

МАЛИ НЕМО, ПАНЧЕВО
АРХИВ ВОЈВОДИНЕ, НОВИ САД

Библиотека
ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА

Главни и одговорни уредник
др Небојша Кузмановић

Рецензенти
проф. др Миланко Говедарица
др Весна Станковић Пејновић, виши научни сарадник
др Александар Лукић, научни сарадник

Милан Орлић

ФИЛОЗОФСКА АФИРМАЦИЈА УМЕТНОСТИ:

ШЕЛИНГ И НИЧЕ

**Мали
Немо**



Панчево/НовиСад, 2024

*Даринки и Милошу,
мојим родитељима*

САДРЖАЈ

ПРЕТХОДНА НАПОМЕНА	9
--------------------------	---

I

ТРАДИЦИОНАЛНИ ФИЛОЗОФСКИ ИНТЕРЕС И ИМПЕРАТИВ: ДВА ПРИМЕРА СХВАТАЊА ФИЛОЗОФИЈЕ, УМЕТНОСТИ И ЊИХОВОГ МЕЂУСОБНОГ ОДНОСА

ДВА ПРИМЕРА ТРАДИЦИОНАЛНОГ ФИЛОЗОФСКОГ ИНТЕРЕСА И ИМПЕРАТИВА: ХЕГЕЛОВО И ПЛАТОНОВО СХВАТАЊЕ	13
--	----

Три царствa айсолуџној духа: Хегелово схватање да једино
филозофија омогућује ваљано сазнање и однос филозофије
према осталим облицима *наука и образованосџи*

	13
--	----

Три царства чулности:

Хегелово финално позиционирање уметности

	16
--	----

Платоново схватање филозофије као *завршној камена
над осџталим наукама* и уметности као подражавања
и облика мњења

	18
--	----

Платонов миметички критеријум за одређење статуса уметности ..

	21
--	----

AUDIÁTUR ET ÁLTERA PARS: ДВА ОПОЗИТНА ПРИМЕРА	25
---	----

Да ли је разликовање уметности од неуметности могуће?

	25
--	----

Перспективизам Рене Велека и Остина Ворена

	26
--	----

Спољашњи и унутрашњи облик проучавања књижевности

	27
--	----

О наводној *џрисној и нужној вези* филозофије, књижевности
и уметности

	28
--	----

О *џрисном сарадничком односу* књижевности
и осталих уметности

	30
--	----

Аксиолошки идеал аутономизације
књижевно-уметничког дискурса

	32
--	----

Феноменолошка концепција (интегралног) уметничког дела ...

	34
--	----

Хусерлова фундаментална питања о суштини сазнања као припрема теорије слојева	35
Ингарденова теорија слојева	38
ЗАВРШНА НАПОМЕНА	42

II

ИСТОРИЈСКИ И ИСТОРИЈСКО-ФИЛОЗОФСКИ КОНТЕКСТ КОЈИ ЈЕ ПРИПРЕМИО ПОЈАВУ ШЕЛИНГОВОГ ДЕЛА

ЕВРОПСКИ ИСТОРИЈСКИ КЊИЖЕВНО-УМЕТНИЧКИ КОНТЕКСТ ШЕЛИНГОВОГ ДЕЛА	47
--	----

НЕМАЧКИ ИСТОРИЈСКИ КЊИЖЕВНО-УМЕТНИЧКИ КОНТЕКСТ ШЕЛИНГОВОГ ДЕЛА	51
---	----

ФИЛОЗОФСКА АФИРМАЦИЈА УМЕТНОСТИ: ШЕЛИНГОВО ОДРЕЂЕЊЕ УМЕТНОСТИ КАО ОРГАНОНА И ДОКУМЕНТА ФИЛОЗОФИЈЕ	55
--	-----------

Ка Шелинговом коперниканском обрту: <i>од њанесџејџизма џроџресивне универзалне џоезије</i> Фридриха Шлегела до схватања <i>уметњосџи</i> као <i>врха филозофије</i>	55
---	----

Ка Шелинговом коперниканском обрту: од Кантовог коперниканског обрта до прецизнијег одређења филозофског контекста Шелинговог дела	59
--	----

Шелингов коперникански обрт: Фихтеовим трагом али на сопственим ногама – интелектуални и естетички опажај су <i>conditio sine qua</i> поп <i>уметњосџи</i> схваћене као <i>орџанон</i> и <i>документџ</i> филозофије, дакле, <i>врх филозофије</i>	64
---	----

Шелингов коперникански обрт: уметност као <i>орџанон</i> и <i>документџ</i> филозофије, <i>свеџиња</i> над <i>свеџињама</i> , дакле, <i>врх филозофије</i> и <i>узор науке</i>	73
--	----

Од Шелинговог коперниканског обрта до становишта да уметност није <i>документџ</i> и <i>орџанон</i> филозофије, <i>завршни камен чџијавој свода</i> : ка теорији индиференције и филозофији идентитета	79
---	----

Финализација обрта у Шелинговом коперниканском обрту: теорија индиференције и филозофија идентитета	83
ЗАВРШНА НАПОМЕНА	90

III

ФИЛОЗОФСКА АФИРМАЦИЈА УМЕТНОСТИ: НИЧЕОВО ОДРЕЂЕЊЕ УМЕТНОСТИ КАО ОРГАНОНА ЖИВОТА И УЗОРА ФИЛОЗОФИЈЕ

КА НИЧЕОВОМ КОПЕРНИКАНСКОМ ОБРТУ: ОД ПРЕДИГРЕ ФИЛОЗОФИЈЕ БУДУЋНОСТИ ДО КРИТИКЕ ЛОГОЦЕНТРИЗМА ТРАДИЦИОНАЛНЕ МЕТАФИЗИКЕ	95
Ка Ничеовом коперниканском обрту: од критике логоцентризма традиционалне метафизику до дефиниције перспективизма	97
Ка Ничеовом коперниканском обрту: од дефиниције перспективизма до уметности као органа живота	105
Ничеов коперникански обрт: уметност као органон живота ...	113
Ничеов коперникански обрт: финално одређење уметности као органа живота и узора филозофији	123
ЗАВРШНА НАПОМЕНА	130

IV

ЗАКЉУЧНО РАЗМАТРАЊЕ

РЕКАПИТУЛАЦИЈА	135
Критички осврт	146
Appendix	164
ОДАБРАНА ЛИТЕРАТУРА	169
Примарна литература	169
Секундарна литература	170
Остала литература	171
ИНДЕКС ИМЕНА	174
БЕЛЕШКА О АУТОРУ	177

ПРЕТХОДНА НАПОМЕНА

У завршном одељку књиге *Филозофска истраживања* Лудвиг Витгенштајн, говорећи о односу филозофије према посебним наукама и математици, указује на став који ће аутор овог рада заступати у излагањима, не као методу истраживања него као претпостављену сврху подухвата. Стога, на самом почетку, ваља указати на поменути одељак, односно на његову поентну мисао: „У математици је могуће истраживање сасвим аналогно нашем истраживању психологије. Оно је исто толико мало математичко као што је ово друго психолошко. Могло би заслужити назив истраживања *основа математике*.”¹ Аналогно томе, у овом раду ће се истраживати филозофски основ уметности, с посебним нагласком на филозофској валоризацији уметности.

¹ Ludvig Vitgenštajn: *Filozofska istraživanja*, prevela Ksenija Maricki-Gadžanski, Nolit, Beograd, 1969, str. 270.

I

**ТРАДИЦИОНАЛНИ ФИЛОЗОФСКИ ИНТЕРЕС И ИМПЕРАТИВ:
ДВА ПРИМЕРА СХВАТАЊА ФИЛОЗОФИЈЕ, УМЕТНОСТИ
И ЊИХОВОГ МЕЂУСОБНОГ ОДНОСА**

ДВА ПРИМЕРА ТРАДИЦИОНАЛНОГ ФИЛОЗОФСКОГ ИНТЕРЕСА И ИМПЕРАТИВА: ХЕГЕЛОВО И ПЛАТОНОВО СХВАТАЊЕ

Три царсїва айсолуїної духа: Хегелово схватање да једино филозофија омогућује ваљано сазнање и однос филозофије према осталим облицима наука и образованосїи

Пишући о појму историје филозофије, Георг Вилхелм Фридрих Хегел истиче: „Јер филозофија има намеру да сазна оно што је непроменљиво, вечно, што је по себи и за себе. Њена сврха јесте истина.”² Недуго потом, бавећи се појмом развића и објашњењима потребним ради дефинисања историје филозофије, додаје: „Оно што је својствено филозофији састоји се у томе што она проучава оно што се иначе сматра познатим.”³ Штавише, Хегел је изричит:

„све што ма у којем знању и у ма којој науци представља истину, оно то име може заслуживати једино онда ако је поникло из филозофије; и ово: да све остале науке могу чинити помоћу резоновања, а без филозофије, какве било покушаје, али ипак оне без филозофије не могу имати у себи ни живота, ни духа ни истине”⁴

Ако филозофија проучава оно што се сматра познатим, у намери да сазна оно што је непроменљиво и вечно, са исти-

² Georg Vilhelm Fridrih Hegel: *Istorija filozofije* I, preveo Nikola M. Popović, Beogradski grafičko-izdavački zavod, Beograd, 1975, str. 14.

³ Ibid, str. 24.

⁴ G. V. F. Hegel: *Fenomenologija duha*, preveo Nikola M. Popović, Beogradski grafičko-izdavački zavod, Beograd, 1979, str. 39.

ном као својом сврхом, поставала се питање да ли уопште јесте и ако јесте, на који начин је овај традиционални филозофски интерес и императив упоредив са интересима и императивима иманентним уметности. Хегелов одговор је у том погледу јасан и недвосмислен: „У ближем сродству са историјом филозофије стоји историја осталих наука и образованости, а нарочито историје уметности и религије, и то делом по свом елементу, делом по својим предметима.”⁵

Претпостављено сродство о којем је реч је такво да:

„филозофија стоји са религијом на истоме тлу, има исти предмет: општи по себи и за себе постојећи ум; дух полаже право на то да тај предмет себи присвоји, као што се то дешава у религији у молитви и у култу. Али форма у којој она садржина постоји у религији разликује се од форме у којој је она дата у филозофији.”⁶

Полазећи од истог предмета али по форми различита, филозофија се не разликује само од религије, него и од свих облика уметности – нпр. од поезије или сликарства:

„Треба још приметити да се у религији као таквој, а осим тога такође у поезији садрже мисли... У поезији се (то је уметност чији елемент јесте говор) прелази такође на то да се мисао изрази, као што такође ми код песника налазимо дубоке, опште мисли. Опште мисли о оном што је суштинско налазе се свуда... Али такве

⁵ G. V. F. Hegel: *Istorija filozofije* I, preveo Nikola M. Popović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1975, str. 51.

⁶ Ibid, str. 57.

мисли јављају се узгред, то се не може сматрати правом филозофијом.”⁷

Хегеловим речима управо описани „узгредни” карактер поезије, без страха од метабазе, важи и за сликарство, само што је његова „узгредност” образложена природом садржине коју оно изражава. Природа садржине коју оно изражава је, наиме:

„субјективност која осећа; због тога оно није у стању да у погледу форме произведе тако тачне очигледне представе, на пример о божанству, као што чини скулптура, већ само више-мање неодређене представе које утичу на осећање”.⁸

И ако би био учињен корак даље у развијању тврдње о различитости сликарства у односу на филозофију, неопходно би било подсетити на исказ по којем сликарство садржински тежи изражавању људске душевности али без форме општости: „Јер заиста осећање душевности може за своју садржину да има нешто опште, али као осећање то опште ипак не задржава форму ове општости.”⁹

Овај, *субјективнији начин одуховљења* или, како Хегел још воли да каже, *скрећање њрема душевности*, условљава да се „сликарство највише разликује од скулптуре и архитектуре, јер се оно више приближује музици и тиме представља једну прелазну форму која стоји на средини између ликовних уметности

⁷ Ibid, str. 77.

⁸ G. V. F. Hegel: *Estetika* III, preveo Nikola Popović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1975, str. 205.

⁹ Ibid, str. 205.

и уметности звука”.¹⁰ Као ни поезија, ни сликарство, ускраћено за форму општости, не досеже до посматрања суштинских одредби, његов елемент и садржина нису оно што је стварно и конкретно, појам. С обзиром на то да није ни истинита форма у својој истинитој садржини и, тиме, не изражава живот у своме појму, живот појма, разумљиво је да ни сликарство не располаже логичком нужношћу – што значи да није оно што би се могло одређивати категоријама умности и спекулативности – па му, чак и међу самим уметностима, није преостало више него да се задовољи статусом *ирелазне форме*.

Три царства чулности: Хегелово финално позиционирање уметности

У намери да се из претпоставки досадашњег разматрања изведу одговарајући закључци, ваља подсетити и на Хегелову „Феноменологију духа” у којој је изложена повест саморазвоја духа – почев од наивне чулне извесности, преко самосвести, потом ума, духа и религије – а коју врхуни апсолутно знање. У тој повести чулна свест је непосредно, недуховно знање којим почиње дуги пут чистог појма до апсолутног знања, пут на којем уметност има место такво да *она више није љука чулности, али још није ни чисти појам*. Највиши ступањ целокупне филозофије духа је апсолутни дух. Његово полазиште је уметност унутар које се разликује *симболична* (у њој идеја има свој лик изван себе, у природној чулној грађи јер још није нашла форму), *класична* (у њој је идеја у савршеној сагласности са својим ликом, што значи да је нашла своју форму тј. да је испуњење идеала уметничког) и *романтична* форма (у њој дух тежи да се

¹⁰ Ibid, str. 206.

прикаже у свом правом појму који не може да се изрази чулно-шћу па поново укида јединство идеје и њене стварности).

Иако у класичној форми уметност достиже свој врхунац (идеал), она је ипак само чулно приказивање идеје и отуда је, у сазнању апсолута, позиционирана не једино испод филозофије која је сазнање апсолута у највалиднијем облику чистог мишљења, него је изнад уметности рангирана и религија као сазнање апсолута у облику представе.

Трихотомији апсолутног духа, дакле, одговарају три облика схватања апсолутног:

„три царства апсолутног духа разликују се само по формама у којима она чине свесним свој објекат, то јест апсолутно. Прва пак форма овог схватања јесте једно непосредно знање које је управо због тога чулно, једно знање у форми и облику самог чулног објективног у коме апсолутно доспева до опажаја и осећаја. Друга форма, затим, јесте свест представљања, и напослетку трећа форма јесте слободно мишљење апсолутног духа.”¹¹

¹¹ G.V.F. Hegel, *Estetika I*, preveo Nikola M. Popović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1975, str. 102-103.

**Платоново схватање филозофије
као завршној камена над оствареним наукама
и уметности као подражавања и облика мњења**

Парафразирајући Еуклидове речи, могло би се рећи да не постоји краљевски пут ка филозофији и, последично, тематизацији односа филозофије према уметности. Изузев ако то није Платонов пут. Иако је већ у другој и трећој књизи „Државе” Платон изложио и развио основне поставке свог односа према уметности, њихово теоријско уобличење додатно је осветљено у седмој а целовито довршено у десетој књизи овог дела. Дијалогски испитујући претпоставке и структуру, социјално-психолошке карактере и форме правично уређене државе, односно успостављајући њен експанаторни модел, Платон није заобишао тему статуса уметности унутар функционисања тог модела и односа уметности према различитим облицима знања, као ни према филозофији. При томе, као најчешће помињани и најцеловитије осветљени примери тог експанаторног модела, појављују се поезија и сликарство.

Само по себи се разуме да се питањем песништва и сликарства, па и уметности уопште, Платон бавио у бројним делима; тако, на пример, у дијалогу „Ијон” налазимо, од миметичког становишта различито, ентузијастичко¹² поимање песништва, наративно-реторички изражено, наоко, као похвала песника и песништва: „Јер песник је нарочито биће: он је лак, крилат и

¹² О томе видети: Владислав Татаркјевич: *Историја шест њојмова*, превео Петар Вујић, Нолит, Београд, 1980, стр. 96-98. Татаркјевич указује и на још нека Платонова одређења поезије, међу њим и на тзв. маничко, изложено у „Федру”, по којем је реч о лудилу што настаје под утицајем Муза и без којег нема праве посвећености и песничког стваралаштва. Општи Татаркјевичев закључак је „да у раној и класичној Грчкој поезија није била сматрана уметношћу и није третирана равноправно са уметностима, и то зато што је сматрана неупоредиво вишом делатношћу” (Ibid, стр. 98) Овакав Татаркјевичев

свештен...” да би већ у продужетку те исте реченице реторички обрт дошао до пуног изражаја:

„...и не може певати пре него што буде понесен заносом, пре него што буде изван себе и свога мирног разума; али докле год он има то добро, не може као ни сваки човек, ни певати ни прорицати... Али сваки је од њих за све друго неспособан. Јер они то не говоре занатски него божјом снагом.”¹³

Божанска надахнутост песничке речи, као облик неспособности за *мирну разумску активност*, описана је и на другом месту у основи на исти или сличан начин:

„Докучио сам за кратко време и код песника да оно што они певају није плод њихове мудрости него неког природног дара и задахнућа, као што бива, код врачева и пророка. И ови, додуше, кажу многу и лепу ствар, али од онога што кажу не знају ништа.”¹⁴

Уважавајући чињеницу да у смислу миметичког модела, као и песништву, Платон исти статус намењује не једино још сликарству него и уметности уопште, није згорег осврнути се, *in puse*, на осветљавање овог аспекта питања које се истражу-

закључак би се могао прихватити, изузев у случају миметичког схватања поезије јер је оно, заправо, довољан прилог тези којом је Платон вредносно деградира у односу на филозофију.

¹³ Platon: „Ijon”, preveo Miloš N. Đurić, Beogradski grafičko-izdavački zavod, Beograd, 1979, str. 11 (534 b, c).

¹⁴ Platon: *Odbrana Sokratova*, preveo Miloš N. Đurić, Beogradski grafičko-izdavački zavod, Beograd, 1982, str. 48. Трагом исте мисли о песништву, видети нпр. дијалог „Тимеј” (71 d, e).

је. Претходно утврдивши да за све појединачне ствари, *ако им дајемо исто име*, постоји облик (eidos) тих ствари, форме или идеје (idéai), као ни да занатлије ни уметници идеју или облик по себи не могу створити, Платон закључује да ни сликар *не њрави* оно што *јесте* тј. биће (tò on) „него нешто што је тек налик на биће, а само по себи није биће”.¹⁵ А кад већ није творац ни израђивач кревета, што значи ни дог ни столар, сликар и сликарска уметност или подражавају оно што заиста постоји (идеју стола) или предмет који је направио занатлија-столар (сто као предмет) и, нашавши се у поретку стварности и вредности на трећем месту, постају трећестепени у односу на истину. Вештина занатлије-столара, неспорно, изнад је сликарске вештине па сликар – и песник, као што је већ показано – постаје талац сазнајно-онтолошког паралелизма, како би рекао Ханс Рајхенбах, и не доспева даље од појавног света, остаје пуки подражавалац који „не разуме ништа од онога што заиста јесте”.¹⁶ Дакле, песништво и сликарство нису вештине којима је својствено *разумевање*, односно, знање па песници и сликари – једноставно *не разумеју*, другим речима, не знају.

Објаснивши и доказавши какав је статус песништва и сликарства, доспело се до тачке у излагању у којој је, за потребе овог истраживања, плодније испитати миметички критеријум или основ Платоновог одређења статуса уметности него изнова објашњавати и доказивати очигледну тезу, наиме, тезу по којој *оно што важи за њесништво и сликарску вештину*, mutatis mutandis, *важи и за остале уметности*.

¹⁵ Platon: *Država*, превели Albin Vilhar i Branko Pavlović, Beogradski grafičko-izdavački zavod, Beograd, 1976, str. 297. (597 b), курзив МО

¹⁶ Ibid, стр. 302, (601 b), курзив МО.

Платонов миметички критеријум за одређење статуса уметности

Хегелово становиште које је већ излагано и разматрано – карактеристично по томе да се *филозофија бави оним што се обично смайра њознајтим*, што значи да подразумева да право, односно, филозофско истраживање и сазнање почиње тамо где посебне науке своја истраживања закључују – може се боље разумети ако се сагледа из перспективе Платоновог доктринарног става. Реч је о томе да се овим поступком заправо не уочава једино блискост Хегеловог и Платоновог полазишта, него се и долази до бољег разумевања миметичког критеријума или основа одређења статуса уметности.

Право сазнање или филозофско посматрање је немогуће и незамисливо без дијалектичког испитивања, оно је само то дијалектичко испитивање. Да снага парадокса текуће истраживање учини занимљивијим, Платонов метафорички језик и терминологија обилују формулацијама које су и саме блиске песничком изражавању. Тако се већ у самом дефинисању појмова посеже за дескриптивним одређењима међу којима је нпр. и оно које дијалектику означава „као неку врсту завршног камена над осталим наукама”,¹⁷ иако је у остатку исте реченице чији је део цитиран, у општем облику донекле разјашњено шта се под синтагмом *завршни камен* подразумева; „ниједна се друга наука”, наиме, „правилно не може ставити изнад ње, него она представља њихов крајњих циљ”.¹⁸ На тај начин појављује се захтев додатног расветљавања Платонове архитектонике сазнања. А да би се у том погледу стекао ваљан увид, неопходно је подсетити се мита о пећини и то на начин који се неће бавити

¹⁷ Ibid, str. 229. (534 e).

¹⁸ Ibid, str. 229. (534 e i 535).

фабулативно-сижејним планом ове алегорије, него закључцима који из ње следе.

То конкретно значи да се, на првом месту, *иѐћина* схвата као нека врста *ѓамнице*, што је само живописан начин да се саопшти како је она синоним за разне и бројне врсте сазнајних заблуда и погрешака, искривљено сазнање или незнање; на другом месту, као негативан пример одсуства знања, она је условни подстицај за долажење до знања, нарочито оног које се назива правим: она је емпиријско полазиште „путовања душе у сферу умног (ноѐтòн тóрон)”.¹⁹ И као што је мит о пећини емпиријско полазиште сваког сазнања, умно посматрање је његово исходиште; отуда се дијалектичарем назива онај „ко схвата разлог бића сваке ствари”²⁰ и „само онај ко види ствари у њиховој повезаности”.²¹

Схватати бића ствари у њиховој повезаности значи умовати а умно посматрање је највиша сазнајна моћ људске душе; осим овог, у Платоновом систему мишљења, умно (ноѐтòн) се схвата и као оно што је *ѓрво* или, Аристотеловом терминологијом говорећи, реч је о *ѓрвим ѓринцијима* или *ѓрвим узроцима*. Умовање (ноѐѓис) омогућује постојање идеја или форми као највиших облика поимања (што се најпре односи на идеје или форме добра, лепог и правичног). Разумевање или разумско сазнање омогућује математику, астрономију и хармонику. Вера се заснива на мњењу, при чему се мњења схватају као лична или општа уверења и предрасуде. Коначно, сликовито представљање подразумева мит, песничку и сликарску вештину, миметичке уметности уопште. Излажући предочену структуру сазнања, Платон своје становиште излаже на следећи начин:

¹⁹ Ibid, str. 209. (517 b).

²⁰ Ibid, str. 228. (534 b).

²¹ Ibid, str. 231. (537 c).

„први део науком (epistēmē), други разумским сазнањем (dianoía), трећи вером (pístis), а четврти сликовитим представљањем (eikasi); затим ова два последња заједно – мњењем (dóxa), а она прва два заједно – поимањем или разумевањем (nóēsis); и то: мњење да се односи на настајање, а поимање или разумевање да се односи на биће (oúsía). И као што се биће односи према настајању – тако се поимање односи према мњењу; а као што се поимање односи према мњењу – тако се наука односи према вери и разумско сазнање према сликовитом представљању”.²²

Тако је говорио Платон. Према томе, на основу изложених анализа, недвосмислено је показано шта се подразумева под миметичким демаркационим критеријумом, на који начин је он одређен архитектоником Платоновог система сазнања и како је, на основу тог критеријума, одређен статус не једино поезије и сликарства – него уметности уопште. Истини за вољу, чак и када поезија и сликарство не би били трећестепени у односу на истину, односно када би некаквим чудом, *ceteris paribus*, заменили место са занатским вештинама каква је у горњем примеру столарско умеће, то не би спасило уметност подражавачког или миметичког карактера и, самим тим, она не би у основи ни у чему променила статус. Уметност по својој природи, дакле, не досеже до умног посматрања, до онога што се увиђа или схвата умом (noētón); увек остаје у сфери видљивог, оног што се види (horatón) и привиди; тај чулни свет је свет привида који се односи према ноуменалном свету идеја, интелегидилних форми као копија према оригиналу или, ако поново посегнемо за алегоријом и митом пећине, као сенка према предмету чија је сен-

²² Ibid, str. 227-228. (534).

ка. Остали аргументи у прилог горњој тези којом се дефинише статус уметности у Платоновом систему, као што је случај нпр. са аргументом тзв. ненамерне лажи, немају исту доказну снагу и стога нису од значаја за ово излагање.²³

²³ Ibid, str. 230. (535 e) Овде је, наиме, реч о томе да у односу на истину постоје намерна и ненамерна лаж и да је ова друга управо она коју користе *миџолози, песници и сликари* у свом представљачком незнању.

AUDIÁTUR ET ÁLTERA PARS: ДВА ОПОЗИТНА ПРИМЕРА

Да ли је разликовање уметности од неуметности могуће?

Глас друге стране, глас корелата књижевности и уметности, можемо започети да послушкujemy скоро анегдотским цитатом: „Али, ако се морамо одрећи наде да ћемо наћи поуздана мерила за процењивање уметничких квалитета, зар не можемо бар очекивати да ћемо наћи поуздан и објективан начин да разликујемо уметност од неуметности? На жалост, показало се да је и тај много скромнији задатак тако тежак да је скоро изван граница наше моћи. Дефинисати уметност скоро је исто тако мучан посао као и дефинисати људско биће. Кажу да је Платон покушао да реши овај други проблем називајући човека *гноношцем без њерја* на шта је Диоген приказао очерупаног петла као Платоновог човека. Исто тако је лако побиијати и генерализације о уметности, узете у целини. Показује се да су чак и најелементарнија тврђења пуна клопки.”²⁴ Остављајући по страни анегдотско-параболички аспект цитата, уважавајући Јансонову концептуално-методолошку опрезност, остаје да се упитамо да ли је доиста дефинисање уметности и проналажење *поузда-*

²⁴ Н. W. Janson: *Istorija umetnost* (pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas), prevela Olga Šafarik, IRO Prosveta, Beograd, 1982, str. 9. Печ је, наравно, о Диогену из Синопe. Целовитости увида ради, ваља навести да Diogen Laertije, у делу *Život i mišljenja istaknutih filozofa* (knjiga VI, str. 180), каже: „Зато је уз дефиницију додато још: ‘са равним ноктима.’” И наставља: „Kad je Platon držao predavanje о svojim idejama i pomenuo nekakvu stolost i peharost, rekao je: ‘Moj Platone, ja vidim sto i pehar, a stolost i peharost nikako ne vidim.’ A ovaj mu odvrati: ‘Sasvim tačno, jer ti, svakako, imaš oči kojima se mogu videti sto i pehar, a razuma kojim se mogu videti stolost i peharost nemaš.’” (knjiga VI, str. 184).

ној и објективној начина њеног разликовања од неуметности толико мучан посао да је чак и изван наших моћи?

У потрази за одговором на ово питање, разматраће се, најпре, аксиолошки захтев аутономизације књижевно-уметничког дискурса који репрезентује теоријско становиште Рене Велека и Остина Ворена. Приступиће се, потом, анализи тзв. теорије слојева Романа Ингардена.

Перспективизам Рене Велека и Остина Ворена

Ако је о књижевности реч, могући одговор понудили су Рене Велек и Остин Ворен. Властито становиште називају *перспективизом*:

„Moramo biti kadri da jedno umetničko delo povežemo sa vrednostima kako njegovog sopstvenog doba tako i svih potonjih razdoblja. Umetničko delo je u isti mah 'večno' (to jest čuva izvestan identitet) i 'istorijsko' (to jest prolazi kroz razvojni proces koji se može pratiti). Vrednosti izrastaju iz istorijskog procesa vrednovanja, koji nam one same, opet, pomažu da shvatimo. Odgovor na istorijski relativizam nije puki doktrinarni apsolutizam koji se poziva na 'nepromenljivu ljudsku prirodu' ili 'univerzalnu umetnost'. Pre moramo prihvatiti gledište za koje izgleda prikladan termin 'perspektivizam'”²⁵

Са перспективистичког становишта, дакле, претходно темељно испитавши релевантну и широко обухваћену литературу

²⁵ Rene Velek i Ostin Voren: *Teorija književnosti*, preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, Nolit, Beograd, 1985, str. 66.

ру о природи, дефиницији и функцији књижевности, као и о релацијама књижевне теорије, критике и историје, двојица теоретичара у фокус интересовања постављају однос спољашњег и унутрашњег проучавања књижевности.

Спољашњи и унутрашњи облик проучавања књижевности

Спољашњи њрисџуи је облик проучавања који књижевност тумачи у светлости културно-историјског контекста, социјално-психолошке типологизације и карактеризације стваралачког процеса, књижевних дела, стваралаца и читалачке публике, као и међусобних (не)повратних корелација. Овом врстом проучавања је обухваћен и биографски аспект ауторске личности, нпр. као откривање емотивно-моралног и интелектуалног развоја и идиосинкразија генијалног ствараоца; ипак, и у случају биографског интересовања, за изложено схватање *науке о књижевности* од непосредног је значаја само биографско расветљавање и објашњавање књижевно-уметничког дела.

Унутрашњи њрисџуи тиче се тумачења и анализа књижевних дела, њихових форми и поетика, мерила вредновања и метода проучавања. У том смислу се, нпр. класична реторика или метрика преиспитују и на модеран начин преформулишу а питања жанра, стила или стилистике и њима сродна интересовања за књижевно-уметничка дела (или *њесме*, како их, очигледно на платонистичком трагу, Велек и Ворен називају) – добијају на значају.²⁶

²⁶ Тако су, на пример, дубоко захвативши проблем тумачења књижевног дела *из њеџа самој и њим самим*, руски формалисти напустили традиционалну дихо-

О наводној *ѝрисној* и *нужној* вези филозофије, књижевности и уметности

Односу књижевности и филозофије Велек и Ворен посвећују посебно место и пажњу. Са сумњом прихватајући уопште могућност изједначавања или приближавања филозофских и књижевних уверења, мерила или поступака, оваква гледишта сматрају необузданим интелектуализмом филозофског приступа.

Необузданост нареченог приступа састоји се у томе да се, неосновано, *а ѝриори* претпоставља присна и нужна веза филозофије, књижевности и уметности. Та *ѝрисна* и *нужна веза* која постоји у великом броју различитих културолошких и цивилизацијских модела, национално не-повезаних праваца и покрета, понекад се интерпретира као *Weltanschauung*, понекад као *Geistgeschichte* (чије одређење није од интереса за овај рад), али им је увек заједничка одлика необразложена повезаност свих културних и других делатности једне епохе, недвосмислен паралелизам уметности и наука. А описана, необразложена повезаност, у најбољем случају, може да се прихвати као занимљива арбитрарна спекулација. Не више од тога. Готово са неготововањем коаутори подсећају:

„О književnosti se često misli kao o obliku filozofije, kao o 'idejama' zavijenim u formu. Mada se danas većina stručnjaka uzdržava od takvih preteranih intelektualizacija, još

томију уметничког дела на *садржину* и *форму*. Напуштање традиционалних оквира је код немачких заговорника *формалне анализе* дошло до изражаја у облику тзв. унутрашње форме, идеје која потиче још од Плотина и Шафтсберија и која је, бројним интертекстуалним реинтерпретацијама, довела до појаве нових термина и појмова као што то је случај са појмом *стиркушуре*.

ima rasprava u kojima se književno delo tumači kao da je filozofski traktat.”²⁷

За репрезента групе америчких научника – они, заступајући управо изложено гледиште, свој метод означавају синтагмом „историја идеја” – узимају Артура Лавџоја и његову књигу *Veliki lanac postojanja*. У тој књизи се, од Платона до Шелинга, очигледно развија претпоставка „о озбиљној мисаоној књижевности” на такав начин да се она „naziva uglavnom ’razvodnjanim filozofskim idejama.’”²⁸

Насупрот становишту да је *поезија* (односно књижевно-уметничко дело) *разводњена филозофска истина*, ауторски дуо сматра да ова потоња нема уметничку релевантност:

„baš kao što smo utvrdili da psihološka i društvena istina takođe nemaju nikakvu umetničku vrednost kao takve. Čini se da filozofija, ideološka sadržina, u svom pravom kontekstu, uvećava umetničku vrednost zato što potkrepljuje značajne umetničke vrednosti – složenost i koherenciju. Teorijski uvid može da produbi umetnikovo pronicanje i uveća domet njegovog delovanja. No tako ne mora biti. Preterena količina ideologije sputaće umetnika, ako je on ne bude asimilovao.”²⁹

²⁷ Rene Velek i Ostin Voren: *Teorija književnosti*, preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, Nolit, Beograd, 1985, str. 135.

²⁸ Ibid, стр. 137. О томе видети: Arthur O. Lovejoy: *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948, као и: *The Great Chain of Being*, Cambridge, (Massachusetts), 1936.

²⁹ Rene Velek i Ostin Voren: *Teorija književnosti*, preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, Nolit, Beograd, str. 149.

О *ѝрисном* сарадничком односу књижевности и осталих уметности

Двојица истраживача, исто тако, односу књижевности и осталих уметности намењују посебно поглавље у одељку о спољашњим приступима, што је информативно само по себи. Методолошки и програмски доследно, разноврсност и сложеност теме схватају тако да изражавају прихватање чињенице да су:

„poeziju katkad nadahnjivali slikarstvo, vajarstvo ili muzika. S druge strane, očigledno je da književnost može postati tema u slikarstvu i muzici, naročito vokalnoj i programskoj muzici, baš kao što je književnost, naročito lirska i dramska, prisno saradivala s muzikom.”³⁰

Али осим овог сарадничког односа, макар он био и присан, не може се говорити ни о каквој међусобно субординираној корелацији, нити о постојању било каквог вишег родног појма који би, као некакав појмовни надентитет, субодинирао један или оба међусобно не-координирана или не-субординирана појма. Штавише, и могућа *ѝрисности* сарадничких уметности често је или спољашња или чак непостојећа:

„Primenjen na poeziju – čak i na onu Lendora, Gotjea ili Heredije, izraz 'skulpturalno' samo je nejasna metafora koja znači da ta poezija ostavlja utisak donekle sličan efektu helenskog vajarstva: utisak hladnoće (izazvane belinom mermera ili gipsanog odlivka), utisak mirnoće spokoјstva, oštриh obrisa јasnosti. No moramo запaziti да је hladnoća u poeziji nešto veoma različno od osećaja izazvanog dodirom

³⁰ Ibid, str. 151.

mermera ili belinom izazvane rekonstrukcije tog opažaja; isto tako, mirnoća u poeziji veoma se razlikuje od mirnoće u vajarstvu. Kada se Kolinsova 'Oda večeri' naziva 'izvajanom' ne kazuje nam se ništa što bi podrazumevalo ma kakvu stvarnu vezu s vajarstvom."³¹

Према томе, аналогони помоћу којих се покушава успостављање корелација између различитих уметничких корелата, као што је очевидно у цитираном пасажу, или јесу веома различити или не указују на постојање њихове икакве стварне повезаности. Отуда неумољивом нужноћу, као одговор на покушаје да се на књижевност примене стилски појмови из не-књижевних уметности, следи закључак:

„Pravu istoriju jedne umetnosti nikada nećemo stvoriti – a o uporednoj istoriji umetnosti i da ne govorimo – ukoliko se ne usredsredimo na analizu samih umetničkih dela, potiskujući u pozadinu studije o psihologiji čitaoca i gledaoca ili pisca i slikara, kao god i studije o kulturnoj i društvenoj osnovi, ma kako one mogle biti korisne sa svoje tačke gledišta.”³²

А ево и поенте закључка:

„Različite umetnosti – likovne umetnosti, književnost i muzika – prošle su kroz pojedinačne evolucije koje se razlikuju po tempu i unutrašnjoj strukturi elemenata. Nema sumnje da su one u stalnom uzajamnom odnosu, ali ti odnosi nisu uticaji koji polaze iz jedne tačke i određuju evo-

³¹ Ibid, str. 152.

³² Ibid, str. 156-157.

luciju drugih umetnosti; njih pre moramo shvatiti kao složenu shemu dijalektičkih veza koje deluju u oba smera, od jedne umetnosti prema drugoj, i obrnuto, a mogu se potpuno preuobličiti unutar umetnosti u koju ulaze. Po sredi nije prosto dejstvo nekog 'duha vremena' koji određuje i prožima svaku umetnost i sve njih. Ukupan zbir čovekovih kulturnih delatnosti moramo zamisliti kao čitav sistem nizova koji se sami razvijaju; svaki od njih ima skupinu sopstvenih merila koja ne moraju biti istovetna s onima iz susednog niza. Kada tako ocrtamo strogo književnu evoluciju, možemo postaviti pitanje da li ta evolucija unekoliko nalikuje na sličan način ustanovljenim evolucijama drugih umetnosti. Odgovor se, kao što možemo da uvidimo, neće svoditi na 'da' ili 'ne'. One će se pre oblikovati kao složen splet poduđarnosti i razilaznosti negoli kao par paralelnih linija."³³

Аксиолошки идеал аутономизације књижевно-уметничког дискура

Сврха ове сложене књижевно-теоријске и књижевно-историјске операције свакако је аксиолошки идеал аутономизације књижевно-уметничког дискурса. Одбацујући теоријски став да се књижевност не може проучавати јер се она може једино доживљавати и у њој се може само уживати, истовремено се не прихвата да је она попреште остваривања општих принципа науке нпр. начела објективности или извесности. Овај коауторски пројекат у четири руке, тежи успостављању *аксиолошкој идеала* а не верификационог критеријума разликовања

³³ Ibid, str. 161-162.

књижевности од не-књижевности. Отклон између *идеала и кријџеријума* је техничке природе, јер *идеализација* сврхе пројекта подразумева дескриптивно разјашњење разлике између књижевности и не-књижевности, али не и аналитичку дефиницију која би понудила нужне и довољне услове одређења те разлике.

Исто тако, од посебног значаја за историју односа књижевности и не-књижевности, свакако је отклон којим се уводи дистинкција између књижевности и проучавања књижевности. Како је у првом случају по среди стваралачка књижевност а друга извесно „*mada baš nije nauka, predstavlja neku vrstu znanja ili učenosti*”³⁴, ако се сасвим и не избегава, бар се отупљује оштрица традиционалних теоријских становишта, какво је нпр. Платоново по којем, као што је показано, *исници кажу многу и леју ствар, али од онога што кажу – не знају ништа*.

Тачније говорећи, оно што би традиционално становиште још увек смислено могло да критички упути на адресу тзв. стваралачке књижевности, *per definitionem*, не би могло да приговори тзв. проучавању књижевности и поред свих отворених питања која потенцираним дистингвирањем не би могла да се избегну. Тиме концепт аутономизације књижевно-уметничког дискурса успева не само да се теоријски успостави, него се и афирмише аксиолошки идеал разликовања књижевности од не-књижевности. При томе, по аналогији са Дилтајевим појмовима из учења о духовнонаучној изградњи и критици сазнајне моћи, специфична природа и књижевности и њеног проучавања, идиографски карактер њиховог предмета који се, као у историјској науци, описује у својој појединости и особености – добија свој аутохотони легитимитет.

³⁴ Ibid, str. 35.

Феноменолошка концепција (интегралног) уметничког дела

Теоријско становиште *иерсијективизма* ваљано илуструје осмишљене захтеве за аутономизацијом књижевности која су настојала, речено терминима Нортропа Фраја, да опишу и објасне, систематизују и вреднују књижевно-уметничка дела на основу тзв. иманентних критеријума. Као што је показано у досадашњим излагањима, реч је о покушају да се књижевно-уметничка дела одреде на основу њих самих и из њих самих. Један од најразвијенијих и најуспелијих покушаја те врсте који је отишао корак напред (у даљем току излагања видећемо и у ком смислу) несумњиво је теоријски модел Хусерловог ученика, пољског филозофа, лавовског професора Романа Ингардена.

За овај покушај је карактеристично да се, полазећи од средишњег појма Хусерлове естетске концепције, категорије интенционалности, доспева до интегралног одређења уметничког дела, одређења које се потом, уз извесне допуне, примењује не само у књижевности него и у осталим уметностима – сликарству и скулптури, архитектури, музици и филму, односно у уметностима уопште. Управо у том смислу, поред разрађености и захтевности понуђених решења у самој књижевности, овај концепт добио је на значају.

Хусерлова фундаментална питања о суштини сазнања као припрема теорије слојева

По Хусерлу, кога је можда управо образовање математичара подстакло да филозофски испитује основе сазнања, за сазнање стварности је битна не сама *материја* коју сазнајемо него *начин* на који је сазнајемо.³⁵ Тако отпочињу, како их Хусерл назива, фундаментална питања и суштини сазнања.³⁶

Оно што доминатно обележава сазнање и његову структуру јесте *интенционална* усмереност свести (на *нешто*). Стални, непрекинути проток свести која је, као што смо видели, увек свест о нечему, омогућује да се у тој свести конституишу предмети. Најважнији задатак феноменолошког испитивања је испитивање самих садржаја свести да би се открила њихова суштина (*eidos*). Отуда и платонистички назив феноменологије као еидетске науке.

Поступак којим се долази до сазнања суштина, Хусерл је назвао редукцијом; захваљујући том поступку, субјекат сазнања је у стању да сагледа суштину предмета. Редукционистичким сагледавањем, на основу једног предмета одређене врсте, допире се до законитости која важи за све предмете те врсте; све што није битно за одређени предмет у процесу сазнавања и структури свести – искључује се. Потпуно издвајање објеката из историјских и друштвених корелација, као и одбацивање теоријских предзнања, резултира стањем свести у којем се сагледава суштина предмета; то стање свести назива се интуицијом.

³⁵ То је тај чувени Хусерлов исказ: „Erkenntnisform im Unterschied von der Erkenntnismaterie.” („Форма сазнања која се разликује од материје сазнања”, превео Milan Orlić).

³⁶ Извор сазнања није ни у објекту, ни у чулима субјекта него у самом сазнајном апарату, чиме се изричито истиче независност субјекта и његовог сазнајног апарата од света.

Није, дакле, реч о интуицији која би се изједначила са инстинктом, као код Бергсона, него о рефлексивном интелектуалном акту којим се довршава евиденција непрекинутог тока свести.

Поступак редукције почиње сумњом.³⁷ Хусерлова сумња је радикалнија од Декартове јер ако, по Декарту, субјекат не може бити сигуран да свет постоји (нпр. ако сања или га зао демон вара), па сумња, самим тим чином сумњања – субјекат мисли, дакле, постоји. Насупрот томе, Хусерлово полазиште је да се нпр. одређена појава или доживљај у поступку редукције, нужно не сматра *истиојећом*, иако је *феномен*. Није, значи, реч о спољашњем свету и објектима у њему, него о феноменима чије постојање тек треба да се докаже, јер се према њима подразумева извесна сумња и испољавање резерве. По среди је уздржавање од суђења, Пироново *epoché*. Стога се емпиријски феномени привремено суспендују, *стављају се у заграде*. У заграде се чак ставља и привремено суспендује сам субјект сазнања, властито Ја – ето још једног важног Хусерловог разликовања у односу на Декарта.

Разлог да се прибегне овако радикалној редукцији садржан је у намери да се дође до чистих феномена (а не нпр. до психолошких, какав је случај са Декартовим *cogito*-ом). Ако је у питању уметнички феномен, рецимо, *феномен чисте радости или њује*, без обзира на то да ли је у питању песништво, сликарска или музичка уметност, неопходно је да се тај феномен не везује за творца/уметника. Субјекат је, у овом примеру, ирелевантан, доживљај радости или туге је безличан, интерсубјективан и универзалан. Пошто се сви садржаји свести ставе у заграде, остаје чист феномен који је (налик Платоновом схватању) ванвремена, атемпорална реалност вечних ентитета односно чи-

³⁷ Видети: Edmund Husserl: *Ideja fenomenologije*, preveo Milan Damnjanović, Beogradski grafičko-izdavački zavod, Beograd, 1975.

стих суштина, облика или идеја. Уметников персоналитет није од значаја, од његовог ега важнија су чиста осећања, у горњем примеру, радости или туге.

Наредна фаза феномена посматрања је фаза идеације. Под идеацијом се подразумева тренутно и непосредно захватање суштина, зрење и посматрање суштина. Свест се ослобађа од емпиријских наслага и психолошких садржаја чиме се омогућује долажење до интуитивних увиђања суштина тј. чистих облика или идеја. Долажење до описаних универзалних садржаја, сличних Декартовим прекогнитивним појмовима (*ideae precognitae*), омогућено је унутрашњим опажањем, посматрањем суштина у стању медитације.

Непосредно уверавање субјекта у самоевидентност суштина обезбеђено је личним увидом, продубљивањем или, тачније, ослобађањем од личне свести и досезањем надперсоналности. За разлику од Хегела који најважнијим сматра посредно сазнање односно закључивање, Хусерл искључује закључивање у корист интелектуалног опажања, што је блиско нпр. Шелинговом становишту.

Коначно, насупрот првој стоји трећа фаза феноменолошког посматрања, конституција. Мисли се на обнављање опажања и обновљено перципирање стварности. Сазнавањем чистих суштина свет се изнова изграђује па се, на основу увида у чисте облике, стварност поново успоставља. Стварност не постоји независно од свести, нити свест независно од стварности; увек је реч о њиховом односу; свест је увек свест о нечему и отуда постоји интенционална усмереност, интенционалност. Конституција подразумева да се располаже јасним појмовима: сазнање света је боље уређено, засновано и усмеравано на увидима чистих суштина или облика.

Феноменолошка метода, уз методу логичке анализе, дијалектичку и херменеутичку методу, као једна од најважнијих

или бар најосновнијих метода, јесте филозофска метода *par excellence*.³⁸ Иако се примењује и у посебним наукама (нпр. у психологији се назива интроспективном методом), за њену примену није потребан никакав експеримент него се заснива искључиво мисаоним поступком. Сам Хусерл највише пажње посвећује првој фази, али мисаони поступак у крајњем резултату гради филозофске теорије.

И управо у аксиологији – у естетици (Хартманова „*Estetika*”), у етици и у филозофској антропологији (Шелеров „*Položaj čovjeka u kosmosu*”), као и у онтологији (Хајдегеров „*Bitak i vreme*” или Сартрово „*Biće i ništavilo*”) – примена ове методе је највише дошла до изражаја. Ову неспорну чињеницу свакако потврђује, како је већ речено, један од најзахтевнијих и најразвијенијих покушаја заснивања интегралне концепције уметности, утемељен на Хусерловој, феноменолошкој категорији интенционалности – Ингарденова теорија слојева.

Ингарденова теорија слојева

Пре него што изложимо битне одреднице теорије слојева, није на одмет укратко скренути пажњу на Крочеово схватање односа уметности и филозофије. Занимљивост и особеност овог схватања је у томе што, истрајавајући у уверењу да је уметност аутономна у односу на филозофију, у разматрању по страни оставља питања субјекта или објекта сазнања, статуса самог уметничког дела, његовог друштвено-историјског контекста или рецепцијског хоризонта.

³⁸ Видети: Wolfgang Stegmiller: *Glavne struje savremene filozofije*, preveo Vlastimir Đaković, Nolit, Beograd, 1962; Staniša Novaković: *Hipoteze i saznanje*, Nolit, Beograd, 1984, kao i Moris Koen i Ernest Nejgel: *Uvod u logiku i naučni metod*, preveo Aleksandar Kron, Jasen, Beograd, 2004.

Остављајући управо поменута питања по страни, посвећује се формама спознаје којих, по њему, има две: интуиција и појам. На тој категоричној дистинкцији коју, по претпоставци, не испитује јер је сматра аксиоматски самодовољном, веома смело и без образложења, заснива подразумевајући закључак који ће тек утврдити – да су естетска и интелектуална спознаја *нераскидиве*. Штавише: ако је „*estetska forma doista nezavisna od intelektualne, i sama sobom upravlja bez ikojeg oslonca sa strane, time nismo kazali da intelektualna forma može postojati bez estetične. Ta recipročnost ne bi bila istinita.*”³⁹

За разлику од овако необразложеног става који се, условно, може назвати естетичким радикализмом, Роман Ингарден врло пажљиво изводи своју аргументацију чије најважније резултате ваља предочити. У неколико својих књига које су оставиле дубоког трага, не једино у теорији књижевности него и у теорији уметности, развио је становиште по којем се књижевно-уметничко дело дефинише слојевима којих, ако је о књижевном стварању реч, има четири, односно, не више од (укупно) пет ако су у питању продукти музичке, ликовне или филмске уметности, као и архитектуре.⁴⁰

Према томе, сваки естетски предмет је увек целовит и структуриран, а конституишу га слој звучања, слој значења, слој предмета или приказаних предметности и, коначно, слој асо-

³⁹ Croce: *Estetika*, preveo Vinko Vitezica, Naprijed, Zagreb, 1960. str. 36.

⁴⁰ Полазиште истраживања је његова вероватно најважнија књига, *Књижевно уметничко дело (Das literarische Kunstwerk)*, првобитно објављена на немачком језику 1931. године. Теоријско искуство ове, уграђено је у књигу *О сазнавању књижевно уметничког дела (Von Erkennen des literarischen Kunstwerkes, Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1968)* која је, по речима самог аутора, настала проширивањем пољског оригинала (*O poznawaniu dzieła literackiego*, 1936). У *Онтолојији уметности (Zur Ontologie der Kunst, 1962)* предмет интересовања постају музичка, ликовна и филмска уметност као и архитектура, па се претходно успостављени теоријски оквир уопштава, како у погледу доградње саме

цијативних схема или схематизованих аспеката. Структурираност предмета подразумева интеракцију слојева: како међусобну, тако и према делу посматраном као целина. Специфичност слојева предуслов је полифонијске структуре дела.

Ритам или нијансе у значењу, односи међу ликовима и објектима, као и њихова динамика, емотивни живот ликова подразумевају решавање онтолошког статуса књижевно-уметничког дела. Какав је, на пример, онтички статус Ане Карењине у роману? Њено постојање, као и постојање осталих ентитета исте врсте, решен је на начин на који су овај проблем решили руски формалисти или структуралисти: ликови, наиме, постоје у језику. Није, дакле, битна емпиријска евиденција јер је књижевно-уметничко дело интенционално.

Наредно питање је гносеолошко: Како сазнајемо књижевно-уметничко дело? Наравно, читајући. Овакви, на први поглед тривијални одговори, указују да слој приказаних предметности аутор не може учинити целовитим, не успева да их изложи у свим аспектима, па је неопходна сарадња читаоца који их дорађује и допуњује асоцијативним схемама или схемама личних читалачких аспеката. Као и однос слојева, релација дело-читалац је интерактивна, јер тек захваљујући интенционалној усмерности његове свести, постепено се конституше естетски предмет или уметничко дело које је, ни идеалан ни реалан ентитет, већ предмет своје врсте, предмет *sui generis*.

Говорећи о уметничким делима осталих уметности, Ингарден уводи пети слој, слој метафизичких квалитета. Читалац опажа чисту радост или тугу из горњег примера или, рецимо, драматичност односно трагичност, тако што му се – док чита књигу или гледа филм, слуша музички комад, посматра слику

теорије слојева, тако и у погледу поља његовог важења. Изворни наслов ове књиге је *Studia u Estetyki I-II*, а објављена је у Варшави 1957-1958. године.

или архитектонску грађевину – *открива суштина бивствовања* (битка, Das Sein). Иако је на овај начин, наглашавањем суштине бивствовања, Ингарден можда пожелио да се приближи Хајдегеру или је евентуално био под његовим утицајем, значај увођења идеје петог слоја није за потцењивање јер се генерализација аутономије уметничког дела, које се тумачи *из њега самој и њим самим*, доследно изводи.

Оно што је посебно вредно пажње у случају Ингарденовог теоријског становишта јесте и чињеница да је, решивши онтолошка и гносеолошка питања своје концепције и, при томе, аргументовано извевши тезу о аутономији *уметности уопште*, у књизи *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*⁴¹ пажњу усмерио на аксиолошки план естетског предмета. Разматрање аксиолошког плана естетског предмета, међутим, превазилази оквире овог рада.

⁴¹ Roman Ingarden: *Doživljaj, umetničko delo, vrednost*, prevela Drinka Gojković, Nolit, Beograd, 1975. Књига је првобитно, под насловом *Erlebnis, Kunstwerk und Wert*, објављена у Тибингену 1969. године.

ЗАВРШНА НАПОМЕНА

У овом делу рада је изложен један међу бројним могућим погледима на филозофску валоризацију уметности. У ту сврху су испитана, поједностављено говорећи, два супротстављена теоријска модела.

Први се може назвати традиционалним филозофским императивом и интересом за уметност. Њега репрезентују чувена учења Платона и Хегела. Она позиционирају уметност, не једино испод филозофског поимања стварности него и, у складу са таквим одређењем њиховог међусобног односа, поричу саму могућност њеног валоризовања као једнако вредног и стога аутономног облика са-знања или духовности. Реч је о Платоновом концепту филозофије као *завршном камену над осџалим наукама и уметносџи као џодржавању и облику мњења*, као и о Хегеловом доктинарном ставу о *џири царсџива духа*, тако дефинисаном да једино филозофија омогућује валидно досезање апсолутног сазнања, док је уметност схваћена као чулно приказивање идеје или појма.

Други теоријски модел, напротив, заговара аутономију свих уметности и легализацију неповлашћеног статуса филозофије. Реч је о аутономији уметности – не једино и искључиво у односу на филозофију – него и у односу према било којем облику са-знања и духовности (према науци, на пример); самим тим, као вредносни императив и иманентни циљ, поставља се и захтев за међусобном аутономијом посебних уметности. Поткрепљење за другопоменути модел, предочено је ставовиштем *џерсџекџивизма* Рене Велека и Остина Ворена, односно, феноменолошком теоријом слојева Романа Ингардена.

Излагање по два теоријска примера супротстављених модела, не говори о њиховом међусобном јаловом порицању или повести специфичног псеудопроблема у историји филозофије

и уметности већ, напротив, указује на значај ове и данас филозофско-уметнички актуелне и важне теме. Критичко преиспитивање теоријских модела није била сврха овог дела рада.

II

ИСТОРИЈСКИ И ИСТОРИЈСКО-ФИЛОЗОФСКИ КОНТЕКСТ КОЈИ ЈЕ ПРИПРЕМИО ПОЈАВУ ШЕЛИНГОВОГ ДЕЛА

ЕВРОПСКИ ИСТОРИЈСКИ КЊИЖЕВНО-УМЕТНИЧКИ КОНТЕКСТ ШЕЛИНГОВОГ ДЕЛА

На прелазу из 18. у 19. век, пре свега у књижевности али и у осталим уметностима, постепено се развио снажан отпор према вредностима епохе класицизма.⁴² Као што одређење карактеристика овог отпора у потпуности не може да исцрпи дефиницију књижевног покрета и књижевно-историјског типолошког појма *романтизма*, оно ипак недвосмислено указује на неколико значајних разликујућих момената између класицизма и романтизма.

Упоришне тачке које су романтичарски концепт уметности учиниле различитим од класицистичког, тичу се захтева за напуштањем, пре свега, античких узора као врховних вредносних и артифицијелних критеријума и окретања нарочито средњо-

⁴² Појам *класично* (лат. *classicus*) инклузиван је и полисемичан. Тако на пример, у 16. веку, Т. Себије (Т. Sébillét) у делу *О ђесничкој уметности*, у потпуном нескладу са усвојеним схватањем овог појма, класичним назива истакнуте средњовековне француске песнике. Стога није нарочито неопходно подсећати на етимонско-етимолошке везе овог и појма *класицизам*. Ипак, неће шкодити ако се скрене пажња на *pervus gerum* значењског комплекса *класицизам* као структуре која подразумева античка, грчко-римска дела, у смислу узора за обликовање највиших мерила уметничког стварања. Под највишим мерилима, разумевају се рационалистички критеријуми јединства разума, лепоте и морала. Нормативна теоријско-естетска или историјско-критичка функција класицизма подразумева, поред рационалистичког вредносног система, и одговарајући друштвени поредак. За потребе овог рада, свакако је најзанимљивије класицистичко опште место по којем је уметник, у међуигри уметности и стварности, дужан да ствара по узору на природу или стварност али не тако да његово дело буде копија, већ особен преображај стварности. Култ антике није сведен на подражавање него је схваћан као такмичење са Старима и њихово стваралачко превазилажење, аристотеловски подстицај за продукцију оригиналних дела или хорацијево спајање корисног и лепог (*docere et delectere*). На овај начин схваћен, естетски утилитаризам би се можда, с једнаким правом, могао назвати утилитаристичким естетизмом јер лепота има превагу над моралном корисношћу дела, она му омогућава дубину, оплемењује га и даје му крунску вредност.

вековној уметности, али и пучкој као и уметности егзотичних народа. Насупрот рационалистичкој пројекцији света, развија се ирационализам па и мистичност, место разумских моћи стварања заузимају маштовитост, емоционалност и интуиција а идеале логички уређеног, хармонизованог и целовитог дела смењује разбарушеност, размрвљеност и фрагментарност или чак недовршеност уметничког подухвата. Ова начела постају композициони и наративни, стилски, формативни и поетички *credo* романтичарског уметничког стварања, почев од последње деценије 18. века, па све до четрдесетих година 19. столећа.

У теоријској литератури о романтизму, овај термин нема неподељено прихватање, па ни изоморфну дефиницију.⁴³ Осим општих заједничких одредница, посебно се наглашавају специфичне разлике европског културног контекста. Тако се у руској историографији ограничава значењско поље термина романтизам, тиме што се нпр. већ на Пушкина гледа као на реалисту или се историјско-поетичко поље романтизма парцијализује бројним, субреференцијалним или екстерним поделами. Насупрот томе, француска историографија, романтизам схвата тако широко да он обухвата реалистичке поетике Балзака или Стендала који, додуше, у једној полемици вођеној у Италији крајем друге и почетком треће деценије 19. века, сам себе назива романтичарем.⁴⁴ У англосаксонској литератури о романтизму, извесна је суздржаност у погледу постојања европског

⁴³ Овом приликом није од истраживачког значаја бављење стилским комплексом романтизма у мањим литературама и културама, какве су нпр. шведска или холандска, пољска, чешка или српска; па чак ни испитивање, значајнијих литература и култура каква је италијанска или шпанска, јер је такав захтев условљен предметом истраживања.

⁴⁴ За победу романтизма у Француској, важно је појављивање Игоовог предговора драми „Кромвел” (1828) али је, заправо, кључно извођење његове драме „Ернани” (1830).

романтичарског поетичког модела или стилског комплекса; а када је у питању енглеска књижевност, овај термин нема честу употребу.

О томе када се тачно по први пут појављује термин романтизам, као и којој националној култури припада право првенства у његовом изумљивању а која га је култура, опет, преузела као део општег европског културног фонда, постоје бројне неподударности и несагласности. Уврежено је мишљење да је у немачку књижевност и теоријску литературу пренесен из Енглеске, иако има истраживача који бране становиште о једновременности отпочињања романтичарске књижевности у обе ове културе. У Енглеској је, наиме, реч о окупљању, близу границе са Шкотском, скупине младих писаца надахнутих идејама француске револуције, док се у Немачкој, те исте 1797. године, појављују Вакендорфови „Изливи срца”. Годину дана касније, В. Вордсворт и С. Колриџ објављују „Лирске баладе” а штампа се и прва свеска „Athenäum-a”, најважнијег часописа тог времена, који је деловао као, политичким речником речено, орган раних немачких романтичара.

Оно што је, међутим, неспорно јесте постојање протока културних информација између различитих националних култура, протока чија живахност и квалитет заслужују пажњу и то, наравно, у сажетом облику, прилагођеном потребама текућег истраживања. Браћа Шлегел, нарочито Аугуст Вилхелм Шлегел, у предавањима одржаваним између 1798. и 1811. године, употребљавају термине *романџичан* и *романџика* да би њима обухватили песништво италијанске ренесансе, шпанску драму и романсу али шкотске баладе, Шекспирова дела и немачку епику. А. В. Шлегел преводи Сервантеса и Калдерона, седамнаест Шекспирових дела, јавно наступа и пише о Дантеу,

тада скоро потпуно непознатом у Немачкој.⁴⁵ Немали значај има објављивање књиге госпође де Стал „О Немачкој”, у којој су изложена А. В. Шлегелова схватања књижевности чиме се, иако са доста суздржаности, овај термин ипак почиње да примењује и на енглеске писце.

Постепено помалање немачке књижевности и уметности у средишту европских културних кретања, долази до изражаја још у периоду класицизма који је, иако закаснивши за осталим европским срединама, као своју особеност испољио дух темељне посвећености класичним вредностима без којих би и романтичарско раздобље имало другачији развој. У Вајмару израстају дивови немачке књижевности и културе, Гете и Шилер, али управо последња деценија 18. и прва деценија 19. века фокусира је најбоље резултате класицизма и романтизма, њиховог вредносног суочавања. Вилхелм Фон Хумболт, потомак имућне племићке породице, министар просвете и културе и оснивач универзитета у Берлину (1810), лични пријатељ Гетеа и Шилера који му је пре објављивања читао своје песме, тежи изградњи снажне немачке космополитске културе. Нарочит значај, као и Шилер, даје развоју целовите личности високог моралног индивидуалитета; подстакнут страшћу филолога који се интересује за филозофију језика, осим са Шилером, и са Гетеом дели уверење о посебној вредности говора песништва; „унутрашња форма” језика, наиме, у себи садржи духовни доживљај света одређених народа. На начин који смо у назнакама описали, омогућено је тако рећи органско израстање романтичког из класицистичког периода.

⁴⁵ У књижевно-критичарском и теоријском раду, заснованом на реинтерпретираним идејама Лесинга, Хердера и свог млађег брата Фридриха Шлегела, А. В. Шлегел је заступао тезу да су историја, теорија и критика међусобно повезане и условљене чиме је поставио основу модерном тумачењу књижевно-уметничког стварања.

НЕМАЧКИ ИСТОРИЈСКИ КЊИЖЕВНО-УМЕТНИЧКИ КОНТЕКСТ ШЕЛИНГОВОГ ДЕЛА

Краткотрајна, рана фаза романтичког периода трајала је једва једну деценију – по пет година на крају 18. и на почетку 19. века. Њени први заговорници и апостоли – уз помињане аутентичне личности Гетеа који се никада јавно није деклари-сао као романтичар, Шилера који се покрету романтизма отворено супротстављао, браће Шлегел који су обележили његово почетно раздобље и с разлогом се сматрају родоначелницима, живу активност испољавају Новалис и Хелдерлин, Јохан Лудвиг Тик или Фридрих Шлајермахер и други – израсли су из просветитељства и класике.

Можда се, без икаквог претеривања, може тврдити да је најважнији феномен из периода раног романтизма објављивање часописа „Athenäum”, који су у Јени издавала и уређивала браћа Шлегел, и то укупно шест свесака, по две у три године за редом, закључно са 1800. годином. У часопису сарађује, поред Гетеа, Новалис који похађа предавања из филозофије у Јени где се упознаје са још једним сарадником, Шилером, гаји пријатељство са Тиком који и сам објављује на истом месту, а имена запажена на страницама часописа су и нпр. Шлајермајерово, касније и Шелингово име.

Изукрштаност књижевничких и уметничких, научних и филозофских деловања очигледна је по много чему:⁴⁶ тако је, на пример, песме Фридриха Шлегела компоновао Шуберт, Хелдерлин није само познавао Хегела са којим је, док је студирао теологију у Тидингену делио собу, него је и у његовом епистоларном роману „Хиперион или пустињак у Грчкој” (1797) јасно

⁴⁶ О томе видети: Zoran Konstantinović: *Njemačka književnost*, knjiga druga, Svjetlost/Nolit, Sarajevo/Beograd, 1987.

препознатљив траг Хегеловог дијалектичког учења. Под Шелинговим утицајем о галванистичким експериментима писао је физичар Јохан Вилхелм Ритер, док је под истим интелектуалним покровитељством минералогiju и геологију проучавао Хенрик Штефенс. Као што је већ у претходном излагању напоменуто, А. В. Шлегел преводи заједно са Тиком, Сервантеса и Калдерона, самостално преводи Шекспира, претходно пише о Дантеу. Захваљујући Гетеу, А. В. Шлегел упознаје госпођу де Стал, сарађује са њом, а по окончању ране фазе, путују по Швајцарској и Италији, Француској и Енглеској, Шведској. Претходно, до 1804. године, у Берлину држи *Предавања о лепој књижевности и уметности*, која се сматрају приручником романтизма.

У горе поменутом јенском часопису, „Athenäum”-у, млађи међу браћом Шлегел, Фридрих, објављује део „Фрагмената”, колекцију критичко-теоријских записа о различитим темама, где излаже и схватање о *најважнијим њенгенцијама епохе*; у 216. фрагменту, поред издијања француске револуције и објављивања Гетеовог „Вилхелма Мајстера” (1795-96, део први), у овај ексклузиван скуп је уврстио и Фихтеово „Учење о науци” (1794).⁴⁷ То не чуди ако се има у виду да су нпр. један од својих интринсичних поступака, иронију, немачки романтичари темељили на Фихтеовом учењу о субјекту; иронија иронизује

⁴⁷ О томе видети: Fridrih Šlegel: *Ironija ljubavi* (izbor iz dela), izabrao i preveo Dragan Stojanović, Zepher Book World, Beograd, 1999. Фрагмент у целини има следећу садржину: „Francuska revolucija, Fihteovo Učenje o nauci i Geteov Majster, jesu najveće tendencije epohe. Ko smatra da je ovaj spoj neprikladan, kome nijedna revolucija koja nije bučna i materijalna ne može da izgleda važna, taj se još nije uzdigao do visokog, šireg stanovišta istorije čovečanstva. Čak i u našim oskudnim istorijama kulture, koje uglavnom liče na zbirke neprekidnim komentaram praćenih varijanti čiji je klasični tekst izgubljen, veću ulogu igra poneka mala knjiga, koju razgalamljena gomila u svoje vreme nije mnogo primećivala, nego sve ono što je gomila radila.”

саму себе и тим поступком аутоиронизације улази у мноштвени низ самоподстицаја и самопревазилажења.

Отуда потиче и карактеристична романтичарска синтагма Ф. Шлегела *о иројресивно универзалној поезији*; у сталном развоју, она је безгранична и бескрајна и, с обзиром на претпоставку да се односи на све врсте уметности, универзална је. Није, дакле, Фихтеово дело само једно од најзначајнијих појава романтичарске епохе него су, битно више, књижевност, уметност, наука и филозофија пожељни аналогони и неодвојиво повезавни прогресијом универзалне поезије.

У том смислу, немали информативни значај поново имају Шлегелови фрагменти, укупно 127 критичко-теоријских записа, објављени у, поред већ помињаном „Athenäum”-а, берлинском часопису „Lyceum der schönen Künste” (1797) и од којих је, за ову прилику, најзахвалније подсетити на 115. фрагмент:

„Cela istorija moderne poezije je neprekidni komentar kratkog teksta filozofije: sva umetnost treba da postane nauka, i sva nauka umetnost; poezija i umetnost treba da se sjedine”⁴⁸

Горњи цитат, међутим, очигледно актуелизује уобичајену невољу са фрагментарним поступком писања текстова, а која се састоји у томе што или често није могуће или понекад уопште није могуће доспети до степена одлучивости који би значео или прихватање или не прихватање или бар рационално описивање односно објашњавање услова за прихватање или неприхватање истинитости оваквих тврдњи. Тако, у овом слу-

⁴⁸ О томе видети: Fridrih Šlegel: *Ironija ljubavi* (izbor iz dela), izabrao i preveo Dragan Stojanović, Zepter Book World, Beograd, 1999 и Fridrih Šlegel: *Razgovor o poeziji*, preveo Dragomir Perović, priredio Jovica Aćin, Rad, Beograd, 1992).

чају, поставља се питање непротивречности или бар сагласности исказа. Наиме, први део реченице, по којем је поезија коментар – и то *нејрекидни* – филозофије, није могуће једнозначно довести у везу са исказом у другој сложеној реченици који јој даје једнакоправни или чак магични, медијаторски статус интерполативног повезивања свих облика са-знања. Није до краја јасно, наиме, како нешто, у исто време и у истом смислу, може бити и од секундарног (по својој *коментарској* природи) и од примарног значаја (по својој функцији интерполативног повезивања). О томе се, на основу датих исказа може само спекулисати.

ФИЛОЗОФСКА АФИРМАЦИЈА УМЕТНОСТИ: ШЕЛИНГОВО ОДРЕЂЕЊЕ УМЕТНОСТИ КАО ОРГАНОНА И ДОКУМЕНТА ФИЛОЗОФИЈЕ

Ка Шелинговом коперниканском обрту:
од ѿанесѿеѿизма ѿроѿресивне универзалне ѿоезије
Фридриха Шлегела до схватања *уметѿносѿи*
као врха филозофије

Као што је већ истакнуто навођењем запажања Фридриха Шлегела, „коме ниједна револуција која није дучна и материјална не може да изгледа важна, тај се још није уздигао до ширег становишта историје човечанства.”⁴⁹ Срећом, ипак има оних који су се до тог становишта уздигли. Међу њима има релевантих истраживача чије је интересовање, међутим, усмерено искључиво на сукоб и смену научних парадигми тако да се чак и политичке револуције анализирају само узгредно, док се револуционарне промене у осталим областима са-знања једва и узимају у разматрање.⁵⁰

⁴⁹ Fridrih Šlegel: *Ironija ljubavi* (izbor iz dela), izabrao i preveo Dragan Stojanović, Zepher Book World, Beograd, 1999, str. 54.

⁵⁰ У релевантне истраживаче, свакако, убраја се нпр. Томас Кун који је у *Strukturi naučnih revolucija* (preveo Staniša Novaković, Nolit, Beograd, 1974) изложио резултате истраживања природе, структуре и нужности научних револуција. За разлику од Томаса Куна, још један важан проучавалац ове тематике, Пол Фајерабенд пажњу посвећује испитивању револуционарних промена, не једино у науци него и у различитим уметностима. Штавише, расправљајући о Ригловој уметничкој теорији, Фајерабенд нуди концепт којим покушава да уметност примени на науку тако што *науку схвата као уметносѿи*. Било би сазнајно занимљиво и корисно истражити корене нестанка оваквих Фајерабендових схватања, нарочито у контексту раноромантичарских схватања ове проблематике. (Paul Fajeraabend, *Nauka kao umetnost*, prevela Branka Rajlić,

Када је реч о формирању и реализацији филозофске револуције немачке филозофске мисли, разуме се да је ваља потражити у њеном магистралном току који су обележила дела Канта и Фихтеа, Шелинга и Хегела. Сам процес трајао је непуне две деценије.⁵¹ Без тог магистралног тока, активног учешћа у њему и баштињењу његових најважнијих и највиших домета ни Шелинг, чини се, чак ни снагом натпросечних личних интелектуалних квалитета, не би успео да реформише филозофску мисао свога времена и остави дубок траг у истраживању *филозофских основа уметности*, посебно у домену њеног аксиолошког разматрања.

Али он није једино променио филозофску мисао о уметности свог времена, него су његови резултати вредносно самерљиви са оним који се сматрају највишим у целокупној филозофској традицији промишљања статуса уметности и њеног односа према филозофији. Осим тога, Шелингови резултати су и данас актуелни и незаобилазни у проучавању ове тематике.

Истини за вољу, као што се може само претпоставити како би текао његов филозофски развој и како би се окончао, под условом да није било битних међусобних личних и филозофских утицаја унутар магистралног тока немачке филозофије, тако је извесно да су на његово филозофско формирање у многоме суштински утицале раноромантичарске идеје, укључујући и утицај на средишњи значењски, објашњавачки и критички контекст његове трансценденталне филозофије – питање статуса и валоризовања уметности.

Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića/Izdavačko preduzeće Matice srpske, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1994.)

⁵¹ Кантова *Kritika moći suđenja* је први пут објављена 1790. године, док је Фихте *Učenje o nauci* читалачкој јавности предочио 1794. године; седам година пре објављивања Хегелове *Fenomenologije duha*, из штампе излази Шелингов *Sistem transcendentalnog idealizma* (1800). Дакле, реч је о седамнаестогодишњем периоду.

Одлучујућа духовно-интелектуална, филозофска, научна и уметничка струјања с краја 18. и почетка 19. века, као што је у досадашњим излагањима истакнуто, слила су се у период који су обележили јенски часопис „Атенеум” и берлински „Лицеум”. Та струјања су имала немали утицај на Шелингов развој, формирање и филозофске ставове, као што тачно запажа Франц Јозеф Вец:

„То је и био Шелингов циљ, на крају његове трансценденталне филозофије, у којој се он више није задовољавао теоретским и практичним закључцима, већ је начинио корак даље, тако што их је повезао у нешто треће а што је надређено. Још је уочљивије да је он овде филозофију подредио поезији, а она је лепота која уједињује истинито и добро.”⁵²

Очигледно је да управо изложени искази Франца Јозефа Веца, јасно и недвосмислено стоје у вези са раноромантичарском идејом *iproresivne универзалне ipoeziје* Фридриха Шлегела, са једне стране, као и са једним одељком Хелдерлиновог *Нацрџа сисџема*⁵³, са друге стране. Ево и на који начин:

⁵² Franz Josef Wetz: „Die Kunst als Gipfel der Philosophie” у: *Friedrich W. J. Schelling zur Einführung*, Junius Verlag GmbH, Hamburg, 1996, S. 96-104, (превео Милан Орлић).

⁵³ *Das älteste Systemprogramm* (1796-1797). Ваља скренути пажњу да око овог текста постоје бројне нејасноће, како у погледу ауторства тако и у погледу године у којој је објављен. Сам невелики текст, боље речено фрагмент, обелодањен је 1917. године, тако што га је на лицитацији купила *Краљевска библиотека у Берлину*. С обзиром да је реч о Хегеловом рукопису, по једној претпоставци, ауторство њему и припада, уз напомену да је Хегел текст писао у Франкфурту под Хелдерлиновим утицајем. По другој претпоставци, у питању је само

„Најзад, идеја која све обједињава, идеја *лейоше*, реч узета у вишем, платоновском смислу. Уверен сам сад да највиши чин ума, који обухвата све идеје, јесте естетски чин, те да се *исџина* и *доброџа* сестрине само у *лейоџи*. Филозоф мора поседовати естетску снагу управо колику и песник. Филозофија духа је естетска филозофија.”⁵⁴

Према томе, без обзира на нејасноће у погледу ауторства текста *Наиџа* *сисџема*, неспорно је да је поезија по општем уверењу, имала не једино медијаторску, прогресивно универзализујућу функцију, него јој је припадало и ексклузивно, повлашћено место у целокупном систему са-знања.

Такво место јој је припадало отуда што, схваћена као лепота, у себи обједињује, како је већ по претпоставци назначено, истину и доброту. Она омогућује да *уметноџи* *буге врх* *филозофије*, она је сам тај врх. И, штавише:

„(...) у погледу овог посебног значаја уметности и лепоте у филозофији, Шелинг није усамљен. Ту исто тако припада Шилерово ’Естетско васпитање човека’, Хелдерлинов ’Хиперион’, многобројни записи од Новалиса и Фридриха Шлегела као и такозвани ’Најстарији систематски програм’, један фрагмент из времена од

Хегелов препис, без његовог ауторског учешћа. По трећој, аутор фрагмента је Хелдерлину (у преводу Јовице Аћина, на српском језику је и објављен под Хелдерлиновим именом, у књизи *Nacrti iz poetike*, Novi Sad, Bratstvo-jedinstvo, 1990. стр. 101 – 103). По четвртој претпоставци, текст је написао сам Шелинг у овој раној фази која се, с обзиром на заузимање позиције естетичког идеализма, у односу на целокупни период Шелиновог деловања и развоја, назива и епизодном. Што се тиче године настанка фрагмента, оне се код различитих проучавалаца несаслазно наводе – од 1795. до 1797.

⁵⁴ Fridrih Helderlin: *Nacrti iz poetike*, priredio i preveo Jovica Aćin, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1990. стр. 102.

1796-97. године, чијим се аутором сматра Шелинг или Хелдерлин, а који вероватно потиче од Хегела.”⁵⁵

Ка Шелинговом коперниканском обрту: од Кантовог коперниканског обрта до прецизнијег одређења филозофског контекста Шелинговог дела

У писму Хегелу из 1795. године, пишући о актуелном стању у филозофији свог времена, Шелинг⁵⁶ каже: „Филозофија још није окончана. Кант је изложио резултате: премисе још недостају. А ко може да разуме резултате без премиса?”⁵⁷ У анализама које следе, ваља се позабавити и премисама и резултатима

⁵⁵ Franz Josef Wetz: „Die Kunst als Gipfel der Philosophie” у: *Friedrich W. J. Schelling zur Einführung*: Junius Verlag GmbH, Hamburg, 1996. S. 96, (превео Милан Орлић).

⁵⁶ У разматрању књижевно-уметничког контекста Шелинговог дела, указано је на изукрштаност и међусобне утицаје, егзистенцијалне и теоријске, књижевно-уметничко-филозофских личности и појава, институција и идејних токова; у овом делу истраживања биће фокусирано посматрање ужег филозофског миљеа. Тако су нпр. Хегел и Шелинг, у Тибингену две године (1803-1804) заједно издавали филозофски часопис „Kritički žurnal za filozofiju” („Kritisches Journal der Philosophie”). Од оваквих историјских занимљивости, свакако је важнија необична чињеница да су сва четворица кључних филозофа немачког идеализма, блиско сарађивала у различитим периодима властитог развоја: Фихте је на почетку свог развојног пута био одушевљени присталица Кантовог учења али, уз Шелингово саучесништво, убрзо се удаљио од Канта. И сам Шелинг се, под утицајем Хегела и сарадње са њим, дистанцира од Фихтеа и изграђује сопствени филозофски систем, али се Хегел, који му се у тој изградњи придружио, убрзо по Шелинговом дистанцирању од Фихтеа, одваја од аутора *Система трансценденталног идеализма*, са којим је, осим уређивања часописа, у студентским данима делио и собу. Или, ево још једног живописног детаља, на Фихтеово место предавача у Јени, дошао је Шелинг коме је то „преузимање” катедри изгледа прешло у навику, па на позив пруског краља Фридриха Вилхелма IV, 1841. године долази у Берлин да „наследи” катедру још једног свог колеге и пријатеља, овог пута Хегела, а са задатком *да зајире змајево семе њејојој иантхеизма*.

⁵⁷ Franz Josef Wetz: „Die Kunst als Gipfel der Philosophie” у: *Friedrich W. J. Schelling zur Einführung*: Junius Verlag GmbH, Hamburg, 1996. S. 26, (превео Милан Орлић).

који су у посредној или непосредној вези са Шелинговим филозофским системом трансценденталног идеализма.

Један од таквих, пресудних резултата и премиса истовремено, јесте идеја коперниканског обрта која је својим значајем превазишла уже поље свог строгог важења. Опште је позната чињеница да је коперникански обрт, којим је птоломејевска геоцентрична слика света замењена хелиоцентричном – а по којој се, не само уместо Земље у средиште свемира поставља Сунце, него и скреће пажња на двоструко кретање Земље: око сопствене осе и око Сунца у периоду од годину дана – имала утицаја не једино на астрономију већ и на филозофију. Њиме је, у општом облику, формално укинута могућност метафизичког антропоцентризма који би допуштао постојање света искључиво за човека; овим обртом је, исто тако, обеснажен идеалистички антропоцентризам по којем тај исти свет постоји једино захваљујући човеку.

У сазнајно-теоријском смислу, под синтагмом *коперникански обрт*, када је реч о Канту, мисли се на његов став који је настао као резултат његовог *буђења из домајнској дремежа*;⁵⁸ за буђење је, у његовом случају, заслужан Хјум који га је навео на размишљања о сазнању *а њиори* тј. на испитивање услова под којима је могуће опште и нужно сазнање.

Насупрот емпиристичком ставу⁵⁹, уверен је Кант, целокупно људско сазнање не полази од предмета и његових особина,

⁵⁸ Има филозофа који истичу да је то Кантово буђење било привремено и краткотрајно, те да је он сам потражио и пронашао средство за успављивање. О томе видети: Bertrand Russell: *History of Western Philosophy*, London, 1947, p. 731.

⁵⁹ Емпиристички став, по којем ничега нема у разуму чега претходно није било у чулима (*nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*), Лајбниц је допунио коментаром – изузев разума самог (*nisi intellectus ipse*). Кантов сазнајно-теоријски коперникански обрт критички превазилази слабости оба критеријума сазнања и уједињује их у становиште тзв. трансценденталног идеализма.

нити се на предмету и његовим особинама заснива. Уколико је у процесу сазнавања циљ априорно сазнање, мора се поћи – не од објекта, него од субјекта сазнања и његових сазнајних моћи. Управо субјекат је последњи, јединствени основ, полазиште и услов могућности искуства и сазнања сваке предметности. Овде је, наравно, реч о трансценденталном субјекту сазнања. И само сазнање је трансцендентално јер се њиме, као што је већ назначено, не одређује предмет сазнања него априорни услови и могућности, облици и начини сазнања предмета.⁶⁰

На почетку одушевљени Кантов присталица и следбеник Фихте, ослободивши се његовог утицаја, заузима критичку позицију да би се, насупрот Кантовом сазнајно-теоријском *трансценденталном идеализму*, определио за становиште *ај-солујној (субјективној) идеализма*. Реч је заправо о томе да је Фихте, на Кантовом трагу, развио властити систем трансценденталног идеализма што, како каже Хегел, „представља довршење Кантове филозофије”.⁶¹

Полазећи од критике најслабије тачке Кантовог учења, дуализма теоријског и практичког ума, дуалитета нужности и слободе, не прихвата постојање сазнајно недоступне *ствари њо себи*. Уводећи појам *ајолујној субјекта*⁶² или *чистјој Ја*, Фихте

⁶⁰ О томе видети: Imanuel Kant: *Kritika čistog uma*, preveo Nikola Popović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1976.

⁶¹ Georg Vilhelm Fridrih Hegel: *Istorija filozofije* III, preveo Nikola M. Popović, Beogradski grafičko-izdavački zavod, Beograd, 1975. str. 479. Иако није спорно да се ни Шелингово ни Хегелово становиште не могу разумети без Фихтеове филозофије, а с обзиром на чињеницу да сам Хегелову естетичку позицију већ изложио на самом почетку рада, у овом одељку неће бити речи о његовим ставовима.

⁶² О томе видети: Johann Gottlieb Fichte: *Osnova cjelokupne nauke o znanosti* (1794), preveo Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1974, str. 49. и на другим местима.

одбацује Кантов став по којем субјекат не сазнаје свет по себи⁶³ и, уместо агностичког објашњења, тврди да управо апсолутно Ја омогућује постојање света. Свет, дакле, није појава непознате ствари по себи, него свет ентитета продуктивног, самоделатног Ја.

У својој свемоћи, из себе самог и само собом, апсолутно Ја продукује спољашњи свет – почев од целокупне природе до субјекта спознаје, од теоријског сазнања до моралне свести – као уређени систем који подвргава сопственом законодавству. Тачности ради, овде је важно напоменути да апсолутно или чисто Ја, не треба схватити у емпиријско-психолошком тј. субјективно-персонализованом смислу, јер је у питању онтолошко-спекулативни појам субјекта сазнања.

Не само да самоделтношћу продукује спољашњи свет, него су и све форме сазнања изведене из апсолутног или чистог Ја. На тај начин треба да се омогући изградња система трансценденталне филозофије као новог система знања. Оно не треба да се бави предметима, не треба више да буде знање о стварима (Ding-Philosophie), него знање о изворима са-знања, знање о знању, наука о науци. А с обзиром на чињеницу да је и у Кантовом учењу, интерес спекулативног ума потпун искључиво у практичкој употреби, а да сам Кант није успео да превазиђе дуалитет практичног Ја и теоретског Ја, за разлику од Кантове раздвојености теоријског и практичног ума, Фихте заговара њихово јединство јер је заправо реч о две различите делатности апсолутног Ја које су *једно*.⁶⁴

Тиме је Фихте, уместо Канта, одговорио на питање за које је Кант у *Кријици и практичкој ума* пропустио да пружи аде-

⁶³ О томе видети: Veljko Korać: „Fichteov sistem transcendentalnog idealizma”, у: *Учење о науци*, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1976.

⁶⁴ О томе видети: Johan Gotlib Fichte: *Учење о науци*, превео Danilo Basta, BIGZ, Beograd, 1976.

кватно објашњење: какав је, наиме, однос субјекта теоријског сазнања и практичког ума? Фихтеовим одговором, практичком уму додељује се средишње, место темеља идеалистичке метафизике. Ова разликовања између Кантових и Фихтеових схватања, као што ће се показати касније, значајна су за разумевање Шелинговог становишта.

Коперников обрт у астрономији, коренита Кантова промена приступу и схватању сазнања у сазнајно-теоријском смислу, препознатљиви су и у случају Шелинговог поимања односа уметности и филозофије. Радикалну промену статуса уметности у односу према филозофији, Шелинг је изложио у *Систему њрансценденцијалној идеализма* (1800).⁶⁵

Радикалност ове промене огледа се у томе што је Шелинг – противно становишту које је у овом раду именовано као традиционални императив и интерес за филозофију, а у регресивном поступку и дијахронијској перспективи експлицирано на примеру Хегеловог учења *о њри царсџва айсолуџној духа и њри царсџва чулносџи*, односно на Платоновом схватању филозофије *као завршној камена над осџалим наукама и уметносџи као њодражавању и облику мњења* – изложио нову и другачију, у потпуности различиту концепцију односа филозофије и уметности. Ево како то објашњава Франц Јозеф Вец:

⁶⁵ Ово дело се сматра формалним и садржинским врхунцем Шелинговог тзв. естетичког идеализма, ране развојне фазе која започиње *Нацрџтом сисџема* (1795) а окончава *Сисџемом целокуџн филозофије* (1804.) Сва битна питања магистралног тока немачке филозофске мисли и његових најрепрезентативнијих умова, садржана су и промишљана на овом месту. Иако је настао под снажним Фихтеовим утицајем, *Сисџем њрансценденцијалној идеализма* резултат је већ зрелог Шелинговог отклона од колеге чију је катедру, као двадестрогодишњи младић, 1798. године наследио на универзитету у Јени. У том периоду Шелинг је био најпосвећенији проучавању уметности.

„Шелингово схватање је потпуно супротно Платоновом. Платон је уметност интерпретирао као копију слике праве стварности и управо тиме не као њено приказивање у највишем облику. Права стварност се састоји од вечних суштина, идеја или праслика чије су копије пролазне ствари. Све што уметност приказује, заправо је само отисак тих копија и зато су веома удаљене од праве стварности. Насупрот томе, Шелинг је уметност посматрао као нешто највише јер њој успева да представи стварно биће.”⁶⁶

Шелингов коперникански обрт: Фихтеовим трагом али на сопственим ногама – интелектуални и естетички опажај су *conditio sine qua non* уметности схваћене као *орјанон* и *документи* филозофије, дакле, *врх филозофије*

У сврху продубљивања даљих истраживања ваља изложити један од најважнијих одломаа Фихтеових размишљања о „интелектуалном опажају” и његовој улози у чулном и интелектуалном свету:

„Интелектуални опажај је, једино поуздано становиште за сваку филозофију. Помоћу њега може се објаснити све што се налази у свести; али и само помоћу њега. Без самосвести уопште нема никакве свести; но, самосвест је могућа само на назначени начин: ја сам самоделатан.

⁶⁶ Franz Josef Wetz: „Die Kunst als Gipfel der Philosophie”, у: *Friedrich W. J. Schelling zur Einführung*, Junius Verlag GmbH, Hamburg, S. 100-101, (превео Милан Орлић).

Од ње не могу бити даље теран; овде моја филозофија постаје сасвим независна од сваке воље и постаје производ гвоздене нужности, уколико нужност постоји за слободан ум: тј. производ *практичке* нужности. Ја од овог становишта *не моју* да идем даље, јер даље *не смем* да идем; и тако се трансцендентални идеализам уједно показује као дужности једино примерен начин мишљења у филозофији, као онај начин мишљења у којем се спекулација и морални закон најприсније уједињавају. Ја у свом мишљењу *шреда* да полазим од чистог Ја и да га мислим као апсолутно самоделатно, не као стварима одређено, него као да оно одређује ствари. Појам деловања који постаје могућан само помоћу тог интелектуалног опажаја самоделатног Ја, јесте једини који уједињава оба света што за нас постоје, чулни и интелигибилни.⁶⁷

У претходном пасажу, очигледно је да Фихте инсистира да се чулни и интелигибилни свет може ујединити искључиво интелектуалним опажајем самоделатног Ја. На тај начин, указивањем на фундаментални значај Фихтеовог одређења, интелектуалног опажаја, долазимо до најважнијег питања Шелинговог филозофског система, *његовој* категоричког императива.

Може се без претеривања рећи да се, после Кантове афирмације идеализма, као један од најважнијих циљева немачке филозофске мисли појавило теоријско одбацивање *ствари* *ио себи* и, са тим циљем неодвојиво повезано, постулирање само-

⁶⁷ Johan Gotlib Fihte: *Učenje o nauci*, izbor i prevod Danilo Basta, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1976. стр. 142. Није на одмет имати у виду да баш у „Drugom učenju o nauci za čitaoce koji već imaju filozofski sistem”, Фихте по први пут употребљава синтагму *интелектуални опажај* (intellektualische Anschauung).

успостављајућег или самопроизвођачког ума схваћеног као апсолутног посредовања или рефлексije. Тиме се, као законита последица Кантовог коперниканског обрта у сазнајно-теоријском смислу, јавља метафизика субјективности.

Али, иако је Фихтеов трансцендентални субјекат или ауто-продуктивно Ја, у сталном и бесконачном посредовању објекта или не-Ја, ваљано постулиран у себи самом, иако је Фихте уверен да *все шийо йосийоји, йосийоји само уколико се налази у Ја* (јер је изван Ја нишија), његов интелектуални опажај недовољно успева, тачније, у крајњој линији не успева да испосредује и уједини теоријску и практичку филозофију, област умног и област моралног деловања. Или, Шелинговим речима речено:

„до сада се уопће постулирао идентитет бесвјесне дјелатности, која је произвела природу, и свјесне дјелатности, која се очитује у хтијењу, а да се није ријешило камо пада принцип те дјелатности, да ли у природу или у нас.”⁶⁸

Управо у тој тачки до пуног изражаја долази, на Фихтеовом трагу заснован, али на сопствене ноге постављен, Шелингов појам интелектуалног опажаја.

Указујући на разлику Фихтеовог и Шелинговог схватања. Субјекта и интелектуалног опажаја, ваља поћи од Кантовог појма трансценденталног аперцептивног субјекта, израженог ставом *ја мислим*; ставом *ја мислим* се означава непроменљиви идентитет свести која претходи искуству уопште. У синтези знања, Фихтеов трансцендентални субјекат самоодређује не-Ја

⁶⁸ F. W. J. Schelling: *Sistem transcendentalnog idealizma*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1986. str. 29.

као свој објекат и њиме се аутопродукује, али је Фихтеов појам објекта остао неодређен, недовршена предметност знања и моралног деловања. Отуда је његов интелектуални опажај *осиромашен* за појам битка у субјекат-објекат релацији.

С друге стране, Шелингов интелектуални опажај надилази субјекат-објекат релацију која је *обдџаћена* за појам битка, на тај начин што су субјекат и објекат непосредно идентични. Фихте, дакле, тврдећи да је *ајсолућно Ја – све*, стоји на становишту субјективног идеализма; Шелинг, напротив, сматрајући да је *све – Ја*, заузима позицију објективног идеализма. Ево како ова два супротстављена становишта објашњава Франц Јозев Вец:

„Шелинг је у природи која самостално постоји показао субјекат који све *јроизводи*,⁶⁹ уместо да као Фихте природу представи као производ апсолутног Ја које несвесно делује, а тај производ смо, у основи ми сами. Препознатљиво је колико је Шелинг у својој раној филозофији мало зависио од Фихтеовог субјективног идеализма; он је већ говорио својим гласом.”⁷⁰

Иако је тачно да је Шелинг битан отклон од Фихтеовог појма интелектуалног опажаја учинио подстакнут мисаоним искуством Спинозине пантеистичке формуле *Deus sive natura*, тиме ипак није умањена вредност његовог става о свеобухватном Ја. Оно, будући да је као чисто Ја безусловно идентично са собом, условљава сваку условност тако да себе поставља као не-Ја које се на крају себи враћа и изнова успоставља себе као *себи једнако и сједињујуће*.

⁶⁹ подвукао М.О.

⁷⁰ Franz Josef Wetz: „In Fichtes Fussstapfen und doch auf eigenen Füßen”, у: *Friedrich W. J. Schelling zur Einführung*., Junius Verlag GmbH, Hamburg, 1996. s. 30-31, (превео Милан Орлић).

Недвосмислено је, дакле, јасно да то Ја, као оно што је условно у људском сазнању и највише, врховно начело филозофије, мора да превазилази како субјекат тако и објекат сазнања и то *ишме шћо ће да их сједини*. А кад већ ни тзв. догматски приступ (који у одређењу основа сазнања апсолутизује објекат) ни тзв. критички приступ (који апсолутизује субјекат) не задовољавају *врховно начело иденџиџеџа биџка и мишљења*, том изазову, као што је у претходном излагању показано, може да одговори једино *ајсолуџно Ја* одређено као *инџелекџуални оџаџај*. Јер интелектуални оџаџај стоји изнад субјективности и битка, надилази их у том смислу да их сједињује.

Апсолутни субјекат-објекат, према томе, више не подразумева чисто Ја као субјекат знања него је у питању највише, врховно начело развитка субјекта-духа и објекта-природе тако да су они превазиђени и сједињени у том апсолутном субјекту-објекту. Целокупно сазнање је продукција у којем се стално превазилазе и сједињују субјективитет и објективитет; при томе, поставља се питање начина подударанја или слагања субјективитета или интелигенције и објективитета или природе. Ево како то питање решава Шелинг:

„Тек довршењем система трансценденталне филозофије постат ћемо свјесни система трансценденталне филозофије, као допунске знаности, па ћемо онда такођер престати да оној постављамо захтјеве које може испунити само природна филозофија”⁷¹

⁷¹ F. W. J. Schelling: *Sistem transcendentalnog idealizma*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1986. str. 22.

Уз ово, да би се боље разумело Шелингово становиште, треба обратити пажњу на објашњење са исте стране цитиране књиге, а које ову напомену из фусноте чини потпуном:

„Ако, дакле, опстоји *трансцендентална* филозофија, онда јој преостаје само супротни правац, да пође од *субјективној* као *оноја првоја и айсолутивноја и гаде да оно објективно настјане из њеја*. Дакле, на та два могућа правца филозофије раздијелиле су се природна и трансцендентална филозофија, па ако свака филозофија мора ићи за тим да *или* од природе направи интелигенцију *или* од интелигенције природу, онда је трансцендентална филозофија, која има овај потоњи задатак, *груја нужна основна знаностј филозофије*.⁷²

Ово значајно и истанчано разликовање области важења и задатка природне и трансценденталне филозофије, очигледно нуди решење не-могућности, постојања природе *йо себи и изван нас* – уколико се природа схвати као бесвесни дух. На једној страни је, наиме, дух одређен као невидљива природа, а на другој природа као видљив дух и то такав да у њој, у природи, дух долази себи у смислу апсолутног идентитета духа у субјекту и природи изван субјекта.

У питању је посредовање самосталних чланова непрекинутог, континуираног прогресивно-регресивног процеса: природе као објективног бесвесног субјекта-објекта и духа који се сам себи враћа као свесни субјекат-објекат у процесу самосхватања. Реч је о двема наукама: ако се реално објашњава идеалним, говори се о трансценденталној филозофији; ако се посматра обрнути процес у којем се идеално подређује реалном, гово-

⁷² Ibid, стр. 22.

ри се о природној филозофији. Две науке су, међутим, заправо једна наука које се међусобно разликују једино по супротним смеровима својих задатака.

На управо описани начин се трансцендентални идеализам одређује као систем целокупног знања а филозофија као излагање процеса самосвести. Постојана ауторефлексивности трансценденталног знања укључује, исто тако, континуитет и метаконтинуитет развијања појмова о појмовима којима субјективитет, у процесу самопостајања самообјектом, омогућује сазнање самог сазнања. О тој специфичној врсти (само)посматрања Шелинг поентира:

„Филозофирање је, такођер *дјеловање*, али не само дјеловање него уједно стално *самойосмайрање* (Selbstanschauen) у том дјеловању. Дакле, оно је укратко: *у њосиојаном њосиојању објектиом самоме себи оно-џа судјективниоџа*”⁷³

Комплементарност прогресивног задатка природе са регресивним задатком филозофије, дакле, омогућује да се превазиђе једна од најважнијих предрасуда дотадашње филозофије. Она на коју се свде све остале – да, наиме, независно од знања постоји свет ствари *њо себи* и *изван нас*. Трихотомна структура трансценденталне филозофије – надилазећи неотклоњиву противречност теоријског и практичког ума карактеристичну за филозофски дискурс пре обзнањивања Шелинговог учења, опречност нужности и слободе – омогућује њихово помири-

⁷³ Ibid, str. 25. Филозофском концепцијом која на мање или више подразумевајући или изричит начин указује на важност излагања процеса самосвести, одлучујући значај самосвести саме, Шелинг заправо широм отвара врата Хегеловом схватању апсолутног духа.

тељско јединство. Оно је оствариљиво у телеологији или филозофији природних сврха:

„Филозофија природних сврха или телеологија јест, дакле, она тачка сједињења теоријске и практичне филозофије. Природа као цјелина, тако и у својим појединим продуктима, морат ће се појавити као дјело произведено са свијешћу, а ипак уједно као дјело најсљепљег механизма; она је свршна, а да није свршно разјашњива”⁷⁴

Ова *сврховијосћ без сврхе* на коју се у цитираном одељку скреће пажња, тачније говорећи, независност од спољашњих сврха, неодвојива је од уметничке делатности и са њом се поистовећује. Она, другим речима, јасно упућује на закључак да телеологија или филозофија природних сврха окончава филозофијом уметности као круном система у целини.⁷⁵ То је и најважнији задатак и највиши резултат трансценденталне филозофије: помирење *исходсјива мисли и чулној свейа*, истине и реалитета, природе и духа, теоријске и практичке извесности, нужности и слободе.

Није подложно сумњи да је већ у прва два одсека првог поглавља *Система ѿрансцендентјалној идеализма*, у којем излаже ставове о *јринцију ѿрансцендентјалној идеализма* Шелинг, како сам каже, *јосјулирао* „принцип који је посредно или индиректно принцип сваке знаности, али непосредно и директно само принцип знаности свега знања или трансцендентал-

⁷⁴ Ibid, стр. .28.

⁷⁵ О томе видети: Danilo Pejović: „Pogovor”, u F. W. J. Schelling: *Sistem transcendentnog idealizma*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1986.

не филозофије”.⁷⁶ То конкретно значи да се под тим принципом подразумева чиста свест, самосвест или интелектуални опажај на начин који у дотадашњој филозофској мисли није био познат. Управо се тај и такав, на нов и другачији начин схваћен интелектуални опажај који је *истио* објективан, изједначава са *естетичким* ојажајем.

Полазећи од интелектуалног опажаја, систем трансцендеталног идеализма се довршава и завршава тако што се у ту полазну тачку опажај враћа, али овога пута више не као интелектуални него као естетички опажај. Потпуно супротно од природног продукта, у којем се бесвесна делатност рефлектује као свесна, када се свесна делатност рефлектује као бесвесна, реч је о уметничком продукту који не би био могућ без естетичког опажаја. На тај начин, Шелинг одређује праву природу уметничког дела, као јединства природе и слободе:

72

„Постулирани зор треба да обухваћа што у појави слободе и што у зору природног продукта егзистра растављено, наиме *иденцијетет* свјесноја и *бесвјесноја* у *јасиву* и *свијест* о *јом* *иденцијетету*. Продукт тог зора граничит ће се, дакле, с једне стране с природним продуктом, а с друге страна с продуктом слободе, па ће морати у себи сједињивати карактер обају.”⁷⁷

Уметничко дело, другим речима, јесте помирење свих противречности. Филозофија природних сврха или телеологија окончава, како је већ назначено, филозофијом уметности као врхом и круном филозофског система у целини.

⁷⁶ F. W. J. Schelling: *Sistem transcendentalnog idealizma*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1986. str. 34.

⁷⁷ F. W. J. Schelling: *Sistem transcendentalnog idealizma*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1986. str. 287.

**Шелингов коперникански обрт:
уметност као ора̄анон и докумен̄т̄и филозофије,
све̄ӣиња над све̄ӣињама, дакле, врх филозофије и узор науке**

Ако би се, полазећи од претходних разматрања, поставило питање шта је био Шелингов циљ са становишта целине његовог филозофског система, није тешко још једном као истините прихватити тврдње Франца Јозефа Веца јер је његов одговор смислен и у сагласности је са Шелинговим учењем. Ево Вецових речи:

„То је и био Шелингов циљ на крају његове трансценденталне филозофије, у којој се он више није задовољавао теоретским и практичним закључцима већ је начинио корак више, тако што их је повезао у нешто треће које је надређено. Још је уочљивије, да је он овде филозофију подредио поезији, а она је лепота која уједињује истинито и добро”⁷⁸

У систему трансценденталног идеализма, наиме, Шелинг искључиво уметничкој делатности додељује апсолутни објективитет и то као самосврховитој делатности; у њој су и свесна и несвесна делатност идентичне, субјекат и објекат су једно у

⁷⁸ Franz Josef Wetz: „Die Kunst als Gipfel der Philosophie”, у: *Friedrich W. J. Schelling zur Einführung*, Junius Verlag, GmbH, Hamburg, 1996. S. 97, (превео Милан Орлић). (Видети фусноту под редним бројем 51. Сврха поновног указивања на овај Вецов цитат огледа се, са једне стране, у садржинској чињеници илустративног фокусирања тока излагања. Са друге стране, реч је о формалном разлогу оствареном у самом трансценденталном систему: и сам Шелинг, наиме, говори о довршавању и завршавању система трансценденталне филозофије повратком интелектуалног опажаја у почетну тачку тог система. Наравно, то више не може бити исти интелектуални опажај, него је то самоостварени и самосвесни естетички опажај)

континуитету и метаконтинуитету повести самосвести. И поред свих међусобних разлика, ове две делатности имају исти узрок и чине целину која у себи садржи резултат највишег уједињења слободе и нужности; у највишој потенцији самопосматрања, Шелинг је, као *јојавно јојийуно случајно насшалу, назива јенијалношћу*.⁷⁹

Док је средишњи појам Шелингове теоријске филозофије замисао несвесног стваралачког процеса, а свесно понашање субјекта према објекту у случају практичке филозофије његов аналогон, уметничко дело је непорециви и потпуни идентитет обеју делатности. О овом идентитету најбоље сведочи поезија која, као што је већ објашњено, уједињује истинито и добро; она је врхунац филозофије.

Чак и наука која се по својој *неседичносш*и – како стоји у шестом поглављу *Сисшема јрансценденшјалној идеализма* у којем се излажу главне поставке филозофије уметности према начелима трансцеденталног идеализма а међу поставкама и карактер уметничког продукта – „најближе граничи с умјетношћу, просто зато што увијек тежи за неком сврхом изван себе,

⁷⁹ „Тамни појам *јенија*”, како га карактерише сам Шелинг, појам генијалности, није предмет ужег интересовања у овом раду. Али у овој фусности није на одмет скренути пажњу на чињеницу да је, по Шелинговом мишљењу, генијалност могућа искључиво у уметности. (То консеквентно значи да је уметничко дело продукт генија.) Шелинг генијалност схвата као несвесну стваралачку снагу до које се не долази ни вежбањем ни учењем, јер она превазилази и обухвата и свесну и бесвесну делатност. Она је урођена, слободна наклоност природе, а ту *милосш јрироде*, изричит је Шелинг, *можемо назвашш јоезијом* у уметности. „Генијалност је за естетику оно што је *ја* за филозофију, оно највише, апсолутно реално што само никада не постаје објективно, али је узрок свему објективноме.” Разлика између ова два појма, апсолутног Ја и генија, јесте у томе да се првим изражава оно што је апсолутно идеално а другим оно што је апсолутно реално. (F. W. J. Schelling: *Sistem transcendentalnog idealizma*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1986. str. 294.)

напосљетку сама мора служити само као средство за оно највише (умјетност)»⁸⁰

Дакле, *чак и наука* на специфичан начин, као гранична трансцендентална област која по својој природи тежи сврси изван себе саме, иако у својој највишој потенцији има исти задатак као и уметност, због бесконачности начина решавања тог задатка, у крајној линији ипак *за узор има уметности*. Тиме се каже да нису само први принципи филозофије и први опажај – апсолутно, прасопство или праопажај од којег све потиче, односно, као законита последица таквог почетка континуираног и метаконтинуираног процеса развијања самосвести, целокупни и целовити систем трансценденталне филозофије – објективирани естетичким опажајем, *нејо истио њравило важи и за науку*.

Пређени истраживачки пут, очигледно омогућује да се коначно изложи и финални закључак Шелинговог филозофског система. Недвосмислено је јасно да се све науке – као што је управо поезија родила и одгајила филозофију у детињству науке а самим тим и све науке које је, на крају трансцендеталног система, довела до савршенства – па чак и сама филозофија, повратно сливају у општи океан поезије из којег су и потекле.

Ни наука, као што је показано у претходном излагању, ни филозофска самосвест не само да не може да омогући достизање највишег савршенства него не успева ни да:

„(...) препозна, ни у унутрашњем ни у спољашњем свету, апсолутно јединство свесне и несвесне делатности. Пошто уметности полази за руком, оно што чистом сазнању разумом остаје ускраћено, да прикаже апсолут-

⁸⁰ F. W. J. Schelling: *Sistem transcendentalnog idealizma*, превео Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1986. str. 297.

ни идентитет несвесне и свесне делатности Ја, Шелинг је више вреднује него филозофију. Оваквим вредновањем, Шелингово схватање је потпуно супротно Платоновом.⁸¹

Штавише, не само да је аксиолошки супротно Платоновом, него Шелингово становиште уметност – схваћену у смислу помирителке свих супротности и хармонизаторке свих сукоба којима се самосвест самореализује на свом самосврховитом путу – афирмише на начин који се с разлогом може сматрати њеном апотеозом. Ову револуционарну филозофску мисао, на прагу самог врха архитектонике система трансценденталног идеализма, Шелинг поентира на следећи начин:

„Филозофија постиже оно највише, али она до те тачке доводи, у неку руку, само једну чест човјека. Умјетност доводи онамо *цијелој човјека* какав он јест, наиме до спознаје оног највишег, и на томе оснива се вјечна разлика и чудо умјетности.“⁸²

Шелинг се очигледно није задовољио аутономизацијом уметности у односу на филозофију. Његов приступ је захтевнији и утолико на први поглед парадоксалнији. Иако је уметност, у поређењу са Платоновим традиционалним учењем и императивом, укратко говорећи, позиционирао недвосмислено супротно Платону, саму идеју лепоте која синтетизује истину и

⁸¹ Franz Josef Wetz: „Die Kunst als Gipfel der Philosophie“, у: *Friedrich W. J. Schelling zur Einführung*, Junius Verlag GmbH, Hamburg, 1996. S. 99-100, (превео Милан Орлић).

⁸² F. W. J. Schelling: *Sistem transcendentalnog idealizma*, превео Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1986. str. 304.

добро, схватио је потпуно платонистички јер је она заправо, као естетички акт – *највиши акт ума*.

Парадоксалност оваквог закључивања је у томе да је, одбацивши платонистички концепт архитектонике знања и тиме статуса уметности, у одређивању тог истог статуса уметности, природу њеног највишег начела утемељио управо на платонистички начин. Антиплатонистичко позиционирање уметности, дакле, у *Систему трансценденталног идеализма*, за последицу има њену платонистичку апотеозу.

А ево и у литератури вероватно најцитиранијег одељка у погледу објашњавања и разјашњавања Шелинговог становишта којим се финализује статус уметности и то на начин који је сам Шелинг одредио и формулисао:

„Ако је естетички зор само трансцендентални зор, који је постао објективан, онда се разумије само по себи да је умјетност једини уједно прави и вјечни органон и документ филозофије који увијек и непрестано изнова документира, што филозофија извањски не може да прикаже, наиме оно бесвјесно у дјеловању и продуцирању и његов исконски идентитет с оним свјесним. Умјетност је филозофу оно највише управо зато што му, тако рећи, отвара светињу над светињом, гдје у вјечном и исконском сједињењу, тако рећи у једном пламену гори оно што је у природи и повијести растављено и што исто тако у животу и дјеловању као и у мишљењу вјечно мора да бјежи једно од другога.”⁸³

⁸³ F. W. J. Schelling: *Sistem transcendentalnog idealizma*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1986. str. 302-303.

Пошавши од интелектуалног опажаја у којем препознаје сазнајно-теоријско начело властитог филозофског система, доведши овај појам у сталном и неприкинутом саморазвоју до његовог неодвојивог корелата тј. естетичког опажаја, Шелинг уметност (естетску продукцију и уметничко дело) сматра органом и документом филозофије. Захтев за аутономизацијом уметности, филозофска афирмација њене аутономистичке концепције, у историји филозофског дискурса, тиме добија своју најосмишљенију и најзрелију артикулацију. У том смислу, неопходно је додатно разјашњење ове чувене синтагме.

Уметност, дакле, није канон него је органон или оруђе или инструмент *објективизације* филозофије, стога што је искључиво уметност прави и вечни, исконски идентитет бесвесног и свесног. (Она је *завршни камен чистијавој свога* филозофије.) Таква, условно говорећи, *инструменталистичка* дефиниција, наравно, не деградира саму уметност јер за *идентификацију* у смислу *објективизације* за коју она има, филозофија нема емпиријски капацитет. Са друге стране, не обезвређује ни филозофију јер она, осим што ни нема емпиријску улогу и задатак који припада уметности, даје трансцендентални појам или форму те објективизације, као формативно начело уметности.

Није тешко запазити, према томе, да вредносне критеријуме изражене начелом лепоте одређује филозофија; уметност лепоту, схваћену у смислу јединства истине и добра, објективира или документује и тиме афирмише филозофију. Иако, за разлику од уметности, само *једном чешћу* човека доводи до оног што је највише, филозофија одређује баш тај највиши разлог и основ до којег уметност *доводи целој човека какав он јесте*.

Управо описаном улогом филозофија афирмише уметност као властити органон и документ. Филозофска афирмација уметности значи истовремену уметничку афирмацију филозофије. Међусобни однос филозофије и уметности је апотеоз-

тичан: реч је о међусобном односу *свештиња над свештињама*. Јер као што каже сам Шелинг: „Ниједно нема приоритета испред другога. Управо само индиференција обојега (умјетности и поезије) јест оно што се рефлектира у умјетничком дјелу.”⁸⁴ Јер, као што ни поезија ни уметност немају никакву вредносну надмоћ једна над другом – и само обе, уједињене, налазе своју сврху у томе да могу да *производе оно највише* – исто правило важи и за однос уметности и филозофије.

**Од Шелинговог коперниканског обрта
до становишта да уметност није *документ*
и *орјанон филозофије*, завршни камен *чијавој свога*:
ка теорији индиференције и филозофији идентитета**

Развој Шелингове филозофске мисли, између осталог, обележила је и, условно говорећи, честа промена најважнијих ставова, структуре и филозофског концепта у целини; такав приступ филозофском дискурсу, Хегел је иронично прокоментаришао напоменом да се *Шелини образовао њако рећи њед љубликом*. За потребе овог истраживања, без обзира о којој врсти и броју фаза у Шелинговој филозофској биографији говоре истраживачи, ваља указати на промену његовог става према односу филозофије и уметности.⁸⁵

⁸⁴ F. W. J. Schelling: *Sistem transcendentalnog idealizma*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1986. str. 294.

⁸⁵ Међу познаваоцима и истраживачима Шелинговог дела, постоји општа сагласност да, насупротив учењу о уметности као органону и документу филозофије, из периода тзв. естетичког идеализма, најпотпуније развијеног и довршеног у *Систему ѡрансценденцијалног идеализма*, у постхумно објављеној *Филозофији уметности* (1859) реч је о битно другачијем становишту. Поменути насловом су обједињени различити текстови који првобитно нису замишљени и публиковани као јединствена целина. Рад обухвата део необја-

Као што је у досадањим излагањима јасно показано Шелинг је, полазећи од Кантове *Критичке моћи суђења*, у *Нацртију система* изложио тезу по којој је естетски акт највиши акт ума, а једино у лепоти су сједињени истина и добро. Неоплатонистички схваћена замисао лепоте – систематски повезана са поезијом као бесвесним и уметничким као свесним елементом уметничке продукције, уметничког дела и уметности уопште – постулирана је изнад филозофије и науке јер једино песничка уметност, као *учиљеница човечанства*, може да наддрави све остале уметности, науку и филозофију.

Овакав аксиолошки постулат, дигресивно говорећи, у једном од својих исходишта окончава императивом идентификације естетског и митолошког начела, као средњег члана идентификације митологије и филозофије и то на начин такав да филозофија „мора постати митолошка да би филозофе учинила чулним.”⁸⁶ Помиритељска улога естетског плана, у односу на теоријски и практички план, омогућује реализацију додатног задатка уметности – објективизацију нове митологије. У *Филозофији уметности*, међутим, Шелинг заузима битно различито становиште: уметност више није апотеотички постулат, сведочанство и потврда филозофије, дакле, није *завршни камен чипавої свода*.

вљених предавања која је Шелинг држао у Јени 1802-1803. године а потом, у измењеном облику, и у Вирицбургу 1804-1805. године. Осим необјављених, овде су одштампани и делови објављених „Предавања о методи академских студија” као и текстови из „Критичког журнала за филозофију”, филозофског часописа који је Шелинг издавао са Хегелом у Тибингену 1802-1803 године. И као што је то обично случај, филозофско-уметничко становиште из *Филозофије уметности* своју предисторију има у ставовима изложеним у дијалогу „Бруно или о божанском и природном начелу ствари” (1801). То исто становиште полази и од идеја заступљених и у „Осмом, Деветом и Четрнаестом предавању о методи академских студија” као и од есеја „О Дантеу у филозофској вези”.

⁸⁶ Fridrih Helderlin: „Nacrt”, у: *Nacrti iz poetike*, priredio i preveo Jovica Aćin, Bratstvo-jedinstvo, Svetovi, Novi Sad, 1990, str. 103.

Благи отклон ако не и одступање од становишта по којем је уметност органон и документ филозофије, уочљиви су још у *Систему трансценденталног идеализма*, и то управо у највишој и најпотентнијој, апотеотичкој тачки којом окончава архитектоника целокупног подухвата. Јер, како је очевидно из осме фусноте другог параграфа шестог одељка, уважавајући став да у међусобном односу уметности и поезије „ниједно нема приоритета испред другог и управо сама индиференција обојега (умјетности и поезије) јест оно што се рефелектира у умјетничком дјелу”, у промишљање односа уметности и филозофије, посредно се води исти принцип – принцип индиференције или идентитета.⁸⁷

Ако се пажљиво размотри потоња еволуција Шелинговог филозофског становишта⁸⁸, постаје нескривено јасно да више није реч о недоречности или о изолованој недоследности у филозофском систему, односно о поменутом благом отклону или суштински небитном одступању од претходног апотеотичког схватања уметности. Напротив, очигледно је реч о изричитом формулисању другачијег, различитог и новог становишта.

Сада је у средишту пажње истоветност *дуалијетета* истине и лепоте:

„Она једино висока истина није за лепоту случајна, нити је лепота случајна за истину, и као што истина која није лепота не може бити истина, исто тако ни лепота која није истина не може бити лепота”.⁸⁹

⁸⁷ F. W. J. Schelling: *Sistem transcendentalnog idealizma*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1986. str. 294.

⁸⁸ О томе видети: F. W. J. Šeling: „Bruno ili o božanskom i prirodnom principu stvari”, preveo Božidar Zec, Cicero/Pismo/Matica srpska, Beograd/Novi Sad, 1994.

⁸⁹ Ibid, str. 18.

Највише јединство лејоше и истине, развијено је у смислу идеалних ентитета апсолута који се схвата као Бог:

„Пошто за нас оно прво јесте јединство свих супротности, а само јединство заједно с оним што називаш супротношћу ствара поново супротност, и то највишу, ми – да бисмо то јединство учинили највишим – замишљамо да се и та супротност заједно с јединством које стоји насупрот њој садржи у њему и то јединство одређујемо као нешто у чему јединство и супротност, оно сâмо себи једнако и оно неједнако, чине једно.”⁹⁰

Као што је из ових навода очигледно, Шелинг једнозначно заузима став који ће касније, у *Филозофији уметности*, исцрпно излагати као теорију индиференције и филозофију идентитета.

Интересовање за уметничку објективизацију јединства бесвесног и свесног која је нужан услов апотеотитичког статуса уметности у односу према филозофији, овде се замењује интересовањем за сам апсолут или појам апсолутног идентитета. Одређеније говорећи, питање уметности и њеног карактера и статуса, *лејоше* као њеног иманентног појма који подразумева *објективизацију свесној и бесвесној*, замењује се питањем јединства лепоте и истине мишљених у светлости спекулативних ентитета апсолута или Бога који омогућује да се коначност повеже са бесконачношћу.

Уместо естетске продукције и уметничког дела, другим речима, у средиште пажње поставља се питање *објективизације айсолуша или Боја*. Иако је блиско повезано са претходним становиштем, пре свега општим тематским, метафизичко-спекулативним и појмовним оквиром, теорија индиференције и фи-

⁹⁰ Ibid, str. 27

лозофија идентитета означавају нову, у релевантним моментима, некомпатибилну позицију.

Финализација обрта у Шелинговом коперниканском обрту: теорија индиференције и филозофија идентитета

У досадашњим разматрањима већ је скренута пажња на чињеницу да *Филозофија уметности* изражава промењено Шелингово схватање уметности и њеног односа према филозофији. У овом одељку ваља одређеније указати на елементе који дефинишу ту промену.

Информативна је, у том смислу, напомена из предговора првог издавача овог дела, Шелинговог сина А. Шелинга. По тој напомени, његов отац није ни имао намеру да *објави естетичку као целину*; осим тога, поново у складу са очевим речима, вредна објављивања је, изузимајући извесне делове, само расправа о трагедији. У уводу, међутим, Шелинг у први план истиче чисто научну намеру јер, по његовом мишљењу, у науци треба тражити истинску идеју и принципе уметности.

Ако би неупућеног или површног читаоца поменуто истичање научне намере могло да доведе у забуну, мора се имати у виду шта се овако изричитом тврдњом жели казати. Најпре ево једне од формулација референтне тврдње:

„Само захваљујући филозофији можемо се надати да ћемо досегнути истинску науку о уметности, не да би филозофија могла дати смисао који може да дâ само Бог, не да би она могла подарити суд ономе коме га је природа ускратила, него да она на непоколебљив начин

идејама исказује оно што истински смисао за уметност опажа у конкретном и чиме је одређен прави суд.”⁹¹

Несумњиво, да би се разумело шта се горњом, изричитом тврдњом жели казати – на који начин и у којем се смислу филозофија тако високо позиционира – неопходна су разјашњења.

На првом месту корисно је подсетити да Шелинг, напустивши схватање уметности као органона и документа филозофије, не само у „Бруну” (1801), него и у „Предавањима о академским студијама” (1802–1803), истину и лепоту одређује као дуалне репрезенте, начине посматрања једног и истог апсолута по себи. Под овим, апсолутом, подразумева се принцип бесконачног и то тако да се истина и филозофија појављују у идеалној а лепота и уметност у реалној потенцији.

Када је реч о међусобном односу филозофије и уметности, промена становишта се, пре свега, огледа у томе што повлашћени положај Шелинг додељује филозофији јер њој припада привилегија да за рефлексију отвори уметност и њене праизворе. Она, наиме, у индиференцији идеалног и реалног, сагледава уметност боље него што уметност и саму себе може да сагледа.

Тако корениту промену у дефинисању односа филозофије и уметности, сажето и недвосмислено изражава следећи исказ: „У унутрашњост уметности у научном погледу не може продрети ниједан смисао дубље од филозофије, наиме, филозоф чак јасније од самог уметника може да завири у бит уметности.”⁹² Штавише:

⁹¹ Fridrih Vilhelm Jozef Šeling: *Filozofija umetnosti*, превели Danilo N. Basta i Olga Kostrešević, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1989, str. 78.

⁹² Fridrih Vilhelm Jozef Šeling: „Četrnaesto predavanje” (o nauci umetnosti u vezi sa akademskim studijama), u: *Filozofija umetnosti*, превели, Danilo N. Basta i Olga Kostrešević, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1989, str. 410.

„Из овога јасно произилази не само уопште то да филозофији може уметност да постане предмет неког знања него и да, осим филозофије и друкчије него посредством филозофије, о уметности не може апсолутно ништа да се зна.”⁹³

Овде, очигледно, више не само да нема ни трага од апотеотичког статуса уметности, филозофске афирмације њене аутономистичке позиције која би, обрнуто, такође подразумевала уметничку афирмацију филозофије, него је и њено дотадашње место демонстративно заузела филозофија. Стога нема сумње да је Шелинг променио свој дискурс и, у односу на позицију из периода тзв. естетичког идеализма, заузео потпуно супротно становиште.

Предмет филозофије нису ни истина, ни лепо, ни добро – посматрани независно једни од других – него оно што им је заједничко и што се може извести из истог праизвора. Филозофија им је претпостављена на начин на који је тим идејама претпостављен и сам Бог:

„Апсолут претходи свему само *идејом*, а све *друго* што није апсолут *јест* само то уколико у њему бивство није једнако идеји, тј. уколико је оно само привација а не истинско бивство. Исто тако, апсолут не претходи свему другом друкчије него идејом.”⁹⁴

⁹³ Ibid, str. 410.

⁹⁴ Fridrih Vilhelm Jozef Šeling: *Filozofija umetnosti*, превели Danilo N. Basta i Olga Kostrešević, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1989, стр. 90. У горњим одељацима поменути, један и исти апсолут по себи, као неразликано јединство или принцип бесконачног, изједначен је са појмом Бога. Та средишња мисао о Богу основни је аксиоматски лајтмотив из којег се, под неспорно спинозинстичким надахућем, изводе сви остали, ставови и излагања.

Филозофија природе посматра апсолут у форми природе, док је филозофија уметности само другачији начин одређења тог истог апсолута, одређења апсолута у форми уметности (па се, отуда, и не може сматрати посебном естетичком дисциплином). Постављајући питање могућности филозофије уметности и тиме односа филозофије и уметности, Шелинг закључује: „За оне који познају мој систем филозофије, филозофија уметности биће само његово понављање у највишој потенцији.”⁹⁵

Према томе, природа, историја и уметност су, у духу Платиновог новоплатонизма, само еманације на описани начин дефинисаног Бога који се као целина и недељивост поставља у различитим одређењима. Та различита идеална одређења Шелинг назива потенцијама јер оне омогућују различитост ентитета недељиве целине, произилажење мноштвености и коначности из асполутне бесконачности а да она, при томе, остаје иста и непромењена.

Апсолут се не може поистоветити или изједначити ни са ма којом посебном потенцијом, иако их све обухвата. И управо овај моменат Шелинг назива тачком *индиференције* односно *ајсолујџном тјачком идентитетџа* филозофије у којој нема и не може бити ничега осим самог апсолута. Укратко:

„Филозофија се, пак, при свом потпуном појављивању испољава само у тоталитету свих потенција. Јер она треба да буде верна слика универзума – а он је = апсолуту *јриказаном у јџојјалијџејџу свих идеелних одређења* – Бог и универзум су једно или само различити видови једног и истог. Бог је универзум посматран са стране идентитета, он је *све*, јер је оно што је једино реално изван њега, дакле нема ничег; *универзум* је Бог схваћен са

⁹⁵ Ibid, str 80.

стране тоталитета. Међутим, у апсолутној идеји, која је принцип филозофије, идентитет и тоталитет су опет једно. Потпуно појављивање филозофије, кажем, испољава се само у тоталитету свих потенција.”⁹⁶

Теме места уметности у новоуспостављеном аксиолошком систему, Шелинг се често и радо дотиче. Одређење места уметности није могуће уколико се у обзир не узму најопштија начела које назива првим принципима филозофије. Тек под тим условом, могуће је конструисати место уметности, што значи одредити њено место у универзуму или Богу. Уважавајући такав приступ, упутно је скренути пажњу на прву примеду уз 16. параграф:

„Као што Бог лебди *изнад* идеја истине, доброте и лепоте као оно што им је заједничко, тако лебди и филозофија. Филозофија не обрађује нити само истину, нити само моралност, нити само лепоту, већ оно што је свима њима заједничко и изводи их из једног праизвора.”⁹⁷

Објашњавајући наводе из претходног одељка – ставове из 22. параграфа: „*као шито Бој као праслика*”⁹⁸ *йосџаје лейоџа* у паслици,⁹⁹ *џако идеје ума, оџажене у џаслици, йосџају лейоџа*; стога је однос ума према уметности исти као однос Бога према идејама”, као и ставове из 23. параграфа: „А уметност је приказивање прасликâ, дакле сам Бог је непосредан узрок, крајња

⁹⁶ Ibid, str. 82.

⁹⁷ Фридрих Вилхелм Јозеф Шелинг: *Филозофија уметности*, превели Данило Н. Баста и Олга Кострешевевић, Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1989, str. 95.

⁹⁸ подвукао М О.

⁹⁹ подвукао М О.

могућност сваке уметности, он сâм је извор сваке лепоте”, односно из 24. параграфа: „Истинска конструкуција уметности јесте приказивање њених форми као форми ствари онакавих какве су по себи или какве су у апсолуту”¹⁰⁰ – неопходно је и битно те ставове довести у везу са исказима из 15. параграфа. У њему је, наиме, садржана једна од незаобилазних формулација које у довршеном облику изражавају Шелингово становиште:

„Потпун израз, али не реалног ни идеалног нити чак њихове индиференције... већ апсолутног идентитета као таквог или божанског, ако је то оно што раствара све потенције, јесте апсолутна умна наука или филозофија”¹⁰¹

Извесно је, наиме, да у односу на уметност повлашћени, да не кажемо божанско-лебдећи положај, у складу са изричитим Шелинговим словом и духом излагања, неспорно има филозофија. Додатну потпору и оснажење за такав закључак свакако се налази и у 17. параграфу: „Филозофија се у идеалном свету односи према уметности исто онако као што се ум у реалном свету односи према организму”, дакле, филозофија се схвата као непосредни приказ божанског, *йрасликовної* а уметност је непосредно приказ индиференције као такве, што ће рећи *йасликовної*.

Истини за вољу, с обзиром на чињеницу да су филозофија и уметност у најнепосреднијем односу, поједини Шелингови искази могу оставити утисак да се он, у извесним сегментима свог излагања, ипак враћа концепцији уметности као органону и документу филозофије. У том смислу, илустративан пример

¹⁰⁰ Ibid, str. 98.

¹⁰¹ Ibid, str. 94.

је део другог исказа из управо цитираног 17. одељка: „...тако и филозофија непосредно постаје објективна помоћу уметности а и идеје филозофије преко уметности постају објективне као душе збиљских ствари”. Ипак, разлика између формативног света праслика који је иманентан филозофији и *реалној* приказивања форми праслика који је карактеристичан за уметност, непорецива је што конкретно значи да, у овом случају, није реч о повратку на старо становиште из тзв. естетичког периода.

Стога би се овај део истраживања могао закључити запажањем Франца Јозефа Веца:

„За разлику од приказа у *Систему трансценденталној идеализма* у којем је уметност као закључак трансценденталне филозофије још увек стајала изнад филозофије, она је овде подређена филозофији... Са овом тврдњом, Шелинг је 1802. године од Хегела преузео познату тезу коју је Хегел изнео тек 1818. године на својим предавањима о естетици у Хајделбергу. На њима је Хегел заступао мишљење да уметност више није највиши облик у којој се саопштава истина. Боље од ње то може религија или, још боље, филозофија.”¹⁰²

¹⁰² Franz Josef Wetz: „Philosophie der Kunst” у: *Friedrich W. J. Schelling zur Einführung*, Junius Verlag GmbH, Hamburg, 1996, S. 124 – 125, (превео Милан Орлић).

ЗАВРШНА НАПОМЕНА

И у овом делу рада, као и у претходном поглављу у којем је разматрана филозофска валоризација уметности, испитивана су два супротстављена теоријска модела.

Али, док су у првом поглављу суочена *по два* опозитна теоријска становишта *различитих аутора*, у овом је реч о сучељавању две потпуно супротне филозофске позиције *истој аутора*. Шелинг је, наиме, у делу *Систем трансценденталној идеализма* (1800) из периода тзв. естетичког идеализма, заступао становиште које је у овом раду названо копениканским обртом у погледу позиционирања уметности. Са овог становишта, уметност је дефинисана као органон и документ филозофије. На тај начин аксиолошки схваћена, уметност је позиционирана управо као врх филозофије и узор науке или, како то каже сам Шелинг, као *свешћина над свешћинама и завршни камен свога*.

Ова вешто пронађена и образложена формула, за вредносни критеријум има филозофску апотеозу уметности и, обрнуто, уметничку афирмацију филозофије.¹⁰³ Тиме Шелингов теоријски модел заговара специфичну аутономизацију уметности који не имплицира неповлашћени статус филозофије. Наиме, иако је Шелинг уметност, у поређењу са Платоновим традиционалним учењем и императивом, позиционирао недвосмислено супротно Платону, саму идеју лепоте која синтетизује истину и добро, схватио је потпуно платонистички јер је она као естетички акт – *највиши акти ума*. У томе је, осим специфичности аутономистичке апотеозе уметности која је, ео ipso, истовре-

¹⁰³ У сврху потпунијег разумевања овог Шелинговог становишта, скициран је историјски и историјско-филозофски контекст који је припремио појаву његовог дела. У разматрање су узети и европски и немачки историјски и књижевно-уметнички контекст. Поступно је указано на посебан значај тзв. панестетизма *прогресивне универзалне поезије* Фридриха Шлегела као пред-услова за експлицирање Шелинговог коперианског обрта.

мена афирмација филозофије, садржан и својеврсни парадокс: антиплатонистичко позиционирање уметности за последицу има њену платонистичку апотеозу.

Насупрот учењу о уметности као органону и документу филозофије, у постхумно објављеној *Филозофији уметности* (1859), Шелинг заузима битно другачије, становиште које изражава корениту промену. Уметност више није апотеотички постулат, сведочанство и потврда филозофије, дакле, ни *свешћина над свешћинама* ни *завршни камен чистијавој свога*.

Овај обрћ унутар Шелинговој којениканској обрћи, подразумева да повлашћени положај филозофије искључује одговарајући, до тада аналогно повлашћени статус уметности. То конкретно значи да о уметности не може бити било каквог са-знања, изузев оног до којег се може доћи једино филозофијом и искључиво помоћу ње. Разлог таквом ставу је у постулату по којем у бит уметности, чак боље и од саме уметности, не може да завири ниједна наука – изузев филозофије.

Стога је филозофија уметности само понављање већ конструисаног система филозофије у *највишој чистијавој*. С обзиром на чињеницу да је апсолут или Бог аксиоматски лајтмотив управо тог, како је наглашено, већ конструисаног система филозофије (а који је назван теоријом индиференције или филозофијом идентитета), филозофија уметности је тек другачији начин одређења апсолута или Бога, одређења у форми уметности.

Ово Шелингово становиште, осим што је опозитно у односу на оно које је заступао у периоду тзв. естетичког идеализма, истовремено, дезаутономизацијом уметности и порицањем њеног на специфичан начин повлашћеног положаја, у основи подразумева прихватање платонистичко-хегеловског модела позиционирања уметности. Једноставно говорећи, уметност је коначно подређена филозофији.

III

ФИЛОЗОФСКА АФИРМАЦИЈА УМЕТНОСТИ: НИЧЕОВО ОДРЕЂЕЊЕ УМЕТНОСТИ КАО ОРГАНОНА ЖИВОТА И УЗОРА ФИЛОЗОФИЈЕ

КА НИЧЕОВОМ КОПЕРНИКАНСКОМ ОБРТУ: ОД ПРЕДИГРЕ ФИЛОЗОФИЈЕ БУДУЋНОСТИ ДО КРИТИКЕ ЛОГОЦЕНТРИЗМА ТРАДИЦИОНАЛНЕ МЕТАФИЗИКЕ

На самом почетку разматрања, није на одмет подсетити се запажања Фридриха Шлегела,¹⁰⁴ јер је оно сигнификантно не једино у Шелинговом, него и у Ничеовом случају. У том смислу, чини се да међу љубитељима и познаваоцима, постоји начелна сагласност у погледу нарочитог¹⁰⁵ места и значаја ње-

¹⁰⁴ Fridrih Šlegel: *Ironija ljubavi* (izbor iz dela), izabrao i preveo Dragan Stojanović, Zepher World Book, 1999. str. 54. Мисли се на исказ који је већ навођен у разматрању Шелинговог схватања уметности: наиме, онај „коме ниједна револуција која није бучна и материјална не може да изгледа важна, тај се још није уздигао до ширег становишта историје човечанства”. Ниче је, као што је познато, живео у времену које је обилувало империјалним, милитаристичким и револуционарним превирањима и сукобима (нпр. немачко-француски рат 1870-1871. године) са различитим, међусобно сукобљеним, политичким и осталим предзнацима и последицама. Хронолошки се јављајући знатно после узлета немачке филозофске мисли – оствареног скоро дводеценијским активитетом њеног магистралног тока и оличеног делима Канта и Фихтеа, Шелинга и Хегела – Ниче задржава стваралачки, превратни потенцијал мишљења. Иако се, зачудо, у својим разматрањима не ослања на Шелинга из периода тзв. естетичког идеализма, ни у критичком ни у афирмативном смислу, његов пројекат промене традиционалног односа уметности и филозофије, на особен и битно другачији начин, нуди аутохтоно и аутентично решење тог односа.

¹⁰⁵ „Bertran Rasl каже да Ničevu filozofiju možemo sažeti rečima iz Šekspirovog Kralja Lira: „Učiniću stvari – koje, ne znam još – ali će one biti strahovite.” (О томе видети: *Шта нас то ипшљају велики филозофи*, књига трећа, превели Душан-Владислав Пажђерски и Евелина Хаћа, Мали Немо, Панчево, 2007. стр. 35) Нарочито место и значај Ничеовог учења одређено је његовом несвакидашњом личном судбином, макар на први поглед једнако као и филозофском биографијом. Класични филолог по образовању, пажњу лаичке и филозофске јавности привлачио и још увек привлачи брзким, литераризованим стилем, можда не мање него и радикалношћу својих ставова. Провокативна уобличеност и афористичка сажетост његових мисли и излагања, само су додатно појачавали неке, већ саме по себи интригантне ставове. Такав слу-

говог учења у контексту нововековне и савремене филозофске мисли. И горњи, курзивом наглашени део међунаслова, очигледно преузет из поднасловне одреднице једне од његових књига (*С оне стране добра и зла*) из позног периода, сугерише тај нарочит статус, иако се делимичном интерцитатном формулацијом за потребе увода, не изражава вредносни став аутора овог текста.¹⁰⁶

Пажња и одјек који је у свом и потоњим временима његов рад доживео, међутим, нису од важности за текуће истраживање, изузев уколико су повезани са његовим средишњим интересовањем – питањем односа уметности и филозофије. При томе, ваља имати у виду да Ниче није изградио традиционални филозофски или естетички систем већ је, како је то тачно уо-

чај је са тзв. волунтаристичким поимањем воље као бића света, концептом афирмативног трагизма и нихилизма или, на пример, са креативним интерпретирањем становишта које је касније означено синтагмом *филозофија живота*, иновирањем нововековне филозофије развијањем оригиналног појма перспективизма.

¹⁰⁶ У постхумно објављеном, аутобиографском спису *Ecce homo* (1908), у извесном смислу конципираном као периодизацијском и метатеоријском подухвату, пишући о предигри филозофије будућности као „о задатку за године”, изнова сагледавајући књигу *S one strane dobra i zla*, Ниче истиче: „ovo je knjiga (1866) u svemu bitnom kritika moderniteta, ne izuzimajući ni moderne nauke, ni moderne umetnosti, čak ni moderne politike, sa uputama na protivni tip, koji je toliko malo moderan koliko je god moguće, na otmeni, odobravajući tip... Око, научено огромним принуђивањем да гледа далеко – Заратустра је још далековидији него цар – било је овде присиљено, да оштро shvati оно најближе, време, ово око нас.” Фридрих Ниће, *Ecce homo*, превео Владимир Ћоровић, Grafos, Београд, 1982, стр. 89-90. Тај отмени и одобравајући тип, модеран у најмањој могућој мери, погледа упртог у будућност, критички посматра модернитет. То је, дакле, полазна и упоришна, архимедова тачка Ничеовог коперниканског обрта и то не једино у питањима односа уметности и филозофије. Постављен у овај контекст, Ниче се с разлогом сматра претечом постмодернизма.

чио Михаило Ђурић, реч о „филозофским расправама у изворном смислу речи.”¹⁰⁷

Ка Ничеовом коперниканском обрту: од критике логоцентризма традиционалне метафизике до дефиниције перспективизма

Уколико се смислено може говорити о *филозофији будућности и њеној њредњи*, претпоставка том и таквом говору свакако је ближе одређење филозофије Ничеовог времена, као и оне која му је претходила; тачније говорећи, пажњу је упутно усмерити на осветљавање филозофско-теоријског склопа који је одредио и Ничеова истраживања.

Назначена полазна премиса тог склопа открива да је *свеколико дојмаћисање у филозофији*, по снажном Ничеовом уверењу, неодојиво од целокупног историјског тока филозофске мисли. Оно је препознатљиво по:

„најгорој, најмучнијој и најопаснијој заблуди догматичара: наиме, Платоновој измишљотини о чистом духу и о добру по себи. Истина се, несумњиво, морала поставити на главу и оно *њерсјекњивисјичко*, основни услов сваког живота, порећи да би се о духу и о добру говорило онако како је то чинио Платон; чак би се сме-

¹⁰⁷ Разматрајући значење и значај списа *С оне сјране добра и зла* и *Генеалоије морала*, Михаило Ђурић истиче: „То нису никакви ускостручни приручници с подручаја етике, нити са било ког другог подручја филозофије, већ филозофске расправе у изворном смислу речи. На њих се никако не може применити школска подела на филозофске дисциплине, јер они напосто не спадају ни у једну од њих. Њихов предмет нису само морална схватања и уверења, мада се око тих уверења све креће и заплиће, већ пре свега и у првом реду сама филозофија.” (Михаило Ђурић, Предговор, у: *С оне сјране добра и зла / Генеалоија морала*, Српска књижевна задруга, Београд, 1993, стр. 5)

ло попут лекара, упитати: 'Откуд таква бољка на нај-
 лепшем изданку античког света, на Платону? Да га није
 покварио опаки Сократ?'"¹⁰⁸

Доимайисање у филозофији је израз који код Ничеа под-
 разумева логоцентризам традиционалне метафизике, и њему
 одговарајући свет привидне стварности, као једну од честих
 и незаобилазних тема које је он страсно испитивао.¹⁰⁹ Њего-
 во одушевљење и дубока наклоност према афирмативном,
 дионизијско-аполонском трагизму хеленског духа уопште и
 досократске филозофије посебно, вишеслојно мотивисани,
 бар у једном од својих битних одређења блиско су повезани са
 супротстављањем *йразноверицама* и *йредрасудама логичара* и
филозофа (које Ниче схвата као *слабију верзију теолога*).

А свеколико *доимайисање*, *йразноверице* и *йредрасуде ло-
 гичара*, *филозофа* и, наравно, теолога (а они су заправо *народ-
 ски йлајоничари*¹¹⁰) персонализовано отпочињу, као што је
 већ сугерисано, појавом Сократа који потом постаје злоћуд-
 ни симбол тог – не једино историјско-филозофског него и, по
 Ничеовом мишљењу, укупног културно-историјског процеса.
 „Зар не би управо тај Сократов дух”, реторички се пита Ниче,
 „могао да буде знак опадања, замора, обољења, анархично

¹⁰⁸ Фридрих Ниче: С оне стране добра и зла, превео Глигорије Ерњаковић, Срп-
 ска књижевна задруга, Београд, 1993, стр. 8.

¹⁰⁹ Испитивања су развијана почев од најранијих закључно са најпознијим дели-
 ма, укључујући и она која су постхумно објављена (као што је случај са *Вољом
 за моћ*) и доследност тих интересовања је препознатљива, без обзира да ли је
 реч о издањима књига које су сугестивно валоризоване интервенцијама у са-
 мом тексту (тако је чинила Ничеова сестра Елизабета Ферстер-Ниче са руко-
 писом *Воље за моћ*) или је приређивачка рука имала више такта и мере према
 изворном рукопису (како је, у случају истог рада, поступао Карл Шлехта).

¹¹⁰ „Jer hrišćanstvo je platonizam za 'narod'”, veli Niče. (O tome videti: Fridrih Niče:
Sumrak idola, превео Borivoje Jevtić, Grafos, Beograd, 1980.)

олабављених нагона?”¹¹¹ Ако је Сократ, дакле, болешћу заразио *најјлепши изданак античкој светињи, Платона*, неизбежно питање које ова тврдња собом повлачи, тиче се природе или врсте такве *болести*.

Дописујући ову Ничеову метафору о болести, с добрим разлогом се може тврдити да говор о *болести* подразумева указивање на *здравље*. А здравље које велича Ниче, израз је хармоничног споја аполонског и динизијског принципа оличеног трагичним или херојским човеком (и потпуно је неспојиво са, рецимо, Шопенхауеровом песимистичком *Lebensphilosophie*-јом).

Стара, наиме, херојска Хелада – а не просвећена и интелектуалистичка, сократска – врхунац је хеленске културе. Трагизам или хероизам хеленског духа заснива се на митотворној свести, на подразумеваној природности етичко-агонистичког начела док Сократ, ставом да је врлина знање, у средиште пажње уводи појмовно или умно посматрање стварности које се може одредити као етички рационализам или интелектуализам. И управо умно посматрање стварности, умовање (*nóesis*), омогућује постојање идеја или форми као највиших облика поимања што се, као што је у овом раду показано у одељку о Платоновом миметичком критеријуму одређења статуса уметности, у првом реду односи на идеје или форме добра, лепог и правичног. *Болешћу* појмовног или умног посматрања

¹¹¹ „Rođenje tragedije ili Helenstvo i pesimizam”, у: *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, preveli Vera Stojić i Irma Lisičar, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi sad, 1998, str. 81.

стварности, дакле, Сократ¹¹² је заразио, не једино Платона,¹¹³ него и целокупну потоњу традиционалну метафизику, митотворство је потиснуто логоцентризмом.

Као што је у одељку о финалном позиционирању уметности већ показано, Хегел се – својим панлогистичким учењем о чистом појму који се као логос, ум или идеја објективизује у стварности (идентичном са умношћу) тако да је та стварност само степен саморазвоја идеје, па се и редослед система филозофије у историји изједначава са редоследом логичког извођења појмовног одређења идеје – с једнаким правом може сматрати изданком истог логоцентричног стабла.¹¹⁴

¹¹² Наравно да о Сократовој улози у историји филозофског мишљења постоје Ничеу несагласне, па и потпуно супротне оцене. Ево једног примера: „Али, било је бесмислено видети у Сократу само разарачки критицизам (као да права Ничеова делатност није лежала баш у томе) а не и спасилачки рад за друштво које су више упропастили рат и поквареност и неморалност неголи филозофија... Ниче никада није научио лекцију да умереност и самосазнање (као што су учили натпис у Делфима и већи филозофи) морају стишавати огањ страсти и пожуда не гасећи га: да Аполон мора ограничавати Диониса”. (Vil Durant: *Um caruje* (život i mišljenje velikih filozofa), fototipsko izdanje, preveo Miloš N. Đurić, Prosveta, Beograd, 1980, str. 432)

¹¹³ *Најлепши изданак античкој свећи, Платон*, изражава најбољи део хеленског, досократског мишљења утолико што сажима питагорејске и хераклитске елементе али управо сократски утицаји, по Ничеовом уверењу, чине да са Платоном почиње период опадања Хеладе, па чак и декадентно обликовање целокупне метафизичке традиције.

¹¹⁴ Хегел, у уводу у *Науку логику*, бавећи се питањем одређења логику као система чистог ума, сматрајући је царством истине, на једном месту изричито каже: „То царство јесте истина, каква је она сама по себи и за себе без омота. Због тога се можемо изразити тако да ова садржина представља излагање бога какав је он у својој вечној суштини пре стварања природе и једног коначног духа.” (О томе видети: Georg Vilhelm Fridrih Hegel: „Uvod (opšti pojam logike)”, *Nauka logike*, први део, preveo Nikola Popović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1987, стр. 53) Мора да се оваквом Хегеловом, речено Ничеовом речником, *доімайнісању народної іплатоничара*, базелски професор веома радовао јер је у њему налазио само додатну, на поље теологије пре-

Наглашено критичког става према филозофској традицији, сложену тему логоцентризма Ниче разматра са различитих становишта.¹¹⁵ Најопштија и, истовремено, најконкретнија полазна премиса тог става свакако је тврдња да је филозофији иманентна заблуда у погледу појма и критеријума истине, чију смисленост и ваљаност изричито доводи у питање јер се та област у целини тиче *релација бића* а не *бића њо себи*. У том погледу, Ниче је недвосмислен:

„Кад одстраним све односе, „сва ’ својства’, сва ’ дејства’ једне ствари *не остијаје* сама ствар: јер смо тек ми *измислили* стварност, из логичких потреба, дакле, у циљу

несену, аргументацију за своје ставове. Истини за вољу, хвалећи Анаксагору зато што му је припала слава филозофа који је први тврдио да принцип света јесте *нус* или *мисао*, Хегел истовремено критикује Анаксагорину схватање логике у којој мишљење даје пуке ознаке истине а заправо би једино ваљано било да оно, мишљење, омогућује нужне форме и сопствене одредбе тако да су ове форме и одредбе, садржина и сама највиша истина. Трагом те критике Анаксагоре, Хегел у основи исту примедбу упућује и Платону стога што он идеје смешта изван света стварности па се оне „налазе у божјем мишљењу” (Ibid, стр. 53). Хегел, у томе је и поента ове напомене, дакле критикује своје претходнике јер су, по његовом мишљењу, раздвојили логичко, стварно и божанско.

¹¹⁵ О томе видети: Mihailo Đurić: *Niče i metafizika*, Niu Službeni list SRJ/Tersit, Beograd, 1997. С обзиром на сврху рада, *йишјање односа филозофије и уметности*, осим што није лако и једноставно испитати све аспекте ове комплексне тематике, такав подухват није ни неопходан. Уместо легитимног разматрања појмова супстанције и акциденције, бића и мишљења, субјекта и објекта, логике и граматике, истраживања њихових односа са различитих становишта нпр. сазнајно-теоријског или онтолошког, упутније је бавити се оном структуром која у оквиру критике традиционалне метафизике води фокусирању централног интересовања рада – поменутом питању односа филозофије и уметности.

дефиниције и споразумевања (да бисмо повезали мноштво односа, својстава и акција).¹¹⁶

И као што нема бића по себи, нема ни сазнања по себи: с обзиром на чињеницу да не постоји свет по себи и за себе, стварност (или објекат) изван субјекта, који исто тако не постоји по себи и за себе, сазнајно-теоријски посматрано, сазнању недостаје идентичан корелат, једнако као и релација субјекта и објекта.

Мишљење се не може, дакле, поистоветити са бићем, нити биће са мишљењем, па отуда ни логичко-онтолошке категорије нису инструмент сазнања, чак и ако им се приступи на начин на који им је приступао Кант. Оне то нису, наиме, и ако им се (нпр. категорији ума), одреде границе легитимне употребе као што је то настојао Кант да учини. Јер, по Ничеу, није више реч о одређивању граница употребе нпр. категорија ума, него уопште о порицању смислености употребе ума у те сврхе. У питању је, другим речима, покушај превазилажења категоријалног апарата традиционалне метафизике.¹¹⁷

¹¹⁶ Fridrih Niče: *Volja za moć*, preveo Dušan Stojanović, Prosveta, Beograd, 1976. str. 152. Тематизовање ствари по себи, као и питање супстанције и бића, собом повлачи нпр. питања субјекта и објекта, њихових међусобних односа, као и свих неодвојиво повезаних питања која су формативна у односу на питање стварности, привидног света, начина сазнања, које Ниче *ad litteram* сматра највећом од свих дајки.

¹¹⁷ У погледу домета, сврхе и вредности Ничеове већементне критике традиционалне метафизике, мишљења су подељена. Тако на пример Хајдегер верује да Ниче није искорачио изван оквира метафизичке традиције, да у његовом случају није реч о новој филозофској мисли, ни о каквој окренутости будућности, него о довршењу и завршном облику наслеђене метафизике. (О томе видети: Martin Heidegger, *Nietzsche I*, Pfullingen: G. Neske, 1961). За разлику од Хајдегера, Еуген Финк сматра да Ниче, иако још увек заточеник старе метафизике, ипак развија њене еманципаторске потенцијале и превазилази задате филозофске оквире. (О томе видети: Eugen Fink: *Nietzsches*

У светлости традиционалног наслеђа метафизике Запада, укључујући и оно које прекорачује оквире филозофије у строгом смислу – како год да се схвати логос, макар и у смислу платонистичког деривата хришћанске теологије из Јеванђеља по Јовану, где се под овим појмом подразумева Исус Христос који постаје богочовек – за Ничеа, одређење логоса узето у укупности његове вишезначности, нема онтолошко утемељење. Логичке одредбе немају онтолошко значење, реч је искључиво о предрасудама аристотеловско-схоластичке традиције логичког реализма.

Иако у академском смислу Ниче није програмски образложио, систематски извео и непротивречно доказао своје филозофске ставове, једнако је оправдана привидно противна, парадоксална тврдња да је доследно инсистирао на имплицитним или експлицитним константама, међу којима важно место заузима превредновање свих вредности. Себе с разлогом сматрајући дубоко неповерљивим према догмама теорије знања

Philosophie, Stuttgart: W. Kohl-Hammer, 1973.) Треће, јасно формирано становиште у погледу Ничеовог односа према метафизичком наслеђу Запада, добро репрезентује став Жака Дерида. Он, настојећи да Ничеа *сјаси од читања хајдејеријанској мисли*, тврди да је 'Ниче далеко од тога да остане *најпросио* (с Хегелом, како би то хтио Heidegger) у метафизици' ... Треба, насупрот, *оштријати* 'наивност' пута који не може зацртати излаз изван метафизике, који може радикално критизирати метафизику једино на одређени начин... до те мјере у којој садржај ничеанског говора, готово изгубљен за питање битка, његова форма, проналази своју апсолутну изванскоост, гдје његов текст напосљетку призива једну другу врсту читања, оданију његовој врсти писања. Он је написао да писмо – а понајпре његово – првобитно није било потчињено логосу и истини, него да је та потчињеност *уостајала* током једнога раздобља чији нам смисао ваља растројити." (О томе видети: Jacques Derrida: *О граматологији*, превела Лјерка Шифлер-Премс, IP Veselin Masleša, Сарајево, 1976, стр. 28-29) Сигурно да је Ничеов однос према метафизици, схватајући га као потпуни преврат у филозофији и логици, моралу и науци, најпохвалније оценио Артур Данто. (О томе видети: Arthur C. Danto, *Nietzsche as Philosopher*, New York/London: Macmillan, 1963.)

и онтологије, науке и морала, именујући своју позицију час као скептичку, час као нихилистичку, час као позицију *ипросвећеној десидијизма*, вредносно их одређујући као афирмативне покушаје новог и другачијег валоризовања условљеног полиморфном *иперсекутивом ad parte ad totem*, истражујући односе језика, граматике и логике, Ниче развија специфично схватање односа појмовног и метафоричког у језику филозофије.¹¹⁸

И управо сажетим освртом на специфичан начин схватања ове тетичке, али и хармонизујуће релације дискурзивитета и имагинитивности у њеној повратној условљености, могуће је поставити почетне премисе разматрања и разумевања Ничеовог поимања, не једино дефиниционог склопа перспективизма него и уметности и њеног односа према филозофији. Захваљући увиду у почетне премисе, као и сагледавању начина њиховог постављања, другим речима, долази се до изоштренијих сазнања о свим моментима од значаја за текуће истраживање.

¹¹⁸ О томе видети: Werner Stegmaier: „Nietzscheovo novo određenje istine”, превоо Slobodan Žunjić, у: „Theoria”, часопис Филозофског друштва Србије, Београд, 3-4/1982, стр. 99-114. (Конкретније, на 104. страни рада, говорећи о телу као великом уму, Штегмајер тачно запажа да Ниче, у књизи *Тако је говорио Заратустра*, гради *ипроуришије за конструкутивно заснивање филозофије из долазних појмова тела, животиа, воље за моћ, ипневредновања свих вредности, најчовека и вечитој враћања*.) Ново заснивање појма истине је, за потребе овог рада, значајно у смислу Ничеовог осмишљеног покушаја избегавања метафизичког успостављања логике као коначног критеријума истине. На тај начин се, у погледу покушаја не-метафизичког одређења ових појмова, у први план поставља нови дефинициони комплекс перспективизма који је утемељен међуодносом појмова тела и живота, воље за моћ и тумачења (уместо објашњења), перспективизма и уметности као органа живота. На том трагу, уважавајући могућност и ваљаност другачијих приступа, чини се да успостављање поменутог новосагледаног дефиниционог комплекса у најмању руку може отпочети указивањем на неке карактеристике и одлике Ничеове занимљиве критике појма и с њом повезане теорије метафоре. (О томе видети: Slobodan Žunjić, „Pojmovnost i metafora”, у: „Theoria”, часопис Филозофског друштва Србије, Београд, 3-4/1982, стр. 87-97.)

Ка Ничеовом коперниканском обрту: од дефиниције перспективизма до уметности као органа живота

Појмовни језик који је неодвојив од филозофског и научног мишљења и метафизичко-логички појмовни шематизам, по Ничеу, дају лажну наду и обећање филозофији и науци у погледу њихових амбиција за општошћу и нужношћу, објективношћу и поузданошћу сазнања. Нада и обећање су лажни, не стога што оне услед сопствене невалидности нису у стању да досегну ту амбицију, него зато што таква врста и сврха сазнања нити је потребна, нити је уопште могућа.

С обзиром да је истина, у просветитељско-рационалистичком моделу традиционалне метафизике и модерне науке само негативно валоризовани привид, потребу за нечим, не само сазнајно-теоријски већ и животно или морално-практично вреднијим од илузија појмовног језика и његових *идентификација* и *рубрицирања*, Ниче између осталог налази у метафори као генеалогски старијем и вредносно темељнијем елементу сазнања. А говор о метафори, не значи искључиво бављење питањем истине и језика, него он подразумева и промишљање плодотворног деловања маште и еманципаторске могућности уметности. „Ми имамо уметност”, аподиктичан је Ниче, „да не бисмо пропали због истине”.¹¹⁹ Тако проблематизација метафоре

¹¹⁹ Fridrih Niče: *Volja za moć*, preveo Dušan Stojanović, Prosveta, Beograd, 1976, стр. 361. На претходној страни ове исте књиге налази се, у лаичким читањима, једна од познатијих Ничеових крилатица: „Nije dostojno filozofa da tvrdi kao su 'dobro i lepo jedno te isto'; a ako bi dodao 'i istinito', trebalo bi ga išibati. Istina je ružna”. (Ibid, str. 360) Уколико би се овај, наоко здраворазумски исказ довео до својих закључака, ружноћа истине би се, у контексту односа метафоричког и појмовног језика, могла схватити као појмовно осиромашење значењског богатства метафоре. У таквом приступу је, међутим, садржана грешка линеарног тумачења овог односа који претпоставља да се садржинско богатство, идентификацијом посебности ентитета од којих се у сазнава-

у сфери истине и језика, (тима и граматике и логике), на мала врата уводи разматрања уметности као једно од средишњих аксиолошких Ничеових интересовања и фундамента његовог учења. А тим разматрањима Ниче приступа с песничком понесеношћу и апостолско-месијанском одлучношћу проповедника:

„Писац ове књиге, зна – он је то доживео, он можда ништа друго није ни доживео – да *уметносић вреди више од истине*. На тај начин ова књига је чак и антипесимистичка: то јест у том смислу да проповеда нешто што је јаче од песимизма, што је 'божанственије' од истине: *уметносић*”.¹²⁰

На претходно описан начин, условно говорећи, *йрокаже-ни* појам истине искључује и смењује метафора која упућује на изворност чулних дата чија је *живосић*, у крајњој линији, појмовима *йеирификована* и *мумифкована*. Та живост изворних метафора чија је природа интуитивна, и која је рефлектована у Русоовој теорији сликовитог изражавања осећања, услов је тзв. несвесног мишљења. Тек њихово довођење у везу са означитељима, односно речима, за последицу има настанак појма.

Па ипак, иако *йрокажени* у смислу сазнајне непоузданости за Ничеа, са једне стране, појмови нису изопштени из језика и сазнања него им је, упорном применом поступка дефаворизације и детронизације, само умањена вредност (која је ионако

њу полази, појмовним апстраховањем – значењски редукује и тиме осиромашује. При томе се превиђа да сваки метафорички садржај претпоставља претходну, Ничеовим терминима речено, перспективистичку појмовност и да, осим тога, потребу за појмовима уместо метафора неретко условљава нпр. природа предмета од којег се у сазнању полази.

¹²⁰ Ibid, str. 252-253.

неосновано апсолутизована) док, са друге стране, метафора добија на значају и вредности, јер без метафоре (као ни без уметности) „не бисмо уопште могли издржати увид у општу неистину и лажљивост, које нам сада даје наука”.¹²¹ Без обзира на фрагментаран и наоко хаотичан начин излагања, овај приступ уважавања значаја метафоре и залагања за посебан статус уметности, Ниче систематски негује и доследно спроводи.

Другим речима, услед заблуда које резултирају стварањем *йривига и неисйине као хийосйазиране исйине и дића йо себи и за себе йтрадиционалној метйафизичкој дискурса*, дефаворизацијом и детронизацијом појма¹²² (што не значи његово потпуно искључивање из процеса сазнања и негирање његове особене вредности), наглашава се незаобилазност митотворне свети чији је метафора интринсичан елемент и симбол. У том смислу, Ниче је изричит:

„Стопало филозофског мишљења диже једна страна, нелогична моћ – машта. Њоме уздигнуто, филозофско мишљење скаче даље, од могућности до могућности, које су негда важиле као извесност: ту и тамо оно извесност хвата чак у лету. Генијално предосећање му их показује; оно издалека докучује да се на тој тачки налазе доказиве извесности. Моћ маште је нарочито велика

¹²¹ Fridrih Niče: *Vesela nauka*, preveo Milan Tabaković, Grafos, Beograd, 1984, str. 128.

¹²² О томе видети: Erwin Schlimgen: „Begriff”, u: *Nietzsche-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann, Verlag J. B. Metzler Stuttgart-Weimar, 2000, S. 203: „Ниче посебно наглашава фалсификован карактер који постоји у појмовном приступу свету: већ метафора као (садржинска) основа појма нема функцију копије, нема на реалност усмерен однос, он ће настати тек у интерсубјективној употреби појма. Широком екстензионалношћу достигнути сажимајући карактер појмова ипак омогућује да човек појмовним знацима ’присвоји’ ’неизмерну количину чињеница’”, (превео Милан Орлић)

у муњевитом хватању и осветљавању сличности; после тога мишљење доноси своја мерила и своје шаблоне и покушава да сличности замени једнакостима, а оно што је виђено једно крај другог – каузалностима.”¹²³

Метафора, машта и уметност, дакле, омогућују да се сазнање не осиромашује нпр. прокрустовским свођењем сличности ентитета на фингиране једнакости и непорециве једнозначности, поистовећивањем истовремености појава са њиховом наводном каузалношћу, постваривањем творевина ума, односно, њиховим изједначавањем са онтолошким реалитетом. Избегавањем апсолутизације појмовног редуccionизма, разуђени и богати универзум сазнања и живота, недоступан логоцентричним поимањима нпр. филозофије, науке или религије, на тај начин, Ничевим поновним открићем значаја и моћи недискурзивног, метафоричног начина мишљења, престаје да буде скривен и постиснут *као неистинини и привидан*.

Област непојмовног или нелогоцентричног, неидентичног и несводивог, у хаосу света (при чему хаос није акцидентално него, напротив, његово супстанцијално обележје) помаља се као изнова легитимизована и легализована област, предмет и (на њима заснована, из њих израсла, иманентна) перспективистичка метода сазнања. Ова реафирмација неидентичног и несводивог важи утолико пре што логоцентричност, логика и наука, знање уопште, нису мерило него средство живота и могу се оцењивати искључиво у контексту „вишег или нижег ступња користи за живот”.¹²⁴

¹²³ Fridrih Niče: „Filozofija u tragičkom razdoblju Grka”, у: *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, preveo Božidar Zec, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1998, str. 206.

¹²⁴ О томе видети: Fridrih Niče: *Vesela nauka* (110. fragment: „Poreklo saznanja” и 111. fragment: „Poreklo logičnog”), preveo Milan Tabaković, Grafos, Beograd,

Оно што Ниче назива свесношћу, неком врстом хипотетичког општег имена за све облике сазнања и целокупну рационалност, осим што није мерило, није ни највиша вредносна инстанца живота. Свесност, конкретније, треба да буде најелементарније оруђе одржања и напредовања живота. Отуда, изузев у погледу виталистичке (што значи органске, биолошке, физиолошке или анималистичке – сви ови термини су у фреквентној ауторовој употреби) функционализације, прагматизације или инструментализације (у различитим контекстима истраживања и тематским целинама, и у овим случајевима, Ниче посеже за разноврсним именованима) свесност није и не може бити *критеријум истинитости*. С обзиром на чињеницу да је „интелект кроз огромна временска раздобља производи само заблуде,¹²⁵ постаје очигледно да „сазнање није ствар само једног специјализованог органа, већ читавог тела. Не постоји субјект који тобоже бива сазнат. Постоји само перспективистичко тумачење као стваралачки чин воље за моћ.”¹²⁶

У наглашено разуђеној, непрекинуто дивергирајућој теоријској структури, према томе, Ничеу је био неопходан један појам, тачније, појмовни склоп који би овако нескривен и очигледан метафизички апетит за успостављањем тоталитета, успео да очува у сазнајно-аксиолошки оптимизујућој прогресији. Тај интегративни појмовни комплекс би обуздавао, по Ничеов, у основи ипак метафизички *систем без система*, неизбежно разграђујуће колатералне али у крајњој линији и смртоносне последице превредновања свих вредности. Спречио би, наиме, значењску збрку која настаје из често и унеколико суштинске,

1984. str. 135-138.

¹²⁵ Ibid, str. 135

¹²⁶ Mihailo Đurić: *Niče i metafizika*, Niu Službeni list SRJ/Tersit, Beograd, 1997, str. 57.

не једино језичко-термиолошко-појмовне разбарушености и тзв. песничке слободе у одређивању смисла и употребе основног категоријалног апарата.

Неједнозначан, нелинеаран и сложен однос метафоре и појма, нарочито после важних резултата проистеклих из Ничеове доследно радикалне критике целокупне традиције мишљења Запада, има још важних последица од којих, за ову прилику, није згорег издвојити једну. Изгледа да су на овај нов начин осветљени и редефинисани појмови, бар у извесном смислу, прокрчили пут за нову *филозофију будућности* или бар њену *ипресију*. Можда је, одређеније говорећи, заправо прокрчена стаза за ново и другачије, у односу на традиционалне метафизичке моделе, сагледавање бројних филозофских недоумица.

Тако се читава теоријско-филозофски и методолошко-концептуални комплекси – тело схваћено као *велики ум и руководно начело сазнања*, тумачење које се одређује у супротности са објашњењем, афирмативни аполонијско-дионизијски трагизам поистовећен са агонским оптимизмом херојског доба и митотворног духа – стављени су под истраживачку лупу. Истраживању су подрвргнути и стваралачко сазнање, неодвојиво од *иластичне снаге животиња* што се отеловљује *илодојворним учењем*, живот као апсолутно мерило вредности чији је конститутивно-регулативни принцип воља за моћ. А посебна пажња је посвећена *уметности као јединој надмоћној снази ипротив сваке воље за одрицање животиња*.

Они се обједињују, ваља нагласити, најопштијим интегративним дефиниционим склопом, познатим под именом *ипрсјективизма*. Воља за моћ као воља управо живота самог (једнако као и воља за животом) *илодојворношћу учења иластичне снаге животиња* отвара свеобухватност интерпретативног поља перспективизма:

„Докле год допире перспективни карактер постојања... свет нам је још једном постао 'бескрајан', утолико што не можемо да одбацимо могућност да он укључује у себе бескрајне интерпретације.”¹²⁷

Полазећи од резултата својих захтевних и многозначних испитивања сазнајно-теоријског и морално-практичког шематизма, дошавши до кардиналног закључка да *не њосију* никаква ствар по себи, истина или добро по себи, тврдња да постоји чињеница¹²⁸ или још горе – чињеница по себи – Ничеу се могла чинити искључиво позитивистичком предрасудом као део општег фонда заблуда модерне науке (његовог времена). С обзиром на то да никакве чињенице не могу бити било какво истинско, есенцијално биће, стварност и свет нису ништа дру-

¹²⁷ Fridrih Niče: *Vesela nauka*, preveo Milan Tabaković, Grafos, Beograd, 1984, str. 292.

¹²⁸ „Fizičari veruju”, изричит је Ниче, „у 'истински свет' на свој начин: у једну утврђену систематизацију атома у нужном кретању, једнаку за сва бића – тако да се за њих 'prividan svet' своди на ону страну општега и опште нузнога бића која је приступачна сваком бићу према његовој врсти (приступачна а уз то и прилагођена – начинјена 'subjektivnom'). Али ту они па падају у заблуду. Они мисле да је субјекат нешто 'изведено', накнадно унето; али он је потребан чак и хемичару: он и јесте специфично биће, потпуно одређена акција и реакција у одређеним приликама.” (Fridrih Niče: *Volja za moć*, preveo Dušan Stojanović, Prosveta, Beograd, 1976, str. 262) Ова предрасуда и заблуда у исто време, физичара и хемичара, научника уопште, води превиђању „нузног перспективизма помоћу кога сваки центар силе – не само човек – конструише сав остали свет полазећи од себе” (Ibid, стр. 262). Немогућност сазнајно-теоријског шематизма да докаже субјекат-објекат релацију, дакле, има за последицу неизводивост чињенице по себи јер је у самом постојању, истиче Ниче, садржано „neko esencijalno i neko tumačeće (interpretativno, hermeneutičko) postojanje” (Fridrih Niče: *Vesela nauka*, preveo Milan Tabaković, Grafos, Beograd, 1984, str. 292.) То значи да нема никаквих чињеница независних од тумачења и да, другим речима, тумачење конституише значењски и емпиријски појам и статус чињенице.

го до укупност перспективистичких деловања, сума њихових сталних, непрекидивих и неограничивих акција и реакција.

Реторички и не без ничеанске аутоироније говорећи, могло би се основано тврдити да се свет састоји од чињеница хераклитовски непрекинутог тока, динамичних спинова процесуалне смене арбитрирајућег перспективизма схваћеног, између осталог, и као волунтаристички полицентризам. Ево како ту замисао Ниче уверљиво излаже својим добро познатим, пенушавим стилем:

„*Перс̄пек̄т̄ива*, дакле, даје карактер ’привидности’! Као да би неки свет уопште могао преостати кад бисмо одузели перспективу! На тај начин одузели бисмо и реалитет! Сваки центар енергије има своју *перс̄пек̄т̄иву* за цео *ост̄али свет̄и* – то јест, своје сасвим одређено *мерило вредности*, свој начин дејства, свој начин отпора.”¹²⁹

Ако би се свету одузео тај полицентрични перспективизам, одузео би му се и реалитет: изван полицентричног перспективизма нема никаквог тзв. истинског или есенцијалног бића. Управо оно што Ниче назива антропоцентричном идиосинкразијом, посебном врстом *сужавања перс̄пек̄т̄иве* и одсуством или у битној мери искључивањем њене полицентричности, поуздано води привиду, неистини која се представља као истина. И, у крајњој линији, јесте узрок нихилизма. Такво одређење антропоцентричне идиосинкразије изједначава је са пуком фикцијом која одговара интерпретативном неуспеху у објашњењу стварности.

¹²⁹ Fridrih Niče: *Volja za moć*, preveo Dušan Stojanović, Prosveta Beograd, 1976. str. 262.

Ничеов коперникански обрт: уметност као органон живота

Истраживање уметности и њеног односа¹³⁰ према животу и вољи за моћ, према сазнању у ужем и ширем смислу, једнако као и према филозофији, осветљавање њене повезаности са поимањем тела и ума, науке и морала, афирмативног трагизма и аскетског идеала – једна је од средишњих и трајних Ничеових преокупација, од најранијег, преко зрелог, до најпознијег периода стварања. Исто важи и за његову тематизацију скептицизма и нихилизма, као и свих осталих битних релација, укључујући и преиспитивање става уметности према самој себи или питање њеног статуса у архитектоници са-знања. Та врста ангажовања је врло занимљива и информативна сама по себи и немало казује о значају који је Ниче придавао уметности.

Горњој тези у прилог, на страницама постхумно објављене *Воље за моћ*, објашњавајући свој став који је према уметности

¹³⁰ Уметност подразумева и бројне друге вишезначне и вишесложне релације каква је, рецимо, упућеност на појам *најичовека* и са њим повезаним схватањем *воље за моћ* или *вечним враћањем истој*: „Фигура Заратустре коју је Ниче створио је пре свега изграђена као учитељ 'натчовека'. 'Натчовек' своје унутрашње и спољашње границе налази у 'вечном враћању истог' о ком Заратустра први пут сазнаје након страшних догађаја од својих животиња. 'Вољу за моћ' треба схватити као исти унутрашњи и спољашњи услов могућности 'натчовека'. При томе се пространост феномена 'моћи', како га Ниче означава, не може замислити довољно великом: 'ниједну већу моћ на Земљи, Заратустра није сматрао ни добром ни лошом' Тамо где постоји утврђивање вредности, тамо је и моћ.” (О томе видети: Volker Gerhardt: „Wille zur Macht”, у: *Nietzsche-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2000, S. 355, превео Милан Орлић). О подстицајном преиспитивању међусобне повезаности воље за моћ и натчовека, видети: Ridiger Safranski: *Nietzsche* (Biographie seines Denkens), Carl Hanser Verlag, dreizehntes kapitel, S. 291-303, Munchen/Wien, 2000.

излагао у *Рођењу израелске*,¹³¹ Ниче апотеотички кликће: „Уметност и само уметност! Она је велико средство које омогућава живот, које нас заводи да заволимо живот, она је велики подстрек живота.”¹³² И аподиктички додаје да је „уметност једина надмоћна снага против сваке воље за одрицањем живота.”¹³³

Управо у поменутом делу из ране фазе Ниче је, по сопственим речима, на тле уметности поставио проблем науке јер се он на властитом терену не може спознати. То је учинио да би га, искључиво за уметнике са примесом аналитичких и ретроспективних способности тј. за изузетну врсту уметника, промишљао тако да се на њу, науку, осим *оком уметника, њега и оком животиња* којег *уметност доуњава и усавршава*. С једнаком намером, базелски професор је настојао и да укаже на важност истог *најона који рађа уметност* и који *мами на даље живљење и стварање олимпиској светињи* до којег је лично јако држао.

Резултат Ничеовог критичког преиспитивања сазнајно-теоријског и морално-практичког шематизма, за последицу је имао одбацивање смислености и уопште могућности ствари или чињенице по себи, једнако као истине или добра по себи. Уз то, и у погледу питања *лејоше ради лејоше*, поменуто порицање се испољава са истом, непоколебљивом доследношћу. И овде се, наиме, истински идеал лепоте одваја од стварности која се, на тај начин, осиромашује док, заправо, једини смисао

¹³¹ Ниче се већ у уводу, насловљеном као *покушај самокритике*, управо у складу са насловом, самокритички осврће на *ову сјорну књију*, како је сам назива, у коју се *тада излила* његова *млагалачка смелост и сумњичавост*, тако да ју је сматрао *првенчетом у лошем смислу речи*.

¹³² Fridrih Niče: *Volja za moć*, preveo Dušan Stojanović, Prosveta, Beograd, 1976. str. 252.

¹³³ Ibid, str. 252.

лепоте и уметности јесте искључиво да помажу одржању и напредовању живота и воље за моћ.

А одржавање и напредовање живота – велике радости постојања, постајања и нестајања – јесте хераклитовска афирмација пролажења и пропадања, јесте дионизијски симбол понекад изражен ликом трагичног песника или, како је Ниче сам себе у појединим исказима називао, трагичног филозофа.

Укратко, реч је о усхићеном прихватању и стваралачком обликовању живота као стварности над *безданом њролазности* и непоновљивом осећању о нужности стварања и уништавања. Најдрагоценије стање до којег човек-филозоф-уметник може доспети, *amor fati*, по Ничеовим речима, јесте управо дионизијски модел живота:

„(...) афирмација живота самог и у његовим најстаријим и најтврђим проблемима; воља за живот, у *жрјиви* својих највећих типова радовати се ради своје неисцрпивости – *јио* сам ја називао дионизијски.¹³⁴“

Уколико се тежи целовитом тумачењу дионизијског начела, неопходно је и скренути пажњу на однос изражен појмовним паром лепо-ружно који, осим повезаности са дионизијским принципом, подразумева и указивање на снажну људску условљеност најелементарнијим претпоставкама одржања.

У случају лепог, реч је о изразу биолошке и виталистичке вредности *есјетјској инсјинкјиа*, органске функције уметности чија је, како Ниче каже, *узвишена целисходност* неспорна, чак и када *лаже*. Како год да га именује, као физиолошку категорију или на неки други начин, Ниче појам лепог објашњава у контексту његове биолошке корисности или могућности функ-

¹³⁴ Fridrih Niče: *Ecce homo*, preveo Vladimir Ćorović, Grafos, Beograd, 1982. str. 56

ционализације чија је сврха напредак живота. Појам ружног, напротив, не може имати никакву целисходност, јер уметност искључује а живот осиромашује.¹³⁵

Услед помањкања естетског инстинкта или одсуства органске функције уметности, ствара се основ за настанак онога што Ниче назива *модерним фалсификацијима уметности*: то су нпр. уметничке (тачније, „уметничке“) појаве и публика са пауперизованим стваралачко-рецепцијским стандардима и њима одговарајуће уметничке технике и неправи инстинкти. Уместо фалсификовања уметности, човек мора да буде уметник више и пре него све друго заједно. Истовремено, он мора да буде свестан да је лепота, једнако као и истина, само друго име воље за моћ. „Лепо по себи постоји исто толико мало колико и добро по себи, истинито по себи“¹³⁶ –недвосмислен је Ниче у порицању једног од светих логоцентричних идеала. Наравно да он овакав став негације метафизичких императива сматра природним и назива га бруталним позитивизмом.

Током вишекратних разматрања и осветљавања, из различитих углава, најопштијег интегративног дефиниционог склопа Ничеовог учења, скренута је пажња на посебан значај тела као *руководној начела сазнања и великој ума*. У том погледу, Дјавид Салехи истиче:

¹³⁵ „I u svakom slučaju čovek dobro laže o sebi i pred sobom kad je zaljubljen: on se sam sebi čini preobražen, jači, bogatiji, savršeniji, on jeste savršeniji... Umetnost nalazimo tu kao organsku funkciju: nalazimo je u najandelskijem instinktu 'ljubavi': nalazimo je kao najveći podsticaj života – tako je umetnost uzvišeno celishodna, čak i time što laže... Svaka umetnost utiče kao sugestija na one mišiće i čula koji su prvobitno bili aktivni u naivnom umetničkom čoveku. Svaka umetnost dejstvuje kao okrepljenje: ona povećava snagu, pali zadovoljstvo (to jest osećanje snage)...“ (О томе видети: Фридрих Нице: *Воља за моћ*, превео Душан Стојановић, Просвета, Београд, 1976. стр. 298-299)

¹³⁶ Ibid, str. 162.

„Насупрот рационалистичкој и идеалистичкој традицији која раздваја себи познато Ја од тела и хипостазира га до духовне супстанце која самостално постоји, чинећи његова стања свести полазном тачком за сигурно и истинито сазнање света и проглашавајући *ratio* односно 'дух' за биће стварности, Ниче заступа 'органички модел свести' у којем у први план ставља 'тело'”¹³⁷

Афирмативан став према телу који повремено и у појединим објашњењима, прераста у Ничеово необразложено наглашавање претпостављене супериорности телесног принципа (као великог ума) над духом (мишљеним у смислу малог ума), вредан је пажње стога што ревалоризује традиционалну схему односа умног и чулног и то на начин који, с једне стране, легитимизује инстинктивну људску природу док, са друге стране, нагоне и чулност уопште подвргава естетичкој реинтерпретацији.

Овако радикално промењена сазнајно-теоријска позиција, како је показано, одричући се логоцентричног хипостазирања ума (било нпр. као платонистичког света вечних идеја или хегеловске панлогистичке онтологизације појма) страсно и нагонско биће, људску чулност уопште, из стања подређености не доводи у стање једнакости, него им у форми естетичког ума даје прворазредни, у извесним исказима чак ексклузивни или привилеговани значај.¹³⁸ У Ничеовом систему мишљења и

¹³⁷ О томе видети: Djavid Salehi: „Subjekt”, у: *Nietzsche-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2000. S. 334, (превео Милан Орлић).

¹³⁸ „Zar ne bi obratno bilo baš verovatno da se upravo ono najpovršnije i najspoljašnije od postojanja (života) – ono njegovo najočiglednije, njegova koža i čulno predočavanje – najpre može shvatiti? Možda čak jedino može shvatiti?” (подвукао МО) „Naučna interpretacija sveta, kako je vi shvatate, mogla bi shodno tome

аксиолошком закључивању, скоро је саморазумљиво и самоочигледно да, у цитату из претходне фусноте апострофирана, *смисаоно најсиромашнија од свих могућих иншериреџација*, за своју супротност има стваралачку вољу за моћ, још један од незаобилазних елементарних синтагматских одређења у оквиру дате теме.

Иако сам Ниче значење синтагме *воља за моћ*¹³⁹ често активистички тонира, због чега је релативно лако било дописати ову формулу политичким дискурсом, ипак се поменути израз најпре и најтачније може довести у везу са појмом *наџичовек*, под условом да се он естетички интерпретира у смислу примене или ујежбавања моћи као стваралачке покретне снаге.

biti jedna od najglupljih, to jest smisaono najsiromasnijih od svih mogućih interpretacija.” (О томе видети: Fridrih Niče: „Nauka kao predrasuda”, у: *Vesela nauka*, превео Milan Tabaković, Grafos, Beograd, 1984. str. 290-291.) А да би, и у погледу огромног броја покушаја аналитичког захватања односа науке и уметности, Ниче остао доследан сопственој недоследности, ево једног али не и усамљеног примера: „Nauka zahteva plemenitije prirode nego poezija: zahteva prirode koje su jednostavnije, manje slavoljubive, koje su uzdržanije, tiše, koje ne misle toliko na posmrtnu slavu i koje su sposobne da se potpuno zaborave u istraživanjima što u očima mnogih retko kad izgledaju dostojna takvog žrtvovanja ličnosti.” (О томе видети: Fridrih Niče „Zašto su naučnici plemenitiji od umetnika?”, у: *Ljudsko suviše ljudsko*, превео Božidar Zec, Dereta, Beograd, 2005, str. 206)

¹³⁹ Подстицајно размишљање о теми воље за моћ изложио је и Жорж Батај који сматра да она у себи садржи систематску двосмисленост: с једне стране, у питању је „volja за zлом, најпосле volja за rasipanjem (kockanjem)” док је у другом погледу, „u našoj prirodi ukorenjeno da stvaramo jedno biće koje će biti više od nas. Da stvaramo ono što nas prevazilazi! U toj svrsi su sabrani ljubav, poštovanje, naslućeno savršenstvo, žarka težnja. Eto prave slobodne volje!” Онако како Батај, међутим, дочитава Ничеов текст, поред два описана, уочљиво је и постојање трећег значења, наиме, воље за моћ која резултира игром као *дескорисним* трошењем вишка снаге. (О томе видети: Žorž Bataj: О Ničeу (volja за srećom), превела Ana Moralić, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1988. str. 155.)

Реч је, дакле, о естетичком искуству натчовека који се самосавлађује и самопревазилази у естетичком аутопродуковању.¹⁴⁰ Таква стваралачка и самостваралачка воља за моћ је квалитативно највиши израз афирмације живота али је и, наравно, „живот само средство за нешто: то је израз за форме пораста моћи”.¹⁴¹

Сасвим је очигледно да је у питању двострана релација: живот је, другим речима, најтемељнији уметнички феномен а да при томе, обрнуто, тај исти уметнички феномен није могуће сагледати никако другачије изузев перспективистички (*из ѿерсѿекѿиве живоѿиѿа*). Ако је, дакле, живот врховна вредност у Ничеовој филозофској замисли, перспективистички схваћена воља за моћ је његов иманентни елемент као што се с правом може тврдити да је, аналогно посматрано, живот медијум или форма реализације воље за моћ.

Тачка у излагању до које се доспело, још је једна прикладна прилика за донекле дигресивно, али не због тога мање корисно подсећање на већ помињани, арбитарно-процесуални карактер волунтаристичког перспективизма.¹⁴² Овом приликом

¹⁴⁰ Условна допуна на горњи начин схваћеног појма натчовека, могао би да буде појам генија ако бисмо из другопоменутог издвојили *сујеверје ѿенија* (оно што је у њему *нагљудско и божанско*), како је из позног периода, у књизи *Људско, сувѿише људско* Ниче самокритички промислио своје из прве фазе, рано романтичарско и идеалистичко одушевљење Вагнером. Поента је, међутим, у томе да посредована појмовима уметности и живота, као њихов непосредни или посредни конститутивно-регулативни принцип, воља за моћ има и смисао естетичке игре „čovjeka као mogućeg čovjeka tj. za natčovjeka... koji kao umjetnik vječno živi u vječnom vraćanju. Natčovjek je umjetnik koji kreira ex nihilo, nakon smrti boga, samo svoje vlastito biće i svoj svijet i kome sve postaje igra”. (О томе видети: Danko Grlić, *Ko je Niče*, Vuk Karadžić, Beograd, 1969, str. 104-105)

¹⁴¹ Fridrih Niče: *Volja za moć*, preveo Dušan Stojanović, Prosveta, Beograd, 1976, str. 149.

¹⁴² Перспективистички посматрано, сазнање не би могло да се објасни објективистички, независно од субјекта који је морално самозаконодаван у погледу

ваља се осврнути на још једну значајну последицу богатства садржинске и формалне разуђености његових одређења.

Конкретније говорећи, реч је о полицентризму фокусираном у упоредном односу Дилтајевог и Ничеовог филозофског 'вјерују'. У контексту Дилтајеве тзв. превратне метафизике, наиме, која се *односи и на целокуйну њређаишњу евройску филозофију све до Платиона*, Иван Урбанчич разјашњава:

„Интелект (то јест дух, ум, разум, ратио, појам, идеја, наука) унутар субјективитета губи врховну улогу коју је имао у дотадашњој, према Дилтају 'интелектуалистичкој' метафизици, постаје само инструмент делујуће воље”¹⁴³

Полицентричност перспективизма на коју се овде указује, потиче из следећег полазишта:

стварања нових вредности; ваља учити да је ова аутономија различита од нпр. Кантове, по томе што се субјекат ослобађа моралне одговорности; општом деструкцијом субјекат-објекат релације, Ниче личним теоријским примером припрема пут ономе што је Хајдегер означио као метафизику субјективности али и широм отвара врата, нека буде поменута тек једна од бројних последица, тзв. постмодернистичком меком или плутајућем субјекту.

¹⁴³ О томе видети: Ivan Urbančić, *Temelji metode moći* (problem filozofske hermeneutike kod Diltaja), prevela Marija Mitrović, Nip Mladost, (Velika edicija ideja), Beograd, 1976, str. 180. Цитирани пасаж упућује на то да у сваком субјективитету као основној јединици света, постоји одлучујуће језгро, апетитивно-вољно језгро у којем, дијаметрално противно „интелектуалистичкој” метафизици, у сплету интелектуалних и вољних елемената, несумњиво *ови друји* који се условно могу назвати и чулним, *односе њревају*. (Управо они омогућају *разумевање живоиша из самој живоиша*, што је елементарно начело Дилтајеве херменеутике.) Језгро субјекта није интелектуално, него је нагонско-вољни и телесно-активни моменат односно *субјективийиетј субјектиа* јесте појединачна јединица живота у укупности својих међузависности – ето очигледне Ничеове идејне заслуге у Дилтајевом постулирању теоријско-аксиолошко-методолошке акисоматике његовог учења.

„има, дакле, толико слика света (’филозофија’) колико и субјеката са сопственим средиштем воље и моћи. Свака оваква слика света јесте перспектива света, која увек произилази из субјективног средишта... слика света која настаје из средишта субјекта и за њега, јесте његова *йерсйектйива свейта*... Тако се редом јављају интерпретације стварности: погледи на свет.”¹⁴⁴

Цитирани одељак, дакле, јасно показује како богатство формалне и садржинске разуђености перспективизма открива битно ново значење овог појма. Начин на који је анализирани појмовни склоп у горњим исказима одређен, неспорно сугерише да – уколико је *ойшйи ум у судбинском истйоријском йеврайу евройске метйафизике* остао без повлашћеног статуса а његово место заузео субјекат као аутономно средиште воље-моћи – ни *филозофије нису више нејо йојледу на свей или идеолојије*.

Није на одмет, враћајући се Ничевим *йојледу на свей*, додатно, из новог и другачијег угла промислити претходне анализе. Ослођен на поимање међуодноса истине и привида – по којем је управо *йривид йрава реалносй дића или диће само* и, тиме, степен реалности само различито степенуван привид чији онтолошки реалитет важи како у уметничким тако и у вануметничким областима – Ниче термин *йерсйектйивизам* сматра неодвојивим од тумачења. Јер свет се не може сазнати, као што је наивно и насилно веровала традиционална метафизика, већ га је искључиво могуће тумачити са различитих становишта.

¹⁴⁴ Ibid, str. 146-147. Као сумњи неподложен, у Урбанчичевим излагањима, намеће се закључак да је Ничеов појам перспективистичке интерпретације стварности и сазнања, људског активитета у хаосу живота и света, у темељу Дилтајевог схватања воље-моћи односно њеног теоријско-методолошког дефинисања и, тиме, у основи духовних и природних наука, дакле, Дилтајеве херменеутике.

Штавише, и тумачење је могуће под претпоставком постојања различитих основа тумачења која одређују перспективистички активитет као што и он, повратно, утиче на стално променљиву, динамизовану смену тумачења и њима припадајућих мерила. Отуда толика мноштвеност *йоїледа на свейі*: колико воља, толико тумачења и ништа мање *филозофија*. И стога, не рачунајући термин перспективизам, постоји читава колекција израза који сугеришу, условно говорећи, исти садржај; ево неколико фреквентних и препознатљивих примера синонимије: перспективистичко тумачење или перспективистички поглед, перспективистички привид, перспективизам а *partem ad totem* itd.

После овог дигресивног осврта, корисног како за разумевање структурних елемената Ничеовог учења и његовог утицаја на потоње мислиоце, у конкретном случају на Дилтајеву херменевтичку мисао, у средиште пажње поново ваља вратити основни ток излагања, у овом наврату акцензован темом уметности.

У том смислу, ваљало би посветити се значењском омеђавању аскетског идеала. И не баш темељном познаваоцу Ничеовог дела, вероватно је јасно да он неселективно уме да испољава неодмереност у тврдњама и одсуство њихове образложености, као што том и таквом љубитељу можда није нејасно да овај особени филозоф, са сличном страстеношћу, показује да му, макар на први поглед, није туђа ни избалансираност у ставовима.

Тако на пример, као што је појмовно мишљење дефаворизовао и детронизовао, опредељујући се за процесуални сазнајно-теоријски приступ, доводећи дискурзивну свест у уравни теженију везу са метафоричким обликом сазнања, сам појам сазнања, осим као опште име за било који појединачни облик телесно-чулног или рационално-дискурзивног досезања стварности, схвата као плодотворни, стваралачки сусрет чулности и интелектуалности. Па ипак, овом објашњењу као да недостаје извесна допуна.

Ничеов коперникански обрт: финално одређење уметности као органа живота и узора филозофији

Уколико би се у тумачењу Ничеових размишљања о међусобном односу чулности и умности¹⁴⁵ – па и о изоловано посматраној повезаности уметности и науке, а нарочито уметности и филозофије – морао заузети недвосмислен став, нема никаквог спора да избор није тешко учинити:

„Ја уметницима, углавном, дајем више за право него свима досадањим филозофима: уметници нису изгубили из вида велики колосек којим живот тече, они су волели ствари 'овога света', волели су своја чула. Тежња за 'сузбијањем чула': мени се то чини неспоразум или болест или лечење, уколико то није просто или лицемерство или самообмана.”¹⁴⁶

¹⁴⁵ Није мали број аутора који су свој рад посветили истраживању управо Ничеовог схватања повезаности чулности и уметности, нарочито филозофском императиву да се чулност доведе у везу са појмом живота. Уочавајући да се „у Ничеовом случају може начелно повући лук од естетске метафизике до постметафизичке 'психологије уметности' Кристијан Шиле наглашава да „Ничеов развој тече од раних естетско-метафизичких образложених нада уметничког идеала, преко средишњег естетско-критичког периода (Људско, сувише људско, Луталица и његова сенка, Зора), па све до савладавања нихилизма стварањем и уметничком продуктивношћу и он тај нихилизам схвата као судбоносни централни проблем”. (О томе видети: Christian Schüle: „Ästhetik”, u: *Nietzsche-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann, Verlag GmbH, Hamburg, 1996.)

¹⁴⁶ Fridrih Niče: *Volja za moć*, preveo Dušan Stojanović, Prosveta, Beograd, 1976, str. 78.

Ако би се стресла реторичка пена са ових реченица, постало би очигледно да Ниче диже глас против аскетског идеала¹⁴⁷ као нарочите врсте (логоцентричног) нихилизма филозофске традиције према уметности:

„Уметност, у којој се управо *лаж* посвећује, у којој *воља за обманом* има на својој страни чисту савест, много је начелније супротстављена аскетском идеалу од науке: тако је осетио инстинкт Платона, тога највећег непријатеља уметности којег је Европа до сада произвела.”¹⁴⁸

На овом месту једнако као и у наводу који следи, изнова се потврђује да, и поред повремених лавирања и наоко противречних опредељивања, Ниче чулност афирмише као врховно филозофско начело које привилегује уметност и даје јој ексклузивни статус. Ево тог прегнантног текстуалног фрагмента:

„Платон *ипрошив* Хомера: то је потпун, прави антагонизам – тамо одлучан поборник 'оностраности', *велики клеветник живота*, овде његов недобровољни обожавацац, *златна* природа... И физиолошки посматрано, наука се налази на истом тлу као и аскетски идеал: извесно осиромашење живота је и овде и тамо претпоставка – афекти охлађени, темпо успорен, дијалектика уместо инстинкта, озбиљност наметнута лицу и држању...”¹⁴⁹

¹⁴⁷ Ево једног од дескриптивних објашњења аскетског идеала, иначе често заступљених у текстуалном оптицају: „...asketski ideal je dosad vladao celokupnom filozofijom, tako što je istina postavljena kao biće, kao bog, kao najviša instanca, što istina nije nikako smela biti problem.” (О томе видети: *Genealogija morala*, превео Глигорije Ерњаковић, Српска књижевна задруга, Београд, 1993, стр. 365)

¹⁴⁸ Ibid, str. 366.

¹⁴⁹ Ibid, str. 366-367.

За владавину овог, аскетског идеала у целокупном европском са-знању и духовности, са отпором и огорчењем закључује Ниче, најодговорнија је филозофија јер у крајњој линији искључиво она има моћ, нажалост логоцентричног, утемељења. Та *јалама* и *ајијшайорско дрбљање* произвели су вољу за самопорицањем и самоумањивањем, презентну извесност обмане која незадрживо надире почев од Коперника, тако да је човек *јосџао живоишња, живоишња без мейафоре, одбијка и резерве*. Такво затечено стање, као што показује и ово, управо изложено разматрање, може да надвлада једино још уметност која је, речено патетичним Ничеовим речником, *сјасилац од исијине и смрџи од исијине*.

Ако је ваљан Ничеов приступ по којем сви путеви воде уметности као избављању од истине – заправо притворног назива за неистину, обману и привид, чак и изопаченост – после, условно речено, првих корака међу које се убраја и ослобађање од науке, уметности се из разлога који су описани у претходном одељку, додељује изванредно значајна улога узора филозофији. Уметност, према томе, више нема искључиво привилеговану органско-виталистичку функцију допуне и усавршавања живота, него јој се придаје ексклузивни значај узора филозофији. Уметнички смисао постаје или једина или крајња сврха целокупног збивања, избављање света *јривидом аријисџичке мейафизике*¹⁵⁰, штавише, истовремено има улогу оправдања живота и света његовим естетским тумачењем.¹⁵¹

¹⁵⁰ О томе видети: „Рођење tragedije ili helenstvo i pesimizam”, у: *Spisi o грчкој књижевности i филозофији*, Издавачка књићарница Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1998, str. 84.

¹⁵¹ На ово Ниче указује „шкакљивом реченицом да је постојање света оправдано само као естетски феномен”. (Ibid, str. 84.) Оно се не може оправдати нпр. као морално-практички феномен или, у светлости сазнајно-теоријских заблуда, као научни или феномен истине него има значење афирмаци-

Оправдање и тумачење света о којем је реч, једино и искључиво као естетског феномена, изражава и саму његову онтолошку структуру. Мисли се на онтолошку структуру лековитог привида и окрепљујуће обмане, уколико се уметност оживотвори као игра и, тиме, као *дионизијско усхићење* („пијанство”, термин чијој употреби Ниче веома често прибегава) или *трагички занос* натчовека. Захваљујући дионизијском принципу и трагизму, открива се и отелотворује космичка законитост света о вечном враћању истог.

„Зар не би било потребно”, реторички се пита Ниче, „да трагичан човек ове културе, при васпитавању самог себе, на озбиљност и страховање, жуди за једном новом уметношћу, *уметношћу мейџафизичке уиџехе?*”¹⁵² Увођењем тезе о вечном враћању истог (свекупне мноштвености грађења и разарања у добру и злу, настајања и нестајања итд.), тачније поновним подсећањем на њено место и значај у интегралном Ничеовом *систему без система*, само се на још један начин осветљава важност поменуте *архистичке мейџафизике* као аисторијског или, тачније, антиисторијског уметничког активизма.

Ничеова топологија времена, фундаменталне категорије садашњости, прошлости и будућности, посредовањем вечног враћања истог, према томе, темпорализује у форму остензивне

је уображења и привида, уметничког тумачења, дакле, афирмације живота. Уметнички и крајњи смисао целокупног збивања заснива се на вољи „бездрижног и неморалног уметника-бога који у грађењу као и у разарању, у добру као и злу, хоће да осети исту насладу и сопствену неограничену моћ... Свет је у сваком тренутку *последици* избављење божије”. (Ibid, str. 84, и на другим местима.)

¹⁵² Ibid, str. 87. Навођење горњих Ничеових мисли захтева опрез. Јер он, на име, у свом познатом, узнесеном стилском набоју жели да каже нешто супротно. Критикујући романтичарску *меџафизичку уиџешеност*, која окончава хришћанским песимизмом, Ниче заправо захтева „уметност *овоземљске* утехе – да се научите *смејати*, млади моји пријатељи...” (Ibid, str. 88)

и омнипрезентне садашњости у којој самостваралачка уметничка игра, као специфичан израз воље за моћ и инструмент живота, спознаје битак света.¹⁵³

У целокупној филозофској и естетичкој традицији нико пре Ничеа – укључујући и Шелинга који је, у раном периоду тзв. естетичког идеализма, уметности доделио највиши статус – није поклонио толику пажњу уметничком деловању и вредносно придавао тако велики значај њеној улози у архитектоници са-знања. Ево недвосмисленог поентирања Данка Грлића:

„По мом мишљенју, stoga nije za Ničea... umjetnost organon filozofije već upravo obratno: filozofija može biti samo organon umjetnosti, a umjetnost (a ne istina ili moral) jedini organon samog života”.¹⁵⁴

Цитирани одломак Грлићевог текста, указује на још један аспект Ничеовог помињања анализиране релације. Нема двојбе, наиме, да је уметност дарована статусом какав никада није уживала у сопственој историји, па и у погледу типа њеног односа према филозофији. Филозофију Ниче, дакле, упркос свим иронично-критичким, на тренутке чак и острашћено деструктивним примедбама због њеног метафизичког карактера, ипак

¹⁵³ „Čovjek je čovjek u svom totalitetu, čovjek je natčovjek onda kad se kao umjetnik slobodno igra iskazujući i otkrivajući time bitak bića univerzuma: vječno vraćanje istog. Samo tako vječno vraćanje istog postaje i vječno vraćanje istinski ljudskog tj. umjetničkog. To je veliko Podne, najviša i temeljna misao Ničeovog umetničkog i filozofskog shvaćanja umjetnosti i čitavog njegovog životnog opusa.” (О томе видети: Danko Grlić: *Ko je Niče*, Vuk Karadžić, Beograd, 1969, str. 112-113).

¹⁵⁴ Ibid, str. 97.

позиционира на врху пирамиде знања јер сазнању уопште приписује највећу корисност.¹⁵⁵

Из тог, разлога запоседања врха пирамидалног устројства целокупног сазнања, филозофија је у ривалском и, истовремено, у антагонистичком односу – не са уметношћу него са науком.¹⁵⁶ Она се, наравно, најмање у једном погледу не може поистоветити са науком. Битно се разликује од науке по томе што је, још у античко доба, почела да трага за сазнањем света и живота које би човека учинило најсрећнијим. Једино је то трагање вредно пажње; филозофија, наиме, у током своје дуге историје није доспела до открића таквог сазнања. И поред тако озбиљног неуспеха, међутим, филозофија са свог трона „слично уметности, хоће животу и делању да прида највећу могућу дубину и значајност.”¹⁵⁷

На овом месту, на основу досадашњих излагања, упутно је нагласити важност три момента. Први се тиче повлашћеног статуса филозофије у архитектоници са-знања, упркос чињеници да она човекове темељне заблуде обрађује као да су

¹⁵⁵ „А када дођемо до филозофије, врха целе пирамиде знанја, неhotice постављамо питање о корисности saznanja уопште, и nesvesna namera svake филозофије jeste да му припише највећу корисност. Зато у свим филозофијама има толико узвишене метафизике и много straha од наизглед безначајних ређења која нуди физика; јер значај saznanja за живот треба да изгледа што већи. У томе је антагонизам између појединачних научних области и филозофије”. (О томе видети: Fridrih Ниће: *Ljudsko, сувише ljudsko*, превео Бојзидар Зец, Дерета, Београд, 2005, стр. 18)

¹⁵⁶ „Не постоји, строго узевши, никаква наука без претпоставки, и сама misao о njoj је непojmљива, паралогична: увек мора најпре бити присутна нека филозофија, нека `vera` да би наука из nje добила правac, смисао, границу, метод, право на постојање. Ко misли супротно, ко на пример, намерава да филозофију постави `на строго научну основу`, тај мора не само филозофију него и саму истину најпре поставити на главу”. (О томе видети: Fridrih Ниће: *Genealogija морала*, превео Глигорije Ерњаковић, Српска књижевна задруга, Београд, 1993. стр. 364)

¹⁵⁷ Fridrih Ниће: *Ljudsko, сувише ljudsko*, превео Бојзидар Зец, Дерета, Београд, 2005, стр. 18.

основне истине; други се односи на одређења живота и воље за моћ у смислу критеријума вредновања и, коначно, трећи у први план поставља уметност зато што критеријуме живота и воље за моћ управо она узорно задовољава.

Отуда филозофија, *слично уметности* – полазећи од уметничког искуства као основа ослобођеног аскетског идеала, односно, од документа превладаних заблуда и несрећног привида логоцентризма, од узора подупртог идејом самостваралачке игре воље за моћ – може да има повлашћени статус на врху пирамиде знања: „Из уметности биће тада лакше да се пређе ка стварно ослобађајућој филозофској науци”.¹⁵⁸

Уметност је узор филозофији, филозофија је органон уметности, утолико уколико је, сажето и поједностављено речено, *уметности органон живота*. Стога је Ничеов коперникански обрт, ако је реч о тематици промишљаној у овом раду, најрадикалнији или можда једини *јрави* у историји филозофске мисли.

Последице тако корените промене далекосежне су толико да превазилазе валоризацију статуса уметности у било којој од њених релација са посебним дисциплинама са-знања и тичу се свих његових облика и укупности његових одређења. На тај начин, идеалом *стварно ослобађајуће филозофске науке* чији је узор уметност, Ниче као да је испунио властити императив, постављен (не једино) књигом *С оне створане добра и зла* – отпочињање реализације пројекта филозофије будућности.¹⁵⁹

¹⁵⁸ Ibid, str. 33.

¹⁵⁹ Нескривено на Ничеовом трагу филозофије будућности, Адорно на пример, сматра да је „potrebno istražiti uslov mogućnosti jedne konvergencije između filozofije i umjetnosti” (str. 226). Незадовољан савременом филозофијом јер она, како каже, у битном смислу *јави од идеалистичкој априоризма*, а да при томе није најзадовољнији ни уметношћу чија је судбина постала неизвесна, он ипак верује да „umjetnost posjeduje svoje drugo u svojoj sopstvenoj imanenciji” (str. 422). Отуда, себи иманентна и супстанцијална „istina umjetničkog djela, koja se progresivno razvija, nije ništa drugo do istina filozofskog pojma” (str. 225), и то тако

ЗАВРШНА НАПОМЕНА

За разлику од претходних испитивања у којима је пажња усмеравана на супротстављене теоријске моделе – било да је реч о становиштима *различитих аутора*, било да су сучељаване потпуно супротне филозофске позиције *истио аутора* – у овом делу рада, са различитих тачака гледишта, истраживан је у историји филозофије ексклузиван, Ничеов став по којем је уметност органон живота и узор филозофији.

Ексклузивитет Ничеовог става, на први поглед *безазлено* и привидно само још једног у низу коперниканских обрта, осмишљених у сврху проучавања односа уметности и филозофије, садржан је у томе што је за последицу имао превредновање целокупне метафизичке традиције. Полазиште је нађено у претпоставци да *свеколико дојмайисање*, схваћено у смислу логоцентризма, влада традицијом западне филозофске мисли и да обе, доминацију и традицију, треба подврћи бескомпромисној критици и превредновати. Наиме, без обзира да ли је у питању нпр. Платоново учење о идејама или Хегелов панлогизам, сазнајно-теоријски и морално-практички шематизам било које врсте – препознатљиви по четири основна хоризонта битка и њима одговарајућим трансценденталијама, увек различито акцентованим у различитим филозофским системима: *on, hen, agathon, alethes* (односно: *odnosno: ens, unum, bonum, verum*) доминирају филозофским мишљењем. Ту и такву критику и превредновање свих вредности, Ниче је без зазора и остварио.

Уместо заблуда хипостазирања онтолошких реалитета и тврдње да постоје, рецимо, ствар по себи или истина по себи, добро или лепо по себи, дакле, Ниче још у првим делима из ране

да „izraz 'substancijalnost' crpi svoj smisao iz umjetnosti” (str. 422). О томе видети: Teodor V. Adorno: *Estetička teorija*, preveo Kasim Prohić, Nolit, Beograd, 1979.

фазе уводи замисао *архиститичке метафизике* или *уметности метафизичке уиехе* захваљући којима се *постојање живота и света може оправдати искључиво као естетски феномен*. Тиме се доспева до схватања уметности које јој, како је показано, додељује не само повлашћени статус у односу на целокупно са-знање, него и ексклузивну улогу узора филозофији. У расветљавању овог радикалног позиционирања уметности са ништа мање радикалним последицама, било је неопходно указати на чињеницу да Ниче уметност – одређивану на различите, често неспојиве начине: на пример, у раној фази она се схвата у смислу *естетичке метафизике*, а у позној се интерпретира у кључу *психологичке метафизичке психологије уметности* – вреднује изнад истине али јој истовремено не даје виши степен повлашћености у односу на живот чији је она органон. И самом појму живота су, при томе, приписана међусобно неутемељено и необрзложено придаван органско-биологистички или физиолошко-анималистички смисао, понекад је употребљаван као друго име за биће.

Услед честих недоречености и противречности које нису стилске или контекстуалне већ су иманентне природе, од мале користи у разјашњавању Ничеовог, понекад и загонетног текста, јесте увиђање да постоји *nervus rerum* његовог учења. Ако је, наиме, тачно да сви путеви разумевања у случају Ничеове филозофије воде уметности, у најмању руку није нетачно да средишње место у њеном разматрању припада општем интегративном дефиниционом склопу перспективизма.

Перспективизам је *nervus rerum* Ничеове метафизике уметности у том смислу да су са назначеним појмовним садржајем на неодвојив начин повезани, од најједноставнијих до најсложенијих, најважнији појмови овог *система без система*: тело и трагизам, живот и воља за моћ, тумачење и уметност.

Тек уважавањем тог теоријско-филозофског оквира, постаје разумљиво како уметност, дубоко усидрена у перспективистичком привиду, може и мора да буде, осим узора филозофији, органон живота интерпретираног као израза воље за моћ која је, истовремено, самостваралачки принцип афирмације живота. У раду је, коначно, демонстративно показано да нико у историји филозофске мисли – осим Ничеа – није тако високо вредновао уметничко стварање и придао толико велики значај статусу уметности у архитектоници са-знања.

IV

ЗАКЉУЧНО РАЗМАТРАЊЕ

РЕКАПИТУЛАЦИЈА

У овом раду – уобличеном у три тематске целине од којих се у првој конкретним примерима осветљава традиционалан метафизички начин истраживања односа филозофије и уметности а у друге две, у свакој специфичним и аутентичним поступком карактеристичним за изложену теоријску концепцију, разматра филозофска афирмација уметности – изложена су, поједностављено говорећи, два супротстављена и у крајњој линији непомирљива становишта – хетерономистичко и аутономистичко.

Првоименовано се заснива на уверењу да уметност мора имати хетерономни статус у односу на филозофију јер она није у стању да испуни највише критеријуме са-знања. Друго-наведено, потпуно супротно, уметности намењује аутономну позицију зато што полази од неповлашћености и ненадлежности филозофије да уметности одреди критеријуме вредновања, при чему се инсистира на аутохтоности уметничких остварења и њиховој несводивости на филозофска мерила. У складу са тим ставовима, с обзиром на максималистичке *или-или* захтеве властитих полазишта, супротстављена становишта се разликују и по томе што једно (Велеково и Вореново) безусловно искључује *йрисну* и *нужну везу* филозофије и уметности, док опозитно (Платоново и Хегелово) инсистира на њиховој повезаности и то под ултимативним условом усвајања максималистичке полазне премисе тог становишта, премисе повлашћености филозофије.

За репрезенте хетерономистичког уверења, дакле, узета су учења Платона и Хегела која уједињује схватање да искључиво филозофија омогућује валидно са-знање. Платон филозофију одређује као *завршни камен над осџалим наукама* јер она *йредсџавља њихов крајњи циљ*, док је уметност сведена на *йодража-*

вање и облик мњења. Уметности је, стога, додељен трећестепени статус, што значи да је изнад ње постављена не једино филозофија као умно сагледавање идеја, него чак и занатске вештине каква је нпр. столарска. При томе ваља имати у виду да је, у овом позиционирању уметности, реч о миметичком критеријуму вредновања изложеном у десетој књизи *Државе* и да се он разликује од тзв. ентузијастичког објашњења из *Ијона* или маничког из *Федра*. По Хегелу, иако у класичној форми достиже свој врхунац (идеал) уметност је, с обзиром на то да *више није љука чулности али још није ни чистији љојам*, ипак само чулно приказивање идеје и зато је, у сазнању апсолута, позиционирана не једино испод филозофије која је сазнање апсолута у највалиднијем облику чистог мишљења, него је изнад уметности рангирана и религија као сазнање апсолута у облику представе.

Аутономистичко становиште предочено је перспективизмом Рене Велека и Остина Ворена, теоријским ставом који са сумњом прихвата чак и могућност изједначавања или приближавања филозофских и књижевних уверења, мерила или поступака. Ово отуда што се књижевно-уметничка дела не могу вредновати никако другачије изузев на основу тзв. иманентних критеријума. Реч је о покушају да се књижевно-уметничка дела валоризују на основу њих самих, из њих самих, једнако као и из самих конкретних књижевно-уметничких области или жанрова, из њима иманентних и аутономних теоријско-историјских критеријума и стандарда, родова и врста, поступака и процедура. Оцењујући горе поменути могућност изједначавања и приближавања као *необуздани интелектуализам филозофској љрисџиуа* и називајући га спољашњим, односно, мање важним обликом проучавања они, штавише, сматрају да уместо *наводно љрисне и нужне везе филозофије*, књижевности и осталих уметности, једино и највише може бити говора о њиховом присном сарадничком односу.

Али чак и то могуће сарадничко прожимање књижевности и посебних уметности, осим што је често или спољашње или непостојеће, безусловно подразумева њихову узајамну аутономност. Филозофија је, са друге стране, по својој природи идеолошка форма и, из тог разлога, спутава књижевност и посебне уметности у захтеву реализације аутономности и то без икаквог права и оправдања. Она, по њиховом мишљењу, не може имати привилегованост некаквог надентитета, хипернима, који би за последицу имао вредносну субординираност књижевности и посебних уметности, њихову хипонимију.

Одбацивањем теоријског става да књижевност није могуће проучавати јер се она може једино доживљавати и у њој се може само уживати, истовремено се не прихвата да је она попрिште општих принципа науке какво је нпр. начело објективности или извесности. На тај начин, двојица теоретичара у први план истичу високи идеал аутономизације књижевно-уметничког дискурса у односу на филозофију, али и науку. Они, при томе, нису понудили верификациони критеријум разликовања књижевности од не-књижевности иако јесу, на трагу Дилтајевог учења о духовнонаучној изградњи и критици сазнајне моћи, указали на специфичност и аутохтоност природе књижевности и њеног проучавања, на идиографски карактер предмета који се, као у историјској науци, описује у својој појединачности и особености.

Један од најразвијенијих и најуспелијих покушаја аутономизације књижевности и уметности уопште који је отишао корак даље од идеала аутономизације, несумњиво је тзв. феноменолошка теорија слојева Хусерловог ученика, пољског филозофа, лавовског професора Романа Ингардена. За овај покушај је карактеристично да се, полазећи од једног од средишњих појмова Хусерлове естетске филозофије, категорије интенционалности, доспева до интегралног одређења уметничког дела.

Посебан квалитет Ингарденовог одређења уметничког дела, огледа се у томе да је, прво, релација дело-читалац интер-активна јер се тек захваљујући интенционалној усмерености читаоачеве свести, постепено конституише естетски предмет или уметничко дело и, друго, тај предмет или дело није ни реалан ни идеалан ентитет, већ предмет своје сврсте, *йрпредметй sui generis*. То одређење се потом, уз извесне примерене допуне, примењује не само у књижевности, него и у осталим уметностима – сликарству и скулптури, архитектури, музици и филму, односно, у уметностима уопште. Управо у том смислу, поред разрађености и захтевности понуђених решења, нарочито у погледу књижевности, овај концепт је добио немали значај.

На основу ваљаних разлога, пре свега филозофско-естетичких али и историјско-филозофских, централни део овог рада припао је разматрању Шелинговог одређења уметности као органона и документа филозофије, односно, Ничеовом поимању уметности као органона живота и узора филозофији. Историјски старије, Шелингово становиште се, уз одређена прихватљива поједностављивања, иако у досадашњим излагањима означено као пример коперниканског обрта, условно али основано може назвати реформаторским, док се Ничеова позиција, у историји филозофије беспримерна, без икаквог интерпретивног неспоразума може сматрати ексклузивно револуционистичком.

При томе, оба становишта свој реформаторски или револуционистички карактер одређују у односу према поставци која се, у овом раду, именује као традиционални филозофски интерес и императив и чија претпостављена замисао, у погледу статуса, уметности додељује хетерономну позицију. У случају Шелинговог система трансценденталног идеализма, реч је о напуштању хетерономистичке позиције у непотпуном облику, док је у случају Ничеовог учења о уметности као органону живота, у питању потпуно порицање хетерономистичке концепције.

Шелингово становиште се може условно али оправдано назвати реформаторским јер доиста јесте реч, бар када је у питању његово раноромантичарско схватање из тзв. естетичког периода, о покушају да се тема узајамне повезаности филозофије и уметности постави у помирителски и хармонизаторски оквир, уместо да се њихов однос посматра у оквиру замене позиција на врху архитектонике са-знања у којем би уметност деградирала филозофију.

Ово становиште се, уз поједностављивања и условно, може дакле назвати реформаторским а не револуционистичким, упркос чињеници да је оно аксиолошки потпуно супротно Платоновом: оно, наиме, указује на чињеницу да уметност успева у приказивању апсолутног идентитета несвесне и свесне делатности Ја, што чистом сазнању разумом остаје ускраћено; тиме се опет хоће рећи да она, истовремено, успева да уједини субјекат и објекат, слободу и нужност, коначно и бесконачно.

У том смислу, уметност се – као помирителка свих супротности и хармонизаторка свих сукоба којима се самосвет самореализује на свом самосврховитом путу – афирмише на начин који се смислено може сматрати апотеотичким. Отуда уметност не само да не може бити трећестепено или другостепено позиционирана у односу на филозофију, него она, потпуно равноправно са филозофијом у *вечном и исконском сједињењу са њом*, као што наглашава сам Шелинг, заузима место на трону целокупне архитектонике са-знања.

Тако схваћена, уметност је изједначена са филозофијом, она је *оно највише*, врх саме филозофије јер управо она објективизује или реализује оно што филозофија може само субјективно да претпостави. То значи, конкретније говорећи, да ограниченост филозофије која је у томе да су у њеној рефлексивној природи субјективно и објективно увек одвојени, превазила-

зи уметност на тај начин што досеже идентитет субјективне и објективне делатности.

При томе, важно је напоменути да уметност није схваћена као канон него је она, како је показано, органон или оруђе објективизације филозофије: истина је да за објективизацију сама филозофија нема емпиријски капацитет, али зато она за узврат одређује вредносне критеријуме изражене начелом лепоте. Начело лепоте, представљено као јединство истине (нужности) и добра (слободе) или њихова индиференција, објективира или реализује, дакле, документује и на тај начин афирмише филозофију.

Иако, за разлику од уметности, само *једном чешћу* човека доводи до онога што је највише, филозофија омогућује баш тај највиши разлог и основ до којег уметност *доводи целој човека какав он јесте*. Филозофска афирмација уметности неспорно значи истовремену уметничку афирмацију филозофије. Међусобни однос филозофије и уметности је апотеотичан: реч је о узајамној повезаности *свешћина над свешћинама*.

Шелинг, према томе, није уметности доделио повлашћени статус пошто га је претходно одузео филозофији него их је, уважавајући специфичне разлике њихових моћи, вредносно изједначио. Ова вешто пронађена аксиолошка формула, стога, за финални резултат нема револуционисање односа филозофије и уметности, већ њихово постављање у реформисани оквир. Захтев за аутономизацијом уметности, филозофска афирмација њене аутономистичке концепције, у дотадашњој историји филозофског дискурса, тиме је добила свој најосмишљенији и најзрелији облик, па Шелингу с разлогом припадају похвале које га карактеришу као једног од најумнијих филозофа уметности свих времена.

Развој Шелингове филозофске мисли, између осталог, обележила је и честа промена најважнијих ставова, структуре и

филозофског концепта у целини; такав приступ филозофском дискурсу, Хегел је иронично прокоментарисао напоменом да се *Шелин* образовао *шакорећи њред њубликом*. За потребе овог истраживања, ваља указати на промену његовог става према односу филозофије и уметности. Насупрот учењу о уметности као органону и документу филозофије, у постхумно објављеној *Филозофији уметности* (1859) Шелинг, наиме, заузима битно различито становиште. Уметност више није апотеотички постулат, сведочанство и потврда филозофије, дакле, *ни свеишња над свеишњама ни завршни камен чистиавој свода*.

*Овај обрш унуиар Шелин*овој *коиерниканској обрша*, води томе да повлашћени положај филозофије искључује одговарајући, до тада аналогно повлашћени статус уметности. Једино филозофијом и искључиво помоћу ње, а не уметношћу самом, доспева се до са-знања уметности и њене бити. Из тог разлога, филозофија уметности, осим што је понављање већ конструисаног система филозофије у *највишој њошеницији*, представља другачији начин одређења апсолута или Бога, одређења у форми уметности.

Назначено позно Шелингово становиште, опозитно онеме из периода тзв. естетичког идеализма, дезаутономизацијом уметности и негирањем њеног на специфичан начин повлашћеног положаја, у основи значи прихватање платонистичко-хегеловског модела позиционирања уметности. У том смислу, позно Шелингово становиште, неопходно да би се стекао увид у целину његовог развојног пута, није од посебног значаја за истраживања у овом раду.

Иако у академском смислу Ниче није програмски обрзложио, систематски извео и непротивречно доказао своје филозофске ставове, једнако је оправдана привидно противна, парадоксална тврдња да је у властитом учењу он доследно инсистирао на извесним имплицитним или експлицитним

константама, међу којима посебно важно место заузимају бескомпромисна критика целокупне западноевропске метафизичке традиције и, са њом блиско повезано, превредновање свих вредности. У складу са таквим, у историји филозофије беспримерним интересом и императивом, свакако је и његово ексклузивно револуционистичко тумачење односа филозофије и уметности.

Историјски млађе од Шелинговог, Ничеово становиште наставља тамо где је рани Шелинг доспео својим испитивањима. Ниче, одређеније говорећи, заправо не наставља Шелингов пројекат чак га, зачудо, нити у подразумевањима а нарочито не изричито, на релевантан начин ни не узима у разматрања него је пре у питању упоредивост аксиолошких резултата њихових доктринарних концепција.

Ако је тачна претпоставка да је Шелинг изградио систем трансценденталног идеализма зато што је, између осталог, тежио да преиспитивањем метафизичких система отклони њихову привилегију на апсолутну истину – а да истовремено, прво, потпуно не искључи повлашћени положај филозофије у односу на уметност и да, друго, уметности додели исти статус као и филозофији тиме што ће легализовати њему легитимну особеност која се састоји у томе да чулно представља апсолут – ван сваког спор а је тврдња да је Ниче порицао уопште саму могућност било какве, па и апсолутне истине.

Поред порицања истине на начин на који је овај појам схватала традиционална метафизика, Ниче инсистира на томе да појмовни језик који је неодвојив од филозофског и научног мишљења и метафизички појмовни шематизам дају лажну наду и обећање филозофији и науци у погледу њихових амбиција за општошћу и нужношћу, објективношћу и поузданошћу знања. Нада и обећање су лажни, не стога што оне услед сопствене невалидности нису у стању да досегну ту амбицију, него зато

што таква врста и сврха сазнања није потребна нити је уопште могућа.

У општепознатом просветитељско-рационалистичком моделу традиционалне метафизике и модерне науке Ничеовог времена, истина је само негативно валоризовани привид: нема никакве ствари или чињенице по себи, добро и лепо по себи су пуке илузије. Овај дубоко укорењени логоцентризам који је, по Ничеу, владао целокупном филозофијом тако што је истина хипостазирана као биће или сам бог, а који базелски професор, не без ироније и осуде, назива и аскетским идеалом, извор је свих филозофских заблуда и обмана.

Отуда потребу за нечим што је сазнајно-теоријски, морално-практички и животно вредније, Ниче налази у еманципаторским могућностима уметности која постоји да се не би *йро-йало збої истїине* која је *ружна* и од које је та иста уметност, како сам каже, *божанстївенија*. На овај начин доспева се до самог теоријско-методолошког али и формално-садржинског утемељења и аксиолошког оправдања целокупне Ничеове филозофске поставке – до питања статуса уметности, њеног односа према животу и вољи за моћ.

И у том погледу, Ниче је недвосмислен: најпре, уметност је једина надмоћна снага против сваке воље за одрицање живота, потом, живот је апсолутно мерило вредности и, кончано, воља за моћ је конститутивно-регулативни принцип живота и његова је најпрегнантнија и квинтесенцијална потенција. *Nervus regum* управо предочене филозофске поставке јесте, као је што у раду корак по корак демонстрирано, најопштији интегративни дефинициони склоп означен појмом *йерсїектїивизма*.

Тврдња да сви путеви у Ничеовом филозофском *систему без система* воде уметности, своју конкретизацију добија појашњењем да истраживање уметности и њеног односа према животу и вољи за моћ, као средишњим тематским интересом и

императивом, своје сидриште има управо у перспективистичком привиду.

Израз *йерсйектйивистйички йривид*, у складу са духом и словом Ничеовог учења, могао би се опажати као плеоназам утолико што је у појму перспективе већ садржан појам привида. Али није у томе поента. Свет не би имао онтолошки реалитет уколико не било привида који, опет, подразумева извесну *йерсйектйиву* такву да даје *карактйер йривидностйи*. *Карактйер* привидности је, дакле, заснован на центру енергије који има властита *мерила вредностйи, начине дејстйива, своје ойтйоре*.

Тако описани и објашњени центри енергије омогућују перспективистички привид а да, при томе, није реч о Ничеовој вербалној, труистичкој омашки. Уколико би се животу и свету ускратио тај *йолицентйиризам йерсйектйива, йолицентйирични йерсйектйивизам*, одузео би му се и реалитет: изван полицентричног перспективизма нема никаквог тзв. истинског или есенцијалног бића. Одсуство или искључивање полицентризма перспектива поуздано води привиду, схваћеном у смислу неистине која се лажно представља као истина и, у крајњој линији, јесте узрок нихилизма.

Насупрот логоцентричном привиду или аскетском идеалу сазнајно-теоријског и морално-практичког схематизма, привид уметности је позитивно валоризован као права реалност бића или само биће. Овде се, другим речима, нарочита пажња посвећује појму живота чији је највиши израз воља за моћ и који је истовремено њен медијум. Тако дефинисани живот за свој органон има уметност.

Уметношћу се чак и *лаж* посвећује јер у њој *воља за обманом* има на својој страни чисту савест: речено патетичним Ничеовом речником, уметност је спасилац од истине и смрти од истине. У том подухвату спасавања, један од првих, тако рећи успутних корака, јесте и ослобађање од науке али се уметност

не схвата искључиво као привилегована органско-виталистичка функција *дойуне* и *усавршавања живоџа*. У смислу *вечној ойравдања живоџа* и *светџа* као *есџейских феномена*, уметности – тој *сџасоносној*, *лечењу вичној чаробници која је и Хелене сџасавала за живоџ* – се додељује ексклузивни значај узора филозофији.

У ривалском и антагонистичком односу са науком, филозофија има нескривену предност утолико што је од својих почетака трагала за сазнањем света и живота које би човека учинило најсрећнијим. Неуспех у открићу таквог сазнања, међутим, не ускраћује право филозофији да *слично уметносџи*, досољава Ниче, *живоџу* и *делању ѝрида највећу моћу гудину* и *значајносџи*.

Из досадашњих разматрања Ничеовог становишта следе јасни и недвосмислени закључци. На првом месту, није спорно да је филозофија задржала свој повлашћени положај у архитектоници са-знања, упркос чињеници да она човекове темељне заблуде обрађује као да су основне истине. На другом месту, живот и воља за моћ су одређени као критеријум валидности са-зања и, на трећем месту, поента је управо у томе да апострофиране критеријуме искључиво уметност узорно може да задовољи, што је и поставља у први план. *Из уметносџи диће џада лакше*, уверен је Ниче, *да се ѝреће ка сџварно ослобађајућој филозофској науци*.

Закључак свих закључака поводом тематике обрађене у овом раду – уколико је, дакле, уметност доиста узор филозофији која је њен органон као што је уметност органон живота – јесте у ставу да је Ничеов коперникански обрт најрадикалнији или можда једини *ѝрави* у историји филозофске мисли. Идеалу *сџварно ослобађајуће филозофске науке чији је узор уметносџи*, стога, припада ексклузивитет револуционистичког становишта у испитивању истраживане теме. У погледу питања односа

филозофије и уметности, од теоријски најбоље образложене позиције до које су сви претходници доспели, ако су уопште доспели, Ниче је једини учинио судбински и неупоредиви корак ка филозофији будућности.

Критички осврт

Истраживање односа филозофије и уметности, након свих неопходних до сада предузетих корака, подразумева и критичко осветљавање резултата разматраних становишта. С обзиром на чињеницу да се критичко осветљавање може односити на бројне и разноврсне критеријуме процењивања и вредновања анализираних теоријских позиција, ваља изложити оне који заправо представљају извесно критичко уобличавање и довршавање истраживања.

Формално и формативно посматрано, сва изложена становишта у погледу референтне тематике, покушавају и успевају да пруже целовиту теоријску концепцију унутар које је однос филозофије и уметности само део општег решења међусобне повезаности свих дисциплина. Платон, на пример, излаже сложену структуру сазнања унутар које је уметност трећепозиционира тако да тај модел, уколико се прихвате његове полазне премисе, оставља утисак непротивречности и доследности. Ваљаност утиска непротивречности и доследности, међутим, доводи се у питање на основнијем, сазнајно-теоријском плану тиме што је Платон догматски и априорно претпоставио место уметности у оквиру тог модела.

Уколико је умно посматрање највиша сазнајна моћ људске душе а сликовито или миметичко представљање се нужно вредносно слабије позиционира – при чему се тај став узима као аксиоматска истина – тиме је на сазнајно-теоријском пла-

ну, унапред и на претпостављен начин, решено аксиолошко питање статуса уметности. Овим лукавством замене несамерљивих планова одлучивости, осим што се дијалектичком мишљењу намењује сам трон сазнања, претпоставља се, најпре, да постоји само један валидан и меродаван модел сазнања, потом, да изван тог модела нема никаквог сазнања, па ни његовог структурирања и, на крају али не најмање важно, оно не допушта постојање било које врсте сазнања *sui generis*.

Отуда и не чуди што је уметност статусно деградирана не једино у односу на филозофију него и на занатске вештине, нпр. столарство, па је и идеја стола боље репрезентована столарском изградом стола него сликарским потезима кичице на платну. Али зато чуди и у сумњу доводи Платонову примену начела непротивречности и доследности, у најмању руку парадоксална истина да сам Платон, у својим дијалектичким испитивањима, обилато посеже за метафоричким језиком и терминологијом, исказним формулацијама које су неспорно веома блиске песничком изражавању као што је, рецимо, случај са митом о пећини.

Ако, наиме, непротивречно и доследно жели да моделом успостављену доминацију умног посматрања у облику дијалектике не детронизује, није јасно како је могуће да у самој структури дијалектичког мишљења постоји, квантитетом и квалитетом, тако наглашено учешће метафоричког мишљења у формирању ставова и закључивању које, по дефиницији, искључује појмовну природу дијалектичког мишљења.

На садржинском плану, поред тога, дезаутономизација уметности не само да више није израз инструментализације чија је сврха афирмација дијалектичког мишљења, него је управо реч о новом и сасвим другачијем облику инструментализације – политичко-едукативној дезаутономизацији. Ова нова и другачија, нешто мање притворна форма дезаутономизације

уметности ипак је прикривена високим идеалима њене васпитне функције како у погледу одгоја и оплемењавања људског тела и душе, тако и у погледу остваривања најбољег друштвеног поретка. И у овом случају, Платон је очигледно претходно претпоставио и унапред знао какву функцију треба да има уметност.

Потпуно на Платоновом трагу и Хегел, који је бар у једном специфичном смислу (мисли се на позиционирање уметности у оквирима систематске филозофске апотеозе идеје тоталитета) досегао сам врх класичне естетике, не може да избегне подложност истом типу критичког посматрања. Теоријска концепција целовитог система апсолутног сазнања, у којој идеја тоталитета изражава спознати апсолут, уметности (уметничком делу и уметничком стварању) наменила је место на пола пута, између чулности и појма, јер она више *није њука чулности али још увек није ни чисти појам*.

Тиме што уметност схвата као сазнање идеје у чулном облику – сматрајући је аксиолошки мање вредном, не једино од филозофије као сазнања апсолута у облику чистог мишљења, него изнад ње одређујући и место религије као сазнања апсолута у облику представе – Хегел, отворено исистематски заговара недвосмислену дезаутономизацију уметности. Поставља се питање аргумената помоћу којих се такво становиште може оправдати и теоријски одржати.

У потрази за аргументима који би Хегеловој позицији дали за право, оно што се најпре запажа јесте чињеница да хетерономистичко позиционирање уметности у оквиру дијалектике тоталитета, није ништа мање арбитарно него у случају Платоновог догматског априоризма. Нема ни нужних ни довољних разлога, на основу којих се може оправдати на пример, Хегелова априорна трихотомна гносеолошко-онтолошка структура сазнања и стварности, нарочито не таква да би уметност не-

изоставно морала да буде, као и у Платоновом учењу, треће-позиционирана у архитектоници са-знања. Изузев ако то нису разлози унапред изабраног става о томе шта се може сматрати правим сазнањем а шта не и како се, у складу са том поставком, може објаснити уметност.

Осим тога, ако се осмотри Хегелова панлогистичка реификација идеје као највишег дефиниционог критеријума – она, у крајњој линији, за последицу има тезу да је све умно стварно а све стварно умно тако да је и уметност тек један од свеукупних кругова овако појмљеног реалитета – пажња се усмерава на нешто што би се, у духу учења великог филозофа, могло назвати *ајсолујним метафизичким ајетиијом*. Овај апетит, међутим, више говори о Хегеловим амбицијама него о квалитету решења за постизање тих амбиција. И није никакав аргумент за било какво позиционирање уметности, нарочито не на начин на који је у његовом систему учињено.

Полажући идеал чистог појма у сам темељ целокупног сазнања и свеукупне стварности Хегел, у поређењу са Платоновим ставовима, уводи новину утолико што идеје или чисте појмове не хипостазира у натчулној стварности изван емпиријског света, него их ситуира управо у том, презентном емпиријско-историјском реалитету као резултату сталног фрагментирања дијалектичког тоталитета. Наредни новитет који у односу на претходне али и њему савремене филозофско-естетичке системе заслужује пажњу, свакако је чињеница да Хегел и саму уметност интерпретира на историјски а не на начин метафизичког, дакле, ванисторијског хипостазирања њеног реалитета. У оба случаја, иновантност Хегеловог учења није спорна.

Отворено је питање, међутим, да ли се апсолутни дух може ваљано описати и објаснити рационално-историјском дијалектиком тоталитета у којој је његов развој, изражен различитим облицима самосазнања и самостварања, надређен свакој науци

и сваком облику спознаје, укључујући и уметност. Супстанцијализација појма је, речју, априорно и арбитрано претпостављена и не може се прикрити или оправдати иначе подстицајном и, са становишта историје филозофије, корисном иновантношћу. Чак ни ако је аутор тог филозофског пројекта, методолошки посматрано, критички разматрану гносеолошко-онтолошку инструментализацију уметности теоријски реализовао, за разлику од Платона, без унутарсистемских противречности и недоследности.

Насупрот становишту арбитраног и догматског априоризма, уместо хетерономизације књижевности и уметности Рене Велек и Остин Ворен, по обављеним опсеженим испитивањима књижевне и уметничке историјско-теоријске тематике, заузимају аутономистичку позицију. Реч је о тзв. перспективизму који настоји да уједини оно што је највредније у ономе што сами аутори пројекта називају историјским релативизмом, односно, догматским апсолутизмом. Изложена позиција, уместо *сјољашињеї*, подразумева *унуїрашњи облик* проучавања књижевности и уметности такав да се он, дакле, тиче иманентног тумачења и анализа књижевних дела, њихових форми и поетика, мерила вредновања и метода проучавања.

Сам по себи, овај приступ по којем се књижевна и уметничка дела описују и објашњавају, систематизују и вреднују из њих самих и помоћу њих сами, на идиографски начин, чини се не само смисленим, него и прихватљивим. Проблем почиње када овај, теоријски легитиман и легалан захтев – препознатљив, дакле, по томе што инсистира да се уваже специфична и аутентична природа предмета и методе не-филозофског сазнања – не успева да одмакне даље од одлучног и у појединим тврдњама немотивисаног оспоравања, макар и сличности филозофских са књижевним и уметничким уверењима, мерилима и постуцима. Стога успева једино да се уобличи као недовољ-

но артикулисани идеал аутономизације, што последично значи да не успева да одмакне онај најважнији, пресудни корак даље ка осмишљавању високо постављеног циља.

Можда би објашњење ваљало потражити у чињеници да је немала теоријска, хеуристичко-експланаторна енергија потрошена у формулисању негативне дефиниције књижевности и уметности. У методолошки и програмски доследној, темељној намери да се одбаци не само доминација него и било каква повезаност са филозофијом, оспорен је чак и *сараднички однос књижевности и осталих уметности*. Мотивски разумљива али необразложена или бар недовољно образложена афирмација специфичности и аутентичности предмета и методе књижевности и посебних уметности, и у овом случају, указује на типолошки исту, иако садржински различиту, арбитарност и догматски априоризам карактеристичан за традиционалну метафизику.

Доказ претходној тврдњи свакако је чињеница да овај ко-ауторски пројекат Велека и Ворена не нуди никакав верификациони критеријум разликовања књижевности и уметности од не-књижевности и не-уметности. Није, наиме, понуђена никаква аналитичка дефиниција која би садржала нужне и довољне услове одређења те разлике. Само применом таквог поступка, уз постојање назначеног критеријума и дефиниције, могло би се на одлучив начин прихватити или одбацивати залагање за аутономистичко становиште. Овако, на изложеном степену артикулисаности аргументације, може се прихватити да је учињен претходни, неопходни корак у дехетерономизацији књижевности и посебних уметности, али не и завршни, ништа мање потребан и пожељан корак у њиховој осмишљеној и довршеној аутономизацији.

Истини за вољу, осим овог недовршеног резултата, постоји најмање једна корисна последица од значаја за историју односа

књижевности и уметности, са једне, и не-књижевности и не-уметности, са друге стране. Уведена је, укратко, дистинкција између књижевности и проучавања књижевности. С обзиром на то да је у првом случају реч о стваралачкој књижевности а у другом, ако не о науци, бар о *некој врсти знања или учености*, отупљује се критичка оштрица традиционалних метафизичких становишта у погледу приговора књижевности и посебним уметностима.

Оно што би, речју, традиционално становиште још увек смислено могло да критички упути на адресу тзв. стваралачке књижевности или уметности, *per definitionem*, више не би много да се приговори проучавању књижевности или уметности. Тиме концепт аутономизације књижевног и уметничког дискурса не успева једино да се теоријски успостави на смислен и ваљан начин, него се и високо афирмише аксиолошки идеал разликовања књижевности од не-књижевности. Права је штета што није учињен тај пресудан корак који би омогућио прецизнију, технички осмишљенију и у крајњем резултату зрелију ариткулацију идеала аутономизације.

Тај пресудни корак је учинио Хусерлов ученик Роман Ингарден, заступајући тзв. теорију слојева чија је круцијална последица схватање уметничког дела – интерактивног продукта релације дело-читалац, ни реалног ни идеалног ентитета – у смислу предмета своје врсте, *irredemta sui generis*. Поента те круцијалне последице је управо промена статуса уметничког дела. Развијајући теорију о постојању, ако је у питању књижевно дело, четири слоја, односно, пет слојева (тај пети слој назива слојем метафизичких квалитета), ако је реч о делима посебних уметности, пољски филозоф доспева до значајног резултата у контексту истраживања односа филозофије и уметности.

Излагањем само на први поглед једноставне шеме, наиме, Ингарден је разрадио технички најосмишљенији и најзрелији

критеријум одлучивости у погледу разликовања, прво, књижевног или уметничког од не-књижевног или не-уметничког предмета, друго, различитих врста уметничких предмета и, треће, понудио је одређење предмета протумаченог из њега самог и њим самим.

На тај начин, изградњом особеног и прецизно изведеног теоријског модела који је омогућио и решавање онтолошког и гносеолошког статуса књижевног и уметничког дела, статуса *дефинљивої* теоријом слојева, лавовски професор је обезбедио и успостављање његовог новог и другачијег аксиолошког статуса. Аутономистички захтев у погледу питања односа филозофије и уметности, новоуспостављеним статусом уметничког дела као специфичног и аутентичног предмета коме одговара иста таква метода, у Ингарденовој теорији слојева добио је снажну аргументациону основу и потпору.

У сажетом критичком осврту на Шелингову аутономистичку концепцију односа филозофије и уметности, није на одмет подсетити да је у овом случају реч о најосмишљенијем и најзрелијем пројекту. Али исто тако ваља указати на чињеницу да је, у самој поставци Шелинговог реформистичког и због тога не мање значајног концепта, нескривено садржана парадоксалност.

Иако је уметност, наиме, у поређењу са Платоновим традиционалним учењем и императивом, позиционирана недвосмислено супротно Платоновом становишту, саму идеју лепоте која синтетизује истину и добро, Шелинг одређује потпуно платонистички јер је она појмљена као естетички акт – заправо *највиши актī ума*. Истини за вољу, постоје схватања по којима је од природе филозофског дискурса као таквог, неодвојив платонистички начин мишљења па је, у конкретном случају, афирмација естетичког акта нужно и афирмација ума као највишег

принципа што значи да, под тим условом, не би било основа за тврдњу о парадоксалности.

Парадоксалност оваквог закључивања, укратко говорећи, ипак јесте управо у томе што је Шелинг, одбацивши платонистички концепт архитектонике са-знања и тиме статуса уметности, у дефинисању тог истог статуса уметности, природу њеног највишег начела утемељио управо на платонистички начин. Антиплатонистичко позиционирање уметности, дакле, у *Систему трансценденталној идеализма*, за последицу има њену платонистичку апотеозу.

Додељујући уметности статус органона и документа филозофије, Шелинг очигледно прибегава несумњивој гносеолошко-онтолошкој дезаутономизацији уметности али ипак примена тог поступка, за последицу и крајњи резултат има афирмацију уметности у смислу њеног изједначавања са филозофијом на трону пирамиде са-знања. Не само да уметност није, као у Платоновом и Хегеловом систему трећепозиционирана него се она, не додељујући филозофији неповлашћени положај, не деградирајући је и не заузимајући њено место, самоодређује као врх филозофије јер она објективизира оно што филозофија може само субјективно да претпостави.

Вредносно изједначавање уметности и филозофије, доиста вешто пронађено решење, Шелинг је у поентном тону изразио ставом да је у овом случају реч о *вечном и исконском јединству светиња над светињама*. Филозофска афирмација уметности и уметничка афирмација филозофије и њихов узајамни апотеотички однос који отуда проистиче, стога, нису само вешто него су и срећно изумљени. Могло би се чак, без претеривања, напоменути да је овде истовремено реч и о најзрелијем решењу, у историји филозофије трајног и данас актуелног и ништа мање значајног гносеолошко-онтолошког и аксиолошког проблема. Већ тај, апострофирани разлог је више него довољан да

се Шелинговом поимању односа филозофије и уметности из тзв. раног естетичког периода, намени највиши степен теоријске релевантности.

Уважавајући, *cum grano salis*, особености њихових природа и моћи, Шелинг их је довео у помиритељски, хармонизаторски однос и та недвосмислена чињеница која, како је показано, реформаторски карактеризује његов систем трансценденталног идеализма, не доводи у питање нити обезвређује његов подухват. Дехетерономизација уметности, аутономистичко схватање њене улоге у систему са-знања напуштено је, као што је познато, у позном периоду када се Шелинг окреће концепту који је у овом раду репрезентован традиционалним платонистичко-хегеловским приступом.

Шелинг још у *Систему трансценденталног идеализма*, тачније говорећи, идентизацијом или индиференцијом идеја лепоте, истине и добра, (и у томе је наредни парадокс његове позиције), на донекле посредан начин, макар и имплицитно, унеколико наговештава заузимање хетерономистичког становишта. У целовитом облику, то становиште је експлицирано у постхумно објављеној *Филозофији уметности*, у којој је филозофија уметности схваћена као расветљавање апсолута или Бога у форми уметности.

Ако се уважи право филозофа или теоретичара да промени становиште, чак и под условом да та промена значи заузимање потпуно супротне позиције, остаје ипак питање филозофске или теоријске оправданости или бар образложености те промене. У том погледу, Шелинг изгледа није био на висини задатка него је, и у овом случају реч о необразложеној промени става на арбитраран начин такав да се за аксиом узима извануметнички, религијски критеријум вредновања уметности. Та непобитна чињеница постојања, у контексту целине Шелинговог дела, противречности у смислу експлицирања два неспо-

жива концепта уметности и њеног односа према филозофији, међутим, не умањује крајњу вредност првобитног Шелинговог становишта. Она заправо пружа основ за критичко преиспитивање теоријских разлога и последица које потпуна и суштинска промена става подразумева.

Свако критичко разматрање Ничеове филозофске концепције, уопштено говорећи, не мора нужно почети од очигледног одсуства програмски образложених, систематски изведених и непротивречно доказаних ставова али неизоставно мора имати у виду ову карактеристичну особину, неодвојиву од целине дела које је предмет испитивања.

При томе, истовремено ваља запазити да је једнако оправдана привидно противна, парадоксална тврдња по којој је Ниче доследно инсистирао на имплицитним или експлицитним константама, међу којима важно место заузима нпр. превредновање свих вредности. И управо у погледу једног од темељних Ничеових настојања, подухвата превредновања, намеће се закључак о неизбежности бројних, немалих и вероватно једва савладивих теоријско-методолошких проблема.

Међу можда најважније теоријско-методолошке тешкоће, с правом се може убројати Ничеова недореченост и недоследност у погледу ослобађања уметности од служења сазнајно-теоријском и практичко-моралном шематизму.

Уколико је по Ничеу неопходно да се уметност, наиме, ослободи служења моралним, религијским и филозофским заблудама и обманама хипостазиране реалности, а да у исти мах не сме да се ларпурлартистички затвори у *кулу од слонове кости*, што је један од његових изричитих захтева, поставља се питање како би се уметност најпре уопште дефинисала. Јер искључиво ваљана дефиниција уметности омогућује испуњење амбициозно и деликатно постављеног захтева и то под условом да се, тим и таквим испуњењем, не изазове појава неке друга-

чије тешкоће или погрешке које би настале као последица самог испуњења.

Ако би се сагледала у духу схватања да свет и живот могу да буду оправдани искључиво као *естетски феномен*, дакле, у смислу *естетске метафизике* из тзв. раног периода, како налази Кристијан Шиле, невоља је у томе што унутар овог, једног од многих одређења уметности, постоје бројне недоречености и недоследности.

Једна је свакако у томе да Ниче оперише са више међусобно непотпуно усаглашених одређења уметности, па се поставља очекивано питање која од тих дефиниција јесте она коју њихов аутор сматра релевантном. Или, уколико постоје две или више таквих дефиниција, најпре је важно утврдити начин уређења њихових међусобних односа, потом, определити се у погледу њихове врсте (рецимо, да ли се има посла са оперативном или типолошком дефиницијом) и, коначно, утврдити област њиховог важења. Ове неопходне теоријско-методолошке поступке, међутим, Ниче не предузима. Стога несумњиво садржинско богатство његове филозофске мисли, чини се, у теоријско-методолошком погледу пати од озбиљних недостатака.

Тако на пример, конкретније говорећи, израз *артистичка метафизика*, иако се не може сматрати синонимним са одређењем уметности као *метафизичке уметности*, јесте у односу комплементарности и интерферентности са тим одређењем. Тај израз се не може, са друге стране, не само поистоветити него ни сматрати интерферентним са поимањем уметности као *дојуне и усавршавања живота*. Јер, из угла артистичке метафизике, свет је у сваком тренутку *истинитио* издјављење божје док је уметност схваћена у смислу допуне и усавршавања живота, како каже Ниче, *једина довољна теодицеја* која заправо значи да људски живот оправдавају богови тако што и сами живе тим истим, људским животом.

Оба проблематична израза – постигнуто избављење божје, једнако као и једина довољна теодицеја – дозвољавају различите интерпетације од којих најмање једна чини да две дефиниције, прва и трећа, нису чак ни интерферентне иако су обе комплементарне са другом. Прва, по Ничеовим речима, *најовештава њесимизам с оне стране добра и зла* што је недвосмислено приближава другој дефиницији али, у свом иморалистичком и противхришћанском идеалу, она остаје у области негативног дефинисања предмета. Трећа, сажето, идеализацијом олимпског света богова тематизује потпуно другачији поглед на уметност, као да уопште није реч о дефиницијама које се тичу истог предмета дефинисања.

На тај начин, сталним измицањем или пропуштањем да прецизно, формално-садржински ваљано дефинише жељени предмет, Ниче заправо ствара беспримерно активну, оксиморонску позицију одређења садржаја и обима темељних појмова. Конкретна последица ове позиције, у горњем случају, јесте чињеница да се пре, недвосмислено парадоксално, може говорити о дефиниционом односу диспаратности прве и треће дефиниције него о њиховој комплементарности или интерферентности.

При томе, наречена оптимизација тј. допуна и усавршавање живота и начело метафизичке утехе, ваља још једном подсетити, међусобно јесу комплементарни. Не без јаких разлога, првонаведени појам уметности своју природну значењску допуну и наставак налази у другонаведеном као што, обрнуто, другонаведени своје утемељење и довршење има у првонаведеном. Иако се, на први поглед, оба појма могу довести у смислену везу са трећенаведеним јер *дојуна и усавршавање живојћа* нису инкомпатибилни ни са метафизиком, ни са артизмом, ни са утехом, ипак објашњење њихове корелираности садржи извесну,

осим апострофиране оксиморонско-парадоксалне или формално-логичке, наредну садржинску непремостиву тешкоћу.

Садржински разлог ове условне, такоређи оксиморонске пометње или чак збрке, лежи у чињеници да Ниче, у схватању уметности као *артистичке метафизике, метафизичке утехе* али истовремено и као принципа *дойуне и усавршавања живописа* за узор, пре свега и надасве, у крајњој линији узима старогрчку трагедију.

На првом месту, овај редукционистички приступ је сам по себи проблематичан јер осиромашује појам уметности, чак и ако би се на старогрчку трагедију гледало искључиво као на парадигму или бар као на историјски релевантан пример претпостављене парадигме. Под условом да је *артистичка метафизика утехе* облик *дойуне и усавршавања живописа*, јасно је да без редукционистичког осиромашења није могуће дефинисати уметност.

Зашто, на пример, *ренесансна commedia erudita* не би могла да буде обликотворни модел или историјски релевантан пример уметности, по мери Ничеових критеријума, кад се и за њу с правом може рећи да подразумева сва три елементарна појма жељене дефиниције – и артизам и утеху и оптимизацију? На основу које аргументације би се могло тврдити да је, чак и уколико би место старогрчке трагедије оправдано могла да заузме ренесансна *commedia erudita*, *принцип драмској* нужно и довољно мерило долажења до дефиниције уметности? И ако таква аргументација постоји, зашто је Ниче није изложио?

Овакав приступ, према томе, не успева да дефиниционо уједини различите садржинске карактеристике, аспекте или функције у поступку дефинисања референтног појмовног склопа па отуда, иако изабрани појмови смерају на исто значење не би се, без великих тешкоћа, могло прихватити да до тог значења, на исти начин и у истом смислу, и досежу. Управо тај

приступ који је за потребе овог рада прикладно назван оксиморноско-парадоксалним, узрок је небројених недоумица. Али у том смислу, Ничеова енергија је практично неисцрпна. Ево још једне занимљиве илустрације.

Ту *сйварно мейафизичку делай̄носй̄*, како је још у мноштву именована назива, Ниче недвосмислено успева да одреди, а то је већ сугерисано, једино насупрот важећем моралу, дакле, као *йрой̄иивхришћанску*. Једини заједнички елемент различитих дефинијендума свих до сада поменутих појмова уметности, према томе, јесте искључиво онај који се изричито не наводи, али га Ниче очигледно подразумева. У питању је, наравно, једнозначно и вредносно позитивно схваћен појам привида или заблуде, односно *варке или уображења*.

Али ту је реч о једва нужном услову резултата успешног дефиниционог поступка, не и довољном, јер недостаје нпр. *differentia specífica* па дефиниција није на логички ваљан начин формулисана и осмишљена. Ниче, речју, или не успева да одмакне даље од негативне дефиниције уметности или, ако ипак изложи наоко ваљано решење, понуђена позитивна дефиниција је некомплементарна или неинтерферентна са корелираним, наводно релевантним дефиницијама или због очигледне неподударности њихових обима или услед различитости садржаја. Под условом да се уопште одреди позитивна дефиниција, дакле, она нема важну карактеристику једнозначности.

Невоља постаје утолико већа уколико се увиди да се, за разлику од раног, у средњем, естетско-критичком периоду Ниче нескривено окреће прагматичко-функционалистичким или идеалистичко-виталистичким поимањима уметности. Веома блиска, оба концепта уметности подразумевају и органистичко-биологистичке па чак и физиологистичке импликације, што проблем Ничеовог начина одређења најважнијих појмова чини још сложенијим.

То је већ период у којем је спласнуло Ничеово одушевљење уметношћу отуда што она није дорасла, како сам каже, *ѝрика-зивању ѝоследњеї човека, ѝто јесїї једноставнијеї и у истїо време најїоїїїунијеї*. Постепено заузимајући аутокритички став, Ниче објашњава да је нпр. *научни човек ѝлемениїїїји од умет-ничкої* јер је научник заправо *даљи развој уметничкої човека* који је, сада, *ѝрекрасни реликїї* прошлих времена.

Уз одређену дозу ироније, могло би се основано рећи да је у описаном случају, као израз недораслости и архаичности, у питању инсуфицијентни појам уметности. Штавише, реч је о фази у којој Ниче, одређеним недвосмисленим и фреквентним исказима, срозава уметност свдећи је на правила лепог понашања, *дон-тонских* а повремено и хигијенских техника *улеї-шавања* живота.

Са друге стране, ништа мање прагматичко-функционалистичка, али ипак у битном степену више израз идеалистичко-виталистичког приступа, израста нова дистинкција два појма уметности. Реч је о *ѝакозваној ѝравој уметностїи, уметностїи уметничких дела* коју Ниче описује као *десертїї којим се кварї сїїомак умесїїо да се аїеїїїїї сачува за їавно јело. А їавно јело* је заправо неупоредиво различита *уметностї ѝразника*.

Ова синтагма и начин њене употребе, нескривено одишу шармом старогрчке трагедије чије латентне, овде експлицирани, дубоке трагове носе. Коначно, наглашена прагматичко-функционалистичка линија Ничеовог учења развија се, у позној фази, како исправно указује Кристијан Шиле, у *ѝосї-метїафїзїчку ѝїхолоїїју уметностїи* у којој естетски критеријуми постају психолошки и у којем средишње место заузима појам тела чији је дух тек један део.

Оно што ствара додатну значењску забуну, свакако је и чињеница да Ниче и појам живота – иначе надређен не једино уметности него и логици и науци, знању уопште, јер они нису

мерило него средство живота и могу се оцењивати искључиво у *контексту вишеј или нижеј ситуиња користи за животи* – у одређеним формулацијама употребљава недовољно јасно и незадовољавајуће доследно.

Појму живота на пример, Ниче неретко придаје органско-биологистички или чак физиолошко-анималистички смисао, понекад га одређује као друго име за биће. Очигледно је, дакле, да овде није реч о стилским пропустима, успутним превидима или контекстуалним недореченостима него о систематском пропуштању да се постави поуздан и проверљив појмовно-значањски и теоријско-методолошки оквир.

Осим што животу додељује статус врховног аксиолошког критеријума, иако се мисионарски и са месијанском страшћу ангажује у супротстављању метафизичком догматизму Ниче, као што је показано, и сам подлеже истој грешки *свеколикој догматизације*. И он, наиме, живот схвата као метафизички ентитетет, па тиме право на метафизички карактер филозофског система које жучно ускраћује критикованој традицији, са нескривеном недоследношћу прискрбљује себи, односно сопственом учењу.

Али, ако је реч о метафизичности учења, аутор овог рада верује да је Ниче ипак искорачио изван оквира метафизичке традиције, тзв. *интелектуалистичке метафизике*, како је назива Иван Урбанчич. Није, дакле, по среди довршетак и завршни облик наслеђене метафизике, што верује Хајдегер, од чијег читања Дерида жели, у складу са сопственим изјавама, да спаси Ничеа за којег верује да не може бити у истом друштву са Хегелом, како би заправо хтео Хајдегер. Ничеу се, по Дерида, једино може приговорити наивност пута за превазилажење метафизике. Чини се да је, међутим, истини најближи Еуген Финк тезом да Ниче, иако још увек заточеник старе метафи-

зичке мисли, у крајњој линији развија њене еманципаторске потенцијале и тиме је превазилази.

Али, враћајући се основном току излагања, ваља уочити да у погледу питања права на метафизички карактер филозофског система, није по среди тек пука, једна једина омашка која се Ничеу некако поткрала или омакла, него се и бројни други темељни појмови, рецимо појам привида, тумачи на исти начин: привид је, речју, *йрава реалносӣ бића или биће само* а степен реалности је искључиво различито степенован привид чији онтолошки реалитет важи како у уметничким тако и вануметничким областима.

Ничеов став се, додуше, разликује од, на пример, Платоновог стога што је метафизички схваћен појам живота онтолошки иманентан а не трансцедентан и хипостазиран што га, са друге стране, приближава Хегелу. Та чињеница ипак, у крајњем резултату, ништа битно не мења зато што Ниче не успева да избегне унутарњу противречност властитог учења у вези са, као што је очигледно, најмање и не искључиво свега два елементарна појма свог *сисџема без сисџема, йојма животӣа и йојма йривида*.

Отуда би се, на трагу Ничеовог учења, са малом критичком жаоком али не због тога мање оправдано, могло казати да је у случају до сада анализираних појмова реч о посезању за њиховим својеврсним убеђивачким дефиницијама. Оне не претендују на нешто више од, како примећује сам њихов аутор, тумачења (али не и објашњења) или перспективистичког привида као специфичног погледа на свет. Ствар не стоји битно другачије ни у погледу питања *односа уметностӣ и животӣа*.

Ако је неспорно да је у прометејском подухвату превредновања свих вредности као предигре филозофије будућности, изузев у односу на живот, Ниче уметност одредио за апсолутно

мерило, исто је тако ван сумње чињеница да је у том чину садржана још једна оксиморонско-парадоксална поставка.

Додељујући уметности толики и такав значај Ниче, наиме, доспева до становишта беспримерног у целокупној филозофској традицији, чак и када се оно упореди са до тада најпревратнијом али, у крајњој линији, ипак реформистичком Шелинговом позицијом. На тај начин заузимајући аутономистички став у погледу сазнајно-теоријског и морално-практичког схематизма, револуционишући статус уметности, Ниче се истовремено опредељује за нови, до тада непознат облик хетерономизације у смислу њене подређености животу и тиме, вољи за моћ.

Appendix

Природа овог рада и критичког осврта не допуштају ни да се изложе ни да се у целини и потпуно испитају недоречености, недоследности и нејасноће свих обухваћених приступа, укључујући и Ничеов који се, бар у погледу аксиолошког резултата, сматра најважнијим.

Из тог разлога, сажето разматрање по неколико карактеристичних проблема филозофских система о којима је реч, првенствено служи да се укаже на извесне неразрешиве тешкоће или да се скрене пажња на најважније типове и правце утемељеног проблематизовања тих система. Отворени поступак истраживања, у том смислу, нарочито онај који би изнад свега био фокусиран на критичко-антитетичко осветљавање анализираних питања, подразумева да је свако будуће промишљање теме која заокупља пажњу рада – добродошло.

Што се става аутора рада према разматраној тематици тиче, ваља напоменути да је тај став имплициран теоријско-методолошким оквиром и начином на који су конкретна питања испи-

тивана. Нарочито Платонов али и Хегелов значај, одређеније говорећи, јесте неупоредив јер било какво релевантно објашњење у овој области неизоставно мора да реферира на њихова филозофска становишта, не једино стога што су она историјски претходећа и интелектуално пионирска, него зато што осмишљеношћу њихови подухвати и данас остају поуздан путоказ и незаобилазан водич, чак и када њихови резултати нису прихватљиви или пате од мање или више озбиљних недостатака.

Несумњиво најсуптилније или најсофистицираније мишљење изражено је Шелинговим учењем, јер оно чини судбоносан преокрет у погледу третирања статуса уметности у целокупној дотадашњој филозофији. При томе, није реч о пуким бунту против традиције или помодном обрту који би сам себи био сврха, већ о проницљивој и осмишљеној поставци. Та поставка је, између Сциле догматичног порицања значаја уметности и Харибде њеног неутемељеног уздизања, вешто и срећно успоставила помирителски и хармонизаторски однос филозофије и уметности.

Реч је, дакле, о односу апотеотичке афирмације филозофије и уметности, узајамној повезаности *свейиња над свейињама* отуда што је сваки корелат ове двостране релације, дајући другој страни оно што она нема, и сам добио оно што му недостаје. Истовременим давањем и добијањем онога што је обеама дисциплинама најважније и најсветије, узајамном апотеотичком афирмацијом, финални резултат ове аксиолошке формуле, како је у раду показано, није револуционисао њихов однос него га је реформисао. Та замисао би се вероватно оправдано могла сматрати можда најприхватљивијим решењем више од два миленијума старог проблема, вештим и срећним демонстрирањем својеврсног филозофско-уметничког јединства у разликама.

С обзиром на чињеницу да је у тзв. естетичком периоду Шелинг уметност прогласио за органон и документ филозофи-

је, она за њега није *annilla philosophiae*. И не само то: истовремено намењујући уметности улогу врха филозофије, што никако не значи и канона, избегао је све формалне и садржинске приговоре који би се могли основано упутити главним супротстављеним становиштима, у смислу инсистирања на хетерономији односно аутономији уметности. Уважавајући особеност њихових природа и моћи, обема корелираним дисциплинама, и филозофији и уметности, додељује не вештачки конструисан него образложен, како је већ наглашено, вешто и срећно изумљен, комплементаран или сараднички однос.

Ослободивши уметност туторства филозофије, а да тим поступком није ни на који начин девалвирао саму филозофију Шелинг је, међутим, пропустио да у назначеном погледу *до краја* изведе властито становиште. Тај неопходни и пресудни корак, унутар битно различитог али у смислу аксиолошког резултата упоредивог филозофског система, учинио је Ниче.

Шелинг је, дакле, у радикалној намери да уметност ослободи туторства филозофије, овај пројекат ипак уобличио реформаторским аксиолошким изједначавањем њиховог статуса, док је неспорно револуционисање односа филозофије и уметности у којем је, напротив, филозофија подређена уметности као сопственом узору, окончао Ниче. То је учинио на тај начин што је одредио појам живота, тиме и воље за моћ, за једино и крајње мерило свих вредности, укључујући и уметност и филозофију.

У том смислу, својим реформистичким приступом, Шелинг је уметност у крајњој линији аутономизовао, истина на специфичан и не до краја на безуслован начин док је Ниче, неопопустиљиво и жестоко се ангажујући за аутономизацију уметности, напротив, омогућио и створио модел њене хетерономизације. Тај систематски парадокс би се могао сматрати иманентним увидом овог рада у дело двојице кључних филозофа у историји промишљана теме о којој је реч. Неспорно по-

стојање систематског парадокса, међутим, ни на који начин не умањује значај и вредност њихових филозофских позиција.

На трагу незаобилазног аксиолошког резултата апострофирних становишта, свакако је важно истаћи значај историјски каснијег, Велек-Вореновог настојања да се реактуелизује захтев за аутономизацијом књижевности и посебних уметности. На жалост, изузев легалног и легитимног права на истицање таквог захтева, ова намера није у довољној мери уродила плодом ваљано осмишљеног и образложеног концепта аутономизације.

То се свакако не може приговорити Роману Ингардену и његовој тзв. теорији слојева јер она нуди, у историји испитивања ове проблематике, технички најразвијенији модел. Схематизација описаног и објашњеног модела, додуше, сасвим извесно условљава редукционистичко осиромашење тако аутономизоване књижевности и посебних уметности.

С обзиром на изречене ставове и оцене, поставља се питање – шта преостаје будућим истраживачким пројектима и куда их даље усмеравати? Аутор овог рада верује да је аутономија уметности, а не њена аутономизација, аксиоматска чињеница која тражи наредне, сложеније и прецизније филозофско-уметничке артикулације. Основни правац трагања у тој артикулацији свакако је одређен резултатима разматраних становишта. Полазиште тог трагања представља креативну синтезу Шелингових и Ничеових схватања, на начин који је у досадашњим анализама већ промишљан. Реч је о синтези која увиђа особеност моћи филозофије, са једне, односно књижевности и посебних уметности, са друге стране. И не само поменуто особеност, него и нужност њиховог сарадничког односа, плурализам највиших вредности у служби живота.

Наравно да није реч о пуком синкретизму тих схватања него о њиховом добро заснованом и убедљиво образложеном филозофско-уметничком и методолошко-појмовном узгло-

бљавању. Ако би, некаквом имагинарном грешком историчара филозофије, Шелингово филозофско учење било приписано или дописано Ничеовом систему без система (разуме се да претпоставка важи и обратно) као заправо нпр. само занимљиво и деликатно различита фаза у његовом развоју, узалудност могућег синкретичког скептицизма који не успева да сагледа, хипотетичким примером утемељен правац могућег синтетичког приступа, тиме би постала очигледна.

Спојиви у смислу афирмације уметности, неспојиви у погледу крајњег исхода те афирмације, према томе, ови системи могу постати добар основ сваког будућег филозофско-уметничког истраживања теме. Уколико се жели доспети до целовитијих увида, то истраживање се намеће као насушна потреба.

Ни једини ни крајњи, наредни корак би могао да инсистира на осмишљавању и филозофско-уметничкој конкретизацији ове синтетичке поставке. Тако би, на пример, Велек-Воренов покушај могао да послужи као историјски и хеуристички-експанаторно користан али, у крајњем случају, неуспео покушај реализације идеала аутономизоване књижевности и посебних уметности. На том трагу, далеко би се боље котирао Ингарденов покушај уколико би се пронашао начин да се избегну његове шематизујуће и редуccionистичке последице. Сва ова настојања морала би, без остатка, да уважавају специфичност предмета и метода филозофије, књижевности и посебних уметности, њихове идиографске природе.

Можда би управо ова и оваква, сажето предочена замисао приступа, могла да назначи добар оквир научној филозофији уметности? Одговор на тако сложено проблемско питање и захтеван истраживачки изазов, несумњиво би ваљало потражити у неком будућем, како је већ предложено, критичко-антитетичком подухвату.

ОДАБРАНА ЛИТЕРАТУРА

Примарна литература

- Niče, Fridrih: *Ecce homo*, preveo Vladimir Ćorović, Grafos, Beograd, 1982.
- Niče, Fridrih: „Filozofija u tragičkom razdoblju Grka”, y: *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, preveo Božidar Zec, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1998.
- Niče, Fridrih: *Genealogija morala*, preveo Gligorije Ernjaković, Srpska književna zadruga, Beograd, 1993.
- Niče, Fridrih: *Ljudsko, suviše ljudsko*, preveo: Božidar Zec, Dereta, Beograd, 2005.
- Niče, Fridrih: „Rođenje tragedije ili Helenstvo i pesimizam”, y: *Spisi o grčkoj književnosti i filozofiji*, preveli Vera Stojić i Irma Lisičar, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi sad, 1998.
- Niče, Fridrih: *S one strane dobra i zla*, preveo Gligorije Ernjaković, Srpska književna zadruga, Beograd, 1993.
- Niče, Fridrih: *Sumrak idola*, preveo Borivoje Jevtić, Grafos, Beograd, 1980.
- Niče, Fridrih: *Vesela nauka*, preveo Milan Tabaković, Grafos, Beograd, 1984.
- Niče, Fridrih: *Volja za moć*, preveo Dušan Stojanović, Prosveta, Beograd, 1976.
- Schelling, F. W. J: *Sistem transcendentalnog idealizma*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1986.
- Schelling, F. W. J: *Texte zur Philosophie der Kunst*, Philipp Reclam jun. Gmbh&Co, Stuttgart, 2004.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Das Tagebuch 1848: rationale Philosophie und demokratische Revolution*, Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg, 1990.
- Šeling, Fridrih Vilhelm Jozef: *Filozofija umetnosti* (opšti deo), preveo Danilo N. Basta, Nolit, Beograd, 1984.
- Šeling, Fridrih Vilhelm Jozef: *Filozofija umetnosti*, preveli Danilo N. Basta i Olga Kostrešević, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1989.
- Šeling, F. V. J.: *Spisi iz filozofije umetnosti*, prevela Olga Kostrešević, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1991.
- Šeling, Fridrih Vilhelm Jozef: *Forma i princip filozofije: rani spisi*, preveo Danilo N. Basta, Nolit, Beograd, 1988.

Šeling, F. W. J.: *Bruno ili o božanskom i prirodnom principu stvari*, preveo Božidar Zec, Cicero/Pismo/Matica srpska, Beograd/Novi Sad, 1994.

Секундарна литература

- Adorno, Teodor V: *Estetička teorija*, preveo Kasim Prohić, Nolit, Beograd, 1979.
- Bataj, Žorž: *O Niče*, Književna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1988.
- Wetz, Franz Josef: „Die Kunst als Gipfel der Philosophie“ u: *Friedrich W. J. Schelling zur Einführung*, Junius Verlag GmbH, Hamburg, 1996.
- Wetz, Franz Josef: „Philosophie der Kunst“ u: *Friedrich W. J. Schelling zur Einführung*, Junius Verlag GmbH, Hamburg, 1996.
- Grlić, Danko: *Ko je Niče*, Vuk Karadžić, Beograd, 1969.
- Grlić, Danko: *Friedrich Nietzsche*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1981.
- Danto, Arthur: *Nietzsche as Philosopher*, New York/London: Macmillan, 1963.
- Derrida, Jacques: *O gramatologiji*, prevela Ljerka Šifler-Premc, IP Veselin Masleša, Sarajevo, 1976.
- Durant Vili: *Um caruje. Život i mišljenje velikih filozofa*, preveo Miloš N. Đurić, Beograd, 1932.
- Đurić, Mihailo: *Niče i metafizika*, Niu Službeni list SRJ/Tersit, Beograd, 1997.
- Đurić, Mihajlo: *Putevi ka Niče* (prilog filozofiji budućnosti), Srpska književna zadruga, Beograd, 1992.
- Đurić, Mihajlo, Predgovor u: *S one strane dobra i zla / Genealogija morala*, SKZ, Beograd, 1993.
- Žunjić, Slobodan: *Pojmovnost i metafora*, Theoria, časopis Filozofskog društva Srbije, Beograd, 3-4/1982.
- Ingarden, Roman: *Doživljaj, umetničko delo, vrednost*, prevela Drinka Gojković, Nolit, Beograd, 1975.
- Kant, Imanuel: *Kritika moći suđenja*, preveo Nikola Popović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1991.
- Pejović, Danilo: „Pogovor“, u: F. W. J. Schelling: *Sistem transcendentnog idealizma*, preveo Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1986.
- Petrović, Sreten: „Šelingov sistem filozofijer umetnosti“ u: Šeling Fridrih Vilhelm Jozef: *Filozofija umetnosti*, preveli Danilo N. Basta i Olga Kostrešević, BIGZ, Beograd, 1989.

- Platon: *Ijon*, preveo Miloš N. Đurić, BIGZ, Beograd, 1979.
- Salehi, Djavid: „Subjekt“, u *Nietzsche-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar, 2000.
- Safranski, Rüdiger: *Nietzsche: A Philosophical Biography*. Trans. by Shelley Frisch. New York: W. W. Norton, 2002. First published in Great Britain by Granta Books 2002. Originally published in Germany as *Nietzsche. Biographie Seines Denkens* by Cad Hanser Verlag Muenchen Wien, 2000.
- Schüle, Christian: „Ästhetik“, u: *Nietzsche-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann, Verlag GmbH, Hamburg, 1996.
- Šlegel, Fridrih: *Ironija ljubavi* (izbor iz dela), izabrao i preveo Dragan Stojanović, Zepeter Book World, Beograd, 1999.
- Schlimgen, Erwin: *Begriff* u: *Nietzsche-Handbuch: Leben-Werk-Wirkung*, hrsg. von Henning Ottmann, Verlag J. B. Metzler Stuttgart-Weimar, 2000.
- Stegmaier, Werner: *Nietzscheovo novo određenje istine*, preveo Slobodan Žunjić, Theoria, časopis Filozofskog društva Srbije, Beograd, 3-4/1982.
- Urbančić, Ivan: *Temelji metode moći* (problem filozofske hermeneutike kod Diltaja), prevela Marija Mitrović, Nip Mladost, Velika edicija ideja, Beograd, 1976.
- Fink, Eugen: *Nietzsches Philosophie*, Stuttgart: W. Kohl-hammer, 1973.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih: *Estetika III*, preveo Nikola Popović, BIGZ, Beograd, 1975.
- Heidegger, Martin: *Nietzsche I*, Pfullingen: G. Neske, 1961.
- Huserl, Edmund: *Ideja fenomenologije*, preveo Milan Damnjanović, BIGZ, Beograd, 1975.
- Croce, Benedetto: *Estetika*, preveo Vinko Vitezica, Naprijed, Zagreb, 1960.

Остала литература

- Velek, Rene/Voren, Ostin: *Teorija književnosti*, preveli Aleksandar I. Spasić i Slobodan Đorđević, Nolit, Beograd, 1985, str. 135.
- Vitgenštajn, Ludvig: *Filozofska istraživanja*, prevela Ksenija Maricki-Gadanski, Nolit, Beograd, 1969.
- Grić, Danko: *Leksikon filozofa*, Naprijed, Zagreb, 1982.
- Diltaj, Vilhelm: *Izgradnja istorijskog sveta u duhovnim naukama*, prevela Dušica Guteša, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1980.

- Enciklopedijski leksikon mozaik znanja*, (filozofija), Interpres, Beograd, 1973.
- Janson, H. W: *Istorija umetnosti* (pregled razvoja likovnih umetnosti od praistorije do danas), prevela Olga Šafarik, IRO Prosveta, Beograd, 1982.
- Kant, Imanuel: *Kritika čistog uma*, preveo Nikola Popović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1976.
- Koen, Moris i Nejjel, Ernest: *Uvod u logiku i naučni metod*, preveo Aleksandar Kron, Jasen, Beograd, 2004.
- Колаковски, Лешек: Шта нас то питају велики филозофи, књига трећа, превели Душан-Владислав Пажђерски и Евелина Хаћа, Мали Немо, Панчево, 2007.
- Konstantinović, Zoran: *Njemačka književnost*, knjiga druga, Svjetlost/Nolit, Sarajevo/Beograd, 1987.
- Kun, Tomas: *Struktura naučnih revolucija*, preveo Staniša Novaković, Nolit, Beograd, 1974.
- Laertije, Diogen: *Život i mišljenja istaknutih filozofa*, preveo Albin Vilhar, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1979.
- Loveyou, Arthur: *Essays in the History of Ideas*, Baltimore, 1948.
- Loveyou, Arthur: *The Great Chain of Being*, Cambridge, (Massachusetts), 1936.
- Markuze, Herbert: *Estetska dimenzija*, preveo Hudoletnjak Boris, Školska knjiga, Zagreb, 1981.
- Novaković, Staniša: *Hipoteze i saznanje*, Nolit, Beograd, 1984.
- Platon: *Odbrana Sokratova*, preveo Miloš N. Đurić, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1982.
- Platon: *Država*, превели Albin Vilhar i Branko Pavlović, Beogradski grafičko-izdavački zavod, Beograd, 1976.
- Regenbogen, Arnim: *Rečnik filozofskih pojmova*, preveo Aleksandar Gordić, BIGZ Publishing, Beograd, 2004.
- Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost/Nolit, Beograd, 1986.
- Tatarkjevič, Vladislav: *Istorija šest pojmova*, Nolit, Beograd, 1980.
- Fajerabend, Pol: *Nauka kao umetnost*, prevela Branka Rajlić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića/Izdavačko preduzeće Matice srpske, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1994.
- Filipović, Vladimir: *Filozofijski rječnik*, Nakladni zavod matice hrvatske, Zagreb, 1984.

- Fihte, Johan Gotlib: *Učenje o nauci*, izbor i prevod Danilo Basta, BIGZ, Beograd, 1976.
- Fichte, Johann Gottlieb: *Osnova cjelokupne znanosti* (1794), preveo Viktor D. Sonnenfeld, Naprijed, Zagreb, 1974.
- Häberlin, Paul *Das Wesen der Philosophie, Eine Einführung*, Verlag von Ernst Reinhardt, München, 1934.
- Häberlin, Paul *Allgemeine Aesthetik*, Kober'sche Verlagsbuchhandlung, Basel und Leipzig, 1929.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih: *Fenomenologija duha*, preveo Nikola M. Popović, Beogradsko izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1979.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih: *Istorija filozofije I*, preveo Nikola M. Popović, Beogradsko izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1975.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih: *Istorija filozofije III*, preveo Nikola M. Popović, Beogradsko izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1975.
- Hegel, Georg Vilhelm Fridrih: *Nauka logike I*, preveo Nikola Popović, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Beograd, 1987.
- Helderlin, Fridrih: *Nacrti iz poetike*, priredio i preveo Jovica Aćin, Bratstvo-jedinstvo, Novi Sad, 1990.
- Huserl, Edmund: *Ideja fenomenologije*, preveo Milan Damnjanović, BIGZ, Beograd, 1975.
- Croce, Benedetto: *Estetika*, preveo Vinko Vitezica, Naprijed, Zagreb, 1960.
- Šiler, Fridrih: „O estetskom odgoju čovjeka“, u: *Povijet književnih teorija*, Liber, Zagreb, 1979.
- Šlegel, Fridrih: *Ironija ljubavi* (izbor iz dela), izabrao i preveo Dragan Stojanović, Zepther Book World, Beograd, 1999.
- Štegmiller, Wolfgang: *Glavne struje savremene filozofije*, preveo Vlastimir Đaković, Nolit, Beograd, 1962.

ИНДЕКС ИМЕНА

А

Адорно, Теодор В. (Theodor W. Adorno) 129

Б

Батај, Жорж (Georges Bataille) 118

Бергсон, Анри (Henri Bergson) 36

В

Велек, Рене (René Wellek) 26, 27, 28, 42, 135, 136, 150, 151, 167, 168

Вец, Франц Јозеф (Franz Josef Wetz) 9, 57, 63, 67, 73, 75, 89

Витгенштајн, Лудвиг Јозеф Јохан (Ludwig Josef Johann Wittgenstein) 9

Вордсворт, В. (William Wordsworth) 49

Ворен, Остин (Austin Warren) 26, 27, 28, 29, 42, 135, 136, 150, 151, 167, 168

Г

Готје, Теофил (Theophile Gautier) 30

Грлић, Данко 119, 127

Д

Данте, Алигијери (Dante Alighieri) 49, 52, 80,

Данто, Артур (Arthur Danto) 103

Дерида, Жак (Jacques Derrida) 162

Дилтај, Вилхелм (Wilhelm Dilthey) 33, 120, 121, 122, 137

Дурант, Вил (William James Durant) 100

Ђ

Ђурић, Михало 97

Ж

Жуњић, Слободан 104

И

Иго, Виктор (Victor Marie Hugo) 48
Ingarden, Roman
(Roman Witold Ingarden) 25, 34, 38, 41, 42, 137, 138, 152, 153, 167

Ј

Јансон, Х. В. (H. W. Janson) 25

К

Калдерон, Педро де ла Барка (Pedro Calderón de la Barca) 49, 52

Кант, Имануел (Immanuel Kant) 56, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 80, 95, 102, 120

Коен, Морис (Morris Cohen) 38

Колриџ, Семјуел Тејлор (Samuel Taylor Coleridge) 49

Константиновић, Зоран 51

Кроче, Бенедето (Croce Benedetto) 38, 39

Л

Лаертије, Диоген (Diogenes Laertius) 25

Лавдој, Артур (Arthur Oncken Lovejoy) 29

Лесинг, Готхолд Ефраим (Gotthold Ephraim Lessing) 50

Н

- Нејгел, Ернест (Ernest Nagel) 38
 Ниче, Фридрих (Friedrich Nietzsche)
 95, 96, 98-121, 123-131, 141-147,
 156-164, 166-168
 Новаковић, Станиша 38, 55
 Новалис, Георг Филипа Фридри-
 ха фон Харденберг (Georg
 Philipp Friedrich Freiherr von
 Hardenberg Novalis) 51

П

- Платон (Plato) 18-25, 33, 36, 42, 63-
 64, 76, 90, 97-101, 120, 124, 130,
 135, 146-150, 153-154, 163, 165

Р

- Расел, Бертран (Bertrand Russell) 60
 Ригл, Алојз (Alois Riegl) 55
 Ритер, Јохан Вилхелм (Johann
 Wilhelm Ritter) 52

С

- Сафрански, Ридигер (Rüdiger
 Safranski) 113
 Салехи, Дјавид (Djavid Salehi) 117
 Сартр, Жан-Пол (Jean-Paul Sartre)
 38
 Себије, Т. (T. Sebillet) 47
 Сервантес, Мигел де (Miguel de
 Cervantes Saavedra) 49, 52

Т

- Тик, Јохан Лудвиг (Johann Ludwig
 Tieck) 51, 52

У

- Урбанчич, Иван 120-121, 162

Ф

- Фајерабенд, Пол (Paul Feyerabend)
 55
 Финк, Еуген (Fink Eugen) 102, 162,
 Фихте Јохан Готлиб (Johann Gottlieb
 Fichte) 52, 53, 56, 59, 61-67, 95
 Фрај, Нортроп (Herman Northrop
 Frye) 34

Х

- Хајдегер, Мартин (Martin
 Heidegger) 38, 41, 102, 120, 162,
 Хартман, Ерих (Erich Hartmann) 38
 Хегел, Георг Вилхелм Фридрих
 (Georg Wilhelm Friedrich Hegel)
 13-16, 21, 37, 42, 51, 52, 56-59, 61,
 63, 79, 80, 89, 95, 100, 101, 103,
 130, 135, 136, 141, 148, 149, 154,
 155, 162, 163, 165

- Хелдерлин, Фридрих (Friedrich
 Hölderlin) 51, 57-59,

- Хердер Јохан Готфрид фон (Johann
 Gottfried von Herder) 50

- Хередија, Хосе-Марија де (José-
 -Maria de Heredia) 30

- Хумболт Вилхелм фон (Wilhelm
 von Humboldt) 50

- Хусерл, Едмунд (Edmund Husserl) 6,
 34-38, 137, 152

Ш

- Шекспир, Вилијам (William
 Shakespeare) 49, 52

- Шелер, Макс Фердинанд (Max
 Ferdinand Scheler) 38

- Шелинг, Фридрих Вилхелм Јо-
 зеф фон (Friedrich Wilhelm
 Joseph von Schelling) 51, 56-91,

Милан Орлић

- 95, 127, 138-142, 153-156, 164-168
- Шиле Кристијан (Christian Schüle) 123
- Шилер, Фридрих (Friedrich Schiller) 50, 51, 58
- Шлајермахер, Фридрих (Friedrich Schleiermacher) 51
- Шлегел, Аугуст Вилхелм (August Wilhelm Schlegel) 49, 52
- Шлегел, Фридрих фон (Friedrich von Schlegel) 48, 52, 53, 55, 95
- Шлимген, Ервин (Erwin Schlimgen) 107
- Шопенхауер, Артур (Arthur Schopenhauer) 99
- Штегмајер, Вернер (Werner Stegmaier) 104
- Штегмилер, Волфгант (Wolfgang Stegmüller,) 38
- Штефенс, Хенрик (Henrik Steffens) 52
- Шуберт, Франц (Franz Schubert) 51

О АУТОРУ



Орлић, Милан је рођен 1962. године у Панчеву. Књижевник, филозоф, научни истраживач.

Објавио: „О не/ стварном” (причороман, Београд, 1987); „Момо у поларној ноћи” (мали поетски роман, Београд, 1992); „Из поларне ноћи” (песме, 1995, друго допуњено издање, Београд, 1996); „Записи из поларне ноћи” (есеји, Београд, 1997); „Бруј миленија” (песме, 1998, друго допуњено издање, Београд, 2000); „Панчево, варош на крају света” (литераризована монографија, 2004, Панчево, друго измењено издање, Панчево, 2005); „Град, пре него што усним” (песме, Панчево, 2005, друго допуњено издање, Панчево, 2006); „Жудња за целином” (песме, Панчево, 2009); „Ardent desir d'unité” (песме, двојезично француско-српско издање, Париз, 2013), „Панчево, варош где се Дунав улива у Тамиш” (литераризована монографија, Панчево, 2015); „Андрић, Црњански, Пекић: приповедне структуре српског (пост)модернистичког романа: деконструкција приповедног субјекта и реконструкција фигуре приповедача” (адаптирани докторски рад одбраћен на енглеском језику који је аутор превео са енглеског на српски језик, Панчево, 2017).

Награде: „Милан Ракић”, „Бранко Миљковић”, „Исидора Секулић”, „Просветина награда”, „Печат вароши сремскокарловачке”, Плакета „Мермер и звуци”, „Пегаз”, „Кондир Косовке девој-

ке”, „Награда Градске библиотеке Панчево”, међународна награда „Златни прстен” (Скопље) и друге.

Песме су му заступљене у више од 20 најважнијих домаћих и страних избора, антологија и лексикона. Његова поезија и есеји преведени су на двадесетак језика, укључујући најпрестижније светске часописе. О његовом стваралаштву написано је стотинак текстова у Србији, региону и свету. Образовање: основне и мастер студије завршио на Филозофском факултету Универзитета у Београду (група за филозофију). Докторирао на Универзитету „Монаш” у Мелбурну, темом: *The Narrative Structures of the Serbian Postmodern Novel: The Disintegration of the Narrative Subject and Re-construction of the Narrator Figure*.

Предавања држао на универзитетима у Прагу, Брну, Гдањску, Познању, Вроцлаву, Ополу, Кракову, Букурешту, Мелбурну, на Сорбони (Париз 1 и Париз 4), Београду. Учествовао на тридесетак конференција, конгреса и округлих столова у Србији, региону и свету, на три континента (Београд, Бостон, Букурешт, Вашингтон, Веспрем, Камбера, Краков, Ниш, Охрид, Нови Сад, Сан Антонио, Сиднеј, Хобарт и др). Учествовао на више од 30 међународних песничких фестивала.

Председник Одбора за међународну сарадњу Удружења књижевника Србије (2001–2005) и Фонда „Исидора Секулић” (2001–2003).

Увршћен је у Српску енциклопедију (2010) у редакцији САНУ и Матице српске. Изабаран је за члана Словенске академије уметности и књижевности (2023) у Варни (Бугарска).

Уређивао часопис „Књижевност” и ревију за дигиталну уметност и културу „Свеске-ArtTech”, као и *Transcultural Studies: A series in Interdisciplinary Research* (Калифорнија).

Главни је уредник часописа „Свеске” (награда „Јеремија Живановић” за најбољи књижевни часопис у Србији за 2001. годину.)

Живи у Панчеву.

Милан Орлић
ФИЛОЗОФСКА АФИРМАЦИЈА УМЕТНОСТИ:
ШЕЛИНГ И НИЧЕ

Издавачи

Мали Немо

Јадранска 17, 26000 Панчево

e-mail: office@malinemo.rs

www.malinemo.rs

Архив Војводине

Жарка Васиљевића 2А, 21 000 Нови Сад

<https://www.arhivvojvodine.org.rs/>

За издаваче

др Небојша Кузмановић

Лекџура и корекџура

Прелом и ѿриџрема за шџамџу

Мали Немо

Шџамџа

Сајнос, Нови Сад

Тираж 300

ISBN-978-86-7972-156-3 (Мали Немо)

ISBN-978-86-6178-129-2 (Архив Војводине)

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852

7.01

14 Ниче Ф.

14 Шелинг Ф. В. Ј.

ОРЛИЋ, Милан, 1962-

Филозофска афирмација уметности : Шелинг и Ниче / Милан Орлић. -
Панчево : Мали Немо ; Нови Сад : Архив Војводине, 2024 (Нови Сад : Сајнос).
- 178 стр. ; 20 см. - (Библиотека Филозофска истраживања / [Мали Немо])

Ауторова слика. - Тираж 300. - О аутору: стр. 177-178. - Напомене и
библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 169-173. - Регистар.

ISBN 978-86-7972-156-3 (МН)

ISBN 978-86-6178-129-2 (АВ)

а) Ниче, Фридрих (1844-1900) б) Шелинг, Фридрих Вилхелм Јозеф фон (1775-
1854) в) Филозофија уметности

COBISS.SR-ID 146406409