

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 poviše; 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.



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 opravданost 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 filosofskim disciplinama, već i zato što je za njega polje *estetskog* uvek šire od umetničkog, što pokazuje i sama kompozicija *Kritike moći suđenja* i što proistiće iz osnovnog motiva celog tog dela, koji motiv još najbolje možemo poznati u Prvome uvodu u *Kritiku moći suđenja*; kod Kanta, najzad, nalazimo *estetsko iskustvo* kao ishodište kritičkog zasnivanja filosofske estetike. Tako se saglasno obraćaju Kant i Stolnic, i Bubner, ali V. Bimel (Walter Biemel) i H. Markuze (Marcuse).

Da li je, dakle, danas moguća 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 načelam odgovor na ta pitanja bilo bi potrebno prethodno pregledati današnju situaciju u estetici, ali i opšte društveno i kulturno stanje, i posebno položaj umetnosti i položaj nauke u tome sklopu; ali bi bilo potrebno, takođe, otvoriti pogled unapred i predviđeti dalje neposredne mogućnosti rada i delovanja u ovoj oblasti.

Ako se uzme da su razvoj današnje umetnosti, iskustvo avangarde i postavangarde, naročito stremljenja 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 zbijanjem u društvu i kulturi našeg vremena pojavljuje »nova osetljivost« (H. Markuze), onda se iz svega toga može razabratи 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 isad 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 prvočitnom začenju reči *estetsko*: nova čučnost, koja sa sobom nosi novi smisao, nova osetljivost i senzibilnost, zbijanje novih vrednosti, o čemu svedoči samo estetsko iskustvo.

Zato za »otvorenu estetiku« postaje odlučno razmatranje »estetičnosti« (Aesthetizität), »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 proizvodnja, moment dela, moment teorijske i kritičke refleksije kao sastavnog dela ili kao konstitutivnog činioča »umetničkog dela«, moment delovanja i istorija tog delovanja.

U tome »estetskom procesu« treba poznati zbijanje 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 filosofski 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 filosofska estetika, ona postaje hetero-ontologija kao najobuhvatnija teorija ljudskog stvaralaštva u promjenjenom svetu.

Umetnost kao kompenzacija svog kraja

(Wolfgangu Prajzendancu za 60. rođendan)

odo markvard

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

1. (Ka kontekstu)

Ono što skidiram, za mene je — kao prilog »Filosofiji kompenzacije — povezano s pojmovno-istorijskim i problemsko-istorijskim istraživanjima razmišljanja o kompenzaciji, koja za sada imaju sledeći, ovde grubo pojednostavljen rezultat: filosofski trenutno vrlo aktuelan problem kompenzacije ne proizlazi s područja psihoanalize, nego pre kao pregnantan filosofski 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 filosofije; dakle, pojmovno-istorijski dokazivljiv oko 1750. god., tj. upravo tada kada je istovremeno s filosofijom istorije, a posredstvom Baumgartena, nastala i estetika.

Naime, estetika kao filosofija lepe umetnosti (govorim sve same poznate stvari), nije oduvek postojala u filosofiji. Pre estetike, kada je filosofija bila centralna metafizika, filosofija lepog (kao bivstvujućeg) nije bila filosofija umetnosti, a filosofija umetnosti (deljanja) nije bila filosofija lepog (onoga što se ne može opredmetiti); tek na bazi učenja o čulima, obe se sjedinjavaju u filosofiji 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 filosofije.

Ova istovremenost filosofske konjunkture 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 rasudivanja«, pomažu da se sagleda povezanost estetskog i kompenzaciskog: kompenzacija kao zadatak estetskog.

2. (Negativna teorija o kompenzaciji estetskog)

Kristijan Encensberger (Ch. Enzensberger) je u svojoj knjizi »Literatura i interes«, deklarisanoj kao »politička estetika«, 1977. god. zastupao sledeću tezu: umetnost, a posebno literatura, nije »preslikavanje« nego »kompenzacija« socijalne otuđene realnosti, tj. njenog »deficitia smisla«. Zbog toga umetnost — literatura — ima načelno 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 iznevareva 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 kompenzaciskoj 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 zastajanje za ovom definicijom, i zato uvek (manje ili više) predstavlja izdaju onoga što je postalo njenо merilo — izdaju revolucije. Ovo iskazuju Encensberger: time on — kao šef angličke katedre za proterivanje pesništva i uništanje 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.

3. (Positivna teorija o kompenzaciji estetskog)

Ali, možda umetnost čak i nije neuspela revolucija, nego uspelo očuvanje, pa zato i kompenzacija: to je sigurno — mada je Encensberger ne citira, a možda je i ne poznaje — bila teza Joahima Ritera (J. Ritter), izneta u predavanju o estetici, održanom najpre 1948, a čiji se ni univerzitetski uticaj ne može oceniti visokim merilima: ovim predavanjem je, u stvari, nastala Riterova škola.

Riterova teza — formulisana 1940. u njegovom članku »O smehu« i 1945. u članku o Eliotu, »Pesništvo i misao« — vrlo uprošćena, glasi: u modernom svetu odvija se proces koji ne možemo da ne želimo, a to je, u stvari, proces modernizacije sveta, njegovog opredmećivanja, a istovremeno i njegovo oslobođanje od začaranosti; ovo je — malum — gubitak, ali taj gubitak — bonum preko maluma — kompenzuje se stvaranjem organa nové začaranosti koja je privremena odšteta za gubitak starog; to je upravo zbog toga specifično moderan organ kompenzacije estetske umetnosti. Na moderan način sveti gaj se raspada na drvo i osečanje (Hegel): tamo gde se ljudski svet iz primarno datog, izvornog sveta entia ubrzano pretvara u primarno artificijelnu buduću svet stvari, moraju se kompenzacijiski zadržati i sačuvati njegovi »lepi« kvaliteti preko genijalne osobnosti duše estetskog umetnika; utoliko je estetika — kao »artištička metafizika« (Niče) — nastavak metafizike uz primenu modernih sredstava: baš zbog toga ona oko 1800. stupa u službu fundamentalne filozofije, a umetnost genija postaje apsolutni organ (Šeling). Ali time ona zapada i u krizu zbog izuzetnih zahteva: kao posledica toga, propada njen prolazno apsolutni zahtev.

4. (Reč o kraju umetnosti)

Ovo rušenje apsolutnog zahteva estetske umetnosti s početka 19. veka — smatrao je Riter — a što je dijagnosticirao Hegel mišlj o kraju umetnosti: u svakom slučaju je njegovo mišljenje, njegova interpretacija, sve dok sam ja slušao njegovu »Estetiku«, Peter Probst, koji je u Minsteru bio duže nego ja, pričao mi je da je Riter revidirao ovu interpretaciju: možda — a ova pretpostavka bi mogla da se održi — pod uticajem diferencirajuće interpretacije Hegelove ideje o kraju umetnosti Vilija Elmüller (W. Oelmüller). U početku je, međutim, ovako glasila Riterova interpretacija te teze: Hegelova misao o kraju umetnosti govori o propasti zahteva moderne estetike umetnosti.

Ovu tezu, iz koje sam i sam 1966. izvukao ekstremne konsekvence, kritikovao je Hans-Georg Gadamer: imao sam čast da u recenziji za »Poetiku i hermeneutiku, III« od njega dobijem nužne udarce koji su verovatno bili namenjeni dotičnom Riteru. Ali Gadamer je — bar u ovoj tački — nesumnjivo bio u pravu. Jer, Hegelova misao o kraju umetnosti (to je istakao i Valter Breker) (W. Bröcker), zakazuje u svojoj centralnoj tački: otakao je »antičko«, tj. grčko shvatjanje lepote zamjenjeno »modernim«, tj. biblijsko-hrišćanskim shvatjanjem spasenja, umetnost je — kao primarno nepotrebitna u tom spasenju — morala da se stavi u službu spasenja, ili da se povuče: i jedno i drugo znači njen kraj. Ovo, opet, ima dva značenja: sadržajno i hronološko. Što se tiče sadržine, to znači: misao o kraju umetnosti ubraja se u ansambl eshatoloških stavova biblijske religije, onih postavki o svršetku starog Adama, o prestanku zakona, o okončanju greha i otuđenja, kraju (tj. nesuvršlosti ili ukidanju) filozofije, o kraju istorije, tj. predistorije itd.; pri tome su ove postavke koje sugerisu okončanje uvek samo delovi eshatološke ideje o kraju: o kraju dotadašnjeg, starog, korumpiranog sveta. Kraju umetnosti spada u eshatološku negaciju sveta, koja je počela da deluje preko hrišćanstva i akutna je sve dok deluje ova eshatološka negacija sveta: konačno, još uvek i upravo u svom stalno premašo sekularizovanom obliku, u modernoj filozofiji istorije. A hronološki to znači: početni datum kraja umetnosti nisu prve godine 19. nego prve godine 1. veka po Christum natum. Dakle, kraj umetnosti ne javlja se posle, već, stavlje — i to je jasno — pre ere estetske umetnosti: prvo dolazi kraj umetnosti, a tek zatim estetska umetnost, nikako obrnuto.

5. (Umetnost kao kompenzacija svog kraja)

Iz svega ovoga prirodno proističe teorija o kompenzaciji estetskog, koja, doduše, ne negira onu Riterovu nego je samo dopunjene, a koju moram da uzmem na sopstvenu odgovornost. Ona se može iskazati dvema tezama, i to:

a) moderna estetska umetnost je istorijska replika na hrišćanski, a kasnije istorijski, tj. revolucionarno-filosofski uslovljeni kraj umetnosti;

b) estetska umetnost ne kompenzuje samo moderno opredmećivanje života i sveta, nego i eshatološki gubitak sveta.

U tome se, mislim, ma koliko to danas moglo da zazuvi nepopularno i nekonformistički, krije eshatološka instrumentalizacija umetnosti i tako dolazi do njenog definitivnog utapanja u utopiju: estetska umetnost je tako malo sredstvo eshatologije i privid utopije, da baš u suprotnosti kompenzuje eshatološki — utopijsko slepilo sveta. Tamo gde, u znak eshatološke

denuncijacije ovozemaljskog života i utopijskog obezvredovanja sadašnjice sveta, ono što je postojeće važi kao ništavno, umetnost estetski mora da prikaže ono što postoji u toj ništavnosti, i ništavnost u onome što ima neku važnost — a to je zadatak konzerviranja. Umetnost je konzervativna ili nije nikakva: Encensberger je to već pravilno i uvideo, samo što je zaboravio da to i potvrdi. Da bi se pronašla i ispunila ova konzervativna uloga kompenzacije eshatološkog gubitka sveta, umetnost je — protivno zahtevu da postane instrument spasenja eshatološke negacije sveta, ancilla salutis — morala da preuzme na sebe napora da se preobradi u estetsku umetnost, tj. da postane ono što nikada ranije nije bila: autonomna umetnost. I, što se isto tako nikada ranije nije dogodilo, morala je da filosofski potkrepi i ojača autonomiju umetnosti: preko filosofске estetike. Formula »umetnost kao kompenzacija svog kraja«, dakle, nije nikakav paradoks nego tačna odredba statusa — replike ekskluzivno-estetske umetnosti.

6. (Fenomen dvostrukog estetike)

Estetika je opiranje umetnosti svom kraju: zbog toga ona i postaje dvostruka estetika.

Ovo zagovara u 17. v. u Francuskoj »Querelle des Anciens et des Modernes«: ona najpre u okviru estetike kraj umetnosti čini podnošljivim, interpretirajući ga i ublažavajući ga: završena je samo umetnost starih, i to je loše (Anciens) ili dobro (Modernes). U antičkoj umetnosti umetnost se brani ili se žrtvovanjem — preko opcije za hrišćansku modernu umetnost koja počinje da se javlja — iskušljuje preživljavanje umetnosti: estetski umetnost treba da se sačuva tako što će se definisati ili »protiv« ili »preko« kraja umetnosti. Ova francuska »Querelle« — engleski varira od opozicije »ideja« i »beautiful« s jedne i »sublime« s druge strane — pojavom estetike u drugoj polovini 19. v. postaje querelle allemande: ona upravlja estetikom Geteovog vremena od Vinkelmana do Selina (Peter Szondi) i osnovnim opozicijama u F. Šlegela i Šilera (Hans Robert Jaus) — ona i povezuje i vrla filosofskom estetikom od Hegela do Adorna; pri tome je Hegel »Ancien«: »prošli su... lepi dani grčke umetnosti«, »klasična umetnost (je bila)... savršenstvo bogatstva i lepote. Nešto lepše ne može ni da postoji ni da postane«; tome nasuprot Adorno je »Moderne«: Hegel je »klasički zbumen« »vukao za sobom« »konvencionalni ideal naivnosti«: ali to »je samo »prolazni... trenutak naivne umetnosti«. Filosofska estetika je bez izuzetaka dvostruka estetika u kojoj se umetnost neprestano pojavljuje dva puta: kao — antički orijentisana — »lepa« i — moderno orijentisana — »suzvišena«, tj. »ne više lepa umetnost« kao »objektivna« i »interesantna« (Fridrich Šlegel), kao »naivna« i »sentimentalna« (Šiler), kao »klasična« i »romantična« (Hegel), kao »apolonijska« i »dionizijska« (Niče), kao »littérature dégagée« i »littérature engagée« (Sartr), kao »estetska imanencija« i »estetska refleksija«, itd.; ukratko: kao estetika uspeha estetske autonomije i kao estetika neuspeha estetske autonomije; jer, estetski odgovor na pitanje o kraju umetnosti ima u načelu dve mogućnosti: otpor ili prilagodavanje, a ovom poslednjem priključuju se romantičarske konverzije, tako da »Modernes« često završavaju baš kao i romantičari: kao angažovani.

Ako se sada estetska umetnost ne zaustavi na ovoj »Querelle«, nego je samo mimoide, ona i indirektno jača svoju autonomiju. Hans Robert Jaus je pokazao da rezultat te »Querelle« nije pobeda jedne, nego relativizacija obe strane: rađanje istrijekog smisla.

Na osnovu ovoga, čemu pogoduje spajanje estetskog s muzejem, umetnost i estetski nastavlja da neguje polimitove. Zbog toga se ona i suprotstavlja monomitu, priči o spasenju, i — kao kompenzacija — neguje polimitove. Tako ona, na primer, kompenzuje istorijsko-filosofsko proklamovanje jedne jedine, tj. »one« priče iz 1750. (Koselek) preko moderne konjunkture estetskog roda mnogih priča, romana. Istovremeno se eshatološka negacija sveta — strogim odlukama — odriče služenja spasiteljski opredeljenoj umetnosti: revolucija prezire politički angažman umetnosti i time — kao što primećuje Gelen — i modernu umetnost prisiljava da se vrati »nazad u imantanost umetnosti«; to obogaćuje apstrakciju, rasterećeju od velikog egzistencijalnog sadržaja, primata forme (prisilne nadoknade vremena pod uslovima prinude). Tako estetska umetnost — preko dvostrukog estetike — i indirektno postaje autonomna.

7. (Gubljenje značaja)

Sve se ovo, istorijski gledano, događalo počev od renesanse, a filosofski, s početka 18. veka: ali zašto — ako je već (hrišćanski gledano), Hrist bio onaj događaj koji je za umetnost iznudio odgovor preko estetike — zašto se taj odgovor javio tako kasno?

Moj odgovor na to glasi: najpre je moralno da nastupi ono što je vodilo ka »nadtribunalizaciji« ljudske stvarnosti, tj. »gubitak milosti«, a do toga je došlo tek u moderno doba. Biblijsko-eshatološko negiranje sveta je svetski sud: apsolutna optužba hrišćanski je istovremeno bila i apsolutno ublažena: optužujući činom Boga. Status apsolutno optuženog, dakle, Ijudima je hrišćanski uskraćen božanskom milošću. To se menja tek u savremeno doba. Tamo apsolutni tužilac postaje čovek: najpre u teodiceji kao tužilac Boga, a zatim u radikalizovanoj teodiceji, istoriji filozofije — kao tužilac ljudi. Pri tome, javljanjem poslednje od teološko-eshatoloških rečenica: rečenice o konačnosti Boga, koja postaje i načelo Božje smrti — Bog se

gubi kao hrišćanski pomilovatelj, a svetska optužba čoveka ostaje bez pomilovanja. Ovaj gubitak milosti preko sloma Lajbnicove teodiceje, sredinom 18. v., vodi ka nadtribunalizaciji ljudske životne stvarnosti. Njen realni dokaz je tribunalna pomač francuske revolucije i njenih naslednica. Od tada je — pred ovim nemilosrdnim tribunalom — svaki čovek absolutna olakšavajuća okolnost za to što sme da postoji, i to takav kakav jeste (a to se manifestuje i u nekim drugim »context of justification«); konkretno: ako — pokušavajući da budem učitiv — kažem: »Dozvolite, Markvard«, odgovor će da glasi: »Ovde baš ništa nije dozvoljeno: kojim pravom ste vi Markvard, zašto se već odavno niste pretvorili u nekog drugog, i kojim ste pravom upošte, a ne čak više niste?«

Tako — u nadtribunalizovanom svetu — svako mora da živi za oproštaj što uopšte postoji, a ne što više ne postoji, i što postoji takav kakav je, a ne drugačiji. Ova nadtribunalizacija je specifično moderno agregatno stanje eshatološke negacije sveta.

Ona je neizdržljiva jer niko nije u stanju da se stalno stavi na raspolaganje. Zbog toga baš sredinom 18. v. nastaje ona enormna potreba za oslobođanjem, koja lansira estetsko: su protstavljenja antipotreba za opravdanjem. Moderna nadtribunalizacija prouzrokuje pojavu beznačajnosti. Upravo uz to ide i savremena ekspanzivna kultura ovozemaljskih legitimnih osobnosti: karijera ukusa koji — pošto se ne može demonstrirati — ne mora da se opravdava. Zbog toga tek i upravo u moderno doba — kao odgovor na ono agregatno stanje eshatološke negacije sveta, u kojem postoji nadtribunalizacija — estetsko postaje aktuelno i važno: ono, koračajući od umetnosti, od normativnog ka originalnom, postaje refugium ljudske potrebe za opravdanjem: kompenzacija izgubljene milosti. Kao odmor od tribunala, umetnost postaje estetska i neodoljiva, i vrlo važna, a autonomno umetničko delo je možda ono najviše pred kojim zanemari pitanje: »... kojim pravom?« — kao iščezavanje nevažnog.

8. (Umetnost kao antifikcija)

Ali šta se događa u krizi estetskog s početka 19. v. koja može da se opiše ne s Hegelom kao kraj umetnosti, nego tek kao »kraj umetničkog perioda« s Hajneom, kod koga — kako je pokazao Wolfgang Prajzendanc (W. Preisendanz) — samo estetsko postaje »granični fenomen?«

Smatram da tamo estetska umetnost počinje da se oslobađa nepodesne definicije: svoje odredbe kao fikcije. Ovo postaje neophodno zbog toga što i fiktivno naglo postaje elemenat same moderne stvarnosti i zbog toga se, kao specifična odredba umetnosti, konačno gubi. Ovo je (baš kao i ona pozitivacija ču-

Inosti, preko koje se estetika (i javila) povezano s teodicejinom idejom »priznavanja« zla: dakle, uz to ide i pozitivacija gnosološkog zla, zabluda i fikcija. Zbog toga i — podstaknute filosofijama jednog »kao da« Kanta, Forberga, Ničea i Fajhingera — moderne fikcije odjednom stiču pozitivno realno značenje za ljudsku stvarnost saznanja i delovanja. Ovo će ovde dokumentovati samo jednim jedinim primerom: fenomenom tahogenog otudjenja sveta. U jednom svetu s povećanim i ubrzanim samokomplikovanjem javlja se i »redukcija kompleksnosti« fikcija. Možda je za radnje — posebno za interakcije znatnog reda veličina — stalno potrebno vreme; dok ono prolazi, pod uslovima ubrzanja menjaju se još za vreme odvijanja radnje date orijentacije, na osnovu kojih se i počelo s radnjom; od jedne određene, vremenske point of no return, postupak procene radnje iziskuje ignorisanje promene ovih data: bez konstantnih fikcija više se nijedna radnja ne bi okončala. Tamo gde se sve stiče, istrajanost u nekoj radnji prisiljava da se pribegne fikcijama: stupaju se princip realnosti i princip fikcije; »pozitivni stadijum« postaje »fiktivan«: moderna realnost — na ovaj, a i na neki drugi način — postaje reprezentativna za fiction-reality, za fikciju.

Iz ovoga za estetsku umetnost proističe nužnost stvaranja nove definicije. Tamo gde sama stvarnost postaje sastavni deo fikcija, estetska umetnost preko stvarnosti ostaje nezamenljiva, samo ako se nadalje ne definiše više »preko« nego »protiv« fiktivnog: kao antifikcija. Hans-Urlih Gumbereht je — posmatrajući španski — opisao nastanak realizma kao proizvod ovog novog definisanja umetnosti i pomeranja te definicije ka antifikciji. Ovde mora da se spomene i to da estetska umetnost — nekognitivno — postaje pribrežište teorije, dakle onoga što u teoriji nije samo disciplina stava, nego i stvarno saznanje, tako da se u onoj meri u kojoj sama stvarnost od »iskustva« pribegava ka »iščekivanju« (Koselek), estetsko — kompenzacijски — takođe udaljava od »iščekivanja« i pomerja ka »iskustvu«, tako da svaku umetničku delo dopušta kapitulaciju oficijelne (fikcijom vođene) discipline stava, a preko sagledavanja onoga što da tada nije bilo sagledano i priznjanjem: tako je to. Tada je umetnost — kao antifikcija razočarenje samo onoga što je fiktivno, preko spoznaje onoga što se previdalo, a uz onu prolaznu mogućnost sreće koja tako iz teorije prelazi u umetnost: sreće zbog olakšanja koje proizlazi iz uštete samobornirajuće raskoši, tako i u svakom poslu, kako, je Netsroj rekao: »umetnost je ako se ne može, jer ako se može to nije umetnost«, a to važi kao karakteristika koju je, za sve one što učestvuju u poslu, dao i Gotfrid Ben: »unutar parija; i smeju da jedu svako meso.«

Gieben, krajem marta 1980.

Prevela: Ljiljana Banjanin

Izvor: Kolloquium Kunst Philosophie, Herausgegeben von Willi Oemüller. — Band 1: Ästhetische Erfahrung, Ferdinand Schöningh, Paderborn, München — Wien — Zürich 1981, S. 360.

BELESKA:

Tekst Oda Markvara »Umetnost kao kompenzacija svog kraja« najpre je prezentovan na kongresu posvećenom pitanju umetnosti i filozofije (maja 1980), a zatim i štampan zajedno s prilozima ostalih učesnika, među kojima su bili i: Gotfrid Bem (G. Boehm), Peter Birger (P. Bürger), M. Damjanović, Walter Cimerli (W. Zimmerli), Ridiger Bubner (R. Bubner) i dr. Osnovno pitanje postavljeno ovim povodom bilo je sledeće: da li je filozofija kompetentna da govori o umetnosti i, zatim, ako jeste, s kojih polazista i kojim jezikom? Večna rasprava o mogućnostima i granicama uobičajenih metodskih postupaka (hermeneutika, kritika ideologije, jezična analiza, semiotika i strukturalizam) nije doveća do zadovoljavajućih rezultata, a, sem toga, javlja se i poteškoća pri identifikaciji doživljaja u umetnosti. Zbog toga je i osnovna ideja ovog skupa bila da se dode do nekih saznanja u okviru teme »Umetnost i filozofija«.

I pored različitih stavova, javile su se u svim izlaganjima, predstavljenim tom prilikom, neke sličnosti koje bismo u tezama — mogli formulisati na sledeći način:

— estetika kao savremena disciplina filozofije umetnosti predstavlja paradigmu opšte filozofije umetnosti i lepog, i pod uticajem promenjenih preduvoda našeg saznanja i razmišljanja o umetnosti, znatno više bi morala da doprinosi saznavanju lepog;

— posledica toga je i raznovrsnost pojma estetsko iskustvo, a iz nje proističu i

— ostale konsekvence ograničenosti filozofske discipline estetike: problem estetskog privida i pitanja o samom pojmu umetničkog dela, što bi trebalo da bude i predmet razgovora na narednim susretima ove vrste.

MARQUARD, Odo, prof. dr phil., rođen 1928. u Štolpu (Pomeranija). Studije filozofije, germanistike i teologije u Minsteru i Frajburgu, 1954. promocija u Frajburgu, zatim asistent u načelnom radu u Minsteru; tamo i habilitacija 1963. u oblasti filozofije. Od 1965. profesor filozofije na univerzitetu u Gisenu.

Najvažniji radovi: Skepsička metoda s osvrtom na Kanta, 1958 (1978); Poteškoće s istorijom filozofije, 1973. — Izдавač (zajedno s K. Stierle): Identitet (Poetika i hermeneutika VII), 1979. Suizdavač: Istorijski rečnik filozofije, 1971. Plessner, Celokupni spisi, 1980. Prilozi o istoriji filozofije, antropologiji, estetici, hermeneutici, etici, istoriji pojma.