

Др Милан Узелац

ХАПТИКА: ЕСТЕТИКА И ЊЕНА КРАЈЊА МОГУЋНОСТ

*Човек је стварно сам
само са својим измењом.*

E. Canetti

Душе удишу мирисе у Хаду.

Heraklit (B 98)

САЖЕТАК: Ослањајући се на резултате естетичких истраживања из последња два столећа, као и на стање фундаменталних наука крајем XX столећа, аутор истиче да су се сви досадашњи покушаји утемељења естетике ослањали на искуство вида и слуха, два „виша” чулна темеља, а да се у наше „постмодерно време” јавља све изразитија потреба за изградњом једне нове науке која ће узимати у обзир и оне „ниже” слојеве који се захватају „нижим чулима”; реч је о науци која почива на додиру. Пред нама је *логика додира* (хаптика). Додир је *minimum minimorum* сазнајне способности и фундамент формирања свести. На нивоу додира формира се прво искуство другог и света; ту се формира искуство свеколиког створеног света па тако и уметности која је прва у логичком али и у временском смислу.

Прва сазнања о себи човек добија кроз додир и зато хаптика мора бити најизворнија наука о чулном сазнању а прва уметност којом он потврђује себе јесте вајарство; све што је касније – естетика и наука – колико је поузданије, колико је више и захтевније – толико је и неизвесније. Све то само потврђује констатацију да живимо у време кад је свака довољност недовољна а свака сигурност неизвесна, да безуспешно оправдавамо постојање некаквих одрживих заједница сенки а стварна бића све су даља, све неприметнија.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: хаптика, естетика, крај наука, вајарство

Има оних који тврде да све се мења и има оних који верују да је све исто. Пођемо ли од битних увида у стање у којем се затекла савремена естетика, моћи ћемо и једнима и другима дати за право: прихватићемо да се све променило, али ћемо као Жан Паул, пре два столећа, моћи и даље да тврдимо да људи ни о чему другоме не говоре него само о естетици.

Ово последње не слуги на добро. Много се данас сумњивог света нашло међу естетичарима; посебно оних из света ликовних уметности¹. Будући да је естетика далеко од тога да буде средиште људских интереса, биће да опет са њом нешто није у реду па је људи не разумеју најбоље и њена по-поларност само је израз једног новог неспоразума. Под естетиком се, као и некад, могу мислити различите ствари. Ако је за Хегела она била филозофија уметности, онтологија уметничког дела, Фридрих Ниче, и сам мислилац радикалног естетизовања, естетику је схватао знатно шире, залажући се за свеобухватну естетизацију живота и целог света при чему је створена уметност могла бити само посебан случај естетизације; у сваком случају, још и почетком XX столећа естетика је подразумевала филозофско мишљење које се суочава са проблемима лепог и уметничког. Данас, када су се њоме почели бавити и они који за тако нешто немају ни елементарне предуслове, под естетиком се почело мислити свашта, па и свако необавезно брбљање о уметности, посебно о најновијој, која је делом и сама крива за тако нешто јер је у великој мери својом привидном лакоћом испровоцирала поменуто брбљање.

Све теже је говорити о уметничким делима јер се све више осећа немогућност да се оно битно у уметности изрази говором; то почињу да осећају чак и уметници и није случајно што је један од водећих руских композитора Едисон Денисов, говорећи о музиколозима и њиховом настојању да теоретишу о музици, једном приликом записао: „музиколози су створили огромну количину глупости око музике. Једна од најружнијих је суд о ‘филозофичности’ музике код неких композитора. Филозофија може постојати само када се ради о говору, а звук нема у себи никакве филозофије. Филозофија не може продрети ни у какве дубине бића (и не може то учинити), она само ствара одређене схеме у које се живот никад не може уклопити. Уметници дубље но сви други продиру у тајне бића, мада је само неким од њих дато да се приближе Богу”². Без обзира на наглашену бергсоновску интонацију, овде је јасно присутно једно разграничење уметности и филозофије и више но јасна констатација о ограничениости филозофског приступа уметности. Исто тако, чињеница је да филозофија мора остати у близини уметности, ако настоји да се приближи тој тајни бића јер ова се, све време, открива само у уметности. Филозофија се може бавити другим стварима, па чак и самом собом, може се самозаваравати на разне начине веома успешно стварајући привид учености, али тек у близини уметности она може сачувати свој исконски смисао.

У међувремену, навикавају нас да се о уметности може говорити свашта јер њено непознавање и погрешно разумевање нема оне негативне последице какво има лоше познавање медицине; чини се да се у уметности

¹ Попут извесног сликара који себе, будући председник АИЦАе у Југославији, сматра некаквим теоретичарем а не види да је сликар најнижег ранга. Разуме се, таквим ефемеријама овде се нећемо бавити.

² Неизвестный Денисов: *Из Записных книжек* (1980/81–1986, 1995). – М.: Компишор, 1997. – стр. 65.

све може, да су сви позвани да говоре о уметности. Ако сам раније нешто о уметности и говорио, чак и писао, данас ми је то све теже јер из дана у дан осећам све већу одговорност пред самим собом, а запањен сам онима који све о уметности знају.

Све то има за последицу, разуме се не непосредну, да нам се чине једнако проблематичнима и естетика и уметност. Некима се пледирање за уметничко дело чини анахроничним; како говорити о стварности света, о његовом проблематичном модалитету, када свет више не доживљавамо будући да ни ми сами истински не живимо пошто наш „свет“ чине само филмске, видео или телевизијске слике. Прекинута је наша веза са светом, угрожена је целокупна сфера чулности и могућност рецепције; то је разлог што се морамо вратити оним ауторима који су с правом као основни проблем видели проблем тела и телесности, онима који су у основној релацији тела и околине, у сфери чулног, настојали да мисле ту сферу примарно естетског.

Нимало случајно, *симулација* постаје помодна али и кључна реч, некаква чаробна формула која решава све проблеме који су се нагомилали пред нама захваљујући нашој неспособности или неспремности да ствари видимо онаквима какве одиста јесу. Раније је појам фикције омогућавао и појам уметности као област оног «као да», обезбеђивао је егзистенцију тој области привида, односно сфери друге стварности; симулација пак, омогућује једино и искључиво манипулисање унутар сфере датости. На тај начин изгубило се сво оно чудесно и чаробно које је људе пленило у ранијим епохама, нестало је све оно што се – не могавши бити рационално мишљено и замишљено – сањало у уметничким сновима. Мисао романтичарског песника Новалиса да се посредством речи, на папиру, може градити истински свет – сада се обистињује: овај наш нови свет производи се на компјутерском екрану. Ствара се нешто посве ново – над-стварно, не више пуки одраз ствари. Уметничко је уметничко у оном смислу у којем је последица вештине, уколико је вештачко а истовремено, будући да је ту реч о неком новом произвођењу ради се заправо о новом рачуну; све то што је ново-произведено (уметност) јесте чист резултат рачунања, хиперреалност. Тако се остварују Лајбницеви снови, али, можда и море, јер овде је творац сам компјутериста. Тако компјутерска симулација постаје фабрика природе. Стварност је последица алгоритамске конструкције.

Стварност се ствара рачунањем, симулацијом, и у таквој ситуацији уметност пружа последњи отпор. Зато је естетика последње прибежиште нашег мишљења, мишљења које је можда већ капитулирало пред једном реалношћу која (како у природи, тако и у друштву) нема упориште, нема циљ, нема перспективу, нема алтернативу. Постоји резигнација и она је све израженија, све израженија је и отупелост наших чула, али све то није ништа ново будући да је констатовано као симптом времена још средином XIX stoleћа у радовима Карла Розенкранца.

Наша стварност конституише се у акту опажања. Одатле морамо поћи.

Давно је већ запажено да уметнички методи присутни у савременој уметничкој пракси не потичу из природе него најчешће из других уметничких метода и као што се један уметнички стил рађа из сукоба са другим стилем (Малро), исто тако, најчешће, естетичке теорије настају на тлу других теорија. Није стога нимало случајно да Шилерова естетика више дугује Канту но Гетеу, да Ничеова естетика више дугује Шопенхауеровој мисли но Вагнеровој музици, а да Хансликова теорија више дугује Хербартовом формализму но музици Брамса.

Историја уметничких и естетичких теорија показује да у већини случајева искуство и мисао иду упоредо, али и да има случајева да искуство деценијама претходи естетичким теоријама; пример за то је Аристотелово учење о песничком умећу настало као последица његовог супротстављања Платону, али и након што су велика драмска дела већ била написана; исто се може рећи и за теорије ликовног формализма које имају порекло мање у савременом постимпресионистичком сликарству а много више у хербартовском тумачења дела Мазача и Пјера дела Франческа.

Све то више но јасно показује да уметничке теорије не црпе своју снагу само из искуства него често полазе и од онога што се већ налази у ранијим теоријама; стога је могуће да теоретичар уметности и нема од почетка укус којим процењује дела него да тај укус тражи, да истражује проблематику која тек води стварању укуса; исто тако, премда уметничке теорије долазе после одређених уметничких поступака, оне их често и превазилазе; зато је у доста случајева (а што није обавезно) могуће да естетичка теорија буде корак-два иза уметничке праксе, иза резултата уметности, али да она притом ни на који начин није и неко одређено упутство за рад него понајпре мисао о уметности, или мисао о мишљењу уметности, рефлексивна о самој себи и своме смислу.

С друге стране, естетика може бити написана без икаквог односа естетичара према уметности, будући да се пише првенствено за не-уметнике, за мислиоце, за оне којима се понашање и делање ствараоца и уживаоца у уметничким делима показују као проблем, како је то тврдио Н. Хартман. Као филозофија уметности и као филозофија лепог, естетика, већ по тумачењу Канта, не дотиче стварни живот уметности и промене укуса, будући да с обзиром на њен категоријални апарат и теоријске циљеве нема никакву директивну снагу у односу на предмет свог бављења. Потврду овом схватању можемо наћи и у чињеници да је читава Кантова естетичка теорија изведена из самог појма уметности, односно из теоријског тумачења лепог и узвишеног, а да притом не полази ни од стања уметничке праксе нити од од увида у репрезентативна уметничка дела. Све то више је но довољан разлог да естетика, како је то тврдио већ Н. Хартман, има судбину да као наука доноси разочарање.

Истовремено, чињеница је да неуспех естетике као филозофске науке не мора да погађа естетику као егзактну науку (како су је видели у прошлом столећу, када се она више приближавала природној но хуманистичкој науци) и у том случају естетика се налази у ситуацији да је принуђена

да се суочи са кризом темеља модерних наука уопште, а та криза се изражава као отуђење у виду објективизма, формализма, „рђаве апстракције”.

До изразите кризе естетике дошло је у часу када је однос естетике према уметности постао критичан, и то, с једне стране, као последица развоја уметности крајем XIX и почетком XX столећа, и, са друге стране, као последица развоја модерне науке и положаја естетике као филозофске, односно као посебне науке у том развоју. Сада, са мало веће дистанце, узрок кризе естетике могао би се тражити и у неком поремећају темеља на којем почивају и естетика и уметност а што се испољава у актуелној кризи хуманитета, или појма одговорности – што је дошло до свог израза у време постмодернизма.

Када се све ово сабере, могло би се рећи да се криза естетике може уочити (а) са гледишта развоја и кризе модерних уметности крајем XIX и почетком XX столећа, и то у оној мери у којој уметност представља легитимни предмет проучавања естетике а под претпоставком да је задатак естетике да се суочи са актуелним стањем уметности; затим, (б) са гледишта развоја модерних наука и кризе (европских) наука, уколико она као криза темеља погађа и естетику и разјашњава методолошки проблем ове науке, и, коначно, (ц) са најобухватнијег гледишта светско-историјског преокрета који је довео до далекосежних промена положаја науке, уметности, филозофије и целокупне културе у промењеном свету.

Овде назначена ситуација се битно мења, посебно са све учесталијим констатацијама о крају науке³. Фундаменталне науке будућности биће могуће само као естетске науке и естетика. Све теорије, у немогућности да буду експериментално доказане, остаће заувек и дефинитивно само теорије, поткрепљиване само субјективним критеријумима као што су елегантност и лепота. Физика честица, како је указивао у својој књизи *The End of Physics* Давид Линдли (D. Lindley) – постаће грана естетике. Битни критеријум сваке фундаменталне научне теорије, било да се ради о теорији суперструна Едварда Витена (E. Witten), или теорија васионе Алана Гута и Андреја Линдеа (A. Guth; A. Linde), остаће само *неодсањани сан о коначној теорији*, како гласи наслов књиге Стивена Вајнберга⁴.

Разложна сумња Ханса Бетеа (H. Bethe) у могућност да дође до још једне револуције какву је изазвала појава квантне механике сагласна је мишљењем Дејвида Бома (D. Bohm) да „фундаментални појмови као што су ред и структура, условљавају наше подсвесно мишљење па стога нове теорије зависе од нових врста реда”. Бављење науком имаће за последицу више ширење доживљаја о свету но ширење видика знања. Можда ће се временом све више развијати контакт с реалношћу и то ће вероватно бити оно место где ће се заправо додиривати наука и уметност.

Али, исто тако, чини се да ће естетски критеријуми бити све више одлучујући у науци будућности (ма каква она била); премда теорија струна у

³ О томе видети опширније у књизи: Н о r g a n , J.: *The End of Science. Facing the Limits of Knowledge in the Twilight of the Scientific Age*, 1996.

⁴ W e i n b e r g , S.: *Dreams of a Final Theory*, New York, Pantheon, 1992.

великој мери задовољава естетски принцип у науци какав је предложио још Вилим Окамски, а што ће рећи да је најбоље објашњење оно које почива на најмањем броју претпоставки, на који начин би таква теорија могла да објасни свет? Према њој одбојност гаје и физичари и метафизичари будући да суперструнама које у себи генеришу материју и енергију, простор и време – у овом нашем свету ништа не одговара.

О чему је ту реч? Ни о чему другоме до о делима модерне физике као уметничким делима. Нимало случајно, Денис Оверби⁵ пише о богу као космичком рокеру који даје импулс за стварање васионе ударајући у гитару са десетоструким суперструнама. У том случају, нимало наивно питање морало би да гласи: да ли бог импровизује или свира по нотама?⁶ Нимало случајно, наука и уметност враћају се свом извору који су стари Грци одређивали појмом *techné*.

Све то више но јасно потврђује да ако се и може говорити о *кризи модерне науке*, једнако као и о *кризи модерне уметности*, то ни у ком случају не повлачи за собом и *кризу естетског*, тј. кризу способности естетског доживљаја и кризу способности да се поседује естетски став, јер могу нестати неке од ствари али не и одношење спрам ствари као такво.

Морамо се сложити и с тим да се може говорити чак и о *крају естетике* али не о *крају (или смрти) естетског* а неспоразуми су се почели множити још у време настанка естетике коју је већ у првој реченици свог истоименог списа (1750) Баумгартен одредио као *науку о чулном сазнању*; естетика је требало да се држи чулног бића уметности и естетске стварности, што значи уметничког дела и естетског предмета као смисаоних творевина које по својој специфичкој материјалности и медијалности постоје само за чула; на жалост, то се није догодило. Естетика се од самог почетка почела бавити не само чулним осетом него и осећањима, доживљајним животом, сфером субјективног уопште, или, другим речима: њене границе биле су од самог почетка веће но што јој је то Баумгартен „прописао” разграничавајући је са логиком.

Ако имамо у виду да је сфера субјективности – сфера самоодношења, тј. сфера рефлексије чије је родно место нововековна филозофија субјективности, а да је ова филозофија субјективности везана за рационалистичку метафизику, за појам модерне науке, за појам моћи и владавине, јасно је да се естетика све време налази у прилично деликатној ситуацији. Као један историјски познат тип мишљења, она може доживети свој крај и сасвим је легитимно говорити о времену после естетике, будући да је могуће исто тако говорити и о времену после краја уметности која је само можда једна од епизода у развоју човечанства, али притом се ни у ком случају не може говорити о смрти естетског, о крају једног феноменалног подрчја нашег културног, тј. друштвеног живота.

⁵ Overbye, D.: *Lonely Hearts of the Cosmos*. New York: Harper Collins, 1992.

⁶ Аутор је склон овој другој могућности, али о томе много више у његовој новој књизи о музици XX stoleћа која се нашла на стримутици: *Естетика музике II*.

Естетски став као субјективан не мора бити нужно повезан са метафизиком субјективности као филозофским гледиштем новог века (већ и стога што се естетски став појављује и пре новог доба, на почетку наше традиције). Када се следи Кант може се рећи да субјективни естетски став није нужно и субјективистички став, јер се он саглашава са објективношћу естетских појава. Зато појам *естетског* није нужно повезан са модерним филозофским открићем сфере доживљаја и субјективности, естетске свести и метафизичких темеља субјективности. До естетског се може доспети првенствено на основу естетског искуства а ово искуство се отвара нашем чулном перципирању или посматрању естетског предмета и то како природног тако и уметничког предмета.

Овде је неопходно начинити разлику: док се појам *естетичког* односи на саму теорију, категорија *естетског* се односи на подручје естетских појава или уметничких предмета; тако се естетско разликује од категорије уметничког које упућује на уметничке појаве и свет уметности али се не подудара са естетским феноменалним подручјем. Све то јасно показује да се *естетско* и *уметничко* не могу користити као синоними, будући да се обимом не поклапају. Модерној уметности је својствено да нема естетске циљеве; естетско упућује на одређену врсту искуства, што потиче из перцепције или чулног опажаја па има посла само са презентним објектом, тј. са естетским или уметничким предметом (са супстанцијом и енергијама које се манифестују у њему), са унутрашњим (али не и спољним односима) тог предмета.

Естетско представља искуство незаинтересоване перцепције, која се не држи потоњег практичног циља, искуство природног или уметничког предмета те перцепције, као и његове вредности. Отуда је поље естетског шире од уметничког, као и од традиционално схваћене сфере лепоте.

Појам незаинтересованости, о којем је већ раније било речи, односи се на све што човек види; тај појам достиже универзалност тиме што важи и за научни и за морални суд и зато, како је то приметио Цером Столниц, процењивање дистинктивних уметничких вредности зависи од култивисане способности незаинтересованог опажања будући да је у уметности, као и у свим другим хуманистичким дисциплинама, неопходан смисао за историју, а, како се велика дела могу наћи само у прошлости, немогућ је радикалан раскид са традицијом.

* * *

Данас смо свеопштим медијским притиском покретних слика све више лишени времена и могућности да боравимо у пределу чистих појмова. На међу нам се исконструисане представе, туђа мишљења; људи све више робују туђим интересима, војују у туђим ратовима, допуштају да их систем корумпира пружајући им илузију избора и слободе; немогућност дијалога сада је замењена немогућношћу мишљења: људи више не могу да мисле ни-

ти да прате нечију мисао; ни најкраћи резиме није више довољно кратак, ни најједноставнија реч није довољно једноставна. Можда је частан изузетак сликарство које је у радовима наших представника енформела (М. Поповић) успело да сачува делић емотивне агресивности и осећај за тактилно (Т. Сухецки), а то би могло значити да простор естетског још није неповратно изгубљен.

У време када се не мисли више мишљење, када се не мисли ни сама ствар него се свукуд зури не би ли се ишта уопште видело, чини се: налазимо се на почетку; гледамо своје дланове, опружене прсте, скупљамо их, повијамо, захватамо воду, понеку ствар чију форму још не разазнајемо. Неспособни смо да схватимо: остала су нам само најнижа чула да опет, по други пут, покушамо све од почетка. Можда ће овај сусрет бити плодотворнији, можда ће овај дијалог бити успешнији, можда ће нам се посрећити, па, ћемо нашавши себе, наћи и пут на којем ће мисли и осећања бити једно и исто. Коначно, можда ће тада увид у будуће бити дужи од једног дана, можда ће варљиве дисипативне структуре открити свој ред. Једно је сигурно: мора се почети. Од почетка.

Сопствено биће је човеку дато пре свега у телесном облику, као телесност. Својом телесношћу ми се отварамо свету и управо тело оцртава прву границу ја и не-ја; све феномене живота откривамо телом у њиховом телесном облику и телесност човекова прожима све области људског живота: смртност и љубав, рад, владавину и игру; за све њих неопходно је тело; нетелесни духови не могу да воле и раде, не могу да умру али не могу ништа ни да граде; сфера уметности припада човеку, не и бестелесним бићима; тело је извор енергије постојања, подстрека и стимуланса. Људско тело је више но само творевина нашег живота – оно указује на наше земно порекло, указује на место одакле потичу природа и слобода; најстарији митови, говорећи о „хлебу и вину”, говоре управо о томе. Ако су стари митови данас прошлост, то, како примећује Е. Финк, још не значи да нам и проблеми које су они тумачили нису и данас остали, а најстарији и увек нов проблем је: „како човек живи, док живи”⁷.

Највећи страх је страх од другога, од додира нечега непознатог; човек непрестано настоји да избегне непознато, да утекне његовом додиру; супротно томе, приближавање другоме израз је свићања. Само у маси појединац се ослобађа страха од додира и само у маси страх се може претворити у своју супротност. Ово се може искусити у „спортској” публици, али и на првим вежбама из анатомије. Можда је најурођенији инстинкт индивидуума бекство од сопствене појединачности, бекство из тек освешћеног ја у претходно *ми*: управо у том исконском осцилирању између *ја* и *ми* настаје свест о *другоме* и *другој* *иности* *другога*, могућност да се раздвоје *чулно* и *чулности*, да се из себе разуме друго а друго као израз сопственог ја, као сопствено дело, разуме као истинска творевина чије настајање је истовремено оспољавање човекове унутрашње моћи. Сама уметност настаје на тлу

⁷ F i n k , E.: *Orphische Wandlung*, in: „Philosophischen Perspektiven”, Bd. 4, Frankfurt a. M. 1972, S. 84.

чулнога, она тежи да објасни тело и телесност и није случајно што од најстаријих времена постоји жеља да се критички промисли однос ка телу, ка чулима, ка чујном и видљивом свету.

Чула нам казују, заправо показују, шта јесте; то што је чулима докучено, чега смо чулима постали свесни, својим конкретним садржајима чини наше најбогатије сазнање. Реч је о бескрајном царству различитог и разноликости које је истовремено и најистинитије иако филозофи то знање о бивствовању виде као сиромашно и апстрактно истичући да унутрашња онтичка конкретност ствари болује од спољашње онтолошке апстрактности.

Но, шта су заправо ствари да би као такве уопште могле постојати, још пре, док не настану у игри људских руку? Оне у покретима прстију и шаке морају задобити своју истинску форму; „празне љуске од воћа, каже Е. Канети, као што су љуске кокосових ораха, сигурно су постојале јако дуго, но човек их је незаинтересовано одбацивао. Тек су прсти, који су изградили шупљину за грабљење воде, ту љуску учинили стварном”⁸. Први изграђени предмети били су знакови наших руку, поновљени делови нашег тела; стварањем првих предмета, удвајајући своје делове човек је почео на вештачки, уметнички начин да мисли себе и однос себе ка свету. Речи су настале касније. На почетку беху ствари и њихове слике. Прво мишљење било је мишљење у сликама – поређење себе и створених ствари чијим се грађењем почео стварати и испуњавати свет. Градећи ствари човек их је непрестано „осмишљавао” мењајући им намену; те смислове је уносио у себе, потом их пројектовао у свет и по њима настојао да гради ствари; сви односи са стварима били су мутни, мутни су они и данас, али сазнање које их је пратило имало је моћ усавршавања и могло је човека извести на пут ка савршенству. Поуку о томе налазимо експлицитно изречену након много векова, на трагу Лајбница – код Баумгартена.

* * *

У хришћанској традицији налазимо три схватања тела: (а) гностичко, по којем је тело резултат пада у грех и бесконачни извор зла; (б) неоплатонистичко, по којем је тело, као и свака материја, омотач који нема суштинску реалност духа и (ц) патристичко, у којем налазимо идеју спасења и обожествења тела. Потоњи развој европске филозофије, са наглашеним акцентом на однос субјект-објект, оштро је раздвојио телесно и духовно начело, а то је свој највиши израз имало у картезијанском дуализму супстанције и лајбницовском психофизичком паралелизму.

Као израз реакције на апсолутни идеализам хегелијанства, рађа се ново филозофско интересовање за телесност коју низ филозофа (А. Шопенхауер, Л. Фојербах, К. Маркс, Ф. Ниче, З. Фројд, Е. Хусерл, М. Хајдегер, М-М. Понти) истиче као чињеницу непосредног присуства у свету, као неку синкретичку нераздвојеност унутрашњег и спољашњег у човековом бићу.

⁸ C a n e t t i , Е.: *Маса и моћ*, Глобус, Загреб 1984, стр. 180.

Однос старе и нове филозофије Л. Фојербах у спису *Начела филозофије будућности* (§ 36; 1843) показује на примеру старог и новог односа према проблему тела: „Ако је стара филозофија имала за своју полазну тачку став: *ја сам ајсџрактџно, само мислеће биће, тџело не сџада у моју сушџину*, нова филозофија, напротив, почиње ставом: *ја сам сџварно, чулно биће: ишџавише, тџело у његовом тџошалишџџу је моје ја, сама моја сушџина*”. Фојербах ту јасно показује да наспрам старе филозофије (од Декарта до Хегела) која је бивствовање конституисала у мишљењу, нова филозофија полази од телесности. Тело је, по мишљењу Фојербаха, рационална граница субјективитета и само путем чула један објект може бити дат у истинском смислу, па је само чулно биће истинито, стварно биће. У већ наведеном параграфу Фојербах, такође, каже: „Стара филозофија признала је истину чулности (...) али само *скривено*, само *пџјмовно*, само *несвесно* и *пџрошџив воље*, само зато што је морала; нова филозофија, напротив, признаје *истџину* чулности с *радошџћу*, *свесно*: она је *ошџворена срџа чулна филозофија*”⁹.

За наша разматрања посебно је значајан § 39, у којем Фојербах помиње и уметност, па га овде наводимо у целини: „Стара апсолутна филозофија *ошџерала је чула у областџ пџјаве, коначности*; а ипак је у *пџрошџивречности* с тим одредила *ајсолушџно, божанско* као *пџредметџ уметности*. Али *пџредметџ уметности* је – посредно у говорној, непосредно у ликовној уметности – *пџредметџ вида, слуха, осећања*. Дакле, није *пџредметџ чула само коначно, пџјавно, већ је тџо и истџинишџо, божанско – чулно је орџан ајсолушџног*. Уметност ‘представља истину у чулном’ – то значи, правилно схваћено и изражено: *уметности пџредсџавља истџину чулног*”¹⁰.

Иако у *Тезама о Фојербаху* (1845) Карл Маркс на један афористичан начин критикује схватања Фојербаха, па тако у 5. тези о Фојербаху читамо: „Фојербах незадовољан *ајсџрактџним мишљењем*, апелује на *чулно-непџсредно сазнање*; али он чулност не схвата као практичну људско-чулну делатност”¹¹, у ранијим списима, посебно у *Економско-филозофским рукописима* (1844) Маркс је много прецизнији, ближи мисли Фојербаха и надовезује се на њега, пре свега тезом да смисао једног предмета иде за мене донде докле сежу моја чула, а да „чулност – и ту се Маркс експлицитно позива на Фојербаха – мора бити основа сваке науке”, да је наука стварна „само ако полази од чулности у двоструком облику: од чулне свести и од чулне потребе – дакле, ако наука полази од природе”¹². На другом месту Маркс пише: „Бити *чулан*, тј. бити стварни, значи бити предмет чула, чулни предмет, значи дакле имати чулне предмете изван себе, имати предмете своје чулности. Бити *чулан* значи *пџрџџџи*. // Стога је човек као предметно чулно биће *пџрџџџи* биће, а, будући, да је биће које осећа своје па-

⁹ F o j e r b a h , L.: *Принципи филозофије будућности*, Култура, Београд 1956, стр. 48–9.

¹⁰ *Op. cit.*, стр. 50.

¹¹ M a r k s , K./E n g e l s , F.: *Дела*, том 5, 1974, стр. 456.

¹² M a r k s , K./E n g e l s , F.: *Дела*, том 3, 1972, стр. 241–2.

тње, он је *сiрасiивено* биће. Страст, *passion*, је човекова суштинска снага, која енергично тежи ка свом предмету”¹³.

Налазећи исходиште у телу и физиологији, значај телесности истиче и Ф. Ниче; у његовом недовршеном спису објављеном под насловом *Воља за моћ* читамо: „Вера у тело фундаменталнија је но вера у душу: потоња је настала из ненаучног посматрања агоније тела” (§ 491). На првенство чула и дубљу заснованост чулне димензије Ниче у једном од наредних фрагмената указује следећим речима: „Судова уопште не би могло бити кад се најпре унутар чула не би вршила нека врста изједначавања: памћење је могуће само уз стално подцртавање онога на што се већ навикло, што се већ доживело”, а нешто даље, на истом месту, каже: „Битно: полазити од тела, те га користити за нит водилу. Оно је пуно богатији феномен који допушта јаснија посматрања. Вера у тело утврђена је боље но вера у дух” (§ 532).

Проблематика тела јавља се код Едмунда Хусерла већ у време његовог боравка у Гетингену; посебно ако се имају у виду његова предавања о ствари (*Ding-Vorlesungen*), где он пише како се свеобухватајућа интенција креће од опажаја; једном ка стварима, а други пут ка „ја-ствари”, тј. ка телу¹⁴. Интенција објективизује опажаје као ствари и као тело, а ствари објективизује тек кроз тело. Тело стога има једно међуместо и једну њему одговарајућу медијативну функцију: као инкарнирана интенционалност тело посредује између ствари спољашњег света и унутрашњег света свести; споља посматрано, тело је ствар међу стварима, изнутра посматрано, остаје саткано од опажаја¹⁵. Хусерл јасно показује да тело није само ствар међу другим стварима него да је за њега нужно да друге ствари буду ствари. На тај начин тело је конституенс сваког простора и нужно омогућује кретање ствари.

Ова тема имаће своје место и касније у спису о конституцији духовног света, замишљеном (уз списе: *Конституција материјалне природе* и *Конституција анималне природе*) као другом делу списа *Ideen* а који Хусерл за свога живота упркос прерадама Е. Штајн (1918–19) и Л. Ландгребеа (1924–25) није објавио (премда ће се проблематика света живота схваћеног као тле наука, наћи у средишту његовог последњег, недовршеног списа *Krisis*).

Тело као тело има двојак реалитет: оно се може конституисати као (а) естезиолошко тело, тј. као материјално тело које је појава и орган персоналног околног света, физичко тело и (б) тело са вољом, које је слободно покретно. Овако схваћено тело је идентитет који се односи на различите могућности кретања које слободно чини дух. На тај начин тело је један посебан слој реалности па тело као тело има двојак вид: оно је реалност с обзиром на природу и с обзиром на дух, а то значи да оно има дво-

¹³ *Op. cit.*, стр. 269.

¹⁴ Husserl, E.: *Ding und Raum*. Vorlesungen 1907, Husserliana, Bd. XVI, M. Nijhoff, Den Haag 1973, S. 282; 163.

¹⁵ Sommer, M.: *Husserls Göttinger Lebenswelt*, in: Husserl, E.: *Die Konstitution der geistigen Welt*, F. Meiner, Hamburg 1984, S. XVII.

јаку реалност при чему је естезиолошки ниво носећи за онај који се слободно креће, те је све покретно претпостављено од оног естезиолошког¹⁶.

Хусерл полази од тога да личност делује на тело у којем се креће, а да тело делује на друге ствари околног света; слободно кретање мог тела и непосредно других ствари јесте деловање на природу уколико је телесна ствар у околном свету истовремено одредљива као природнонаучна ствар. Деловање духа на тело и тела на друге ствари одвија се као духовно у духовном свету. Само тело, иако ствар околног света јесте искушавајуће, опажајуће тело и оно је манифестација физичког тела. Ово физичко тело, као и физикална природа, не припада примарном околном свету него чини секундарни околни свет док примарни чине саме појаве. Тело као ствар је основа (Unterlage) естезиолошког тела¹⁷.

Међу Хусерловим следбеницима, а под изразитим утицајем његових позних списа, посебан значај телу и телесности придавао је четрдесетих година XX столећа француски мислилац Морис Мерло-Понти; до проблематике да и тело и телесност види као централне теме свеколике савремене филозофије он доспева тематизовањем феномена перцепције. Ово посебно долази до изражаја у његовој књизи *Феноменологија перцепције* (1945), где се полази од тога да је свет исто што и бивствовање и да је он то тек посредством тела, будући да тек посредством тела разумемо другога, исто као што својим телом опажамо ствари; „моје тело – пише Мерло-Понти – није само један објект међу другим објектима, један комплекс чулних квалитета међу другима, оно је објект осетљив на све друге, који одзвања на све звукове, вибрира на све боје, и који даје речима њихово првобитно значење начином како их дочекује“.¹⁸ Тело не треба поредити са физичким објектом, него пре са уметничким делом: у слици или у неком музичком делу идеја се не може саопштити другачије него ширењем боја и звукова, каже Мерло-Понти. „(...) Роман, песма, слика, музички комад јесу индивидууми, то јест бића у којима се не може разликовати израз од израженога, чији је смисао приступачан само директним контактом и која зраче своје значење не напуштајући своје просторно и временско место. У том смислу наше је тело упоредиво с делом уметности. Оно је чвориште живих значења, а не закон извесног броја коваријантних термина“¹⁹.

На једном другом месту читамо: „Кад се ради о телу другога или о мом властитом телу, немам другог средства да упознам тело него да га доживљавам, то јест за свој рачун преузем драму која кроз ја пролази и да се помешам с њим. Ја сам, дакле, своје тело бар сасвим онолико колико имам неко искуство, и обрнуто, моје тело је неки природни субјект, као нека привремена скица мог тоталног бивствовања. Тако се искуство вла-

¹⁶ Husserl, E.: *Die Konstitution der geistigen Welt*, F. Meiner, Hamburg 1984, S. 115; Hua, IV/284.

¹⁷ Husserl, E.: *Die Konstitution der geistigen Welt*, F. Meiner, Hamburg 1984, S. 116; Hua, IV/285.

¹⁸ Merleau-Ponty, M.: *Fenomenologija percepcije*, В. Маслеша, Сарајево 1978, стр. 250.

¹⁹ *Op. cit.*, стр. 165–6.

ститог тела супротставља рефлексивном покрету, који ослобађа објект субјекта и субјект објекта, и који нам даје само мисао о телу или тело као идеју а не искуство о телу или доиста тело. То је Декарт добро знао, јер у једном славном писму принцези Елизабети од Pfalza (Elisabeth von der Pfaltz) (28. јун 1643) разликује ‘тело како се оно поима искуством живота тела и како се оно поима разумом’²⁰.

Поред општепризнатих претеча постмодернизма (Ниче, Хајдегер), међу ауторе који су највише пажње посветили телесности треба убројати и С. Фројда, који је настојао да лечи логоцентрични свет од неуроза које је сам тај свет створио а помоћу појава које су биле иза говора, иза говорних описа симбола, које су имале телесно-сексуалну природу и није нимало случајно што је Фројд највише цитирани постструктуралистички аутор а да сам притом није био постструктуралиста.

У свему томе незаобилазно је и већ поменуто дело Е. Канетија, који у спису *Маса и моћ* формулише неоархаичку митологију; осмишљавање природе овај мислилац гради указивањем на хватање рукама, грижење зубима и вилицом; психологија хватања и гутања – као и једење уопште – још је увек потпуно неистражена и, налазећи у феноменима хватања и гутања израз изворних моћи, Канети настоји да на њиховом тлу изгради новоархајску културологију а на њој и једну оригиналну политологију. Како од хватања и гутања нема ничега старијег, људе по мишљењу овог аутора још увек није ни зачудила чињеница да се у великом делу тих процеса понашамо исто као и животиње. Хватање плена, први додир, то је оно чега се човек највише плаши и опажања што нам долазе од других чула (вид, слух, мирис) нису ни издалека тако опасна али ни издалека тако непосредна. Сва друга поменута опажања остављају размак између човека и другога; тек додир ту границу брише. Са додиром намере постају конкретне и додир садржи исконски страх: „о њему сањамо; о њему говоримо у књижевности; наш живот у цивилизацији није ништа друго него једно јединствено настојање да избегнемо тај страх”²¹. Прихватајући додир као средство у комуникацији, ми пристајемо на одређено понашање; то понашање одређује наш темељни однос спрам света, наш начин како ми свет у том одношењу сазнајемо. Оно што у први мах примећујемо је вишеслојност тог чулног односа спрам предмета које смо у међувремену сами изградили.

На самом почетку указали смо на то да је Баумгартен естетику одредио као науку која се бави чулним сазнањем и која се налази наспрам логике као науке о „вишим”, интелектуалним способностима, да се естетски свет конституише на тлу чулности, а да чула, поседујући моћ синтезе, поседују специфичну спонтаност; то омогућује да се говори о естетској рационалности која почива на дискурзивној рационалности од које се битно и разликује. Естетски *ratio* је коректив дискурзивне логике тиме што омогућује „логику индивидуалног”; та логика индивидуалног, непоновљивог и неповратног омогућује свет непоновљивих уметничких дела. Уметност ево-

²⁰ *Op. cit.*, стр. 213

²¹ Canetti, E.: *Маса и моћ*, Глобус, Загреб 1984, стр. 168.

цира фиктивне светове омогућујући да се реални светови покажу у посве новом светлу.

Након два столећа тек сада увиђамо да су се сви досадашњи покушаји утемељења естетике ослањали на искуство вида и слуха, два „виша” чулна темеља, а да је потребно изградити једну науку која ће узимати у обзир и оне „ниже” слојеве које захватају нижа чула; реч је о науци која почива на додиру. Пред нама је *лоџика додира* (хаптика). Додир је *minimum minimum* сазнајне способности и фундамент формирања свести. На нивоу додира формира се прво искуство другог и света; ту се формира искуство свеколиког створеног света, па тако и уметности која је прва у логичком али и у временском смислу.

Овде не треба губити из вида колико пророчанске толико и далекосежне речи А. Фосијона, које би могле бити само још један мото овом спису: „Али све чије постојање осећамо по готово неприметној тежини или бурном дамару живота, све што поседује опну, љуску, длаку – па чак и камен, клесан, избрушен воденом бујицом, или у природном стању, – све то за руку ипак представља додир, све је то сврха једног експеримента који око и дух не могу сами да изведу. Поседовање света захтева префињеност чула пипања. Поглед клизи по универзуму. Рука осећа да је предмет тежак, гладак или рапав, да није прикладан за небо и земљу с којима наизглед образује целину. Делатност руке дефинише празнину простора и пуноћу предмета који га испуњавају. Површина, запремина, густина и тежина нису оптички феномени. Човек их је најпре осетио под прстима и на длану. А простор? Ни њега не мери погледом, већ руком и кораком. Чуло пипања открива тајанствене силе природе. Без овог чула природа би била слична прекрасним, али несталним, беживотним и химеричним пејзажима мрачне коморе.”²²

Људски свет настаје из сусрета руке и материје и зато је прва уметност којом човек потврђује себе – вајарство; није нимало случајно што управо један вајар овековечује додир људске и божанске руке и тако ствара апотеозу божанског али и људског стварања. Тај исконски додир из којег настаје свет и све унутарсветско додир је у којем свој темељ има сваки потоњи смисао. Прва сазнања о себи човек добија кроз додир и зато хаптика мора бити најизворнија наука о чулном сазнању; све што је касније – естетика и наука – колико је поузданије, колико је више и захтевније – толико је и неизвесније. Живимо у време када је свака довољност недовољна а свака сигурност неизвесна; симулирамо теорије о некаквом свету одрживих заједница сенки а стварна бића све су даља, све неприметнија.

Зар није још крајем шездесетих година XX столећа Гинтер Стент говорио о заустављању прогреса, о доспевању света у статично стање које је он назвао „новом Полинезијом”? То је био само још један покушај да се опише бег из реалног света, да се сугерише да се хиљадугодишње бављење науком и уметношћу почиње трансформисати у трагикомедију живота и

²² Фосијон, А.: *Похвала руци*, у књизи: Фосијон, А.: *Животи облика. Похвала руци*; Култура, Београд 1964, стр. 122.

празновање²³; симптоме надолазећег времена Стент је видео у појави хипика, али и то време је већ остало за нама као што је за нама остало и уверење да би будућности и могло бити – али за оне који тако нешто заслужују.

Већина филозофа, рекао је у једном интервјуу К. Попер, налази се у стању дубоке депресије зато што не могу да створе ништа живо. Чини ми се да, је ствар много сложенија; као прво, мора се поћи од тога ко су уопште филозофи. „Мислиоци” који нешто мисле? Ко уопште мисли? Нису ли то можда, не дај Боже, социолози, или архитекте који играју социологе? Ко уопште мисли? Могуће је, неку крајње тривијалну идеју, као што је рецимо идеја постмодерне, дакле оно што је највредније окренути наглавачке и поставити за идеал, уздићи на крајње висок ниво. Али могу ли то аматери који нас окружују? Свакако не. То морају, ипак, бити филозофи. Филозофи попут Ж. Дериде, Ж-Ф. Лиотара, који су крајње тривијалне ствари издигли на ниво филозофије (свидело се то некоме или не), али *само* стога што су ипак имали увид у битне ствари филозофије. Ми смо, на жалост, окружени аматерима, полуприученим филозофима или социолозима (који су од своје струке далеко с обзиром на своје основно образовање) и нормално је да нам они безобразно и безобзирно продају маглу. Не смемо их осуђивати; боре се за хлеб насушни. Али зашто на наш рачун? И није то оно што одлучује стање у којем се налазимо, проблем је у томе што нам притом ти исти, и себи непотребни људи, псују мајку и пљују у лице – сматрајући то највишим изразом демократије. А ко је крив? Криви су они који су им дозволили да прођу све испите а никад не прочитају Аристотелову *Никомахову етику*. И ко ће бити крив? Сви ми.

Како побећи од кретена и идиота? То је питање XXI столећа! Никаква убрзања процесора, никаква истраживања на акцелераторима (која су обустављена већ 1993. у Тексасу) не могу изменити ситуацију у којој се налазимо; никакви успеси у клонирању (колико ћемо тек идиота моћи да „исклонирамо”) неће нам помоћи да изађемо из безизлаза у којем смо се нашли. Јадне су Хајдегерове речи из његовог последњег интервјуа да нас „може спасти само један нови бог²⁴“. Нема тог „новог бога”, а Хајдегер је ипак умро са надом, и то није по божјој правди. Заслужио је тежу казну.

Једно је ипак извесно: теорија суперструна, која своју популарност, али не и порекло, свакако дугује Едварду Витену, иако осуђена на то да никада не буде и емпиријски потврђена (па стога остаје у области ироничне науке²⁵), самим тим што не рачуна са могућношћу силе гравитације него ову доказује и, што је најважније, самим тим што је крајње кохерент-

²³ Stent, G. T.: *The Coming of the Golden Age: A View of the End of Progress*. New York 1969, p. 138.

²⁴ Разговор са Heidegger-ом, 23. маја 1976. „Spiegel”, Hamburg, 31. V 1976.

²⁵ Бавити се ироничном науком подразумева: бавити се нечим што не може бити емпиријски доказано. Научници тог смера сматрају да они своје теорије не стварају него откривају; сматрају да њихове теорије постоје независно од ма ког културног или историјског контекста и независно од ма каквих покушаја да се тако нешто постигне.

тна, задивљујуће елегантна и лепа да би била нетачна, отвара могућност једног битно новог схватања реалности, могућност поновног преиспитивања света непосредног. Управо стога ми се и налазимо на почетку, несвесни значаја првобитног додира; на почетку смо, одакле се, највероватније, не стиже никуда. Пuteви су затворени. Остаје наука као поезија, естетика као њена теорија, и хаптика – као извор примера. Треба ли да буде другачије?

LA SCIENCE DU TACTILE
(L'ESTHÉTIQUE ET SES POSSIBILITÉS FONCIÈRES)

v

Milan Uzelac

Résumé

En s'appuyant sur des résultats des recherches esthétiques dans les deux derniers siècles, ainsi que sur l'état des sciences fondamentales à la fin du XX^e siècle, l'auteur pose que toutes les tentatives actuelles de la fondation de l'esthétique se basent sur l'expérience de la vue et de l'ouïe, les deux fondements „supérieurs“ de la sensation et que c'est dans la période de notre temps „post-moderne“ qu'apparaît de plus en plus expressément le besoin de fonder une nouvelle science, qui tiendrait compte des couches „inférieures“: il s'agit de la science basée sur le toucher. Nous nous trouvons en présence de *la logique du toucher*. Le toucher, c'est le *minimum minimorum* de la prise de conscience des aptitudes et la base de la formation de la conscience. C'est au niveau du toucher qu'est formée la première expérience d'autrui et du monde; c'est là qu'est formée l'expérience de tout monde créé, y compris l'art, qui est le premier au sens logique, aussi bien qu'au celui du temporel.

L'homme acquiert ses premières expériences sur lui-même grâce au toucher et c'est pourquoi la science du tangible doit être la science la plus authentique sur le savoir sensoriel; est le premier art par lequel elle se confirme, c'est la sculpture; tout ce qu'est postérieur à elle – l'esthétique et la science – d'autant plus sûr et plus exigeant – il est d'autant plus incertain. Tout cela ne sert qu'à affirmer la constatation que nous vivons dans une époque où toute suffisance est insuffisante et où toute certitude est incertaine; et que c'est en vain que nous essayons de justifier l'existence de quelques unions soutenables des ombres, tandis que des êtres réels vont s'éloignant, en devenant de moins en moins perceptibles.