

Hegelu nedostaje aspekt konačnosti, on pojmu priznaje samo jednu stranu: apsolutnu određenost. Gadamer je opet dobar Hajdegerov učenik: on kaže da Hegel ne vidi (ne)skrivenost pojma. Međutim, njegova aktuelnost ostaje u tome što njegova spekulativna rečenica nije iskaz nego živi jezik. Hegelova rečenica ukazuje na totalitet, a sama nije totalitet. Kao i kod starih Grka, i kod Hegela živi “logički instinkt jezika”.

Kako je dvogodišnji boravak u romantičkom Hajdelbergu ostavio trag na despotskom duhu Hegelove filozofije Gadamer objašnjava u tekstu “Hegel i hajdelberški romantizam”: u umetnosti kao prethodnom obliku duha ipak je bila sadržana istina. Tu se krije istorijski nazor kod Hegela na koji se hermeneutika nadovezuje. Dijalektika se mora vratiti na hermeneutiku, zaključuje Gadamer, ukoliko ne želi da ostane zaobljena u *monologu jednog jedinog duha*.

Vladimir Milisavljević
Filozofski fakultet, Novi Sad

IGRA SVETA I NJENE METAFORE (Milan Uzelac, *Estetika*, Stylos, Novi Sad, 2003)

Na izvoru svake filozofije stoji kriza i pitanje o krizi. O dubini lične krize iz koje je fenomenologija nastala svedoči Husserlovo pismo I. avu Šestovu. U njemu je Husserl sledećim rečima odgovorio na Šestovljev prigovor kojim je fenomenologiji osporena praktična i egzistencijalna relevancija: “Da li sam zaista tako kamen? Vi očigledno niste primetili šta me je prisililo na to da pitanje o biti našeg saznanja postavim na tako radikalnan način... Izlažući sa katedre ideje preuzete od naših savremenika, u jednom trenutku sam dobio osećaj da nemam šta da kažem i da praznih ruku i prazne duše izlazim pred slušaoce.”¹

Aluzijom na ove Husserlove reči, u kojima je njegovo sopstveno “egzistencijalno” iskustvo predavača dovedeno u neposrednu vezu sa radikalnošću fenomenološkog pristupa, počinje i *Estetika* Milana Uzelca (drugo, dopunjeno izdanje univerzitetskog udžbenika koji je prvi put objavljen 1999), autora koji se i sam ubraja u najistaknutije predstavnike fenomenološke orijentacije u našoj filozofiji².

Uzelac više ne deli u potpunosti uverenje osnivača fenomenologije da se odgovor na iskušenja sveta u kome živimo može naći u utemeljenju saznanja koje je izgubilo svoj očevitni smisao u izvorno dajućem opažanju. Razlozi zbog kojih humanistički obrazovan filozof kao univerzitetski predavač i danas kao i u Husserlovo vreme stoji razoružan pred svojim auditorijumom – situacija koju Uzelac upečatljivo opisuje u Uvodu svoje *Estetike* – očigledno su drugačiji od onih koje je opisao Husserl (i pored toga što bi se mogla braniti teza da imaju isti koren). Jer, danas se više ne radi samo o nedovoljnostima preovladujućih filozofskih orijentacija, kakve su za Husserla bile naturalizam ili istorizam, pa čak ni o krizi temelja naučnog saznanja, već o krizi samog pojmovnog mišljenja kao takvog,

1985), *Filozofija igre. Prilog fenomenologiji igre kod Eugena Finka* (Novi Sad, 1987), *Druga stvarnost* (Novi Sad, 1989), *Stvarnost umetničkog dela* (Novi Sad, 1991), *Kosmologija umetnosti* (Novi Sad, 1995), *Delo u vremenu. Poetika Laze Nančića* (Vršac, 1997), *Uvod u filozofiju I - Metaphysica generalis* (Vršac 1998), *Estetika muzike I* (Novi Sad 1998), *Uvod u filozofiju IV:1 - Istorija filozofije do Dekarta* (Vršac, 2000). Milan Uzelac nije samo filozof za koga umetnost predstavlja jednu od težinskih tema teorijskog interesovanja, već i pesnik originalnog izraza. Objavio je knjige poezije: *Nad nebeskom kartom* (Beograd, 1972), *Kula nad Vršcem* (Vršac, 1975), *Preticanje na Pančevačkom putu* (Novi Sad, 1980), *Teze o Marxu* (Zrenjanin, 1983), *Kraj dana* (Kikinda 1985), *Prag smrti* (Vršac, 1990), *Polje beskraja* (Vršac, 1997), *Sudbina Imperije* (Vršac, 1998).

1 Navedeno prema pogovoru Z. Dindića i D. Melčić za Husserlovu knjigu *Kriza evropskih nauka i transcendentalna fenomenologija* (Gornji Milanovac, 1991), str. 396

2 Milan Uzelac (rod. 1950), od 1990. profesor filozofije na Filozofskom fakultetu, od 1996. na Akademiji umetnosti u Novom Sadu, doktorirao je sa radom na temu *Filozofija igre kod Eugena Finka* (1985). Do sada je objavio knjige: *Pesnički govor* (Kikinda-Zrenjanin 1984), *Rostrea interrupta. Interpretirani dani poezija lu Ion Balan* (Pančevo

o stanju u kom ljudi “počinju da misle samo u slikama, u dvodimenzionalnim shemama kojima je nemoguće dodati dimenziju dubine” (str. 7). Čini se da smisao za “pojam” ili “dijalog”, za koje je filozofija oduvek vezana kao za svoj jedini medijum, predstavlja samo relikv jedne kulture koja je na putu da nestane. Drugim rečima: osnovno obeležje današnje krize nije to što su odgovori na pitanja filozofije pogrešni, već to što se pitanje filozofije zapravo više i ne postavlja. Na mesto koje je ranije zauzimala filozofija stupaju tehnike rasterećenja, koje su prvobitno razvijene u masovnim medijima, i koje su se odatle proširile u druge oblasti života – ne samo u privredu ili politiku već i u religiju i umetnost. U “postistorijskom” dobu praznine i površnosti svaka upitnost je suvišna jer se unapred računa na refleksnu reakciju umesto na diskurzivni odgovor. Zato teškoće filozofa u današnjem svetu više ne potiču, kao u Huserlovo doba, iz nedostatka originalnosti kod autora, već iz odsustva pretpostavki koje bi mu omogućile da uspostavi stvarni kontakt sa onima kojima se obraća. Ove teškoće su efekat dalekosežne transformacije onoga što je Huserl nazvao “svetom života”, koja je i sama posledica naučno-tehničkog napretka u drugoj polovini prošloga veka.

Razlozi zbog kojih se Huserlovo traganje za odgovorom na krizu u sferi konstitutivnih akata transcendentalne subjektivnosti i njene izvesnosti o sebi samoj danas čini osuđenim na neuspeh nisu, međutim, samo kulturnoistorijske već i filozofske prirode. Oni su rano došli do izražaja i u unutrašnjim razvojnim tokovima fenomenološke škole. Ishitren bi bio pokušaj da se divergencije do kojih je u toj školi došlo psihološki objasne u smislu “vernosti” Huserlu ili njegove “izdaje”, umesto da se u njima prepozna logika “same stvari”. Upravo je “verni” Huserlov učenik Fink, koji je prvi istakao da se specifičnost fenomenološkog pojma transcendentalnog definiše iz suprotnosti prema mundanom i dao suštinska razjašnjenja karaktera fenomenologije i njenih ciljeva³ – razjašnjenja iza kojih je sa svojim autoritetom stao i sam

Huserl – konačno došao do toga da svoj koncept filozofije razradi na način u kom se potvrđuje upravo nesvodivost “sveta” na transcendentalnu subjektivnost. S druge strane, istina je da je “neverni” Hajdeger “vrlo rano” (tj. po internim merilima fenomenološke škole) redefinisao i sam pojam fenomenologije, i svoju nevezanost za Učitelja pokazao u shvatanju da osnov nesvodive istoričnosti leži u samoj strukturi čoveka kao “tu-bivstvovanja” (koje je tako i terminološki razgraničio u odnosu na Huserlovu “svest”); istina je da je on, nekoliko godina kasnije (u *Izvoru umetničkog dela*), otvoreno izneo i stav prema kom je “istina” u svojoj suštini, “neistina”, i prema tome, “neevidencija”⁴ – što se već više nikako nije moglo uklopiti u fenomenološki bonton. Pa ipak, ne može se isključiti mogućnost da su Hajdegeru pri formulisanju ovih uvida pred očima lebdeli upravo opisi “nužne nesavršenosti” opažanja (tog osnovnog pojma fenomenologije), koje nam stvari uvek daje samo “s jedne strane” – tj. upravo tako da druge stranc bivaju pogođene jednim nesvodivim “uzdržavanjem” ili jednom *epoché* – opisi koje je dao sam Učitelj⁵. Pored toga, bilo bi “naivno” – i prema manje strogim kriterijumima nego što su fenomenološki – smatrati da su linije uticaja uvek tekle samo od “nevernih” ka “vernima”, a ne i obrnuto. A ako ovo poslednje još uvek samo stoji pod otvorenim znakom pitanja, sa apodiktičkom izvesnošću se može tvrditi da se “nevernost” nekih, još starijih učenika, kakvi su bili Gajger ili Ingarden (koji su odbili da slede transcendentalni obrt fenomenologije), može shvatiti upravo kao viša vernost fenomenologiji i njenoj stvari – tako da se, na kraju, ne može izbeći ni povratno pitanje o Učiteljevoj vernosti samoj stvari, njegovim učenicima i samome sebi.

Jedno od najvažnijih pomeranja u fenomenološkoj školi proizašlo je iz dalekosežne problematizacije Huserlovog patosa raskida sa tradicijom i njegovog prvobitnog verovanja u “bespretpostavnost” koncepta filozofije koji je zastupao. I sam Huserl je, doduše, svoj raskid sa tradicijom video u istorijskoj perspektivi – kao

4 M. Heidegger, *Holzwege*, 1980, str. 40

5 E. Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, Halle 1928, str. 80 i dalje

3 “Die phänomenologische Philosophie Edmund Husserls in der gegenwärtigen Kritik”, u: E. Fink, *Studien zur Phänomenologie (1930-1939)*, Den Haag 1966, str. 147

gest ponavljanja i radikalizacije kartezijanske sumnje. Zadatak sistematske destrukcije istorije ontologije koji je Hajdeger formulisao u *Biću i vremenu* govorio je, međutim, da jednokratni raskid sa ranijom filozofijom nije moguć. Mišljenje koje nastoji da se oslobodi od stega ranije filozofije ili "metafizike" ostaje upravo iz tog razloga stalno upućeno na nju. Takvo shvatanje opstaje još i kod radikalnih Hajdegerovih sledbenika koji sebe više ne shvataju kao fenomenologe – na primer, u Deridinom programu "dekonstrukcije metafizike prisutnosti". Ali vezanost za metafizičku tradiciju i obrazovanost u njoj predstavlja pre svega znak raspoznavanja pripadnika fenomenološke škole u užem smislu te reči – bilo da je reč o onima koji nastoje da tu tradiciju dovedu u pitanje kako bi otvorili nove mogućnosti mišljenja ili o filozofima koji svoju pripadnost tradiciji nastoje da interpretiraju u pozitivnom smislu.

Za Milana Uzelca pre se može reći da spada u autore ove druge grupe. U stalnom preuzimanju problema i impulsa koji dolaze iz istorije filozofije on vidi pretpostavku odgovornosti filozofa. Za oblast estetike to ne važi ništa manje nego za druga područja filozofije. Današnje promišljanje umetnosti mora biti sposobno ne samo da pokaže kako savremena filozofija korespondira sa savremenom umetnošću, već i da sebe odredi u okvirima istorije koja nam donosi echo odluka donetih davno pre nas (str. 233). A takav zadatak iziskuje dalekosežno preispitivanje odnosa između filozofije i umetnosti.

U ovoj, istorijskoj perspektivi postaje problematičan i sam pojam estetike kao i njeno predmetno područje. To su pitanja kojima se Uzelac bavi u prvom poglavlju svoje knjige ("Pojam i predmet estetike"). Teškoće određenja pojma estetike u današnjoj filozofiji proizlaze iz objektivnih razloga, i svako ko želi da na njih pronade odgovor mora tragati za sopstvenim rešenjima. U istom poglavlju Uzelac razmatra neke od predloženih odgovora i njihove implikacije. Nakon toga, on u istorijskom kontekstu razjašnjava nastanak estetike kao filozofske discipline. Estetika kao filozofska nauka sa sopstvenim identitetom nastala je tek sredinom 18. veka, i to povezivanjem različitih motiva i misaonih tokova koji su ranije bili međusobno

nezavisni: teorije čulnog saznanja, teorije o lepome i refleksije o umetnosti. Tek Baumgarten joj je dao ime. Ali to ne znači da je istorija ranijeg promišljanja umetnosti, lepoga, pa i čovekove čulnosti irelevantna za današnju estetiku. U našim nastojanjima da se orijentisemo u ovim pitanjima, mi se i danas često vraćamo na klasične paradigme, na Platona i Aristotela, pa čak i na predsokratovce.

Zato drugo poglavlje knjige, posvećeno "Estetičkim kategorijama", ima izrazito istorijski karakter. Uzelac ovde predlaže jednu otvorenu sistematiku osnovnih estetičkih pojmova ili "rodova lepoga" (lepo, uzvišeno, tragično, komično, ružno, ljupko), i rekonstruiše istorijski razvoj za svaki od ovih pojmova ponaosob. Ovo poglavlje *Estetike* predstavlja jednu istoriju mišljenja o lepome u malom. U svojoj rekonstrukciji istorijskih razvojnih tokova Uzelac se kreće u širokom rasponu od pitagorejske "velike teorije lepoga" do Adornovog shvatanja ružnog, od izvora pojma uzvišenog u antičkog retorici pa sve do Liotarove reaktuelizacije Kantovog pojma uzvišenog i njegove primene u tumačenju moderne umetnosti.

Još od romantike i velikih poslekantovskih sistema nemačkog idealizma preovlađujuće je, međutim, shvatanje da filozofska estetika svoj pravi predmet ima ne naprosto u lepome, već upravo u oblasti umetnosti. Stoga je treće poglavlje Uzelčeve knjige ("Određenje pojma umetnost") posvećeno razmatranju pojma umetnosti, njegovom istorijskom razvoju, kao i odnosu umetnosti prema stvarnosti i prema oblastima ili delatnostima koje su joj srodne, i s obzirom na koje se ona oduvek definisala (tehnika, stvarnost, saznanje, praksa, kritika). Ne treba posebno isticati da je poznavanje ovih istorijskih tokova neophodno da bi se uopšte mogla shvatiti problematičnost savremene estetike, kao i teškoće oko formulisanja takve definicije njenog predmeta koja bi ujedno bila sadržinski relevantna ali i dovoljno široka da obuhvati sve istorijske oblike umetnosti, uključujući i današnju umetničku praksu. Te teškoće dovele su u dvadesetom veku neke filozofe i do uverenja da se umetnost ne može definisati na supstancijalan način. U ovom delu knjige posebno je značajno razmatranje koje se tiče od-

nosa između umetnosti i stvarnosti, koji je još od Platonove i Aristotelove koncepcije o podražavanju (*mimesis*) oblikovao sam identitet umetnosti i njen odnos prema filozofiji.

U četvrtom poglavlju knjige (“Umetničko delo”) autorova pripadnost školi fenomenološke estetike dolazi u punoj meri do izražaja. Upravo su fenomenološka istraživanja najviše doprinela tome da se u središte estetičkog proučavanja postavi problem umetničkog dela i njegove strukture. Štaviše, moglo bi se reći da za jednu fenomenološku estetiku pojam umetničkog dela predstavlja žižnu tačku svih estetičkih istraživanja. Možda se time može objasniti okolnost da Uzelac sve pravce “četvorstruke analize”⁶ kojom se prema Hartmanu definiše predmetno područje estetike – strukturu umetničkog dela, estetsku recepciju, umetničko stvaralaštvo i estetske vrednosti – zahvata od početka iz perspektive samoga dela. Opravdanje za ovo odstupanje od Hartmanove sistematike može se potražiti već i u Hartmanovim sopstvenim stavovima. Na primer, njegova postavka o bitno predmetnom i individualnom karakteru estetskih vrednosti⁷ i sama ide na ruku stavljanju umetničkog dela u prvi plan istraživanja. Pored toga, samo se čini da ovakva perspektiva mora da dođe u sukob sa drugim, suparničkim usmerenjima u estetici. Gadamerova hermeneutika ili Jausova “estetika recepcije”, i pored toga što su bazično usmerene upravo na recepciju, u ovoj ne vide nezavisnu veličinu, već je, upravo suprotno, shvataju kao momenat samog dela i njegovog identiteta. Orijentacija na delo odgovara, konačno, i temeljnim umetničkim iskustvima novijeg vremena: ona dozvoljava, kada se zaoštri do krajnjih konsekvenci, da se shvati okolnost da su upravo dela u svojoj singularnosti sposobna da promene i sam pojam umetnosti. Zasluga ovog poglavlja knjige sastoji se i u tome što čitaoca podseća na ona istraživanja u oblasti fenomenološke estetike koja su danas pomalo zaboravljena (Ingarden, Gajger). Ako je četvrto poglavlje Uzelčeve knjige onaj njen deo koji je u najvećoj meri “fenomenološki”, za njeno peto poglavlje (“Estetika i umetnost danas”), zajedno sa “Epilogom” (“Estetika

i postmoderna umetnost”), može se reći da ima u najvećoj meri autorski karakter. Na to ukazuje i okolnost da se u njemu ponovo polazi, kao i na početku knjige, od pitanja o krizi umetnosti i krizi estetike. Tu se pokazuje da je Uzelčev odgovor na temeljna pitanja koja se povodom te krize postavljaju suštinski inspirisan Hajdegerovim i Finkovim mišljenjem. Centralni pojmovi ovog dela knjige su pojmovi “sveta” i “igre”. U najkraćem, može se reći da Uzelac nastoji da u Finkovom shvatanju sveta kao igre, tj. u svetlu jednog “kosmološki” postavljenog pojma igre, zadobije novu, ontološku osnovu za svoje razumevanje umetnosti.

Pojam igre vezuje se za istoriju estetike još od Kanta i Šilera. Pa ipak, tu je još uvek reč o subjektivno postavljenom, odnosno antropološkom shvatanju igre. Uzelac, naprotiv, nastoji da kao igru misli zbivanje samoga sveta. Oslonac na tom putu daje mu Ničeovo tumačenje Heraklitovog tajanstvenog fragmenta u kom je “vreme” (*aion*) shvaćeno kao “igra deteta”. Sledeći Finka, Uzelac smatra da se reč “vreme” ovde odnosi na vreme samoga sveta, ne naprosto na vreme ljudskog života, kako se to obično smatra. Tako on zastupa jedno kosmološko gledanje na igru, tj. shvatanje da se igra ne može se svesti na čovekovu subjektivnu delatnost. Kakva je veza ovog pojma igre, koji je oslobođen vezanosti za čovekovu subjektivnost, sa umetnošću? Ne ulazi li upravo u klasičnu definiciju umetnosti to da je ona “subjektivna delatnost” *par excellence*? I šta treba da znače konsekvence odustajanja od ove definicije?

Originalnost Uzelčevog postupka sastoji se u tome što se mogućim prigovorima koje ova pitanja mogu povući za sobom ne suprotstavlja frontalno. U daljem izlaganju on ne polazi neposredno od pojma umetnosti već od Hajdegerovog izlaganja pojma sveta. U *Biću i vremenu* Hajdeger je, doduše, raskinuo sa uobičajenim razumevanjem sveta time što ga je shvatio kao konstitutivni momenat same čovekove egzistencije; pa ipak, on je upravo time, kao što mu je i Fink prebacio, ostao vezan za subjektivističko shvatanje sveta. Sada bi se moglo činiti da ovaj “subjektivizam” predstavlja pogodno tle za razumevanje umetnosti. Međutim, upravo suprotno je slučaj. Jer, Hajdegerova koncep-

6 N. Hartman, *Estetika*, Beograd 1979, str. 13-15

7 *Isto*, str. 407, 422

cija sveta kao sklopa upućivanja koji uvek ima istorijski karakter zapravo ne ostavlja mesta za fenomen umetničkog dela, koje transcendirava sve svetske sklopove i ima transistorijsko važenje. U predavanju o "Izvoru umetničkog dela" Hajdeger je dao jedno drugačije tumačenje sveta. Ovdje umetničko delo iz sebe samoga "postavlja" jedan istorijski svet, umesto da se iz njega razumeva⁸. To znači da se ono ne svodi na svet. Na planu "strukture" umetničkog dela, tu nesvodivost predstavlja momenat "zemlje" u delu. Nijedno subjektivno razumevanje umetničkog dela ne može ukinuti tu skrivenost ili nesvodivost, koja garantuje mogućnost uvek novih tumačenja. Konceptija o odnosu između sveta i dela koju Hajdeger ovdje izlaže prema tome više nije "subjektivistička". A ona je i razvijena u kontekstu jednog promišljanja koje je usmereno na istinu umetnosti. Tek kada se svet shvati, kao što je to slučaj kod Hajdegera nakon *Bića i vremena*, kao "otvoren prostor igre za samopokazivanje bivstvujućeg" (str. 256), u načelu je otvorena mogućnost da se u umetnosti vidi jedan od suštinskih načina tog "samopokazivanja".

Svaki značajan filozofski spis daje povoda za diskusiju sa autorovim stanovištem. To je slučaj i kada je reč o Uzelčevoj *Estetici*. Polaznu tačku za pitanja koja bismo joj mogli postaviti daje autorov sud o postmodernizmu u umetnosti i filozofiji, kao i njegovo razmatranje Deridinog projekta "dekonstrukcije" pri kraju knjige. Za ove pojave autor ne samo da nema mnogo simpatija, već oštrina njegovog suda o njima ponekad može i da iznenadi. Tako Uzelac u postmodernizmu vidi puki pomodni fenomen, koji je simptom – a možda i uzrok – porasta dezorijentisanosti i neodgovornosti u savremenom svetu. Po njegovom shvatanju, iz postmodernog odustajanja od koncepta angažovanog intelektualca neposredno proizlazi proklamovanje imoralnosti i amoralnosti, kao i odustajanje od svake odgovornosti uopšte (str. 280). Posebno su žestoki autori iskazi o dekonstrukciji. Uzelac je, istina, spreman da dopusti da Deridu "strast za filozofijom nije zaobišla" (str. 285), ali dekonstrukciji odriče svaki značaj za filozofiju, koji joj, doduše, prip-

isuje kada je reč o kritici i teoriji umetnosti (str. 283). Pored toga, Uzelac ističe i uticaje Deridinog "provincijskog kompleksa"(?) i "jevrejske mistike" na formiranje dekonstruktivističkog stanovišta. Zbog tih uticaja Deridino "postmetafizičko" mišljenje" konačno se, prema Uzelcu, pokazuje samo kao "obnova prevaziđenog diskursa sa jevrejskim bogom" (str. 285 i sled.; upor. i str. 10 i dalje).

Kada se uzme u obzir poplava dekonstruktivističke i postmodernističke literature niskog kvaliteta a velike agresivnosti, ovakve karakterizacije se možda mogu razumeti. Pa ipak, pitanje je da li je zaista održiv Uzelčev stav o dijametralnoj suprotstavljenosti fenomenološke radikalne odgovornosti s jedne, i postmodernističke ili dekonstruktivističke neodgovornosti i neozbiljnosti s druge strane.

Razlozi za dovođenje u pitanje ovog stava mogu se pronaći već na istorijskim izvorima nastanka onoga što se naziva "dekonstrukcijom". Prvi Deridini spisi pokazuju da koreni njegovog stanovišta leže upravo u fenomenologiji. Kao i svaki dobar fenomenolog, i mladi Derida putovao je u Huserlov arhiv u Luvenu da bi tamo konsultovao Huserlove neobjavljene rukopise. Štaviše, mogla bi se braniti i teza o "rođenju dekonstrukcije iz duha fenomenološke estetike", dakle iz najužeg područja Uzelčevih filozofskih interesovanja. Malo je poznata, ali zato ne manje značajna činjenica da je jedna doktorska teza koju je Derida još pedesetih godina prijavio trebalo da nosi naslov "Idealnost književnog dela"⁹. Njena tema je formulisana kao klasičan problem fenomenološke estetike. Do redakcije ove teze nikada nije došlo. Znači li to da u Deridi treba videti samo fenomenološkog otpadnika?

Zanimljivo je da se takva tvrdnja teško može braniti upravo kada je reč o Finkovoj varijanti fenomenologije. Problem jezika u fenomenologiji Derida je najpre postavio upravo na Finkovom tragu, koji je prvi, kao kasnije i Derida, upozoravao na strukturnu granicu Huserlove fenomenologije evidencije u slepim mrljama i "zasenčenjima" njenih operativnih pojmova¹⁰.

⁹ Upor. J. Derrida, *Du droit à la philosophie*, Paris 1990, str. 442 i sled.

¹⁰ E. Fink, "Operative Begriffe in Husserls Phänomenologie", *Zeitschrift für philosophische Forschung* 11 (1957), str. 333 i d.

⁸ M. Heidegger, *Holzwege*, str. 29 i dalje

Finkovo ime se stalno pojavljuje kao nezaobilazna referenca prvih Deridinih fenomenoloških studija. Ali to nije sve: Derida se isto tako poziva i na onaj "pozitivni" koncept filozofije koji je Fink razradio u otklonu od huserlovske fenomenologije, a koji je i za Uzelčevo zasnivanje estetike od prvorazredne važnosti. Nije slučajno što je Fink svoj pojam "igre sveta", "sveta kao igre" ili "igre kao simbola sveta" zadržao upravo kroz interpretaciju Ničea, na kog se pozivaju i postmodernisti, koji Uzelcu nisu dragi. Štaviše, čini se da je Finka tek recepcija Ničea uopšte dovela do toga da jedan najpre egzistencijalno mišljeni pojam igre uzdigne na ravan kosmologije, i da u takvom pojmu sasvim ničeanski prepoznata mogućnosti jednog "izlaska iz metafizike"¹¹.

Srodnosti između Finka i Deride ne objašnjavaju se, međutim, samo Ničevim uticajem na tu dvojicu autora, već i neposrednim Finkovim uticajem na Deridu. Derida u jednoj od svojih prvih knjiga koje izlaze izvan oblasti fenomenologije u užem smislu te reči, knjizi u kojoj su prvi put formulisani osnovni motivi onoga što će kasnije postati poznato pod imenom "dekonstrukcije", izričito upućuje na Finkovu interpretaciju Ničea i na njegov pojam "igre sveta" (*Spiel der Welt, jeu du monde*)¹². Upravo taj Finkov pojam Derida želi da stavi u službu svog shvatanja pisma kao igre koja je oslobođena zasnivajuće instance transcendentale subjektivnosti. Još i taj "antisubjektivistički" motiv, koji je i kod Uzelca dominantan, Derida je mogao da pronade u okrilju same fenomenološke škole. Lišena pozivanja na transcendentalu subjektivnost – što prema Deridi znači: lišena vezanosti za svako središte i referencu – i Deridina "igra pisma", upravo kao i Finkova "igra sveta", koji "ne može imati cilj izvan sebe samog" (Uzelac, str. 246), ima strogo "imanentistički" karakter. I Derida i Fink odbijaju, na Ničevom tragu, da svoje shvatanje igre fundiraju u nekoj "drugoj stvarnosti".

¹¹ upor. E. Fink, *Nietzscheova filozofija*, Zagreb 1980, str. 37, 46, 48, 229-231

¹² J. Derrida, *De la grammatologie*, Paris 1967, str. 73, 74 - Zanimljivo je da se Derida na ovom mestu poziva na identične autore kao i Uzelac (str. 245): na Hajdegera, Akselosa i Finka.

Počev od ove zajedničke tačke, Deridin put se razdvaja od Finkovog. Pa ipak: motivi tog razdvajanja ne leže u nekim doktrinarnim razlikama već upravo u Deridinoj usmerenosti na fenomen "umetnosti" ili "literature". A to nas konačno dovodi do onog pitanja koje mi se čini kao Deridino i Uzelčevo zajedničko pitanje: da li se, i kako, na osnovi shvatanja sveta kao "samodovoljne igre" (Ničevog ili Finkovog) može izgraditi jedna "teorija umetnosti"?

Deridin pojam "pisma" nastao je upravo kao odgovor na ovo pitanje. Odgovor je, doduše, promenio oblik u kom se pitanje najpre postavljalo. Jer, ono što Derida naziva "pismom" ili "literaturom" više se ne može uklopiti u granice tradicionalnog pojma umetnosti. Pa ipak, još i to se može videti kao konsekvencija Deridino nastojanja da u svom tumačenju "umetnosti" ne odstupi od shvatanja o samodovoljnosti igre – dakle od shvatanja igre koje je i Finkovo. Drugim rečima: čini se da se na osnovi Finkovog shvatanja igre sveta nije mogla formulisati jedna "teorija umetnosti" koja bi dozvolila da se i sama umetnost – ne samo igra sveta – vidi kao samodovoljna igra. Na drugom mestu, i Uzelac skreće pažnju da u Finkovom videnju sveta kao "borišta kosmičkih moći" za fenomen umetnosti zapravo više nema mesta¹³. U svojoj studiji *Igra kao simbol sveta*, "najozbiljniju ozbiljnost igre", igru "čija je istina samo igra sveta"¹⁴ Fink nije našao u umetnosti već u sferi kulturnog i mitološkog, u kojoj čovek na ekstatičan način tumači celinu sveta. Iz perspektive igre sveta kao ontološkog pojma, umetnost za Finka vredi samo kao odraz i ponavljanje izvorne *poiesis* kosmičkog života¹⁵.

Upravo to bi mogli biti razlozi zbog kojih Derida nastoji da "pismo" ili "literaturu" proširi u samu "igru sveta" – umesto da umetnost utemelji u igri sveta i time je ograniči. Ali ako je tako shvaćeno, pismo se više ne može zatvoriti u oblast neke regionalne ontologije. Iz

¹³ M. Uzelac, "Svet: osnovno pitanje filozofije", *Filozofska istraživanja* 5-6 1990, str. 1338; autor s pravom primećuje da je razlog ovakvog stanja stvari između ostalog i to što za Finka postoji samo jedna i jedinstvena kosmička stvarnost.

¹⁴ 173 i dalje, 183

¹⁵ *Nietzscheova filozofija*, str. 37

ove odluke proizlazi, međutim, jedna "artistička" konsekvenca, koju kritičari dekonstrukcije i postmodernizma ne prihvataju: nema "igre sveta" koja bi bila različita od igre literature ili pisma, nema realnosti koja bi bila suprostavljena fikciji¹⁶.

Tako se pokazuje da je problematika kojom se Uzelac bavi zapravo prilično bliska dekonstruktivističkim problemima. Naravno, Uzelčeva rešenja razlikuju se od Deridinih. Pa ipak, Uzelčevo shvatanje umetnosti kao "metafore igre sveta" (str. 252, 258), uprkos autorovoj distanciranosti u odnosu na postmoderno i dekonstrukciju, već je i po samim terminima u kojima je formulisano vrlo blisko Deridinom viđenju "kosmičke igre" kao pisma. Jer, Deridino "pismo" moglo bi se shvatiti upravo kao Uzelčeva "umetnost", tj. kao metafora za igru sveta – pod uslovom da se ona igra koju umetnost igra istovremeno shvati i kao igra kojom umetnost subvertira svoj sopstveni status "metafore". Samodovoljnost igre umetnosti upravo zahteva da bude poništen doslovni smisao u kom bi se njena "metaforičnost" mogla utemeljiti; jer, sama "igra sveta" zapravo je već "metafora". Čini se da Uzelac žrtvuje samodovoljnost umetnosti kada njenu igru shvata kao metaforu jednog izvornog smisla i kao "drugu stvarnost". Pa ipak – još ni ovim korakom nije neutralisana svaka opasnost od bliskosti sa "postmodernizmom". Određenje umetnosti kao "druge stvarnosti" može se videti upravo kao ustupak jednom oslabljenom "postmodernističkom" shvatanju, koje fikcionalnost umetnosti objašnjava tezom o "pluralitetu stvarnosti" (shvatanju za koje bi se moglo reći da je strano ne samo Finku već i samom Deridi); u svom izlaganju o fikciji (str. 40), Uzelac se poziva na odgovarajuća tumačenja Bernharda Waldenfelsa, koji se ubraja u fenomenologe najsklonije preuzimanju raznorodnih postmodernističkih impulsa s druge strane Rajne. Uzelčevo temeljno poznavanje fenomenologije, kao i istorije filozofije uopšte, omogućuje mu da izbegne implikacije koje bi približavanje njegove fenomenološke pozicije postmodernizmu moglo imati. Stoga on ne pristaje na zaplete koje za

16 Zbog toga je razumljivo što se ovaj "artistički" pojam sveta u celini kao umetničkog dela pojavljuje i kod Štegela (upor. Uzelac, *Estetika*, str. 240).

sobom povlači aporetika radikalno novog zasnivanja filozofije u teoriji o konstitutivnoj subjektivnosti, i u tom delu kritikuje i Huserla (str. 288). Sa stanovišta koje on brani, to je sasvim opravdano. Jer, upravo aporetika Huserlovog projekta izbacila je Deridine radove o Huserlu u prvi plan interesovanja same fenomenološke škole. Kada se ima u vidu simbioza Huserlovih učenika sa Deridom, koja je samo na prvi pogled paradoksalna, treba reći da razlozi koji nas udaljavaju od "postmoderne" nikako nisu takvi da bi nas morali približiti "fenomenologiji". Za razliku od fenomenologa koji su sklopili savez sa Deridom ili ga čak preuzeli u svoj tabor, Uzelac, međutim, može da se okrene, kada se bavi regionalnim pitanjima estetike ili ontologije umetničkog dela, realističkoj fenomenologiji Ingardena, Gajgera i Hartmana – i trezvenom tonu njihovih estetičkih deskripcija i analiza. Njihova orijentacija svakako dopušta da se univerzum umetnosti prepozna kao "druga stvarnost" a da se pri tom ipak ne podlegne onome što Uzelac naziva "logičnom sudbinom postmodernističkog projekta". Pa ipak: kako se pretpostavke na kojima ova trezvenost počiva mogu pomiriti sa pijanstvom kosmosa, tog deteta koje se igra?

Ovde se to pitanje mora ostaviti otvorenim. I sasvim nezavisno od toga kako bi odgovor na njega mogao glasiti, na kraju treba još jedanput istaći kvalitete Uzelčeve *Estetike*. U te kvalitete na prvom mestu spada izrazito filozofski karakter knjige. Autorov pristup može se uzeti kao dokaz da visok nivo problematizacije jedne filozofske estetike ne mora biti praćen podbacivanjem u konkretnosti, ili zatvaranjem za podsticaje koji u filozofiju, još od njenih početaka, dolaze upravo iz sfere umetnosti. Pored toga, Uzelčevo sopstveno filozofsko stanovište u ovoj knjizi je veoma uspešno dovedeno u ravnotežu sa zahtevom za preciznošću i svestranošću istorijskog i sistematskog izlaganja, na koji mora odgovoriti svaki univerzitetski udžbenik. U Uzelčevoj *Estetici* razmotreni su gotovo svi problemi tradicionalnih i savremenih teorija o lepome i o umetnosti. Stoga će ne samo studenti, već i svi čitaoci ove knjige u rukama imati pouzdan i obuhvatan vodič za svoje sopstveno razumevanje ove discipline i odnosa između filozofije i umetnosti uopšte.