

Радослав Ђокић

НАСТАЈАЊЕ ЕСТЕТСКЕ СВЕСТИ

На писање овог рада одлучио сам се да бих обновио једну тему која је готово сасвим пала у заборав – место и улогу свести у изградњи света уметности и субјекта (рецептора) који доживљава уметност. Ја сам и један и други облик испољавања свести назвао *естетском свешћу*, свестан и ограничености, и недовољне развијености, и присутности овог појма у постојећим теоријским радовима. Можда је то, опет, и додатни разлог што сам се за овај посао определио. У сваком случају, у питању је својеврстан изазов који сам прихватио свестан опасности и препрека на које се може наићи. С једне стране уметност у свом тоталитету, с друге индивидуа с неиспитаним дубинама свести, која стоји наспрам тога тоталитета и као његов творац и као његов уништитељ. Уметност се „троши“ тако што се стално преображава, што се у главама надоласећих генерација потврђује као нов, у себи противречан квалитет.

Естетска свест има своје особености као и свака друга врста свести – магијска, митска, уметничка. Као што за митску свест њени појединачни елементи нису дати унапред, те мора да их постепено извлачи из целине, да сама обави процес истицања и раздвајања, тако и естетска свест полази од својих елемената, јединица које посебно осветљава и одређује им домашај. Отуда се естетска свест може назвати „комплексном“, те се у извесном смислу разликује од других врста свести, на пример теоријске свести, која не само да обухвата већи број елемената, њихових комбинација и односа, него на посебан, и од естетске свести различит, начин долази до сазнања, врши систематизовање грађе и изводи закључке.

Питање које се истражује мало је познато у теоријској, филозофској и научној мисли о уметности, јер се ниједна од њих није бавила естетском свешћу као посебном категоријом, под којом се у најширем смислу може подразумевати општа рефлексивност о уметности. Код истраживања овог проблема нарочито се мора водити рачуна о његовој везаности за обухватнију појаву – за свест уопште. Ово тим пре што је

естетска свест саставни део опште, друштвене свести, а издвајамо је само у случају када и саму естетику разматрамо као самосталну дисциплину, и то помоћу филозофских и социолошких, заправо општенаучних метода.

Ако се прихвати овакав положај естетске свести, онда је њено истраживање делимично олакшано и могло би се одвијати у два правца: непосредном интерпретацијом општефилозофског дискурса и осветљавањем оних места која се могу конкретизовати и довести у непосредну везу с естетском свешћу. Затим, делимичним ослањањем на филозофско искуство, као и стварањем самосталног приступа који би се, пре свега, ослањао на нека постојећа компаративна истраживања што се у мањој или већој мери баве естетском свешћу. Питање свести јесте темељно филозофско питање и односи се у првом реду на само биће човека и његову интегрисаност у целину друштвеног бића. Према томе, истраживати естетску свест данас значи осветљавати укупну људску историју, са сталним и нужним наглашавањем њене посебности, без чега се на теоријски темељит начин ово питање не би могло ни изучити ни разјаснити. Значи, анализа естетске свести, ако она хоће да буде изведена у теоријском кључу, мора имати у виду у првом реду историјску димензију ове појаве која је у савременим филозофским токовима доживела доста уопштену, али незаобилазну кристализацију.

Задатак овог истраживања није да се усмери само на гносеолошку страну уметности, а да се при том сасвим изгуби из вида онтолошки и аксиолошки аспект. Ово тим пре што је „критичка онтологија” темељ гносеологије, а ова се, опет, непосредно продужује у аксиологију. Уосталом, онтологија се тешко може ослободити гносеолошке условљености, што јој и није задатак, као што ни теорија сазнања не може прерасти у онтолошку условљеност. Између ових појава постоји неотклоњив узајамни однос који се не доказује тако лако, јер међу њима нема потпуне еквивалентности и реципрочности.

Да би се између ових појава успоставио одговарајући однос, мора се трагати за посебним поступком који би их свестрано осветлио. До тога поступка не долази се споља, одабраним методолошким захватом, него пробијањем изнутра, дакле, нечим што би продирало у само биће тих појава и што би их свестрано представило. Кант је ову дилему отклањао увођењем критике којом је покретао разматране појаве из свога средишта тежећи да допре до садржине проблема, супротстављајући се тако већини постојећих теорија. Отуда и у појму критике мора доћи до преврата који би јој осигурао пут ка метафизици. Услов било каквог преврата, а посебно оног који циља ка метафизици, јесте заузимање одговарајућег становишта. Међутим, метафизика са ставом није она којој се супротстављао Кант, јер код њега је то научна метафизика. Њен задатак није да одговори на сва постав-

љена питања, чиме она може преузети на себе много сложеније задатке него што би их на први поглед могла решити. Али, ово под условом да стално има у виду своје могућности у односу на метафизичку садржину самих питања – у овом случају естетске свести. У оваквим приликама не треба изгубити из вида то да покретање важних проблема не мора увек имати решење и да многа остају отворена, а то значи да им се увек може приступати и са другачијих и неочекиваних становишта.

С једног од тих становишта покушаћемо да осветлимо проблем естетске свести, с намером да се ослободимо сваке двосмислености, као и оних кривих тумачења којима је све до данас обиловала. При томе, наш задатак неће бити да превише трагамо за том кривицом нити да је исправљамо, него да што поузданије откријемо тумачење. У појму естетске свести као да се преламају рационално и ирационално, при чему ово друго треба ослободити двосмислености, нејасности па и загонетности. Често се на помен ирационалног емотивно реагује, што га додатно оптерећује и замагљује. Но за нас ирационално није централни, него гранични појам, и преко њега се естетска свест осветљава додатном светлошћу, за њу веома битном, јер на тој тачки се естетска свест неизбежно додирује с онтолошком сфером. Свака свест, било да је природна или научна, а у оквиру ове друге и естетска, усмерена је на одређено стварно бивствујуће и одређена логичким законима, те је отуда битно да се између ове две сфере – гносеолошке и онтолошке, благовремено и прецизно одреде границе.

Међутим, сфера онтолошког овде ће нас занимати само онолико колико је потребно за разјашњење и разумевање сфере гносеолошког. Овде је, дакле, циљ естетска свест као нешто што није унапред смештено у чврст и кохерентан систем, и у односу на шта нисмо заузели одређено становиште. И до система и до становишта ваља доћи постепено, и стрпљивим уклањањем свих противречности које би водиле даљем продубљивању постојећих разлика. Јер ако се има у виду да је „*протурјечности оно неидентично под аспектном идентичности*“, на шта упозорава Адорно, онда „примат принципа протурјечности у дијалектици промјерава оно хетерогено мишљењем јединства. Доспевајући тиме до граница тог мишљења, уједно их и надилази. Дијалектика је конзеквентна свијест о неидентичности. Она не заузима неко становиште унапријед. Мисао долази до ње због своје неизбјежне инсуфицијентности, своје кривице спрам онога што мисли... Оно диференцирано појављује се толико дуго као дивергентно, дисонантно, негативно колико дуго свијест по својој властитој формацији мора тежити јединству; толико дуго док свијест све што није идентично с њом мјери према својој жељи за тоталношћу. То је оно што дијалектика супротставља свијести као протурјечност. Протурјечност због иманентне бити свијести и сама има карактер неизбјежне

и судбоносне законитости.”¹ У ову дијалектичну противречност, као својеврсну опреку између мишљеног и мисли, објекта и субјекта мишљења, смешта се и филозофска интерпретација уметности која у својој делатности има естетску свест као своју претпоставку.

Свест уопште, па самим тим и естетска свест, није нешто апстрактно, смештено у сферу рефлексије у којој самозадовољно опстојава, везано непосредно за уметничку појаву и мисаоно реаговање на њу; естетска свест настаје у живом и појачаном дотицају индивидуе са уметничким делом и низом уметничких остварења. Тај дотицај може бити плодотворан ако се дешава у околностима које погодују настанку и трајању уметничког остварења, ако је личност припремљена за доживљај дела, тј. ако располаже одговарајућим искуством стеченим у установама образовања, које се у даљем току потврђује и обогаћује. Дакле, естетска свест настаје прожимањем умних активности и искуства стеченог у интеракцији личности и средине и свега онога што се може означити уметничким садржајем, а што је на различите начине, и крајње неуједначено, доступно појединцу. Да би настала, естетска свест личности мора бити доведена у однос, стављена у положај да реагује на уметничку појаву. Ако не дође до такве позиционалности индивидуе и естетска свест се слабо остварује, или се уопште не остварује.

Суштину онога што подразумевамо под свешћу у највећој мери изразио је Платон у *Крајцилу*. Истражујући природу имена и именовања Платон је дошао до закључка да „имена дата стварима као да су у покрету, у протјечању и настајању”. То је управо оно што читав овај проблем отежава. Јер чим је нешто именовано, оно је заустављено, „смислено”, за тренутак је видљивије и јасније, да би убрзо постајало све магловитије, па једва видљиво, да би на крају савим ишчезло из нашег видног поља, нестало и тако потпуно прешло у заборав. Од тога се именовање спасава кретањем, чиме се његова структура намеће, постаје „узнемирена”, поглед нам је стално прикован за њега. Та покретљивост, то унутарње гихање активира нашу мисао, те је тако, у извесном смислу и одређује. Јер мисао је „појмовање кретања и протјечања /*toras kai rhu noesis*/”. Могли бисмо је схватити и као плод покрета /*toras onesis*/: било како, односи се на кретање. Ако хоћеш још нешто друго, спознаја /*gnome*/ потпуно изражава испитивање и осмишљавање настајања /*gonos skepsis kai nome-sis*/: Осмишљавање и испитивање иста је ствар. И још ово: појмовање у себи /*noesis*/ јесте крет према новоме /*neu hesis*/, а новост бића јест у томе да су у вјечном настајању.”² Платон ће, из опрезности, узети у

¹ Адорно, Теодор, *Негајивна дијалектика*, БИГЗ, Београд 1979, 27.

² Платон, *Крајцила*, Тека, Загреб 1976, 57.

разматрање и тезу супротну овој, али ће, на крају, дати предност првој јер ће у њој видети извор сазнања и живе свести о околном свету.

Кретање, преображавање и преименовање сами по себи нису довољни да изграде свест. Важну улогу ту игра оно што Хегел назива задржавањем. То је онај наш привремени али упечатљив однос према појавама, тренутак када најдубље у њих продиremo, а нарочито кад је у питању њихова негативна страна, негативитет. Управо у том удубљивању, у том свестраном приступању остварује се непосредни живот духа који је за Хегела сама свест. Јер, „свест не зна нити схвата ишта друго до оно што се налази у њеном искуству... И *искусћвом* се назива управо оно кретање у којем се отуђује оно што је непосредно, оно што није искушено, то јест оно што је апстрактно, па било да се ради о апстрактноме чулнога бића или онога једноставнога које је само замишљено, па се потом из тог отуђења враћа себи, и тиме је тек сада приказано у његовој стварности и истинитости, као и да представља својину свести.“³ Дакле, основно тежиште ваља ставити на кретање, јер се њиме позитивне енергије ослобађају негативних, оно што је неквалитетно не помера се даље, остаје на ранијем месту. Само динамички елементи учествују у изградњи свести јер су они прошли кроз процес супротстављања и сукобљавања с оним што је приметно, што није развило способност да се укључи у оне токове знања, искуства, чулних конкретности, мисли од којих је сачињена свест. Хегелово задржавање садржи у себи унутарњу динамику те отуда није супротстављено кретању.

Наша намера је да истражимо суштину естетске свести, пронађемо њене изворе и простор на којем се испољава и у непосредној је вези са свешћу уопште у оном смислу како о њој, између осталих, говоре Платон и Хегел. А они, свест нису представљали као нешто јединствено и целовито. За Хегела ће се свест манифестовати и као природна свест, и као реална свест, поистовећена са здравим разумом, који, опет, у опажању представља само игру одговарајућих апстрактности, и као самосвест, схваћена као знање о самоме знању, као „рефлектирање из бића чулнога и опажајног света“, и као посматрачка свест, дакле она која „силази у своје властите дубине и ту тражи ум“, који ће се касније појавити као „извесност свести о томе да он јесте сва реалност“ и као апсолутни субјект, то јест ум, дух, религија, апстрактно знање.

У *Тимају*, а и у више других списа, Платон говори о уму као нечем првом, чему су подређени и тело и душа. Тако се он јавља као творац, демијург, идеални поредак који се најпре испољава као душа, а затим као тело. Све се ово одиграва у кретању, али у смишљеном, уређеном кретању које је настало као резултат победе над нередом и нескла-

³ Г. В. Ф. Хегел, *Феноменологија духа*, БИГЗ, Београд 1974, 20.

дом. До овога не би ни дошло да није интервенције Ума који се овде јавља као креативна и животворна моћ, која неуређеном космосу даје душу, што доводи до смислене организације постојеће материје. Читав овај поступак обавља демијург, мајстор-уметник који је „градио свемир, стављајући ум у душу и душу у тело, како би начинио дело по природи најлепше и најбоље”.⁴ За изградњу космоса, повезивање одговарајућих елемената, довођење у склад неуређених ствари потребна је одговарајућа веза. А „најлепша би веза била она која би и себе саму и оно што спаја што више сјединила, а то природно на најлепши начин постиже сразмера”.⁵ Тако се успоставља целина и уводи ред у њу.

Само привидно самостално делују Кантова расуђивања о уму опште, а посебно о чистом уму. Оно што он садржи – Бог, слобода, бесмртност јесу категорије које сусрећемо у многим ранијим мисаоним системима, с тим што их Кант подвргава посебном критичком расуђивању, указујући на чињеницу да те категорије и у границама чистог ума немају конститутивни него регулативни смисао. Оно чему тежи човеков ум јесте апсолут, који има улогу путоказа ка бесконачном кретању знања, али га ум не може присвојити. Апсолут се не може постићи јер је човек као биће раздвојен и та се раздвојеност преноси на све његове активности па и на активности ума. Човек је и *активно* и *пасивно* биће што се, пренето на свет, испољава и као мисаони и као перципирани свет, на умну и на случајну нужну стварност. Из тога проистичу даље супротстављености као што су *воља* и *право*, *срећа* и *дужности*, што се коначно завршава поделом на два поретка – појавног, природног света, који је у власти узрочности, и света ствари самих по себи, света слободе и потпуне независности ума. То супротстављање или амфиболија појмова рефлексивне, може се испољавати и као: *исповејности–разлика*, *сагласности–сујројности*, *унутрашње–спољашње*, *мајерија–форма*, чему одговарају и одређени типови судова. *Исповејности* одговарају *ојности* судови, *разликама* *партикуларни* судови, *сагласностима* *позиционни* судови, *сујројностима* *негативни* судови. Сва та супротстављања теже ка сједињавању, које треба да се заврши у апсолуту, у општем сазнању.

До сазнања се, међутим, долази поступно. Оно „почиње чулима, одатле иде разуму и завршава се код ума, изнад кога се у нама не налази ништа више што би могло да прерађује материјал опажања и да га подводи под највише јединство мишљења”.⁶ С друге стране, „свако људско сазнање почиње опажајима, одатле иде појмовима и завршава се идејам”.⁷ Међутим, и у једном и у другом случају ум је највиши до-

⁴ Платон, *Тимај*, Младост, Београд 1981, 70.

⁵ *Исто*, 71.

⁶ Имануел, Кант, *Критика чистог ума*, Култура, Београд 1970, 270.

⁷ *Исто*, 517.

мет, а нарочито чисти ум. Безбројни су путеви и начини којима се остварује ум. Један од њих је, свакако, способност критичког превладавања свега постојећег и његова замена новим и савршенијим. „У свим својим потхватима ум мора да подвргне себе критици и никаквом забраном не може да наруши њену слободу, а да не нашкоди самоме себи и да на себе не навуче нека штетна подозрења. Ту нема ничег тако важног у погледу користи, ничег тако светога, да би се смело ослободити овог испитивачког и оцењивачког претреса, за који не постоји никакав ауторитет личности. На тој слободи заснива се штавише егзистенција ума који нема никаквог диктаторског ауторитета, већ се његове одлуке увек заснивају на сагласности слободних грађана, од којих сваки без устезања мора бити у стању да изрази разлоге своје сумње, чак штавише своје вето.”⁸ Критика не разара и не поништава ум него га ослобађа страха од радикалних захвата и омогућава му да развије своје потенцијалне стваралачке способности. Критика издиже ум на виши ниво јер без ње „ум се налази у тако рећи природном стању”.

За нас је ово расуђивање веома битно јер нам омогућава да боље осветлимо питање које истражујемо – питање естетске свести схваћене као естетски ум, дакле, темељно разумевање бића уметности, и долажење до највише тачке до које можемо, под дејством уметности, издићи сопствену свест која се претаче у ум. О томе ће нас Кант подробно и поуздано обавестити у својој *Критици моћи суђења*.

Пре него што пређемо на анализу естетске свести и њене моћи суђења, задржимо се на још неким тумачењима саме свести и њеном ступњевитом развоју. Погледајмо шта о томе говори Хјум. За њега, свест је заснована на перцепцијама, за разлику од Лока, који се ослања на идеје. Носилац тих перцепција је „идентична личност”, мада се изван свести налази независан свет, који може бити узрок перцепције. Тај спољашњи свет Хјум је схватио у духу својеврсног реализма у којем је разликовао индивидуалне перцепције као предмет непосредног искуства, од спољашњих физичких предмета, с тим што је инсистирао да се претходно изврши дескриптивна анализа садржаја свести. Хјум је у вези са свешћу посебно истакао велико значење, с једне стране, *идеје* или *мисли*, а с друге стране, *импресије* или *ушиска*, што је све означавао заједничким називом – *перцепција*. Човек као разумско биће своју перцепцију изводи из многих сфера, па и из науке и уметности. Дакле, Хјум на тај начин негира или, у најмању руку, допуњава Локово становиште о разуму као врховном судији у свему, јер је у уметности то естетски осећај. Овде Хјум следи већ раније изречено мишљење (Шефтесбери и Хачесон) да корен естетског оцењивања није у разуму него у нагонско-емоционалној сфери

⁸ *Исто*, 541–542.

човекове душевности. Ово се, међутим, не односи само на морал и уметност, него и на теоријску филозофију.

На први поглед се чини да у постојање естетске свести као засебне категорије и не може бити сумње. Јер ако постоји феномен уметничког дела, ако постоји уметност, не као збир појединачних уметничких дела него као њихово јединство у којем су доведени до краја сви човекови стваралачки напори, ако постоје субјекти који одговарајуће уметничке садржаје прихватају и шире интересовања за нове уметничке вредности, онда постоји и естетска свест која је условљавала настајање уметничких творевина, свест која се стара о њима као и свест која настаје под утицајем тих творевина. Међутим, ова свест је комплексна и тешко би се могла прихватити њена подела на логичку и интуитивну, како, између осталих, сугерише Бенедето Кроче.⁹ Естетска свест, као ни читава естетика, не може своју егзистенцију заснивати на супротстављању свесног и интуитивног, теоријског и практичког, мисли и дела. Клицу ове поделе налазимо већ код Платона, заправо у његовом учењу о првенству појма у односу на несигурност интуитивног. То ће се касније, а нарочито у рационалистичкој филозофији, развити до става да је уметност, због свог чулног својства, нижи и мање важан облик сазнања. У циљу премошћавања овог јаза јавља се естетика која још од Баумгартена почиње у пуном смислу да преузима овај задатак. Овај посао припада естетици јер је њен предмет уметност у којој „нема ни трага о непријатељству између мисли и осјећаја, између строго нужног вођења једне нити и слободног, чак измишљеног његовог зачињања, између кртости твари и лепршавости и неухватљивости духа, између идеје и стварности – они су у умјетности једно, дати у истом. Тиме естетика добија бар теоријску могућност да извије мост између два огромна изолирано развијена подручја.”¹⁰ Стављена у овај погон уметност не може – а да се притом не испоље многе немоћи – да се одрекне и своје моћи рефлексције. Ова подела се ни у ком смислу не би могла извести из Марксовог одређења свести као целовите појаве која је настала истовремено са друштвом, и која се упоредо с њим развија. Овде би се, такође, могло истаћи и становиште Ивана Фохта, који уметничку свест доводи у узајамни однос са друштвеном свешћу. „Као што друштвено биће одређује друштвену свијест, тако и умјетничко биће одређује умјетничку свијест (смисао, осјетљивост за умјетност, умјетнички акт)”.¹¹

⁹ "Двије су форме људске спознаје: једна је интуитивна, а друга логичка; до спознаје се долази, наиме, или путем фантасије или путем интелекта: и то до спознаје индивидуалнога или до спознаје универзалнога, до спознаје појединих чињеница или њихових односа. Једном ријечју, спознајом се у нас стварају или слике или појмови". Benedetto Croce, *Estetika*, Naprijed, Zagreb 1960, 17.

¹⁰ Ivan, Focht, *Uvod u estetiku*, ZIU, Sarajevo 1972, 16.

¹¹ *Истио*, 36.

Везаност свести за биће није механички спој два ентитета него њихово органско јединство у које је уграђено мноштво људских способности што се непрекидно потврђују у делатној људској пракси и међусобној интеракцији. Отуда, строго просуђивано, а нарочито ако се има у виду досадашње разматрање свести, постоји доста разлога да се не прихвати, или да се крајње условно прихвати могућност постојања естетске свести као самосталне појаве. Овде условност значи да већим делом испитивања и теоријског осмишљавања ове појаве мора да доминира становиште по којем се свест организује првенствено као интегрална свест па се тек онда стварају претпоставке за издвајање њених појединих сфера и сегмената. То издвајање, међутим, није резултат необуздане партикуларизације свести него првенствено појачаног ослањања на онај емпиријски материјал, из којег проистичу и на који се ослањају појединачна, у овом случају уметничка, односно естетска искуства. У досадашњим теоријама се на укупну свест, па самим тим и на естетску, гледало као на искључиво човекову способност, по својој суштини усамљену појаву у свету. Чим се било која појава посматра издвојено од човекове егзистенције, она се све више удаљује од својих изворишта. Пошто се на свест гледало као на историјску појаву, она је, значи, виђена у кретању, у својеврсној динамици, као нешто што се јавља на одређеној етапи друштвеног и духовног развоја.

Било како посматрали човеков ум, он није нешто апстрактно нити одвојено од одговарајућег бића, при чему то може бити и Бог, јер ум је, што је већ средњовековни филозоф Авероес истицао, „повезан само с постојећим а не с непостојећим, те будући да је доказано да постоје само бића која поимамо, нужно је да је његов ум повезан с њима, будући да није могуће да буде повезан с непостојањем, те да нема друге врсте бића с којима би био повезан. А будући да је нужно да буде повезан с тим бићима, треба бити повезан с њима или онако како је с њима повезано наше знање, или на начин узвишенији од начина на који је с њима повезано наше знање”.¹² Међутим, ум не би доспео до те конкретности, заправо постао та конкретност да у њему не постоји неутољива чежња за остваривањем и самоостваривањем. Он се, дакле, налази у сталном доспевању и његова енергија се шири у свим правцима. Један од начина остваривања духа јесте и процес сазнавања. А сазнавање је, опет, само један од начина да индивидуа општи са спољашњим светом, и реалним и иреалним. Овде не треба изгубити из вида и остале начине остваривања духа, али сазнавање је свакако најважније са становишта предмета нашег истраживања. Додуше, сам израз „сазнавање” није најподеснији те га ваља на почетку узети у најширем и мање одређеном смислу, те је отуда разумљиво да

¹² Averroes, *Nesuvistlost suvislosti*, Naprijed, Zagreb 1988, 366.

ће он садржавати и извештан степен емоционалности. Поступком сазнавања ми успевамо да материјализујемо дух, односно да се довољно примакнемо оном постојећем, па самим тим и појединачном предмету који се у својој конкретизацији може јавити и као уметничко дело.

Сазнавање садржи, као што смо напоменули, и одговарајућу емоционалност, што значи да је оно и доживљавање које је у својој бити естетско. Уметност се, наиме, може естетски доживети, а сазнавати се може предестетским искуствима, која тек треба да доспеју до естетског. У том погледу ваља имати у виду предмет, или предмете сазнања, зато што се сасвим друкчије сазнају математичке и уопште научне чињенице од уметничких, односно естетских. Код сазнавања првих искључено је чулно посредовање, без којег је естетско сазнање немогуће.

Сазнавањем се, као што је речено, ум разлаже на своје конкретизације; али оно је и начин како се остварује сама свест, и индивидуална и заједничка, као уосталом, и естетска. Свест је свест о нечему и у том погледу њен предмет је, као њена конкретизација, смештен у постојеће, сведен је, дакле, на остварено. Естетска свест се отуда увек пита и за уметност али и за уметничко дело, или дела.

Човек је, упозорава Хусерл, „слободан у својим могућностима да умно обликује себе и свој околни свет”, дакле, да продре у суштину своје егзистенције, да објасни њен смисао. Умно обликовање се изоштрава у свестрану човекову свесну делатност, која у себе укључује и његово умно обликовање уметности, што, опет, води ка естетској свести. При свему томе умна човекова способност може „из слободног ума, на основу увида једне универзалне филозофије, поново етички обликовати не само самог себе већ читав људски околни свет, политичку, социјалну егзистенцију човечанства”.¹³ Разуме се да у свему овоме улога еидоса уметности игра истакнуту, заправо пресудну улогу.

Уметност нема одакле проистицати до из човекове умне делатности, односно из његовог напора за саморазумевањем, за стицањем унутрашњег упоришта. Тежња за саморазумевањем не ослања се само на човекову умну способност и делатност него и на његову чулну активност и оспособљеност да чулно реагује, што доводи до естетског осећања.

Кантова мисао је вишеструко важна за продубљено истраживање естетске свести јер се код њега на првом месту налази проблем сазнавања истог или као критика чистог ума, као критика практичног ума и као критика моћи суђења. Уосталом, „наше доба”, вели Кант у предговору *Критици чистог ума*, „јесте право доба критике којој се

¹³ Едмунд, Хусерл, *Криза европских наука*, Дечје новине, Горњи Милановац 1991, 16.

мора све подврћи". Та критика, међутим, неће бити далекосежна ако се јасно не определи за одговарајући методолошки поступак. За Канта је то окретање ка субјекту. Поседујемо само људску способност сазнавања одговарајућу нашој природи изградње сазнајних моћи. Све судове треба да изричемо у складу с нашом сопственом природом. Према томе, ако говоримо о аналитичким и синтетичким судовима, онда имамо у виду да су они међусобно различити али да се један на други надовезују и ослањају. „Аналитички судови (потврдни), дакле, јесу они судови у којима се веза предиката са субјектом замишља на основу идентитета, а они судови у којима се ова веза замишља без идентитета, треба да се зову синтетични судови."¹⁴ У том погледу ваља истаћи шта Кант подразумева под овим судовима. Ако се пође од тога да је Кант, имајући у виду и школско и светско значење филозофије, предност дао овој другој – сводећи њено поље у том значењу на следећа питања: шта ја могу да знам? шта треба да чиним? чему смем да се надам? шта је човек? С тим у вези филозоф треба да зна и да одређује: 1. изворе људског знања, 2. обим могуће и корисне употребе свега знања и 3. границе ума – за Канта је најважније знати и моћи филозофирати, а то значи да се мора утврдити где „престаје обична употреба разума, а почиње *спекулативна*, или, где обично умно сазнање постаје филозофија".¹⁵ Спекулативно сазнање је сазнање оног што је *in abstracto* опште, а обично сазнање је сазнање оног што је *in concreto*. Ако се ово има у виду, онда се може утврдити у којем народу почиње филозофија. Кант је циљао на Грке „јер су они тек покушали да негују умна сазнања не у нити водилји слика, већ *in abstracto*, док су други народи покушавали да појмове себи разјасне увек само *in concreto*, кроз слике".¹⁶ Мишљење у сликама је одлика дискурзивног говора те је отуда примерено поезији. Почетак филозофије је, заправо, заодавање у слике, што значи да је она започела као поезија, јер она „није ништа друго неголи заодавање мисли у слике”.

1. ТЕОРИЈСКИ УМ И ПРАКТИЧНИ УМ – СФЕРЕ ЊИХОВИХ КОМПЕТЕНЦИЈА И УЗАЈАМНИХ ОДНОСА

У основи Кантове филозофије по правилу лежи двојство, које, додуше, нема манихејску оштрину и непомирљивост, али има двоструки карактер. Постоји тако интуитивно и дискурзивно сазнање, опажај (поглед, виђење) и појам (схватање), логичка и естетичка савршеност сазнања. Дакле, „свако наше сазнање има неко *двојачко* од-

¹⁴ Имануел, Кант, *Критика чистог ума*, Култура, Београд 1970, 44.

¹⁵ Имануел, Кант, *Логика*, Графос, Београд 1976, 37.

¹⁶ *Исто*.

ношење: *јрво*, неко одношење према *објектју*, и, *друзо*, неко одношење према *субјектју*. У првом случају оно се односи на представљање, а у другом на *свест*, (наиме) општи услов свег сазнања уопште. (Заправо је свест нека представа да је у мени нека друга представа.)¹⁷ За Канта је „свест суштински услов сваке логичке форме сазнања”. Када је већ тако, „то се логика може и сме бавити само јасним, а не и нејасним представама”. Јасна представа је она коју поседује свест о себи, које је неко свестан, а нејасна је ако је неко није свестан.

Кант, истакли смо, заступа биполарност, двојност појава и ствари, али ублажено, јер је често склон да укључи трећи члан, у потпуности или делимично. Кад говори о подели на теоријско и практично сазнање, он укључује и спекулативно сазнање. По његовом мишљењу, практична сазнања су или *императивна* или „*садрже основе (разлоге) за могуће императиве* и утолико се супротстављају *спекулативним сазнањима*”. Укључивање императива битно је за разумевање практичног сазнања и његово разликовање од теоријског. А „под *императивом* уопште ваља разумевати сваку поставку што исказује неки могући слободан поступак (делање) којим треба да се оствари нека извесна сврха”.¹⁸ С друге стране, „теоријска сазнања су она која исказују: не шта треба да буде, већ шта јесте, дакле, за свој објект имају не неко *јоситиуање (делање)*, већ неко *биће (бивање)*”.¹⁹ Практична сазнања супротстављена спекулативним постају теоријска ако се из „них могу изводити само императиви”. Спекулативна сазнања су, вели Кант, „сазнања из којих се не могу изводити никаква правила одношења, или, која не садрже никакве основе (разлоге) на могуће императиве... Спекулативна сазнања су, дакле, увек теоријска, али, обрнуто, није свако теоријско сазнање спекулативно; оно може, посматрано у једном другом погледу, бити у исти мах и практично.”²⁰ Дакле, практични ум и теоријски ум нису међусобно супротстављени него су у међусобној зависности и повезаности, преливајући се у спекулативни ум и изливајући се из њега промењени у нове суштине. Тиме умни процес добија своју целовитост, прожет јаком унутарњом динамиком. Довољно је да и најапстрактније теоријско сазнање садржи било који налог па да постане практично, као што је довољно да се из практичног сазнања искључи императивност и да оно постане теоријско.

Читав овај процес сазнавања одиграва се искључиво у субјекту, јер само он поседује способност сазнавања, те се сви судови могу изрицати у складу с њимом сопственом природом, то јест у складу с условима и границама нашега ума. Моћ која ограничава значај идеје

¹⁷ *Истио*, 44.

¹⁸ *Истио*, 106.

¹⁹ *Истио*.

²⁰ *Истио*, 107.

ума само на субјекат, моћ која је заједничка свим субјектима, јесте интелект. Неки појмови су нужни само за човекову моћ суђења и не односе се на одређење самог предмета. За човекову моћ суђења они су нужни као да су нешто објективно.

2. АНАЛИТИЧКИ И СИНТЕТИЧКИ СУДОВИ

Са становишта нашега истраживања естетске свести сасвим је довољан дати увид у природу људске свести и сазнања. Остаје да се подробније анализира сама моћ суђења, дакле, она способност за коју Кант верује да сачињава трансценденталну теорију о елементима и трансценденталну естетику. И моћ суђења, као и свест уопште, везана је за субјект, а код Канта се то своди на појам и опажај. Појмом се обухвата неки предмет, категорија, а опажајем се само успоставља непосредни однос са предметом. Међутим, појам би био беспомоћан кад не би имао подршку чула јер, као и опажај, и појам разума „може код нас постати сазнањем само уколико се овај чисти појам примени на предмет чула“. До ових резултата Кант је дошао анализом априорних форми наших чулних опажаја (времена и простора) који утемељују трансценденталну естетику.

Аналитичке судове Кант назива потврђним и објашњавајућим, јер својим предикатом они не мењају појам субјекта, него га само шире, смањују или повећавају, дакле не мењају ништа квалитативно у њему. Тако, на пример, у односу на уметничко дело аналитички суд може само да укаже на његове саставне елементе, може да га рашчлани, али само дотле да дело не изгуби ништа од свог идентитета. Кант то илуструје случајем распрострањености свих тела, јер, вели он, „ја не морам да изађем изван појма који везујем за реч тело, па да нађем просторност као спојену са њим, већ тај појам имам само да рашчланим, то јест да постанем свестан оне разноврсности коју увек у њему замишљам, па да ту нађем овај предикат... Напротив, ако кажем: сва су тела тешка, онда је предикат сасвим различан од онога што ја у самом појму једног тела уопште замишљам. Дакле, додавањем једног таквог предиката добија се синтетичан суд.“²¹ У односу на уметничко дело синтетички суд се може применити тако што му се да одређење: да је лепо, да је дубоко, дакле, додавањем ових предиката дело стиче нове особине у односу на перципиента, субјекат. Тек нам синтетички суд омогућава сазнавање уметничког дела, уводи нас у његову бит, показује његову неисцрпљивост. Међутим, до тога не бисмо дошли без аналитичког суда који се односи на само дело и његову структуру.

²¹ Имануел, Кант, *Критика чистог ума*, 44.

За разлику од логике, естетика „као чиста *кријтика* укуса нема никакав канон (закон), већ само неку *норму* (узорак или мерило равнања једино за процењивање), која (норма) се састоји у општем слагању. Естетика, наиме, садржи правила подударања сазнања са законима чулности, а логика, напротив, правила подударања сазнања са законима разума и ума. Естетика има само емпиријске принципе те, дакле, никада не може да буде наука или доктрина – уколико се под доктрином разумева неко догматичко упућивање из *a priori* принципа у коме се све увиђа разумом без даљих и других, из искуства добијених поучавања – која пружа правила чије слеђење доводи до захтеване савршености.“²² У овом сажетом одређењу естетике налази се кључ за Кантово разумевање уметности, које је он сводио на сазнање, на савршеност естетског сазнања. Савршеност сазнања може, по Канту, бити: „1. по квантитету, што је *ојшиће*; 2. по квалитету, ако је разговетно; 3. по релацији, ако је *истиинијо*; и, најзад, 4. по модалитету, ако је *извесно*“. У овај сложени процес сазнавања уклапају се и естетичке савршености. Тако се *естетичка ојшићост* „састоји у применљивости неког сазнања на неко мноштво објеката што служе за примере на којима се да вршити њена примена и чиме она у исти мах постаје употребљива за сврху популарности“; естетичка разговетност је „разговетност у опажању (сагледавању, суђењу) у коме се кроз примере неки апстрактно (за)мишљен појам *in concreto* приказује или разјашњава“; *естетичка истиинијост* је „нека само субјективна истина, која се састоји једино у подударању сазнања са субјектом и законима чулног сјаја (блеска, привида) те, следствено томе, није ништа више неголи неки општи сјај (блесак, привид); *естетичка извесност*“ почива на ономе што је следствено сведочанствима чула нужно, то јест оно што се потврђује кроз осећања (чувствовање) и искуство (искушавање, разабирање).²³ Дакле, естетика почива на моћи суђења при чему јој аналитички суд и синтетички суд служе као два чврста ослоња. Без проласка кроз процес суђења не би могло доћи до критике укуса као битног методолошког поступка за заснивање естетике и естетске свести. Код Канта је то означено као суд укуса, и има их четири врсте: суд укуса према квалитету, суд укуса према квантитету, суд укуса према релацији сврха, која се у њему узима у обзир, и суд укуса према модалитету свиђања предмета.

На први поглед, чини се да је питање свести јасно и једноставно, у неку руку једносмислено, те да не захтева додатна објашњења. Рекло би се да је довољно да се изврши најпростија анализа и да нам се укаже њена суштина. Никакве наслаге које би реметиле њену дубину нити ауре које би замагљивале њену перспективу, отвореност ка бу-

²² Имануел, Кант, *Логика*, 21.

²³ *Исто*, 50–51.

дућем, надилазећем. Свест је човек, заправо она га чини освешћеним бићем, те отуда и њено одмеравање према човеку и његовим функцијама. Међутим, ствари су у том погледу знатно сложеније, вишесмисленије и већ на самом почетку се компликују. Чим почнемо да се питамо о природи свести, о њеној суштини, чим се примакнемо њеној мање видљивој, па и замраченој страни, јављају се недоумице, нејасноће, ударамо у зид и приморани смо да се враћамо на почетак. А заправо то компликује ствар: враћање је обogaћено новим искуством, новим сазнањем и захваљујући томе свест видимо у сасвим другачијем светлу, успевамо да видимо и оно што јој претходи и оно што иде испред ње.

Испоставља се да свест није хомогена, да она не продукује нешто целовито и кристално јасно, али да су њени извори бистри, да јој је ток уједначен, а ушће смирено. Ничим се, дакле, не компликује. Међутим то је привид који, као и сваки други, траје кратко. Показује се да су њени извори мутни и да из њих навиру многе нејасноће, да само незнатан део извирућег садржаја доспева да се освести, да постане свест. Дакле, свест не настаје као нека чиста супстанцијалност која одмах проговара јасним и свима разумљивим језиком. Нема наговештаја, нејасноћа, мутног смисла и тајанствених значења; нема загонетних шифара и мрачних сила које вуку на дно спречавајући тако дореченост. Свест нема спокојно пребивалиште; њен садржај није фиксиран и са утврђеним бројем елемената. Она је у сталном гибању, непрекидно се допуњава, лишавајући се истовремено неких елемената од којих су поједини чак још могли бити делотворни. То што је одлазило из свести није бестрага нестајало него се ту негде у њеној близини смештало, преображено у нови квалитет, или враћено у своје некадашње извориште – у подсвест.

И иза свести и испред ње налазе се простори испуњени садржајима битним за саму свест. Иза је огромно пространство, ледена пустиња подсвести, од чијих се елемената непрекидно освежава. Како би се, уосталом, свест обнављала и могла даље да одашиље прометнуте елементе насељавајући њима пространства надсвесног? Или враћајући оно што није могла да „преради” у подсвест, као у неком тајном дослуху с њом? Ни оно што је отишло у надсвест ни оно што се вратило у подсвест није изгубљено за свест, она и даље остаје с тим у дослуху, чинећи тако јединствену целину. Највећи део тога сачињава драгоцен материјал, сукус уметничког стварања. Без такве јединствене целине као фона, као позадине, уметност би била незамислива. А шта тек рећи о уметничкој и естетској свести.

Уопште узев, представа о свести, као и сама свест, истовремено су и тамне и јасне, да се послужимо Лајбницовом терминологијом, коју он користи разматрајући сазнање, истину и идеје. За њега, „нека спознаја или је *тамна* или *јасна*; јасна је, пак, или збркана или *разговоријей-*

на (дистинктна), разговоријетна пак или је *адекватна* или *инадекватна*, симболична или *иницијативна*; најсавршенија спознаја бит ће напакон уједно адекватна и интуитивна".²⁴ У том погледу и свест нам се представља као мутна, нејасна или, опет, јасна, интуитивна и симболичка. Као што се види, свест није нешто непосредно дато него се стално остварује, при чему тада највише рачуна с несвесним као и са претсвесним и надсвесним. Но и овде свесно и несвесно нису два међусобно супротстављена, него више два међусобно допуњујућа супстрата. Укључимо овде једну Хусерлову идеју; он вели: „Човек верује да већ зна шта је оно 'свесно', шта је свест, и ослобађа се задатка да претходно тематизује појам наспрам кога свака наука о несвесном мора да разграничи своју тему, управо појам свести. Пошто се, међутим, не зна шта је свест, у начелу се промашује полазиште науке о 'несвесном'. Наравно ми увек знамо и разумемо, када смо будни, шта се обично разуме под 'свешћу'. То нам је у извесном смислу оно најближе: видимо ствари, мислимо нешто, желимо једну ствар, судимо итд. Управо типична познатост и претходна датост 'свести' у грубим артикулацијама (довољним свакодневном животу), као што су чиновни, радње, доживљаји итд. – управо та познатост ствара привид да је нешто непосредно дато. Интенционална аналитика феноменологије разара, међутим привид 'непосредне датости свести' и уводи у нововрсну науку у којој је тешко истрајати и у којој се тек постепено учи да се види и схвати шта је свест. А када се на дугим путевима интенционалне аналитике радом пробије до разумевања 'свести', не постоји више хтења да се проблематика 'несвесног' експонира са оном наивношћу која се опходи према свести и несвесном као према свакодневно познатим стварима. И за 'несвесно' постоји, као и за свест, *привид* свакодневно дате непосредности: јер сви ми познајемо феномене сна, не-свести, изручености тамним нагонским силама, стваралачка стања и слично. Наивност уобичајене теорије 'несвесног' састоји се у томе што она у ове свакодневно дате, интересантне феномене, ставља у погон индуктивну емпирију и развија конструктивна 'објашњења', а при том је прећутно увек вођена једном наивно-догматском *имплицитном теоријом свести*, коју увек користи, упркос свим разграничењима наспрам феномена свести, који су, такође, узети као свакодневно познати."²⁵ Свест у било ком односу је загонетна. У односу на несвесно, одакле израња и још-не-свесно, она мора бити активна, да стално из несвесног истрже оне елементе које уграђује у себе. То прелажење елемената из несвесног у свест одигра-

²⁴ Gottfrid Wilhelm, Leibniz, *Izabrani filozofski spisi*, Naprijed, Zagreb 1980, 1.

²⁵ Едмунд, Хусерл, *Криза европских наука*, Дечје новине, Горњи Милаповач 1991, 361–362.

3. ЧОВЕК КАО ЗАДАТАК И ГОЛЕМА ПОСУДА ПУНА БУДУЋНОСТИ

Шта у својој бити значи долажење до свести? Шта претходи свесном и свести? Ернст Блох говори о предесвесном у његовом двојаком значењу. За њега је предесвесно исто што и још-не-свесно, чиме се свест, макар и у свом наговештају, доводи у везу са дневним сном, са појавом жеља на чијем испуњењу ваља још поради. Ово тим пре јер је психолошка извесност дневног сна потпуно изостала из појма, јер „још нема психологије несвјеснога друге стране, сумрака према напријед”. Још-не-свесно у читавом овом склопу није подређено данашњој, испољавајућој свести, него будућој, оној која треба да настане или је тек настала. „Тако је још-не-свјесно предсвјесно долазећега, психичко родно мјесто новог. А одржава се као предсвјесно надасве стога што је управо у самом њему присутан садржај свијести који још није постао посве манифестним, који тек свиће из будућности.”²⁶ Захваљујући томе предесвесно обавља улогу нуклеуса у заснивању будућег, новог, и на тај начин изнутра разлаже и динамизује свест претварајући је у свесну слутњу. То је оно стање када „зраком таквих прољећа историје зује планови што траже своју изведбу, зује мисли у инкубацији. Никад проспективни акти нису чешћи и скупнији него тада, никад антиципаторско у њима садржајније, никад додир с оним што надлази неодољивији. Тако су сва доба мијена пуна још-не-свјеснога, чак препуна.”²⁷ И то се не односи само на нешто тако крупно, ново као што је ренесанса; много мање надлазеће појаве садрже у себи ту стваралачку продуктивност, могућност да се закорачи у воду којом се још није пловило. Јер „радосно способна слутња јесте духовна продуктивност”, која се, опет, тројако испољава: као инкубација, као такозвана инспирација и као експликација. А „све три спадају у способност путовати даље напријед преко досадашњих рубова свијести”. То прекорачење рубова свести јесте оно још-не-свесно које се свим силама упира да се домогне саме свести, крећући се, у почетку, још увек по тим рубовима. Свака од ове три способности има своје посебности. „*Инкубација* је”, вели Блох, „пуна жестоког предмнијевања, она смјера траженом које је у сумрачном надоласку”,²⁸ значи носи у себи могућност расветљавања, односно неку врсту склоности ка томе, која, опет, у себи садржи напетост и противречност које теже ка решењу. Читав овај процес је сложен и тешко

²⁶ Ernst, Bloch, *Princip nada*, I, Naprijed, Zagreb 1981, 133.

²⁷ *Истѿо*, 136.

²⁸ *Истѿо*, 140.

би могао дати резултате без подршке и укључивања друге способности – интуиције, која „означаје то нагло, што је бануло разјашњавајући и обухватајући, то ненадно прозирање”, јер се управо тиме решава питање затворености коју у себи носи инкубација која услед своје преобилности може „каткада изазвати неку врсту празнине свијести”. У циљу разрешења те затворености Блох уводи домишљаје као појаве које „окружују главну мисао или је најављују, каткада слиједе иза ње, након што се појава главне мисли већ догодила”. Тиме се утире пут инспирацији која нема јасну свест о „дуготрајном добу врења”, дакле, о оном магловитом стању у којем лако долази до врења и у којем се, уз помоћ одговарајућих катализатора, „немих” посредника, врше припреме за освешћивање, заправо за настајање свести за коју ће инспирација слабо да мари. Али упркос томе, „с њом је дана визија повезана с опијеношћу срећом, уз то највећим олакшањем”. Инспирација се налази у оном што је ново, у *новити*, одатле је она осветљена, а и сама осветљава. При томе се не сме заборавити и деловање субјективних али и објективних околности. Инспирација искри тамо где је индивидуа *сйварно* у могућности да одговори на задатке времена, одакле се може закључити да „инспирација уопће, када год твори дјело, долази из сусрета субјекта и објекта, из сусрета своје тенденције с објективном тенденцијом времена”.²⁹ У процесу инспирације долази до највишег напона, у њему су извршене све припреме за појаву светлости, озарења у новом остварењу, односно у „самом битку-тенденцијалатентности”, заправо он тада доспева и до највише свести. За коначни резултат потребно је много додатне енергије, јер се тек тада у „аутору надовезује јасна идеја дјела која, као ни прије у инкубацији тако ни сада у инспирацији, још нипошто није задовољна собом, тежи, напротив, даље, и којој ваља из блеска што је показао нов крајолик доспјети у топографију тог крајолика”.³⁰ Све ово води највећој потреби – долажењу до изражаја, дакле експликацији, „мукотрпној и радишној”.

С експликацијом се читав процес окончава, још-не-свесно ту показује своју извесност, прераста у свест. Учесници тога процеса показују своју способност, свој домет. Започети, дакако, али и завршити јело. Тада се јасно као на дану показује свачија изражајна способност и моћ досезања циља. На самом циљу – остварењу може се „прочитати” да ли је у питању таленат или генијалност. Зато је „психолошки, генијалност појава особито високог ступња још-не-свјесног и појава способности свијести, на крају је, дакле, снага да се експлицира то још-не-свјесно у субјекту, у свијету”.³¹ Са експликацијом се још-не-свесно примиче свести, што зависи и од субјекта. Јер није исто

²⁹ *Исѿо*, 143.

³⁰ *Исѿо*.

³¹ *Исѿо*, 144.

да ли је реч о таленту или генију, јер „генијалност види, погађа преко сваког хоризонта“. Отуда се ступањ генијалне надарености и одређује „према обиљу својег још-не-свјеснога, то јест своје посредоване надарености до сада свјесно данога, до сада експлициранога и обликованога у свијету“. Геније је „узнапредовала свијест и учитељ те свијести“, те је отуда код њега и она „крајња осјетљивост за превратне тачке у времену и његову материјалном процесу“.³² Захваљујући тој способности геније нас обавештава и о хоризонту и о ономе иза, што тек касније, а често и много касније, успевамо да докучимо. Реч је, дакле, о узнапредовалој свести која је за нас још-не-свесно, далеко у будућност одгођено јутро.

4. ОПИРАЊЕ ПОСТАЈАЊУ СВЕСНИМ

На многе тешкоће наилазимо кад хоћемо да постанемо свесни и прошлости и будућности зато што „и при сјећању и при радно способном слућењу праг свијести бива премјештен“; у првом случају он се спушта, а у другом подиже, а у „оба случаја нешто опире постајању свјесним“. Пример који нам износи психоанализа показује да је тај „отпор нехтијење да се потиснуто поново размота“. Жеља је у овоме да постане свесним „неки душевни процес или догађај који је разлогом потискивања“. Опирући се да постане свестан тај процес постаје несвестан, с тим што је „још послао у свијест неки свој неуротички симптом“. То је „отпор не-више-свјесног против својег постајања свјесним“. Мукотрпно прелажење несвесног у свесно одиграва се под будним надзором оног што је потиснуто. Свести измичу многи елементи који су одавно и добро припремани за њу. Не сме се сметнути с ума ни улога оног Фројдовога чувара који керберски стоји између пространог предсобља настањеног несвесним и мање просторије, салона, настањеног свешћу: „А на прагу између обе просторије врши своју дужност један стражар који поједине душевне покрете прегледа, цензурише и не пушта у салон ако изазову његово недопадање... Процеси у предсобљу несвесног скривени су у погледу свести, која се и налази у другом простору; они у прво време морају остати несвесни. Ако су се већ пробили до прага свести, па су од стражара сузбијени, онда су они неспособни да буду свесни; ми их називамо *йојшиснујшм*“.³³ Од тог чувара, од његове припремљености да процени шта је већ способно да пређе праг и помогне се салону, зависи судбина многих напора да се из непрегледног мноштва несвесног одабере оно што је већ приправно за простор свесног.

³² *Исцо.*

³³ Сигмунд, Фројд, *Увод у психоанализу*, Матица српска, Нови Сад 1976, 276.

Када се елементи доспели из подсвести учврсте на простору свести, они радикализују процес мишљења које се „распрскава” у мноштво конкретизација што воде свој самостални живот. Естетска свест је једна од тих конкретизација која се манифестује као биће за себе, јер се у њој кондензује она моћ разумевања уметничког бића, сазнавања уметничког дела помоћу које стичемо услов за одговор на питање шта је уметност. Те конкретизације, опет, за Маркса су само *моментни креињања* чија је „*покрейна* суштина скривена у њиховој збиљској егзистенцији. Она се манифестира, очитује тек у мишљењу, у филозофији, и зато је моје право религиозно постојање – моје *филозофско-религиозно* постојање, моје право политичко постојање – моје *филозофско-политичко* постојање, моје право природно постојање – *филозофско-природно* постојање, моје право уметничко постојање – *филозофско-уметничко* постојање, моје право људско постојање – моје *филозофско* постојање. Исто тако, права егзистенција религије, државе, природе, уметности јест: *филозофија* религије, природе, државе, уметности. Међутим, ако је само филозофија религије итд. за мене право постојање религије, онда сам ја такође истински религиозан као *филозоф религије* и тако поричем *збиљску* религиозност и *збиљски религиозног* човјека. Али ја их истовремено *пошрћујем*, дјелимично унутар свог властитог постојања или унутар туђег постојања, које им супротстављам, јер оно је само њихов *филозофски* израз, а дјеломично у њихову својеврсном првобитном облику, јер су у мојим очима само *привидни* другобитак, алегорије, под осјетљивим велом скривени облици њихова властитог, истинског, тј. мога филозофског постојања.”³⁴ То издвајање појединих човекових делатности води њиховој партикуларизацији која на религијском нивоу завршава онако као је то Маркс извео, а на уметничком нивоу то се своди на тенденцију да је уметност својствена само уметнику, да је он не само ствара него и једини разуме, дакле, да једино он може да доспева до *филозофије уметности* и тако види остале друштвене субјекте који би на било који начин били способни да разумеју природу уметности и да утичу на њену перцепцију, а у извесним околностима и на развој њених облика и садржаја. Све док се на уметност гледа као на *филозофско-уметничко постојање*, дакле, осамљено, партикуларно, она је још увек отуђена сфера, без стварних могућности да се интегрише у целовиту човекову збиљску егзистенцију, заправо да ту егзистенцију творе, што је претпоставка и за интегралну свест. Сви досадашњи напори су ишли у правцу да се створи јединство свести које се у до сада препознатљивом облику јавља као друштвена свест. „Суштина *свега* мишљења састоји се у уједињавању елемената у једно јединство”, што је услов да дође до процеса рашчлањавања, анализе

³⁴ K. Marx – F. Engels, *Dela*, Prosveta, Beograd 1972, том 3, 271.

тог јединства. Ово због тога јер се „мишљење састоји исто толико у рашчлањавању предмета свести на њихове елементе колико и у уједињавању сродних елемената у једно јединство. Без анализе нема синтезе. Друго, мишљење може, ако не жели да греши, спајати у једно јединство само оне елементе свести међу којима је, или међу чијим је реалним прототиповима, то јединство већ *иретходно њостјојало*.”³⁵ Дакле, овде се већ наговештавају претпоставке и за успостављање теорије уметности која би као један од својих елемената имала и естетску свест. Ако се „суштина *свеџа* мишљења састоји у уједињавању елемената свести у једно јединство”, онда се и у оквиру општег мишљења о уметности намеће нужност да се утврди обим и садржај естетске свести како би се поново интегрисала у општи поглед, овај пут теоријски развијен, у једну, јединствену естетику. Естетска свест није неки самостални ентитет него само специфична реакција „*свеџа* мишљења” на садржаје уметничког стваралаштва, заправо то је осмишљавање уметничког бића уз помоћ најразноврснијих средстава и поступака који филозофском и научном мишљењу данас стоје на располагању – од најједноставнијих увида, преко критичких опсервација до најсуптилнијих теоријских анализа и уобличавања, односно језгровитих синтеза. Основни смисао естетске свести јесте да се пробије до оностраности света уметности и да нам прикаже естетичке рефлексије у континуитету настајања естетике као науке. Естетска свест се формира као организован човеков напор да савлада спонтанитет свакидашњег, да га учини јаснијим и разумљивијим са становишта теоријског мишљења без обзира на то на ком се ступњу то мишљење налази. Разуме се да су прве реакције биле недовољно јасне и магловите, а тек касније се формирају сигурни и кохерентни погледи и теорије. Ернст Касирер, идући за Марксом, сматра да је „митско мишљење” Леукипа и Демокрита почетак тог раскида, препознавања тих двеју врста реакција. Но, без обзира на то који је облик свести био у питању, на његовом тлу настају одређене рефлексије које неумитно воде формирању естетске свести. Потоња анализа ће открити неке од ових аспеката, а бавиће се и неким од најважнијих елемената естетске свести.

На свом дугом историјском путу уметност је доживљавала најразноврсније промене. У односу на унутарњу суштину и вредност једног уметничког дела тешко је одредити да ли неко дело савремене уметности има веће уметничке квалитете од неког дела првобитне уметности, али је једно несумњиво, и то историја уметности недвосмислено потврђује – уметност је створила богатство изражајних средстава, што је утицало и на њене жанровске, као и на остале, структурне карактеристике. Ако пећински цртеж није ништа мање уверљив и ау-

³⁵ Фридрих, Енгелс, *Анџи Диринџ*, Култура, Београд 1959, 51.

тентичан од цртежа неког савременог сликара, то говори у прилог тврдњи да се у уметности не може говорити ни о каквим квалитативним променама. Данас имамо обиље уметничких токова, праваца, врста, родова, жанрова и слично, и у оквиру тога готово непрегледно мноштво остварења која су успешно или мање успешно систематизована и вреднована, али свако од њих је заузело одређено место у друштвеној и културно-уметничкој стварности. Све је то утицало на диференцирање свести о уметности, а уметност је доприносила изградњи општег погледа на свет, што је у коначном резултату утицало на успостављање бројних теорија које су се бавиле појединим врстама уметности и њиховим односом према стварности, свакодневном животу и мишљењу. Данас ово подручје обилује емпиријским материјалом који снажно утиче на свакодневни живот доприносећи развоју естетске свести. У том смислу можемо говорити не само о новим техникама и технологијама, којима се уметност служи, него и о новим садржајима и формама који данас настају у стваралачком процесу. Са општим друштвеним растом расте динамичност и сложеност саме уметности. Док некада о роману није било ни помена, ново доба не само да њим обилује него је богато и критичким рефлексјама које се кристалишу у сложен теоријски систем који подстиче и развија свест о одређеној уметничкој врсти, жанру, уочава њихове међусобне везе, одређује им место и улогу у уметничкој стварности и испитује степен њиховог утицаја на друштвену и естетску свест савременика. Као што се може пратити историја укуса, може се пратити и историја естетске свести како у сваком домену уметничког стваралаштва појединачно, тако и у укупном стваралаштву. Током друштвене и културне историје настајали су уметнички покрети који су из темеља мењали поглед на свет и уметничку свест. Пример ренесансе или романтизма па, у извесном, само негативном смислу, и социјалистичког реализма, више је него илустративан.

Проблем који се нашао у центру интересовања има, као што је већ назначено, више димензија и праваца развоја. Естетска свест као одређена категорија спада међу најмање истражена подручја друштвене свести, естетике и филозофије уметности. У овом раду биће учињен покушај да се неке од тих димензија и праваца развоја осветле, да се истакну до сада учињени напори како би се овај проблем у целини и у појединим сегментима истражио. Постоји обиље емпиријског материјала који ваља савладати, при чему се одређене претпоставке могу проверавати и конкретизовати, уз пратећу опасност да дође до „загушења” тим конкретним материјалом као и до лаког губљења оријентације у том пространству конкретног. Ове тешкоће су често проузроковане и методолошким недоумицама које настају услед двоструког појављивања овог материјала – једном у свом практичном смислу, као уметнички материјал створен током ис-

торије културе, а други пут у теоријском виду, као мноштво теоријских рефлексија које су се уобличиле у најразноврсније теоријске дисциплине које се баве уметношћу.

5. ИСТРАЖИВАЊА НОВИХ МОГУЋНОСТИ

Кад је реч о естетској свести, искрсавају многе недоумице. Сваки промишљенији увид у ову проблематику наводи нас чак да доведемо у питање само постојање ове свести. Јер све што смо раније о њој рекли, исувише је уопштено и може се довести у сумњу увођењем конкретног материјала било из теоријске било из емпиријске сфере. Све док се у ово разматрање не укључи историјска димензија, појам естетске свести неће имати сигуран ослонац. Тек с њеним узимањем у обзир моћи ће се ближе и поузданије утврдити однос естетске свести према конзистентности и редоследу самог доживљавања и сазнавања непрегледног емпиријског материјала у којем елементи естетског представљају само један део. Једино ако се ово узме као полазиште, можемо доћи до сазнања да су положај свести и хоризонт једног времена нужна претпоставка за осветљавање својеврсне духовне појаве као што је естетска свест. Осим тога, и уочавање историјске димензије даће нам одређену сигурност у истраживању ове појаве, али нам неће у потпуности решити дилему о постојању или непостојању естетске свести. Сазнања о овоме могу бити поуздана и свестрана тек пошто се савлада богат конкретни материјал савремене уметности. Та конкретност се не односи само на уметност нити на рефлексију о њој, него и на остале друштвене сфере. Дакле, да би се решило питање естетске свести, кључ ваља тражити у процесу повезивања и прожимања друштвеног и духовног, на шта нас упозорава и Карл Манхајм кад каже да се „не може одвајати друштвени од духовног домена понашања. Бесмислено је постављати питање као што је, на примјер, оно о друштвеној увјетованости духа, као да дух и друштво посједује сваки своју збиљност.” У овом процесу интеракције и прожимања друштвеног и духовног мора посредовати она теоријска дисциплина која је методолошки оспособљена да проникне у обе ове сфере. Манхајм је ту дисциплину означио као социологију духа. А она „није истраживање друштвеног подријетла интелектуалних процеса, него проучавање друштвене природе израза чија учесталост не открива, или недовољно не показује, контекст њихова дјеловања. Другим ријечима, социологија духа настоји открити и протумачити оне чинове здруживања који су својствени саобраћању идеје али се у њему не откривају. Занемаривање дјелатног контекста идеја ослања се на чињеницу да идеје остају саопћиве и наизглед разумљиве дуго након нестанка друштвене ситуације у чијем су дефинирању и надзирању

судјеловале. Идеје заправо попримају ново значење када се њихова друштвена функција промијени и социологија духа разрађује управо тај однос између значења и функције. Тај приступ не настоји повезати два одвојена низа предмета, друштвене и духовне, већ напросто помаже сагледавање њихове често скривене бити.”³⁶ Увођењем овог трећег поља истраживања моћи ће се сагледати целина естетске свести, ближе одредити њена генеза, њен садржај и утврдити њено теоријско значење. Најкраћи пут до овог уопштавања води од филозофије уметности и естетике, преко историје до социологије духа у Манхајмовом значењу, што је и разлог да је узето његово одређење ове дисциплине. Може се овде указати и на другу дисциплину коју је Манхајм развио – социологију сазнања или теорију знања, како је неки други теоретичари називају. Међутим, ми ћемо се придржавати социологије духа јер нам се чини да ћемо се помоћу ње највише приближити оној интерпретацији назначеној на почетку.

Имајући у виду поменуте околности наше истраживање ће се одвијати на три плана: историјском, филозофском и теоријско-социолошком, у смислу социологије духа. С обзиром на то да ће бити примењена сложена метода, биће разумљиво што ће се ови планови међусобно мешати, али нигде неће доћи до њихове међусобне интерференције. Издвојено ћемо их разматрати искључиво из методолошких разлога јер ћемо тако лакше открити оне слојеве на којима се налази материјал релевантан за наше истраживање. На овај начин ће се, уверени смо, најјасније осветлити истраживана проблематика и конституисати одговарајућа теорија која се не усмерава само на проучавање конкретне стварности него се оспособљава да сумња у њу и у њена својства, као и у само вредновање друштвеног живота. Само се тако свака свест, па и естетска, може ослободити ауторитативног и допрети до дубље утемељености оних категорија на којима се она заснива, као и теорија, односно филозофија која се њом непосредно бави. Сва три поменута плана морају бити кохерентна, а та кохерентност ће се постићи ако они буду повезани јединственом нити, наиме, сазнањем да се до истинског смисла естетске свести може доспети мукотрпним испитивањем њенога садржаја, који није ни тако видљив ни тако изванредан. Биће много лутања да се тај садржај ухвати у истраживачку мрежу и да буде филозофски и теоријско-социолошки осмишљен. Понекад ће тај садржај измицати истраживачкој пажњи и навести нас да чак посумњамо у само постојање естетске свести. Међутим, сумња нас не одвраћа од чврсте намере да дођемо до истинског сазнања о, у првом реду, постојању естетске свести, а затим о њеном карактеру и њеним особеностима.

³⁶ Karl, Mannheim, *Eseji o sociologiji kulture*, Stvarnost, Zagreb 1980, 53.

Radoslav Đokić

THE DAWN OF AESTHETIC CONSCIOUSNESS

Summary

Gnoseology is not the only field where issue of aesthetic consciousness could be resolved. It is also an axiological and ontological question, and thus only these three aspects taken into consideration together could bring us an answer. The aesthetic consciousness belongs to a general reflection on art, creation, and beauty and has been discussed since the very beginning of philosophy. This text is an overview of Plato's and Aristotle's understanding of this phenomenon, which undoubtedly point to the mentioned complexity of aesthetic consciousness.

Plato resorted to a number of fundamental categories in order to explain his views on art and beauty. Due to his strong opposition to any form of imitation, art had a relatively low place in his hierarchy of values. He was among the first to introduce distinction between particular arts. In so doing he used the criterion of beauty, and off it derived distinction between beautiful and light beautiful. The latter distinction was to become a cornerstone of division to supreme and beautiful.

Plato especially worshipped intellectual beauty, and since idea of beauty is beauty itself, he put it on the top of his value system. However, Plato had never developed and completely illuminated this notion. In later interpretations it was to cause a lot of uncertainties and confusion.

Aristotle, for his part, avoided the notion turning to other aesthetic categories, such as: mimesis, necessity, catharsis, art genders. His focus was on characteristics of art, distinctions between them, and on promotion of value criteria. Aristotle also dealt with other aesthetic categories, among others: aesthetic experience, role of experience in art, cognitive capacities of art.

Both Plato's and Aristotle's views of art have been a permanent inspiration in aesthetics, despite periods when their philosophies were subject to long, hard, complex and often-sharp disputes.