

višeznačnost označava *conditio sine qua non* fenomenologije, ali ne kao puka preambula ili postulat za mišljenje, već kao poziv na konkretno filozofiranje, na iskustvo mišljenja koje je spremno da se odupre svakoj vrsti sužavanja i limitiranja. Naočigled 105. godina, koliko je prošlo od objavljivanja Logičkih istraživanja,

a uprkos svim nedostacima, nedorečenoštima, manjkavostima i transformacijama kroz koje je prošla kako Huserlova fenomenologija, tako i fenomenologija u celini, mirne duše se može ustanoviti da još uvek postoje valjani razlozi da takav poziv bude prihvaćen.

MIROSLAV KOSIĆ

OD KANTOVE FORME DO DERIDINE RAZLIKE

(Mario Perniola, *Estetika dvadesetog veka*, Svetovi, Novi Sad, 2005, prev. D. Dobrosavljević i M. Matić-Radovanović)

U dvadesetom veku estetika pretenduje da bude mnogo više od filozofske teorije lepog i dobrog ukusa. Ona se suočava sa velikim problemima individualnog i kolektivnog života, a postavljajući sebi pitanje o smislu postojanja, ona se neminovno sučeljava sa problemima svakodnevnog života.

Ovu veoma široku lepezu aktivnosti Perniola svodi na četiri konceptijski određena polja koja su jasno determinisana pojmovima: život, forma, saznanje i delovanje. Svakom od ovih pojmova je posvećeno po jedno poglavlje knjige. Čitava se estetika može podvesti pod ova četiri pojma, gde prva dva pojma predstavljaju konsekvence razvoja Kantove *Kritike moći suđenja*, dok se druga dva vezuju uz razvoj Hegelove *Estetike*.

Sva četiri pojma se razvijaju u prvoj polovini veka, dok oko šezdesetih godina, unutar svakog od njih, dolazi do zaokreta: estetika života stiče političku vrednost, estetika forme stiče posredničku vrednost, saznajna estetika skeptičnu vrednost, pragmatična estetika komunikativnu vrednost. Područje osećajnosti ostaje

izvan ove šeme, jer portparoli osećajnosti dvadesetog veka, o kojima se govori u poslednjem poglavlju ove knjige ne mogu da se prepoznaju u estetici, iako je njihova misao u tesnoj vezi s problemima s kojima se estetika suočavala. Osećanje dvadesetog veka više ne može biti vraćeno na Kanta i Hegela, i ono vrši zaokret koji je definisan pridevom *fiziološki*.

Na prvi pogled, povezanost između pojmova estetika i život ne postoji. Međutim, u dvadesetom veku, filozofski diskurs u vezi sa pojmom "života" koincidira sa upitanošću nad "značenjem života". Postavlja se pitanje svrhe života, što je u suprotnosti spram dotadašnje tradicije moderne nauke, koja seže još od Dekarta i Galileja.

Tvrđnja da život ima ili da nema smisla, veoma često je povezana sa estetikom koja je tim putem iskazala smelost da izlaže fundamentalni problem egzistencije. Upravo Kant u *Kritici moći suđenja* estetku vraća na suđenje, na sposobnost koja se sastoji u promišljanju partikularnog kao sadržanog u u univerzalnom. "Po Kantu ljudsko biće se raduje jer kroz je-

dinstvo i kroz neku svrhu posmatra empirijske entitete koji sa saznajnog i moralnog stanovišta nikada ne bi mogli biti vraćeni na jedinstveni princip”¹.

Uska veza između “smisla života” i estetskog doživljaja, koja predstavlja zajednički pogled svih autora od Diltaja, Santajane, Bergsona, kod Jaspersa i Ortege i Gaseta slabi i čak preta da se prekine. Kod njih problem smisla života poprima izrazito etičku dimenziju, koja kod Jaspersa poprima religiozni tonaliteta, a kod Ortege i Gaseta socio-političku konotaciju. Kod Jaspersa i Ortege i Gaseta ono iz čega se definiše život nije više estetsko određenje kao kod osnivača estetike života (iskustvo ponovo doživljeno kod Diltaja, pozitivno vredovanje kod Santajane, kreacija kod Bergsona, uništenje kod Zimela). Jaspersovi pojmovi egzistencije i situacije igraju ključnu ulogu u definisanju ljudskog života. Kod Markuzea se, pod uticajem Marksa i Frojda, estetska života pomera od metafizike ka politici. Markuze potvrđuje političko značenje estetskog doživljaja, tako što osećamo i mislimo drugačije u odnosu na svakodnevnicu. Kod Fukoa se život identifikuje sa moći, gde moć nije institucija, već je, poput života, bezlična, sveprisutna i sveobuhvatna.

Ideja života se čini previše unilateralna da bi činila stožer na kojem će se vrteći iskustvo. Sa zalaskom ideje života, pitanje o “smislu života” ipak ne nestaje.

U pojmu forme sadržan je odnos prema nečemu objektivnom i stabilnom što odgovara suštini umetničkog dela, u odnosu na nezaustavljiv tok vremena, na osnovu čega formalisti pokušavaju da prevaziđu efemernost, prolaznost i kratkovečnost života. Impuls ka transcenciji u osnovi

je estetike forme, a pritom se ne zaustavlja pred lepotom prirode, ni pred lepotom umetničkog dela, budući da je često težio da prevaziđe samu formu izazivajući ikonoklastične tendencije, koje se pozivaju na ideju transcendentnog i večnog shvaćenog kao da je bez forme. Ovde svakako nema mesta za estetiku, ona prelazi u religiju.

Estetika forme dvadesetog veka se nalazi između oboženja forme i njene demonizacije. Zapadni koncept forme u svojoj unutrašnjosti sadrži duboki razdor, koji potiče od toga što se u istom terminu podudaraju dva pojma koji su za stare Grke bili semantičko jasno razdvojeni. *Eidos* - inteligibilna forma, bila je shvatana različito od *morphe* - čulne forme. Estetske teorije dvadesetog veka mogu se smatrati kao različita rešenja ovog problema.

Estetika forme svoju teorijsku pretpostavku opet, kao i estetika života, nalazi u Kantovoj Kritici moći suđenja, gde Kant razlikuje uzvišeno od lepog. Problem estetike forme jeste egzistencija umetničkih “uzvišenih” formi. Ovaj problem i problem antagonizma između inteligibilne forme i čulne forme doprinose stvaranju pluraliteta različitih rešenja o ovom pitanju. Velflinovo bezoblično, Riglova umetnička volja, neorganski Voringerov stil, imaju za cilj jedno: potragu za formom koja je sa one strane renesansnog klasicizma. Estetika forme se ne iscrpljuje promišljanjem o pojmu eidosa i o pojmu morphe, tako da je spoljašnost za Fosijana suštinska karakteristika forme. Prema Fosijanu, forme imaju svoj autonoman život, nezavistan od organskog života čoveka. One takođe imaju svoju povest, nezavisnu od društvene, političke i ekonomske istorije. Kao što za Kjublera svaki predmet treba da bude uokviren jednim formalnim nizom i sličnim predmetima, tako za Elijasa individua postoji unutar lanca međuzavisnosti koje su

1 Mario Perniola, *Estetika dvadesetog veka*, Svetovi, N. Sad, 2005. str. 17

uslovljene ponašanjem. Estetika dvadesetog veka je duboko ukorenjena u raznim vidovima religioznog čulnog iskustva različitih verskih konfesija.

I u ovom poglavlju se događa zaokret sa filozofije umetnosti na filozofiju medija, problemi estetike se promišljaju kroz odnos sa medijima. Mediji imaju dinamiku koja je neizmerno brža i neizmerno više iznenađujuća od tradicionalnih estetskih formi. Medij ukazuje na proširenje nas samih, naših čula i naših perceptivnih sposobnosti. Liotar avangardnoj umetnosti daje paradoksalan zadatak da manifestuje nematerijalnost uzvišenog preko materije. "Tajna uzvišenog, čiji je Kant bio najviši tumač, sastoji se upravo u tome da se kroz čulno primeti nešto što čulno ne može da izrazi formom"². Estetsko iskustvo prelazi čulno iskustvo, ali odbija da se izgubi u transcendentnom. Kako misliti o formi a ne biti njenim kretanjem privučen transcencijiji.

Estetika forme i estetika života vode svoje poreklo od Kanta, to se za saznanju estetiku ne može reći, za Kanta estetski sud ne daje nikakvo saznanje o svom objektu. Međutim, Šlajermaher ponovo uključuje estetiku u saznanju funkciju, za Hegela, umetnost zajedno sa filozofijom i religijom čini jedno od najvažnijih istorijskih ispoljavanja istine. U dvadesetom veku prirodne nauke doživljavaju veliki uspeh, filozofiji se oduzimaju čitava polja saznanja, filozofski pravci kao neohegelijanizam, fenomenologija, hermeneutika ciljaju na ponovno potvrđivanje gnoseološkog primata filozofije. Pripisivati gnoseološki karakter umetnosti je ono što objedinjuje filozofe i naučnike dvadesetog veka. Radi se o tome da se povrati suštinski teorijski karakter umetnosti i da se po-

novo uvedu u delokrug filozofije teritorije koje su društvene nauke sebi prisvojile. U sazajnim estetikama filozofija ne čini napor da shvati ono što je drukčije od nje same, nego traži i pronalazi sebe samu.

Dok kod Kročea može da postoji sazajno iskustvo, estetska intuicija, koje razlikovanje istine i neistine ostavlja po strani, kod Huserla slično iskustvo ne samo da je moguće, nego predstavlja suštinsku osobinu filozofskog saznanja. Prema Huserlu moguće je doći do suštine stvari samo pomoću "ejdetske intuicije", koja ostavlja po strani njihovo postojanje, kao što isključuje i svaki psihološki aspekt. Gadamer umetnost svodi na prevlast spekulacije, estetiku života i estetiku forme ocenjuje kao neuspeli proizvod kantijanizma. Bez kidanja veze filozofije i prirodnih nauka, Kasirer za razliku od Kročea, Huserla i Gadamera, tvrdi da pridavanje teorijske vrednosti umetnosti nije nimalo u suprotnosti s priznavanjem sazajne vrednosti nauci. Saznanje za Kasirera nije ogledanje spoljašnje realnosti, već neprestana izgradnja simboličkih konstrukcija, koja je kao nešto spoljašnje u odnosu na ljudsku subjektivnost. Kasirer ističe da umetnost i nauka imaju jednu zajedničku sazajnu funkciju, koju filozofija ima za zadatak da otkrije o protumači. Sva četiri pravca do sada – kročeovski neoidealizam, fenomenologija, hermeneutika i filozofija simboličkih oblika – odbacuju vitalizam i pripisuju sazajnu dimenziju estetici ili umetnosti.

Estetika saznanja, jednako kao i estetika života i estetika forme, doživljava skeptički zaokret, u koji su uključena sva četiri pravca ranije pomenuta. Skeptičku verziju neohegelijanizma predstavlja Adorno, umetnost za njega nije samoj sebi transparentna, zato ona zahteva intervenciju filozofije. Estetsko iskustvo mora

2 *Ibidem*, str. 105.

da postane filozofija. I fenomenologija ima skeptički zaokret, koji izjednačuje filozofiju s umetnošću, u filozofiji Merlo-Pontija. Merlo-Ponti kriticizuje naučno znanje, za njega je nauka znanje bez dubine, koje nadleće stvari ne uspeavajući da dosegne suštinu. Postoji za Merlo-Pontija jedno polje u koje on izjednačava filozofiju i umetnost, to je područje telesnosti shvaćene kao osećaj, kao iskustvo nemišljenog, nešto što prethodi pojmovnom. Zaokret u hermeneutici su načinili Jaus i Vatimo, pri čemu Jaus ponovo pridaje važnost estetskom užitku, jer je za njega estetski užitak saznanje. Za njega jedno umetničko delo ne može biti shvaćeno ako se prenebregne delovanje koje je proizvelo. Vatimo naglašava da je isprazno da se iz umetnosti izvlače filozofske postavke, on isključuje mogućnost da su savremeni umetnici upleteni u autonomnu saznavnu aktivnost. Među četiri pravca saznavne estetike, poslednja među njima je teorija simboličkih oblika nastavlja da pripisuje saznavnu vrednost umetnosti. "Saznavna vrednost umetnosti zasniva se upravo na činjenici da u njoj nemamo posla s pravom emocionalnošću, nego sa njenim simboličkim predstavljanjem"³. Insistira se na virtuelnom, a ne na realnom karakteru umetnosti. Nauke i umetnost rade sa simboličkim sistemima koji međusobno nalikuju budući oba spadaju u saznavni horizont. Za Fajerabenda ne postoji razlika između tražene istine umetničkih stilova i tražene istine naučnih stilova mišljenja. Dok se nauka odvija kroz mnoštvo stilova mišljenja, za umetnost je bitan odnos sa istinom.

U četvrtom poglavlju Perniola razmatra odnos estetike i delanja, jer povezanost između umetnosti i delanja postoji već kod starih Grka, u epovima i tragedijama.

3 *Ibidem*, str. 155.

U devetnaestom veku je vladalo mišljenje da "lepo delo" ne čini junak, niti filozof, već umetnik. Kod Ničea i Vagnera zajedno sa ovom idejom postoji ideja o povratku Grcima, narodu koji je najviše stremio estetskim idealima. Na umetnost se gleda kao na borbu, borbu koja je nadahnutu željom za priznanjem. Ovde dolazi do kontradiktornosti, gde umetnost zahteva pozitivan sud i divljenje upravo onih protiv kojih se bori. Prema Djuiju, svako iskustvo može da postane estetsko ukoliko bude dovedeno do ispunjenja. Ispunjenje je ono što karakteriše estetsko iskustvo, delo je onoliko lepo koliko mu se posvećujem. Djui ispunjava čak i ponor koji je između estetike i umetnosti ustanovio Tolstoj. Za Lukača umetnost nika-ko nije iluzija, nego predstavlja najveću moguću kulturnu moć, jedini put kroz koji svakodnevni život može da bude poboljšan i preobražen. Kod Bahtina dolazi do kritike estetskog ispunjenja (o čemu je teoretisao Djui) i prijatnosti umetnosti (o čemu je teoretisao Lukač). Centar iskustva Bahtin izmešta u spoljašnjost, u svest i osećajnost drugog čoveka. Nijedan događaj se ne odvija i razrešava u okviru samo jedne svesti, svaka reč ima nekoga kome se obraća. Kod Sartra je prisutna ideja o umetniku kao rivalu stvarnosti, umetnost nije izraz društva i vremena u kojem živimo, već naprotiv ona je delanje protiv tog društva i tog vremena. I ovde dolazi do preokreta koji je izvršio Karl Oto Apel, "za njega istinski važno delanje nije ono koje autor vrši nad stvarnim primaocem (kao što se događa kod začetnika estetike delanja), nego ono delanje koje idealan subjekt (koji se može identifikovati s čitavim čovečanstvom) sprovodi nad stvarnim autorom"⁴. Za Habermasa

4 *Ibidem*, str. 196.

komunikativna delatnost suštinski teži ka uspostavljanju ljudskih odnosa nadahnutih istinom, pravednošću i verodostojnošću. Kod Rortija iskustvo se tiče osećanja, a ne delanja, društvo komunikacije se ocrta kao društvo osećanja a ne kao društvo delanja. I ovde dolazi do iskliznuća ka problematici osećanja.

U poslednjem poglavlju Perniola uvodi u razmatranje pojam osećanja. Upravo se estetika razvija i nastaje kao samostalna disciplina onda, kada je osećanju priznata nezavisnost u odnosu na praktički i teorijski um. Estetika se u osamnaestom veku razvija i nastaje kao znanje vezano za iskustvo i imanentnost, kao znanje koje je suštinski ovozemaljsko i svetovno. Estetičari dvadesetog veka, s jedne strane, nisu zainteresovani za pitanje osećanja u njegovoj autonomiji, dok, s druge strane, oni koji ga stavljaju u centar svojih istraživanja nemaju skoro ništa zajedničko sa estetikom.

Postavlja se pitanje zašto pojmovi kao što su život i forma, sposobnosti kao što su saznanje i volja, ne mogu da uhvate specifične osobenosti osećajnosti dvadesetog veka. Teorijski instrumenti Kanta i Hegela, suđenje i dijalektika, bivaju nemoćni u sudaru sa iskustvom. U dvadesetom veku pojam osećanje ide preko dijalektike suprotnosti, ka istraživanju suprotnosti među terminima koji nisu simetrično polarni jedni u odnosu na druge. Ovde dolazimo do pojma razlike, nesličnosti koja je šira od logičke koncepcije razlika. U predhodna četiri poglavlja susrećemo se sa autorima kod kojih je prisutno nasleđe Kanta i Hegela, ali novi teorijski horizont se ne može svesti pod kantijanizam ili hegelijanizam.

Pojam *razlike* ima polaznu tačku upravo “u onom nečistom području osećanja, neobičnih i uznemirujućih iskustava, nesvodivih na identitet, višeznačnih i prete-

ranih kojima je protkano postojanje mnogih ljudi i žena u dvadesetom veku”⁵. Upravo u tom i takvom tipu osećajnosti umetnost dvadesetog veka nalazi nadahnuće. Možda baš zbog ovoga, estetika dvadesetog veka ostaje zatečena naočigled jednog odviše drugačijeg osećanja, osećanja koje predstavlja stožer estetike Kanta i Hegela, zaboravlja problematiku osećanja i okreće se klasičnim temama života i forme, saznanja i delanja.

Estetika dvadesetog veka koja je izložena u prva četiri poglavlja ove knjige u suštini je razvoj Kantove i Hegelove misli, tek s problematikom razlike počinje istraživanje nepoznatih područja osećanja koja se ne mogu svesti pod konceptualne odredbe filozofije i estetike koje su joj prethodile.

Kretanje pojma razlike ide od Frojdove desubjektivizacije osećanja, Hajdegerovog i Vitgenštajnovog odbacivanja tradicionalne metafizike, pa sve do Deridnog iskliznuća iz oblasti psihičkog i fenomenološkog u oblast empirijskog i fiziološkog: ženstvenost i odvratnost su pojmovi do kojih se ne može kroz mišljenje i delanje, oni iziskuju osećajnost, koja neće ostati na planu idealizujuće duhovnosti kao kod Kantovog osećanja, Hegelovog pathosa, Bergsonovog vitalnog poleta. Irigarijeva i Derida opisuju osećajnost koja je upisana u spoljašnost koja se ne može privesti duhu, to jest u “stvari koje osećaju”, stoga to čini da osećajnost razlike vrši fiziološki preokret. Ovaj preokret se vezuje uz ostala četiri preokreta (politički, posrednički, skeptički, komunikativni), ali nije njima dodat, već ih menja u nešto što mi još uvek ne poznajemo.

5 *Ibidem*, str. 209.