

Divna Vuksanović

BAROKNO I PRIRODNO: PROBLEMSKI POVRATAK KANTOVOJ TREĆOJ KRITICI

U smislu koji se bitno tiče jedne od značajnih tendencija Blohove (Bloch) filozofije, a koji je svojstven kako Imanuelu Kantu (Kant) tako i mišljenju jednog novijeg estetičara, Jirgena Klajna (Klein), moglo bi se reći da groteska i groteskno (fenomeni koji su inače karakteristični za barokni izraz i tzv. drastično "iskrivljeno" vizuelno mišljenje) predstavljaju "nevidljivu" granicu između dva suprotstavljena pola filozofskog kretanja: od prošlog ka budućem i od budućeg ka prošlom vremenu; od bića ka ništavilu i iz ništavila ka biću; od fakticiteta ka bezdanu i od bez-dana ka fakticitetu; od senzualnosti ka raciju i od racija ka senzualnosti; od umnog ka čulnom i od čulnog ka umnom; od etike ka estetici i od estetike ka etici, od principa "*homo homini lupus*" ka "principu nade", i obratno...

Prema Klajnovom razumevanju saznanjnih aspekata groteske, ovaj žanr odnosno njegove "stilske odrednice" – omogućavaju da se uoči sva apsurdnost čistog senzualizma posredstvom objektivnog razračunavanja s antihumanističkim potencijalima Hobsovog (Hobbes) shvatanja čovekove prirode.¹ Nasuprot ovome, govoreći o estetičkom humanizmu, odnosno visoko uzdignutim moralnim idealima Kantove estetike, Lik Feri (Ferry), služeći se citatom iz *Kritike moći suđenja*, dovodi u isti eksplikacioni prostor pitanje ukusa, i njegove varljivo uspostavljene granice prema groteski, a zatim – baroka i idejnog područja uma, konstatujući, u nerazdvojivoj sintezi s Kantom, između ostalog, i sledeće: "... upravo se zato Kantova estetika (naime, usled simultane razgradnje sistemski konstruisane metafizike i radikalizovanja misli o konačnom subjektu – prim. D.V.), ne odustajući ni od uma ni od osećanja kojima priznaje suštinski status u sudu ukusa, odlučno okreće baroku, barem onoliko koliko ta umetnost *prekomernosti* uspeva da se zadrži u granicama 'dobrog ukusa' i tako očuva zadovoljavajući (za osećanje) odnos sa idejama (uma): '... ako treba

1 Klein, Jürgen, "Groteske – Negativität – Nihilismus: Die Zerstörung des 'Prinzips Hoffnung' in Gothic Novel und englischer Romantik", u: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Band 23/2, Bouvier Verlag, Bonn, 1978, str.164.

samo da se održi neka slobodna igra moći predstavljanja (ipak pod pretpostavkom da pri tome razum ne strada), kao kada je reč o parkovima, o ukrašavanju soba, (...) i tome slično, tu se, što je moguće više, izbegava ona pravilnost koja se oseća kao prinuda; otuda engleski ukus u vrtovima, barokni ukus za nameštaje, gone slobodu uobrazilje da se zaista približi onome što je groteskno, i u tome apstrahovanju od svakog prisiljavanja, koje potiče od pravila, ona stavlja upravo onaj slučaj u kojem je ukus u stanju da pokaže svoju najveću savršenost u projektima uobrazilje'.²

Pozivajući se na Blohovo poimanje prirodnog prava iz rukopisa *Predavanja o filozofiji renesanse*³ Klajn još više radikalizuje tezu o grotesknosti i apsurdnosti *bezumnog* senzualizma koji potencijalno, ali, vrlo često, na žalost, i realno, oblikuje političko-etički život pojedinca, kao i celokupnog današnjeg čovečanstva, svodeći ga bez ostatka na hiljadugodišnju dramaturgiju sukoba prava (*Recht*) i neprava (*Unrecht*), iz kojih pravo, konstruktivno vođeno principom nade, dakle iz perspektiva otvorenog plana budućnosti, nužno trijumfuje.

Ono što je u ovom slučaju zajedničko za Kanta i Bloha, jeste takva isprepletanost etičkih i estetičkih interesa filozofije, ili, drukčije iskazano: čulnih i umnih aspekata jedne te iste filozofije duha, da je nekakva barokno nepravilna sinteza, koja iz ovih ukrštanja konkretno proističe, svakako jedino preostalo sistemsko rešenje koje je u stanju da sebe koliko-toliko održi i imanentno odbrani od mogućih prigovora pristalica novotalasnog asistemskog, i ekstremno fragmentarizovanog, načina filozofiranja.

Konkretno-utopijska i prirodNOPravna⁴ transformacija savremene filozofije, pri tom, ne predstavljaju u Blohovim formulacijama nekakav barokni domen *parerga*⁵, odnosno sekularizovano područje "dodatne izgradnje" filozofije, ili pak njenu borniranu, fantastički upriličenu, te kitnjasto-refleksivnu i, na kraju,

2 Feri, Lik, *Homo Aestheticus: Otkriće ukusa u demokratskom dobu*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1994, str. 107, 108.

3 Bloch, Ernst, *Vorlesungen zur Philosophie der Renaissance*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972, str. 101.

4 Blohova prirodNOPravna teorija, najkompletnije je izložena, i to, kako istorijski tako i na problemskoj strani, u njegovom delu: *Prirodno pravo i ljudsko dostojanstvo*. Bloch, Ernst, *Naturrecht und menschliche Würde* (Gesamtausgabe, Band 6), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1961.

5 Komentarišući pojedine izvode iz Kantove *Kritike moći suđenja*, Dérída u *Istini u slikarstvu*, u odeljku: "Kolosalno", napominje da "kolosalno", što je ovde odgovarajući sinonim za utisak uzvišenog koji se vezuje za ekstremne prirodne pojave, isključuje *parergon*, pošto se ovaj pojam vezuje za nešto oblikovno, i obrubljeno, u svakom slučaju, delo (*ergon*) sa svojim konačnim obrisima. Uzvišeno je, s druge strane, neodredivo za razum, odnosno beskonačno u svojoj predstavi koja se takođe ne može ograničiti. Otuda kolosalno može postojati, za Dérídu, a isto važi za Kanta i za Bloha, jedino s umske tačke gledišta. Derrida, Jacques, *Istina u slikarstvu*, Svjetlost, Sarajevo, 1988, str. 121 i 125.

možda sasvim suvišnu, "pojmovno-bajkovitu" stranu. Poznato je, zapravo, da Bloh u svojoj filozofiji forsira upravo njenu prekomernu i prelivajuću duhovnu stranu, koja je centrirana tek u neodređenom, ali ipak konkretnom mestu budućnosti. Ili, još konciznije preformulisano, sva Blohova filozofija okrenuta je idealu prekomernosti, po uzoru na utisak uzvišenog koji proizvodi neka vanredna prirodna pojava na nas kao posmatrača tj. uživaoca prirode, a koji se stiče u rečitoj sintagmi: *plus ultra*, sugerišući tako, već upotrebljenim gramatičkim oblikom, neodložnu potrebu filozofije za prekoračivanjem.

Apstraktno govoreći o smernicama utopijskog sadržaja, u središnjim poglavljima *Tübingenskog uvoda u filozofiju*, Bloh uvodi u razmišljanja o utopijskoj filozofiji i momenat *tendencije* kojoj se filozofsko kretanje odaje tzv. *činom prestizavanja*.⁶ Filozofsko *plus ultra* za Bloha predstavlja jedno, pre svega, metodičko uputstvo (a ne, kako bi se najpre pomislilo, metafizičko ili religijsko znanje) *plus ultra* koje se konstitutivno udružuje s filozofskom fantazijom, čineći tako posve eksperimentalnu, baroknu sintezu heterogenih momenata duha. "Tom *plus ultra* okrenuta je filozofija prvenstveno kao etika, kao postulatna estetika, kao antropološka kritika religije i njenog latentnog jezgra."⁷ Primat praktičkog uma istaknut i ostvaren, mada ne bez izvesnih teškoća, u Kantovoj kritičkoj filozofiji, ovde se održava uz pomoć različito ustanovljenih duhovno-sistemskih potpora kao što su estetika, antropologija i paradoksalna religija, sa svojim jedinstveno uspostavljenim, humanističkim idealom, prema kojem se nužno sistemski upravljaju.⁸

Praktičko dosezanje duhovnog zenita *plus ultra* ne može se ni zamisliti bez onoga što je sama pretpostavka ovakvog dosezanja i nadmašivanja – tj. bez "predmeta" koji biva nadmašen, ili posredstvom kojeg se ostvaruje mogućnost dosezanja filozofskog *plus ultra*. Međutim, i sam predmet koji valja neobičajenim filozofskim putem premašiti nije, ni po sebi, a ni ovim naročitim transcendentnim zahvatom, centralizovan, niti je, pak, kao neka vrsta geometrizovano postavljenog repera, u stanju trajnog mirovanja, tako da nekakva njegova hipostaza, izvedena s one strane procesa nadmašivanja – u odnosu na njega kao eventualno nadmašenog, konsekvantno gledano, nije logički moguća.

6 Prestizanje je u ovom slučaju vezano za ideju napredujućeg kretanja mišljenja, ali je, za razliku od Adornovog (Adorno) shvatanja baroknog prestižnog pojma koji se estetski otvara prema praksi, Bloh akcentovao sam čin, a ne pojam prestizanja, čime je praksu uključio u samo spekulativno-barokno kretanje.

7 Bloch, Ernst, *Tübingenski uvod u filozofiju*, Nolit, Beograd, 1973, str. 127.

8 Pri tom, estetika, prema interpretaciji V. Junga, preuzima funkciju integratora čitave Blohove ontologije, odnosno filozofije. Jung, Werner, "Vorschein eines ungelebt Möglichen: Bloch", u: *Von der Mimesis zur Simulation*, Eine Einführung in die Geschichte der Ästhetik, Junius Verlag, Hamburg, 1995, str. 156.

Ukoliko se, naime, uopšte još može govoriti o predmetu koji bi trebalo metodički nadmašti sredstvima koja potiču iz opsega i "resora" same filozofije, Bloh će najpre o njemu progovoriti iz konteksta gramatičke množine, faktičke heterogenosti i jedne "grčevite" uskomešanosti, a potom će preći na izlaganja različitih deskripcija njegovih "neočekivanih mogućnosti" (F. Džejmson /Jameson/). Svugde u Blohovom delu, susrećemo se u stvari s ovim raznolikim predmetnim mogućnostima, dakle, s atipičnim projekcijama koje ne potiču iz "predmeta" samih, nego iz njihovih "komešajućih" i začudnih, "onostranih" mogućnosti.

Ipak, uz sav istraživački oprez na koji se Bloh kao pisac implicitno obavezao, ne želeći da svojom filozofijom proliferuje kako predmetne tako i teorijske hipostaze, on se usuđuje da, u jednom trenutku, na stranicama *Tibingenskog uvoda* imenuje svoj predmet nadmašivanja kao *ono nadmašeno*. U već nadmašeno, prema Blohovom nalazu, spada naročito, naučna fantastika i s njom usklađeni estetsko-mitski izraz Keplerovog (Kepler) muzičkog modela harmonije sfera / kosmosa. U osnovi Keplerovog naučnog modela mišljenja krije se, prema Blohovom daljem izvodenju, jedno pozitivističko shvatanje prirode, ali takvo koje je, za razliku, na primer, od Pitagorinog (Pitagora), Platonovog (Plato), Aristotelovog (Aristoteles), Kantovog, Geteovog (Goethe) ili Šelingovog (Schelling) poimanja prirode, proisteklo iz početnih, nereflektovanih spekulativnih pretpostavki. Sa suprotne strane, Platonova, Aristotelova, kao i celokupna dosadašnja metafizika, u pogledu pretpostavki na kojima počiva, zadobija kod Bloha težinu pukih "muzičkih ilustracija", na određenoj ideologiji zasnovanih i rekonstruisanih sećanja. Iako ova sistemsko-teorijska razmatranja nimalo ne zaslužuju potcenjivanje kako bi to na prvi pogled u Blohovom slučaju moglo da izgleda – spekulativno-nacrtna filozofija velikog sistema i narativnog stila, svojim istraživačkim potezima i nesvesno istraženim nacrtima utopijskog *plus ultra*, beskonačno se približila jednom prekomernom, idealnom svetu, sagledanom kao *konkretno nacrtno polje* konkretnih empirijskih činjenica.

Na osnovu Kantovih, i iz njih proisteklih, Blohovitih eksperimenata u vezi s problemom uzvišenog, moglo bi se, kao zajednički imenitelj ovih dvaju filozofija – a nasuprot Hegelovoj (Hegel)⁹ ili naučnoj spekulaciji – zaključiti da se uzvišeno pojavljuje samo u odnosu premašivanja, a premašivanje je, opet, u

9 Dijalektička igra odnosa "granice" i "plus ultra" unutar Hegelove filozofije drukčije je postavljena nego kod Kanta, pri čemu je "plus ultra" kritičke filozofije određeno prema *trebanju*, čime se "plus ultra" premešta s one strane granice, dok je kod Hegela obrnut slučaj. U *Subjekt-Objekt* objašnjenjima uz Hegelovu filozofiju, Bloh podseća da Hegel uklanja prenošenje onog "plus ultra" iza granice, u domene *trebanja* što Hegelovu filozofiju odvodi u vode diskontinuiteta, deformacije i groteske, odnosno omogućava njeno sagledavanje s nekakvih "izobličjenih aspekata".

dijalektičkoj relaciji s onim što se potencijalno premašuje. Ovo, drugim rečima, znači da uzdizanje i premašivanje nisu dva identična procesa, pošto oba u svom kretanju ne napreduju, kako bi se moglo očekivati, spiralno ili pravolinijski. Premašivanje u odnosu na kretanje kao uzdizanje, naime, ima i jedan dodatni kvalitet: ono se uzdiže i uzvisuje iznad i preko sebe samog, tj. sopstvenog komešajućeg kretanja, zalazeći u jedno neobično mesto elevacije ili mesto nečuvanog lebdenja, u jedan nepostvareni topos duhovnog "viška" i konkretne utopije na šta, u prenesenom smislu, ukazuje prepoznatljiva Blohova metafora "kula u vazduhu".

Paralelno s uzdizanjem, u procesu premašivanja učestvuje i obrtanje, tako da se filozofsko *plus ultra* događa "unutar" procesa stvaralačkog obrta koji korespondira "spoljnoj" dijalektici rasta sveta. Na ovaj način se, u jednom te istom procesu, koji se samo raznostrano tumači i opaža, eksperimentiše sa filozofijom (svesti) odnosno sa svetom samim. Posebno je važno istaći da je kod Bloha, kako ovo "unutarnje" događanje tako i njemu odgovarajući "spoljni" svetski rast, zamišljeno kao prekomerno, odnosno kao događanje koje ne-
prestano sebe odgađa, i to putem vlastitog procesa premašivanja.

Dva su zasebna područja za koje je karakteristična ova upadljiva prekomernost: umetničko tj. barokno, i prirodno, s obzirom na utisak uzvišenosti koji na nas ostavljaju pojedini prirodni fenomeni. Upravo u Blohovo filozofiji ova dva područja koincidiraju u filozofskoj sintezi *plus ultra*. Radi se, u stvari, o različitim momentima same prekomernosti, pri čemu su oba, na poseban način, "künstlich". Ova izveštačenost umetnosti, koja je najupadljivija upravo u kontekstu primene baroknog izraza i stila (primer groteske kao posebnog, "nepravilnog" i "lošeskrojenog" žanra) poklapa se s krajnjom neprirodnošću prirode koju ova manifestuje u svojim prekomernim, ekstremno izraženim fenomenima.

Takode, barokno i prirodno zajednički uspostavljaju jednu relaciju prema vizuelnim, tj. slikovnim fenomenima¹⁰. Ali, tu se pokazuje jedna bitna i, izgleda, presudna razlika: barok se, kako se uobičajeno smatra, pozitivno definiše kao umetnost vizuelnih predstava – pre svega kada su slikarstvo i vizuelne umetnosti u pitanju – ili kao umetnost prekomernosti u gotičko-baroknoj arhitekturi,

10 Govoreći o utopiji prirode (*Naturutopie*), na temelju postavki inspirisanih Kantovom filozofijom, u Blohovom *Principu nada*, E. Braun (Braun) na jednom mestu kaže da se "estetske slike prirode predstavljaju kao alegorije" odnosno njihova višestruka značenja kao ono *Drugo*, što, konačno, uvodi estetsku moć sudenja u područje "prirodno lepog" (*Naturschöne*) koje je shvaćeno kao "simbol običajnosti" (*Symbol der Sittlichkeit*). Braun, Eberhard, "Antizipation des Seins wie Utopie, Zur Grundlegung der Ontologie des Noch-Nicht-Seins im 'Prinzip Hoffnung'", u: *Seminar: Zur Philosophie Ernst Blochs* (Herausgegeben und eingeleitet von Burghart Schmidt), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983, str. 137-138.

na primer, dok uzvišeno prirode evocira takvu prekomernost u predstavljanju, koja negira mogućnost viđenja uopšte, tj. isključuje mogućnost čulnog opažanja prekomernog, odnosno prekomernosti same, ili – da upotrebimo Deridin (Derrida) izraz koji pogodnije označava isto – "kolosalnog",¹¹ kao jedne svojevrsne predstave čiji se suštinski paradoks sastoji u *prikazu* neprikazivog.

Sa izuzetkom gotičko-baroknog stvaralaštva u oblasti arhitekture, dakle, umetnosti je posve stran izraz grandioznosti i prekomernosti koji proizvodi predstavu "nečega previše". Ovaj fenomen "viška" i prekomernosti, u svom adaptiranom i ponešto izmenjenom vidu – gde se pojavljuje kao prenaplašenost izraza ili hotimično artistskičko preterivanje, prisutna je i u drugim umetničkim disciplinama epohe baroka, kao što su: opera i teatar, ostale likovne umetnosti, primenjene umetnosti (bidermajer, i sl.), literatura (gotički roman, ili u domenu dramske literature – groteska kao posebni žanr), muzika (uključujući tu i savremenu muziku i njoj odgovarajuće, "radikalne" postupke komponovanja i izvođenja), potom, kao neka vrsta odjeka / replike današnjeg vremena u odnosu na autentičnu epohu umetnosti XVII i XVIII veka, tzv. "barokni film"¹², barokni elektronski mediji poput videa, televizije, i dr.

Barokna i prirodna prekomernost, međutim, uzajamno su nesamerljive jer se oba ova kretanja, bez obzira na njihovu različitu prirodu i zakonomernost procesa kretanja, naporedo odvijaju u dva kvalitativno različita medija: u mediju predstave, odnosno u domenu nepredstavljivog. Ako pretpostavimo da je čak i najdiskriminativnija definicija baroka zadovoljena iskazom da je barok umetnost viđene stvari, onda je neposredno jasno da barokna umetnost direktno upućuje na predstavnu vizuelnost – ili, možda apstraktnije rečeno: na medijum predstave, za koju je, u kantovski osmišljenoj "podeli rada" između razuma, uobrazilje i uma "zadužena" uobrazilja.

Sasvim suprotno ovome, shvatanje uzvišenog u nekom prirodnom ambijentu u koliziji je sa doživljajem prekomernosti, postignute umetničkim, odnosno baroknim izražajnim sredstvima. Preciznije saopšteno, barokno je ovde moguće zamisliti kao nekakav prekomerni fenomen isključivo umetničke prirode koji

11 O odgovoru na pitanje o tome šta je, u stvari, kolosalno (što bi odgovaralo shvatanju uzvišenog kod Kanta), Derida se približava pomoću upotrebe pojmova i termina koji su u suprotnosti s umetničkim delima, kao i konačnim i svrhovitim stvarima prirode. Značenjski najbliži terminu "kolosalno" su atributi: enormno, ogromno, prekomerno, zadivljujuće, nečuvano, a pokatkad i monstrozno i čudovišno. Derrida, Jacques, *ibid.*, str. 118.

12 Sintagma "barokni film" koristi se već izvesno vreme u aktuelnoj filmološkoj terminologiji kao oznaka za stvaralaštvo koje naznačava početke primene postupaka dekonstrukcije u savremenom filmu, a pre svega, u francuskoj kinematografiji i "autorskom filmu" iz osamdesetih godina XX veka. Najzapaženiji francuski predstavnici ovog pravca u razvoju filma su, kako je poznato, reditelji Lik Beson (Besson) i Žan-Žak Beneks (Beneix).

je, na svom doslovnom tj. predstavnom nivou, "nešto između" umetnički lepog i prirodno uzvišenog. Otuda je upravo groteska, s karakterističnim, paradoksnim dimenzioniranjem likova ili predmeta koje uslovno predstavlja, bilo likovnim, literarnim ili nekim drugim ekspresivnim sredstvima, u ovom smislu, formalno najbliža shvatanju barokne umetnosti kao "predimenzionirane". Groteska je takođe jedinstveno, granično mesto okupljanja različitosti, paradoksnih kontrasta, neočekivanih spona "niskog" i "uzvišenog", "lepog" i "ružnog", odnosno prividno nespojivog, pri čemu u tzv. groteskne efekte barokne umetnosti spadaju i: začudnost, bizarnost, nesrazmernost, "nezgrapnost", nepravilnost, grubost i sirovost, i sl. Isto, po našem nalazu, važi i za ukupni barokni izraz, koji se u Blohovoj, a u nagoveštajima, i u Kantovoj filozofiji, pojavljuje kao sama (i poslednja) granica predstave.

Po ovom pitanju, groteska je nalik prirodno uzvišenom. Ali je, sa strane umetnosti tj. fenomena lepog, groteskno bliže konačnom i ograničenom, tj. razumskom subjektu nego prirodno uzvišeno. Razlika između lepog (umetnosti) i uzvišenog (prirode) pretpostavlja jedno granično prisustvo, na osnovu kojeg se lepo i uzvišeno uopšte mogu razlikovati. Lepo pretpostavlja formu, tj. nekakvu ograničenost, dok je uzvišeno *prikaz* (Derida) nečega bez / izvan granice, odnosno bez "formalnih" razumskih ograničenja. Zaključak koji se otuda nameće, a koji je Derida izveo povodom Kanta, jeste da lepo "predstavlja neodređen pojam razuma", a uzvišeno "neodređeni pojam uma". Neposredno s ovim u vezi, barokni duh Blohove filozofije takođe participira u ovoj naglašenoj neodređenosti – on je, po našem osećaju i mišljenju, sama reflektovana granica razumsko-umskog ili, iz nešto pomerene perspektive posmatrano, subjekt-objekt odnosa. I dalje, ma kako to apsurdno zvučalo, barokno je sama granica predstave, mesto njene mogućnosti, odnosno formalne nemogućnosti ili mogućnosti predstavljanja njenog konačnog gubitka.

I uzvišeno je, sa svoje strane, blisko subjektu. Njegov princip, koji se projektuje u prirodu, mora se nalaziti u subjektu, tj. u nama samima. Ove subjektivne projekcije su, međutim, projekcije uma, odnosno njegovih beskonačnih ideja. Zbog toga se uzvišeno u predstavi nužno javlja kao bezgranično. O kakvoj se onda predstavi uopšte radi, ako je ona okarakterisana kao bezgranična? Uzvišeno je, dakle, stvar duha a ne čulnih formi.

Bloh o ovom odnosu, tj. o odnosu predstavljanja nepredstavljivog traga i dalje, nalazeći moguće rešenje u baroknoj umetnosti primenjenoj u području duha i filozofije. Barokna umetnost, slično nastojanju prirode da se u našem umu ograniči na pojavu uzvišenog, predstavlja jednu "inadekvaciju adekvacije" i to umetničkim sredstvima demonstriranu, nedefinljivu "relaciju relacije", u medijumu predstave. Ista misao, u ovom pogledu zaokupila je i Kanta i Bloha, objedinjena zajedničkim praktičkim interesom oba metafizičko-sistemska eks-

perimenta. Sudeći po njihovom koincidirajućem interesu, oba filozofa dodelila su baroknoj umetnosti zadatak očuvanja relacije s umskim idejama, koje se jedino praktičkim putem mogu dosegnuti, ali uz posredovanje, tj. asistenciju, slobodne igre predstavljanja koja potiče iz moći uobrazilje.

No, i samo ovo barokno razrešenje odnosa razuma i uma, konačnosti i beskonačnosti, mere i prekomernosti, relacije estetskih kategorija lepog i uzvišenog, u Blohovoju filozofiji nije neupitno postavljeno, odnosno formalno usvojeno i definitivno završeno. Barokno je u Blohovom misaonom sistemu sinonim za umetnički nedovršeno i ono neoblikovano koje beskonačno teži idealnom dovršenju i oblikovanju. U isto vreme, barokno nije ništa unapred dato, osim u obrisima koje treba tražiti u vremenu budućnosti. Za razliku, međutim, od funkcije same barokne umetnosti koja je u osnovi stvaralačka odnosno poetička, funkcija baroknog duha sastoji se u *proširenju* estetskih kapaciteta na umno područje, radi zadovoljenja čovekovih najviših praktičkih interesa. Otuda je barokno (u užem smislu – groteskno) granica i nekakav naročiti "mehanizam" (nalik "svrhovitosti bez svrhe"?) proširenja čulnog u sferi umnosti.

Naravno, o "mehanizmu" proširenja ili protezanja čulnosti u domenu uma, kao i o obratnom procesu: "skupljanja" uma u modusu čulnosti, odnosno u konačnom svetu predstave, može se govoriti samo krajnje uslovno. Neadekvatno, ili negativno predstavljanje umske ideje u stvarima čulnog sveta koje nazivamo prirodom, prema tumačenjima Lik Ferija, znači krajnji neuspeh uobrazilje u pokušaju prikaza umske ideje u njenoj sveobuhvatnosti.

U izoštreanom prikazu situacije koja u filozofiji ostaje posle Kanta, a koju kreativno preuzima i problemski nasleđuje Bloh, *jedina čulna celina koja je kao totalitet već smeštena u prirodu* jeste jedna renesansno-barokna arhitektonska građevina – crkva sv. Petra u Rimu. Ujedno, ova arhitektonska tvorevina jeste sama granica predstave, ako se kao vizuelni orijentir postavi parametar prostorne beskonačnosti. Barokna prekomernost jeste sam kraj vizuelnog medija, u njegovom maksimalnom proširenju – sve što se nalazi preko ove predstavne prekomernosti, u pokušaju nekakvog prostornog nadvisivanja, nadvija se nad bez-danom samim, u skokovitom hodu prema pretpostavljenoj umskoj ideji.

Barokno upravo počinje tamo gde se završava lepo, a otpočinje uzvišeno: u hibridnom mediju posredovanja predstave i negativne predstave, čiji nepravilan / kritičan spoj svagda održava u dinamičkom i kontradiktornom odnosu. Blohova sličnost s kantovski složenim shvatanjem relacija lepog, uzvišenog i baroknog ovde je upadljivo naglašena, ne samo s obzirom na centralni, praktički interes i ukupno stremljenje njegove filozofije, nego i kada se ima u vidu način na koji njegova problemski otvorena filozofija ovaj interes obrazlaže i istinski potvrđuje.

Divna Vuksanović

THE BAROQUE AND THE NATURAL: BACK TO THE PROBLEM OF
KANT'S *THE THIRD CRITIQUE*

Summary

The text explores some relations between Kant's and Bloch's aesthetics, in the field of the specific, "baroque" type of spirituality. By that is meant the extraordinary mix of esthetical and ethical interests expressed in their philosophies, constituting a common ground between them. This hypothesis utilizes some aspects of three different theories: J. Klein's, L. Ferry's and J. Derrida's. The key of the relation with Kant's basically aesthetic problems, focused on his term *sublime* (referring to nature), is Bloch's syntagma *plus ultra*, the concept of overcrossing, excessive, transcendental dynamics of his "baroque" philosophy.