

Ideja „otvorene estetike“

milan damjanović

Treba razjasniti smisao otvorenosti onog što se danas uopšte može razumeti pod imenom »estetika«, raspraviti u tome pogledu osnovna značenja pojma »otvorenost«, pošto se prethodno razmotri sam taj pojam u njegovom opštem, to znači filozofskom značenju.

Ovaj poslednji zadatak je prvi koji po redu izlaganja treba obaviti, što se, opet, ne može učiniti bez pozivanja na istoriju filozofskog mišljenja. No i samo jedna tačka u toj istoriji, tačka u kojoj se susreću svi presudni misaoni motivi, može ovde biti dovoljna: za filozofsko razjašnjenje pojma »otvorenost« pozivamo se, dakle, na M. Hajdegera (M. Heidegger) i, samim tim, na sve one odnose prema tradiciji kojih se Hajdeger na svoj dalekosežan način drži.

Kruženje svih hermeneutičkih pitanja, nalik na tautološke iskaze i na igre reči, Hajdeger prozire kao prividne igre i prividno kruženje što otkrivaju prave probleme. Ako bismo tako, u tome duhu, skovali izreku da se u estetici smisao otvorenosti sastoji u otvorenosti smisla, poput Hajdegerovog iskaza da se bit istine (Wesen der Wahrheit) sastoji u istini biti ili, najzad, kao što jedan Hajdegerov sledbenik u svome tumačenju Kamia (Camus) zaključuje da se smisao pobune sastoji u pobuni smisla, onda se razumevanje toga kruženja i otkrivanja ovde može očekivati tek posle prethodnog kritičkog suočavanja s Hajdegerovim gledištem.

Šta bi, dakle, u tome misaonom sklopu i zahvatajući unapred moglo značiti to da se smisao otvorenosti estetike sastoji u otvorenosti njenog smisla? Ne bi se to moglo rešiti pre nego što razmotrimo pojam estetike kao nauke, polazeći od sveta. kojem ona pripada i epohe u kojoj se pojavljuje. Više od toga: ako estetika ne postoji tek počev od XVIII veka, otkada se pod tim imenom vodi, kao što psihologija ne postoji tek počev od XIX veka, onda se otvorenost smisla estetike mora razumeti iz njene stalne i nužne povezanosti s fenomenom estetskog, s estetskim iskustvom i estetskom svesću. Šta to bliže može značiti? M. Difren (M. Dufrenne) dopušta da je estetsko iskustvo »skorašnje iskustvo u istoriji«. U svome glavnom delu *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (Paris 1953, t. I, p. 11) on piše sledeće: »Il se peut même que l'expérience esthétique, telle que nous essayons de la décrire, soit dans l'histoire une découverte récente.« Za današnju filozofiju umetnosti ili filozofsku estetiku pojam »estetsko iskustvo« (ästhetische Erfahrung) postaje relevantan počev od Kanta, pa ćemo se na njegovo značenje još vratiti u toku ovog izlaganja. No, fenomen estetskog, koji se nalazi i u estetskom iskustvu i u estetskoj svesti, nešto je mnogo šire i istorijski značajnije od pojma »estetskog« uzetog samo kao moderno osećanje i moderna pojava. Zbog toga u sledećem izlaganju fenomen estetskog uzimamo u onoj širini koju, s gledišta marksističkog istorizma, razvija S. Moravski (Morawski) u knjizi *Predmet i metoda estetike* (naš prev., Beograd, 1974) ili, nedavno, s istog tog gledišta, I. Ejo (Y. Eyot: *Génése des phénomènes esthétiques*, Paris (1978)).

Ako se, pak, odbaci svaka teorija svesti, pa i estetske svesti u tumačenju umetnosti, kao što to čini Hajdeger, onda se ne može odbaciti ono iskustvo koje se u najobuhvatnijem značenju i istorijski punome obimu naziva estetskim i koje na daleko prethodi modernoj estetskoj svesti i estetici kao nauci. Otvorenost tog estetskog iskustva predstavlja metodičko ishodište one filozofske estetike koja se samo utoliko može smatrati otvorenom.

Sada, ukratko, Hajdegerovo tumačenje »otvorenosti« (Offenheit), što ne mora značiti isto što i »otkrivenost« (Offenbarkeit), izraz koji Hajdeger, u skladu s tradicijom, na koju ovde ne treba posebno upućivati, upotrebljava kao pozitivni oblik »neskrivenosti« (Unverborgenheit). Rani Hajdeger govori o »otvorenosti« opstanka (egzistencije), (Offenheit des Daseins), otuda samo ljudska egzistencija može biti smisljena ili besmislena. No, pošto su egzistencija i istina (Dasein und Wahrheit) kod Hajdegera tematski povezane, što znači da izniči upućuju jedna na drugu, pitanje »otvorenosti« ili »otvorenog« (das Offene) pojavljuje se tek u toj bitnoj povezanosti.

U spisu *O biti istine* (1930) Hajdeger izlaže svoje tumačenje fenomena susretanja i razumevanja bivstvujućeg (postojećeg). Neka stvar mora dospeti u »područje otvorenog« da bismo je kao predmet mogli sebi predstaviti. Hajdeger zna za razna »područja otvorenog«, za razne načine otvorenosti, najzad i za promene otvorenosti, promene koje se tiču onog što je istorično (geschichtlich). Pošto se tu isključuje teorija svesti, subjekt saznanja ne stvara sam područje otvorenog, već se i on mora staviti u to područje. To je odnos u kojem se subjekt, stojeći u otvorenom, drži nečeg što je na taj način otkriveno kao takvo.

Otvorenost se ne tiče samo ne-ljudske stvarnosti ili postojećeg što čovek susreće, već i njegovog samorazumevanja, razumevanja, razumevanja drugih, najzad i razumevanja božanskog.

Otuda se »svet« (Welt) može razumeti kao određen način otvorenosti koja u jednoj epohi nosi na sebi sve odnose prema bivstvujućem. Otuda za Hajdegera suština istine kao upuštanje u otvoreno i neskriveno, otuda se kroz jezik bivstvujuće dovedu u otvoreno, otuda, najzad, umetničko delo kao ontološko mesto zbivanja istine drži otvorenim ono otvoreno sveta.

Iz ovog nacrtu Hajdegerovog gledišta može se već razabrati smisao pojave estetike kao nauke iz iste one »otvorenosti« iz koje je, po Hajdegeru, u svetu novoga doba uopšte bila mogućna pojava moderne nauke. Hajdeger je tako protumačio istoriju filozofskog mišljenja novog doba kao radikalizovanje samovlade subjektivnosti, što je moralo odgovarati njegovom tumačenju smisla estetike iz novovekovne svesti i metafizike subjektivnosti. Otuda se, takođe, može razumeti i gubljenje svakog značaja estetike, gubljenje njenog smisla, njen kraj.

Kritika tog Hajdegerovog gledišta iz marksističkog vidokrug-a ne pokazuje neki bitno drugačiji ishod u odnosu na položaj i značaj estetike: i tu se kao osnova tumačenja uzima svet, koji je sada socijalno-istorijski protumačen kao građanski svet i kao moderna epoha, u kojoj filozofskim mišljenjem vladaju individualizam i subjektivizam. »Otvorenost« tog sveta je, naravno, nešto sasvim drugo od onog što Hajdeger razume pod tom reči, ustanovljujući da je sve ponašanje čoveka podešeno prema otvorenosti bivstvujućeg (postojećeg) u celini, ali sudbina estetike kao nauke ostaje ista s ovog kao i s onog gledišta.

Kritika Hajdegerovog gledišta, pa sledstveno i njegovog tumačenja smisla pojave estetike, mora početi od pitanja opravdanosti onoga što se, po njegovom tumačenju, otvara u otvorenosti modernog sveta, jer se ta otvorenost već u marksističkom vidokrug-u uzima drugačije i samo formalno saglašava s Hajdegerovim povesnim tumačenjem sveta iz fundamentalnog zbivanja Bića. Hajdeger tumači svet moderne epohe kao računajući i mereći, kao racionalistički i tehnički, i to kao radikalizovanje samovlade subjektivnosti u zbivanju metafizike subjektivnosti i u »zaboravljanju Bića« kao svojevrsnog otuđenja. Baš to tumačenje je ne samo sporno, već proizvoljno i pogrešno.

D. Menrih (Menrich) je tako ne samo tačno ukazao na mesto pojavljivanja samoodnošenja, tj. refleksije u istoriji novovekovnog mišljenja, već i na njegovu nužnu dopunu: refleksija nužno upućuje na svoju osnovu, za koju zna da joj je nedostupna i da njom ne može raspolagati. Otuda ni estetička refleksija u okviru filozofske estetike ne može imati drugi značaj ili slabiji položaj, utoliko pre što nju podržava refleksivni karakter moderne umetnosti. Menrih, dakle, posebno razmatra smisao ili mogućnosti estetike kao filozofije umetnosti posle Hegela, kao i razvoj i karakter moderne umetnosti sve do danas, da bi ustanovio parcijalni i refleksivni karakter moderne i današnje umetnosti, kao i otvorenost (Offenheit) današnjeg umetnika. On smatra da umetnost danas mora početi od stanja svesti o današnjici i da umetnik u toj svesti dostiže slobodan odnos prema svom predmetu. Zbog toga umetnik više nije vezan za neki Weltanschauung, za naciju ili podneblje, kao što se slobodno odnosi prema istorijskim stilovima: u tome se sastoji njegova otvorenost (Dieter Menrich: »Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Ueberlegungen mit Rücksicht auf Hegel«, in: *Immanente Aesthetik — Ästhetische Reflexion*, Poetik und Hermeneutik Bd. II, Fink Verl., München 1966).

Tako se, prema svemu, smisao otvorenosti estetike može razjasniti iz danas načelno otvorene mogućnosti filozofske estetike, koja polazi od estetskog iskustva i od iskustva današnje umetnosti. Takvu otvorenost začudo ne nalazimo u pokušajima koji se nazivaju marksistička estetika, iako bi se otuda najpre mogla očekivati neka pouka u duhu obuhvatnog istorizma i onog povesnog načina mišljenja što karakteriše marksističku filozofiju. Toj otvorenosti se tu suprotstavljaju ne samo mnoge dogmatističke postavke, koje se nikako ne mogu saglasiti s otvorenim kritičkim misaonim stavom, već i heteronomni karakter tako shvaćene marksističke estetike, što se u najboljem i krajnjem zahtevu zalaže za istinu, dakle za ono što izvorno spada u filozofiju ili u naučno saznanje u širem smislu reči.

Ali nadvladavanje filozofskih pojmova u filozofskoj estetici, kojoj je stalo do filozofije, a ne do umetnosti, nalazimo i u Hajdegera, kao i u drugim heteronomnim pokušajima u našem vremenu, pa otuda proističe problem mogućnosti filozofske estetike, koji se u osnovi svodi na obrazloženje njenog autonomnog karaktera kao obrazloženje smisla njene otvorenosti.

Najpovoljniji nacrt rešenja tog osnovnog zadatka nalazimo u jednom radu R. Bubnera, koji načelno ukazuje na jedino mogući metodički put koji vodi od estetskog iskustva i koji se istorijski vraća na Kanta. On priznaje dva bitna saznanja Kantova, koja bi trebalo obnoviti u odnosu na modernu umetničku produkciju. »Prvo bitno saznanje Kantovo... sastoji se u tome da se estetsko iskustvo identifikuje u *napetosti između čulnog uzbuđenja (Angerührtsein) i stvaralačkog postignuća*«. Drugo bitno uviđanje Kantove estetike lišava nas iluzije da se u delima tako reći telesno susrećemo s umetnošću, da je objektivno zahvatamo. »Umetnost se ne nalazi u nekim posebnim umetničkim objektima, već se konstituiše tek iz aktivnih rezultata posredovanja, koji uvek i nužno prekoraju ono što je dato« ... »Umetnost očigledno postoji samo u prostoru jedne refleksivne »elatnosti, koja je izazvana izvesnim čulnim objektima i u kretanju što nema kraja u pravcu opšteg shvatanja onog što se zbilo i stoga, zaboravljajući sebe, stvara čista dela koja se nikako ne mogu odrediti, pošto se odnose na čulnost, ostajući u zavisnosti od objekta.«

(Rüdiger Bubner: »Ueber einige Bedingungen gegenwärtiger Aesthetik«, in: *Neue philosophische Hefte*, Nr. 5, S. 38—74, 1973.)

Taj metodički nacrt Bubnerov ostaje zasad samo nagoveštaj koji se tek mora razviti do filofske teorije, ali to je nacrt koji je ne samo prihvatljiv, već i jedino moguć za sve ozbiljne zamisli autonomne estetike u našem vremenu, bilo da je reč o fenomenološkoj estetici, koja polazi od izvornog estetskog iskustva, i to u njegovom punom obimu i značaju, bilo da je reč o hermeneutičkom razumevanju delovanja estetskog fenomena, kao što dijalektika tog iskustva mora biti bliska marksističkom vidokrugu i njegovom komunikativnom modelu. No, u svim tim, kao i nekim drugim koncepcijama, nije uvek očuvana otvorenost estetskog iskustva, a skoro nikada nije izbegnuta majorizacija filofske pojmovnosti u odnosu na samu umetnost. Zato je i sam zadatak razjašnjenja otvorenosti smisla estetike, polazeći od estetskog iskustva, ostao otvoren sve do ovog časa.

Taj metodički put filofske estetike koja se drži istoričnog načina mišljenja i estetskog iskustva, i čiji bi se osnovni metodički cilj mogao obuhvatiti u jednoj od Ničea (Nietzsche) pozajmljenoj smislaonog metafori kao »držanje rane otvorenom« (»die Wunde offen halten«), što aludira na hrišćansku metafiziku i na suprotan zahtev da onaj ko je ranu naneo mora je isceliti, taj, naime, put vodi i u drugome pravcu, u pravcu empirijskog istraživanja umetnosti u jedinstvu s filofske rasvetljenom ili otvorenom osnovom tog istraživanja. Smisao otvorenosti estetike može se braniti i iz stava naučne estetike, čija saznanja, kao i sva druga naučna, odnosno prirodonaučna saznanja, neprekidno napreduju, prema Ničeovoj reči »in Reih' und Glied«, bez obzira na njihovu filofske razjašnjenju osnovu.

Osmotnili smo li još uvek osmatramo, »otvorenost« estetike kao otvorenost onog smisla koji je u novo doba omogućio pojavu moderne nauke, pa dakle i estetike, i to prema Hajdegerovom povesnom načinu mišljenja što u pojavi i razvoju moderne nauke vidi *hybris* novovekovnog čovečanstva, apsolutizujući tehničku racionalnost i »svemogućnu refleksiju« (Hegel) kao samovladu subjektivnosti. Ako se iz tog položaja, iz zbivanja metafizike subjektivnosti kao jedne predmetne metafizike, kao i iz savladivanja i prevazilaženja te i svake druge metafizike, pa dakle i svega onog što je ona smislaono nosila i utemeljivala, može odrediti smisao pojave estetike, onda se u isti mah i iz istog tog položaja mora razumeti gubljenje njenog smisla i njen kraj.

Formalno slično tome marksističko mišljenje iz svoje »materijalističke hermeneutike« (prema izrazu N. J. Sandkühlera) tumači sliku sveta novoga doba, kao i pojavu moderne nauke, računajući tu i estetiku: za marksistički istorizam estetika, na izgled, nije nastala ni iz neke imanentne logičke neophodnosti, ni iz autonomnog razvoja teorije saznanja metafizičkog racionalizma *qua* subjektivizma, već upravo kao jedna od nauka toga vremena, nauka čiji se smisao može razjasniti samo polazeći od građanskog sveta i građanske egzistencije. Formalno slično Hajdegerovom pogledu, marksisti uzimaju da se pojava estetike ne može drugačije razumeti do u bitnoj povezanosti sa sferom subjektivnosti, koja je izmicala naučnom zahvatu, što znači volji za vladanjem i raspolaganjem, iz koje je nastala moderna građanska nauka uopšte: estetika se najpre pojavljuje kao filofska nauka u okviru metafizike racionalizma, da bi se zatim, po drugi put, pojavila kao posebna nauka u duhu metafizičkog pozitivizma.

Iz tog položaja se može razumeti »estetiziranje politike« (W. Benjamin) u građanskom svetu kao oblikovanje po estetskim principima apsolutne države u autonomnu celinu, poput autonomnog umetničkog dela u tradicionalnoj estetici, i to počev od Hobsove zamisli *Levijatana* pa sve do stvarnosti totalitarnih državnih tvorevina u našem stoleću.

Iz tog položaja se, takođe, može razumeti »ekonomiziranje estetike«, što znači uvođenje gledišta političke ekonomije i socijalnog determinizma u shvatanje estetike kao građanske nauke, koja u sebi ne sadrži logičku idealnost (nužnost), jer se svodi na uslovljavajuću ekonomsko-društvenu osnovu i kao »estetika robe« legitimizuje svoje postojanje u građanskom svetu.

Samo ako se prekorače granice toga sveta može se govoriti o »marksističkoj estetici«, pretpostavljajući da svaka epoha ima svoju estetiku, da se pri tome menja i sama ideja naučnosti pod kojom je estetika mogućna, da se menjaju ukus i estetski stav, kao što se menjaju umetničke i estetske vrednosti i način umetničke proizvodnje. Ali pretpostavka da svaka epoha ima svoju estetiku kritički je neispitana, jer postoji teza s kojom se ovde moramo suočiti — da je smisao onoga što se pod »estetikom« razumelo u XVIII stoleću danas iscrpljen, kao što je izgubljen predmet na koji upućuje njeno ime. Ako, dakle, o estetici više nije moguće govoriti, onda se ne može govoriti ni o marksističkoj, ni o otvorenoj estetici, ni o marksističkoj kao otvorenoj estetici. Umesto toga bilo bi opravdano govoriti o marksističkom pogledu na umetnost, što proističe iz marksističkog filofskeg pogleda na svet i iz marksističkog shvatanja izvora i bića umetnosti.

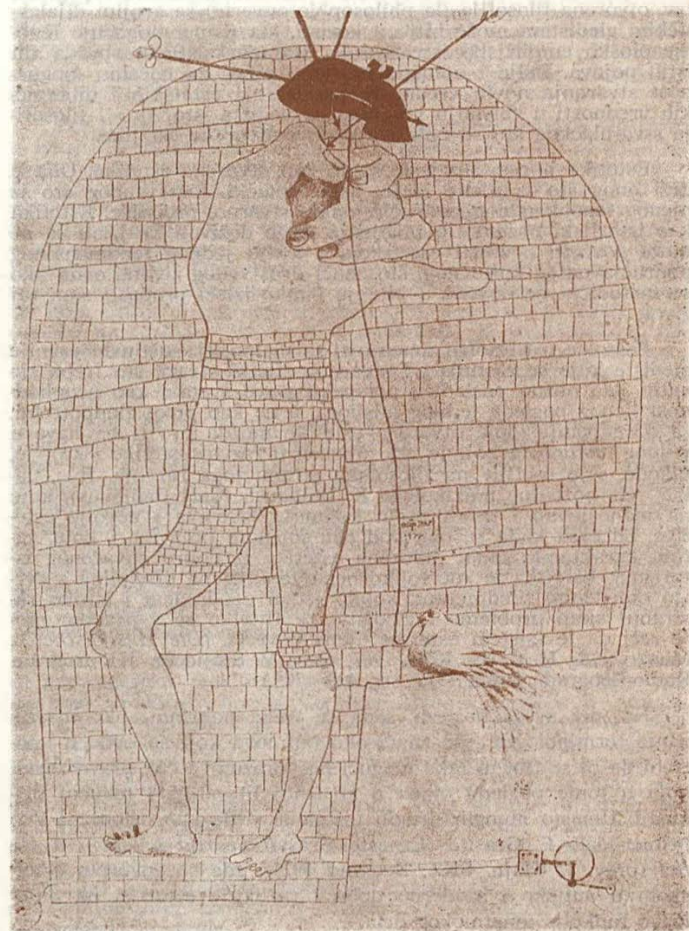
Kao što se s tog gledišta ne može govoriti o marksističkoj estetici, tako isto se ne može govoriti ni o bilo kojoj drugoj estetici u našem vremenu, u kojem su prevaziđeni estetska intencija i estetski stav, kao što se o estetici ne bi moglo govoriti ni u nekoj minuloj epohi koja prethodi evropskom XVIII stoleću.

Tako bi bilo neopravdano govoriti o estetici srednjovekovne umetnosti, recimo, o *Estetici vizantijske umetnosti* (kako glasi naslov knjige P. Michelisa), na o estetici srednjovekovne muzike. Neopravdano je estetiziranje, to znači tumačenje prema estetskom gledištu stare umetnosti i stare muzike, jer bi se na taj način ta umetnost istrgla iz sveta kojem pripada. Najzad, neopravdano je s toga gledišta smatrati da je cilj proučavanja istorije umetnosti i istorije muzike ustanovljenje estetskih zakona što kao norme podržavaju određen ukus u jednom vremenu, jer istorija umetnosti ne predstavlja primenjenju estetiku.

Estetski stav, estetska intencija i estetsko gledište se, dakle, nalaze u temelju estetike kao pojave XVII stoleća, pojave koja je bila moguća u građanskom svetu i iz osnove metafizike subjektivnosti. Po svome imenu, estetika je trebalo da se drži čulnog bića umetnosti i estetske stvarnosti, što znači umetničkog dela i estetskog predmeta kao smislaonih tvorevina, koje po svojoj specifičnoj materijalnosti i medijalnosti postoje samo za čula, ali se ona, u stvari, od početka držala ne samo čulnih oseta, već i osećanja, doživljajnog života i sfere subjektivnosti uopšte.

Sfera subjektivnosti je sfera samoodnošenja, tj. refleksije, čije je rodno mesto novovekovna metafizika subjektivnosti. Hajdeger tumači bitnu istoriju novoga doba iz metafizike subjektivnosti i samovlade subjektivnosti u suštinskoj vezi s racionalističkom metafizikom, s pojavom moderne nauke i voljom za raspolaganjem ne samo prirodom, već i istorijskom, društvenom i duševnom stvarnošću ljudskog postanka. Estetika je potekla iz te osnove kao moderna disciplina. Otuda ideja estetike mora pasti.

Za marksističko tumačenje novo doba je doba građanskog sveta: metafizika subjektivnosti je u bitnoj vezi s gnozeologizmom u razvoju filofskeg mišljenja građanskog sveta, kao i s individualizmom građanske egzistencije. Metafizika racionalizma se odbacuje, ali se prihvata naučni impuls u filofskeg mišljenju, i to kako po njegovoj logičkoj snazi, tako i po demokratskoj osnovi. To važi za Marksovu koncepciju »jedne istorijske nauke« što prevazilazi podelu na prirodne i duhovne nauke, ali to važi i za marksističku filofiju uopšte. Otuda se može reći da su nauke i filofske discipline koje su bile poreklom iz građanskog sveta, kao što je estetika, zatim sociologija, pa psihologija, po marksističkom shvatanju, nužno bile vezane za to svoje poreklo kao za svoju suštinu, iz čega se može razabrati mogućnost njihovog prevazilaženja. Ali marksističko naučno-filofskeg mišljenje zna i za njihovu stvarnu zasnovanost i logičku obaveznost, zna za univerzalnost fenomena estetskog i estetske stvarnosti, kao i za univerzalnost i punu istorijsku stvarnost duševnog i društvenog života, kojima je odgovaralo naučno mišljenje (u izvornom značenju) kao metodičko mišljenje daleko pre nego što su se u novo doba osamostalile one posebne nauke, koje smo upravo pomenuli.



Odatle je moguće ne samo razumeti kritiku pogrešne Hajdegerove teze o pojavi refleksije u novo doba iz metafizike subjektivnosti i »zaboravljanja bića«. kao osnove, već se, takođe, može opravdati refleksija koja upućuje na onu osnovu i zahteva metodičko naučno-filosofsko mišljenje. Otuda marksistički *istorizam* treba razlikovati od *istoricizma* kao svojevrsnog relativizma: ona jedinstvena Marksova nauka, kao nauka o istoriji i filozofija istorije, pretpostavlja saznanje otvorene logike istorije u njenoj dijalektičkoj obaveznosti. Otuda, iz toga istorizma i naučno-filosofskog mišljenja, smisao otvorenosti estetike postaje otvoren problem.

Iz ovog uzajamno osvetljujućeg pogleda na Hajdegerovo i marksističko gledište zaključno se može reći da otvorenost one osnove, iz koje je potekla moderna nauka uopšte, pa dakle i estetika, nije omogućila pojavljivanje samo onih ideja i nacrtu koji su i sami otvoreni, već se, naprotiv, u tu otvorenost smeštaju čak i oni projekti koji nužno propadaju s tim vremenom, pa stoga za njih bitno zbivanje i otvaranje sveta, u kojem se smisao pojavljuju, znači u isti mah zatvaranje i gubljenje smisla. No, razlikovanje istorizma od istoricizma omogućuje drugi ishod u formalno sličnom povesnom mišljenju, koje se u odnosu na estetiku ne svodi na epohalno razmatranje, već zahteva prethodno sistematsko razlučivanje fenomena *estetskog* kao jednog momenta ljudskog sveta i čak prirodnog i kosmičkog postojanja, od estetike kao discipline poreklom iz XVIII veka i onog *estetičkog* vezanog za tu disciplinu, ukoliko se ona drži estetskog stava i estetske intencije samih umetnika. Dok se tako, u prvome pogledu, poreklo estetike ispostavlja kao njena suština i njena sudbina, u drugome pogledu ideja estetike kao naučno-filosofske discipline prevazilazi svoje poreklo i ona obrađuje jedno fenomenalno područje po logičkoj i stvarnoj neophodnosti koja važi za sve kulturne epohe u našoj tradiciji, počev od klasične starine.

Na izgled paradoksalno može se tvrditi da otvorenost estetike postaje otvoren problem tek pošto je protekla njena istorija koja započinje u XVIII veku, tek posle iskustva njenog razlaganja u našem stoleću, jer tada je postalo očigledno u kojim se granicama tako shvaćena estetika kreće, koje su njene metodičke granice i šta je njen legitimni predmet, ali takođe šta je *idealiter* estetika oduvek bila u odnosu na svoje fenomenalno područje i šta danas i ubuduće mora biti. Odatle proističe ideja otvorene estetike, koju ćemo ovde obrazlagati u više navrata i iz nekoliko aspekata, koje smo već nagovestili: moramo se pitati šta otvorenost estetike može značiti s gledišta modernog naučnog mišljenja, koje se takođe drži svoje otvorenosti i koje u našem vremenu, u ideji semiotike, pretenduje na to da zameni estetiku; takođe, moramo se pitati kako se filozofsko mišljenje može držati otvorenim prema empirijskom istraživanju umetničkih i estetskih fenomena i da li nam u tome pogledu tzv. otvorena filozofija (la philosophie ouverte) sa svojim dijalektičkim gledištem može biti od koristi, šta nam omogućuje fenomenološko empirijsko istraživanje, šta marksistička obrada tih istih pojava. Dalje i odlučno moramo pitati za načelnu mogućnost stvaranja novih vrednosti, pa dakle i estetskih i umetničkih vrednosti u zbivanju vrednosti s gledišta istorizma i filozofije stvaralačkog što se nalazi u osnovi otvorene estetike.

Estetika je ono što jeste samo kao otvorena estetika. Ona se drži onog što iz njene ideje, dakle logički, kao i onog što iz njenog fenomenalnog područja, dakle stvarno, proističe. Estetika kao istorijski poznat tip mišljenja može doživeti kraj, ali se ne može govoriti o smrti estetskog, o kraju jednog fenomenalnog područja našeg kulturnog, što znači društvenog života, osim ako se metodički ne dovede u pitanje i tako izloži propasti sam taj život.

Pošto je u filozofiji umetnosti formalno, tj. suštinski važnije gledište koje se zastupa od stvarnog stanja stvari, što treba shvatiti kao nužnu posledicu perspektivnosti sveta i kao neophodnost ličnog pogleda jednog mislioca, a ne kao puku zloupotrebu, za određivanje ideje otvorene estetike možda pre treba navesti jednog ne-filozofa koji je vrlo upućen u razvoj estetike i koji je, takođe, vrlo osetljiv na filozofsku stranu razvoja. Evo, dakle, reči poznatog muzikologa K. Dalhousa (Carl Dahlhaus), koje na jednostavan i tačan način sažimaju iskustva i nevolje estetike, od časa kada se ona pod tim imenom pojavila, i koje, zatim, karakterišu ideju otvorene estetike iz dobro shvaćenog istorizma. Estetika je »ne toliko neka zaokružena disciplina s čvrsto omeđenim predmetom, koliko jedan neodređen i široko rastegnut skup problema i gledišta...« Utoliko se s pravom može reći da je »sistem estetike njena povest«. (*Die Musikästhetik*, Musikverlag H. Gerig, Köln 1967, prev. V. Stojić in: III program Radio-Beograda, zima 1972, str. 419—508.)

No, pre svega daljega, sada se treba pobrinuti oko utvrđivanja terminologije, što znači oko pojmova koji su ovde u upotrebi da bi se izbegli lako mogući nesporazumi i čak prava zbrka koja u tome pogledu vlada u stručnoj literaturi i tekućoj diskusiji. Umesto mnogih drugih uzimamo ovde kao oslonac i kao primer delo E. Grasijsa (Ernesto Grassi) *Teorija o lepom u antičici* (prev. I. Klajn, SKZ, Beograd 1974), gde se govori o estetskom u antičko i moderno doba i razlikuje estetska od ontološke funkcije umetničkog dela.

Grasi smatra (za razliku od mnogih drugih autora, primerice, od M. Difrana) da estetsko »nije neki specifični fenomen modernog doba«, jer se o njemu može govoriti već u antičko vreme: i to u teoriji počev od Aristotela, a u umetničkoj praksi počev od trenutka kada umetničko delo »po svojim intencijama prestaje biti mitsko-religiozno«, kada više ne otkriva stvarnost *scilicet*, kada prestaje njegova ontološka funkcija i kada ono postaje »predmet neobaveznog i subjektivnog tumačenja stvarnosti«, što, po Grasijsu, predstavlja »srž estetskog stava« (op. cit., Predgovor, str. 10).

U tome gledištu treba razmotriti nekoliko sledećih tačaka. Najpre, Grasi zastupa tezu da se estetsko sastoji u subjektivnom estetskom stavu u odnosu prema stvarnosti, u tumačenju stvarnosti, a ne u nekoj čulno shvatljivoj i objektivno utvrdljivoj strukturi estetskog predmeta ili umetničkog dela. Time se, takođe, estetska refleksija odbacuje kao subjektivistička, a objektivnost u istraživanju estetskih fenomena kritikuje kao objektivizam. Time ovaj autor, u duhu Hajdegerovom, pogrešno tumači istoriju novoga doba i prenegrevava izvorni smisao onoga što je Baumgarten nazvao *aesthetica* i što se zatim, pod drugim pretpostavkama, prihvata sve do danas, recimo, u semiotici M. Benzea (Max Bense), pa na taj način gubi i mogućnost pravog kritičkog suočavanja i s jednim i s drugim. U svakome slučaju, kao stvar fenomenalnog nalaza treba reći da se ono što je estetsko, estetski predmet i estetska stvarnost, celo područje estetskih pojava, ne može svesti samo na estetski stav kao stav subjektivnog prosuđivanja, već i da u izvornom estetskom iskustvu nalazimo svojevrsni zahtev za objektivnim važenjem, o čemu je već Kant bio načisto, što se danas još mora pojačati u smislu naučno-filosofskog istraživanja estetskih struktura u novom pojmu umetnosti i u sadašnjem umetničkoj praksi, u svakodnevnom životu i tehnološkom preobražaju toga života, najzad i u kosmološkoj perspektivi, od koje nije zazirao, recimo, E. Bloh (Bloch).

Druga tačka u kojoj treba razmotriti Grasijsvo gledište tiče se pojma »estetsko« i kategorije »estetičnost«, koji se u njegovoj upotrebi ne razlučuju jasno od pojma »umetničko« i kategorije »umetništvo«, jer prema tačnim analizama koje možemo naći još u M. Desoara (Max Dessoir), E. Utica (Emil Utic), ali najpre u K. Fidleru (Konrad Fiedler), estetsko može biti u isti mah i šire i uže od umetničkog, kao što važi i obratno. Ovde ne navodimo poznate argumente za to tvrđenje, jer je očigledno da se estetsko može naći i samo kao jedan moment u umetničkom i da može postojati izvan umetnosti. S gledišta te dvojnosti, cela istorija estetičkog mišljenja ili, pak, istorija filozofije umetnosti dobija bicentrični karakter, za koji dobro zna i sam Grasi, ali on ipak uzima da su estetska i ontološka funkcija samo dve funkcije umetničkog dela.

I tu se susrećemo s trećom važnom tačkom u Grasijsvoj tezi. Grasi, dakle, uzima estetsko kao jednu funkciju umetničkog dela, ali pri tome ne razmatra samu kategoriju dela, koja je u središtu krize današnje umetnosti, kao i teorije i filozofije umetnosti. Otuda se on izlaže kritici što ne uzima u obzir otvoren problem granice umetnosti prema stvarnosti, jer se umetnost više ne drži tradicionalno shvaćenog autonomnog i apsolutnog dela kao mesta zbivanja istine, već pruža ruku prema ne-umetničkoj stvarnosti, koja bi mogla biti estetska stvarnost. Jer, u mnogim oblastima ljudskog stvaranja susrećemo dela koja su estetska, ali ne i umetnička.

Dalja tačka u Grasijsvom gledištu, koju ovde posebno navodimo, jeste ona koja se tiče njegovog određenja estetske i ontološke funkcije umetničkog dela kao funkcije, jer da tu ne bi moglo biti reči o neopravdanoj ekstrapolaciji, kritički se mora uvesti termin »funkcija«, kao što je to učinio S. Moravski u jednom radu, posvećenom »Funkcijama današnje umetnosti« (III program Radio-Beograda, zima 1978), ali ne i Grasi. Ako bi se taj termin kritički razmotrio, onda bi bilo jasno da se u odnosu na biće umetničkog dela, na njegovo ontičko određenje, kada je, na primer, reč o nekim oblicima moderne umetnosti, ne bi ni moglo govoriti o »funkciji«, kao što bi se uopšte morala činiti razlika između, recimo, tzv. apsolutne muzike i one koja ima funkcionalno značenje. Otuda proističe dalekosežna i dobro poznata problematika, pa se baš zbog toga treba pitati da li je opravdano, s Grasijsom, govoriti o »estetskoj funkciji umetničkog dela«, ako se iz estetskog stava tvrdi autonomija, apsolutno značenje i ne-funkcionalnost dela. Tako se teškoća još udvaja, jer ono što bi važilo za ontološko shvatanje umetnosti sada se pripisuje estetskoj intenciji.

Grasi, koji je uveliko išao za Hajdegerom i koji je, takođe, u spisu *Humanizam i marksizam* (Humanismus und Marxismus, Zur Kritik der Verselbständigung von Wissenschaft, Rohwolt, Reinbek b. Hamburg 1973) tražio saglasje s marksističkim pogledom na svet, polazeći od latinske tradicije i njenog humanizma, došao je u svojim poznijim i najnovijim radovima do važnih izgleda upravo za ono što bismo ovde želeli da nazovemo »otvorenom estetikom«, naročito svojim nastojanjem oko »logike fantazije«, oko sistematskog i istorijskog razjašnjenja tog organa stvaralačke egzistencije čovekove. No, on ovde predlaže tezu koja se teško može održati i čije teškoće postaju jasnije ako se uzme u obzir to što on u ovome radu izričito ne polazi od estetskog iskustva, koje mi smatramo metodičkim ishodištem otvorene estetike, već od jedne teorijske zamisli, čije izvođenje ne može zadovoljiti ni istoričare umetnosti, ni kritičare, ni filozofe, ali ni same umetnike, jer se ne drži aktualne umetničke prakse.

Otvorenost modernog naučnog istraživanja počiva, po filozofskoj pretenziji koju smo ovde razmatrali, na temeljnoj otvorenosti sveta koju filozofsko mišljenje najpre razjašnjava u »pogled na svet«, da bi tek *zatim* postalo moguće utvrđivanje činjenički postojećeg, onog što je dato kao stanje stvari. No, sami naučnici kao istraživači, kao i oni filozofi, bliski nauci i naučnom iskustvu, koji veruju u modernu nauku i savremenu »naučnu kulturu« (G. Bachelard), smatraju da nauke svojim živim tokom prevazilaze filozofiju nedogmatičnošću, aktivnošću i otvorenošću.

Otuda se može razumeti i ona naučno shvaćena estetika, koja bi po svome istraživačkom stavu trebalo da se drži otvorenosti samog naučnog iskustva umetnosti. Tako shvaćena »otvorena estetika« ne bi prihvatila »filozofsku specijalizaciju« (G. Bachelard), što znači onu pretenziju filozofije da raspolaže nekim specifičnim znanjem, koje bi u svojoj obuhvatnosti i opštosti obavezivalo naučno iskustvo umetnosti, već bi se držala onog znanja o umetnosti koje se neprekidno ispravlja, dopunjuje i dalje razvija iz aktivnog stava naučnika-istraživača, i to u jednom toku koji se samo ponekad prekida tzv. naučnim revolucijama. Kao kriterijum istine tu se uzima prilagođenje jedne naučne teorije iskustvu i akciji (taj kriterijum u svojoj »otvorenoj filozofiji« F. Gonseth naziva »idonežnom«), a ne zavisnost naučnog iskustva umetnosti od apriornog filozofskog razjašnjenja suštine istine i smisla sveta.

Ako bismo, tako, način na koji »otvorena filozofija« tumači otvorenost naučnog istraživanja preneli na oblast nauke o umetnosti i filozofije umetnosti, onda bi se i tu otvorio jedan put »otvorene estetike«, koji je daleko od »dogmatske uskosti, jednostranosti i samovolje« (C. Dahlhaus) istorijski poznatih koncepcija estetike, počev od Baumgartena. Istina, ono što se na tome putu može očekivati nije ništa drugo do eklektička primena različitih metoda i »jedan neodređen i široko rastrgnut skup problema i gledišta« (C. Dahlhaus), pa iz toga proističu dva načelna pitanja: prvo, šta uopšte predstavlja naučno iskustvo umetnosti (ili: naučno umetničko iskustvo) i, drugo, kako se »otvorena estetika«, shvaćena kao »neodređen skup problema i gledišta«, može zaštititi od *istoricizma*, ili, drugačije formulisano, kako se njen legitimni *istorizam* može povezati s njenom logičkom obaveznostu.

Ako se prema gledištu »otvorene filozofije« u »otvorenoj estetici« kao naučnoj estetici mora naći istorijski promenljiva integracija svih relevantnih saznanja o umetnosti, držeći se napredujućeg hoda svih nauka, onda se to gledište može braniti i iz istorije umetnosti, ukoliko se i u njoj može poznati napredak, kao što je to za istoriju likovnih umetnosti nastojala da pokaže S. Gablik (Suzi Gablik: *Progress in Art*, London 1972). Gablikova se, polazeći od iskustva moderne umetnosti kao u principu refleksivne umetnosti, upustila u razmatranje istorijskih razvojnih linija, da bi uz pomoć genetičke epistemologije Ž. Pjažea (Jean Piaget) prikazala činjenicu samoodnošenja umetnika u moderno doba kao izražaj sve veće konstitutivne uloge znanja za umetničku proizvodnju, s otvorenom perspektivom umetnosti koja kao samokritička disciplina iz same sebe razvija svoju estetiku, i to upravo kao »otvorenu estetiku«.

Isto tako je zanimljiva argumentacija, što se opet vezuje za umetničku praksu u naše vreme, argumentacija što podržava ideju »otvorenog dela« (opera aperta), koju je izložio poznati italijanski semiotičar U. Eko (Umberto Eco), i to ne samo u odnosu na našu tradiciju, već i u odnosu na vanevropske tradicije. Svojim pokušajem određivanja »otvorenog dela« (*Otvoreno delo*, naš prev. N. Miličević, 1965) Eko naposredno ulazi u diskusiju o krizi pojma »umetničko delo« u našem stoleću, ma koliko da se i sama otvorenost »otvorenog dela« ne može ni zamisliti bez »zatvorene« strukture, bez »dovršene« forme, tj. bez punoće tog dela.

Prelazimo na načelno pitanje: šta treba razumeti pod »naučnim umetničkim iskustvom« ako se polazi od semioleške metodologije, da li je to prirodnonaučno iskustvo jedne posebne nauke što se sada razvija poput svih drugih modernih nauka, koje su prvobitno bile prirodne matematičke nauke, ili je, pak, u pitanju neka druga vrsta naučnog iskustva? Kakav je odnos te naučne metodologije prema filozofskom pogledu, da li semiolelogija uopšte ima neko svoje filozofsko ishodište u području estetike?

Jer, otvorenost »otvorene estetike« kao naučne estetike sada se svodi na pitanje semiotike i njene pretenzije na to da bude upravo naučna, moderna i utoliko otvorena estetika, koja jedino odgovara modernoj umetnosti i jedina može ostvariti projekt jedne naučne estetike, tako da se konačno prosuđivanje umetničkih dela otrgne od proizvoljne subjektivnosti. S tim zahtevom pojavljuje se Aesthetica M. Benze (Max Bense), reč pisana na Baumgartenov novolatinski način, sa svesnim vraćanjem na istorijski početak estetike kao nauke (M. Bense: *Estetika*, naš prev., Rijeka, 1978).

Benze je uveren da estetika kao jedna posebna naučna disciplina, a ne filozofska estetika ili pak estetika »koja se zasniva samo na filozofiji«, može biti »moderna estetika«, i to ona koja

odgovara »modernoj umetnosti« (*Aesthetica*, Baden-Baden 1965, »Sažeti temelji moderne estetike«, kod nas prev. iz ed. U. Eco: *Estetika i teorija informacija*, prev. C. Jakšić, 1977). Benze piše: »'Moderna estetika' obeležava otvoreno područje istraživanja, dostupno metodičkom ispitivanju u kojem su racionalni postupci istraživanja pretpostavljeni svakom spekulativnom i metafizičkom tumačenju...« Ta estetika »posедуje jedan osnovni instrument za istraživanje, koji se zasniva na pojmovima, koncepcijama i rezultatima matematike, fizike, opšte discipline komunikacija i teorije informacija«, pa se stoga ona može s pravom zvati »egzaktna i tehnološka estetika« (naš prev., *ibid.*, str. 51).

U osnovi te Benzeove moderne naučne estetike, koja se, kao i svaka druga moderna nauka, drži svog »otvorenog područja istraživanja«, nalazi se opšta teorija znakova (semiotika), čiji je izvor u delu C. S. Persa (Ch. S. Peirce), kao i posebna teorija estetskih znakova, koju je prvi koncipirao Č. V. Moris (Ch. W. Morris). Mada se Benze ne ograničava samo na tu teoriju, već se poziva i na teoriju informacija i kibernetiku, kao i na opštu teoriju komunikacija, on se drži ubeđenja o osnovnom značaju pojma »znak« za sve humanističke nauke, pa dakle i za nauku o umetnosti i naučnu estetiku, ali i u još širem i najširem smislu, po kojem je znak osnovni element ljudskog opstanka (čovek kao animal symbolicum, »simbolička transformacija ljudske svesi«), pa dakle i umetničke egzistencije, najzad i sveg života u kulturi.

Najvažniji proces u umetničkoj proizvodnji sastoji se, po Benzeu, u transformaciji materijalnih elemenata (boje, zvuci, reči i dr.) u »znake«. To pretpostavlja postojanje estetske situacije i estetske stvarnosti. Estetska stvarnost počiva, opet, na fizičkoj stvarnosti, a da bi se jedan predmet mogao smatrati stvarno estetskim ili umetničkim, i to prema pogledima moderne estetike, on mora biti ekstenzivan (materijalan), realizovan i komunikabilan. Da bi estetski predmet ili umetničko delo ispunilo komunikativnu shemu, pošto se materijalni elementi transformišu u znake, ti znaci moraju ispuniti svoju trojaku funkciju: semantičku, sintatičku i pragmatičku. Svoj sistem semiotičke estetike Benze završava time što najzad uvodi odnose rada, odnosno nepredvidljivosti i vrednosti.

Za svrhe ovog izlaganja nije potrebno dalje izlaganje Benzeovog sistema estetike. Važno je da se iz njene osnovne ideje razume kako ta estetika »funkcioniše«, kako se može primeniti u tumačenju, ali i u proizvodnju umetnosti, da bi zadovoljila zahteve »otvorene estetike«. U pitanju je gledište jedne posebne nauke i istraživački stav naučnika, nauke koja se začudo pokazuje podesna ne samo za proučavanje, već i za proizvodnju moderne umetnosti (Benze pominje Xenakisa i Stockhausena, Max Billa, Mathieua i dr.). Sam Benze je »stvarao« književnost prema principima svoje estetike i izvršio određen uticaj na nemačku književnost. On je ubeđen da je s novom umetnikom »rođen novi vid eksperimentalne, metodološke umetnosti« (op. cit., str. 72) i da je čak »umetnost potčinjena ideji napretka« (str. 74), u čemu se saglašava s tom neobičnom tezom Suzi Gablik. »Možemo reći«, tvrdi Benze, »da ova estetika zaista predstavlja novinu, ako je uporedimo s istorijskom prethodnih estetskih i umetničkih teorija« (op. cit., str. 51).

Ako moderna naučna estetika zaista predstavlja nešto novo u istoriji estetike, kao što to tvrdi Benze, onda to upućuje na jedan pojam otvorenosti estetike, koji posebno treba pomenuti. Jer, ako se u principu može uzeti da u istoriji estetike kao nauke može biti novih ideja, onda bi ta nauka morala biti shvaćena kao otvorena za te nove ideje i metode u smislu napredovanja svake moderne nauke kao *par excellence* matematičke prirodne nauke. Otvorenost te nauke tako proističe iz otvorenosti samog istraživanja, koje se nikad ne završava, iz otvorenosti koja ostaje u granicama primenjene metode. To znači da u odnosu na naučno proučavanje umetnosti, iz istraživačkog stava naučnika proističe samo *prirodno-naučno* iskustvo umetnosti, unapred omeđeno granicama jednom prihvaćene metode i otvoreno u tim istim granicama.

No, ako bismo postavili pitanje da li se na taj način uopšte dolazi do izvornog estetskog i umetničkog iskustva, dakle onog koje nije unapred određeno istraživačkom metodom i njenim mogućnostima, da li se na tome putu dospeva u blizinu ovde jedino važnih fenomena, do prosuđivanja estetske i umetničke vrednosti i zbivanja tih vrednosti, onda Benze ima spreman odgovor da upravo moderna estetika, kao egzaktna i tehnološka, odgovara modernoj umetnosti, pa se time zadovoljava gledište istorizma. Čak se adekvatna sredstva u proizvodnji, proučavanju i prosuđivanju današnje umetnosti mogu jedino očekivati i dobiti s gledišta te današnje estetike.

Kao i A. Mol (Abraham Moles), U. Eko i drugi, Benze uvodi matematičku teoriju informacija, pa dakle i statističke numeričke vrednosti prema komunikativnom modelu u proučavanje procesa realizacije umetničkog dela, dela shvaćenog kao skup znakova, pri čemu treba utvrditi onu strategiju koju je umetnik izabrao između aleatornih i determinisanih procesa, između redundantnih i inovativnih elemenata. Umetnik može prihvatiti nove tehnološke mogućnosti koje otvara moderna nauka, on može uvesti u svoj stvaralački rad dosad neispitane mogućnosti starih umetničkih medijuma ili novih medijuma. S druge strane, estetičar se sada takođe može ponašati kao stvaralac, jer on raspolaže metodom sistematskog otkrivanja raznih kombinacija elemenata i stvaranja kvantitativno odredljivih novina (inovacija).

Odatle je jasno da se otvorenost Benzeove semiotičke, kao i svake druge u duhu moderne nauke koncipirane estetike, sastoji u otvorenosti prema umetničkim i estetskim pojavama, kao i prema estetskoj stvarnosti iz istraživačkog istava, ali ta otvorenost ostaje strogo u granicama njene metode, koja se samo utoliko može smatrati egzaktinom. To znači da je ta estetika otvorena samo prema prirodno-naučnom iskustvu umetnosti, sličice samo prema onom iskustvu koje se stiče njenom metodom, ali da ona, u isti mah, ostaje zatvorena čak i za neko drugo iskustvo, koje se ne saglašava s njenom metodom, kao što u principu ostaje zatvorena za izvorno umetničko i estetsko iskustvo.

Kada je u prošlom stoleću, posle Hegela, umetnost postala stvar nauke, što znači predmet i sadržaj naučnog istraživanja (kao što je tada postala nastavni predmet i obrazovni sadržaj), filofska estetika se još saglašavala s empirijskim istraživanjem umetnosti, dajući mu opšti okvir, osnovne pojmove i čak norme (što je posredno važilo čak i za umetničku praksu). Zatim je došlo do odvajanja i čak otuđenja filofske estetike od nauka o umetnosti, pa se to stanje održalo sve do ovog časa, uprkos uzaludnim pokušajima posredovanja, od kojih je najvažniji bio onaj s idejom »opšte nauke o umetnosti« (M. Dessoir, E. Uitz i dr.). Ako je akademska estetika sa sistematskim ciljevima odavno izgubila pravi smisao i ako su se u ovom stoleću u filofiji umetnosti pojavili neki važni nacrti i dalekosežne ideje, onda su oni ipak ostali bez posredovanja nauke o umetnosti i, utoliko, diletantski, pa je stoga ostalo načelno otvoreno pitanje odnosa filofske umetnosti i empirijskog istraživanja umetnosti. Nije razjašnjen pravi značaj empirijskog fenomenološkog istraživanja umetnosti, kao ni značaj takvog proučavanja u okviru marksističke filofske umetnosti. G. Volant (Gerd Wolandt) s dobrim razlogom smatra da je sve to posledica nerazjašnjenog pojma »naučnog iskustva umetnosti« (*Kumsterfahrung als philosophisches Problem. Die Aesthetik und die Grundlagen der Wissenschaften*, in: ed. A. Giannarás: *Aesthetik heute*, Francke Verl., München 1974; vid. i članak istog autora: »Philosophische Aesthetik und empirische Kunstforschung«, in: *Lier en boog*, Amsterdam 1978/4).

Već smo se suočili s prirodonaučnim iskustvom umetnosti iz semiotičke metodologije M. Benze, koji nastupa u ime moderne naučne estetike. Osim iskustva prirodnih nauka u »ophođenju s umetnošću«, naravno, postoji i iskustvo drugih pozitivnih nauka koje nisu prirodne, pa iz toga proističe filofski zadatak razjašnjenja estetskog i umetničkog iskustva s gledišta te druge ideje naučnosti. U tome se pojavljuju razlike filofskih ishodišta. Tako već navedeni Volant sa »svoga novokantovskog gledišta, polazeći od »estetsko-umetničke svesti« i njenih konstitutivnih postignuća (estetskih postavljanja), uzima estetske predmete i umetnička dela kao iskustvene »činjenice svesti«: estetski sud ili sud ukusa, zajedno s onim što on konstituise kao objekt, predstavlja, naime, činjenicu o kojoj je moguće steći iskustvo. Za razliku od Benzeove prirodonaučne metodologije egzaktna, tehnološka i čak »kosmološka estetika«, Volant ne dopušta da estetski predmeti i umetnička dela kao konstitutivna postignuća estetsko-umetničke svesti mogu predstavljati neku dodatnu dimenziju prirode, no on, baš kao i Benze, drži svoje gledište filofske estetike otvorenim prema naučnom iskustvu umetnosti, prema istoriji i prema današnjoj situaciji umetnosti.

U današnjem marksističkom mišljenju nalazimo formalno slično ishodište u estetsko-umetničkoj svesti, nipošto ne u kantovskom duhu, već u okviru marksističkog istorizma koji dopušta iskustvo o aksiološkim činjenicama estetskog predmeta i umetničkog dela. Tako S. Moravski, pretpostavljajući sve one socijalno-istorijske snage i odnose koji uslovljavaju život umetnosti i estetske svesti, polazi upravo od te svesti kao svesti o estetskoj i umetničkoj vrednosti, polazi od istorije te svesti i istorijskih promena tih vrednosti. Za estetiku Moravski u principu polaze pravo na isto naučno iskustvo o umetnosti koje važi za sve humanističke nauke kao empirijske nauke (u knjizi *Predmet i metoda estetike*, 1974, ali i druge).

Ali u marksističkoj estetici danas postoji i prirodonaučna metodologija u empirijskim istraživanjima, kao što su, primere, istraživanja estetskih aspekata kosmičkih poduhvata u ovome času, u tzv. egoestetici M. Klivara (vid. njegov prilog u *Književnoj kritici*, 1980/1). Otuda se može reći da je razjašnjenje odnosa marksističke filofske umetnosti prema empirijskom proučavanju estetskih predmeta i umetničkih dela stvarni problem, koji ovde, kao i drugde, zavisi od prethodnog razjašnjenja kritičnog pojma »umetničko iskustvo« i »estetsko iskustvo«.

Najzad, u fenomenološkom mišljenju, koje je imalo izvorno filofske ciljeve, ali se od početka metodički držalo blizine fenomena i naučnog impulsa, što mu je omogućilo plodno sadejstvo u mnogim posebnim naukama (u lingvistici, psihologiji, psihijatriji, u sociologiji), postojao je zahtev i za empirijskim fenomenološkim proučavanjem umetničkih i estetskih pojava, pored sistematskog i doktrinarnog izvođenja fenomenološke estetike kao pokušaja obnove stare akademske sistematske estetike u našem vremenu (tako N. Hartman). No, ako se i sama fenomenološka filofska može uzeti kao neka vrsta radikalnog empirizma, tj. dosledno izvedene empirističke filofske (tako W. Szilasi), onda se i njena estetika morala držati »estetskog is-

kustva« kao svog ishodišta (tako M. Dufrenne). Put fenomenologije, koji karakteriše svojevrsna analitička metoda udružena sa zahtevom za »sagledanjem suštine fenomena«, bio je najpre otvoren za metodički novo istraživanje činjenica svesti, pa, dakle, i svesti o vrednosti i odgovarajućeg iskustva, zatim, u realističkom obrtu, za ontološko istraživanje umetnosti, najzad za onu jedinstvenu filofsiju umetnosti koja sebe smatra konformnom, čak konsubstancijalnom, samoj umetnosti. Posle proteklog razvoja tog načina mišljenja u našem stoleću, možda je za pitanje odnosa fenomenološke metode prema proučavanju činjenice umetnosti i estetskih pojava najuputnije uzeti u obzir osnovno delo M. Dufrenne, koje već u naslovu nosi odlučnu reč o *Fenomenologiji estetskog iskustva*, ali u povezanosti s njegovim nedavno objavljenim radom o »Interdisciplinarnosti u proučavanju umetnosti« (u: *Književna kritika*: 1978/6), iz kojega se vidi otvorenost fenomenološkog stava prema svim vrstama naučnog iskustva umetnosti, pod uslovom da taj stav kao osmišljavajući ostane u snazi.

Put koji je fenomenološku estetiku vodio od analize slojeva umetničkog dela (R. Ingarden) i odnosa pojavljivanja u toj strukturi slojeva (N. Hartman), od predmetnog ontološkog istraživanja umetničkih dela ka istoričnom posmatranju umetnosti, ka shvatanju umetništva kao jednog načina ljudskog opstanka, ka shvatanju umetničkog dela kao sveta u istorijskom svetu, predstavljao je put koji je vodio ka otkrivanju problema izvornog umetničkog i estetskog iskustva, ali iskustva koje se zatvara za svako posebno naučno iskustvo.

Prema svim dosad izloženim ili samo naznačenim momentima i izgledima »otvorene estetike«, treba najpre zaključiti da se smisao otvorenosti te »otvorene estetike« može razjasniti tek pošto se zasnaje i opravda ideja same estetike kao naučne discipline, pošto se utemelji estetičko mišljenje i estetička teorija, pošto se, dakle, prethodno ustanovi da li je estetika danas uopšte mogućna i, ako jeste, koji je tip ili koji su to tipovi estetike mogućni, pošto se svi istorijski poznati tipovi ne mogu održati. U tom pogledu može se, primerice, govoriti o kraju estetike, ali samo u odnosu na određene tipove estetike, dok se ideja estetike i danas potvrđuje upravo kao otvorena estetika.

Ali otvorenost »otvorene estetike« ne može ostati prazna metodička otvorenost, bez ikakvog sadržaja i programa, jer bi onda čak i heteronomna estetika, koja nema i ne priznaje neku posebnu estetičku metodu, kao ni posebnu oblast estetskih pojava, mogla biti otvorena po tome što uzima da se iz neke osnovne metafizičke ideje može razvijati polazeći od tog drugog principa, i to bez kraja, ali ona kao heteronomna poriče ideju estetike, pa, dakle, odbacuje i otvorenu estetiku.

Da bi se odredila priroda otvorenosti otvorene estetike potrebno je odrediti prirodu onog filofsčkog mišljenja koje zahteva i opravdava otvorenu estetiku uzetu kao autonomnu dis-



ciplinu, kao što je potrebno protumačiti povenu osnovu sveta u kojem se pojavljuju i takvo mišljenje i takva estetika. Ali, da bi se razumela i održala jedna zaista autonomna estetska teorija potrebno je pre svega toga da postoji fenomenalno područje estetskog koje iskustvo potvrđuje i da to *estetsko iskustvo* postane ishodište otvorene estetike kao autonomne estetike.

Otuda u zasnivanju »otvorene estetike«, pored otvorenosti, i možda čak pre nje, treba razmotriti i ustanoviti kategoriju *estetskog* (što treba strogo razlučiti od *estetičkog*, jer se estetičko tiče samo teorije), koja se odnosi na područje estetskih pojava ili estetskog predmeta, za razliku od kategorije *umetničkog*, što upućuje na umetničke pojave i svet umetnosti, ali se ne podudara s estetskim fenomenalnim područjem.

Sta bi, dakle, bilo to *estetsko* u nekoj obuhvatnoj fenomenološkoj analizi estetskog iskustva? Je li to samo jedan stav, i to subjektivan stav, koji se u određenom istorijskom vremenu iz subjektivističke metafizike razvio u estetički subjektizam, što se potvrđuje i u tumačenju umetničkih pojava kao estetskih pojava? Upućujući ovde na Hajdegerovo gledište, kao i na formalno slično gledište nekih marksista, treba kritički primetiti da estetski stav kao subjektivan ne mora biti nužno povezan s metafizikom subjektivnosti kao filozofskim gledištem novoga veka, već zato što se estetski stav pojavljuje i pre novoga doba i, možda, već na početku naše tradicije. Zato je potrebno posebno govoriti o značaju i značenju estetskog stava kao jednog kulturnog postignuća.

U principu, i već prema Kantovom saznanju, subjektivan estetski stav nije nužno subjektivistički stav, jer se on saglašava s određenom objektivnošću estetskih pojava, pa, dakle, u celini estetskog iskustva zaista odgovara *subjektivno-objektivnom* gledištu ili načinu posmatranja, što se prema starome uviđanju sistematski potvrđuje i u modernoj filozofskoj teoriji vrednosti: dok se logika drži istine i odlučne uloge objektivnog važenja saznanja što sebi podređuje svaku subjektivnost, etika se drži moralne vrednosti i samopotvrđivanja moralnog subjekta u savlađivanju otpora objektivno postojećeg sveta, estetika se, najzad, ispostavlja kao područje *subjektivno-objektivnih* vrednosti. Ako je te tradicionalne odredbe filozofske sistematike M. Dessoar prihvatio i primenio na oblast filozofije vrednosti, onda se to saglašava i s fenomenološkim razumevanjem estetskog iskustva, koje se razumevanje drži stava istovremene upravljenosti estetske svesti prema subjektu i prema objektu, u onoj svojevrsnoj intencionalnosti koju je metodički najpre zahtevao Husserl, ali koja se u razvoju fenomenološkog mišljenja oslobađa Husserlovog transcendentnog fenomenološkog gledišta.

Prema tome, zaključno, *estetsko* nije nužno povezano s modernim filozofskim otkrićem sfere doživljaja i subjektivnosti, iz stava estetske svesti i iz osnove metafizike subjektivnosti. Estetsko, takođe, ne treba u tumačenju vezivati za refleksiju uzetu kao samoodnošenje i kruženje saznanjućeg subjekta u samome sebi bez odnosa prema osnovi, koja nosi i taj subjekt i ono što on saznanje, već upravo otkriće refleksije u novu doba, i kao estetička refleksija, upućuje na osnovu iz koje potiče i kojom ne vlada, o čemu opet svedoči Kant, njegovo shvatanje estetskog iskustva i uloge refleksivne moći suđenja u tome iskustvu. Otuda estetička refleksija nije nužno vezana za metafiziku subjektivnosti novoga doba, kao što se estetsko iskustvo ne svodi na subjektivni stav, najzad se kategorija estetskog koja intendira područje estetskih pojava ne mora tumačiti u duhu fenomenalizma.

Estetsko kao subjektivni stav koji se nužno ne preobraća u subjektivistički pogled ima opravdanje koje pre potiče iz razmatranja istorije i kulture, a ne toliko iz filozofske psihologije kao teorije saznanjućeg subjekta resp. saznanjuće i vrednujuće svesti. Radi toga se u današnjoj literaturi treba najpre obratiti najnovijim radovima američkog filozofa i estetičara Džeroma Stolnica (Jerom Stolnitz), dok se prvobitna uviđanja u toj stvari u prošlom stoleću nalaze kod K. Fidlera, u njegovom pokušaju razlučivanja estetskog od umetničkog. Pozivamo se ovde na Stolnicu zato što on uzima u obzir razvoj filozofske nauke u našem stoleću i što se drži razvoja same umetnosti, tako da kritičko pitanje o estetskom kao stavu razmatra oslanjajući se i na iskustvo današnje avangardne umetnosti (vid. Stolnitz: »The Artistic and the Aesthetic in Interesting Times«, in: Journal of Aesthetics and Art Crit., Spring, 1979, »Aesthetic disinterestedness and current avant-garde«, in: Philosophical Inquiry, I, 1979).

Stolnic se drži razlike, kao i problema razlikovanja *estetskog* od *umetničkog*. On zna da umetnost nema estetske ciljeve i da između umetničkog i estetskog postoji tenzija (polarnost) kao jedan *crux* u istoriji filozofskog mišljenja koji nikada neće biti rešen, pa stoga predlaže svoj »dijalektički model« za razumevanje tog odnosa. On najpre konstatuje da je estetsko postalo centralni pojam modernog mišljenja, koji je u određenom pogledu osnovniji od umetničkog, da je umetnost u novo doba postala estetska, pa je to tako ostalo i u našem stoleću, i u avangardnoj umetnosti.

Pod *estetskim* Stolnic razume, delimično u skladu s etimologijom te reči, određenu vrstu iskustva, što potiče iz percepcije ili čulnog opažanja, pa dakle ima posla samo s prezentnim objektom, tj. s estetskim ili umetničkim predmetom, sa »substancijom i energijama koje se manifestuju u njemu«, s unutrašnjim (bitnim), ali ne i sa spoljašnjim odnosima tog predmeta,

ali ni s istorijskim odnosima posmatranog. *Estersko* predstavlja iskustvo »nezainteresovane« percepcije, tj. one koja se ne drži nekog potonjeg praktičnog cilja, iskustvo prirodnog ili umetničkog predmeta te percepcije, kao i njegove vrednosti. Otuda je polje estetskog šire od umetničkog, kao i od tradicionalno shvaćene sfere lepote.

Po Stolnicu, estetsko, kao jedan modus čulnog opažanja i osećanja, predstavlja značajno ljudsko dostignuće, pa se ono ne može proizvoljno napustiti s pretenzijama na radikalni prekid s prošlošću u modernoj umetnosti. Otuda, ako se zaista može konstatovati kriza moderne avangardne umetnosti, koju Stolnic ispituje u nekoliko bitnih tačaka, onda to, po njemu, još ne predstavlja krizu estetskog, što znači sposobnosti estetskog doživljavanja i estetskog stava.

Estetsko je, po Stolnicu, bitno vezano za »nezainteresovanost« (disinterestedness), tj. za nezainteresovan stav, za posmatranje estetskog, prirodnog ili umetničkog predmeta bez praktičnih interesa. Pojam »nezainteresovanosti« ponovo deliniše celo ovo područje, jer se on po svojoj »otvorenosti« odnosi na »sve što čovek vidi«. Ali, više od toga, taj pojam postiže pravu univerzalnost, jer važi i za naučno saznanje i za moralni sud. Stolnic piše da »procenjivanje distinktivnih umetničkih vrednosti zavisi od kultivisane sposobnosti nezainteresovanog opažanja«, ali da se »u našoj kulturi sve više zamračuje razlika između najboljeg i banalnog u umetnosti«. Verujući da je u umetnosti, kao i u svim humanističkim disciplinama, neophodan smisao za istoriju i da se velika umetnost može naći samo u prošlosti, Stolnic najzad odbacuje svaki radikalni prekid s tradicijom.

Ovo pozivanje na Stolnicu ima dvojak uлогу: ono, najpre, upućuje na razumevanje kategorije *estetskog* u ideji estetike uopšte, dakle, na razumevanje punog obima i pravog značaja estetskog fenomenalnog područja, da bi se zatim, na toj osnovi, omogućilo tumačenje ideje »otvorene estetike«. Za *estetsko* se može znati samo po *estetskom iskustvu*, a ovo iskustvo se otvara našem čulnom percipiranju ili posmatranju estetskog predmeta, i to kako prirodnog, tako i umetničkog predmeta. Estetika koja se tako drži *estetskog*, razvija svoju *refleksiju* o estetskom stavu kao nezainteresovanom prosuđivanju (procenjivanju) estetskog predmeta i estetske umetnosti prema odgovarajućem estetskom iskustvu. Odatle proističe gledište otvorene estetike, koje se po univerzalnosti estetskog fenomenalnog područja odnosi na sve pojave, što znači ne samo na umetničke, već i na prirodne pojave, ali podjednako i na tehnički proizvedene veštačke predmete u ljudskom svetu. S tog gledišta je moguće posmatrati i promene estetskih vrednosti kao promene u prosuđivanju estetskih predmeta i umetničkih dela, i to u radu estetičke refleksije koja se ne završava. Tako se uvodi i gledište istorizma, što se udružuje s estetskim prosuđivanjem umetničkih dela kao dela, po njihovim bitnim ili unutrašnjim (intrinsic) suštinskim odredbama i time izbegava relativistički istoricizam.

No, immanentno kritičko razmatranje gledišta ovog američkog estetičara, koji je sadašnji predsednik Američkog društva za estetiku, pokazuje da on ne postiže željenu univerzalnost *estetskog* ili estetske sfere kao jedne dimenzije prirode i ljudskog sveta, pošto se drži estetskog iskustva kao čulnog, opažajnog posmatračkog iskustva, ali zato ne i delatnog iskustva, onog koje se stiče u proizvođenju estetskog predmeta ili u oblikovanju umetničkog dela. On, povrh toga, zanemaruje još jednu stranu punog estetskog iskustva, koje ne obuhvata samo nezainteresovani subjektivni estetski stav, već u isti mah i u istom intencionalnom aktu, u jedinstvu intuicije i refleksije, i sam estetski predmet, odnosno umetničko delo, njihovu objektivno utvrdljivu strukturu, način njihovog postojanja ili njihove ontičke odredbe.

Prema tome, trebalo je da Stolnic dosledno izvede gledište svoje estetike, kao univerzalno u odnosu na estetsko fenomenalno područje, pri čemu se to gledište mora držati otvorenim i za egzaktnu, naučnu estetiku u duhu M. Benzea, a za kosmološku estetiku u duhu E. Bloha. Trebalo je da se drži punog obima i svog značaja estetskog iskustva, a ne samo subjektivnog kontemplativnog iskustva posmatrača. Ako se, dalje, univerzalnost estetskog fenomenalnog područja održi i u odnosu na istorijsku stvarnost ljudskog sveta, onda se, sledstveno, *estetsko* ne bi moglo smatrati samo modernom pojavom, kao što se gledište estetike ne bi vezivalo samo za modernu epohu.

Zanimljivo je to što Stolnic smatra da je estetski stav nezainteresovanog posmatranja u estetskom prosuđivanju jedan učinak *volje*, budno upravljene prema bitnim odredbama estetskog predmeta kao takvog, što znači uzetog u njegovoj srećnoj izdvojenosti iz okruženja drugih predmeta, kao i iz društvenog i istorijskog okruženja. Ta volja, ma koliko da je kultivisana u interesu objektivnosti, ipak upućuje na pravi izvor estetskog stava, na njegovu modernu povezanost s metafizičkim subjektivismom, za koji smo uzalud smatrali da je s razlogom prevaziđen.

Uzimajući umetnost kao estetsku umetnost, Stolnic najzad veruje da se velika umetnost kao kriterijum može naći samo u prošlosti, pa se po tome može zaključiti da on ne zastupa neko filozofsko gledište istorizma u estetici, jer se njegov pogled zatvara s proteklom velikom umetnošću i sa, unekoliko op-

ravdanom, kritikom današnje umetničke avangarde, ali bez pravog odnosa prema svetsko-istorijskom kulturnom preokretu koji se dokumentuje i u današnjoj umetnosti. Ne može se današnja umetnička proizvodnja podvesti pod one iste kategorije koje ona upravo poriče; ne može se prenebreći nastojanje današnjih umetnika oko korenite, promene onog što se u umetnosti smatralo konstantom, antropološkom konstantom, iako se ta konstanta izvodila iz nepromenljivog konzervativnog bića čoveka. Ne može se, tako, održati tradicionalna kategorija »umetničkog dela«, kada se baš ona radikalno dovodi u pitanje, ne može se insistirati na *estetskom* ako se s krizom cele naše civilizacije i s krajem cele jedne epohe to estetsko kao stav, kao iskustvena pojava i kao vrednost negira, zato što se pojavljuju druga iskustva i druge, značajnije vrednosti.

X X
X

Da bismo razjasnili smisao otvorenosti »otvorene estetike« bilo je potrebno prethodno utvrditi mogućnost same estetike, i to polazeći od *estetskog*, od estetskog fenomenalnog područja ili od »estetske dimenzije« sveta, i to opet prema *estetskom iskustvu*, u kojem estetsko jedino doživljavamo, po kojem za njega jedino znamo. Tek pošto se obrazloži ideja same estetike, tek pošto se razmotri njena opravdanost i mogućnost u današnjem mišljenju, može se pitati za smisao njene otvorenosti. Estetika bi uopšte morala *biti* (postojati) da bi bila otvorena.

Pokazalo se da je radi toga bilo neophodno vraćanje Kantu, i to ne samo zato što je estetika kod njega tek dobila čvrsto mesto među filozofskim disciplinama, već i zato što je za njega polje *estetskog* uvek šire od umetničkog, što pokazuje i sama kompozicija *Kritike moći suda* i što proističe iz osnovnog motiva celog tog dela, koji motiv još najbolje možemo poznati u Prvom uvodu u *Kritiku moći suda*; kod Kanta, najzad, nalazimo *estetsko iskustvo* kao ishodište kritičkog zasnivanja filozofske estetike. Tako se saglasno obraćaju Kantu i Stolnic, i Buber, ali V. Bimel (Walter Biemel) i H. Markuze (Marcuse).

Da li je, dakle, danas mogućna estetika i, ako jeste, kako je mogućna? I zatim, u kojem smislu bi ta današnja estetika mogla biti shvaćena kao otvorena?

Da bismo postigli neki načelan odgovor na ta pitanja bilo bi potrebno prethodno pregledati današnju situaciju u estetici, ali i opšte društveno i kulturno stanje, i poseban položaj umetnosti i položaj nauke u tome sklopu; ali bi bilo potrebno, takođe, otvoriti pogled unapred i predvideti dalje neposredne mogućnosti rada i delovanja u ovoj oblasti.

Ako se uzme da su razvoj današnje umetnosti, iskustvo avangarde i postavangarde, naročito stremiljenja za poslednje dve decenije doveli u pitanje i odbacili sam pojam umetnosti u dosad prihvaćenom smislu, da se menja položaj umetnosti kao jedne izdvojene sfere u društvenom i kulturnom životu, da se, najzad, sa svetsko-istorijskim preokretom i revolucionarnim zbivanjem u društvu i kulturi našeg vremena pojavljuje »nova osetljivost« (H. Markuze), onda se iz svega toga može razabrati novo značenje *estetskog* kao nečeg što je šire od tradicionalnog umetničkog, što ne zna za umetnost kao jednu srećno izdvojenu i izolovanu sferu života i što se sad pojavljuje u novome smislu, spremno da, kao i uvek na početku novoga istorijskog života, ponese nove vrednosti i bude otvoreno za te nove vrednosti, što sve omogućuje govor o »otvorenoj estetici«.

Kao i u svim izvornim događanjima u istoriji umetnosti, i umetnosti našeg prelomnog vremena, izgleda, postaju presudni estetski momenti u etimološki prvobitnom začecju reči *estetsko*: nova čulnost, koja sa sobom nosi novi smisao, nova osetljivost i senzibilnost, zbivanje novih vrednosti, o čemu svedoči samo estetsko iskustvo.

Zato za »otvorenu estetiku« postaje odlučno razmatranje »estetičnosti« (Ästhetizität), »estetskih procesa« i »estetskih radnji« (prema terminologiji S. J. Schmidta) u umetnosti shvaćenoj kao bitno društvena komunikacija. U »estetskom procesu« svi momenti igraju podjednako neophodnu i značajnu ulogu: moment proizvođenja, moment dela, moment teorijske i kritičke refleksije kao sastavnog dela ili kao konstitutivnog činioca »umetničkog dela«, moment delovanja i istorija tog delovanja.

U tome »estetskom procesu« treba poznati zbivanje vrednosti i priznati načelnu mogućnost novih vrednosti, estetskih i umetničkih, ali i moralnih i, čak, aletičkih vrednosti. »Otvorena estetika« treba da pokaže tu načelnu mogućnost stvaranja novih vrednosti, polazeći od »estetskog iskustva«, i to s obuhvatnog gledišta istorizma filozofski zasnovane estetike. Ona treba da pokaže mogućnost načelne otvorenosti za drugo, za drugo biće i drugu vrednost. U mišljenju drugog (bića drugog i druge vrednosti) ona se ispostavlja kao teorija stvaralaštva, kao teorija o revolucionarnim promenama u životu čovečanstva i u istoriji umetnosti, koje započinju s promenama u fenomenalnom području estetskog i najpre se pokazuju u estetskom iskustvu. Zbog toga »otvorena estetika« postaje danas jedino mogućna filozofska estetika, ona postaje hetero-ontologija kao najobuhvatnija teorija ljudskog stvaralaštva u promenjenom svetu.

Umetnost kao kompenzacija svog kraja

(Volfangu Prajzencu za 60. rođendan)

odo markvard

Dobro je što upravo ja počinjem, jer ćete u tom slučaju bar mene pretnuti preko glave. Svrha moje skice je, mada ću se obilato koristiti licencom filozofije za paušalne iskaze, vrlo skromna: želeo bih da podsetim na teorije o kompenzaciji estetskog, i to ću učiniti u toku pola časa, a u osam kratkih poglavlja.

1. (Ka kontekstu)

Ono što skiciram, za mene je — kao prilog »Filozofiji kompenzacije« — povezano s pojmovno-istorijskim i problemsko-istorijskim istraživanjima razmišljanja o kompenzaciji, koja za sada imaju sledeći, ovde grubo pojednostavljen rezultat: filozofski trenutno vrlo aktuelan problem kompenzacije ne proizlazi s područja psihoanalize, nego pre kao pregnantan filozofski koncept iz teodiceje 18. veka: naime, optimistička teodiceja je smatrala da Bog nije morao da »dozvoli« samo postojanje zla, nego se pobrinuo i za njegovu kompenzaciju. Naravno, tek propašću Lajbnicove teodiceje, ideja o kompenzaciji je postala samosvojan, fundamentalni pojam filozofije; dakle, pojmovno-istorijski dokazljiv oko 1750. god., tj. upravo tada kada je istovremeno s filozofijom istorije, a posredstvom Baumgartena, nastala i estetika.

Naime, estetika kao filozofija lepe umetnosti (govorim sve same poznate stvari), nije oduvek postojala u filozofiji. Pre estetike, kada je filozofija bila centralna metafizika, filozofija lepog (kao bivstvujućeg) nije bila filozofija umetnosti, a filozofija umetnosti (delanja) nije bila filozofija lepog (onoga što se ne može opredmetiti); tek na bazi učenja o čulima, obe se sjedinjavaju u filozofiji lepe umetnosti, tj. estetici: baš ovo odvija se — sigurno u pravo vreme — sredinom 18. veka, i to upravo tamo gde zbog krize Lajbnicove teodiceje razmišljanje o kompenzaciji postaje samosvojan, fundamentalni pojam filozofije.

Ova istovremenost filozofske konjunktore estetike i ideje o kompenzaciji, kao i činjenica da »kompenzacija«, kao kategorija jedne »dopune bez celine«, odgovara suštinskoj formuli osnovnih odredaba koje je Kant nazvao »refleksijom moći rasuđivanja«, pomažu da se sagleda povezanost estetskog i kompenzacijskog: kompenzacija kao zadatak estetskog.

2. (Negativna teorija o kompenzaciji estetskog)

Kristijan Encensberger (Ch. Enzensberger) je u svojoj knjizi »Literatura i interes«, deklarisanom kao »politička estetika«, 1977. god. zastupao sledeću tezu: umetnost, a posebno literatura, nije »preslikavanje« nego »kompenzacija« socijalne otuđene realnosti, tj. njenog »deficita smisla«. Zbog toga umetnost — literatura — ima načelnu formu utopije. Ali, budući da je ona samo umetnost, a ne politička praksa, budući da samo kompenzuje stvarnost, a ne menja revolucionarno, ona u onome što je prisutno izneverava utopiju: »Umjetnost je reakcionarna, ili nije nikakva«; pesnici lažu, naučnici s područja literature i estetičari su im pomagači u laži — s jednim izuzetkom: to je Encensberger koji, naime — kao jedini — govori istinu, pošto upravo on na taj način razobličava umetnost kao prostu kompenzaciju.

Ovu teoriju o kompenzaciji estetskog nazivam negativnom, pošto ima negativan odnos prema kompenzacijskoj ulozi umetnosti. Čini mi se i važnom, ne samo kao ubedljiv dokaz očuvanja i povećanja naivnosti kroz razmišljanje, nego pre svega zbog toga što izvlači konsekvencu iz — euforično-futuralno — definicije umetnosti kao anticipacije, kritike, privida, utopije, revolucije: naime, da umetnost stalno može da bude samo zaoštavanje za ovom definicijom, i zato uvek (manje ili više) predstavlja izdaju onoga što je postalo njeno merilo — izdaju revolucije. Ovo iskazuje Encensberger: time on — kao šef anglističke katedre za proterivanje pesništva i uništavanje ikona — brzu odluku o sudbini umetnosti sovjetske socijalističke revolucije i njenih prethodnika i sledbenika revolucije, uzdiže do pozicije estetike: kraj umetnosti, sacrificium artis, suicid umetnosti ad maiorem revolutionis gloriam.