

Predrag Finci

30 Newlands Place, Barnet, EN5 2SX, UK
predrag.finci@gmail.com

Što još može fenomenologija?

Sažetak

Naše vrijeme je vrijeme u kojem je završeno s »velikom narativom«, vrijeme u kojem nema pouzdanih kriterija, pa se ne zna točno što sve može i treba biti nazvano umjetnošću. Fenomenologija je o tome imala jasna stajališta. Njeni najvažniji predstavnici i danas zaokupljaju pažnju. Može li nam iz filozofija koje koriste fenomenološku metodu doći odgovor na pitanja o prirodi umjetnosti, na pitanja što je umjetnost i njena bit? Autor tvrdi da je to još uvijek moguće, ali sada sa sviješću o različitim estetskim iskustvima i novoj povijesnoj i društvenoj situaciji.

Ključne riječi

fenomenologija, bit, umjetnost, situacija, estetika

1.

Kada kažemo Umjetnost mislimo na Djelo. Na Veliko djelo. Potpuno suprotno post-modernim nastojanjima u kojima se sve relativizira i u obračunu s tradicionalnom metafizikom odbacuje sve što pripada Velikom narativu. Nekada je umjetnik bio ili dvorski umjetnik ili samotni Genij; u doba demokratiziranja stvaralaštva umjetnik može biti svatko, pa zato Umjetnik nije više nitko. A tako je i s umjetničkim djelom. Može li danas uopće više biti riječi o Djelu, možemo li uopće još reći što je Umjetnost?

2.

Suvremena je estetika imala više pravaca, odnosno različitih metoda u pristupu fenomenu (ili fenomenima) umjetnost. Da spomenem samo najpoznatije: strukturalizam je brinuo o unutarnjoj, o poput jezika organiziranoj strukturi djela, filozofija egzistencije i egzistencijalizam diskutirali su ontološki aspekt umjetnosti i njen odnos prema biću, marksizam i neo-marksisti Frankfurtske škole situirali su djelo kao jedinstvenu, autonomnu, autentičnu djelatnost u društvenim i povijesnim okolnostima, analitička je filozofija lingvističkom metodom analizirala jezik i značenja onoga što se pod estetskim pojmovima podrazumijeva, a veliki utjecaj, posebno u razumijevanju i tumačenju teksta, imali su pristupi estetskom fenomenu kakav je u svojim razumijevanjima i tumačenjima motivacije i situacije Teksta i umjetničkog djela poduzela filozofska hermeneutika, a potom i teorija recepcije, s kojom je težište s djela prebačeno na recipijenta djela. Svaki od ovih pravaca služio se posebnom metodom, od kojih je dugo najplodonosnija bila dijalektička, njoj su izazovi najprije došli u nekim važnim djelima strukturalizma i filozofije egzistencije,¹ da bi u naše vrijeme i dijalektička metoda i hermeneutička analiza bile uveli-

ko potisnute lingvističkom metodom, analitičkom filozofijom i interesom za fenomene i dileme »nove stvarnosti«.

3.

Sredinom XX. stoljeća u filozofiji dominiraju marksizam i filozofija egzistencije. U ovim filozofskim pravcima umjetnost ima značajno mjesto i smatrana je bitnim činiocem svekolikog postojanja, u marksizmu jer je umjetnost slika autentičnog činjenja i nacrt utopijskog, a u filozofiji egzistencije jer osvjetljava samu egzistenciju i ontološku prirodu Bitka. U to doba mnogo pažnje pobuđuje i fenomenologijska metoda.² Ona se pojavljuje relativno kasno, ali je brzo bila široko prihvaćena. Bila je vrlo pogodna kao promatranje »onoga što se pojavljuje«, »što je neposredno dano svijesti« kao intuiranje estetskog fenomena (pa je Dieter von Hildebrand tvrdio da se estetska vrijednost dohvaća intuicijom) i zato je bila posljednji metodski pristup djelu kao djelu po sebi, kao nepobitnoj vrijednosti, pristup djelu kao Djelu, a umjetnosti kao Umjetnosti. Ovu su metodu usvojili neki značajni filozofi, ponajviše filozofi egzistencije, u čijim promišljanjima estetski fenomeni imaju značajno mjesto jer je baš takav pristup smatran plodotvornim u promišljanju fenomena umjetnosti, u demonstriranju pojavljivanja bića umjetničkog djela. I upravo su ovi filozofi postavili odlučno pitanje: što je sam fenomen?³

4.

Svaki od navedenih filozofskih pravaca diskutirao je estetske teme. Svaki je imao u vidu Umjetnost. Ona je bila ozbiljno analizirana od strane mnogih filozofa, a možda su joj baš filozofi koji su usvojili fenomenološku metodu odali najveću počast. Odali je tako da umjetnost nisu samo slavili i uzdizali, nego pokušali pokazati što je njena priroda, što je njezina bit. Umjetnost je u djelima filozofa uzimana kao lijep primjer, ilustracija za neku tezu; bila je dio u mozaiku velikih misaonih sistema; bila je primjer za autentičnu djelatnost i slika utopijskog. Bila je još mnogo toga, ali su je samo larpurlartisti shvaćali kao autonomnu, sebi dovoljnu djelatnost, samo formalisti kao od svih primjesa oslobođeni »čisti oblik«, a jedino fenomenolozi kao potpuno poseban fenomen i svijet po sebi. Ta tri različita stajališta ujedinjavala je ista ambicija: pokazati što je umjetnost sama po sebi i u sebi, bez vanjskih upliva.

Ovdje ću govoriti samo o fenomenolozima. Oni su promatrali i analizirali umjetnička djela i samu Umjetnost, koja je u fenomenologiji shvaćena kao objekt iskustva, kao poseban oblik, kao danost svijesti, a ne kao dani objekt, ne kao ideološki konstrukt. Estetika je oduvijek imala veliki interes za osjetilno, za dano, za cjelokupno i svoje posebno iskustvo, za intuiciju i imaginaciju, a sve su to bile i teme fenomenologije, pa je fenomenološka estetika logična, moglo bi se reći nužna i očekivana sprega između jedne posebne filozofske metode i estetike kao posebne grane filozofiranja. Fenomenološki orijentirana estetika radila je na analizi umjetničkog djela kao svijeta po sebi. Nastojala je pokazati što su specifičnosti umjetnosti i kako se treba odnositi prema djelu. U tome je prisutna ova tvrdnja: umjetničko djelo kao specifična stvarnost je posebna, od stvarnosti svijeta različita stvarnost; Djelo je Razlika, nipošto *mimesis*. U fenomenološkim analizama, posebno u djelu Ingardena i Dufrennea, a donekle i Ivana Fochta,⁴ prikriveno je prisutna ideja estetike kao stroge znanosti, kao razumijevanja onog što je bit djela, bit koja će nam

pokazati što uistinu jest fenomen umjetničkog djela i što je njegova estetska istina. U tome je zapravo bila na djelu parafraza Husserlove krilatice »k samim stvarima«, jedino je u estetičkim istraživanjima sama stvar dana u konkretnosti i iskustvu umjetničkog djela, u specifičnom pojavljivanju estetskog fenomena, čiju je bit sada trebalo dokučiti i pokazati. Baš u tome i jest bio glavni zadatak i cilj fenomenološke metode: motriti bit. Ona kao *Wesensschauung* kazuje i što jest umjetničko djelo, što neko djelo čini djelom. A to će reći: što je u umjetničkom djelu umjetničko, što je »čisto umjetničko« jer je upravo to njegova bit.

Ali u traganju za »čisto umjetničkim«, što je sigurno jedna od ambicija estetičkog formalizma, a i fenomenološke estetike, umjetnost u svom oslobađanju od svega što nije čisto estetsko (pa u estetskom sudu ne smije biti političkih stajališta ili brige o moralnom aspektu djela), postaje promatrana kao čista forma, što je onda čini isključivo užitkom i dekoracijom. U tome je jedan od paradoksa ovakvih umovanja: hoće se pokazati što je djelo po sebi samom, onkraj subjektivnog ukusa, a na kraju se opet u vidu »čistog oblika«, »čisto estetskog«, »djela po sebi« potpuno predaje subjektu i njegovim nazorima, a funkcionira izvan svih funkcija kao lijepi objekt koji ničim ne uznemiruje, pa mu je zapravo funkcija da bude lijep i zabavan. Ljevičari bi rekli: u pitanju je jedan vrlo »buržoaski« koncept!

U krčenju puta k suštini fenomena bila je svakako ponovo prisutna Husserlova ideja o povratku samoj stvari, što se može nazrijeti kod svih estetičara fenomenološke orijentacije, ma koliko se oni u svojim filozofskim nazorima i postavkama razlikovali. Svima im je srodno pokazati što je oblik, kako se pojavljuje umjetničko djelo, odnosno što je njegov ontološki status i u kakvoj vezi estetika stoji s cjelinom filozofijske građevine.⁵

1

Kao eklatantan primjer može poslužiti obimna Sartreova studija o Flaubertu *L'idiot de la famille* (Gallimard, Pariz 1971.), koja je zapravo bila egzistencijalistički odgovor marksističkom pristupu umjetničkom (preciznije: knjiženom) djelu, odnosno usporedba fenomenološke i dijalektičke metode.

2

Fenomenologija je na različite načine bila shvaćana u djelu Lamberta, Kanta i Hegela. U XX. stoljeću najprije je nazivana fenomenološkim pokretom, a kasnije najčešće korištena isključivo kao metoda. Husserl odmah u prvom predavanju o Ideji fenomenologije precizira da je fenomenologija »filozofski misaoni stav, specifična filozofska metoda«. Na tome da je u pitanju samo metoda, a ne pokret inzistirao je naročito Martin Heidegger već u *Bitku i vremenu* (»Izraz 'fenomenologija' znači primarno jedan metodički pojam. On ne karakterizira neko realno što predmeta filozofskog istraživanja, nego njegovo *Kako*.« – čitamo u § 7), jer se vjerojatno i na taj način želio distancirati od Husserlove filozofije, kojoj je doduše priznavao zasluge u razvoju njegovih osobnih ideja, ali je smatrao nedovoljno uvjerljivom u usporedbi s njegovom »fundamentalnom ontologijom«.

3

Fenomen (fainomai) u grčkom znači *pojavljuje se*, otuda: ono što se pojavljuje u iskustvu i svijesti. Pojam *fenomenologija* u suvremenom smislu prvi upotrebljava Lambert u svojoj knjizi *Neues Organon oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren und dessen Unterscheidung vom Irrthum und Schein*, gdje jedno poglavlje nosi naslov »Phenomenologie, oder Lehre des Scheins« (Wendler Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, 1764., IV). O povijesti i razvoju fenomenološkog pokreta prvu cjelovitu, preglednu studiju piše Herbert Spiegelberg (*The Phenomenological Movement. A Historical Introduction*, Nijhoff, Haag 1960.), a od kasnijih preglednih radova o fenomenološkoj estetici vjerojatno je najbolji *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, koji su priredili Hans Rainer Sepp i Lester Embree (2010.).

4

Takva je tendencija vidljiva u središnjem i najboljem dijelu Fochtovih estetičkih istraživanja, u njegovoj preciznoj konstitutivnoj i modalnoj analizi estetskog predmeta. Vidi: Ivan Focht, *Uvodu u estetiku*, Sarajevo 1972., str. 41–127.

5.

Ovdje neću ponavljati ono što pripada povijesti estetike i poznatim, općim mjestima. Samo ovoliko: fenomenološka estetika ispituje intencionalno, realno i idealno, istražuje prirodu fenomena i pokazuje što je bit samog estetskog predmeta. Je li njena krajnja ambicija bila da i sama postane stroga znanost i iz jednog mogućeg *a priori* osvijetli što umjetničko djelo može i treba biti? Je li nemogućnost takve strogosti i spoznaje prediskustvenog ostavilo i ovo misaono nastojanje na margini umjetničkog iskustva?

Hartmann je estetiku smatrao razočaravajućom, Ingarden se od svoje ideje umjetnosti kao »kvazi-postojanja« okrenuo ispitivanjima ontološkog i svijeta, Merleau-Ponty se od pitanja o percepciji i umjetničkom stvaralaštvu okrenuo političkom, Dufrenne je iz svoje podjele ljudske djelatnosti na tehničku i estetičku došao do ideje o nuždi političkog angažmana, o čemu je ovaj francuski mislilac pisao i govorio poslije studentskih »lipanjskih gibanja« 1968., a što je ovog potpisnika naročito pogodilo jer se on nadao drugačijim predavanjima od onih koje je u Nanterreu slušao kod ovog filozofa. Doduše, Hartmann upozorava na to da je estetika namijenjena samo profesionalcima, samo teoretičarima umjetnosti i da nužno vodi u razočaranje. A posebno one, rekao bih, koji očekuju da estetika ponudi neke recepte za stvaranje i razumijevanje umjetnosti, ali i one koji bi u estetici htjeli čuti neku presudnu, konačnu riječ o umjetnosti.

6.

U naše se vrijeme spominje još samo nekoliko istaknutih filozofa koji su bili zauzeti fenomenološkim istraživanjima. Evo kratkih, telegrafskih napomena o njihovim stajalištima:

Edmund Husserl je filozof s kojim započinju suvremena fenomenološka istraživanja. Od Brentana preuzima spoznaju da je svijest uvijek svijest o nečemu, ali joj Husserl u njenom intencionalnom karakteru nastoji odstraniti psihološku komponentu. Ovo Husserlovo oslobađanje od psihologizma, njegova analiza intencionalnog akta i traženje suštine same stvari korjenit je pokušaj da se progovori o danosti, o (uvjetno rečeno) »objektivnoj istini«, o onome što sam predmet jest po sebi i u svojoj izvornosti. Husserl zahtjeva da ne konstruiramo što je fenomen, nego da se s njim suočimo, pogledamo što fenomen sam po sebi jest. U fenomenološkoj filozofiji Edmunda Husserla svjedočimo radikalnom raskidanju sa subjektivnošću i decentriranju samog subjekta, pri čemu je Husserl nastojao da u filozofiji kao eidetskoj znanosti pokaže što sama stvar uistinu jest u svojem pojavljivanju. Sva je filozofija za Husserla upravo to: traženje biti. Fenomenološka istraživanja u svojim ispitivanjima sadržaja svijesti s pomoću zornog promatranja, analize i deskripcije pokazuju što jest fenomen kojim se bave. Umjetnost ovom filozofu nije bila osobito važna tema, ali su njegova istraživanja o percepciji i imaginaciji, kao i njegove načelne postavke, potakle druge mislioce u njihovim estetičkim istraživanjima (jer što može do umjetničkog djela biti bolji primjer »same stvari«!), u kojima pod njegovim uplivom počinje dominirati pitanje biti umjetničkog djela. Husserlova fenomenološka metoda naći će posebno mjesto unutar filozofije egzistencije, najprije kod Heideggera, a potom i kod Sartrea i drugih. Ontološki status umjetničkog djela u ovih filozofa postaje značajno pitanje, a s tim i pitanja njegova izvora, »porijekla«, slobode, izraza itd.

Roman Ingarden jedan je od prvih estetičara koji je usvojio fenomenološku metodu. Batio se posebno književnim djelom, ali je diskutirao i druge umjetnosti.⁶ Ovaj poljski filozof promatra umjetničko djelo kao čistu intencionalnu predmetnost, što je dosljedna interpretacija Husserlovih fenomenoloških nazora. Definira estetsku vrijednost kao »nešto fenomenalno dano«. Samo djelo i njegova svojstva trebaju biti predmet estetičke analize. Po Ingardenovu mišljenju, pravi problem u mišljenju umjetničkog djela ontološke je prirode. Djelo, naime, nije realno psihičko biće, nije ni idealno, nego je onakvo kako je percipirano u svijesti promatrača pa umjetničko djelo kao čista intencionalna predmetnost postoji samo kao »kvazi-realnost«, što je zapravo Ingardenova oznaka djela kao posebne realnosti, kao posebnosti djela.

Nicolai Hartmann pisac je opširne knjige *Estetika*,⁷ koja je dijelom njegova filozofskog sistema i kao njegovo relativno kasno pisano djelo izlazi iz njegove cjelokupne filozofije, pa estetika sama nalazi svoju zasnovanost u njegovu razumijevanju ontološke uvjetovanosti svijeta, ali kao poseban, pedantno razmatran fenomen. Naročito je zanimljiva Hartmannova teorija planova, u kojoj razlikuje prednji (materijalni, realni) i zadnji (duhovni) plan umjetničkog djela, što je osnova za njegovu fenomenološku analizu. U njoj je Hartmann temeljito opisao unutarnju strukturu umjetničkog djela i nastojao dokazati da je djelo konstanta, a samo su njegova tumačenja različita, pa je djelo jedna stalna vrijednost koja uvijek ima nove interpretacije.

Maurice Merleau-Ponty naročitu pažnju estetskim fenomenima posvećuje u svojoj studiji *Oko i duh*.⁸ Ukazuje na značaj tjelesnog u stvaralaštvu jer tijelo nije samo sklop funkcija, nego je »preplet viđenja i kretanja« koji uzrokuje vezanost subjekta za određeni svijet. Subjekt percepcije je tjelesni subjekt, uvijek povezan sa svijetom koji percipira, pa je i sudbina stvaralaštva povezana s ljudskom tjelesnošću i njegovom sudbinom. Djelo je između onoga koje ga percipira i percipiranog objekta (što je blisko Ingardenovu stajalištu). Djelo je jedino u stanju pokazati preegzistentno, jedino u sebi pokazuje što jest svijet u svom izvornom postojanju, a živjeti u slikarstvu znači živjeti u ovom svijetu i u njemu artikulirati »primordijalni izraz« i oslobadati »spon-

5

Duga je lista filozofa koji su bili sljedbenici fenomenološkog pokreta ili usvojili fenomenološku metodu: Moritz Geiger, Hans Lipps, Fritz Kaufmann, Eugen Fink, Max Scheler, Alphonse de Wealshens, Enzo Paci, José Ortega y Gasset itd., a metodom su se služili i Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Paul Ricœur i Emmanuel Levinas. Riječ je o filozofima različitih orijentacija, koji su s različitim ciljevima koristili istu metodu. Interes za fenomenološka istraživanja postojao je i u bivšoj Jugoslaviji. Prvu doktorsku radnju na temu fenomenologije uspješno je obranila, a 1937. i objavila Zagorka Mičić, najviše je na tom području uradio Ante Pažanin, koji je najprije doktorirao kod bivšeg Husserlova asistenta Ludwiga Landgrebea, a potom objavio niz zapaženih studija o fenomenologiji (već 1968. izlazi njegova knjiga *Phänomenologie und Geschichte*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt), a u estetici Ivan Focht (*Uvod u estetiku*) i u nešto manjoj mjeri Milan

Damjanović (potonji je 1975. uredio i izbor tekstova pod naslovom *Fenomenologija*, Nolit, Beograd 1975.). Gotovo sve značajne knjige i istraživanja ove provenijencije nastala su do sedamdesetih godina prošlog stoljeća, pa je i autor ovih redova izašao iz te »filozofske mode«.

Roman Ingarden, *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1968.; Roman Ingarden, *Erlebnis, Kunstwerk und Wert. Vorträge zur Ästhetik 1937–1967*, De Gruyter, Berlin – Boston 1969.

6

Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, De Gruyter, Berlin 1953.

7

Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Editions Gallimard, Pariz 1954.

tani izvor«. Merleau-Pontyja nazivaju »filozofom slikarstva« jer je u centru njegova interesa bilo zanimanje za ovu umjetnost i problem vizualnog, odnosno Vidljivog i nevidljivog, kako je naslovljena njegova zadnja, nedovršena studija. Izuzetno su značajna njegova istraživanja percepcije i ljudske tjelesnosti, u koju je ukorijenjeno i duhovno, dakle, i umjetničko djelo, što ovog mislioca vodi k promišljanju o Drugom i društvenosti, koja potvrđuje i društveni karakter estetskih tvorevina.

Martin Heidegger postavlja u svojoj egzistencijalnoj fenomenologiji Bitak kao centar svojih istraživanja. Njegova studija o izvoru umjetničkog djela⁹ ilustrativan je primjer njegova filozofiranja i odnošenja prema estetskoj istini, u kojoj traži autentičnost i istinitost. Izvor je djela u djelu samom, Djelo dokazuje Pjesnika, poetsko je u djelu Pjesnika, dok je u njegovoj pjesmi pokazana autentičnost bivanja, istina Bitka. Djelo je za Heideggera svjedočenje Istine. Tako pjesništvo, čija bit (bitak) nije transcendentalne, nego povijesne naravi (jer djelo pripada određenom vremenu), postaje na najbolji način iskazivanje Heideggerove fundamentalne ontologije, odnosno u njemu je ponovo pročitana i obrazložena jedna filozofija.

Mikel Dufrenne slijedio je Hartmannova i Ingardenova istraživanja. Njegova rana djela o pojmu (za estetiku posebno važnog afektivnog) *a priori* kao pretpostavke za komunikaciju s umjetničkim djelom, koje je i samo iskaz osjećaja, kao i studija o estetskom iskustvu kao iskustvu u kojem se događa susret subjekta i svijeta, spadaju u najznačajnije studije u domeni fenomenološke estetike.¹⁰ Kao i Ingarden, Dufrenne odbacuje Husserlov pojam transcendentalnog ega jer je subjekt (odnosno svijest) uvijek postojeći, konkretni, posebni subjekt, a na toj je liniji i Dufrenneovo odnošenje prema konkretnim djelima, u čemu je pokazivao razumijevanje estetskog fenomena kao specifičnog, posebno estetskog fenomena. U tom se smislu Dufrenne razlikovao od onih »mjerodavnih filozofa« koji su u djelima prepoznavali svoja stajališta ili djelo definirali posredstvom njegove funkcije. Dufrenne je prvenstveno bio estetičar i kao takav bio u stanju raspoznati i razumjeti umjetničko djelo kao zasebnu stvarnost i estetsku istinu.

Fenomenološkoj su metodi ponajviše bili skloni filozofi egzistencije, a u manjoj mjeri i neo-marksisti. U filozofiji egzistencije u središte promišljanja o umjetnosti dolazi pitanje ontološkog statusa djela i uz to vezano pitanje estetskog iskustva, načini njegova postojanja, bilo da je u pitanju apriorna osjetilnost ili izvor umjetničkog djela, pa je otuda za ovu filozofiju izuzetno značajan povijesni horizont umjetničkog stvaralaštva, a potom i pitanje njegovog (društvenog) situiranja. Što na još jedan način potvrđuje interes fenomenologa za fenomen umjetnosti kao posebne stvarnosti.

7.

Ovdje ponavljam nešto što smatram općom istinom i pomalo banalnom tvrdnjom: estetika i filozofija umjetnosti ne nude nikakva pravila, nipošto upute za stvaralaštvo, čak ni neke nepobitne tvrdnje i definicije, kao što u estetici nije na djelu ni kritika, ni analiza pojedinačnih djela. Je li i to potvrđivalo neuspjeh same metode ili, još prije, dokazivalo nemogućnosti da se dokuči priroda i bit umjetnosti? Jer nje nema, kao što nema ni definitivnog znanja o prirodi i biti čovjekova bića, s kojim umjetničko stvaralaštvo i njegova djela korespondiraju. Ali, to nikako nije dokaz nepotrebnosti estetike. Svaka je mjerodavna estetička teorija bitno utjecala na interes za umjetnost, na razvoj

kritičke misli i razvoj same umjetničke kritike i kritičkog mišljenja, kakvo u naše doba relativiziranja svih vrijednosti žalosno izostaje.

Filozofi fenomenološke orijentacije nastojali su pokazati što je priroda i bit umjetnosti. Danas gotovo isključivo govorimo o različitim manifestacijama umjetnosti, o njenim načinima pojavljivanja u različitim funkcijama u kojima se opet jasno razlikuje zabavljачka i dekorativna od politizirane, koja još ima neke ambicije utjecati na naša moralna i politička stajališta. Nasuprot tome, u fenomenološkom pristupu estetskom predmetu nastojalo se doći do »same stvari«, do onoga što ona jest. Zato tu izlazi na vidjelo fundamentalno filozofsko, odnosno epistemološko pitanje: koliko i kako mi možemo pouzdano reći što nešto jest? Ili je sve što jest i što subjekt zna i što može znati, baš kao i umjetnost, za svijest subjekta moguće kao njegova tvorevina? Djelo razumijevamo kao intencionalni čin, ali ne kao idealni oblik. Doživljavamo i shvaćamo što je djelo kao predočavanje, ali ne i što je djelo samo po sebi. Znamo što je djelo za subjekt koji ga percipira, ali ne i što po sebi samom, ne i što ono »objektivno« jest. Ono je, dakle, onako kako je interpretirano, što ponovo vraća pojmu subjekta. Ali, sada bez psihologizma, bez po prosudbu štetne subjektivnosti jer treba sagledati, evidentirati i opisati, a ne konstruirati fenomen.

8.

Odustajanje od mišljenja umjetnosti je odustajanje od umjetnosti kao bitnog sastojka naše duhovnosti. Upravo zato ona može biti svašta, što kome padne na pamet, što se kome sviđi. U vizuri takvog radikalnog subjektivizma i njemu bliskog relativizma umjetnost zapravo više ne postoji. Samo ono što sebe još takvim naziva. Samo ono što za subjekt jest i jedino onako kako jest za taj subjekt.

Tome su doprinijela i neka poražavajuća misaona iskustva. Traženje biti vodilo je u razočaranje jer uvid u samu stvar upravo pokazuje suprotno od onoga što se očekivalo: nema nepromjenjive biti, nema jer djelo nije konstanta i ne postoji neko svojstvo, neka kvaliteta djela koja bi mogla garantirati ili barem pripremiti vrijednost djela. Djelo dakle nije neka neporeciva stvarnost po sebi, nego stvarnost za subjekt koji djelo percipira. Doduše posebna stvarnost, ali ipak stvarnost po subjektu. Djelo zato nema i ne može imati ni neki *a priori* u sebi samom, nego je porod stvaralačkog iskustva, nepredvidljivi rezultat. Zato stroge znanosti o umjetnosti ne može biti, ali fenomenologija može opisati što je sam fenomen, što je intencionalni akt, pa time i što je estetska istina.

Iz Husserlovih fenomenoloških istraživanja izlazi jedan od najtežih problema mišljenja estetskog predmeta: pitanje kako da iskustvo svijesti postane istina »same stvari«? Taj se problem rađa uvijek u suđenju, gdje se sudac mora osloboditi svoje subjektivnosti, gdje onaj koji prosuđuje mora napustiti svaki psihologizam i usvojiti misaonu neutralnost i suzdržanost (*epoche*, stav kojega bi se trebala prisjetiti i umjetnička kritika u svojem prosuđivanju umjetničkog

8

Martin Heidegger, »Der Ursprung des Kunstwerkes«, u: Martin Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt na Majni 1950.

9

Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Presses universitaires de France, Pariz 1953.; Mikel Dufrenne, *La Notion d'a priori*, Presses universitaires de France, Pariz 1959.

djela), e da bi njegov interes za estetski predmet mogao postati objektivno znanje o predmetu, uvid u »samu stvar«. Bergson to rješava jednom vrstom intuicije koja vodi mističnom sjedinjenju (što bi u radikalnoj verziji misticizma vodilo mogućnosti da mišljeni i doživljavani predmet sam »progovori« kroz subjekt koji se prema njemu odnosi s interesom), a Husserl nastoji zadržati distancu znanstvenika pa se u prvom, Bergsonovu stajalištu ne zna što je predmet, a što pripada subjektu koji se s predmetom identificira, a u drugom, Husserlovu, ostaje zijeve između subjekta i njegova objekta. Husserl bi vjerojatno predložio deskripciju kao konačni korak u spoznaji »same stvari« (u ovom slučaju umjetničkog djela), a uvid u ontološki karakter djela bio bi opis značaja i kvaliteta samoga djela. Time je djelo identificirano, opisano kao djelo, ali dubinska analiza njegovih svojstava, njegovih unutarnjih kvaliteta tek predstoji i takva bi analiza prije bila primjerena filozofiji strukturalizma i kritici kao umijeću prosuđivanja, nego fenomenologiji, bilo da je u pitanju Husserlova »redukcija«, »stavljanje u zgrade« i povratak »samoj stvari«, ili pak Heideggerovo mišljenje Bitka i slavljenje »autentičnog pjesništva«. Opis djela još nije »otvaranje« djela, još nije spoznaja onoga što djelo jest.

9.

Na početku ovog teksta označio sam naše doba kao doba relativiziranja i subjektivizma. Svjedoci smo da se na taj način danas govori i o umjetnosti. Ona je uvijek iskazivala svojeg tvorca i odgovarala na izazove svoga doba – na senzibilitet stvaraoca i njegove publike. Ona je slika duha vremena. Danas je prisutna kao slika konzumentskog društva, u kojem velike korporacije zabave proizvode djela za jednu sezonu. Atraktivna djela, koja se svaki čas pojavljuju i učas nestanu. Nešto kao »brza hrana«, od koje se gladan čovjek nikada ne najede. Zabava je potisnula Umjetnost, proizvođači uradaka Autora djela, serijska proizvodnja jedinstvenog Genija. Pritom sva ta djela ipak u sebi imaju neka zajednička svojstva jer se sva obraćaju ljudskoj, univerzalno prisutnoj osjetilnosti, ali im je najveći problem kako pronaći pouzdan recept da se njoj udovolji, pa da unaprijed znaju kakav bi umjetnički proizvod svojoj publici mogli ponuditi.

Naše vrijeme je vrijeme bez Umjetnika, a i bez Djela. Posljednji je bio Picasso od slikara, na globalnoj razini možda Márquez od pisaca, a poezija kao da je utihnula sa Celanom. Svaki čas javi se neki novi proizvođač umjetničkih tvorevina ili neki novi duhoviti majstor koji izbací neku artistsku dosjetku, neki artist koji je najbolji za tu sezonu, a izuzetnu popularnost imaju samo oni koji su slični svojim konzumentima, pišu, slikaju, pjevaju kako bi to i njihovi ljubitelji mogli, a svakako na onoj razini koju publika lako može razumjeti i brzo usvojiti. Umjetnost je postala dnevna proizvodnja robe, proizvod za tržište, zabava za dokone, atrakcija za uspavana osjetila. Ušli smo u vrijeme bez vjere u budućnost. Sve je danas. Nema više ni univerzalnih vrijednosti. Ušli smo u vrijeme »svijeta« u kojem svaka nacija brine o sebi i svojim granicama. Djela su privremena, a najviše nas zanimaju ako su »naša«. Regionalnost je potisnula univerzalnost, a privremenost vječnost.

Hegel je žalio što je došlo do razlaza umjetnosti i vjere, umjetnika i Crkve jer je s nestankom crkvene, a i dvorske umjetnosti nestala umjetnost koja je imala status Velike, Značajne, Vladajuće umjetnosti, nestala je umjetnost koja je reprezentirala moć i sama bila slika te moći, uvažavana umjetnost prividno ili stvarno zajedničke duhovnosti, umjetnost koja je morala biti poštivana

jer je reprezentirala Vladara i/ili Boga. Nju je u demokratiziranom društvu i tržišnoj ekonomiji zamijenila umjetnost »ulice«, umjetnost u kojoj dominira subjektivni ukus i relativizam, umjetnost u kojoj je sve podjednako dobro jer ništa nije više najbolje, jer sve ima pravo na postojanje, a sve je vrijednost za sebe, a ne po nekom vanjskom kriteriju. A ako sve može biti umjetnost, kakav je onda uopće smisao tog pojma?

Umjetnost je smatrana velikom u različitim historijskim periodima iz različitih razloga. Bila je velika kao umjetnost dvora i hramova, bila je velika kao kompenzacija za mnoga zemaljska dobra i samu religiju, a za filozofe kakvi su bili Hegel i Heidegger čak postaje sinonim za istinu. Za Hegela, bila je istina u osjetilnom obliku, za Heideggera autentični iskaz Bitka, dakle, reprezentiranje same istine. Ovi su filozofi još govorili o neospornim, velikim djelima, o Djelu koje je bilo Vrijednost, o Djelu koje je bilo Biblija u artistskom obliku. Tako se Hegel odnosio prema antičkoj umjetnosti, a pravi je način na koji je iskazan svekoliki Bitak Heidegger raspoznao u Hölderlinovoj poeziji. Takvih obuhvatnih djela više nema jer nema svijeta u kojem bi takva djela nastala i koji bi ih kao iskaz sama sebe usvojio.

Danas je rascjep između industrije zabave i umjetničkih djela postao gotovo potpun. Ovome je prethodio rascjep između djela kao proizvoda za užitek i konzumiranje i djela kao angažiranog, politiziranog djela. Umjetnost je u naše doba ponajviše zabava, ništa više. A to znači najmanje dvoje: da Umjetnosti više nema, a ako je u rijetkim djelima još ipak bude, onda je ne razumijemo, a često i nećemo. Ovdje je manje u pitanju kriza umjetničke produkcije, a više u pitanju dominacija duhovne letargije, koja ne brine ni o čemu drugom do onoga »daj nam danas«. Danas jedni tvrde da je sve umjetnost, drugi da je više nema. Sve se manje spominje zajednički pojam Umjetnosti, a ako se o umjetnosti govori, onda se govori o posebnim umjetnostima, o poeziji, glazbi, slikarstvu, filmu itd. Jedni dokazuju da sve može u estetiziranom svijetu biti umjetničko djelo, da je to i osoba koja sjedi i prosuta boja i stare čarape i svaka gesta, drugi da svjedočimo amaterizmu, egzibicionizmu, paradi narcisoidnosti bez djela. Sudovi o umjetnosti polariziraju između relativizma i nihilizma. Nekada se »znalo« što je umjetnost. Najbolji je primjer takvoga znanja pravac koji pamtimo pod imenom *klasicizam*. U njemu su postojala striktna pravila, publika je znala što može očekivati, a što je od umjetnosti očekivala to je od nje i zahtijevala. Bila su to vremena utvrđenih vrijednosti i društvenih konvencija. Toga je bilo u većoj ili manjoj mjeri svaki put kada su društvene norme i utvrđene konvencije bile mjerilo toga što je umjetnost i što neko djelo čini estetskom istinom, ali je svako takvo normativno stajalište u umjetnosti bivalo uzdrmano samom prirodom stvaralaštva koje nikada nije dopuštalo »vlast estetike« kao neke »kontrolne sile« i estetičkog dogmatizma, a pogotovo ne vlast nekih »umjetničkih konvencija«, koje je svaki put rušila i protjerivala iz stvaralaštva.

U naše vrijeme nema »znalaca« koji bi se drznuli tvrditi da je nešto umjetnost, a nešto drugo nikako nije. Živimo u nesigurna vremena, puna novih otkrića, susreta, iskustava. Jedan je svijet nestao. Umjetnost je bila stvorena »po liku čovjeka«. Toj je misli bio blizak i Hegel. Mi ponovo tražimo svoju sliku. Tražimo je nakon napuštanja ideja o cjelini, izvoru, autentičnosti, vječnosti, nakon Umjetnosti, nakon doba tradicionalnih vrijednostima i povjerenja u njihov svijet. Ove nas vrijednosti nisu napustile, kao što ljubavnici pred kakvu odluku znaju napustiti jedni druge, nego su nam postale zamorne, nepotrebne i neuvjerljive. Sumnja u jedan sklop vrijednosti potvrđuje nepovjerenje u

institucije koje su ih zastupale i podržavale, u ideologije koje su ih promovirale, u senzibilitet za koji u našem svijetu nema mjesta. Nova osjetilnost traži sebi primjerene vrijednosti, nova senzibilnost traži svoj oblik, duhovnost svoj izraz, povijesna promjena traži novu umjetnost. Umjetnost u doba elektroničke revolucije je umjetnost doskočica, aforizama, fragmenata, sažetaka, efekata, šokova, neurotična umjetnost nesigurnih vremena, a ne obuhvatna umjetnost, vječna umjetnost harmonije, umjetnost totaliteta, koja se čuva u povijesnim knjigama i školskim udžbenicima, povlači u galerije, muzeje i skupa kazališta, objavljuje u posebnim izdanjima, emitira na biranim postajama, a za bogatu, biranu, malobrojnu publiku.

Je li u takvom vremenu još moguće govoriti o Djelu i Umjetnosti onako kako se o njima govorilo u doba kada je nastajala fenomenologija, a i drugi veliki estetički sustavi i teorijski uvidi? Ili je nužno ponovo prizvati u pomoć supstancijalističko stajalište, u kojem je moguće pronaći uporišta za tvrdnje o tome što je Umjetnost i njezino Djelo? U potrazi za supstancom i biti Umjetnosti riječ je o Jednom i Jedinstvenom. Ali, i ono Jedno kaže: postoji Drugo; Razlika proizlazi iz Identiteta; raznolikost kaže što jest u odnosu na supstancijalno (koje je Jedinstveno, Jedno, originalno, Neusporedivo). Zato i djelo jest Jedno, njegova Jedna istina, ali je i onakvo kako se pojavljuje i doživljava od strane različitih individua.¹¹ Ono je onako kako jest u korespondiranju sa subjektom, pa je umjetnost opet ono što jest za one kojima je namijenjena. Na taj način umjetničko djelo definiramo kao nesubjektivnu subjektivnost, Jest koje je uvijek Razlika, ali je u toj Razlici i ono Isto (ona unutarnja svojstva, estetski kvaliteti djela), što umjetničko djelo čini Djelom.

Ako pak ne možemo reći što jest djelo samo po sebi, pa prema tome ne možemo reći ni za što je nešto djelo, onda nikakvo čudo nije da je u kazivanju o umjetnosti prevagu odnio prosudbeni subjektivizam u kojem sve može biti vrijedno jer vrijednost po sebi više ne postoji. Naše je doba obuzeo relativizam u mnogim oblastima, pa i u mišljenju fenomena umjetnosti. Sve što se pojavljuje u estetskom obliku može biti vrednovano i tretirano kao djelo. Fenomeni su u konzumentskom društvu privremene atrakcije, a kriterij u ocjeni kvaliteta količina »konzumiranja« tih atrakcija. Sve može biti umjetnost, svako stajalište treba uzeti u obzir, pa nikakvo čudo da pažnju mislilaca okupira kič široke potrošnje koliko i djela »ozbiljne« umjetnosti, a pritom umjetničko djelo nema onaj značaj kakvo je imalo do sredine XX. stoljeća.

Takvim stajalištima daju podršku mnoga misaona nastojanja koja se okupljaju pod nazivom filozofija post-moderne, filozofije koja je u svojim raznorodnim djelima unijela mnoge promjene u promišljanju filozofskih pitanja, a posebno će biti upamćena po tome što je dekonstruirala, razgradila i razarala nasljeđa metafizike i filozofijskog idealizma, skinula patinu s iluzija i privida, pa je u svojim nastojanjima postala razorna kritička analiza, originalno artikulirani korisni nihilizam, ali, kako svakom nihilizmu spada, bez nekog rezultata. Zato su jedni potpuno napustili ovakva nastojanja, drugi se vratili filozofskoj tradiciji, treći okrenuli novim analitičkim analizama, uvidima u filozofijsku tradiciju ili promišljanjima o stvarnom, u Sada i Ovdje mišljenja, okrenuli svom povijesnom trenutku i onome što misliocu i njegovom dobu pripada, od političkih do pomodnih fenomena, a u tome svakako ima mjesta i estetičkoj teoriji. Za nju estetsko iskustvo objedinjuje interes (strast, ljubav, zanos itd.) za djelo i kritički odnos prema djelu. *Epoché* je sada shvaćeno kao sabranost na djelo i promišljanje o djelu samom. U takvoj kontemplaciji ujedinjuje se osjetilnost i refleksija subjekta. Na pitanje je li i kako je umjetnost još uvijek

moguća, može uslijediti jednostavan odgovor: tako što postoji onako kako postoji i sebe iskazuje tako kako se iskazuje.

Svi ovi fenomeni svakako mogu biti predmet neke buduće fenomenologije, koja će opisati i pokazati što je bit nove osjetilnosti i njenih fenomena. Svi mogu biti dovedeni do izravne samodanosti – kako bi to rekao Husserl.¹² U tome će opet biti nužno izmaći umjetnosti kao dnevnoj atrakciji i ponovo upitati o tome što je ona u svojoj najdubljoj osnovi, po čemu ona jest umjetnost. Suština umjetnosti je u onome po čemu ona sama jest ono što jest: slikarstva vizualno samo, poetike poetsko, svakog verbalnog iskaza recivo i nerecivo, glazbe glazbeno, a paralelno tome filozofije misao. To vizualno, poetsko, glazbeno jest bivanje samo, koje je bivanje svekolikog Bitka, a u tome je reprezentirano na otvoren ili prikriven način i ono što uvjetuje sam Bitak, a što mi nazivamo različito: na najjednostavniji način duhovnim, a potom temeljnim, tajnovitim, kozmičkim. U svakom od tim opisa iskazujemo ono što uvjetuje, a nadmašuje svako pojedinačno biće i sam Bitak, dakle, ono najdublje u svakom kazivanju o ontološkom karakteru stvaralaštva, stvaraoaca i napokon samog stvoritelja. Gdje se to dešava, gdje je u djelu prisutno to »postojanje božanskog«, odnosno ono što primjereno reprezentira i istodobno transcendirajući egzistenciju govorimo o ostvarenosti velikog djela, djela u kakvom raspoznajemo bit Bitka.

10.

Na kraju, pitanje: što je ostalo od umjetnosti? Ili je ona potpuno nestala i kao potreba duha uvelike postala prošlost? Danas je napuštena ideja hijerarhije među umjetnostima, gdje je tradicionalno na najviše mjesto postavljena Poezija (kao sekularizirana Riječ) ili glazba (kao neopisiva Transcendencija). Zazire se i od Jedinственe umjetnosti kolonijalizma i svakog oblika sile. Napušten je i pojam jedne, velike, skupne, objedinjujuće Umjetnosti i na njeino mjesto su stupile mnoge umjetnosti, različite po rodovima i porijeklu, po kulturama i vremenima u kojima su nastajale. To je dovršavanje proces, koji je davno započeo, a zrcalio se u raskolu dvorskog i narodskog, elitnog i popularnog, »ozbiljnog« i zabavnog. Pluralizam je potisnuo ideju Jednog, koje je bilo izraz određenih dominantnih ideologija, u kojoj je umjetnost bila ono što je »naše« ili, na osobnom planu, ono što godi subjektivnom ukusu, za koji je djelo samo ono što je osobi blisko i što je »njeno«, a i jedno i drugo može postati osnova za tvrdoglave, neporecive dogmatske tvrdnje, za nediskutabilno subjektivno »znanje«. Tome nasuprot je otvorenost drugačijem i kritičko preispitivanje vlastitog.

Svaka velika filozofija išla je do svojih krajnjih granica, dovršavala u sebi svoje i tako *implicite* pripremala novi početak u odmaku od sebe same, u nekom kritičkom odstojanju, u nekom uistinu različitom, drugačijem početku. Znanost svojim novim otkrićima i spoznajama mijenja sliku svijeta i otvara

¹⁰

Autor djela je prvi koji shvati i ponekad kaže da djelo nije onako kako ga je stvorio, nije shvaćeno kao što bi autor htio da bude shvaćeno, nije za Drugog onako kako bi htio njegov tvorac da bude, pa već tu ustvrđujemo da djelo jest stvarano kao djelo za sve, kao »opće djelo«, ali je i onako kako je za pojedinačne

subjekte. Objektivno postojeće koje je po subjektu recepcije.

¹¹

Usp. Edmund Husserl, »Ideja fenomenologije«, II. predavanje, 1907., cit. prema: M. Damjanović (ur.), *Fenomenologija*, str. 72.

nove horizonte. Tako i filozofija. I umjetnost stalno završava i stalno započinje. Ostarjeli ljudi najčešće kukaju kako ništa nije kao prije, ni umjetnosti, ni filmovi nisu kao nekad, »nema više dobrih, pravih filmova«, a novi ih iritiraju, smetaju njihovim perceptivnim navikama. Za takve je umjetnost kao potreba njihova duha završila svoje. I tako u svakom naraštaju. Umjetnost je jedina duhovna oblast koja svaki put svoje dovršava i uvijek nanovo biva u »novom početku«. Nije slučajno da je jedino uz nju uvijek bez ikakvih ograda vezan pojam stvaralaštva. Zato se ona uvijek nanovo vraća, uvijek nanovo definira, uvijek nanovo pokazuje što jest jer je ona sama promjena, kao što je promjenjiva i naša osjetilnost koja uvijek nanovo postavlja nove zahtjeve i nalazi nova zadovoljenja. Zato su njene promjene i nove situacije nužnost njenog događanja. A tada se ponovo moraju promisliti ona pitanja koja su pokrenuta unutar filozofske estetike, u koja svakako spada i fenomenološko stajalište o intencionalnom karakteru estetskog predmeta i pitanje o tome što uistinu jest djelo po sebi i što uopće Djelo jest, što je njegova bit. Što vodi pitanju o tome što je umjetnost sada. U promijenjenoj umjetnosti zrcali se i promjena drugih duhovnih formi, a i promjena subjekta koji percipira, napokon promjena svekolikog Bitka. U tome je sadržana i povijest nestajanja i nastajanja vladajućeg vrijednosnog, pa prema tome i ideološkog sklopa, u kojem je svoje ostvarivala – i dalje ostvaruje – i umjetnička praksa. Ali ta »novost« umjetničkih djela nikako nije u potpunosti nova jer je i dalje odgovaranje na temeljna pitanja bića i oblikovanje njegovog svijeta u liku različitih umjetničkih djela. Od kojih svako na svoj način kazuje i pokazuje što je Umjetnost i što je njena bit.

Predrag Finci

What More Can Phenomenology Do?

Abstract

Our time has seen the end of the “big narrative”, the era in which there are no reliable criteria, making it difficult to establish what can and cannot be considered art. Phenomenology has conveyed very clear views on this matter. Its most prominent representatives draw attention even nowadays. Can philosophies that use the phenomenological method offer answers on the nature of the arts, what art is, and its essence? The author claims that this is still possible, but with the realisation regarding different aesthetic experiences and the new historical and social situation.

Keywords

phenomenology, essence, art, situation, aesthetics