

jedan vid organističke estetike

(merlo-pontijevo shvatanje umjetnosti)

mirko zurovac

U početku je izgledalo kao da Merlo-Ponti slijedi Sartrovu aspiraciju sloboodne svijesti i da neće doći do ozbiljnog sukoba na teorijskom planu između ova dva mislioca. Merlo-Ponti je prihvatio Sartrovu metodu egzistencijalne analize da bi je primijenio u ispitivanju ljudskog tijela, koje mu se pokazalo kako svojom osjetilnošću učestvuje u anonimnoj osjetilnosti bića, i tako potvrdio da egzistencija ne može biti posljednja riječ egzistencijalističke filozofije. Iza tjelesne egzistencije Merlo-Ponti je otkrio jedno pod-tlo sa kojim je tjelesna egzistencija neraskidivo povezana. U svjetlu ovog otkrića egzistencijalizam se pojavljuje samo kao jedna naznaka ontoloških odnosa između bića i egzistencije, koji se uspostavljaju posredstvom osjetilnog tijela i njegove pokretljivosti. Tijelo je kolijevka svake intencionalnosti i naša najizvornija veza s bićem. U njemu je Merlo-Ponti tražio i našao tačku preokreta svih suprotnosti jednih u druge: unutrašnjeg u spoljašnje i spoljašnjeg u unutrašnje, subjektivnog u objektivno i objektivnog u subjektivno, fizičkog u psihičko i psihičkog u fizičko, duhovnog u materijalno i materijalno u duhovno, ličnog u zajedničko i zajedničkog u lično, stvarnog u mogućeg i mogućeg u stvarno, vidljivog u nevidljivo i nevidljivog u vidljivo, biće svijeta u skriveno biće i skrivenog bića u biće svijeta. Sve vidljivo i konačno ima jednu dimenziju po dubini, koja predstavlja branu podjeli i čini da cijepanje bića bude istovremeno vraćanje osnovi. Zato cijepanje bića nikada ne ide do njegovog rasprskavanja u komade koji bi prestali da budu povezani zajedno u jednu cjelinu. U toj izvornoj povezanosti nema mjesta ništavilu: postoji samo metafizička avantura bića i njegova otvorenost.

Merlo-Ponti je otkrio da misteriozne veze između nas i svijeta ne prestaju da se ukrštaju u našem osjetilnom tijelu. Sa ovim novim otkrićem on nije mogao ostati na pretpostavkama sartrijanske ontologije, koja od samog početka pretpostavlja dvije vrste bivstvovanja i koja stoga nije mogla prevladati klasični dualizam između svijesti i njenog svijeta. Sartre je nastojao da očuva suverenost svijesti uz istovremeno prisustvo realnog svijeta, i da tako izmiri »idealizam« i »realizam«. U tom cilju on je potpuno očistio svijest od svega supstancijalnog. Tako očišćena svijest se pokazuje kao »ništa« kao »praznina« koja ima potrebu za puninom svijeta da bi se ispunila. Ova izvorna težnja svijesti kao ništavila očišćenog od svega što dolazi od bića prema biću kao apsolutnoj punini i pozitivnosti, treba da otkrije prerefleksivnu zonu otvorenosti samog bića. U tom smislu Sartre je pisao na kraju *Bića i ništavila* da će ova knjiga omogućiti prelaz na jedno šire značenje bića, koje bi obuhvatilo i biće i ništavilo. Uprkos tome, Merlo-Ponti smatra da ova knjiga nije prevladala početnu suprotnost koja se ponovo ispoljila u svojoj žestini, jer čim svijest shvati sebe kao negativnost, a svijest kao pozitivnost, tada nema više nikakve interakcije i miješanja između njih. U tom slučaju ja se nalazim potpuno sam pred jednim masivnim i stranim svijetom. Između mene i njega nema susreta i uzajamnog potkopavanja. Mi nismo od iste vrste i zato ostajemo potpuno suprotstavljeni jedno drugom: Biće jeste a ja nisam ništa. Ništavilo ne postoji, a biće bivstvuje i njihovo podešavanje jednog prema drugom, ne ostavlja mjesta nikakvom pitanju, jer ako se stvari ne razlikuju od »predmeta mišljenja« ili od »stanja svijesti« ako se svijest određuje njihovom prisutnošću, njihovim identitetom, njihovim pojavljivanjem i njihovim bićem, svijest je tada imanencija samo kao ništajuća praznina i transparentija. Ona je otvorena prema transcendentnim stvarima samo zato što ova praznina nije ništa za nju. Zato što nije ništa, svijest je uvijek natrpana kvalitetima i utonila u biće na koje ona ne vrši nikakav uticaj. Tako filozofija svijesti, koja misli svijest kao prazno ništa, ostaje na kraju filozofija bića, jer je isto ne biti ništa i nestanjivati svijet, jer između saznanja o sebi i saznanja o svijetu ne postoji nikakav prioritet. Time filozofija apsolutne negativnosti postaje filozofija apsolutne pozitivnosti, koja ne može da riješi problem uzajamnog doticanja i potkopavanja svijesti i njenog svijeta. Ja dotičem sebe preko svoje situacije. Preko nje ja sam upućen na sebe. Zahvaljujući njoj, ja se ne spoznajem kao ništavilo. Ona me navodi da vjerujem u stvari, jer upravo zato što ja nisam ništa, ništa me nikada ne odvajava od sebe sama, ali me ništa ni ne pokazuje meni, tako da ja živim u neraskidivoj vezi sa stvarima. U tom smislu Merlo-Ponti će reći: »U stvari, ova čaša ovaj sto ova soba, mogu mi se jasno pokazati amo ako me ništa ne odvajava od njih, ako sam u njima a ne u sebi, u svojim predstavama i svojim mislima, ako nisam ništa.« Uzajamno potkopavanje je nemoguće između onoga što jeste (bića) i onoga što nije (ništavila), ali Merlo-Ponti misli da jedno ne može biti mišljenje bez drugog iz istog razloga koji čini nemogućim njihovo uzajamno proživanje i potkopavanje.

Svijest i svijet upućuju jedno na drugo a da se ni jedno od njih ne može postaviti kao nezavisna supstancija. U njihovom uzajamnom potkopavanju iščezava antinomija realizma i idealizma. Ni činjenice ni suštine nisu prve, već prirodno i neodvojivo miješanje jednih i drugih. Zato tajna nije jedino u perceptivnoj svijesti. Preko nje treba ići dalje prema međusobnom urasta-

nju mesa u svijet i svijeta u meso, da bismo tako otkrili onu složenu igru bića i duha koja nikada nije unaprijed fiksirana. To su oni ukršteni i stalno preokretani odnosu koji se kristalizuju u vremenu kao istinska otvorenost bića. U tom recipročnom i totalnom obavljanju bića i duha svoj izvor ima ono dijalektičko kretanje kojim se biće prožima intimnošću unutrašnjeg a unutrašnjost obogaćuje svoju intimnost skrivenim snagama bića. Stoga nije dobra ona dijalektika koja vjeruje da će ponovo sastaviti biće od tetičke misli, iskaza i teza, antiteza i sinteza, već ona koja zna da biće nije sastavljeno od idealizacija i kazanih stvari, kao što je vjerovala stara logika, već od mješavine mesa i intencionalnosti u kojoj značenje ostaje samo jedna tendencija i gdje inercija sadržaja nikada ne dozvoljava da se jedan termin odredi kao pozitivan a drugi kao negativan, a još manje da neki treći termin bude apsolutno prevladavanje i ukidanje suprotnosti između prethodnih termina. Loša dijalektika ne želi da izgubi svoju dušu da bi je spasla, već želi da bude neposredno dijalektika, koja se osamostaljuje da bi dovela do cinizma i formalizma i tako izgubila svoj vlastiti višeznačni smisao, a dobra dijalektika isključuje ideju čiste negativnosti i traži biće koje ne može biti ni biće-po-sebi, ni biće-za-sebe, ni biće-po-sebi-za-sebe, već ono sirovo i još neprimitomljeno biće čija se neprovidna dubina ljepi za naše misli da bi ih do kraja učinila neizvejsnim. Ova dijalektika traži divlje i nepocijepano biće, koje refleksija još nije pocijepala, ali ne u nama ili izvan nas, već tamo gdje se ukrštaju oba ova momenta i gdje nešto istinski postoji. Merlo-Ponti je naziva hiperdijalektikom: »Dobra dijalektika je samo hiperdijalektika.«²

U tom dijalektičkom ukrštanju i preokretanju suprotnih momenata izvjesna neizvjesnost prati akt naše svijesti, koja izgleda da se stalno okreće oko sebe i da neizmjenično prelazi sa pozitivnog pola na negativni i obratno. Njen status je teško odrediti, jer svako genijalno otkriće izgleda samo kao jedan uspostavljeni moment između duha i njegovog realnog dvojnika, koji su neodvojivi jedan od drugog. Pojavljivanje ove dvostruke istine čini još zagonetnijom izvornu vezu između svijesti i njenog svijeta. Istina nije ni u samom objektu, ni u projekciji subjekta u objekt, ni u objektivnom realizmu, ni u idealističkom intelektualizmu, već u onoj izvornoj mješavini bića i duha, koja podvaja ono što povezuje i povezuje ono što podvaja, tako da izvjesna dvosmislenost prati svaki spoznatljiv smisao. Ova dvosmislenost nije nesavršenstvo naše svijesti, već njeno najvlastitije svojstvo, koje daje svoje obilježje cjelokupnom području našeg iskustva. Ona se ne može razbiti napretkom saznanja, jer je utemeljena u strukturi samoga bića i zato nesavladiva.

Izvorna veza nas i svijeta najpotpunije dolazi do svijesti u iskustvu našeg vlastitog tijela. Naše osjetilno tijelo je najizvornija kristalizacija istine bezvremenog bića u vremenu. Bezvremeno biće se pojavljuje u vremenu posredstvom osjetilnog tijela koje uzrasta u svaki segment istorije da bi uspostavilo odnose zavisnosti između različitih sektora istorijskog totaliteta: religije, prava, ekonomije, jezika, refleksije, umjetnosti, itd, između kojih postoje vrlo tijesne veze, ali koje nisu mehaničke, već žive i vrlo složene. Ove veze nisu neodređeni horizonti svijesti, već čine dio nevidljivog tkiva bića. One se pojavljuju kao preokretanje na površini vidljivog i produbljuvanje prema dubini nevidljivog, pa stoga nisu ništa drugo nego metafizička avantura bića, koje nas svojim nevidljivim nitima povezuje sa svijetom u svim našim ponašanjima.

Tako nam iskustvo našeg vlastitog tijela otkriva dvosmisleni način egzistiriranja, koji se može prepoznati u umjetnosti i primijeniti u tumačenju njenih djela. U kulturnom prostoru umjetnosti, kao ni bilo gdje drugo, nema čistih značenja, jer nijedno naše iskustvo svijeta, bilo ono neposredno ili posredovano preko sistema znakova, ne može biti stvar čistog značenja, već jednog značenja koje se pokazuje u mesu i koje je neodvojivo od organizma. To je navelo Merlo-Pontija da shvati umjetničko djelo u analogiji sa živim organizmom i njegovom strukturom. On ne misli umjetničko djelo u pojmovima čistog značenja, već u pojmovima strukture, koja se pokazuje kao neka vrsta mješavine smisla i slučajnosti. U tom slučaju umjetničko djelo ima svoj najbolji analogon u ljudskom tijelu kao najvišoj formi organske integracije: kao i ljudsko tijelo, ono je organsko »jedinstvo značenja«, koje je otvoreno prema svijetu, kao što ljudsko tijelo širi svoje ruke prema prirodi da bi ujedinilo u sebi ruke prirode. U tom smislu treba shvatiti Merlo-Pontijevo upoređenje organizma sa »melodijom koja se sama pjeva«.³ Život se uvijek angažuje u nekoj formi, na primjer u ljubavi, koja poput melodije traži da se nastavi. Kao što određeno stanje respirativnog sistema u jednom organizmu zahtijeva određeno stanje kardio-vaskularnog ili simpatetičnog sistema da bi cjelina djelovala sa najvećom efikasnošću, tako i muzička ideja zahtijeva određenu notu sa određenim trajanjem da bi cjelina poprimila muzikalni smisao. Za muzičara, muzički znakovi i gestovi stoje u unutrašnjem odnosu, tako da razvijanje gestova i brzina melodije, te grafička konfiguracija teksta i određeni poredak tonova, participiraju u jednoj te istoj strukturi i imaju isto zajedničko značensko jezgro. Tako ono što se može nazvati muzičkim značenjem nije ništa drugo nego jedna struktura ili odnos između struktura koji sam ima strukturalni karakter. Značenje je identično strukturi ili odnosu između struktura. Strukture i odnosi između njih otjelovljuju u sebi čitav mogući smisao.

Merlo-Ponti insistira na dvosmislenom karakteru struktura: strukture nisu ni samo stvari, ni samo ideje, ni samo činjenice, ni samo suštine, ni samo meso, ni samo intencionalnost, već mjesto prirodno i neodvojivo miješanja i uzajamnog potkopavanja ovih suprotnosti, koje se stapaju u jednu izvornu mješavinu na osnovu jednog zajedničkog temelja koji ih nosi i na koji one upućuju. One su stalni način naših iskustva koja se povezuju između sebe, ostavljajući u svom raskoraku aluzivnu predstavu jednog zajedničkog tkiva koje ih nosi i povezuje. Tako shvaćene, strukture otkrivaju svoju istinsku strukturu samo u odnosu prema biću, koje se nikada ne nudi kao totalno biće. Biće nudi samo različite perspektive, koje ništa ne može povezati u totalnu viziju bića, tako da strukture, kao stalni načini naših iskustava, ostaju samo nostalglična veza njegove odsutnosti.

U tom slučaju, sve akcije i svi ljudski poduhvati, pa prema tome i sva umjetnička djela, nisu u osnovi ništa drugo nego kristalizacija vremena i šifra transcendentije. Slikarstvo je način da se ponovo pronađe pre-intencionalna prisutnost i viđenje izvornog koje se događa u nama, kao što poezija prema riječima Maksa Ernsta, ponovo pronalazi ono što se artikuliše u nama bez našeg znanja. U jednom razgovoru Maks Ernst je odredio ulogu

slikara u analogiji sa pjesnikom: »Kao što se uloga pjesnika sastoji, već od slavnog pisanja vidovnjaka, u pisanju pod diktatom onoga što se misli, što se artikuliše, u njemu, uloga slikara je da okruži i da projektuje ono što se u njemu vidi.«⁴ To je onaj *logos* koji se tiho izražava u svakoj čulnoj stvari, ali čije značenje možemo shvatiti samo našim tjelesnim učestvovanjem u njegovom značenju, u njemu, uloga slikara je da okruži i da projektuje ono što se u njemu vidi.«⁴ To je onaj *logos* koji se tiho izražava u svakoj čulnoj stvari, ali čije značenje možemo shvatiti samo našim tjelesnim učestvovanjem u njegovom značenju, u njemu, uloga slikara je da okruži i da projektuje ono što se u njemu vidi.«⁴ To je onaj *logos* koji se tiho izražava u svakoj čulnoj stvari, ali čije značenje možemo shvatiti samo našim tjelesnim učestvovanjem u njegovom značenju, u njemu, uloga slikara je da okruži i da projektuje ono što se u njemu vidi.«⁴

U poređenju umjetničkog djela sa živim organizmom, Merlo-Pontij je ušao u vodu organističke estetike, koja gleda na umjetničko djelo kao na živo biće. Ali kako bismo mogli shvatiti suštinu umjetničkog djela po analogiji sa životom kad ni sam život nije dovoljno poznat? Gdje je izvor života? Zašto su samo neki odnosi i spojevi materijalnih elemenata postali organski? Zašto se život začinje samo u nekim odnosima materijalnih elemenata, dok u drugima zamire? Biologija, pa ni psihologija, ni bilo koja druga nauka, ne može odgovoriti na ova pitanja. Još ne znamo šta čini da samo neki odnosi postanu organski. Samo neki odnosi su povlašteni, pa daju život i umjetnička djela, a drugi nisu, pa daju samo mrtve produkte. Svi elementi nisu dati u onom naročitom odnosu u kojem život izbija poput iskre. Život izbija samo u naročitom odnosu materijalnih elemenata. Ali, kako se uspostavlja taj odnos? Umjetnik bira elemente i uspostavlja naročit poredak između njih. Ali kako se vrši ovaj izbor i otkriva poredak?

Pitagorejci su ponudili jedno rješenje ovog problema na osnovu pretpostavki grčkog mišljenja. Njihov pojam harmonije, bilo da je uzet iz muzike i primijenjen u tumačenju univerzuma, ili da je uzet iz posmatranja univerzuma i primijenjen u tumačenju muzike, u svakom slučaju izražava apriorističko shvatanje muzike, prema kojem postoji jedna muzika sfera kao kosmička pretpostavka svake čujne muzike. Harmonija sfera nije shvaćena kao stvarna muzika, već je ležala u mističnom osjećanju ljudi toga doba da postoji sklad i ljepota u zakonima kosmosa. U takvom osjećanju pitagorejci su mogli pronaći odgovor na pitanje umjetnosti. Oni su naprosto vjerovali da su povlašteni oni odnosi materijalnih elemenata koji se zasnivaju na istim brojčanim odnosima koji leže u temelju izgradnje kosmosa. Ako umjetnik otkrije i ponovi u mikrokosmosu te iste brojčane odnose, on će ili mimetički ili neposredno ostvariti harmonično jedinstvo u mnoštvu koje nazivamo umjetničkim djelom. Takve predstave brojčanih odnosa pretpostavljaju i čovjeku i svijetu nešto treće, ali što im nije spoljašnje i tuđe, već zajedničko i suštinsko: to je mjera. Mjera je zajednička i čovjeku i kosmosu. I čovjek i kosmos su ritmični. Zato čovjek može svojom rukom, ili nekim drugim pokretom tijela, prikazati ritmičnost kosmosa, kao, na primjer, u svetom plesu. Tako shvaćena, umjetnost nije proizvod iz nužde, već ljudski prikaz božanskog poretka svemira. Time je data jedna čitava estetika čiji princip leži u kosmičkoj strukturi. Ona tumači umjetnost prenoseći u nju ritmičko kretanje kosmosa.

Ali Grcima je bilo lakše da odgovore na pitanje umjetnosti, jer nisu odgovarali na njega iz aspekta znanja, već iz aspekta uvjerenja: oni su naprosto vjerovali da su povlašteni oni odnosi materijalnih elemenata koji se zasnivaju na istim brojčanim odnosima koji leže u temelju izgradnje kosmosa i koji se do u beskraj mogu ponavljati. Prema ovoj temeljnoj pretpostavci, sve je stvoreno iz jednog centra: iz njega se radaju sva bića. To je nedokazana pretpostavka, koja je više stvar osjećanja starih Grka nego nekakva provjerena i provjerljiva izvjesnost. Savremeni čovjek se ne zadovoljava ovom pretpostavkom koja je u biti naivna kao i sve pretpostavno mišljenje. On tu pretpostavku ne može prihvatiti, iako suprotno ne može dokazati. Time je odbačena nada da ćemo putem misli otvoriti rajska vrata bivstvovanja i naći smiraj u biću. Na osnovu ovog nepovjerenja prema biću, Sartre je mogao smjestiti ljepotu u idealnu sferu čovjekovih mogućnosti i odrediti univerzum kao nedostatak ljepote. U tom smislu on je pisao: »Ljepota predstavlja, dakle, idealno stanje svijeta, korelativ idealne realizacije bića-za-sebe, u kojem bi se esencija i egzistencija stvari otkrivala kao identitet jednom biću koje bi se, u samom ovom otkrivanju, stapalo na samim sobom u apolutno jedinstvo bića-po-sebi. Upravo zato, lijepo nije samo transcendentna sinteza koju valja izvršiti, već se ono može ostvariti u totalizaciji nas samih i preko ove totalizacije; upravo zbog toga mi *želimo* ljepotu i shvatamo univerzum kao nešto čemu *nedostaje* ljepota do te mjere da i sami sebe shvatamo kao nedostatak.«⁷ Tako shvaćena, ljepota nije sijanje izvorne istine bića, već idealno jedinstvo esencije i egzistencije, koje progona biće-za-sebe da bi ga konstituisalo u njegovom biću kao nedostatak bića. To je biće-po-sebi-za-sebe ili vrijednost-kao-transcendencija. Ova vrijednost, koja je samo biće ljepote, postoji samo u idealnoj sferi čovjekovih mogućnosti, pa stoga ostaje stvaralačkoj mašti primaoca da uvijek ponovo sačinjava i dovršava lijepi predmet. Sartre je time subjektivistički postavio čitavu stvar, ali sa čvrstim uvjerenjem da je umjetnost nešto više od prirode. Prirodna ostvarenja imaju dosta manjkavosti na osnovu kojih se javlja potreba za ljepotom i

umjetnošću. Ove manjkavosti su trajne, a potreba za ljepotom i umjetnošću neotklonjiva. Umjetnost i ljepota imaju tendenciju da konvergiraju, jer je u prirodi umjetnosti da teži ovoj idealnoj vrijednosti koju nazivamo ljepotom. U tom pogledu, umjetnost je uvijek šamar postojećoj stvarnosti, jer odbacuje njenu napadnu ružnoću u ime ljepote idealnih oblika. Ovi oblici govore o onom ljudskom koje se kreira u umjetnosti na svoj način. U njima je sadržan život duha, a ne naprosto sam život. Stoga upoređenje umjetničkog djela sa živim organizmom nije ni dobro ni dovoljno da bi se preko njega shvatila suština umjetnosti. Umjetničko djelo nije bilo kakav poredak koji ostavlja utisak jedinstva. Doduše, svako umjetničko djelo je jedinstvo u mnoštvu, ali svako jedinstvo u mnoštvu nije umjetničko djelo, već samo posebna vrsta tog jedinstva, koja je u stanju da iskaže ljudski duh i njegovo stvaralačko raspoloženje.

Takav dodatak je neophodan svim organističkim estetikama koje vide umjetničko djelo kao živi organizam i tako zanemaruju ono duhovno u umjetnosti.

NAPOMENE:

1 M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964, str. 79.

2 *Ibid.*, str. 129.

3 Izraz je Uexküllijev. Merlo-Pontij ga je našao kod Buytendika.

4 Georges Charbonnier, *Le Monologue du Peintre*, I, Ed. Julliard, 1959, str. 34. Navedeno kod

Merlo-Pontija u radnim bilješkama za *Vidljivo i nevidljivo*, str. 261.

5 Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, str. 265.

6 *Ibid.*, str. 267-270.

7 Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Gallimard, Paris, 1943, str. 244-245.

