

Milan Uzelac

Svet kao slika u svetu fantazije

Sva istorija mišljenja o prirodi i poreklu umetnosti mogla bi nas ponajpre poučiti oprezu u pristupu delima koja pretenduju na to da budu umetnička. Od najstarijih vremena čini se spornom dvojakost egzistencije prisutnosti u samom delu. Opredeljivanje u traženju odgovora na ovo pitanje određivalo je kako odnos prema umetničkom delu tako i njegovu socijalnu funkciju. Insistiranje na prvom momentu (ističući značaj dimenzije subjektivnosti) doprinosilo je razvoju svesti o autonomiji sferi estetskog, dok je zalaganje za drugo rešenje vodilo opravdavanju "upotrebe" dela u vanumetničke svrhe.

Pitanje strukture umetničkog dela i načina egzistencije njegovih posebnih elemenata (što na najeksplicitniji način izlaže Martin Hajdeger u njegova četiri Frankfurtska predavanja, 1936) kao i pitanje strukture receptivne svesti, na čijem tlu je jedino moguća potvrda teze o jedinstvu i zajedničkom poreklu ovih po prirodi disparatnih svetova, i danas (nakon što je proteklo više od pola stoleća uzbudljivih istraživanja koja su nam donela izuzetne rezultate), čine se aktuelnim pa stoga i neophodnim. Poslednjih desetak godina¹ zatrpani smo studijama o postmodernoj umetnosti i pokušajima da se sve što se manje ili nedovoljno razume proglasi za postmoderno. Većina ostvarenja modernih kritičara nije na

¹ Tekst je pisan početkom devedesetih godina XX veka. Objavljen u: Uzelac, M.: *Svet kao slika u svetu fantazije*, Projek-art, Novi Sad 1994, br. 3, str. 49-53.

nivou zadatka koji je pred njih iskrsao; često se novim ili ultramodernim proglašavalo ono što više nije moderno (Adorno) ali ni poslemoderno, već najvećim delom antikvarno. Kritičari, posebno oni koji se bave likovnim umetnostima, plaše se da nešto previde ili propuste, te često pridaju značaj i onom za šta u dubini svoje duše ipak osećaju da nema vrednosti. Ova koketerija sa svim novopridošlim rezultatima moderne umetnosti često vodi iskrivljavanju slike o onom šta je u osnovi umetnosti, šta je ono umetničko same umetnosti.

Nimalo slučajno čini nam se da je sad potrebno naćiniti korak nazad da bi se omogućio iskorak napred; ponovno promišljanje temelja na kojima počiva moderna umetnost vraća nas kategorijama za koje smo neko vreme mislili da su otpremljene u istoriju. Sada se opet govori o pojmu prirode, slike, fantazije, o strukturi i vremenskoj dimenziji umetničkog dela, o ornamentu, o tlu iz kojeg izrasta umetnost i ono umetničko. U kontekstu poslednjih istraživanja, postaje očigledno da neki od uvida s početka stoleća opet dobijaju na aktuelnosti i da svoju životnost duguju nesigurnosti što se ugnezdila u današnju umetničku praksu. Zato ima mnogo opravdanja pokušaj da se podrška za dalja istraživanja temelji kako na fenomenološkim analizama vremena i svesti koje je početkom veka izveo Edmund Huserl, tako i na analizama dela i stvari koje nalazimo kod njegovog ućenika Martina Hajdegera.

Ne treba gubiti iz vida da mišljenje ove dvojice filozofa nije bio vođeno umetnićkom problematikom. Mođa u prvi mah izgleda paradoksalno da ako se kod Huserla jedva nalazi nekoliko stranica na kojima se eksplicitno govori o umetnosti, upravo se na njima nalazi odlučujuća pomoć za razumevanje onog što se zbiva u današnoj umetnosti. Ponavlja se usud koji je zadesio filozofski

pokušaj autora triju čuvenih *Kritika*: izvodeći filozofski sistem s namerom da promisli temelje metafizike, Kant je zapravo izgradio konsekventnu estetičku teoriju na tragu stoika i Filona Aleksandrijskog. Već pomenute Hajdegerove analize o strukturi i egzistenciji umetničkog dela koje nalazimo u spisu *Izvor umetničkog dela (Ursprung des Kunstwerkes, 1937)* upravo danas pokazuju se neprevaziđenim; možda će trebati još dosta vremena da bi se shvatilo da one ne samo svoje poreklo imaju u filozofiji E. Huserla već da i svoj istinski smisao mogu razotkriti samo uz ponovno čitanje dela tvorca fenomenološke filozofije. Zato upravo u Huserlovim analizama strukture transcendentnalne subjektivnosti, odnosno u analizama polja čiste svesti, treba tražiti odgovore na ključna pitanja što ih postavlja savremena umetnost. Ako je već ranije ukazano kako dospevši do polja čiste svesti prvi fenomenolozi nisu znali šta se unutar njega uopšte može činiti, ima razloga da se taj osećaj praznine, osećaj lebdenja u nedefinisanim prostoru izdvoji kao bitna odlika potrage za beskonačnim u sferi konačnog. Iskustvo neodređenosti koju na planu ontološkog određujemo kao *ništa*, omogućuje da se objektnost realnih stvari sagleda u svetu umetnosti na dvostruki način. Ta dvostrukost osnovni je lik sukoba iz kojeg trajno izranjaju dela umetnosti kao dela posebne strukture kojom biva trajno fiksiran u njima prisutan (uvek ne i prepoznatljiv) istinski smisao.

**

Po mišljenju Huserla sva umetnost kreće se između dva ekstrema: s jedne strane je dati svet i dato vreme koji su određeni za nas i čine naš realni svet, našu okolinu, a s druge strane je "svet priče", neki mogući svet, neko moguće vreme sa nekim svojim zakonima (Hua, XXIII/540); reprezentant prve vrste je likovna umetnost, a čista fantastična umetnost - muzika, razigrana fantazija,

predstavnik je druge vrste. Umetnost se tako nalazi na ničijoj zemlji: između realnog i mogućeg (a neostvarenog) - ona je funkcija prevođenja mogućeg u stvarno.

Svet umetnosti nastaje tako što se izmaštano prenosi u realnost, tako što se umetnik realnim igra sa one strane stvarnog. Tako u prvi plan dospeva sama stvar, samo delo umetnosti i pred umetnicima više nije imperativ stvaranja radi samog stvaranja, već se ponovo insistira na uvođenju novih stvari u postojanje; ovaj postupak oprisutnjenja karakteristika je današnjeg umetničkog trenutka. Do tako nečeg, razume se, nije došlo iznenada; sve je to pripremljeno već u drugoj deceniji ovog stoleća pa oslanjajući se na takve rezultate postmoderna umetnost je mogla dozvoliti sebi i malo nonšalantnosti. Oni koji su početkom 1977. imali prilike da u Beču vide izložbu crteža predstavnika američke pop-art umetnosti odmah su shvatili da pred sobom imaju umetnike svetskih crtačkih mogućnosti. Čini se da u umetnosti postoje dva toka: onaj *površinski*, koji nam se često čini do te mere zbrkan i nestabilan, da mnogi počinju samouvereno, obmanuti lažnom lakoćom, da tvrde kako tu nema nikakvih pravila i da je sve moguće, i onaj *dublji*, koji neprestano pita za samu stvar, onaj koji nastoji da treperenje mogućeg fiksira unutar same stvari; ovo poslednje jeste opredmećenje, prevođenje u delo. Potvrdu ovom stavu nalazimo kod Huserla koji kaže da se "ne promišlja pesnik već pesništvo" (*Nicht der Dichter, sondern die Dichtung wird nachverstanden*) (Hua, XXIII/540); evidentno je da se naglasak stavlja na istraživanje onog objektivnog - na samo umetničko delo; ovo je logična posledica Huserlove analize sveta idealnih, opštih *predmeta*; tu oblast idealnih predmeta on označava kao *svet apriorija*, a ti idealni predmeti obrazuju objekt osobitog, "kategorijalnog" iskustva, odnosno: mogući objekt na opažaju utemeljenog

opisivanja. Tematizovanje predmeta (kojem vodi svako pitanje o biti umetničkog predmeta) ovde podrazumeva i pitanje o tome šta se misli zapravo pod predmetom. Huserl ističe kako pojava može biti *predmet* u psihološkom stavu, ali da to nije slučaj kad je reč o estetskom stavu; u estetskom stavu se ne posmatra pojava i ona se ne čini predmetom teorije, već se u njemu opažajući posmatra predmet ili predmet slike odražen u medijumu slike; posmatrajući, subjekt se nalazi u teorijskom stavu, a ovaj se karakteriše usmerenošću na istinsko bivstvovanje, imajući za cilj da nešto što jeste odredi na njegov egzistentan način; ovaj stav je različit od praktičnog, koji se odlikuje time što teži oblikovanju ili menjanju. Skup takvih predmeta je svet koji svoj ekvivalent ima u polju transcendentale svesti čije jedinstvo se obezbeđuje u aktu fantazije.

Evidentno je da upravo Huserl priprema prostor unutar kojeg će Hajdeger (saglasno Kantu koji prvi biva svestan ovog problema) ustvrditi kako umetničko delo nije običan predmet, upotrebna stvar, već pre svega tlo na kojem se voljom umetnika transformišu realni kvaliteti u imaginarne, i tako učvršćuje mesto dešavanja istine, mesto na kom se ova pojavljuje; Hajdeger tu naglasak stavlja na istinu a ne na samo pojavljivanje.

**

Nimalo slučajno problem fantazije dospeva u središte onih istraživanja koja nastoje da rasvetle fenomenološke datosti kao temelje čijem propitivanju stremi analiza biti; drugim rečima: imaju se u vidu intencionalno objektivizovani doživljaji kao što su (recimo) doživljaji koje umetnik ima u času nastajanja umetničkog dela, ili doživljaji posmatrača u času oblikovanja estetskog predmeta; tu se misli na unutrašnje gledanje, koje suprotstavljamo posmatranju spoljašnjeg (tj. opažanju).

Lako se može utvrditi kako se opažanju suprotstavlja oprisutnjenje, odnosno, ono što nam lebdi pred očima u fantaziji (Hua, XXIII/3).

Kada Huserl u središte razmatranja uvodi pojam fantazije, treba imati u vidu da njega ne interesuje fantazija kao duševna aktivnost; on prevashodno nastoji da istraži fenomenološke datosti koje su temelj analize suština; ove datosti su intencionalni objektivirajući doživljaji koji se obično označavaju kao predstave fantazije, a najčešće samo kao predstave; takve su, navodi Huserl, predstave kentaura koje nam daje umetnik i te predstave se suprotstavljaju spoljnom posmatranju, opažanju. Spoljašnjem, onom što se istinski pojavljuje, suprotstavlja se unutrašnje predstavljanje, ono što se u unutrašnjosti oprisutnjuje, ono što kao što smo već naznačili, "lebdi u fantaziji"; oprisutnjenje se tako shvata kao krajnji modus intuitivnog predstavljanja. Fantazija bi mogla biti shvaćena kao prost privid, ali svaki čulno-opažajni privid, nije i fantazijski privid; izvor privida, koji Huserla ovde posebno zanima, mora ležati u subjektu i on počiva na njegovim delatnostima; tako je fantaziranje aktivnost suprotstavljena opažanju koje je uvek vezano sadašnjošću.

Gledajući sliku posmatrač živi u njenoj slikovnosti /Bildlichkeit/; u slici mu se oprisutnjuje objekt. Svest o ovoj imanentnoj slikovnosti od posebnog je značaja za estetsko posmatranje slike. Interes koji se tu javlja nije prouzrokovan samo sižeom koji poseduje slika, jer, tamo gde slika estetski deluje to delovanje nije samo posledica postojanja sižea već isto tako i obojenosti. Same boje poseduju određenu moć govora, te da bi se dospelo u svet koji obrazuje siže neophodno je da se "pokrene igra fantazije" (Hua, XXIII/37). Na slikama jednog Veronezea ili Direra, kaže Huserl, pojavljuje se predeo i vreme u kojima oni žive. U tom sloju slike, koji nije i odlučujući za

doživljavanje estetskog (moguće je da se ovo javi i mimo predmetno-prikazivačkog plana, neposredno), odista je moguće sačuvati nešto od vremena u kojem one nastaju; možda bi Vermerove slike bile za to još pogodniji primer; kasnije će Hajdeger pišući o jednoj slici Van Goga, istaći upravo tu pozadinu koja se kroz prikazani siže pojavljuje. No, Huserl istovremeno s pravom ističe da nas na slici ne interesuje toliko siže, koliko način na koji se ovaj javlja i koliko nam se on estetski dopada; tako, na najodlučniji način, biva eksplicirana teza o značaju duhovnog, tj. metafizičkog sloja pozadine u umetničkom delu. Huserl o tome piše 1904/1905. u predavanjima *Phantasie und Bildbewusstsein*, i što je najznačajnije, vidimo da primere uzima mahom iz likovnih umetnosti, ističući pritom da bez slike nema likovne umetnosti. Ovo tvrđenje sasvim je u skladu s klasičnom koncepcijom slike koja ne uzima u obzir procesualnost kao dimenziju dela. Tako nešto moglo bi doći do izražaja da je reč o muzičkoj umetnosti, ali nimalo slučajno Huserl koristi za primer pesništvo i likovne umetnosti da bi govorio o delu, a kad se poziva na umetnost drame, to čini istražujući dimenzije realnosti te se vreme kao način egzistencije dela ne sreće u obzorju njegovih istraživanja. Ovo bi moglo značiti da Huserlove teze ostaju unutar mišljenja klasične umetnosti, a da ne "funkcionišu" kada je reč o modernoj umetnosti; to bi verovatno bilo tačno da nije načinjen prodor u novi, postmoderni prostor. Na taj način dolazi do obrata unutar kojeg se otvara neslućen uvid: ista je bit klasične, moderne i postmoderne umetnosti. Razlika, ako je ima, postoji samo u načinu interpretacije predmetnosti koja se konstituiše u stvaralačkom aktu. U već pomenutom predavanju Huserl kazuje kako se slika jasno mora razlikovati od stvarnosti (Hua, XXIII/41); na taj način on anticipira Hartmanovo insistiranje na neophodnosti postojanja sredstava

derealizacije, sredstava kojima se umetničko delo izdvaja iz realnog sveta i time izbegava da postane surogat stvarnosti.

Treba imati u vidu da pitanja koja Huserl otvara nisu i ona ključna kojima on teži, jer da je bilo tako, on bi eksplicitno izgradio estetičku teoriju; činjenica je da njega ne zanima estetička već pre estetska dimenzija i analizirajući fenomen čulnosti on pojam estetskog shvata približavajući se Kantu. Slika poseduje sopstveni prostor koji nije identičan sa onim koji percipiramo u slici iako je njen osnov u stvarnom prostoru i stvarnosti s trenutnim opažajima u njoj; nevidljivi deo prostora što pripada slici u suprotnosti je s onim delom prostora koji se može dokučiti iskustvom (Hua, XXIII/509). Susretanjem ta dva prostora, njihovom mešavinom, nastaju fikcije: kralj na sceni, kaže Huserl, stvarni je čovek sa istinskom odećom, kad siđe sa scene i kraljevsku odeću svoju ostavi u garderobi on je opet običan čovek a ta do malo pre kraljevska odeća postaje opet obična odeća. Šta je to što je omogućilo tu promenu na sceni? Kako jedna stvar postaje druga zadržavajući u sebi mogućnost da se ponovo vrati sebi? Glumac se jednako menja kao i njegova odeća. U osnovi ove promene možda je subjektivna odluka - kao ona koja je vodila Dišana kada je stavljajući potpis na lopatu za sneg ovu prevodio iz sveta upotrebnih stvari u svet umetničkih dela. Danas se kao najveća tajna umetnosti pokazuje upravo ovaj akt prevođenja iz jedne u drugu oblast stvarnosti; gde je koren toj mogućnosti, toj odluci da se jedan objekat iz sfere upotrebnih stvari prevede u sferu umetnosti? Ne bez razloga usred svih današnjih rasprava o postmodernoj umetnosti počinje da raste interes umetnost prvih decenija ovog stoleća; kao da je neistraženo ono što se nalazi u nastojanju Dišana (pa se kao prateća manifestacija 45.

Venecijanskog bijenala² organizuje retrospektiva njegovih dela) ili A. Matisa (H. Matisse) (čija se retrospektiva održava skoro u isto vreme u Puškinovom muzeju u Moskvi). Ova dva naizgled nepovezana događaja simptom su vremena u kojem živimo, odnosno, onog što se prikriveno dešava u osnovi stvari. Ponovno prisećanje na avanturu Dišana i njegovih istomišljenika s jedne strane, i nastojanje da se linija opet vidi kao bit umetnosti, s druge, samo je znak povratka biti slike. Opet se u delu traži ono što ga čini delom i opet se konstitutivna problematika čini odlučujućom za razumevanje toliko kritikovanog pojma "biti" umetnosti.

Antimetafizičke i antiontološke prognoze o mogućnosti kretanja unutar sveta moderne umetnosti sve više liče na račun bez pokrića; takva nastojanja obično dolaze od onih koji u svoj svojoj nekritičnosti i brzopletosti ne vide kartezijsko poreklo moderne; ako su toga na trenutak i svesni, onda misle kako će prostim preokretanjem teze osigurati tlo za novi početak; ne shvataju da svako pitanje tla je bitno metafizičko pitanje. Tako se dospeva do saznanja da se pitanje o suštini umetnosti, kada je reč o likovnim umetnostima, otvara kao pitanje o biti slike te se moramo vratiti pitanju slike u svetlu odnosa stvarnosti i ne-starnosti, odnosno pitanju sveta slike u svetu realnih stvari; to je jedan od razloga što će Huserlov učenik i saradnik, Eugen Fink tridesetih godina na tragu učiteljevih spisa analizirati svet i svest slike. Finkove analize polaze od tematizovanja fenomenološkog smisla nestvarnosti koju on ne shvata kao suprotan pojam stvarnosti jer tu *ne-* ne označava negaciju, budući da Finka ne interesuje problem bivstvovanja ili nebivstvovanja takozvanih intencionalnih predmeta, već

²1993. godine.

nebivastvovanje konstituisano u bivstvovanju. Činjenica je da Fink zapravo vrši istraživanje konstitucije nestvarnih doživljaja (Fink, 1966, 67) a što bi trebalo da podrazumeva uvid u ontološki temeljni karakter slike; samo je po sebi razumljivo što on polazi od slike kao predmeta našeg okolnog sveta, a to može biti jednako, ili umetničko delo ili fotografija; pitanje, da li je reč o čisto datom delu, ili samo o "slici", svoj predmetni oblik dobija iz ljudske subjektivnosti. Slika se pokazuje kao proizvod kulture, kao svrhovita tvorevina. Ono što nas na slici ponajviše interesuje, ističe Fink, jeste *značenje* (73), no ovo ne pripada čistom fenomenu slike. Šta znači ovo poslednje? Očigledno, reč je o irealnosti u smislu idealnog značenja koje se pokazuje kao idealna singularnost umetničkog dela. U krajnjoj liniji, saznanju prethode subjektivne namere autora slike, a te namere, opet, nastaju oposredovano saznanjem (Riker) kojim se konačno, okončava objašnjenje. Objašnjavanje koje se ovde pominje biva neophodno kako bi se mogao istaći značaj razumevanja. Ovo poslednje moguće je pred slikom neposredno. Fink u pomenutom spisu sliku određuje kao jedinstvo realnog nosioca i sveta slike koji je od ovoga nošen.

Svet slike je uvek vezan za realnog nosioca; on uvek ima sopstveni prostor i sopstveno vreme a postoji i sfera koja okružuje svet slike i koja se gubi u otvorenom horizontu njene prostornosti (74). Predmeti što se nalaze na slici nisu stvarni predmeti prostora i vremena već imaju sopstveni prostor i sopstveno vreme³.

Ukazujući na nestvarnost sveta slike, Fink istovremeno želi da istakne stvarni "privid" realnog sveta;

³To omogućuje da u svetu slike imamo stalnu sadašnjost (a ta sadašnjost ima prošlost i budućnost, i pri tom misli se na prošlost i budućnost sveta slike a ne o realnoj prošlosti ili budućnosti slike).

reč je o stvarnosti "nestvarnosti". Svet slike je ono što liku čini slikom. Nosioc slike ovde nije u centru pažnje, jer smo njega sve vreme svesni; uostalom, nosic nije samo materijal, platno ili boja, već je to, ističe Fink, čitav površinski sloj slike - ono što "pokriva" nosioca, a to je, pre svega, način na koji nam je dat nosioc slike. Ovde se radi o bitnoj strukturi svesti slike: u onoj meri u kojoj svest slike deluje jedinstveno u toj meri nosioc uspeva da sačuva svoju anonimnu funkciju. Ta anonimnost ima specifični karakter određene samorazumljive samodatosti. Površina vode ne vidi se u onoj meri u kojoj se vidi slika na vodi.

Način datosti slike, o kojem ovde govori Fink, a koji po njegovom mišljenju ima funkciju nosioca sveta slike, novi je momenat u analizi strukture celovitosti slike; to je posve različito od onog što nalazimo kod Hartmana koji pod nosiocem vidi samo materijalni sloj slike ali i bitni motiv koji će kasnije preuzeti (svesno ili nesvesno) i R. Ingarden.

U poslednjem poglavlju svoje inauguralne disertacije, Fink pažnju posvećuje fenomenu prozornosti slike; čitava slika samo je "prozor" u svet slike. Ovaj govor o prozoru i prozornosti slike, u velikoj meri je paraboličan. Svet slike perspektivno je orijentisan na posmatrača koji je centar orijentisanja sveta slike. Sa pojmom "prozora" kao strukture biti fenomena slike Fink smatra da je dospeo do temeljnog pojma koji mora ležati u osnovi intencionalno-konstitutivne analize slike. Prozor koji je istovremeno realan i "nestvaran" jeste noematski korelat medialnog akta "svesti slike", tj. ništa drugo do čisti fenomen slike.

U spisu *Phantasie und bildliche Vorstellung* (1898) nalazimo razliku koju Huserl pravi između slike i stvari; kad je o ovoj prvoj reč, moguće je govoriti: (a) o slici kao fizičkoj stvari (to je stvar koju možemo poslati poštom, stvar koja se može okačiti na zid ili uništiti) i (b) o slici kao objektu koji se pojavljuje pomoću određenih boja i oblika.

Ovo drugo nije odraženi objekt, siže slike, već analogon fantazijske slike; to znači da se mora održavati svest o razlici reprezentovanog i reprezentujućeg objekta slike koji su opet u razlici spram fizičke slike (Hua, XXIII/109-110). Ako se iskorak iz stvarnosti shvati kao njena negacija, kao odbijanje stvarnosti ili kao njeno rasedanje, pri čemu spram stvarnosti stupa aktivno apercipirani predmet, posve je razložno postaviti pitanje karaktera te aktivne apercepcije: da li je ona na strani posmatrača ili odlikuje glumca koji govoreći tekst oseća istovremeno sadržaj teksta i sebe kao dve različite činjenice svesti; odnosno: na koji način percipirajuća svest konstatuje isti objekt u dve odvojene dimenzije. Ono što se neprestano javlja kao problem, jeste granica koja se mora preći da bi se iz realnog sveta dospelo u svet umetnosti; činjenica je da se ta granica neprestano pomera i da ona nije jednom za svagda odredljiva, već je determiniše delo koje vidimo kao umetničko. U tom "viđenju" krije se temelj egzistentnosti umetničkog dela i zato se s puno opravdanosti može braniti teza o svetu kao slici u svetu fantazije.

Podvojenost svetova (iako je logički besmislena svaka upotreba pojma *sveta* u pluralu) o kojoj je ovde reč, samo je parabola kojom se tumači specifičnost fenomena umetničkog. Ako to nije moguće unutar aristotelovski determinisanog kategorijalnog aparata zapadne filozofije, posve je moguće kad se u igru uvede mišljenje u slikama (na način presokratovaca), ili mišljenje koje se služi složenom igrom međusobno do određene granice ravnopravnih temeljnih fenomena kako to čini E. Fink.

Kada se u fantaziji "zamisli" neka stvar, onda je odnos te "zamisli" i stvari, analogan odnosu fotografije te stvari i same stvari; u oba slučaja slike stvari (s obzirom na njihovu predmetnu dimenziju) jesu *ništa*, i govor o njima ima jedan modificirajući smisao koji upućuje na jednu

sasvim drugačiju egzistenciju od one koja ih uzrokuje; Huserl upozorava da ne postoji objekt na slici, već samo, fotografisani objekt i stvarne boje na papiru, kao i njima odgovarajući kompleks opažaja koje doživljava posmatrač slike (Hua, XXIII/110); isto tako, slika u fantaziji istinski ne postoji, ali postoji jedan njoj odgovarajući kompleks čulnih sadržaja fantazije u doživljaju predstave koju nam daje fantazija. U svesti se ne opredmećuje slika, već predmet kao fiktivna slika. Ovde treba imati u vidu da se pod fantazijom, kad se na popularan način shvata ovaj pojam, ne misli samo na umetničku fantaziju (iz koje nam za nju najčešće dolaze primeri); još u manjoj meri bi se ovaj pojam mogao koristiti samo u suženom obimu kakav obično srećemo u psihologiji pod naslovom *produktivna fantazija* (a koja je oblikujuća na onaj način kako je koristi umetnik); upotreba ovog pojma podrazumeva korišćenje nekog trećeg puta na kojem će se pojam fantazije podjednako razvijati, kako s obzirom na njegovu perceptivnu, tako i s obzirom na njegovu reproduktivnu dimenziju.

U tradicionalnoj estetici je uobičajeno da se pod fantazijom misli sve ono što na neki način misao prevodi u reči; fantazija je, zapravo, misaoni izvor uzvišenog, i takvo shvatanje nalazimo u antičkim retoričkim spisima. Tako Pseudo-Longin, nepoznati autor čuvenog spisa *O uzvišenom*, ističe kako je taj pojam (fantazija) prihvaćen da bi se označila ona stanja u kojima ti se čini da vidiš ono što kazuješ delovanjem oduševljenja i osećanja (entuzijazmom i patosom) pa onda to možeš izazvati pred duhovnim očima svojih slušalaca.

Tu je posebno važna podela fantazije na pesničku i oratorsku (govorničku): svrha pesničke fantazije je da emotivno iznenađuje, da porazi slušaoca, dok je cilj govorničke fantazije da ubedi, i otuda sledi zahtev za jasnoćom (*energeia*); pesničku fantaziju odlikuje

preuveličavanje i udaljenost od stvarnosti, ono što je manje verovatno, dok govorničku fantaziju odlikuje stvarnost i istinitost predstavljanja koji su istovremeno i najljepši; zajedničko za obe vrste fantazije da traže ono što je patetično i što emotivno uzbuđuje. Drugim rečima: ovaj termin se primenjuje u slučajevima kad nadahnuće i patos pridaju sadržaju reči osobitu očevidnost (Pseudo-Longin, XV, 1).

Kao primer pesničke fantazije Pseudo-Longin navodi Orestovo viđenje Erinija (Eshil, Euripid), kao i kazivanje Kasandre (Eshil); taj pojam fantazije ukoliko se tumači ekstatično-patetički mogao bi biti blizak današnjem; pritom treba imati u vidu da Pseudo-Longin ne tumači fantaziju kao opšteumetničku subjektivnu stvarnost ili kao nešto ekstravagantno; u tom pojmu nema nikakve posebne neophodnosti i stoga se u u više navrata ovaj helenistički pisac odnosi prema fantaziji negativno. Fantazija je, moglo bi se zaključiti, više ili manje subjektivni faktor umetnosti.

Kod Husserla nije reč o pojmu fantazije u funkciji umetnosti; ali kako on fantaziranje vidi kao suprotnost opažanju, tada se fantazija može razumeti kao poseban, osobit način shvatanja, a to je već tačka u kojoj je već nagoveštena problematika što dolazi iz estetike mora naći u centru istraživanja. Reč je o estetskom načinu posmatranja u čijem je središtu interpretacija slike-objekta koja je s one strane interesa za bivstvovanje i ne-bivstvovanje jer se tu radi o posmatranju u kojem se ne zauzima stav: estetsko posmatranje podrazumeva isključivanje teorijskog interesa kao što teorijski stav mora ustuknuti pred estetskim (Hua, XXIII/591).

Iako razgraničavanje ovih dveju oblasti nije rezultat novijeg datuma, tek danas postajemo svesni dalekosežnosti odluke na koju je ukazao svojevremeno Baumgarten. Nije

stoga nimalo slučajan narastajući interes za ovog dva stuleća zaboravljenog mislioca; nije slučajan, jer se javlja s novim tematizovanjem prirode u postmoderno doba, a što se poklapa s interesom za prirodu kod prvih romantičara i njihovih neposrednih prethodnika. Ono što odlikuje estetski stav jeste mogućnost da se u njega vratimo, da u njemu posmatramo stvarnost kao "sliku"; to znači da posedujemo mogućnost da zamišljamo stvarnost predstavljenu na slici, odnosno da zamišljamo sliku na kojoj je predstavljena stvarnost. Možemo postaviti pitanje šta je to predmet koji se sreće u polju te stvarnosti i odmah odgovoriti: on je celina svega što postoji za subjekt, što za njega važi i traje; nađe li se takav predmet u središtu fantazije, možda će se naći na poprištu imaginarnog sukoba, jer, nije li čista fantazija, pita Huserl, sukob: sukob sa opažajima, prisećanjima, anticipacijama? Sa isključenjem svih stavova o svetu ima li još fantazija neko svoje mesto, nešto čemu bi mogla da se suprotstavi (Hua, XXIII/593)? Koje su to granice koje se nameću fantaziji? Dolaze li joj one spolja ili izviru iz nje same? Tu očigledno nije reč o igri, već o isključivanju, o stavljanju van igre sukobljenih opažaja pri čemu privid nije više stvarnost već se još samo pokazuje kao *quasi*-stvarnost.

Pitanje stvarnosti, uvedeno sa pojmom privida, javlja kao temeljno pitanje svakog estetičkog istraživanja i zato svaka filozofija umetnosti svoj konačni oblik dobija kao ontologija umetnosti. Svet umetnosti je svet oblikujuće fantazije, perceptivne ili reproduktivne, delom opažljive, delom neopažljive; utvrdili smo već da za vreme izvođenja pozorišne predstave živimo u sferi perceptivne fantazije: slike koje se odvijaju pred nama oblikuju jedno jedinstvo i ovo uspostavljanje jedinstva slika u fikciji koje Huserl određuje kao "neposrednu imaginaciju" (Hua, XXIII/515) od odlučujućeg je značaja kad se hoće odrediti estetski

karakter slike; jasno je da ovde imamo za posla s čulnim prikazom ovih slika koje proizvodi glumac u igri: on je na sceni prinuđen da čulno reprodukuje prošlost i tako nam je neposredno prevodi u sadašnjost. Ovo *prevodenje* u glumačkoj umetnosti odgovara prelaženju linije što deli umetničko i ne-umetničko, a što se dešava u času prevodenja neke upotrebne stvari u umetničko delo, aktom koji određujemo kao umetnički jer ga karakteriše slobodna odluka.

Ne bi se moglo reći da ovakav ishod deluje iznenađujuće i spektakularno; naprotiv, danas bi se činio tradicionalnim ili čak trivijalnim a što je opet "krivica" postmodernih pristupa umetnosti. Ono na čemu treba i dalje instituirati svakako je napor da se istraje u razlici dva sveta koji su više no dva regiona; tu stoga nije reč o nekoj od regionalnih ontologija čiji elementi poseduju iz osnova različit ontički status, već se tu pomalja ono bitno različito što je od početka do kraja nesvodivo na svako *drugo*. Ako postoje opravdani razlozi da sfera umetnosti ima samostalan ontološki status, onda to samo znači da teza o pluralnosti vremena ovde dobija novo značenje: umetnost poznaje samo svoje vreme a ono je tek jedno od vremena čijem smo delovanju izloženi.