

## ЕСТЕТСКИ СТАНУЈЕ ЧОВЕК<sup>1</sup>

Као и уметнички лепо, тако и природно лепо имају једну заједничку особину, односно телеологију, тачније телеологију без телоса – сврховитост без сврхе. Међутим, да би уметничко дело било створено, често се мора кренути од света живота чији витализам и органска форма, за једну струју мишљења, надмашују свет артефицијелних творевина. С друге стране, човеков нагон за лепотом, истанчаност естетског чула, наводи га да константно „улепшава“ свет у којем живи, смештајући лепоту у сферу идеалних моћности (биће-по-себи-за-нас) и доживљавајући свет као недовршени естетски предмет, као још-не-лепоту. Очитост увида саусловљености животног реалитета и естетског простора, али не и њиховог узајамног суперпонирања, указује нам пре на један дијалектичан и нераскидив однос. Уколико, притом, сферу идеалних могућности разумемо као метафизички принцип у човеку самом, отуда долазимо и до хипотезе да се довршавање природног у естетском простору може разумети као отвореност бића и отвореност-ка-делу, што, служећи се феноменолошким речником, покушавамо испитати у овом раду кроз компаративну анализу феномена естетског и стварног.

**Кључне речи:** природно лепо, уметнички лепо, отвореност, недовршеност, *homo aestheticus*

### „Закон“ природе и „закон“ уметности

Разматрање односа стварног и естетског једно је од темељних питања када је реч о дијалектици *physis*-а и *poiesis*-а у контексту уметности. Тема односа стварности, уметности и песништва *par excellence* представља „болно место“, односно *punctum* Платонове естетичке ми-

\* bmarija90@gmail.com

1 Овај рад, под насловом „Естетски станује човек: да ли је уметност нешто више од природе?“, излаган је, у скраћеној верзији, на научном скупу Естетичког друштва Србије са темом *Естетско и стварно* који је одржан у Београду, 17. и 18. маја 2018. године у Заводу за проучавање културног развитка. Излагање са скупа емитовано је на Трећем програму Радио Београда 10. августа 2018. године.

сли. Своју апологију уметност добија у Аристотеловој естетици која реинтерпретира појмове природе и песничког умећа постављајући их у готово хијазмични однос. На темељима Платонове и Аристотелове интерпретације односа естетског и стварног развијала су се потоња тумачења о координатама света живота наспрам света артефакта и обратно. Указивањем на Платоново и Аристотелово тумачење односа стварности и уметности покушавамо указати на корен интерпретације односа стварног и естетског као вечног питања естетике.

Служећи се феноменолошком терминологијом, можемо рећи да су *свеӣ живоӣа (Lebenswelt)*,<sup>2</sup> односно живи свет свеукупне природе као независне творевине без интенционалности у настанку, и *свеӣ артефактӣа*, уметничких творевина и свесног стварања, у дубокој спрези. Ту јаку спрегу показује управо веза законитости у природном и уметнички лепом. Ако под „природно лепим“ подразумевамо чудесност, односно пријатност и витализам органског и неорганског света природе, а под „уметнички лепим“ естетски простор у којем је човек демијург, увиђамо да и у „закону“ природе и у „закону“ уметности почива бар једна заједничка особеност – сврховитост без сврхе која искрсава упоређивањем *живо̄ӣ предмет̄а* и *естеӣско̄ӣ предмет̄а*. У естетском доживљају, односно исказивању суда укуса, у лепоти биљке, животиње или човека, с једне стране, као и у лепоти храма, слике, песничког дела, с друге стране, запажа се иста сврховитост која испуњава *себе у себи*, односно успоставља јединствену телеологију без телоса. Естетичност живог света, као и артефицијелног, не остварује другу сврху изузев да егзистира у својој посебичности и својом чулном појавношћу и дражима „заплускује“ посматрача. Саусловљеност реалитета и естетског простора, блиска и дијалектичка веза естетског и стварног, чинећи срж и кључну тему разматрања овог рада, испитује се на основу премиса двојице феноменолога, Мориса Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty) и Николаја Хартмана (Nicolai Hartmann). У раду се покушава указати на хијазмичност односа естетског и ствар-

2 Свесни комплексности Хусерловог појма „света живота“ (*Lebenswelt*), у овом огледу ипак преузимамо га у уже схваћеном смислу света непосредног чулног искуства који указује на просторно-телесну структуру, изједначавајући га са живим светом, односно природним светом. Синтагма „свет живота“ чини се адекватном и због употребе наше синтагме „свет артефакта“ као својеврсне бинарне опозиције.

ног, као и да није могуће подредити свет уметности свету живота или, пак, обратно, већ да се, пошавши од блискости у њиховим законитостима, ова два простора међусобно допуњују и комуницирају.

### Свет као недовршени естетски предмет

Како би се разумело комплексно питање саодноса феномена естетског и стварног, потребно је осврнути се на, наизглед јасне, кључне одреднице човека као *homo aestheticus-a* у овом огледу, односно на појам *перцепције* и *стварној*. *Homo aestheticus* којег подразумевамо у овом раду представља чулно, чувствено биће које својим креативним импулсом, чулом за естетско, ствара, улепшава себе и свет који настаује и опажа. Појам перцепције неопходно је разумети у мерло-пontiјевском кључу управо јер таква филозофска позиција покушава да разреши Хајдегерово (Martin Heidegger) питање бивствовања у свету (*in der Welt sein*) тако што изводи тврђење да човек пребива у свету подједнако колико и свет, истовремено, пребива у човеку. Ова тврдња упућује на међусобну саусловљеност феномена доживљеног и доживљаја, мишљеног и мишљења, односно перцепцију декларише као *par excellence* егзистенцијални модус између видљивог и невидљивог. Мерло-Понтијева хипотеза потврђује се аутопоетичким исказом импресионистичког сликара Пола Сезана (Paul Cézanne) о којем Мерло-Понти пише бројне есеје из уметности: „Пејзаж промишља себе у мени и ја сам његова свест“ (Стојковић цитира Сезана, 2016: 193). Мерло-Понтијево схватање перцепције јесте директно повезано са разумевањем феноменологије тела и корпоралности која упућује на сферу тактилноности, а отуда и на појам стварности, односно стварног. С обзиром да Мерло-Понти у својим списима о уметности тврди како је у исконској перцепцији разлика између додира и вида била практично непозната, те су додир и вид били у синонимном (са)односу. Отуда је, између осталог, перцепција нераскидиво повезана са феноменом стварног.

Стварно је средина где је сваки аспект неодвојив један од другог, односно средина у којој влада апсолутна једнакост свих атрибута једног предмета. Да би илустровао дефиницију стварног, Мерло-Понти у *Феноменологији перцепције* (*Phénoménologie de la perception*; 1945) наводи интересантан пример тепиха (1978: 337). Он истиче да

је немогуће описати боју тепиха, а не рећи притом да се ради баш о тепиху, који је сачињен од извесног материјала, при чему се у таквом типу дескрипције укључује и извесна тактилна вредност, тежина или, пак, отпорност према звуку. Отуда, *стварност* није *стварно* дата у перцепцији, већ је ми доживљавамо, у себи преузимамо, реконструирамо, с обзиром да је стварност везана за свет чије тековине и темељне структуре носимо са собом. Људско понашање, а самим тим и перцепција, отвара се према свету (*Welt*) и према објекту (*Gegenstand*, Хартман, 1968: 173). Мерло-Понтијев пример тепиха сведочи да оно што примамо чулима није само ствар (доживљено), већ и искуство о ствари (доживљај), стога *трансценденција у бразди субјективности* (Мерло-Понти, 1978: 340) могла би бити и једна од дефиниција стварног. Ствар и свет постоје доживљени од мене или сличних мени. Они су повезаност различитих перспектива, али уједно и трансцендирају те перспективе, јер се појављују као *отворени*. Та отвореност света условљена је отвореношћу перцепције, немогућношћу успостављања „перцептивне синтезе“, односно немогућношћу сагледавања објекта из свих перспектива у једном истом тренутку. Самим тим отвореност света представља и његову недовршеност и недовршивост, како у перцепцији, тако и у конституисању естетског простора на темељу света живота. Ако је квалитет скица једне ствари (објекта), онда је ствар скица света, а свет „вибрација нашег психофизичког битка“ (Мерло-Понти, 1978: 420). Отуда свет који је, попут скице, „недовршено дело“ (Мерло-Понти цитира Малбранша, 1978: 420) и који није конституиран подразумева и неконституирајућег субјекта, односно нацрт или скицу његовог тоталног битка.

Рећи да је уметност допринела откривању природно лепог, наводи Хартман, било би подједнако тачно као кад бисмо рекли да је религиозни песник открио Бога (Хартман, 1968: 176-177). Уметност је свакако допринела отварању естетског погледа, међутим и сам поглед уметника, његово естетичко вођење перцепције, мора бити пробуђен некаквим „окидачем“, односно предметом који се у перцепцији нуди као естетски или потенцијално естетски, као некаква *joist-ne-leio-ша* коју уметник уводи у сферу идеалних могућности, односно сферу бића-по-себи-за-нас. Човеково естетско чуло тежи за константим стварањем и улепшавањем света око себе. Отуда је у уметнику прима-

ран *естетски став* *према околном свету* и својеврсно естетско зрење у дијалектици доживљеног и доживљаја. Могло би се рећи да у уметности суштина лежи у начину виђења што додатно подцртава значај перцепције у њеном чисто филозофском аспекту – као *интерасубјективно* и *интерсубјективно* профилисано. Тако схваћена перцепција не укључује нужно релативизацију, а отуда и деконструкцију појма, већ представља успостављање својеврсне општости у субјективном карактеру феномена перцепције.

Неки пејзаж или одређени природни предео могу активирати нашу имагинацију. Класична илустрација активације уобразиље може бити неки органски облик, на пример, стари храст, који, парадоксално, „прича“ причу иако је чудесно нем, односно иако га одликују равнодушност, тишина и несвесност природног света. То голо, безазлено биће-по-себи без бића-за-себе (Хартман, 1968 184) представља *биће-за-нас*, али и више од тога, представља и *биће-по-себи-за-нас* јер му, у његовој посебичности, као посматрачи, дописујемо извесну причу. Хартман у таквом бићу види природну творевину која постиже савршенство нудећи нам се *као да је* чисто по себи постојећа. Међутим, поступком „дописивања приче“ равнодушју и несвесности природног света он (природни свет) се уједно довршава и естетизује. Илустрација показује да сâмо опажање већ у извесној мери представља одређени степен стилизације света, и природног, и уметничког, кроз естетички вођену перцепцију.

### Грандиозно царство природно лепог и ефекат стварног

Природно лепо, целокупан свет органског, животињски и биљно лепо – елеганција скока срне, сјај орада, колоније биљке индиго, накупине кристала – представљају читав један универзум препун „уметничког облика природе“. Илуструјући грандиозност природног света, Хартман ће у својој *Естетичкици (Ästhetik; 1953)* навести поетичну слику која буди естетски доживљај:

„Исто је са сјајем лептирова, хоботница и медуза, радиоларија и инфузорија [...] пре се може рећи да, у извесним границама, свако растиње у свом развијеном облику делује као уметничко дело. То важи за стабљику са у страну нагнутих класом, за затворени облик смреке, букве или брезе, за

„љутите“ жиле на кори старог храста, за моћну расцветану дршку агаве, као и њене бодљама наоружане листове“ (Хартман, 1968: 170).

Хартманов *јеснички* опис природног света превазилази зоолошке и ботаничке описе. Међутим, уметничка дела природе у горенаведеном фрагменту Хартманове *Естетике* изазивају пријатна осећања која су у бити *вишљална*, односно осећања релаксације, али која нису естетска *sensu stricto*. Пријатан пејзаж или меко крзно мачке могу изазивати задовољство, али реч је о виталном допадању којем недостаје сфера моралног, односно нама се, као реципијентима, целокупни свет органског појављује лишен било какве моралности.

Насупрот томе, постоје облици у природи који могу изазвати зазор, а чија перцепција може бити и културолошки условљена. Отуда, на пример, уколико гмизавце научимо да посматрамо дистанцирано, предметно, односно да се ослободимо рудимента исконског страха (Хартман, 1968: 169) или гађења и редукујемо живо биће на начин његовог „појављивања“ – можемо запазити лепоту краљевске кобре. Лепота је у том погледу видљиво појављивање телесне динамике у посебном доживљају. Срж је да у естетском простору постоји извесна прећутна дистанца у којој се укида витализам посматраног предмета. У стварном нема осећаја дистанце. Човек се у лепом пределу осећа делом тог простора, односно доживљава себе прихваћеним, окруженим простором осећајући *јримитивно самоушћавање* и срастање властите (телесне) егзистенције (Хартман, 1968: 174) са реалним простором чији фрагмент постаје сам реципијент. Међутим, чудесност органског лежи у томе што његов доживљај увек представља „прозирање кроз оно што је чулно дато и осећање нечега што није чулно дато“ (Хартман, 1968: 169). Реч је о томе да се реално манифестује, односно *појављује*, на сличан начин као иреално које има заправо има само *ефекат стварног*<sup>3</sup>.

За разлику од уметничког, природни предмет није естетски подешен, односно усмерен према естетском дејству (Хартман, 1968: 189). То значи да када посматрамо одређено уметничко дело, ми *apriori* имамо и одређена очекивања од уметничког предмета, него што је то

---

3 Погледати: Барт, Р. (1990). Ефекат стварног. *Трећи програм*, 85, 190–196.

случај у природи. Иако ни природни, ни уметнички продукт, природне накупине кристала или цртежи по зидовима пећинама, немају сврху изван себе самих, од уметничког дела у извесној мери *очекујемо* одређени ефекат, односно да ће нас посматрани артефакт као какав *punctum* ганути, одушевити, растужити, запљуснути естетском дражи.

Импесионистичка естетика која се угледа на природу, али није чист мимезис, као уосталом и фотографија која не пружа исто виђење као што је виђење голим оком, говоре нам да уметност није подражавање, али ни производ који прати жеље интуиције или каквог „доброг укуса“, већ је реч о делатности израза. Као што реч именује и хвата у својој природи нешто што се пре тога нејасно и неартикулисано *појављивало*, тако и сликар објективизује, пројектује и фиксира предмет на платну. Управо као што ни реч не личи на оно што описује, тако ни сликарство не представља доследан израз. Уметник фиксира и приближава реципијенту приказ чији је део, а да то он то сам као реципијент и не примећује. Осмишљање, идеација, и извођење, омогућавање појављивања, прате једно друго.

### „Трансценденција у бразди субјективности“

У разматрању да ли тековине уметности превазилазе тековине природе или обратно, морамо се најпре вратити на разумевање човека као реципијента, односно уживаоца без којег ни једна ни друга сфера не би постојале. Као чулно биће са чулом за естетско, *homo aestheticus*, човек је активни стваралац и пасивни реципијент-уживалац без којег естетски феномени у свету живота и свету артефакта губе свој смисао, односно своју *вредносност* која представља „вредновање“ предмета, квалитет предмета за мене као субјекта. На сличан начин као што је човек и створена и стваралачка природа, *natura naturata* и *natura naturans*, аналогно се однос природе као стварног и уметности као естетског може тумачити као саусловљавајући однос и, шта више, кроз један (мерло-понтјејевски) модел органистичке естетике:

„Роман, пјесма, слика, музички комад јесу индивидууми, то јест бића у којима се не може разликовати израз од израженог, чији је смисао приступачан само директним контактом и која зраче своје значење не напуштајући своје

временско и просторно мјесто. У том смислу наше је тијело успоредиво са дјелом умјетности. Оно је чвориште живих значења, а не закон извјесног броја коваријантних термина“ (Мерло-Понти, 1978: 166).

Поређење уметничког дела са живим бићем могуће је путем феномена тела схваћеног као егзистенцијални модус у којем су *изражено* и *израз* у хијазмично постављеном односу при чему је перцептивна отвореност поље за довршавање стварног у естетском простору и естетског у свести, односно мерло-пontiјевски схваћеном *cogito*-у. *Cogito* као битак-у-свету јесте најпре телесна присутност која себе може да апстрахује и сведе на феноменално. Отвореност наспрам ствари и других разоткрива метафизички принцип у човеку – егзистенцију која постаје *трансценденција* тако што „на свој рачун преузима и преображава једну фактичку ситуацију“ (Мерло-Понти, 1978: 184). Егзистенција која трансцендира своје границе кроз отвореност перцепције и отвореност-ка-делу као модалитету креативности и стварања упућује на тесну везу слободе и естетског. Естетско је отуда *par excellence* простор слободе самим тим што имплицира својеврсни плес уобразиље.

Слобода, као и егзистенција која превазилази себе, али не излази из себе, подразумева да никада нема детерминизма и никада апсолутног избора, односно да човек никада није тело као ствар и никада није чиста, гола свест (Мерло-Понти, 1978: 466). Што је онтички једноставнија, творевина природе лакше остварује савршенство које би, према Хартману, могло подразумевати затвореност, заокруженост и извесну аутаркију, односно аутономију. Наиме, највећа строгост влада у управо анорганској природи, у слојевима неживе пасивне материје која самим тим нема потенцијал за икакву актуализацију. Насупрот анорганском, у органском свету влада велика слобода кретања, а отуда и поље могућности за делање. Човекова слобода његов је највиши дар, али самим тим и његову угроженост јер представља сталну могућност промашаја (Хартман, 1968: 186-7). Чињеница да ћемо увек у прошлости пронаћи назнаку онога што смо постали говори нам да никада нисмо одређени, али и да се и не мењамо, на једнак начин на који егзистенција превазилази, али не надилази себе саму. Управо



због тога слобода не подразумева цело, заокружено биће, већ уистину *недовршено*. Постојање аутономије за човека би значило постојање једног аутономног, апсолутног, „ја“ што би у таквом случају укинуло субјективност као такву, односно субјективност која представља битак-у-свету, то јест субјективност која укључује интерсубјективност.

У контексту естетског и слободе, позиција *homo aestheticus*-а подразумева да човек *станује естетски*,<sup>4</sup> односно да је уједно, као створена и стваралачка природа – коначан и бесконачан. С обзиром да станује естетски и да је људско понашање отворено према свету и објекту, човек је отуда и *ошворен-ка-делу*, односно, вођен стваралачким импулсом, усмерен стварању и свету артефакта. Таква отвореност упућује на отвореност граница, а не на њихово заоштравање. Стварно можда не објашњава естетско, али очито комуницира с њим, а дело које треба сачинити захтева управо ту стварност. Отуда, јасно је да није реч у успостављању јасне дистинкције и оштрине граница, већ је реч о двосмисленој средини комуникације естетског и стварног.

## ЛИТЕРАТУРА

- Барт, Р. (1990). Ефекат стварног. *Трећи програм*, 85, 190–196.
- Мерло-Понти, М. (1978). *Феноменологија перцепције*, превео с француског Анђелко Хабазин. Сарајево: „Веселин Маслеша“.
- Мерло-Понти, М. (2016). *Сезанова сумња: Око и Дух и групи оiledи о уметности*, превела с француског Милица Стојковић. Београд: Службени гласник.
- Стојковић, М. (2016). Опажање и бивствовање. У М. Мерло-Понти, *Сезанова сумња: Око и Дух и групи оiledи о уметности* (193-207). Београд: Службени гласник.
- Хартман, Н. (1968). *Естетика*, превео др Милан Дамњановић. Београд: Култура.

4 Парафраза и алузија на Хелдерлинов стих „Песнички станује човек“ који интерпретира Хајдегер у *Певању и мишљењу*.

**Marija M. Bulatović**

**AESTHETICALLY MAN DWELLS**

**Summary**

Artistic beauty and natural beauty have a common feature, i.e., teleology, or teleology without τέλος. However, in order for an artwork to be created, it is often necessary to start from the lifeworld whose vitality and organic form, for one current of thought, outperform the world of artificial creations. On the other hand, man's beauty drive, sophistication of the aesthetic sense, tells him to constantly "beautify" the world in which he lives, placing beauty in the realm of ideal possibilities (*être-en-soi-pour-soi*) and experiencing the world as an unfinished aesthetic object, like Not-Yet-Beauty. The obviousness of the insight into the liaison of reality of life and aesthetic space, but not their mutual superposition, points to a dialectical and inextricable relation. If, then, the sphere of ideal possibilities is understood as a metaphysical principle in a man, hence we get to the hypothesis that the completion of natural beauty in aesthetic space can be understood as the openness of the being and openness-to-work, which, using phenomenological notions, we try to examine in this paper through a comparative analysis of the phenomenon of the aesthetical and real.

**Key words:** natural beauty, artistic beauty, openness, unfinishedness, *homo aestheticus*