

grčka filosofija prirode i savremena nauka

f. m. cornford

Kad sam bio pozvan da ovom kursu doprinesem jednim predavanjem o grčkoj filosofiji i nauci, moj prvi nagon je bio da odgovorim: grčka filosofija je počela kad je Tales iz Milet-a uspešno predviđao pomračenje Sunca 585. pre nove ere, a završila se 529. nove ere, kad je hrišćanski car Justinijan zatvorio atinske škole. Šta mogu za 50 minuta kazati o razvoju mišljenja koje je pokrivalo jedanaest vekova — duži razmak u vremenu nego onaj koji nas odvaja od Vladavine kralja Alfreda?

Jasno je da se moram ograničiti na nekoliko opštih razmatranja. Najvažnije od ovih će biti razlike koje odvajaju grčko proučavanje Prirode od prirodne nauke našeg, savremenog perioda. Ove razlike su na površini očigledne, ali razlozi za njih, koji im leže u osnovi, lako se mogu predvideti. Današnji čovek deluje na sopstvenom polju, unutar horizonta s izvesnim vidikom, koristeći izvestan pojmovni aparat koji je opšta svojina njegovih savremenika. Ako on nije filosof ili psiholog, on može mirno pretpostaviti da su ovaj vidik i ovaj aparat jedini mogući, i da su uvek bili opšta svojina, koju je sama Priroda nametnula svakom svom proučavaocu. Onda bi mogao biti zburnjen ako bi uronio u stranicu Aristotela ili Lukrecija. Tamo bi mogao naići na neke zapanjujuće anticipacije nedavnih otkrića, ali bi našao da su uvijene u masu onog što mu izgleda kao glupost. On bi mogao zaključiti da su stari bili kao pametna deca, s nekim sjajnim idejama ali neizvezbanim umovima, koji su samo malo napredovali duž onog jednog pravog pristupa istini.

Ova iluzija je vrlo jaka u istorijama filozofije i nauke. Nju prihvataju pisci o klasici, koji koriste svaku priliku da pokažu da prošlost koju oni vole nije zastarela. Međutim, jedna namena ovog kursa predavanja trebalo bi da bude ukazivanje na to da stari nisu bili savremenici u fazi detinjstva ili mladalaštva. Grčko-rimska kultura je bila raščenje sadržano u samome sebi, sa sopstvenim detinjstvom, mladošću, zrelošću i opadanjem. Posle mračnog doba i srednjeg veka, u renesansi moderna nauka o prirodi počinje s jednim svežim pokretačkim impulsom. Pitanja koja ona postavlja jesu različita pitanja. Njen metod je jedan novi metod, upravljen potrebom da se tim novim pitanjima da odgovarajući odgovor.

Vi znate bolje od mene šta to pokušavate da pronađete ovde, u svojim laboratorijama, i kako i zašto preduzimate svoj zadatak. Rečeno mi je da vi napredujete pomoću metoda probnih hipoteza, do kojih je dovelo posmatranje činjenica, a kontrolisao ne manje pažljiv eksperiment. Vaš cilj je bio opisivan (bar donedavno) kao otkrivanje zakona uzroka i posledice, nepomenljivog sleda pojava. A vaš motiv — šta je vaš motiv? Hoćemo li reći: čista i nepristrasna ljubav prema istini nije same radi? Rado ću prihvati taj odgovor; neka bi drugi ostao tako istinit kada što je sada u Cambridgeu. Međutim, ima nekih ljudi koji misle da je istina ista stvar što i korisnost, i da proučavanje prirode stvarno smera ka kontroli prirodnih sila, kao sredstva ka jednom daljem cilju. Neki bi, opet, taj cilj odredili kao povećanje bogatstva i materijalne udobnosti, i kao povećanje moći, koje se samo može upotrebiti da razori ne samo udobnost nego i život naših protivnika u trci za bogatstvom. Zato su Ratno ministarstvo i poglavari industrije izdala novčanu pomoć prirodnog naučničkog istraživača. Sami vaši protoni i elektroni osumnjičeni su za simpatije prema kapitalizmu ili marksizmu. Vaši neutroni ne treba da budu politički neutralni.

Sad, ako je ovo približno istinita slika prirodne nauke za poslednja četiri veka, ona se svakom pogledu razlikuje — po metodu, po predmetu i po impulsu koji joj leži u osnovi — od fizičke spekulacije antike. Moja namjera je da iznesem te razlike, i da postavim, ako i ne mogu odgovoriti, pitanje zašto one postoje.

Prvo, dozvolite mi da ukažem na granice mog predmeta. Ostali govornici treba da se bave grčkom matematikom i biologijom. »Nauka i filozofija« u naslovu ovoga predavanja moraju se uzeti u značenju onoga što su Grci zvali fizika ili »istraživanja o prirodi stvari«. Sav najvažniji i najoriginalniji rad na ovom polju učinjen je za tri veka, od 600. do 300. godine pre nove ere. Posle Aristotelove smrti 322. godine, fizika je pala u pozadinu; filozofi su postali preokupirani traženjem neke moralne ili religiozne vere koja bi ljudski život učinila podnošljivijim. U ova tri veka nije povučena nijedna crtica koja bi odvajala filozofiju od proučavanja prirode. Pre Aristotela nije

bilo odvojenih grana prirodne nauke. Reč za nauku (znanje) se primenjivala više na matematiku, pošto se matematika bavi egzaktno određenim i nepromenljivim objektima i istinama koje se mogu dokazati, te je tako mogla polagati pravo da bude znanje u najpotpunijem smislu te reči. Fizika je bila poznata kao »istraživanje o prirodi stvari«. Mi bismo o njoj radije govorili pod njenim starijim imenom — filozofija prirode. Prema tome, mi se sada bavimo samo filozofijom prirode perioda koji se završava Aristotelovom školom.

Počnimo s metodom i procedurom. U ovom periodu, unazad uključujući i Aristotelovog učitelja Platona, filozofija je ovekovečila tradicionalni oblik izlaganja — kosmogenijski mit, priču koja opisuje rođenje ili oblikovanje jednog srednjog univerzuma. Takvi motivi se nalaze širom sveta, u društima u kojima nauka nikad nije ni počela da postoji. Oni izlazu dva glavna uzroka, pojedinačno ili u kombinaciji: evolucionistički i stvarateljski. U jednom je svet rođen i raste kao neko živo stvorenje, u drugom je on planiran i uboličen kao neko umetničko delo. Formula je poznata: »Na početku zemlja beše bez oblika i prazna; a tama beše na površini i u dubini.« Ili, rafiniranijim jezikom: »Na početku beše jedna neodređena nekoherentna homogenost.« Početna pretpostavka je da je kompleksan, diferencirani svet koji mi vidimo nastao nekako iz jednog stanja stvari, koje je bilo i prosti i nesredeno.

Najstarija grčka škola u Miletu u VI veku sledila je evolucionističku shemu. Prvobitno stanje stvari bilo je voda ili vlaga. Dalje kosmogenija nastavlja da govori kako se ova prvobitna vlaga kondenzovala do oblika čvrstog središta Zemlje, a razdelila obuhvatajući vazduh i nebeske vatre. Tada se, unutar ovog poretku elemenata, rodio život u mulju koji je ogrejala toplota Sunca. Ova evolucionistička tradicija kulminirala je u Demokritovom atomizmu pred kraj V veka. Njegov sistem, s malim prilagodavanjima, posle Aristotelove smrti je prihvatio Epikur, a za rimsku javnost ponovio Lukrecije u I veku pre nove ere. Za Demokritu je prvobitno stanje stvari bilo jedan haos sičušnih čvrstih tela, koja se nepredvidljivo kreću u svim pravcima kroz prazan prostor, sudarajući se i stvarajući vrtloge u kojima su nastali sredeni svetovi, po nužnosti i slučaju bez plana. Postoje bezbrojni svetovi, od kojih su neki oblikovani a drugi su se rasplali na komade, razasute kroz neograničen prazan prostor.

Alternativna shema, koju je Platon iz moralnih i religioznih razloga više voleo, jeste ona stvarateljska. Svet je sličan stvari koja nije rođena nego načinjena, i sadrži dokaze o jednom inteligentnom i inteligibilnom planu. Nužnost i slučajnost igraju samo podređenu ulogu, podvrgrnutu (iako ne potpuno podvrgrnutu) namerama božanskog Razuma. Platon je, zbog pogodnosti, zadržao stari narativni oblik izlaganja; međutim, ni on ni Aristotel nisu verovali da je kosmos imao nekog početku u vremenu ili da će ikada imati kraj. Tako je Platonov mit o stvaranju u »Timaju« stvarno prerušena analiza složenog sveta na prostite činioce, a ne doslovna istorija njegovog razvoja iz nesredenog stanja koje je jednom aktuelno postojalo.

Za Platona i Aristotela postoji samo jedan svet, sferični univerzum ograničen učvršćenim zvezdama. Platon je smatrao da je njega oživelja Svetska Duša, čija je inteligencija zaslužna za one elemente racionalnog porekla koji mi možemo razaznati u ovoj strukturi. Slepa nužnost i sreća takođe dejstvuju, dajući rezultate koja nijedna dobra inteligencija ne bi mogla želeti; međutim, one su do izvesnog stepena podređene da saraduju s dobronamernim Razumom. Aristotel je neodređeno personifikovanu Prirodu zamjenio ovim Razumom, koji uvek teži nekom cilju.

Sad, bilo koja od ove dve sheme da se prihvati — evolucionistička ili stvarateljska — kosmogenija se dogmati bavi stvarima koje su potpuno izvan dosegne neposrednog posmatranja. Mora se, doista, gledati na svet da bi se video da u središtu postoji čvrsta zemlja, okružena slojevima vode, vazduha i vatre; međutim, niko nije posmatrao prvobitno nesredeno stanje, ili kako je iz njega nastao poredek i došlo do rađanja života. Starima, takođe, nije palo na pamet da bi njihova zamišljena rekonstrukcija prošlosti mogla biti proverena bilo kakvom eksperimentalnom proverom. Na primer, Anaksimen, treći filozof miletiske škole, smatrao je da je prvobitni vazduh ili maglina, prešao iz svog gasovitog stanja u tečno, kao voda, a iz tečnog u čvrsto, kao zemlja i kamenje, on je postajao hladniji i gušći i čvršće zbijen. Po ovom pokazivanju, led bi trebalu da zauzima manje prostora od vode. Međutim, Anaksimen nikada nije ostavio vrč vode na mraznoj noći, tako da bi mogao videti koliko bi se voda skupila kada bi prešla u led. Rezultat bi ga iznenadio. Još je čudnije našim umovima to što nijedan kritičar nije ni pomislio da ga potvrdi ili pobije ovim sredstvima.

Ovo zanemarivanje eksperimenta je povezano s tradicionalnim oblikom izlaganja. Fizičke teorije su bile postavljene ne kao hipoteze, već kao priča o onome što se dogodilo u najdaljoj prošlosti: »Na početku beše voda, ili maglina, ili svojstva kao što su toplo i hladno, ili atomi određenih veličina i oblika. Ko bi mogao odlučiti kojem od ovih objašnjenja treba dati prednost? Jedan fizičar bi jedva mogao učiniti nešto više od toga da optuži druge za nedoslednost; on ne bi mogao dokazati da je njegovog sopstvenog učenja istinito. »Mi smo svi skloni«, kaže Aristotel, »da našim istraživanjem upravlja ne sama stvar, nego pogledi naših protivnika; i, čak kada ispitujem sam sebe, on vodi istraživanje samo do one tačke na kojoj dalje ne može naći nikakvih primedbi!« (De Caelo, 294 B 7). S druge strane, ovi stari filozofi su učinili veliku uslugu, promišljivši izvestan broj alternativnih mogućnosti, od kojih su neke kasnije mogle doneti plod. Možda se ne bi pomislio na atomizam, koji je nedavno postao zaprepašćujuće plodan, da Demokrit nije svom razumu dozvolio da pretekne čula, i tvrdio jednu stvarnost koju čula nikad ne mogu opaziti, i nikakva tada postojeća sredstva posmatranja nisu mogla verifikovati.

Toliko o razlikama metoda. Moja druga tačka je razlika u predmetu: šta su to stari bili rešili da otkriju.

Oba tipa kosmogenije mogu se posmatrati kao odgovori na pitanje: koje stvari stvarno i konačno jesu? Prepostavimo da kažete da su predmeti koje vidimo oko nas smese zemlje, vode, vazduha i vatre, i da su sami zemlja, voda i vatra prvobitno formirani zgrušnjavanjem ili razređivanjem vazduha. Tada ćete smatrati da se sve sada konačno i stvarno sastoje od vazduha različitih stanja gustine. U ovoj tački će evolucionistički tip kosmogenije izjaviti da stvarnu prirodu stvari treba tražiti u njihovoj materiji. Tada će vaša filo-

obrnutu, sposobnost jedne takve upotrebe uma je snažan podstrek da se slična mogućnost opažaja smelo prihvati, dok se iz ovoga utemeljena filozofija najbolje preporučuje.« Najpre je platonovsko učenje o idejama sprovelo neposredno umno posmatranje apsoluta, te je tako Platon »otac svega zanešenja i stvaranja filozofijom.«

Razmah ka intelektualnom opažaju, zajedno s ocenom Platonovom, stoji, u stvari, i onda kada je polemika kantijanskog članka istorijski vredela manjih žrtava na početku idealističke spekulacije. Ničim drugim do stapanjem, pojma i opažaja trebalo je zatvoriti pravilju opažaja i pojma procepljenu transcendentalnom filozofijom. Bolje rečeno, Kant je mogao shvatiti opažaj samo negativno kao zavisnost spoznaje od neraspolaživog materijala, koji mora biti dat pre no što pojmu učini svoje. Čulni opažaj je, dakle, ona strana spoznaje, koja podnosi račun ne-identitetu subjekata i objekata.

Ovome odgovara pretpostavka, jedne stvari po sebi kao graničnog pojma, kojeg postavljamo da ga ne bismo prekoračili. Svojstveno pravo objekta, kao nosioca spoznaje uvažava spoznajni zahtev subjekata, tako da se subjekt sam ograniči. Opažaj postaje formula samoograničenja subjekta. On je uistinu transcendentalnofilosofska konstrukcija čoveka koji reflektuje svoju konačnost. Ništa bliže ovom je misao eksperiment intelektualnog opažaja, u kojem bi se ono samoograničenje nanovo ukinulo.

Potpuno dosledno shvatilo je *Fihte* intelektualni opažaj kao put kojim sebe samo-ograničujući subjekt kao takvog ustvaruje. Od subjekta svojevršno preduzeto samoograničenje, koje tek konstituiše konačnu spoznaju sveta, mora da bude shvatljivo od strane subjekta kao delo subjekta. Subjekt koji sebe uzima samo za samo-ograničujući predmet, ima se, mada ga tek prethodno ravnjanje sa objektom čini mogućim. Fihte misli na strukturu slobodno rukovodenog JA. Forma u kojoj JA može sebi reći JA, u kojoj se otkriva, je opažaj. Iza izvornog opažaja, koji je intelektualno a ne čulno povezan, koji podnosi mišljenje produktivno a ne pasivno, nikako nije moguća ponovna uspostava filozofske analize »sebe samokonstituišućeg JA.«

»Ovo filozofu pretpostavljeno opažanje samog sebe u punini akta, kroz koje mu nastaje JA, nazivam *intelektualni opažaj*. To je neposredna svest da činim, i šta činim: to je ono kroz čega ja znam nešto, zato što to činim. Ne da se pojmovima pokazati da postoji jedna ovakva mogućnost intelektualnog opažaja, još, što je moguće iz pojmove razviti. Svako je mora neposredno u sebi pronaći, ili je nikada neće upoznati. Zahtev da mu se ovo dokaže kroz rasudivanje je mnogo čudesniji nego što bi bio zahtev slepca od rođenja da mu se objasni, bez da treba da vidi, šta su to boje.«

Šta gledanje jeste i šta se gledanjem vidi može se pokazati jedino činom gledanja. Takođe se pretpostavlja jedan izvoran akt filozofije, iz kojega se izvodi sva ostala snaga određenja, kao samosvest, mišljenje, pojam itd. Pošto tom aktu ne prethodi ništa, ukoliko leži svemu u osnovi, on ne može biti dokazan ili rasvetljen. O aktu se ne da ništa reći pre no što je izvršen. Govoriti o njemu nezavisno od njegovog vršenja, znači zahtevati ga neosnovano ili faktički obesmislimi. Ipak su načini pozivanja na akt opažanja očigledno neumesni, jer niti su pojmovne, niti opažajne prirode. Mnogo više pridaje važnosti onom posebnom aktu no što centri jedino preostajuću mogućnost razumevanja "faute de mieux". Tako se »filozofsko-naučni« opažaj okreće, kako Fihte kaže, na stranu »jako srodnog opažaja *poezije*«: imamo ga ili ga baš nemamo!

Da se dalja delatnost ne dopušta preko zahtevanog opažaja, obrazuje cenu za pokušaj, da se nešto nezamislivo misli. »Opažaj« služi Fihteu kao ime za totalnu *neposrednost svesti*. Doti svest radi po svojoj prirodi refleksivno i stalno posreduje svest o nečemu sa sveštu po sebi, treba svest u intelektualnom opažaju da postoji, ali i svaka refleksija da bude ugašena. U opažaju će, po ovome, živeti svest u poslednjoj, neprevaziđenoj i neospornoj neposrednosti. Istovremeno se njena egzistencija vrši na ledima svog pojmovnog određenja. »Magija opažaja«, kako je Šeling, sledstveno Fihteu, eksplicitno naziva, treba munjevitno da odgonetne paradox prasvesne svesti.

II

U dosadašnjem izlaganju, koje se ograničilo na reprezentativne glave istorije filozofije, zastupana su dva iznutra povezana značenja filozofske pojma opažanja.¹² Za Kantovu transcendentalnu kritičku filozofiju opažaj znači isto toliko koliko i čulnost. Time je on negativno definisan u odnosu na mogućnosti razumevanja spontane izgradnje pojmove kao onakav element spoznaje koji promiče našoj sposobnosti i mora biti dat. Više od ovog negativnog izveštaja ne da se postići: opažaj označava *ne-pojmovno*. Već su opšte forme opažaja, prostor i vreme, kojima se bavi transcendentalna estetika, od nas izgradene strukture poretka. Drugo značenje filozofske pojma opažaja vraća se na Fihtev apsolutni zahtev za učenjem o nauci. Opažaj važi ovde kao poslednji i temeljni modus *neposrednosti*, u kojem JA samo sebe opaža, pre no što se u protivstavu od njega postavljenog NE-JA razvije jedna samosvest.

Pokazuje se da obe varijante vode poreklo iz sistematske upotrebe opažaja. Problematskom spoznaje i svesti olakšava se preovlađujuća orijentacija, tako da opažaj deluje još samo kao negativni komplement pojma ili radikalno određene pôsredne strukture svesti. Ali, na ovoj osnovi je analiza estetskog iskustva unapred veštački ograničena. Da bi se proširio uvid, preporučuje se otud poređenje s takođe reprezentativno izabranom teorijom umetnosti koja u centar postavlja opažaj.

Ova teorija umetnosti je stvarana u pojedinim traktatima iz renesanse, a o slikarstvu, kojima, naravno, nedostaje pojmovna i argumentovana oština filozofske rasprave, ali koji postavljaju osnovnu tezu sa začudujućim jednodušjem i originalnošću, bez da se regresiraju na rekonstrukciju literarne i filozofske tradicije.¹³

Osnovna teza oglašava *naučni karakter* slikarstva i prvenstvo koje zasnovana nauka drugih nauka i umetnosti sledi po strogim načelima opažajnosti. L. B. Alberti koncipira u svom traktatu »De pictura« slikarstvo, na zakonima optike i perspektive zasnovan, matematički sličnu, nauku koja osigurava slikaru počasno mesto među vidjenjem učenjacima.¹⁴ Slična shvatanja, ako ne i naglašenja,javljaju se u Leonardovim zabeleškama. Bogu ravna, nauka slikarstva, važi za jednu vrstu filozofske spekulacije (una sottile invenzione, là quale con filosofia e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme), u kojoj je sve postavljeno na naukom potvrđenoj delatnosti

oka (ofizi dell'occhio). Jedna takva sposobnost neposrednog ostvarivanja svih sadržaja nadmašuje, jasno, jezik retoričkih poeta i diskurzivnih filozofa.

U jednom razgovoru, koji je drugom rukom svakako preraden, navodno je Mikelandelo izjavio: »Što duže o tome premišljam i mozgam, utočišu više nalazim među ljudima samo jednu jedinu umetnost ili nauku. Mislim na slikarstvo. Sve ostale su samo deo nje.«

Svako ko iscrpno posmatra čovekove tvorevine, sa sigurnošću će uvideti da su one slike slikarstvo ili deo slikarstva. Slikar je u stanju da pronađe ono što još nije otkriveno.¹⁵ Moć novog stvaranja zove se, po platonovoj terminologiji¹⁶, »podražavanje božanske potpunosti i sećanje na božansko slikarstvo«.¹⁷ Ona počiva na »slobodnoj vidjenja« kojom se slikar odlikuje. Delovanje italijanske teorije umetnosti pokazuje se konačno i u Direrovim spisima učenja o proporciji i slikarstvu, koja nastupa kao uputstvo za jednu Nauku.¹⁸

Iz renesansnih traktata progovara jedinstveno ubedljenje da, kao voda umetnosti, slikarstvo nije ništa nenaučno, niti je podređeno pojmovnom saznanju, nego ovome najjužniješa nauka koja čoveka upravo izjednačuje s bogom. Kao osnovna ravan mišljenja pojavljuje se »sloboda vidjenja«, opširna i precizna potencija oka, ta jasna, očigledna produkcija vidljivosti. Želi li se u ovoj zbrici formulisati osnovna teza, ona bi na prvi pogled stajala kontrarno uvodno posmatranim pozicijama nove istorije filozofije. Opažaj ne tvori protivrečje s pojmom, niti nepojmljivost u negativnom smislu, niti u smislu pretpojmove neposrednosti. Opažaj prodružava umnogome, dosledno, pojmovno-naučno delovanje, preko povezanosti pravila i krutine zakona teoretske rekonstrukcije jedne već postojeće stvarnosti, do tačke slobodnog obnavljanja stvarnosti, u kojoj je genije dostojan božanskom stvoritelju sveta.

Apotheoza slikarstvu, himnička oda nauci oka služila se, naravno, tudi argumentima. Na opažaju utemeljena umetnost nikako se ne brani svojim sopstvenim snagama, nego biva tretirana kao egzaktno saznanje analogno matematici. Umetnost koja bi trebala da se zastupa kao nauka, nalazi se često u prinudi priznavanja. Programska izjašnjenja stalno odaju apologetsku nameru, dok umetnost, umesto da postoji autohton, na sopstvenom pravu, hoće da izgleda etablirano kao »scientiae«, da bi baš te vrhove zahtevala. Kada je osnova likovne umetnosti opažaj, a slikarstvo u sporu s umetnostima iz ovoga pobedi, tada premaši govorovi svih reči i ukrasni izrazi o specifičnosti opažaja. Otpada jedan samostalan estetski pojmovni aparat, pošto opažaj nikada ne biva shvaćen odvojeno od pojma, nego kao dopuna pojma.

III

Kako onda treba da deluje teoretska analiza opažaja kao posrednika estetskog iskustva? Ona bi trebala da da razjašnjenje akta koji je, ujedno, koliko receptivan, toliko spontan.¹⁹ Ona mora odnos s pojmovnim konačno rastaviti od dovršenja, kako negativnog tako afirmativnog. Opažaj mora biti podoban za analizu bez pozivanja na pojmovne strukture. Otuda se, pre svega, može zadržati u svoj strogosti i na čulnom elementu opažaja. Za premoć pojma filozofske estetike predstavlja ovo, neosporno, najčešći teškoču. Kako treba da bude mišljeno ono koje je svem mišljenju najudaljenije? Za objašnjenje služe dva uputstva.

Platon je sasvim ispravno reagovao pri posmatranju pojmovne nedovoljnosti čulnog opažanja. Njegova teorija mimesiza zaoštvara se u ozloglašenom sudu o stvaraocima umetnosti s punom doslednošću. Umetnost, koja od čulnog odraza ideje šalje samo sledeći odsjaj opažaja, najudaljenije stoji od istine idealne pastlike.²⁰ Ona ne zaslužuje nikakvo mesto u jednom na idejama zasnovanom uređenju polisa, zato što potpuno odaje duhovni sadržaj u prvi plan čulnosti. Hegelijanska estetika obrnuta, koja umetnost ceni po njenom duhovnom sadržaju, i u njoj spoznaje čulno sijanje ideje, ukazuje tamo veliku slabost, gde bi se mogao polagati račun o čulnoj, opažajnoj strani umetnosti. Kategorija sijanja vodi poreklo od logike i imenuje kompleksni odnos pojma koji se još ne može skroz prozreti. Logički određeni privid ima sa čulnošću manje posla, tako da potpuno osvajanje pojmovnog samoposredovanja u oblasti filozofije od čulno zavisne umetnosti označava jednu sistematski prolaznu poziciju i time istorijski-prošlost. »Misao i refleksija su prevazišle lepu umetnost.«²¹

Posebno jasna postaje nerazlučnost čulnih elemenata iskustva u umetničkim delima, uvek sređeni slikarstvu, i u stvaraocima umetnosti s punom doslednošću. Umetnost, koja od čulnog odraza ideje šalje samo sledeći odsjaj opažaja, najudaljenije stoji od istine idealne pastlike.²² Ona ne zaslužuje nikakvo mesto u jednom na idejama zasnovanom uređenju polisa, zato što potpuno odaje duhovni sadržaj u prvi plan čulnosti. Hegelijanska estetika obrnuta, koja umetnost ceni po njenom duhovnom sadržaju, i u njoj spoznaje čulno sijanje ideje, ukazuje tamo veliku slabost, gde bi se mogao polagati račun o čulnoj, opažajnoj strani umetnosti. Kategorija sijanja vodi poreklo od logike i imenuje kompleksni odnos pojma koji se još ne može skroz prozreti. Logički određeni privid ima sa čulnošću manje posla, tako da potpuno osvajanje pojmovnog samoposredovanja u oblasti filozofije od čulno zavisne umetnosti označava jednu sistematski prolaznu poziciju i time istorijski-prošlost. »Misao i refleksija su prevazišle lepu umetnost.«²³

Tek nauka o umetnosti počinje da filtrira iz čulno prožetog estetskog iskustva opštost. Dalje se dolazi do ikonoloških i ikonografskih klasifikacija stilova i epoha, tipičnih motiva, portreta, mrtvih priroda itd. Naučne konstrukcije stupaju na mesto čulne konkrecije. U pogledu estetskog predmeta sva takođe da je uobičajeni apstraktni postupak nauka zaluđan, mesto koje se odnosi na čulne podatke u svrhu javnosti, prevlači se na opšte strukture. Gde je metodički legitimirano zanemarenje pojedinačnog, tamo se napušta i realnost estetskog, a apstrahujuće-klasifikatorska spoznaja proglašava vrlinom. Estetski fenomeni se nikad ne mogu reducirati, kao prirodne pojave, na zakone koji im leže u osnovi. Što god više nauka o umetnosti želi da udovolji svom predmetu, to dalje se pomera scientistički ideal u daljinu. Šaklijiv status nauke za koji se istorija umetnosti, discipline literature ili muzikologija odvajkada bore, odgovara, znači, prirodi stvari. Pošto se tome ne da izmači, sva nastojanja oko podvrgavanja naučnosti moraju da se izjalone, takođe i u savremenim varijantama sociologije, materijalističkom pisanju istorije ili, na primer, u semiotici. Vraćanje na estetsko iskustvo uvek ostaje kao izlaz iz ove dileme.

Suštinski singularitet umetničkog dela rasvetljava istovremeno beskonačnu ponovljivost ovog iskustva. Ovdje se ne uspostavlja nikakva istrenost, jer izgubljena funkcija dela može biti krajnje različito realizovana..

Pri drugom osvetljenju, u drugom odnosu, kroz drugačiju inscenaciju, nudi se isto delo potpuno novo i nejscrpljeno, kao prilikom prvog puta. Ovom nesumnjivom iskustvu polaže račun naše ubičajeno shvatanje dela. Pouzani govor o identitetu dela podleže lako opasnosti krivog opredmećivanja. Ne postoji nikakvo uspostavljanje, u svetu objekata zatećeno Nešto, na koje bi se moglo ukazati kao da je supstancialni nosilac estetskih kvaliteta, kao na stvar s osobinama. *Delo* postoji samo zajedno s *istorijom svog shvanja i interpretacije*. Identitet se gradi kroz ishod uvek novog realizovanog estetskog iskustva, koje je izraslo iz konkretnog čulnog uporedivanja predmeta, pod promenljivim uslovima i bez apriori utvrđenog uputstva.

Prirodno je da se uporište karakterističnog oblike i singularitetu povaoda estetskog iskustva, na koje se obraćaju dělovanja, može isključiti. Mi ne projiciramo čulni materijal u slobodnoj proizvoljnosti. Ali neponovljiva proizvoljnost svakog »delom« nazvanog iskustvenog odnosa mora u svemu, stalno i iznova, da bude potvrđena aktima čulnog otkrivanja. Dela se ne shvataju u jednom zauvek važećem određenju objektivne egzistencije. Estetsko iskustvo se osvežava i kod velikog poznavanja, bez da isključuje delo, jer se neposredno čulni kontakt ne može zamisliti ni zameniti sećanjem, nikakvom teorijom i ne manje prikazom. Što se mislilo da se zna, iznenada deluje vis-a-vis bljutavo ili preobraženo. Glad estetskog iskustva za obnavljanjem čulnog podstrek je, dakle, nezasitna. Ona ukazuje na udaljenu srodnost s onom nespecifičnom znatljeljom Nauke, koja uvek teži sve više da se ovome priključi. Aleksandrijska figura estetičkog svastara, kojem ništa ne izmiče, jer je sve jednako razmešteno, predstavlja propalu pojavu izvorne potrebe za čulnim susretom s umetnošću. Velika je razlika između estetskog iskustva i feljtonističkog preterivanja ukusom.

Zavisnost od čulne konkretnizacije dalje će pojasniti kako to da tako perfektne *reprodukcijs*, ostavljaju za sobom tako dubok osećaj nespokojsvstva.²⁴ Fotografisana slika ili izdavanje utisnuto na ploču, omogućuje najviše da naslutimo ono što bi se moglo iskusiti. Čulna neposrednost ne da se tehnički posredovati. Čak i savršena reprodukcija ostaje bitno iza originala, jer originali per definitionem nisu umnoživi. Ovde posredujuča tehnika ometa žestinu izvornog čulnog kontakta. S njim potpuno živi naša, iz druge ruke obaveštena, estetska kultura "musée imaginaire". Delovanje surogata poznatih iz reprodukcija, otkriva se iznenadno, kod svake prave konfrontacije s slikom i svakim telesno obuhvaćenim doživljajem prikazivanja.

IV

Zasnivanje estetskog iskustva na elementu čulnosti je, naravno, samo prvi moment iz kojega drugi nužno sledi. Ovaj korak analize može iznenaditi. Deluje kao zabrana bivstvujućeg singulariteta dela, preko totalne zabrane presezanja smisla kroz čulnu konkretnizaciju. Ipak, šta bi se ovom moglo dodati, što se u opažanju bez ostatka ipak otkriva? Odjednom se ne zna u kojem pravcu bi trebalo tražiti da se dopuni video ili slušano. Dakle, vraća se izvornom estetskom iskustvu, da bi se potpuno iscrpilo. Očigledne su sve estetski bitne informacije u umetničkom delu.

Ovo oskuđevanje u nadopuni, slobodu od značenjske prinude nazavo bih *totalnim karakterom* umetničkog opažaja. Ne može se sasvim spoznati objektivna stvarnost našeg svakodnevnog i takođe kroz naučnu metodologiju profinjenog iskustva, a da se ne uvede organizaciono dejstvo strukturiranja, selekcioniranja i subsumiranja unutar konstitutivnog uopštavanja. Iskušani svet je takođe ubičeni svet. Čini se da se od toga umetnost radijalno izuzima, pošto s naše strane ne iziskuje sintetičko raščlanjivanje. Ona ne očekuje kategorijalni registar i govoriva izlaganja da bi postala razumljivija. Poredak je već odavno sačinjen, izlaganje saopšteno. Ima se utisak da dela otkrivaju mišljeno, da traže da se izlažu s menama, da slike ili kompozicije "govore". Ništa nije tamo ili onamo sakriveno, što nije dospelo i što ne dospeva do izražavanja, a da se razumevanju uopšte čini bitnim. Totalni karakter umetničkog opažaja daje mu čudnu autarkiju, koju je Adorno prenalačio ka utopiskoj nadi, da umetnost pokazuje svet u stanju njegovog izbavljenja. Napor pojma ili prevlast razuma trebalo bi na umetničkom polju da ustupe mesto sjaju harmonijskog pomirenja.

Analiza estetskog iskustva mora povezati dva momenta čulne prožesti i totalni karakter. Ona mora zasnovati povezanost između poverenja da je sve nužno već tu i brije da se ništa od toga ne propusti. Zavisnost od uvek novog podstrek da podnosi se bez daljeg međusobno s posmatranjem jedne stalno prisutne punoće. Nastaje napor koji se kreće između čulne oskudice i pojmovnog neoskuđevanja. Umetnost želi da bude iskušana i razlikuje se ovim, na primer, od sna, koji samo iživljava slobodno struju fantaziju. Uprkos tome, umetnost skriva svoju logiku u sebi, sasvim kao san, a da ovu adekvatno ne zna izraziti. Iskustvo kuša čulo i istovremeno se lišava svake mogućnosti da čulo s druge strane iskustva dobije čulo po sebi. Ostaje zametnuta mogućnost prihvatanja totaliteta koji bi sam bio totalan i konačan. Da bi se ova napetost održala, sagledava se estetsko iskustvo u svojoj celovitosti.

Napon se može održati igrom refleksije koja se pokreće, nepopustivo, ali bez definitivne odluke, između oba momenta čulnog jedinstva i totalnog karaktera, i osniva posredovanje. Totalitet koji se ustoličuje vidljivim detaljima mora da bude više od čulima obuhvaćenog detalja, a, ipak, da nije ono odvojeno. Od detalja forme i boje, plastičkog oblike, tonova i njihove kompozicionne povezanosti, pre svega, gradi se opšti utisak. On leži zapretan u detaljima i ne dopušta da se ljetan od njih zaboravi u apstrakciji smisla neke prevazilazeće vizije.

Jedinstvo koje izrasta iz posredovanja čulnog detalja totalitetnim karakterom celine, ne leži, kao takvo, gotovo u delu. Ono se uliva u mitološki govor, kada samo sluti jedinstvo celine u višim ili nižim slojevima dela. Ni jedno precizno uputstvo, nijedna sublimna sposobnost prihvatanja ne otvara ovo jedinstvo najedanput. *Jedinstvo nastaje samo na putu estetskog iskustva*. Jedinstvo je time produkt aktivnog sadejstvovanja refleksije koja se igra amo-tamo, između detalja i celine, da bi shvatila njihovu međuzavisnost. Jedinstvo dela ostaje zadatak koji se prenosi estetskom iskustvu, da bi se u zahamu, prema potrebi, uspostavljalo pomoću čulnih datosti refleksivnom delatnošću na sugerisani totalitet. *Kant* je ovaj problem sagledao, kako mi se čini ne umanjujući mu važnost, u svojoj estetici, u glavi o reflektujućoj snazi sudenja.²⁵ Kako jedinstvo dela ne proizilazi iz čulnog materijala

od početka ka unutrašnjosti, i isto tako malo iz ovde zastupljenog dejstvovanja kategorije razumevanja, odgovara mu *instabilitet*. Mnogostruki odnosi ovde postavljeni refleksijom, ne sabiraju se nikad uno actu u opažaj. Kad god posmatrač misli da je obuhvatio celinu, u stanju je da nanovo preobratiti slobodnu igru refleksije ka izvesnosti pojedinačnog, da bi je ponovo još bolje obnovio i time opet preinčio tobožje jedinstvo opažaja. Neki drugi posmatrač često će o vidićima dela primetiti da je nešto bilo prenebregnuto. Tako opažaj ostaje sposoban za reviziju.

Sinhronijska ravan estetskog iskustva izražava među savremenicima to da širina subjektivno mogućeg shvatanja umetničkog dela samo idealno dovodi do konvergencije. Komunikaciona forma u kojoj se medju nama govori o umetnosti jeste refleksija, logično zahtevu da svako može da načini isto iskustvo, mada se ono u pogledu istog objekta s drugom ne poklapa.

Starija kritika umetnosti i njena moderna sledbenica, retorika feljtona, uvek su doprinosele stvaranju jednog takvog estetskog "sensus communis" koji u publici održava refleksiju pokretnom i koji je spreman za reviziju svojih sudova. U dijahrenijskom ravnim iz istog suštinskog svojstva instabilnosti objašnjava se *istorijski* ishod jedne, tom vremenom primerenje interpretacije, mada ih ima više među sobom neusklađenih. Delo baš tako čitati, tako i nikako drukčije izvoditi muzički komad, za neku epohu je po sebi razumljivo, mada je u sledećoj, zastarelo. Otkrivanje novog u sprovedenom kanonu i sadašnja avangarda u aktuelnoj umetničkoj produkciji rade ruku pod ruku na promeni i prôđenju estetskog iskustva. U stvari bi, bez imenovanog instabiliteta, otpala istorijska perspektiva.

Instabilitet koji je povezan s čulno izazvanom, ali u sebi slobodno lebdećom reflektujućom delatnošću, biva sačuvan, jer sve naknadno mišljeno o gledanom i slušanom ne dospeva do kraja. Reflektujuća isprepletanost jedinstvenih odnosa, u kojima svi saznati detalji predstavljaju samo jedinstvo dela, ne nalazi završetak, jer ono u iskustvenom procesu samo sebe ispoljava. Pošto jedinstvo dela nije čvrsta tačka na koju se proces usmerava, on može da se produži u smislu revizije, prema prilici dostignutog. Totalitet tražen u čulnom ovde se nikada ne može konačno otkriti na osnovu strukture jedinstvenosti i konkretizacije. Čisti opažaj koji sve sadrži je privid, i njegova krhka priroda uvek novano stavlja refleksiju u pokret.

Traženje totaliteta ne smiruje se dolaženjem u pojam, koji bi konačno i određeno rekao šta opažaj obećava. Ukoliko bi refleksija tražila utičite u pojam, ona bi tako napustila bazu estetskog iskustva i menjala carstvo umetnosti samouverenošću mišljenja. Doduše, refleksija tendira da se prevede u formu pojma, što zavarava krajnje izuzeto i neponovljivo izražen opažaj dela u totalitetu. Uprkos tome, jasno i jednom rečju izraženo, svaki od njih mora propasti, što je uistinu ono što estetsko iskustvo kuša. Pojmovni izrek otuduje životnost susreta s umetnošću, tako da refleksija ponovo nastoji, iz praznine apstraktnih pojmoveva u neposrednost opažaja, da se vrati. Tu pogrešno drži ono što pojam nije u stanju da obuhvati. Ništa ne smeta refleksiju na ovom povratku, jer je viša istina pojma samo data mišljenuju, a ne estetskom iskustvu data stvar.

Premošćivanje između porekla gledanja i izgovaranja viđenog, ili između opažaja i pojma, nikad se dugo ne zadržava. Iako se refleksija kreće u međuprostoru, sama je nemoćna da izgradi realno sijedinjenje opažaja i pojma. Ovo nije u stanju nijedna od obe strane sa svoje strane, ako onu drugu prisiljavaju da se odnosi na nju, što je i ukazalo naša rasprava s idealističkim konceptom »intelektualnog opažaja« i programom teorije umetnosti kao »nauke oka«. Obrnuto, povratak obe strane u ograničeni i nepojmovni teren duševne spoznaje, ili umetnički slepo apstraktne visine, ne predstavlja nikakav izlaz iz dileme, jer tako bi estetike uopšte postale nemoguće.

Ovako, estetika mora, ukoliko želi da je moguća, da doveđe u ravnotežu teorijsku umerenost istovremeno sa smelošću koju iziskuje analiza estetskog iskustva. Ako se pravi sadržaj umetnosti i ne doveđe do definitivnog pojma, u slučaju umetničkog dela, to pobuduje čulni napor totaliteta u detalju i izmamljuje refleksiju koja se nikad sobom ne umiruje i okončava. U procesu takvog iskustva konstituiše se ono što mi zovemo jedinstvo dela. Pri svoj skepsi spram estetike umetnika, trebalo bi verovatno pogodnu reč iz druge ruke, izjavio ju je Sezan, razumeti: »Sadržaj naše umetnosti leži u tome što misle naše oči.«

S nemačkog preveo: Relja Knežević

NAPOMENE:

¹Uporediti, takođe, pismo Šileru od 19. februara 1802: »Filozofija uništava kod mene poeziju, i to zato što me tera u objektivnost. Pošto se ja ne mogu nikad cisto spekulativno odnositi, već upravo moram za svaku rečenicu opažaj da tražim i u prirodi da proizilazim.« Slični iskaza nalazimo mnogo kod Ge-tea.

²Naš prevod »Poezije i zbilje«, str. 281, 282, Z. Škreb, Matica hrvatska, Zagreb 1953. (Prim. prev.)

³Kritik der reinen Vernunft, A 51.

⁴Kritik der reinen Vernunft, B 72.

⁵Kant, Werke (ed. Weiskeidel) III 377, 387.

⁶Mišljenje branjeno, pre svih, od J. G. Schlossera (Platonova pisma o sirakužanskoj državnoj revoluciji uz istorijski uvod i objašnjenje, Königsberg 1795).

⁷Učenje o čulnosti jeste u isto vreme učenje o noumenima u negativnom smislu, to jest o stvarima koje razum mora da zamisli bez ovog odnosa na prirodu našeg opažanja, te, dakle, ne samo kao pojavu, već kao stvari po sebi; ali on u isto vreme uviđa da ne može na ove stvari u toj njihovoj izolaciji da primeni svoje kategorije, ispitujuci ih na taj način. . . .« (Kritik der čistog uma, prevod dr. N. Popovića, Kultura, 1958. str. 288). Uporediti takođe pismo J. S. Becku od 20. januara 1792.

⁸Na primer, Schelling: Vom Ich als Prinzip der Philosophie, 1795, paragraf 8.

⁹Uporediti II uvod u učenje o nauci.

¹⁰J. G. Fichte: Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre (1797), WW I 463.

¹¹Iz ovoga se ne može nijednom čoveku osporiti sposobnost da se uzdigne do svesti naučnog opažaja, i ne manje mogućnost moralnog vaskrsnuća ili bivanja pesnikom. Ali ništa manje razjašnjava – baš zato što su ove sposobnosti i bogatstva nešto sasvim Prvo, a nikako svršeni niz koji leži u osnovi – zašto se ovamo uspostavljaju, onamo izostaju. Toliko upravo uči iskustvo, koje se ne može razjasniti iz osnova, da pojedini ljudi, s kojima se uvek započinje i koji bi se mogli voditi, ne mogu da se vode. U mladosti, kad se čovek još da ubiči, užide se na najlakše do nauke, kao i do poezije. Ukoliko dopusti da mu mladost prode i da se temeljno polovinom života pogubi kroz misaone napore, mnogomisaoност и recenziranje, može mu se, bez veće opasnosti da se kroz ishod bude opovrgnut, osporiti sposobnost za nauku i za poeziju, iako mu se njegova nesposobnost verovatno ne može dozakati.

Niko ne treba da uzme za zlako mu se ova nadarenost opažanja ospori, ništa manje ako se nekome uzima da je što mu se osporava poetski talent. U pogledu na poslednje je već poduzeo utešna izreka da se poete raduju a ne prave: zašto se onda ne požuri da se ova utešna izreka ne protegne i na filozofiju? (Sonnenklarer Bericht an das grossere Publikum über das eigentliche Wesen der neuen Philosophie, 1801, II 390 f.).

¹²System des transzendentalem Idealismus (1800), WW III 438.

¹⁴ U Huserlovoj fenomenološkoj školi pojma opažaja igra važnu ulogu. Ali on je mišljen u protivstavu s dotadašnjim istraživanjem pre "evidencije" (uporediti: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, I., 1913, paragrafi 1, 18, 67 i dr.).

¹⁵ S. E. Panofsky, *Idea*, Berlin 1960², 25 ff.

¹⁶ De pictura praestantissima et nunquam satis laudata erte libri tres, Basel 1540, npr. delovi 23 ff, 52 ff.

¹⁷ *Philosophische Tegebücher*, zusammengestellt von G. Zambrano, Hamburg 1958, 83 ff.

¹⁸ Po razgovorima portugalskog slikara Francisa de Hollanda, objavljenim 1538 (u: *Michelangelo, Briefe, Gedichte, Gespräche*, Frankfurt 1957, 180; uporediti takođe o sporu između slikarstva i poezije, 190 f. »Postojo običaj da se u delu slika nešto, što se u svetu nikada ne vidi, i ta umetnička sloboda ima skroz razumnu i dobru osnovu. Postoje, dodeuze, pojedini koji ovo ne uvidaju i koji tvrde da je liričar Horacije na sledеćim stihovima uputio oštре zamerke slikarima:

pictoribus atque poetis

quidlibet aenandi semper fuit aequa potestas;

scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim.

Ali ovi stihovi se nikako ne drže kao napad protiv slikara. Mnogo više ih Horacije pohvaljuje i sokoli kad kaže da pesnik i slikar imaju moć da se usude, citiraju: »da se usude na ono što im se svida. Ova sloboda vidjenja i ova moć im je odvuk u posedu.«

¹⁹ Videti o ovome: E. panofsky, The Neoplatonic Movement and Michelangelo, u: *Studies in Iconology* (1939), N. Y. 1967, bes. 178 ff.

²⁰ Michelangelo, pomenuto delo, 169. str.

²¹ Od prirode nam je utisnuto da se rado okupiramo upoznavanjem s pravom istinom svih stvari. Ali naša glupa čud ne može da dođe do savršenstva svih umetnosti, istine i mudrosti. Ipak, mi nismo isključeni od svih mudrosti. Želimo li da naš um kroz učenje izoštimo i u tome se vežbamo, možemo ispravnim putem tražiti konačnu istinu, možemo da postignemo da naučimo, saznamo i ovome dobro. Mi znamo da ste vi ponекu umetnost iskusili i objavili vašu istinu koja nam dobro dolazi. Otuda je pravedno da to čovek ništa ne propusti i u dogledno vreme nešto nauči. Ovo me je pokrenulo da nešto napišem, šta mladima neće izgledati nepoželjno. Jer je najplimentičniji smisao čoveka lice.«

»Tada je dobar slikar u sebi savršenstvo i ukoliko bi bilo moguće da je ovčen živ, on bi pisao iz unutrašnjosti platonovske ideje, izlivaо bi novo, stalno kroz delo.« (A Dürerova pismena ostavština, izdao E. Heidricha, Berlin 1910, 305 f. tekst nastao od 1512. godine).

²² Gadamer se zalaže u raspravi s ovde zastupanom tezom estetskog iskustva za ispravno shvaćenje "opažajnosti" kao osoben karakter svake istini otkrivajuće umetnosti (Anschauung und Anschaulichkeit, u: *Neue Hefte für Philosophie*, 18, 1980). Pri tome ima u vidu Huserlov projekt "pune datost" kao ispunjene intencije fenomenološkog stvarnog sadržaja. Tek sad može biti razlikovana puna datost "stvari same" od neznatnijih stupnjeva izvorne opažajnosti, kad može šta – sadržaj da se odredi

tako da je u celosti u ispunjenoj intenciji. Šta to treba da bude u umetnosti prispevajućeg STA ka opažaju dogodenog, još uvek je problem. Kako će kasnije biti ocrtno, delo bivaju lišena jednom zauvek određljivog objektivnog sadržaja, koji se nezavisno od estetskog iskustva da isključiti na bilo koji način. Izlaz bi se, usled prevećne neodređenosti, smeо zabraniti, ako bi se u umetnosti očekivala neka neupalna istina nezavisno od konkretnicije.

²³ Staat X.

²⁴ Ästhetik (WW X, 13 f).

²⁵ Uostalom, još je Ed. Hanslick u svom pokušaju da estetiku osloboди opterećenja predstavljanja osećanja i mimentičkog odnosa spolja, morao da se vrati kategoriji opažaja. »Zvučna pokretna forma– kako je Hanslick označio muzički lepo, traži jedan, po vizuelnoj paradigmi naknadno izgrađen put promišljenja: "čistog opažanja." (Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig 1874, 94 ff, 105)

²⁶ Nepotrebno je stalno pozivljivanje na marksističku analizu fetišizacije robe, kojoj kod Benjamina drži ravnotežu mitski protivpojam "aura". Aura, kao izvorna upotreba vrednosne jednoga kroz razmetljivost nenivelisanog "sveta i sada", ne odnosi se prvenstveno na umetničku delu. Na njima želi Benjamin da demonstrira samu jedan gubitak autentičnosti, uposte, diktiran ophodenjem masovne kulture s istorijom i prirodom. (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit; bojje: Absatz III u: Illuminationen, Frankfurt 1961)

²⁷ Uporediti moje starije Istraživanje: Ueber die einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik (Neue Hefte für Philosophie 5, 1973. Suprotnu poziciju zastupa A. Danto, estetska reakcija je potpuno zavrsna od realne definicije objekta kao umetničkog dela (Ästhetische Reaktionen und Kunstwerke, Neue Hafte für Philosophie 18, 1980).

²⁸ hrđatsvrlj, oz hrdqlrz. yrs,nith 1957. 202

BUBNER, Rüdiger, prof. dr phil., rođen 1941. u Lidenšajdu. Studije filozofije i klasične filozofije u Tbingenu, Beču, Hajdelbergu i Oksfordu; promocija i habilitacija 1972. u Hajdelbergu, zatim profesor filozofije u Frankfurtu na Majni 1973, a od 1979. u Tbingenu.

Najvažniji radovi: *Teorija i praksa – poshegelovska apstrakcija*, Frankfurt 1971; *Dialektika i nauka*, Frankfurt 1976; *Hegel i Gete*, Hajdelberg 1978; *Ka suštini dijalektike*, Stuttgart 1980; — Izdavač: *Jezik i analiza. Tekstovi o engleskoj filozofiji sadašnjice*, Göttingen 1968; *Hermeneutika i dijalektika*. Svečani spis posvećen H. — G. Gadameru (zaјedno s K. Cramer i R. Wiel). 2 toma, Tbingen 1978; G. V. F. Hegel. *Predavanja o estetici*, 3 dela, Stuttgart 1971; *Istorija filozofije u tekstu i prijazu*, 8 T., Stuttgart 1980. Članici i rasprave o pitanjima estetike, Istraživanju Hegel i o klasičnoj nemackoj filozofiji.

ništa nisam uložio

ranko risojević

PRIJATELJI U SAMOĆI

Samo gledam knjige
u ovoj sumračnoj sobi.
Svetlo pada na pod,
dva pauka protrčaše
slijedeći mrave i uholaze.
Na drugom zidu police,
zlačana slova na platnu –
prijatelji u samoći.

Ne dižem ruku, ne pokrećem
noge, ne zovem upomoć,
samo očima prelazim duž polica,
znajući svako mjesto,
svaki mig čudesnih zvijeri
što iz svojih kaveza keže
zube prema mome vratu –
prijatelji u samoći.

Odrekao sam se muzike,
sunčeva svjetla, mirisa cvijeća,
šumskog ozona, vučjeg urlika,
azurnog neba i mora u podne,
tišine nad grđobnicama Perasta –
nijemo zurim u vitrine,
ni poziva ni odziva
prijatelja u samoći.

SPI, ZVIJERI MOJA

Šta opažaš u smradu,
iza svog ramena,
na bilo koju stranu,
u dnu kratera,
u tvom sjećanju –
napeta životinja smedih očiju,
spava li, mrtva li je?

Tren jedan razdere se veo,
pomjeri se zid,
ukoni vještački dim i magla
s njenog kaveza, s njenih čeljusti –
poslednja kap nečije krvi,
još se ljeska na bradi
nepokretne zvijeri.

Očekivao si nastavak večeri,
mirnu noć, opušteno tijelo
u kome se smiruju trzaji
razorenog svijeta –
zalet samo za koračanje,
bez kratera, bez očiju
koje uspavane ipak gledaju.

Šta opažaš u njihovoj mrklini?
Potonuće brodica uz obalu,
napuštena, rasušena, crna –
njoj dva-tri odjeka,
i arija pijanog veslača:
Spi zvijeri moja!

NIŠTA NISAM ULOŽIO

Hrabrosti nisam imao –
voz je izlazio iz tunela,
približavala se stanica,
smrdio sumpoř,
poluotvorena vrata usrkivala su
vazduh slobodnog svijeta –
ništa nisam uložio.

Kraj mene stajali su
žavalji džeparoši i sjenke,
samo da sam pružio ruku,
dohvatio im njeda i džepove,
letio bih preko brda,
mjesecar u podne –
ništa nisam uložio.

Za istim stolom s vladarima,
pripaljujući im cigaretu,
zagrcnuv se likerom,
presjekao sam riječ napola,
dio progušao, ostalo zaboravio –
ništa nisam uložio.

Bruj neba bolno me dira,
reže mi čelo, o! zavodi me
van granica sna, u izbu
gdje sve je hromo,
naduto i nijemo, sve sigurno –
ništa nisam uložio.

NA CESTITI RAZAPET

Opruži se na cesti,
lopatice nasloni na asfalt!
Lete čavke, odlijeću vrane,
u krošnjama uznenimireni čvorci.
Šta slijedić u umorne oči
dira dno, kida temelj,
ruj vulkanski pokreće
do štucanja?

Lijevom rukom prigrli drvo,
jagodicama dotiči mjesto
mokro od mokraće i suza,
noktima struži, prodiri,
do goda gdje bijesne utroba
tvoje mirne majke.

Ne puštaj, ne ostavljam,
više niko ništa ne zbori.

Desnom rukom drži rešetku,
cijedi se kišnica,
otice gnoj, govna, pseća sperma,
provlači ti se kroz prste, grgolji
tužbalicu veselih voda –
u njima se još ljeska lice
mirnih, upalih očiju.

Petama pritisni glib,
raspao se asfalt, pukla kora
zemlje nagnute nad jarak;
zagrijene utrobe mačke i psa
cvjetaju kao karfiol ljeti –
raspeti, sapeti, sveti.

