

## O FENOMENOLOGIJI U UMETNOSTI: ŽIVOT DELA

*Rezime:* Kada je napisao da je „umetnost uskrsnuće večnog života“, da li je Mišel Anri još jednom doprineo *produhovljavanju* umetnosti, ili ju je protumačio i dalje veran svojoj „materijalističkoj fenomenologiji“? Da bismo odgovorili na ovo pitanje, naša studija povezuje teorijske spise Kandinskog sa fundamentalnim tekstovima Mišela Anrija na temu predmeta i metode fenomenologije. Ovaj dijalog o Vidljivom i Nevidljivom nas dovodi do praga susreta koji se nažalost nije dogodio: između Mišela Anrija i Morisa Merlo-Pontija.

„Umetnost je uskrsnuće večnog života.“<sup>1</sup>

Teško je razviti, polazeći od ove formule, motiv fenomenologije u umetnosti. Sigurno znamo da Mišel Anri shvata fenomenalnost uopšte, ali posebno onu u umetničkom delu, kao delo samog života u svojoj auto-afekciji;<sup>2</sup> ali mi u to manje verujemo, vraćajući se komentaru sa početka, sa sumnjom da ćemo možda morati da žrtvujemo fenomenologiju umetnosti izvesnoj „teološkoj prekretnici“. „Gde je opis umetničkih fenomena?“, zapitaćemo se. Zabrinućemo se i za konkretan fenomenološki sadržaj ove estetike koji ćemo, sam po sebi, rado opisati kao *maksimalistički*, nasuprot „minimalističkoj“ fenomenologiji kakvu je želeo Dominik Žaniko.<sup>3</sup> Dovešćemo u pitanje i saznanje da li se opseg umetničkih dela može legitimno produhoviti do te tačke i istovremeno odbraniti, sa Mišelom Anrijem, institucija „materijalističke fenomenologije“.<sup>4</sup> Time smo zaronili u srž polemike koja se tiče sudbine fenomenologije, kao i budućnosti tradicionalne filozofske suprotnosti između materijalnog i duhovnog. Osnovno pitanje će biti da saznamo da li je, toj sudbini i toj budućnosti, reč Dominika Žanikoa o „teološkoj prekretnici fenomenologije“, dovoljna da utvrdi pravac, ili ćemo prateći Mišela Anrija radije otići drugačijim putevima tumačenja.

### I

Kandinski je centralno poglavlje svog prvog teorijskog dela *O duhovnom u umetnosti, posebno u slikarstvu*<sup>5</sup> precizno naslovio „Teološka prekretnica“. U tom poglavlju on potvr-

<sup>1</sup> Mišel Anri (Michel Henry), *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, Paris, François Bourin, 1988, str. 244. Ovo su poslednje reči u delu.

<sup>2</sup> Michel Henry, *L'essence de la manifestation*, Paris, PUF, (1963), 1990, i skup tekstova – fundamentalnih stavova – sakupljenih i preuređenih pod nazivom: *Phénoménologie de la vie*, t. I: *De la Phénoménologie*, Pariz, PUF, 2003.

<sup>3</sup> Dominique Janicaud, *Le Tournant théologique de la phénoménologie française*, Combas, L'éclat, 1998, poglavlje 5.

<sup>4</sup> Michel Henry, *Phénoménologie matérielle*, Pariz PUF, 1990.

<sup>5</sup> Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1912), ur. Philippe Sers, prev. na francuski Nicole Debrand i Bernadette du Crest, Pariz, Gallimard, Folio essais, 1996.

đu je da umetnost učestvuje sa svim svojim prednostima i manama u teleološkom procesu onoga što naziva „duhovnim životom“ čovečanstva; da umetnost, takođe, u tom pogledu poseduje „proročansku snagu buđenja“.<sup>6</sup> Kako bi dao svom čitaocu ideju o tome šta je pokret duhovnog života čovečanstva koji je primenio u uvodu svoje knjige, Kandinski predlaže sledeću sliku: „Veliki Trougao podeljen na nejednake delove, najmanji i najoštrij okrenut na gore – sasvim dobra shema za duhovni život (...). Svaki Trougao ide unapred, penjući se polako jedva osetnim pokretom i tačka koju dostigne ‘danas’ vrhom Trougla prevazilazi ‘sutra’ narednim delom. To znači da ono što je danas razumljivo samo sa ekstremne tačke, a za ostale tačke Trougla je samo nerazumljivo nagađanje, sutra će biti, za drugi deo Trougla, sadržaj opterećen emocijama i značajem njegovog duhovnog života.“<sup>7</sup>

Danas je, nastavlja on, osnova duhovnog Trougla dostigla stadijum udobne izvesnosti materijalističkog duha. Međutim, u sledećim delovima Trougla, sigurnost materijalističkog *credo* postepeno ustupa mesto „skrivenom strahu“, a potom i osećaju nesigurnosti koji sve više raste.<sup>8</sup> Još više, piše Kandinski u pasusu čiji je ton skoro bergsonovski, „još više (tamo gore), ne nalazimo više trag strahu ... Nalazimo naučnike po profesiji koji neprestano proučavaju materiju, koji se ne plaše nijednog pitanja i na kraju, dovode samu materiju u pitanje, na kojoj se, do juče, sve baziralo, na koju se oslanjao čitav univerzum. Teorija elektrona, to jest elektriciteta u pokretu koji nastoji da u potpunosti zameni materiju, trenutno nalazi drčne pionire“.<sup>9</sup> To znači da na tom nivou Trougla aktuelno čovečanstvo nije samo veće uoči, nego je zakoračilo u *praskozorje* pravog duhovnog preokreta. Posebno u domenu umetnosti, duhovni preokret je odlučno započet pojavljivanjem u književnosti, u muzici i u slikarstvu, onih koje Kandinski naziva „tragačima za unutrašnjim u spoljašnjem“<sup>10</sup>.

Koji je smisao ove formule? Šta predstavlja potraga za unutrašnjim u spoljašnjem i kakvu filozofsku vrednost joj možemo pripisati? Da bi odgovorio na takva pitanja, Mišel Anri je napisao knjigu *Videti nevidljivo*, sa podnaslovom „O Kandinskom“. U tom delu je razvio argument prema kojem slikarstvo Kandinskog otkriva sa najvećom radikalnošću „*moćnost slikanja*“ uopšte, tako da imamo pravo da odsada tvrdimo da je „*celokupno slikarstvo apstrakno*“.<sup>11</sup> Ono to i jeste, podržava Mišel Anri, prema svom cilju, koji je uvek bio nevidljiv život ili Unutrašnjost; Slikarstvo je apstraktno i po svojim sredstvima koja su, paradoksalno, „sama po sebi nevidljiva u svojoj originalnoj stvarnosti“.<sup>12</sup> Tako da, zapravo, originalna stvarnost slikarskih sredstava nije materijalna, nego se pre nalazi (na šta ćemo se vratiti) u *naboju*, prema nematerijalističkom principu, između izražajnosti grafičkih elemenata – tačke, linije i plana – i između boja opaženih prema njihovim „emocionalnim tonovima“: „Prema tezi Kandinskog, osetljivi izgled elemenata (slikovnih), vidljivost forme ili boje, samo je, precizno, njegov spoljašnji koncept, dok je njegovo unutrašnje otkrovenje, emo-

<sup>6</sup> *Ibid*, str. 58.

<sup>7</sup> *Ibid*, str. 61.

<sup>8</sup> *Ibid*, str. 69-74.

<sup>9</sup> *Ibid*, str.74-75.

<sup>10</sup> *Ibid*, str. 91.

<sup>11</sup> Michel Henry, *Voir Invisible. Sur Kandinsky*, str. 13.

<sup>12</sup> *Ibid*, str. 24.

cionalni tonalitet sa kojim je u sprezi, ono što čini njegovu istinsku stvarnost, koja mu daje dušu".<sup>13</sup>

Od tada, tražiti u slikarstvu unutrašnje u spoljašnjem, znači zadati sebi kao konačni cilj *razgovor*: razgovor o vidljivim sredstvima u slikarstvu (bojama i formama), o njihovoj nevidljivoj mogućnosti da iskažu nevidljivo, što znači o njihovoj mogućnosti da iskažu ono što Kandinski obrađuje, polazeći od paradigme muzike koja je sveprisutna u njegovim spisima, kao „unutrašnja rezonanca“ onoga što jeste.<sup>14</sup> Tri imena odzvanjaju u delu *O duhovnosti u umetnosti*, na kraju poglavlja o „Duhovnom preokretu“, o etapama ovog slikovnog preokreta ka unutrašnjoj rezonanci, imena Matisa, Pikasa i Sezana – kao da je „danas“, predstavljeno istorijskim raskidom Apstrakcije u slikarstvu, već sazrelo, *istorijski*, moglo bi se reći, kod velikih Majstora prošlosti: „Matis – boja, Pikaso – forma. Dva velika putokaza ka velikom cilju“<sup>15</sup>. Matis stavlja akcent na boju, ali se još uvek dovoljno ne oslobađa spoljašnje potrebe da oživi čulno uzbuđenje koje dolazi iz sveta. „On doseže, dakle“, primećuje Kandinski, „ledenu lepotu slikarstva, posebno francuskog, gurmanskog, sasvim melodičnog“.<sup>16</sup> Nasuprot njemu, Pikaso ne podleže zavodljivosti spoljašnje lepote nego je pre crpi nezauzastavljivom moći govora njegovih formalnih konstrukcija: on se „baca sa jednog spoljašnjeg sredstva ka drugom“, on rasparčava i razlaže stvari i „ako mu zasmeta boja zbog čiste forme crteža, on se otarasi boje i naslika braon-belu sliku“.<sup>17</sup> Obojica polaze iz spoljašnjeg sveta, jedan kako bi oživeo sjaj na platnu, drugi da bi ga napustio, Matis i Pikaso ukazuju, iako ga ne dostižu, na cilj u slikarstvu koji isključivo nastoji da odgovori na sopstvenu *unutrašnju potrebu*, a otuda i na unutrašnju potrebu svake stvari i svakog bića. Samo se Sezan, smatra Kandinski, pokazao sposobnim da dosegne taj cilj: „On uzdiže ‘mrtvu prirodu’ na takav nivo da spoljašnji ‘mrtvi’ predmeti postaju živi iznutra (...). Tu nije predstavljen čovek, jabuka, drvo, nego sve što je Sezan iskoristio kako bi stvorio neku stvar naslikanu unutrašnjom rezonancom koju nazivamo slika“.<sup>18</sup>

Odgovarajući, na taj način, na čistu unutrašnju potrebu za slikarstvom i otuda na potrebu za onim što oživljava svaku stvar, Sezan je slikovito rešio pitanje forme. Tačnije, čini se kao da je Sezan unapred uklonio važnost problema respektivne vrednosti figurativnog i apstraktnog. Sve se dešava kao da je potcenio to pitanje, pošto, kako je Kandinski napisao u svom članku „O problemu forme“ iz 1912, sezanovsko slikarstvo savršeno dobro pokazuje da „u principu, ne postoji problem forme“<sup>19</sup> – da on ne postoji bar za umetnika koji zna i oseća da je „svet pun rezonanci i sačinjava kosmos bića koja vrše duhovnu delatnost“.<sup>20</sup>

<sup>13</sup> *Ibid*, str. 66. V. Wassily Kandinsky, *Point et ligne sur plan. Contribution à l'analyse de la peinture* (1926), ur. Philippe Sers, prev. na francuski Suzanne Leppien i Jean Leppien, Pariz, Gallimard, Folio-essais, 1991, str. 37; i članak „Sur la question de la Forme“, koji je Kandinski objavio 1912. u „Plavom jahaču“, prev. na francuski Philippe Sers i Cornelius Heim u: Wassily Kandinsky – Franz Marc, *L'Almanach du Blaue Reiter*, Pariz, Klincksieck, „L'Esprit et les Formes“, 1987, str. 205.

<sup>14</sup> Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, str. 92.

<sup>15</sup> *Ibid*, str. 96.

<sup>16</sup> *Ibid*, str. 92-93.

<sup>17</sup> *Ibid*, str. 95-96.

<sup>18</sup> *Ibid*, str. 91.

<sup>19</sup> „Sur la question de la Forme“, str. 221.

<sup>20</sup> *Ibid*, str. 226.

Sigurno je, dakle, da su teme o duhovnosti, unutrašnjosti i životu autentično vezane za Kandinskog. Zbog toga ne postoji *a priori* nikakav razlog da sumnjamo da je Mišel Anri pridodao spise slikara svojoj filozofiji: dvadeset godina posle *Suštine pojavljivanja* on nije napisao filozofsku estetiku koju bismo pripisali Kandinskom. Ali, ukoliko nije bilo dodavanja, bilo je *susreta*. Misli Mišela Anrija i Vasilija Kandinskog našle su se oko zajedničke teze: forma onoga što jeste, ako nije samo i prosto skica, drugačije rečeno *ukrasna* u slikarstvu i *intramundana*<sup>21</sup> u filozofiji, „jeste spoljašnji izraz unutrašnjeg sadržaja“.<sup>22</sup>

## II

U jednoj belešci iz knjige *O duhovnom u umetnosti* Kandinski objašnjava, da je sa *Kupacima* Sezan „ponovo dao dušu“ principu kompozicije trougla podređujući mu intencionalno nerealističke deformacije tela i predmeta predstavljenih na toj slici. „Ovde je“, piše on, „geometrijska forma istovremeno sredstvo (formalne) kompozicije u slikarstvu“.<sup>23</sup> Tako reći, sa Sezanom kompozicija forme postaje glavni element u procesu naboja i *unutrašnjeg* oživljavanja slikarskog dela, po cenu namernih koherentnih deformacija predstavljenih formi. Time Sezan pravi od spoljašnje mrtvih predmeta „unutrašnje živu“ stvarnost. Sezanski proces kompozicije forme dozvoljava, dakle, naslikanom delu da uđe u zajednicu sa inicitivnim rezonancama materijalnog sveta, ukoliko je tačno, kao što sa svoje strane tvrdi Kandinski, da taj svet koji je prividno materijalan takođe sadrži duhovno biće, ako je tačno, prema tome, da „mrtva materija jeste živ duh“.<sup>24</sup> Polazeći od ovog poslednjeg predloga možemo se vratiti pitanju koje nas zanima: ono se pita o egzistenciji, ili pre, o organskom odnosu između misli Mišela Anrija o umetnosti i njegovoj fenomenologiji auto-afekcije. Vrlo je značajno, u tom pogledu, što je formula „mrtva materija je živi duh“, koja igra ulogu determinante u članku Kandinskog „O problemu forme“, a koju Mišel Anri citira ne samo u delu *Videti nevidljivo*,<sup>25</sup> nego takođe i u jednoj od prikupljenih studija u *Materijalističkoj fenomenologiji*. Naslov te studije, poslednje u opusu, glasi: „Za fenomenologiju zajednice“; njoj je posvećena konferencija u decembru 1987, u isto vreme kada je izašla knjiga o Kandinskom. Taj tekst se ne tiče umetnosti, nego analizira šta je to zajednica. „Suština zajednice je“, primećuje Mišel Anri na početku studije, „život, svaka zajednica je zajednica živih bića“.<sup>26</sup> On dalje kaže da zajednicu *formira život* i da je ona to što jeste po specifičnom modalitetu „sa-patosa“. Ne ulazeći još više u detalje teza o patetičnoj zajednici živih, hteo bih da se jednostavno zapitam *zašto se*, sa kojom *unutrašnjom potrebom*, ovaj tekst koji

<sup>21</sup> Unutarsvetovna, prim. prev.

<sup>22</sup> *Ibid*, str. 197. V. takođe Wassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, op. cit, str. 118; kao i članak „La Peinture en tant qu'art pur“, objavljen tokom 1912-1913. u „Der Sturm“, prev. na francuski Jean-Paul Bouillon, u: Wassily Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, Pariz, Hermann, Savoir, 1974, na str. 193. čitamo: „Forma je materijalni izraz apstraktnog sadržaja“. Ovaj odlomak citira Mišel Anri kada komentariše kandinskijevski pojam „forme“, v. Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, op. cit, str. 43.

<sup>23</sup> Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, str. 123.

<sup>24</sup> „Sur la question de la forme“, op. cit, str. 226.

<sup>25</sup> Michel Henry, *Voir Invisible, Sur Kandinsky*, op. cit, str. 236.

<sup>26</sup> Michel Henry, *Phénoménologie matérielle*, op. cit, str. 161.

govori o zajedničkom biću, završava, na poslednjoj strani, rečenicom Kandinskog koja nas okupira. Ukoliko objasnimo tu tačku, razjasnićemo način na koji se susret Mišela Anrija i Kandinskog *tiče onog unutrašnjeg*, u njihovim suštinskim pojmovima, na Anrijevu fenomenologiju života s jedne strane i fenomenologiju uopšte, s druge.

Koji fenomenološki problem postavlja zajednica? U petom delu Huserlove *Kartezijanske meditacije*, ovaj problem je formulisan na sledeći način: u principu ne postoji mogućnost da se intencionalno opazi *alter-ego* takav kakav je. Huserl obrađuje, na licu mesta, u ličnom prisustvu druge osobe, „aprezentaciju“ koja mora da bude indirektna u odnosu na činjenicu drugosti *alter-ega*. Ali, pošto Mišel Anri na tome insistira, to rešenje od intencionalne percepcije drugoga čini da ona, *premda je utvrđena kao nemoguća*, predstavlja kriterijum našeg pristupa biću druge osobe i zajednice. Upravo se, u odnosu na taj kriterijum, aprezentacija *drugog ega* koji nije direktno dostupan, kao takav, subjektu koji intencionalno opaža, smatra, za taj subjekt, jednostavno indirektnom. Tako da huserlovska doktrina potvrđuje primat doprinosećeg suštinski perceptivnog iskustva tamo gde je to iskustvo upravo nemoguće, ona takođe pripisuje *ontološkom monizmu* njegov aposlutni trijumf.<sup>27</sup> Za Mišela Anrija, poražavajuća posledica tog trijumfa je, „prema onome što se tiče pitanja spoznaje drugoga, a time i subjektivnosti, on odgovarajući način pristupa menja za neku stvar: opažanje koje je po prirodi spoljašnje opažanje objekta“.<sup>28</sup>

U takvim okolnostima, sa apsolutizacijom opažajnog modela pristupa biću, a time i sa apsolutizacijom onoga što Mišel Anri naziva grčkim smislom za fenomenalnost (što je samo njegov mundani smisao), ne-grčki fenomen zajednice živih je nepovratno sakriven huserlovskom fenomenologijom.<sup>29</sup> Iz tog razloga se Mišel Anri ne dvoumi da evocira, povodom manjkave institucije fenomenologije zajednice, ne samo huserlovski ćorsokak, nego još i primenu na fenomen drugog „fenomenologije opažanja (...) u onome što joj je svojstveno i, rekao bih, monstruozno“.<sup>30</sup> Postoji li alternativa ovoj posledici huserlovskog ontološkog monizma? Da li same pojave svedoče o suštinski neperceptivnom iskustvu bića u zajednici sa drugom osobom? Da, bez oklevanja odgovara Mišel Anri: uzmimo u obzir samo jedan zaseban fenomen, fenomen konkretne zajednice „formirane od strane poštovalaca Kandinskog koji se nikada nisu sreli i koji se ne poznaju“. Ta zajednica nema nikakvo sedište u svetu, čak niti ispred slikarskih dela, u meri u kojoj „univerzum slikarstva nije vidljiv ukoliko je biće bilo koje boje u stvarnosti samo njegova impresija u nama, ukoliko je biće svake plastične forme nevidljiva sila koja ga obeležava, a ono Ja Mogu je u ko-renu subjektivno, radikalno imanentno izvornom Telu“.<sup>31</sup>

U tom kontekstu se intenzivni organski kontakt između razmišljanja Mišela Anrija o umetnosti i fenomenologiji pojavljuje sa posebnom očiglednošću. S jedne strane, zapo-

<sup>27</sup> V. u vezi s tim *L'Essence de la manifestation*, op. cit, paragrafi 8-16, str. 59-164; *Incarnation. Une philosophie de la chair*, Pariz, Seuil, 2000, paragraf 3, str. 47-55; i komentare Gabrielle Dufor-Kowalske povodom „ontološkog monizma“, *Michael Henry. Un philosophe de la vie et de la praxis*, Pariz, Vrin, 1980, str. 32-35.

<sup>28</sup> Michel Henry, *Phénoménologie matérielle*, op. cit, str. 152.

<sup>29</sup> V. *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit, pasus 15, str. 122-131.

<sup>30</sup> Michel Henry, *Phénoménologie matérielle*, op. cit, str. 153.

<sup>31</sup> *Ibid.*

četi poduhvat sa delom *Videti nevidljivo* stavlja fenomenologiju života Mišela Anrija na probu pred posebnim fenomenom, umetničkim delom, koje je očito sasvim sposobno da mu se odupre zbog svoje pune blistavosti u svetu, i s druge strane, u tekstu o zajednici teze razvijene oko primera poštovalaca Kandinskog utiču odlučujuće, međutim, na huserlovsku intencionalnu fenomenologiju, utvrđujući samo u slučaju umetničkog dela „ono što je zajedničko, van predstave i van vremena (...), to je patos dela, istovremeno dela koje stvara Kandinski i onog koje stvaraju svi koji ga 'obožavaju', to jest, koji su se u taj patos pretvorili“.<sup>32</sup> Tako se, dakle, objektivne spoljašnje forme otvoreno predaju huserlovskoj opažajnoj intencionalnosti i, samim tim, mundanoj determinaciji fenomenalnosti koja je, znala to ili ne, uvek jednim delom vezana, kako smatra Mišel Anri, za predstavu, tako unutrašnje *snage* vezane za primordijalni afekt samodopadanja, mogu samo da izbegnu ekstatičnu određenost stvari i pojava. Dakle, te snage očigledno deluju u umetničkom delu, u meri u kojoj je delo još uvek delo žive subjektivnosti, takoreći delo života koliko i „Originalno telo“ odakle proizilazi sva moć nad svetom i u svetu, sva tranzitivna moć. Zna se još od prvih spisa Mišela Anrija da to „Originalno telo“, to originalno „Ja mogu“, jeste mesto čistog dokazivanja sebe pri kojem svaka „moć nad“ biva prevashodno sama doživljena kroz svoju prirodu Moći. I može se iskusiti jedino sopstvenim intenziviranjem kojim se samo po sebi otkriva, ostavljajući po strani i mundanu transcendenciju i transcendentalnu subjektivnost idealističke filozofije.<sup>33</sup> Mišel Anri će se iznova pozvati na Originalno telo, taj autoritet takozvanog „Ja Mogu“, u *Inkarnaciji*: „Ovde se otvara novi put, kraljevski put, iako je bio vrlo retko praćen u filozofiji, put razumevanja tela ne polazeći više od sveta, nego od života“. Tako da, „ukoliko je jedina moć, moć data sebi u patetičnom samododeljivanju Života, onda je sva moć afektivna (...), svaka snaga je u suštini patetična“.<sup>34</sup>

Pre nego što počnemo da pratimo Mišela Anrija na tom „kraljevskom“ putu koji će ga navesti da uđe u delikatan dijalog sa Morisom Merlo-Pontijem, pogledajmo ponovo, polazeći odavde, istraživanje suštine slikarstva Kandinskog.<sup>35</sup> *Epoche* koju je proveo Kandinski s obzirom na vidljivo nije nikakav produkt mašte, niti izmišljotina jednog fenomenologa; ona očito ima mesto u drugom delu studije *O duhovnom u umetnosti*, koji je posebno posvećen slikarstvu. Naslov početnog poglavlja drugog dela dela je: „Akcija boje“. Ono započinje sledećim rečima: „Kada pustimo oči da trče po paleti prekrivenoj bojama, dobija se dvostruki efekt“.<sup>36</sup> Zašto se Kandinski poziva na paletu pre nego na svetlucavu panoramu ili na bilo koji šareni motiv? Zašto, osim ukoliko ne zato što je paleta očigledno ovde predstavljena kao umanjeni objekt, predmet ogoljen od mundanih osobina koje obično slabe delovanje čiste boje na oko? Kao što su se mnogi slikari toga setili, i kao što su bukvalno

<sup>32</sup> *Ibid*, str. 153-154.

<sup>33</sup> Pogledati studije: Yoroihiro Yamagata, „L'immanence et le mouvement subjectif“ i Rudolf Bernet „Christianisme et phénoménologie“, u: Alain David i Jean Greisch (ur.), *Michel Henry, l'épreuve de la vie*, Pariz, Cerf, 2001, zasebno str. 138 i str. 185.

<sup>34</sup> *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit, pasus 22, str. 169. i pasus 26, str. 204.

<sup>35</sup> Otkrićemo ovu paralelu: „Kandinskijevska analiza funkcioniše (...) na isti način kao eidetička huserlovska analiza: radi se o isključivanju polja stranih suštini umetnosti u cilju da bi se ona primetila u svojoj čistoći“ [Michel Henry, *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*, op. cit, str. 73].

<sup>36</sup> Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, op. cit, str. 105.

pokazali na svojim najboljim autoportretima, na paleti čista boja, oslobođena bilo kakve anegdote, deluje u punom sjaju; tamo postaje likovno očigledno da je, na primer, „oko manje ili više privučeno svetlim bojama, i još jače još svetlijim, toplijim bojama: svetlocrvena privlači i iritira pogled (...). Jarka limunžuta posle izvesnog vremena povređuje oko kao što oštar zvuk trube bode uši“. Polazeći od toga, u produžetku istog teksta, dolazimo do osnovnog rezultata da „kontemplacija boje (...) izaziva vibraciju duše. I prva snaga fizička, elementarna, postaje sada put kojim boja dolazi do duše“.<sup>37</sup>

Zbog toga, u slikarstvu, *snaga* element-boja sama po sebi proizvodi *smisao*. Slično se dešava sa formama, pošto svaka ima svoj tonalitet, svoju snagu i svoju unutrašnju rezonancu, „sa svojim sopstvenim duhovnim parfemom“, dodaje Kandinski.<sup>38</sup> Otuda čuvena teorija likovne „kompozicije“, koja optužuje pravila umetnosti da uvlače u rezonancu, prema samo njihovoj unutrašnjoj potrebi,<sup>39</sup> forme i boje, koje su „elementi“ slikarstva u kandinskijevskom smislu tog termina, tako reći u smislu prema kojem je element striktno „na-boj sadržan u formi“ ili u boji.<sup>40</sup> Na osnovu toga se razume zašto Mišel Anri može da napiše, kao odjek Kandinskog, da je jedna slika uvek sastavljena polazeći od likovne unutrašnjosti, polazeći dakle, od elemenata, tačke, linije, plana i boja: „Slikarstvo, koje je kompozicija, ne zavisi od vidljivog. Ono u njemu ne nalazi ni svoje zakone, ni svoj princip“.<sup>41</sup> To znači da delo Kandinskog prikazuje na imanentan način čistu esenciju slikarstva, nezavisno od njegove istorije. Napokon slikarstvo, takvo kakvo samo po sebi originalno nastaje sa Kandinskim, ne pripada svetu više nego što mu pripada život, pošto ono samo počinje sa sobom, autoafektirajući se kao Moć. Ono se zatim manifestuje kao *senzitivna* moć, tačnije kao efektivna moć za slikanje, gde je jasno da će se uvek raditi o slikanju, polazeći od samih elemenata slikarstva. Tako da se može zaključiti sa Mišelom Anrijem, na kraju njegovog teksta o fenomenologiji zajednice, odmah pošto je citirao Kandinskog, da „na kraju priče postoji samo sfera pojmljivosti u kojoj sve što jeste jeste pojmljivo za druge i za sebe u korenu te primordijalne pojmljivosti koja se, u stvari, tiče patosa“.<sup>42</sup> Postoji naročito samo jedna sfera pojmljivosti u umetnosti, ona koja se tiče patosa i, samim tim, života kao istinske auto-afekcije. To znači tri stvari: prvo da, ukoliko je umetničko delo sigurno senzitivno delo, to senzitivno delo pretpostavlja na još više suštinski način osećajnog subjekta; drugo, da osećajni subjekt pretpostavlja sebi osećajno telo; konačno treće, da moć tog tela da oseti mora da se odnosi na život uzet u njegovoj patetičnoj auto-afekciji. Dakle, patos je, prema ovoj logici, vrhovna pojmljivost umetnosti.<sup>43</sup>

<sup>37</sup> *Ibid*, str. 107.

<sup>38</sup> *Ibid*, str. 116.

<sup>39</sup> Ili „mističnoj potrebi“, Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, *op. cit*, str. 132. O „mističnoj potrebi“ v. nezaobilazni članak iz „Plavog jahača“: „De la composition scénique“, prev. na francuski u: *L'Almanach du Blaue Reiter*, *op. cit*, str. 247-266.

<sup>40</sup> Wassily Kandinsky, *Ponit et ligne sur plan. Contribution à l'analyse des éléments de la peinture*, *op. cit*, str. 37.

<sup>41</sup> Michel Henry, *Voir Invisible. Sur Kandinsky*, *op. cit*, str. 85.

<sup>42</sup> Michel Henry, *Phénoménologie matérielle*, *op. cit*, str. 179.

<sup>43</sup> „Umetnost je, ustvari, način života (...) Život je prisutan u delu po svojoj čistoj esenciji“, Michel Henry, *Voir Invisible, Sur Kandinsky*, str. 209.



### III

Sa ovim zaključcima, stigli smo na prag „kraljevskog puta“ na kojem Mišel Anri podrazumeva angažovanje filozofije. Taj put, piše on u *Inkarnaciji*, u odeljku koji je već bio citiran,<sup>44</sup> dovodi do shvatanja osećajnog tela polazeći od samog života. Mi smo tačno na pragu, jer nas je umetničko delo dovelo do osećajnog tela, a odatle do afektivnosti i do života. Ne čitamo li, osim toga, u studiji o Kandinskom da se „iskustvo o crvenom ne sastoji iz opažanja crvenog predmeta, niti crvene boje kao takve, smatrajući je crvenom, nego iz doživljaju moći u nama, *impresije*“.<sup>45</sup> I ne prebiva li mogućnost impresije u telu koje je na početku čulnog iskustva kao i *čulno meso*? Odgovor na ta pitanja je, razumljivo, pozitivan. Zapamtimo samo jednu od najradikalnijih formula, onu iz 26. pasusa *Inkarnacije*, u kojem je sve rezimirano sa najvećom jasnošću, i sa najvećom polemičkom snagom: „Svaka moć potpada pod suštinsku imanenciju, upravo u toj imanenciji ona razvija svoju snagu (...) Gde, kako se u sebi upotpunjava ta imanencija ukupne moći? U životu, na način na koji život patetično dolazi sam po sebi. Mogućnost svake moći je njen dolazak same po sebi u formi mesa. Ako je telesnost, skup naših moći, onda je u mesu kao mesu ta telesnost moguća. Meso nije rezultat hijazme dodirljiv/dirnut (...) Meso dolazi pre hijazme kao uslov za moći-dodirnuti, a time i dodirljivosti kao takve“.<sup>46</sup>

Meso, dakle, dolazi pre hijazme, drugačije rečeno, pre recipročnosti osećajnog i ono što smo osetili, takvo kako ga je konceptualizovao Moris Merlo-Ponti na bazi analiza iz 36. pasusa iz Huserlovog dela *Ideen II*. Ova teza se razume u poretku suštine. Ona znači da imanencija, jednako kao i u filozofiji radikalne subjektivnosti Mišela Anrija, sačinjava transcencenciju, isto tako i telo kao i patetično samo-otkrivanje života mora da konstituiše hijazmu osećajnog i onoga što se osetilo. Zbog toga je Mišel Anri predložio kritiku bez ustupaka Merlo-Pontijevoj ideji o mesu sveta, o „tom ekstatičnom mesu, iščupanom iz sebe, odvojenom od sebe, smeštenom van sebe (...) koje neće biti meso neke osobe, nego, samo, meso sveta“;<sup>47</sup> to meso koje se on ne dvoumi ni trenutak da okarakterise kao apsurdnost!<sup>48</sup> Problem polemike se odnosi, osim na teoriju osećanja, na ontološki status nevidljivog: da li je to, kao što je to slučaj kod Merlo-Pontija, nevidljivo vidljivog, što će reći, samo svetovnost svega vidljivog, ili je pak, to nevidljivo sasvim kratko, takoreći, po Mišelu Anriju, život sam po sebi, u svojoj arhi afektivnosti udaljenoj od sveta?

Na nivou poslednje inteligibilnosti smisla fenomenalnosti dolazi pitanje o umetnosti. Ono očigledno igra odlučujuću ulogu. U Sezanovim slikama Merlo-Ponti nalazi otkrovenje „dubine bivstvovanja“ opaženog i njegovog ontološkog smisla, koji znači od početka biti „zrak sveta“, a ne opozicija *partes extra partes* atomizovanih stvari sasvim ispunjenih njihovom pozitivnošću. On nastavlja dalje, o autoru *Vidljivog i nevidljivog* da istina za koju je Sezan govorio da nam je duguje „u slikarstvu“, jeste ona, ontološki odlučujuća, o „bivstvovanju poroznosti“, o „ne-pozitivnom bivstvovanju“ ili čak „upitnom“, čija ni suština niti opstanak

<sup>44</sup> *Incarnation. Une philosophie de la chair, op. cit*, pasus 22, str. 169.

<sup>45</sup> Michel Henry, *Voir Invisible. Sur Kandinsky, op. cit*, str. 131.

<sup>46</sup> *Incarnation. Une philosophie de la chair*, pasus 26, str. 196-197.

<sup>47</sup> *Ibid*, pasus 21, str. 164.

<sup>48</sup> *Ibid*.



ne mogu da je predstave. To porozno bivstvovanje, meso na živom aktuelnom telu, koje oseća da je *moje*, to meso koje ponekad *doživljavam* kao deo sveta i kao uslov za razotkrivanje sveta dovodi Merlo-Pontija do zaključka: „Meso (sveta ili moje) nije slučajnost, haos, nego tekstura koja se vraća u sebe i koja se sebi prilagođava (...) Ono što mi nazivamo meso, ta masa iznutra obrađena, nema ime ni u jednoj filozofiji. Sredina koja formira objekat i subjekat nije atom bivstvovanja“.<sup>49</sup>

Na sasvim različit način, i Mišel Anri doživljava sudbonosan susret, susret između spisa i slika Kandinskog i njegovog ličnog koncepta fenomenalnosti kao nevidljivog života izvan sveta. Taj doživljaj potvrđuje njegovo odbijanje pojma meso sveta, u kojem on vidi skriveni povratak ontološkog monizma kroz prožimanje onoga što oseća i onoga što se oseća – „prožimanje, taj entitet toliko eklektičan koliko nepojmljiv“, može se pročitati u *Inkarnaciji*.<sup>50</sup> Ovaj povratak je za Mišela Anrija potpuno nelegitiman, s obzirom na to da u merlo-pontijevskoj analizi – vredni meditirati nad tom kritikom jer ona ima težinu – ruka koja dodiruje postaje dodirnuti ruka, ne postaje samo „deo tela koji je dodirnut, nego (tu je greška) deo ukupnog sveta, samim tim njemu homogen“, i pošto je transcendentalna moć osećaja time dovedena na nivo jedne „stvari među stvarima, slične ostalima“.<sup>51</sup> Naprotiv, dodaje Mišel Anri kako bi ovog puta moralno osudio reverzibilnost dodirnutog u ono što dodiruje, kada se dodirnuti leva ruka, smeštena u ovom svetu (prema Merlo-Pontiju) pretvara u ruku koja dodiruje, ona postavlja čitav svet sa kojim je do tada delila status, u novi registar koji je sada njen, koji se tiče transcendentalnog tela, koje oblikuje i dodiruje“.<sup>52</sup> Kritika ima težinu; na nju bi čak bilo i nemoguće odgovoriti da Merlo-Ponti nije primetio, u poslednjem poglavlju *Vidljivog i nevidljivog*, da je meso, kao element ili način postojanja uopšte, upravo „reverzibilnost uvek imanentna i nikad zapravo ostvarena“.<sup>53</sup> Ali ideja o imanentnosti ne postoji u filozofskom sistemu Mišela Anrija, što se, pored toga, savršeno objašnjava konstantnim potvrđivanjem, u tom sistemu, frontalnog dualizma između transcendentalnosti i imanencije. To je, dakle, taj ontološki dualizam potvrđen od dela *Sušтина pojavljivanja*, i još ojačan analizama o unutrašnjosti kompletnog umetničkog dela koji je u korenu kritike pojma mesa sveta pošto, zaista, *imanentno bivstvovanje* nema utvrđeno mesto između imanencije i transcendencije.

Međutim, na tu poziciju radikalnog principa dvostruko *utiče* delo posvećeno Kandinskom. S jedne strane, komentar središnje slikareve teze, prema kojoj je „mrtva materija živ duh“, vodi Mišela Anrija čudnom kompromisu: „Čitav kosmos je živ: ogromna subjektivna kompozicija. Tako da nema sveta bez nadražaja, bez skupa senzacija koje su Celina naše senzitivnosti i od kojih ona ne prestaje da vibrira *kao samo telo univerzuma*“.<sup>54</sup> Treba otkriti začuđujuću dvosmislenost formule: šta znači ovde „*kao samo telo univerzuma*“? Da li to znači, na analogno slab način, da naša senzitivnost vibrira *kao da je* ona meso univerzuma, ili, na afirmativno jači način, da ona to čini *kao* meso univerzuma? Nemoguće je odlučiti...

<sup>49</sup> Maurice Merleau Ponty, *Le visible et l'invisible*, Pariz, Gallimard, 1964, str. 192-193.

<sup>50</sup> *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit, pasus 21, str. 165.

<sup>51</sup> *Ibid*, str. 165.

<sup>52</sup> *Ibid*, v. suprotnu analizu mesa koju predlaže Mišel Anri u pasusu 31. u *Incarnation. Une philosophie de la chair*, op. cit, str. 227-236.

<sup>53</sup> Maurice Merleau Ponty, *Le visible et invisible*, op. cit, str. 194. (kurziv moj).

<sup>54</sup> Michel Henry, *Voir Invisible. Sur Kandinsky*, op. cit, str. 239. (kurziv moj).

S druge strane, ista teza navodi Mišela Anrija da prisvoji ideju Kandinskog o „Velikom Domenu“ u kojoj se umetnost i priroda konačno sjedinjuju, toliko da sačinjavaju, na različitim putevima, dve intenzifikacije života.<sup>55</sup> Kandinski je, zapravo, objasnio, u svojoj autobiografskoj priči „Pogled na prošlost“, kako je morao da se souči sa „zastrašujućim ponorom“,<sup>56</sup> pošto je poništio predmet slikovne prezentacije. „Za mene se“, seća se on, „domen umetnosti uvek više odvajao od domena Prirode“.<sup>57</sup> Konačno je jednog dana shvatio, kao u prosvetljenju, jedno-različitost dva domena bića: „Danas je veliki dan otkrovenja tog Domena. Odnosi između različitih domena bili su kao munjom osvetljeni: izašli su iz senke, neočekivani, zastrašujući i donoseći sreću. Nikada nisu bili toliko snažno međusobno povezani, nikada nisu bili toliko drugačiji jedni od drugih“.<sup>58</sup> Analogno tome, delo *O duhovnom u umetnosti*, govori o nadi u jednom delu naše epohe koja predstavlja „Veliko Odvajanje“ između realizma i apstrakcije, u sledećoj epohi njihovog savršenog sklada, prema paradigmi, ovde još muzičkoj, „čiste biofonije“.<sup>59</sup>

Vraćajući se ovoj temi i pišući da je, na primer, „priroda samo poseban slučaj umetnosti“,<sup>60</sup> da li će Mišel Anri ponovo doći do ontološkog monizma? Tako se čini. Ali, ima li mesta čuđenju kada se setimo da je 1963. u delu *Sušтина pojavljivanja* već govorio – na način savršeno koherentan sa njegovim projektom – o imanenciji kao „suštini transcendencije zato što ona nju otkriva“ i kao „auto-afekciji transcendencije“.<sup>61</sup> U stvari, on odlazi od monizma kojeg naš autor naizgled neće da se vrati, na neki način od početka, kao od konačnog sklada između realizma i apstrakcije, kojeg se nadao Kandinski: radi se o, reći ćemo sa Kandinskim, „čistoj biofoniji oprečnoj nečistoj mešavini dve forme koje trenutno posmatramo“.<sup>62</sup> Dualizam Mišela Anrija nije, dakle, samo prosti dualizam metode koja bi završila, *volens nolens*, vodeći autora ka monizmu unutrašnjosti i života. Delo života je, zapravo, uvek istovremeno, kako to lepo pokazuje umetničko delo, delo sveta, tako reći delo sveta života – u očito ne-huserlovskom smislu te formule. Ono je delo sveta koji je u skladu sa životom u „čistoj biofoniji“ koje je sam Kandinski imao otkrovenje u slikarstvu.

Tako vidimo kako je ideja Kandinskog o intimnom skladu „u čistoj biofoniji“ mogla doprineti obogaćivanju Anrijeve misli, *aficirajući iznutra* njen dualizam koji je naizgled bio tako nepopustljiv. Naposljetku, vidimo i kako je ta ideja Kandinskog gotovo dovela misao Mišela Anrija do dijaloga, koji se nije desio, sa Morisom Merlo-Pontijem.

(Sa francuskog prevela **Ivana Krgović**)

Izvornik: Pier Rodrigo, „Du phénoménologie dans l'art: La vie à l'œuvre“, u: Michel Henry, *Pensée de la vie et culture contemporaine*, ur. J.-F. Lavigne, Montpellier, 2006, str. 275-290.

<sup>55</sup> *Ibid*, str. 233-244.

<sup>56</sup> U: *Regards sur le passé et autres textes 1912-1922*, op. cit, str. 110.

<sup>57</sup> *Ibid*, str. 118.

<sup>58</sup> *Ibid*, str. 123.

<sup>59</sup> Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, op. cit, str. 86.

<sup>60</sup> Michel Henry, *Voir Invisible. Sur Kandinsky*, op. cit, str. 241.

<sup>61</sup> Michel Henry, *L'Essence de la manifestation*, op. cit, posebno pasus 32, str. 312, i pasus 52, str. 576.

<sup>62</sup> Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, op. cit, str. 86.