

# moris merlo-ponti: oko i duh

vuk karadžić  
beograd, 1968.

zdenko rus

Ako smo »krize evropskih nauka« — da upotrijebimo naslov posljednjeg Husserlova spisa objavljenog za njegova života — prethodno apsolvirali, onda će nam uvodni dio Merleau-Pontyjeva eseja »Oko i duh« biti jasan: nauka rukuje stvarima, ali odbija da ih nastani. Ona sa svakom stvari i bićem postupa kao s »predmetom uopće«, ono što ona sebi pruža to su njihovi unutarnji modeli, suočujući se tako u rijetkim prilikama sa sadašnjim, aktualnim svijetom. »Ja nisam rezultat ili ispreplitanje mnoštva uzročnosti koje determiniraju moje tijelo ili moj »psihizam«, ne mogu sebe misliti kao dio svijeta, kao običan predmet biologije, psihologije ili sociologije, niti na sebi zatvoriti svijet znanosti. Sve što znam o svijetu, čak pomoću znanosti, znam polazeći od nekog mog pogleda i nekog iskustva svijeta bez kojeg simboli znanosti ne bi ništa govorili.« (Uvod u »Fenomenologiju percepcije«.) Tu leži smisao čuvenoga fenomenološkog poziva na vraćanje »samim stvarima«, vraćanje svijetu koji se pruža pred pogledom svijesti, koji tek počinje postojati za mene, prije svake spoznaje, prije svake moguće analize. Naravno, takvo oslobađanje subjekta ili svijesti nije ono (ili onakvo) kao što je bilo Descartesovo ili Kantovo, jer niti su odnosi subjekta i svijeta strogo bilateralni (Descartes), niti je naše iskustvo svijeta rekonstrukcija (Kant). Svijet nije ni ono što se spaja u »unutrašnjem čovjeku« čiji zakon ustanovljenja posjedujem u sebi. Naprotiv, on je »prirodna sredina i polje svih mojih misli i svih

mojih eksplicitnih percepcija«. »Pravi Cogito ne zamjenjuje sam svijet sa značenjem svijeta. On priznaje moje mišljenje kao neotuđivu činjenicu otkrivajući me kao 'bitak u svijetu'.« (Uvod...) Drugim riječima, ne postoje apriorne, univerzalne pretpostavke našeg spoznavanja svijeta. Jedini Logos koji preegzistira jest sam svijet, a filozofija koja ga prenosi u očitu egzistenciju aktualna je ili realna kao i svijet čiji je dio. Zato »filozofija nije odraz neke ranije istine, već kao umjetnost realizacija neke istine« (Uvod...).

Sad možemo još jasnije shvatiti apstraktnost i naznačnost znanstvenih spoznaja, koje više-manje dohvaćaju vlastite konstrukcije i vlastite determinante, negoli »pojmove o prirodi« ovoga sirovog i postojećeg svijeta. Ono što naučna misao ne vidi (ili ne želi da vidi), to je potreba njenog premještanja u jedno prethodno »postoji«, na tlo otvorena i opipljivog svijeta, onakvog kakav se pruža u našem životu, za naše tijelo — jedini način da se nadvije nad same stvari i nad samu sebe.

Dolazimo do onoga odlučnog momenta koji je temelj cjelokupnog filozofskog mišljenja o umjetnosti u Merleau-Pontyja: »Međutim, umjetnost, i baš slikarstvo, crpu iz te naslage sirovog smisla čiji aktivizam ništa neće da zna.« Kad, nadalje, Merleau-Ponty citira Valeryja (slikar »upotrebljava svoje telo«) i s nevjerovatno »vidljivom« postupnošću »prede« mrežu koja povezuje »mene i svijet«, otkrivamo konzekventnu provedbu fenomenološke redukcije, dijalektiku Altera i Ega, ili ono što nam je već dobro poznato: »bitak u svijetu«. Slikarstvo uvijek donosi tijelo, i to mu omogućuje da ne bude pred ili iza, nego u srcu stvari, i tako u srcu bitka. Slikarstvo donosi opipljivo i vidljivo, o s j e t i l n o tijelo, kao što je i svijet, ono je identično svijetu ili, ako baš hoćemo, ono mu je »slično«, ali slično »po jednoj efikasnoj istovrsnosti, kao srodnik, geneza, metamorfoza bića u njegovom viđenju«. Planina, šuma, rijeka, napokon svijet, upravo je ono što se nameće pogledu slikara. Svijet slikara je svijet vidljivog, »isključivo vidljivog«. Moglo bi se upitati: nije li pomalo prenategnuto reći da slikarevo viđenje prodire u »srce« svijeta, u bit svi-

jeta, s obzirc. n na to da su svjetlost, sjene, boja prije fantomi negoli zbiljska bića (oni imaju samo vizualnu egzistenciju). Odgovor je u ovome: »Slikarev pogled ih pita kako postupaju da bi se neka stvar namah pojavila, i kako ova stvar postupa da bi sastavila ovu amajliju sveta da bi učinila da vidimo vidljivo.« Slikarstvo je uvijek usmjereno na tu »tajnu i grozničavu genezu stvari«, a pitanja koja stavlja da bi to otkrio upućena su »jednom viđenju koje sve zna«, i, što je fundamentalno, to viđenje ne stvaramo, ne omogućujemo mi, ono se zbiva u nama. Slikarevi potezi kistom, geste, kao da proizlaze iz samih stvari; uloge viđenog i vidljivog nužno se izmjenjuju, »kad se ne zna više šta se vidi a šta je viđeno« (to je ono što zovemo inspiracijom, a moderne poetike i teorije umjetnosti, koje su prognale inspiraciju u nepostojeće ili je u najboljem slučaju proglasile mistifikacijom, »uzdigle« su umjetnost na nivo »operativne« djelatnosti, dakako u duhu telosa modernih znanosti).

Najzad, što je viđenje? Na jednom mjestu Merleau-Ponty nam daje eksplicitan odgovor: »Viđenje nije jedan modus mišljenja ili prisustva u sebi; to je sredstvo koje mi je dato da budem odsutan od sebe, da iznutra prisustvujem razbijanju Bića, i samo na kraju ja se zatvaram u sebe.« U tom malom eseju koncentrirana je jedna cijela filozofija umjetnosti, metafizika slikarstva. Tačnije rečeno, pokušaj razotkrivanja izvora i biti umjetnosti.

Sigurno je da nijedan od velikih filozofa našeg vremena nije bolje f i l o z o f s k i promislio i fenomen moderne umjetnosti. Croce nikada nije mogao »probaviti« apstrakciju, Husserl se problemom umjetnosti nije ni bavio, Heideggerova filozofija umjetnosti kao pjesništva okrenuta je pjesnicima koji »iz zemlje u zemlju lutaju po svetoj noći«. Jedino u Jaspersa nailazimo na »obuhvatnije« razmišljanje koje uključuje modernu umjetnost, ali, na žalost, on je dohvaća tek u njenu začetku: na primjeru Van Goghove umjetnosti. Merleau-Ponty ne samo da je filozofski rehabilitirao modernu umjetnost, nego je u njoj našao temeljnu potvrdu svoje filozofije

umjetnosti! Uostalom, smisao fenomenološke redukcije sličan je onome što započinje u slikarstvu s kubizmom, a smisao intencionalnosti daje garanciju da postoji korelacija apstraktnog slikarstva i svijeta (što je Merleau-Ponty s uspjehom i »dokazao«; Oko i duh, IV i V odjeljak). Moramo, međutim, imati na umu da Merleau-Ponty ne promatra umjetnost naprosto iz perspektive Husserlove fenomenologije, ali je isto tako sigurno da mnoge najpresudnije tačke »Oka i duha« izviru iz Husserlova mišljenja (na primjer, temeljni stav da je umjetnost otkriće svijeta i neprestano otpočinjanje, a umjetnik vječni početnik, analogno je Husserlovu stavu da je fenomenologija — dakle filozofija — otkriće svijeta, neprestano počinjanje, a filozof vječni početnik). Zapravo, filozofija umjetnosti (Merleau-Ponty bi to nazvao filozofskom meditacijom o umjetnosti), takva kakva se pojavljuje u »Oko i duhu«, već je postavljena u osnovnim linijama u »Fenomenologiji percepcije«, djelu koje najbolje pokazuje kolika je ovisnost, ali i još više originalno razvijanje mišljenja kasnoga Husserla. Tu originalnost i snagu vlastita mišljenja u ovom slučaju najbolje pokazuje teorija viđenja, nesumnjivo jedna od najboljih modernih ontologija umjetnosti, ontologija slikarstva.

Filozofski obzor Merleau-Pontyjev nije intendiran samo fenomenološki nego i egzistencijalno. To se razumije samo po sebi ako se čovjek shvaća kao »bitak u svijetu«. Taj egzistencijalizam najbliži je Sartreovom, ali i fundamentalno različit. Prije svega u tome što Merleau-Ponty ne priznaje nikakva apsoluta (to ne znači da nužno zapada u relativizam!). S te tačke bit će nam razumljiviji Merleau-Pontyjev pothvat da »pročisti« Merleauove analize »univerzalne umjetnosti« kakve je poduzeo u dva svoja djela (»Les voix du silence«, 1952; »Le musée imaginaire de la sculpture mondiale«, 1955). Prostor nam dopušta da se zadržimo tek na kritici Malrauxove koncepcije stilova kakvu nalazimo u trećem eseju ove knjige »Posredni govor i glasovi ćutanja« (za drugi esej, »Sezanova sumnja«, ne preostaje nam ništa drugo nego da ga ostavimo tek indikativno), s

tim da ispustimo iz vida Merleau-Pontyjevu koncepciju umjetnosti, slikarstva kao jezika. Uopće, ovdje se ograničavamo na interpretaciju »filozofskih meditacija« o umjetnosti Merleau-Pontyja, što međutim treba značiti da se u njoj krije i bitna kritička opaska koja je po sebi dvosmislena kao i Merleau-Pontyjeva filozofija!

»Imaginarni muzej«, čiji »fundus« čine fotografske reprodukcije, omogućuje nam jedno novo shvaćanje univerzalne umjetnosti, postaje najšire područje spoznaje umjetnosti »koju je čovjek ikada upoznao«. Ukidajući prostor i vrijeme, »imaginarni muzej« (dvostruko) omogućuje takve usporedbe kao što su »maska sa Obale Slonove kosti i tavanica Sikstinske kapele« — kao što je to želio Elie Faure otkrivši (s pravom) da nam daju »senzibilno istovjetno uzbuđenje« i otuda razvio svoju estetiku duha oblika. Kao što znamo, »imaginarni muzej« nije imaginaran, nepostojeći. Danas je već potpuno »sagrađen«. Njegovim blagodatima koristimo se u svakom trenutku razmišljanja o umjetnosti. Pojam umjetnosti beskrajno se proširio i, zahvaljujući »imaginarnom muzeju«, možemo najzad računati da je postao univerzalan, iako otvoren. Kao na filmskoj traci nižu se reprodukcije, oživljavaju pred našim očima jedan stil tog »imaginarnog nadumjetnika čije je rođenje nejasno«, koji ima svoj život, pobjede, ustupke, agoniju i uskrsnuće. U svim tim minijaturama, slikama, freskama, vitroidima otkrivamo neki jedinstveni »imaginarni duh umjetnosti«. »Polazeći kroz sumnjivo jedinstvo fotografije, od kipa do bareljefa, od bareljefa do otiska pečata, od ovoga do bronzanih ploča nomada babilonski stil kao da dobija neki svoj vlastiti život, kao da je nešto drugo a ne samo naziv: kao da je život stvaralaca.« Isto tako, ni »imaginarni muzej« nije samo naziv; njime Malraux zasniva jednu novu povijest umjetnosti, novu spoznaju o umjetnosti. Pogledajmo sada Merleau-Pontyjevo »čišćenje« ovih Malrauxovih teza.

Slikarstvo (ili bilo koja druga likovna disciplina) prvo je u svakom slikaru koji radi, »dok ga Muzej dovodi u pitanje kroz mutna zado-

voljstva retrospekcije« — kaže Merleau-Ponty. »Muzej dodaje lažan prestiž istinskoj vrednosti delâ, ograđujući ih od slučaja u čijoj su sredini rođena, i čineći da poverujemo da su neminovnosti vodile ruku umetnikâ oduvek. Dok je stil u svakom slikaru živio kao krvotok, otkucaj srca, i upravo ga osposobljavao da prizna sasvim drugačiji napor od svoga — Muzej preobraća ovu tajnu, čistu, neodlučnu, nehotičnu, najzad živu istoričnost, u oficijelnu i pompeznu istoriju.« Najzad: »Muzej ubija žar slikarstva (...) On je istoričnost smrti — a postoji i jedna istoričnost života o kojoj on daje samo oskudnu predstavu: istoričnost koja nastanjuje slikara dok radi, kada jednim jedinim gestom vezuje tradiciju koju preuzima sa tradicijom koju osniva, onu koja mu se pripaja odjednom, sa svime što je ikada na svetu bilo naslikano, ne napuštajući pri tome svoje mesto, svoje vreme, svoj blagosloveni i prokleti rad, onu istoričnost koja izmiruje slikarstva ukoliko svako izražava celokupnu egzistenciju i ukoliko su sva uspela — umesto da ih izmiri ukoliko su sva završena i, kao takva, uzaludni gestovi.« Ukoliko u takvom shvaćanju »žive povijesnosti« slikarstva prepoznamo trag egzistencijalne filozofije — neka bude. Ali na račun tog egzistencijalizma mi uspješno izbjegavamo da u objašnjenju nejasnog i neshvatljivog jedinstva umjetnosti, jedinstva slikarstva, posegnemo za duhovima, da nad svijetom slikarstva sagradimo neki hipostazirani supersvijet koji vodi i dirigira onim prvim. Malraux, našavši se pred čudom sličnosti (naoko) heterogenih i najudaljenijih djelâ, pred čudom stilova koji su prisutni jednako u minijaturi kao i u fresci na primjer, nije mogao a da ne zamisli neki Duh umjetnosti, neki Um u povijesti kojoj je on oruđe — Hegelov svijet monstruma. Izvanredni susret maske sa Obale Slonove kosti i tavanice Sikstinske kapele ne može se objasniti njim samim ili poretkom čistih događaja, već jednim poretkom smisla ili kulture kao »izvornog poretka o s t v a r e n j a«. Iz perspektive jedne sužene povijesti umjetnosti (kakva je Malrauxova) djelo je u biti otrgnuto od svog temelja, očišćeno od svog punog značenja, postavši na-

pokon ilustracija Duha.<sup>1</sup> Mogućnost usporedbe, mogućnost da sve podvige umjetnika, njihova djela, sakupimo u »jednu jedinu kumulativnu istoriju, u jednu jedinu umetnost«, bazira se na »smislu izražajnog gesta«. Što to znači? Kad Malraux pomoću fotografskih uvećanja otkriva u minijaturi prisutnost stila koji dotada nitko nije vidio i koji — kako kaže Merleau-Ponty — u nekom smislu nitko nije nikada stvorio (!), to znači brkanje sa »činjenicom naše tjelesnosti«. Jednostavni akti: svijest o tome da sebe pokrećemo, da gledamo, sadrže već tajnu izražajnog djelanja. Pokrećem svoje tijelo, gledam neki cilj, želim krenuti prema njemu — i pri tom ne moram razrješavati »nadljudsku tajnu telesne mašinerije«. Svaka akcija percepcije, ukratko, »svaka ljudska upotreba tela već je primordijalan izraz«, prvo djelovanje koje se ne iscrpljuje u trenutku u kome se događa, već »uspostavlja poredak, zasniva jednu instituciju ili tradiciju«. Pokret umjetnika koji crta zahvaća takve pokrete, takva djelovanja, konstituira naznake u znake koji su njegov izraz i njegov stil. Slikar »upotrebljava svoje tijelo« — to znači da je nezamislivo kako bi duh mogao slikati, ali i da tom upotrebom već stiliziral

<sup>1</sup> Na bazi »imaginarnog muzeja« mogli bismo razviti jednu psihologiju reprodukcije, ili, još šire, gnoseologiju reprodukcije. »Imaginarni muzej« bez sumnje zasniva mrtvu povijest umjetnosti, čiji svijet je svijet re-produkcije, ne produkcije. Apstraktna umjetnost je u pravom svjetlu otkrila što umjetničko djelo čini umjetničkim — i vidjeli smo: fenomen umjetničkog ne krije se u prizoru nečega nego u »prizoru ničega«; to je ona odlučna tačka po kojoj umjetnost kao umjetnost nije privid. Malraux (koji je inače pošao upravo od te tačke) uspostavlja jedan svijet reprodukcije koji zamjenjuje umjetnička djela, svijet koji je privid zbiljski postojeće umjetnosti; ne samo kao odraz umjetničkog djela kao objekta, već kao odraz umjetničkog kao umjetničkog. Umjetničko se tako odražava u umjetničkom djelu, a umjetnost je privid umjetničkih objekata. Postoji dakle s jedne strane svijet umjetnosti (ili re-produkcije) i s druge strane svijet umjetničkih djela (ili produkcije), a njihova relacija je reflektiranje ili odraz drugog u prvom. Reprodukcija se nekako našla u istom onakvom položaju prema umjetničkom djelu kao umjetničko djelo prema prirodi! Zbiljnost umjetnosti postaje reprodukcija imaginarne umjetničke produkcije — kao što (tehnička) zbiljnost postaje reprodukcija imaginarne produkcije bitka.

Ovdje je (na žalost) nemoguće interpretirati Merleau-Pontyjevu koncepciju povijesti bez koje se ne može razumjeti ni njegova koncepcija povijesti umjetnosti, pa nam tako i njegova kritika Malrauxa, koju smo ovdje pokušali ukratko izložiti, ostaje krnja. Preostaje samo da metaforički naznačimo kako Merleau-Ponty terminom »izražajnog gesta« oživljuje povijest umjetnosti ondje gdje ju je Malraux usmrtio, dajući joj tako potrebnu gustoću i živo jedinstvo. Ovu dijalektiku gesta, percepcije, povijesti i izraza možda nalazimo najkonciznije izraženu u jednom mjestu u eseju »Sezanova sumnja«: »Umetnik se... ne zadovoljava time da bude kultivisana životinja, on potvrđuje kulturu od njenog nastanka, ponovo je zasniva, govori kao što je prvi čovek govorio, i slika kao da se nikada nije slikalo. Izraz dakle ne može biti prevod jedne već jasne misli, pošto su jasne one misli koje smo već rekli mi ili drugi. 'Koncepcija' ne može prethoditi 'izvršenju'. Pre izraza, postoji samo jedna neodređena groznica, i jedino stvoreno i shvaćeno delo će dokazati da je ovde bolje bilo pronaći nešto nego ništa. Pošto se vratio, da bi shvatio ćutljivo i samotno iskustvo na kome su izgrađene kultura i razmena ideja, umetnik izbacuje svoje delo, kao što je čovek progovorio prvu reč, ne znajući da li će ona biti nešto drugo nego krik, da li će ona moći da se odvoji od toka individualnog života gde je rođena, i da predstavi — bilo ovom istom životu u njegovoj budućnosti, bilo monadama koje koegzistiraju sa njima, bilo otvorenoj zajednici budućih monada — nezavisnu egzistenciju jednog smisla koji se može identifikovati. Smisao onog što umetnik hoće da kaže nije nigde — ni u stvarima, koje još nisu smisao, ni u njemu samom, u njegovom neformulisanim životu. On se od jednog već stvorenog razuma, u koji se zatvaraju kultivisani ljudi, poziva na razum koji će obuhvatiti sopstvene početke.«

Cjelokupni napor umjetnika i sva svrha njegova rada nije u izumijevanju stilističkih shema, ili novih stilističkih shema. Prije nego što postane stilistička shema, djelo je »krik«, i njegov tvorac ne zna je li

ostvario »nezavisnu egzistenciju jednog smisla«. Smisao nije unaprijed dan. Borba umjetnika nije u tome da razbije jedan smisao i uspostavi novi, nego je to borba protiv besmisla čiji ishod ne zna unaprijed. Tamo je i cjelokupna povijest umjetnosti jedan jedini pokušaj da se dade smisao ondje gdje ga nema, čovjekov napor da nadvlada besmisao — i ne postoji nikakav svjetski Duh ili Um koji bi usmjeravao tu borbu »na život i smrt«; tada bi borba bila izlišna, besmislena i uzaludna.

Kao i filozofija, umjetnost ima zadatak da otkrije »misterij svijeta i razuma«.