виду затворену и завршену творевину која се састоји од одређеног броја "делова (фаза) који постојано прелазе једни у друге и који треба да иду у реду један за другим, а од којих сваки по својој природи или траје кроз извештан временски период или бар испуњава неку временску јединицу" (Ингарден, 1991, 42). Исто ово важи и кад је реч о књижевном уметничком делу: и ту се претпоставља да је дело затворено и завршено, одређено почетком и крајем. Ингарден

има у виду дела која поседују quasi-временски распон, тј. дела која имају такав завршетак који не отвара перспективе за даље временске фазе у којима би још нешто могло бити. Ово време дела, или како га Ингарден назива - quasi-време, обострано је завршено и не укључује се у *continuum* времена реалног света.

Последица тога је да дело није локализовано ни у једном одређеном времену, рецимо, у историјском времену, или у времену историје реалног света; у том је смислу дело ванвременско или надвременско и то му омогућује да може бити изведено изнова у ма ком часу јер собом самим не претпоставља никакву прошлост нити захтева неку одређену будућност; то истовремено значи да у самом делу постоји њему иманентно време, и да му ова quasi-временска структура даје карактер неприпадности реалном свету (Ингарден, 1991, 45-6).

Хартман је умро 1950. и у његовим списима нема експлицитних позивања на Ингардена и његов спис; напротив: у предговору за прво издање књиге *Das Problem des geistigen Seins* истиче (августа 1932) како је до кључних увида дошао захваљујући сталном унутрашњем супротстављању Хегелу и његовој *Феноменологији духа* (Hartmann, 1962, IV); истовремено, Хартман дозвољава да унутар два плана постоји више планова али остаје при томе да предњи план чини чулни реално дати слој и да се кроз њега појављује као нешто *друго* (Andere) истински садржај дела као иреална позадина, те је, с обзиром на начин свога постојања сваки естетски предмет заправо "дводелни" (Hartmann, 1962, 440).

* * *

Што се Е. Финка тиче, он нигде и никад није поменуо Ингардена на чији се спис, довршен октобра 1930, није у свом раду (*Vergegenwartigung und Bild. Beiträge zur Phänomenologie der Unwirklichkeit (I Teil)*) могао позивати јер је за свој спис (под насловом „Beiträge zu einer phänomenologischen Analyse der psychischen Phänomene, die unter en Titeln 'Sich Denken, als ob', 'Sich etwas bloss Vorstellen', 'Phantasieren', befast werden") маја 1928. добио награду Филозофског факултета у Фрајбургу а исти публикувао 1930. у *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* (стр. 239-309), дакле, годину дана пре но што ће Ингарден своје дело дати у

штампу. Ако се истовремено има у виду да су чланови комисије, која је овај рад прихватила новембра 1929. као инаугуралну дисертацију, били Хусерл и Хајдегер тешко се може поверовата да би они превидели „плагајат“ Ингарденове „идеје“; пре ће се закључити да је раније наведена тврдња Ингардена нетачна и да је највероватније резултат лошег сећања. Међутим, ствар стоји по Ингардена много непријатније: ако Финк његову књигу није могао знати (јер није била ни довршена а камоли објављена) а у свом раду "наводно" "даје резултате сличне Ингарденовим", из тога би се лако могло закључити да обојици долазе подстицаји из неког *заједничког* им извора. Ствар је само у томе што, за разлику од Ингардена, Финк не пропушта да каже одакле ти подстицаји долазе: у првој примедби списа "Vergegenwärtigung und Bild" он се експлицитно захваљује Е. Хусерлу у чијем се проблемском хоризонту налази његов рад (Flink, 1966, 1).

Очигледно је да Финк није могао 1928-1929. знати шта ће кроз годину или две дана Ингарден писати о слојевању слике (и то у поглављу о кинематографској представи у спису *Das literarische Kunstwerk*), али је у то време поседовао Хусерлове рукописе о проблему слике и оприсутњења, тј. рукописе Хусерлових предавања која је Ингарден током студија слушао а где се између осталог говори и о структури представе (!), но та предавања (из само њему познатих разлога) Ингарден заборавља да помене у часу кад већ истиче утицај списа *Ideen I* (1913); управо у тим предавањима налазе се сви мотиви који се потом срећу и код Ингардена. Не кажем да је овде реч о Ингарденовој некоректности; ради се већ о нечем много теже схватљивом (уосталом, довољно је и пажљиво читање Ингарденовог предговор за спис *Der Streit um die Existenz der Welt* (Ingarden, 1964, VI-XII).

Ингарденов случај није и једини; нешто слично десило се и са Хајдегером. Можда је остарели Хусерл сматрао да би бивши ученици требало према њему да имају некаквих обзира па је живео у нади да ће му они помоћи у развијању његових кључних идеја; можда је и даље феноменолошку школу доживљавао више као заједницу истомишљеника окупљених око одређене идеје филозофије, но као скуп истраживача који су се међусобно све више разликовали и удаљавали од

основне учитељеве интенције. Е. Финк је с правом констатовао на својим предавањима из увода у филозофију (1946) да "феноменолошка школа није, као што хоће легенда, престала да постоји искључивањем М. Шелера и М. Хајдегера. Она уопште никада и није постојала као ученички однос ових уистину продуктивних и самосталних мислилаца према Хусерлу". Али, шта рећи када је у питању Роман Ингарден; може ли се и за њега рећи да је реч о продуктивном и самосталном мислиоцу?

2. Епилог. Едмунд Хусерл и структура уметничког дела

Разматрајући начин бивствовања и ступњеве образовања представа унутар ноематског слоја Е. Хусерл у *Ideen I* разликује слику као оно изворно појављујуће од слике као ствари; у првом тренутку, опажамо слику као предмет, рецимо, лист у књизи цртежа, потом, захваљујући нашој перцептивној свести, јављају се ликови: Витез на коњу, Смрт, Ђаво. Гледајући тако Дирерову гравиру естетски, ми не видимо Витеза, Смрт или Ђавола на начин на који видимо објекте реалног света, већ их видимо као објекте представљене "у слици", као приказане реалитете; видимо Витеза који је од крви и меса... и који као такав егзистира у слици (Husserl, 1980, 226; Hua, III/269); овај предмет је приказ што се конституише у акту перцепције и није ни бивствујући ни не-бивствујући, нити је у ма ком посебном модалитету постављања, будући да се ради о некој сасвим неутралној модификацији бића.

Чиста слика посматрана искључиво *естетски* нема ознаку ни бића ни не-бића; она може постојати у фантазији, у часу док субјект себи оприсутњује слику. Тако се по речима Хусерла може разликовати слика (Bild) и оно што је "одсликано" (Abgebildete) (Husserl, 1980, 210; Hua, III/251). Будући да постоје различити нивои обликовања, могуће је разликовати различите нивое егзистенције слике: наспрам слике као објекта што се налази на зиду, могуће је констатовати и постојање слике одсликане у нашој свести, слику по себи ("Bild" an sich selbst), односно, слику слике. Низ ових слика чини свет слика, једну могућу "галерију слика" у нашој свести.

Јасно је да Хусерл овде израз *естетски* не користи у естетичком смислу и више је но јасно да он разликује две врсте слике: (1) слику као предмет што реално постоји на зиду (Bildobjekt) и (2) слику у једном неутралном облику бивствовања која настаје у акту посматрања што се одвија у нашој свести и има могућност да се може у њој задржати чак и у одсуству слике као објекта.

Ингардену стога није било тешко да слику одреди као предмет, тј. као реалну ствар сачињену на овом или оном материјалу (дрво, платно, стакло) која, након што је завршена, остаје у трајном каузалном односу са својом околином; слика-предмет чини физичку, егзистентну основу слике као уметничког дела и она је темељ слике, истиче овај аутор (Ингарден, 1991, 130). Са њеним уништењем нестаје могућност да је више конкретно видимо премда можемо себи и даље да је представимо; међутим, слика има својства која слици-предмету не припадају и она "својом структуром превазилази реалну ствар у којој је утемељена: слика указује, с једне стране, на одређену субјективну стваралачку делатност захваљујући којој је настала у души уметника пре стварања слике-предмета а с друге стране, на репродуктивну, у извесним границама стваралачку, делатност гледаоца, захваљујући којој долази до конкретне чулне датости слике при сваком њеном посматрању" (131).

Наспрам слике-предмета која је дата у једноставном визуелном опажању, слика је, тврдиће Ингарден, чисто интенционални предмет; она настаје у компликованом процесу свести на тлу виђења које се може окарактерисати као фундирајући акт. Зато се при правом естетском виђењу морају апстраховати опажајно-предметне датости које прате виђење слике (рам, осветљеност, стакло на слици), јер ће се у случају да ови периферни моменти остану у свести изгубити свест слике и доминантна ће постати слика-предмет као чулни материјал (136-6). У предавањима "Phantasie und Bildbewusstsein" (1904/1905) Хусерл истиче да за нас није интересантан толико сиже колико начин на који нам се овај сиже јавља као и то колико нам се исти допада; у свести се не опредмећује слика већ предмет који је фиктивна слика: он се јавља помоћу одређених боја и односа које имамо на слици-предмету. Хусерл овде заправо иде корак даље у анализи: он

се не задржава на односу ствари и њене слике у свести, већ анализира сам садржај свести и при том разликује сиже и слику, његов лик у свести. Естетско посматрање подразумева искључивање теоријског става и слика се стога налази с оне стране интереса за бивствовање и не-бивствовање. Овде се само још једном потврђује да Хусерл није оставио нетакнутом естетичку проблематику; његовим слушаоцима су његова размишљања била позната (а читаоцима, тек након публикавања XXIII тома његових сабраних дела, 1980); тек након више од шест деценија постало је приступачно неколико текстова у којима се Хусерл непосредно дотиче естетичке и уметничке проблематике а што је било не само усмеравајуће већ и одлучујуће у формирању схватања његових ученика (посебно Ингардена); показало се да сам Хусерл отвара низ питања, пре свега (а) проблем естетског става за који је оно најбитније не фантазија већ став према оном што је естетички интересантно, предметност у *како* (Gegenständlichkeit im Wie) (Hua, XXIII/591); (б) питање одражавања (Abbildlichkeit), кад је реч о сликарским делима, и ту се одмах отвара питање (ба) предметности приказаног које се помоћу слике репрезентује као одраз (Abbild) (Hua, XXIII/154f). као и питање (бб) односа оригинала и репродукције неке слике или сонате (Hua, XXIII/158); у посебну групу питања спада (в) стваралачка делатност уметника као производ објективизујуће фикције; ту се промишља објективизовање уметничких факата као уметничких дела. Овде спадају истраживања слободне уметничке фикције као и интерсубјективне егзистенције фантазије у области уметности (Hua, XXIII/519, 542).

Све ово показује да има основа анегдота о Ингардену који се, наводно, при једном сусрету, помало надмено, обратио Хартману рекавши да је овај своју теорију планова уметничког дела изложио на основу његовог раније објављеног списа "Das literarische Kunstwerk"; Хартман је, прича се, одговорио питањем: зар се и ви бавите естетиком? Могуће је да су тог часа обојица били на свој начин у праву, али вероватно само зато што су Ингардену била позната Хусерлова предавања из 1918. године („Zur Lehre von den Anschauungen und ihren Modis.") (Hua, XXIII /498-545) у којима је Хусерл говорио о реалитету уметничког дела и његовим

модалитетима, разликујући при том производе ликовне и позоришне уметности, док је Хартман, видели смо то, у свом спису из 1933. следио одређена решења из Хегелове *Феноменологије духа*. Ако Ингарден Хусерлов идеализам не схвата трансцендентално већ метафизички, то је само један од разлога зашто ће он у анализама књижевног уметничког дела акценат ставити на онтолошку компоненту дела и зашто ће истраживање квазиреалитета уметничког дела у великој мери бити под утицајем реал-онтологије феноменолога гетингеншког круга.

Оно што треба имати непрестано у виду, свакако је чињеница да ако Хусерл и није стигао да се много посвећује уживању у лепим уметностима, јер је све време био опседнут идејом да доврши „грађевину“ своје феноменологије, он истовремено са изванредним осећајем говори о реализацији естетског предмета у часу извођења позоришног дела и тиме се показује (као и у случају И. Канта) да се до одлучујућих увида у естетици пре може доћи полазећи од филозофије и појма уметности но од појединих дела уметности и праксе њиховог стварања.

Хусерл користи примере из области уметности, он говори о уметности, али при том нема за циљ решавање естетичке проблематике; већ из наслова овде поменутог његовог списка у којем настоји да разјасни датости свести и фантазије, природу аката у којима индивидуе постају себе свесне, јасно је да се ту ради о анализи опажаја, а не о истраживању природе уметничког дела; нас који ове текстове читамо из позиције што смера анализи конституције дела у великој мери ће изненадити продубљеност Хусерлових увида који ће све време бити непосредан путоказ естетичарима феноменолошке оријентације.

У управо поменутих предавањима о опажајима и њиховим облицима (1918), Едмунд Хусерл је говорио како је "представљање представе чиста перцептивна фикција" (Ниа, XXIII/516). На тај начин, тематизујући реалност оног што је приказано на сцени, а вођен не-уметничким мотивима, Хусерл је постављао питање: шта ми заправо видимо? Хтео је још једном истаћи да је и наше виђање само резултат оног што смо научили да видимо, оног што смо уопште спремни да видимо. То је надаље значило да оно што видимо није заправо

оно што гледамо већ нешто друго, нешто што тек треба видети ако представу (рецимо, драмску) уметнички посматрамо.

Све на сцени, истиче Хусерл, има карактер *као-да* (Als-ob). Глумци као живи људи, реалне ствари: кулисе, намештај на сцени, реалне завесе, све то *представља*, служи томе да нас пренесе у уметничку илузију (516). Све што се јавља на сцени, иако има приказујући карактер, није ту да би приказало себе, већ превасходно зато да би учинило присутним нешто што ту није а што је по свом бићу присутније од оног што је тог часа непосредно дато нашим чулима. Тако се гледалац налази у парадоксалној ситуацији: гледајући он опажа оно што види и то што види заправо не види јер заправо гледа оно што реално не може видети а што је у крајњој линији једина реалност на сцени. Само ово двоструко виђење, које гледаоцу омогућује да истовремено борави у два различита света и да је све време док траје представа подједнако свестан егзистентности сваког од њих понаособ, нужан је предуслов сагледања оног уметничког у глумачкој уметности.

Живећи привидни доживљај у посве привидном ставу унутар света као слике света ми и немамо више искуство стварног света (посебно, немамо искуство задобијено представљањем реалитета који нам се пружају), и то пре свега зато што је овај од самог почетка искључен из игре; драма се не игра са светом већ омогућује да свет може унутар ње играти своју игру. Зато је намештај на сцени реалан у оној мери у којој је у свету слике фиктиван; с друге стране, он на сцени није слика фикције, већ је у потпуности реалан и детерминише став посматрача који живи у сценској игри. То, разуме се, није истински намештај, већ намештај у соби одређене личности и на тај начин, рекао би Хусерл, то је фиктивни намештај, намештај отеловљен у фантазији; тако се овај налази у опреци с реалном стварношћу којој припада стварни намештај. Намештај је употребни објект и има у соби одговарајућу функцију; али соба, будући да је сад наспрам стварности, јесте фикција - употребљива је, али за особе које су и саме фикција, па стога оно опажено у фантазији није нешто попут стварности, садашњости или прошлости већ је то опажено сазнато у свом *као-да* садржају, оно је нека као-да стварност.

Перцептивна фантазија се јавља на тлу реалних ствари; гледалац чулно опажа једну а доживљава посве другу реалност. Ова прва реалност (коју ће Н. Хартман назвати предњим, материјалним планом) претпоставка је појављивања свега онога што се означава као фиктивно и нереално; ово пак постоји само у свести посматрача и то оног посматрача који уметнички гледа, који има способност да види иза реалности, да продре у другу стварност коју својим наступом обликују глумци на сцени.

Тај задњи план (*Hintergrund*) чине опажаји и искуства које производе реалне ствари, па се уметнички објект *представља* у том задњем плану - он је илузија па ми, хтели то или не, имамо заправо посла с илузијама. Хусерл стога поставља питање врсте тог представљања. Кад је реч о илузији у обичном смислу, а у овом случају у смислу привида, збива се опажање које одликује могућност прелажења на друга опажања или репродуктивна искуства, на опажања која су изворно илузионистичка и која се налазе у сукобу с другим перцептивним моментима (Ниа, XXIII/516). Али, када је о позоришној представи реч, појављује се игра (исечак света привида) и ту се не почиње с једним *норамалним* опажајем, не полази се од стварности оног што је перцептивно појављујуће; ми од почетка знамо да то што видимо није нешто реално, те све што се види има карактер „ништовања“. Све реално постаје егзистентно неутрално и тако омогућује иреалном да доспе у први план, да буде виђено као реално.

То није исто као кад имамо чисту илузију код које стојимо на тлу искуства па искуствено *супротстављамо* илузивном и тако ово последње активно негирамо. Кад је о позоришној илузији реч, то је илузија другачије врсте: ми је прихватамо, полазимо од ње, а њене објекте "видимо" као предмете стварности. При том треба још једном истаћи да гледалац никада не брка стварно и привидно; та *уметничка слика* коју прихватамо као представу стварности за нас је стварност, али стварност посебне врсте, коју нећемо „помешати“ са стварношћу већ ћемо условно рећи да је она *слика стварности*. Том сликом стварности бива покривено наше немодификовано искуство. У свести гледаоца постоје истовремено два слоја искуства „исте ствари“, али два слоја такве структуре да се ни у једном тренутку не могу стопити; у

противном, имали бисмо губљење њихове специфичне разлике, а управо у њој крије се могућност да гледаоц накнадно обликује своју слику уметничкога дела, односно оно што се у естетици назива *естетски предмет*. Ова конкретизација резултат је пулсирајућег кретања између две стварности што се јављају на сцени.

Већ у тренутку дизања завесе гледаоц се затиче на тлу илузије и привида; он тога остаје свестан до краја представе. Нашавши се на тлу које гради опажај фантазије он почиње активно да суди, страхује, да се нада, да трпи: све то, подсећа Хусерл, гледалац чини у једном *као-да* модусу, у модусу фантазије. Да није тако он не би могао остати миран и не би могао издржати јачину доживљаја оног што се збива на сцени. Ово даје оправдање тези да ту није реч о неком "правом" доживљају већ о превасходно *уметничком* доживљају.

Има разлога да се претпостави како је овај однос глумца и збивања на сцени ипак новијег датума; Грци на сцени нису видели оприсутњење фикције већ пре свега манифестацију истинског постојања. Зато је за њих дешавање у театру било толико потресно и зато су они, гледајући оно што се реално не може видети, гледали заправо оно што лежи у структури ствари, или још прецизније, у структури космоса. Приказано није за њих имало модус фикције већ је било манифестација првог бивствовања у његовом истинском, нескривеном облику.

Будући да је на сцени приказивана драма космоса који се игра са самим собом тако што у тој игри користи и богове и људе, па су ови други играчке на двоструки начин: једном играчке света, други пут играчке богова; тако, глумци на сцени само су појавни облици космичких моћи – супротстављани принципи из чије борбе настаје свет како на сцени тако и у свести гледалаца. Тада су глумци носили маске зато што нису били индивидуе (индивидуа, како исправно примећује Ниче, може бити само комична, али не и трагична), већ оваплоћење моћи. Њихов задатак (с техничке стране) био је лакши но данас, јер није било проблема ни с мимиком ни с гестовима - било је неопходно само да се јасно и разговетно изговори текст; с друге стране, њихов задатак био је и тежи јер је њихова одговорност била већа: учешћем у драмском збивању они су учествовали у поретку света, били су свет сам и драма је тада била умеће без уметности.

Ако се ситуација након замирања уметности Грка изменила и ако је улога глумаца у новом времену другачија, ако сада, служећи се реалним средствима, тумаче реалне ликове да би постигли ефекат иреалног, можемо се запитати на који то начин они успевају да представе раније поменути квази стварност? Ако је, како Хусерл примећује, циљ позоришта својеврсно *стављање-у-дело* (Ins-Werk-Setzung), а знамо да ће касније један његов познати ученик говорити да је уметност *стављање-у-дело-истине*, с разлогом се може рећи да ново позориште нема више за циљ да гледаоце учи истини (као у доба антике) већ пре некој другачијој перцепцији: позориште данас припрема искуство како да се побуди двострука аперцепција, двоструко перцептивно разумевање.

Квази-свет квази-искуственог лика на сцени бескрајно је неодређен (Hua, XXIII/535) и то у истој мери у којој је неодређен и свет што лежи изван нашег актуелног искуства а који у себи садржи могућност фантазијског обликовања, могућност појаве фиктивних бића што се пред нама само фиктивно сукобљавају у свој својој сценској реалности. Сукоб је остао и могло би се рећи да је он трајно присутан у генези драмског облика, премда је одавно изгубио свој изворни смисао. Бит сукоба пала је у заборав и драмом влада фикција.

Оно фиктивно, што израста пред нама док се налазимо у театру, није бит космоса на делу већ фиктивно представљено у самој ствари, као једно од датих стања у његовом сопственом перцептивном појављивању, па стога оно што одиста перципирамо и јесте фикција. Хусерл примећује да је то само рефлексија и одређено стављање-у-однос (In-Beziehung-Setzen) оба става (реалног и фиктивног) у њиховој датости (Hua, XXIII/518). Тако се уметност драме преноси на трансцендентално тло, па супротстављене датости свој живот воде на тлу свести.

То истовремено значи да је уметност постала област унутар које се непосредно учи способност истовремено двоструког гледања које се одликује тиме што сад свет фикције израћа *из* реалног света; стања оба света непосредно су нам дата, налазе се једно крај другог, преплићу се у истом лику који је и реална и фиктивна особа; гледалац поседује свест о тој двострукости и та свест омогућује естетско уживање у уметничком делу за које одувек "знамо" да је са становишта

"свакидашње реалности" фикција. Могућност естетског уживања још један је знак промене о којој овде говоримо: Грци нису имали тај естетски однос спрема драмског дела и нису *уживали* у глуми глумца, зато у делу нису ни видели ни тражили оно што ми сада налазимо. У томе треба тражити разлог чињеници да су њихова дела за нас неповратно прошла.

Хусерл истиче могућност промене тематског става: то се дешава кад се напусти тло стварности и започне живот у опажају који се не фундира више у искуству, већ у фантазији; тада се рађа свет фантазије у који гледаоц доспева актом ништења реалности; тај акт је од посебног значаја јер се управо с њим показује дефицијентност филозофског мишљења будући да филозофија није у могућности да *ништа* тематизује и експлицитно га изложи. Чињеница је да она овом непрестано тежи, да то види као свој најпречи задатак, али исто тако евидентно је и да у томе трајно не успева. Тако нешто могуће је можда само у уметности: једино се она, оприсутњујући прелаз из реалног у фиктивни свет, налази у могућности да непосредно, практично *покаже* али не и искаже шта се ту заправо дешава.

Конституисане могућности унутар свести фантазије не сукобљавају се са релацијама стварности, јер се ту ради о два одвојена, паралелна света: док свет искуства означава безгранични систем актуелних искустава са хоризонтима искуства који се опет могу експлицирати у искуству па унутар тог система постоје мале (на посебан начин ограничене) сфере слободе, дотле су светови фантазије потпуно слободни светови и свака "измишљена" ствар, како примећује Хусерл, има такав свет као услов свог "постојања" (Ниа, XXIII/534-535).

Свет фантазије нема ограничени хоризонт, он се простире зависно од моћи што их поседује гледаоц; истовремено, та "неограниченост хоризонта" не може се експлицирати уз помоћ одређене анализе искуства. Особитост фантазије, била би у њеној произвољности, у могућности да се многолико обликује а да при том у свим својим модификацијама остане у кореспонденцији с делом на чијем тлу настаје. Ту лежи одговор на питање како то уметност глуме обликује гледаоца, јер свест гледаоца је заправо једино место где се ово умеће може конкретизовати; свест је услов трајања

глумаштва и наставши се у трансценденталној димензији глума се као уметност устаљује као принцип виђења и доживљаја света у његовој многообличности.

За утемељивача феноменологије, прво као методе, а потом и као универзалног филозофског тематизовања света (*Ideen I*), уметност је област обликујуће фантазије која може бити перцептивна или репродуктивна, делом опажајна, а делом неопажана, будући да се сама уметност не мора увек кретати искључиво у сфери опажајности (Hua, XXIII/514); област уметности је фикција неналична стварности; она је само област могућности; ову фикцију образују квази-реалне ствари што пребивају у сопственом (фиктивном) простору и времену; те ствари се налазе у неодређеном, недефинисаном хоризонту света унутар којег постоји опрека и сукоб предмета искуства и предмета маште.

Свет искуства овде је безгранични систем актуелних искустава која се могу експлицирати унутар хоризонта што га образује искуство; у њему је ограничена сфера слободе и самовољне променљивости. *Светови фантазије* су потпуно слободни светови при чему свака ствар фантазије пребива у свету фантазије као једном квази-свету; то објашњава зашто се хоризонт неодређености света фантазије не може експлицирати само анализом искуства. Особитост фантазије почива у њеној *произвољности*, тј. у произвољној самовољности (Hua, XXIII/535).

Увид у постојање квази-светова има за последицу да се уметничко дело, посебно књижевно, може разумети као скуп квази-исказа што је касније Ингарден покушао да прикаже као свој оригинални допринос истраживању слојевања књижевног уметничког дела. Чини се далеко важнијим начин на који Хусерл поставља овај проблем: ако је песничко дело скуп асерторичких исказа, онда има разлога да се порекло томе тражи код Аристотела који је први описао специфичну структуру и модус бивствовања света уметничког.

У већ поменутом предавању из 1918, Хусерл упућује на природу света који се производи извођењем драмског дела: ако бити ликовне уметности припада представљање у слици које се може одредити као одражавање реалног објекта, такав начин обликовања не би се могао прихватити као парадигматичан и за ове друге уметности, па зато, кад је реч о делима

драмске уметности, треба нагласити да ту постоји облик реализовања унутар фиктивног света дела на неки другачији, не једноставно одражавајући начин. На делу је стварање које не осликава ствари већ их обликује из њих самих. Оне израстају из себе, запоседају реални простор и захваљујући моћи посматрача да може бити истовремено свестан и реалног и фиктивног, оне реално егзистирају у свету иреалног при чему једина реалност јесте само играна игра.

За време извођења позоришне представе ми живимо у свету перцептивне фантазије налазећи се на тлу квазистварности; пред нама се ређају слике, везујемо их у јединствену слику, но ту се очигледно не ради о неком одразу (Abbild) какав имамо кад је у питању ликовно дело. На сцени се збива одражавајуће представљање (неке историјске личности попут *Ричарда III* или *Валенштајна*); то представљање свакако има и естетску функцију, сматра Хусерл; ту немамо посла с одражавањем већ с произведеном сликом у имагинацији; реч је о перцептивној фантазији, или како би то Хусерл рекао, ту се ради о непосредној имагинацији (Hua, XXIII/515). Зависно од драмског дела о којем је реч, Хусерл сматра да се могу разликовати два модуса фантазије: прво, фантазија која у садашњост доводи нешто прошло (као што би био случај са реалистичком, грађанском драмом) и њу означава као фантазију прошлог (Vergangenheits-Phantasie) и друго, чиста фантазија (reine Phantasie) какву срећемо кад за предмет имамо, рецимо, Хофмансталове бајке (пример је, разуме се, Хусерлов).

Глумци на сцени производе слику (Bild); то је слика трагичне радње и свако од њих ствара лик делајуће личности; међутим, слика личности (Bild von) која се образује на позорници није исто што и одраз личности (Abbild von), па представљање глумца нема исти смисао као и објект-слика (Bildobjekt) у којем се представља неки сиже (Bildsujet). Ни глумац ни његова слика коју он пред нама ствара нису слика у којој би се неки други објект одражавао. Представљање глумца је произвођење слике посредством његове истинске делатности, његовим кретањем, мимиком, његовом спољном појавом (који су његов производ) (Hua, XXIII/515).

Све ово наводи Хусерла да разликује представљање и представљено унутар реалности; он тако на исправан начин

схвата Аристотелов појам *мимесис*, вековима различито и понајчешће погрешно тумачен. Најпогрешније било би оно схватање које у овом изразу види само одсликавање. За тако нешто нема основа код самог Аристотела; за подражавање каже највећи филозоф антике да оно стваралачки производи не оно што јесте или што је било већ оно што би могло бити, с обзиром на вероватност или неопходност (*Поет*, 9, 1451a).

Зато се и суштина уметничког дела не огледа само у представљању неке ствари и у томе је тајна разумевања појма *мимесис* (који ниједна расправа о природи драмског стваралаштва не може обићи); Аристотел је с великим правом сматрао да уметничко подражавање има сопствену логику и да су дела уметности иако једнострана, ипак посредна стварност; ово је за последицу имало аутономност уметности; песнички говор није онај који суди (*logos aporphanticos*) већ је битствено неутралан: његови искази нису ни истинити ни лажни, већ неутрални (то су квази-искази) па стога подражавање није у одсликавању већ у стварању потпуно аутономне области људског стваралаштва и ако се не разбија јединство уметничке и онтолошке области (што Стагиранин никада није чинио) пред нама се јавља специфични свет уметности као резултат слободне игре уобразиље. Ово схватање није било страном ни Платону а ни филозофима новог доба, посебно Канту (у чијем делу треба тражити темељ модерне естетике).

Сам Хусерл, који у филозофију улази уз помоћ Brentанових предавања о Аристотелу ово веома добро зна. О књижевним исказима као квази-исказима имао је кад да поучи Ингардена коме се изгледа дешавало да с годинама понешто и заборави. А и године чине понекад своје: уместо да с њима утихне искључивост, она понекад гротескно нараста, до неоснованог самовеличања и неоправданог оспоравања оних који такође нешто знају. Зато Ингарден даје пример који не треба следити.

ЛИТЕРАТУРА

- Fink, E.: *Studien zur Phänomenologie*, M. Nijhoff, Den Haag 1966.
Fink, E.: *Studien zur Phänomenologie*, M. Nijhoff, Den Haag 1966.
Gadamer, H. G.: *Neuere Philosophie I*, J. C. B. Mohr, Tübingen 1987.
Geiger, M.: *Asthetik*, in: *Die Kultur der Gegenwart*, Hrsg. P. Hinneberg, Teil I, Abt. VI, Leipzig und München 1924, S. 311—351.
Хамбургер, К.: *Логика књижевности*, Полит, Београд 1976.
Hartmann, N.: *Das Problem, des geistigen Sein*, de Gruyter, Berlin 1962.
Хартман, Н.: *Естетика*, Култура, Београд 1968.
Husserl, E.: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Husserliana XXIII, M. Nijhoff, Den Haag 1980: (у тексту скраћено: Hua, XXIII).
Husserl, E.: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*. M. Niemeyer. Tübingen 1980. (у тексту 1980b).
Ingarden, R.: *Das Literarische Kunstwerk*, M. Niemeyer, Tübingen 1960.
Ingarden, R.: *Streit um die Existenz der Welt*, M. Niemeyer, Tübingen 1964.
Ингарден, Р.: *Онтологија уметности*, КЗНС, Нови Сад 1991.

Објављено у:

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.