

ВУК ТРНАВАЦ

(НЕ)ВИДЉИВО(СТ) ИМАГИНАЦИЈЕ: БАШЛАР И МЕРЛО-ПОНТИ И ПОДРШКА ХАЈДЕГЕР И ДЕРИДА

САЖЕТАК: Аутор у овом раду настоји да покаже како и код савремених аутора, као што је и код античких, *имагинацију треба доживљавати као свемоћу – (н)И тамо (н)и овде и поље имитационе као бесконачно и неограничено*, али с обзиром на *домен видљивој не увек-свуда (и) постојано*. Другим речима, треба показати како за *имагинацију невидљиво ни не постоји, него нам је све видљиво*, али нам *није све* (те видљивости) *увек-свуда постојано*. У прилог овако постављеној тези иде и то што се она може бранити: 1. платонистички – *све смо већ у преетизисципији душој видели, али је постојаност њих садржаја души у некој конкретној етисципији са телом увек неопстојана*, 2. аристотеловско-емпиристички – *у контексту реалних постојаности није нам постојано да видимо све моћне објекте (иако их мањом све можемо замислити и конструисати)*, али и 3. феноменолошко-методолошки – (прет)постављајући ту нову категорију *постојаности* и покушавајући да је лоцирамо и објаснимо како се понаша у текстовима савремених истраживача (не)видљивог и имажинације, што и јесте основни задатак рада.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: (Не)Видљиво(ст), Имагинација, машта, фантазија, *имитационо, постојано(ст)*, Платон, Аристотел, Кант, Блејк, Дилтај, Башлар, Хајдегер, Мерло-Понти, Дерида

Увод – како (ус)поставити проблем истраживања?

„Мада измиче сваком покушају класификације,
подручје имагинарног није подручје хаоса и
нереда... Символи међусобно саобраћају по зако-
нима и дијалектици који су нам још непознати.”
*Речник симбола.*¹

„Мудрост је неужурбано растуће органско
здравље моћне и добро испреплетене маште и
зависи од комбинације вежбања и опуштања.”
N. Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake.*²

Да су појмови виђења, *видљивостии*, *невидљивостии*, видљивог, невидљивог и појмови фантазије, маште, *имаїнације* и *имаїнарної* испреплетени и да се мисаоно прожимају, навестили су били још и антички филозофи. Парменид [Παρμενίδης ὁ Ἐλεάτης] нас је у својој *Појми* (*Περὶ φύσεως*) усмерио ка томе да *їлегамо умом на одсуїне сїварии* као *да су їу сїално*, јер и упркос том процесу субјективног прегнућа: „нећеш раздвојити биће да држи се бића било да сасвим се оно и посвуда расипа редом ил’ да се напротив спаја” (Р. П. 118 а). Да је и „Платонов појам уметности, који се може дефинисати као *умеће (вещїїина) које їонекад вещїїо, а каїкад и невещїїо їодражава оно цїїо (се) сївара*”³ недостатан ако му се не придода и *φαντασία*, упућује нас Небојша Грубор (1971–) у тексту „Уметност подражавања. Платонова подела уметности у дијалозима *Софисї* и *Држава* (III и X књига)” (2010).⁴ Он овде сматра да овај појам код Платона [Πλάτων], макар и индиректно, јесте принцип објашњавања уметности, јер је несумњиво средство подражавања, „али такво које не представља само огледало којем се Платон руга у X књизи *Полиїеје* (*Πολιτεία*) него и, ако се држи слике огледала и одражавања представљања путем имагинације,

¹ А. Гербран, Ж. Шевалије, *Речник симбола. Мїїови, снови, обичаїи, їосїїуїици, облици, ликови, боје, бројеви*, Stylos, Нови Сад 2013, XXIII–XXIV.

² N. Frye, *Fearful Symmetry. A Study of William Blake*, Princeton University Press, New Jersey 1974, 87. Превод В. Т.

³ В. Трнавац, „Платонова вс. Хегелова естетика: Лепота истинитог и/или уметност привидног”, у: *Чему*, вол. 15, бр. 26, Удружење студената филозофије (УСФ), Филозофски факултет, Загреб 2019, 208. Линк: <https://hrcak.srce.hr/232442>.

⁴ Уп. Исто, 209. Аутор овде упућује на текст који ће и у следећој фусно-ти бити цитиран: Н. Грубор, „Уметност подражавања. Платонова подела уметности у дијалозима *Софисї* и *Држава* (III и X књига)”, у: *Уїїицаї есїїеїиїке на умеїносїї*, М. Новаковић, У. Поповић (ур.), Естетичко друштво Србије, Београд 2010, 153.

криво, деформишуће огледало и нешто што личи на калеидоскоп”.⁵ Ирина Деретић (1969–) такође, у тексту „Psyche as Biblion: Cognitive Dispositions and Pleasures at Philebus 38E12–40C” (2009) истиче да у Платоновој метафори „душе као књиге” из *Филеба* (Φίληβος), и фигурама унутрашњеј њисара као умској доксографа менијалних садржаја и сликара као реинтерпретатора ових садржаја (δόξαи и λόγοι), активности Ума и Имагинације имају кључну улогу у формирању „перцептивних судова и менталних слика” и „омогућавају јединство и потпуност нашег искуства”.⁶ Да је душа код Аристотела [Ἀριστοτέλης] медијацијски просјор између реалног и имагинарног, упућује нас и Тања Тодоровић (1992–) у свом хабилитационом спису *Феноменологија сећања и маште: свест о ономе што није ту* (2024). Она сматра да чувени антички мислилац, нарочито у спису *О души* (Περὶ Ψυχῆς), машти пририче „висок онтолошки дигнитет и везује за могућност ’виђења кроз’, као једну фундаменталну моћ у контексту фундаирања знања уопште”.⁷ То се заиста и јасно очитује на следећем месту: „А пошто је опажање превасходно виђење, онда је /представљање/ (φαντασία) и своје име од ’светлости’ добило, јер без светлости није могуће видети” (429a).⁸ Слободан Благојевић (1951–), преводилац и коментатор овог дела, у фусноти након издвојеног цитата напомиње да је етимолошка веза између светлости (φως) и маште/имагинације (φαντασία) у грчком схватању суштине бића несумњива, јер је бивство бића оно што се види и очима и умом. Он поентира ставом како „светлост не може осветлити ништа друго него оно што јесте – а Аристотелово укључивање представљања може бити схваћено само као још једно упозорење да се ова ’моћ’ душе мора посматрати као њена средишња моћ уколико се децидирано оповргава платонистичка намера одвајања душе од тела. Phantasia је то ни њамо ни овде, јер нити је зависна од тела у потпуности, нити је схематизам разума или ума”.⁹ Овоме треба придодати и како Аристотел поготово у својим поитичким списима наглашава да имагинација као идеално њоље моћућносно поседује вероватно и најуниверзалнији теоријско-(са)знајни статус, с обзиром на то да се циља на нешто опште, а не појединачно

⁵ Исто, 210; Н. Грубор, „Уметност подражавања...”, 176.

⁶ I. Deretić, „Psyche as Biblion: Cognitive Dispositions and Pleasures at Philebus. 38E12-40C”, in: *Theoria* 2, Y 52, 2009, 78. Овај текст се може пронаћи и на српском језику у ауторкиној књизи *Из Платонове филозофије*, Дерета, Београд 2010, 79–93.

⁷ Т. Тодоровић, „Феноменологија сећања и маште: свест о ономе што није ту” (докторска дисертација), Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 2024, 65.

⁸ Аристотел, *О души. Parva naturalia*, Paideia, Београд 2012, 173.

⁹ Исто, 173–174.

као у историографији.¹⁰ Осим што је био неизоставан тумачима античких аутора у средњем веку, познато је да је у ренесенси Леонардо да Винчи [Leonardo di ser Pietro da Vinci] (1452–1519) сликарству „као телу” приписује *јасносћ виђења здравој ока*, а песништву (књижевности), „као сенци тог тела”, тек „замишљање форми”, које се „рађају у помраченом оку”.¹¹ С друге стране, *imaginatio* код Парацелзуса [Theophrastus Philippus Aureolus Bombastus von Hohenheim Paracelsus] (1493–1541) била је наглашено *женска њојово безјранична сјособносћ – силовити најон воље – осјваривања замишљеној*,¹² док код Ђордана Бруна [Giordano Bruno] (1548–1600), уз идеје, Имагинација игра *кључну ејисџемичку улогу*, те „наше знање јесу слике које је наша имагинација формирала”.¹³

Када се све ово до сада речено узме у обзир, поставља се питање из наслова уводног поглавља. Шта на основу тога аутор настоји да постигне у овом истраживању, а имајући у *виду*, пре свих, савремене ауторе из поднаслова? Кључ је у *филозофски имајинаџивном новуму*, који ће бити понуђени одговор за бригаљивост о аутентичности и оригиналности овога истраживања. Наиме, тај новум јесте претпостављање категорије *досјџујносћи у њољу имајинарној*. Односно, ауторова теза јесте да покаже како и код савремених аутора, као што је и код ових античких, *имајинаџију ѡреба доживљавајџи као свемојџу – (н)И ѡамо и овде и ѡље имајинарној као бесконачно и неојраничено*, али с обзиром на *домен видљивој* не *увек-свуда (и) ѡѡјџуно*. Другим речима, треба показати како за *имајинаџију невидљиво ни не ѡсјѡји, нејо нам је све видљиво*, али нам *није све* (те видљивости) *увек-свуда досјџујно*. У прилог овако постављеној тези иде и то што се она може бранити: 1. платонистички – *све смо већ у ѡреѡзисѡенѡији дуџом видели*, али је *досјџујносћ ѡих садржаја дуџи у некој конкретной ѡзисѡенѡији са ѡелом увек неѡѡјџуна*, 2. аристотеловско-емпиристички – у *конѡексѡу реалних мојџносћи није нам досјџујно да видимо све мојџе*

¹⁰ Уп. Т., Тодоровић, „Феноменологија сећања и маште...”, 65. Овде се наравно мисли на чувено место из *Поеѡике (Пері поетикѡς)* – 1451a37–1451b26.

¹¹ Е. Хоровиц, „Књижевна невидљивост” у: *Лейѡис Мајѡице срјске*, Нови Сад, књ. 516, св. 1, јул–август, 2025. Аутор даље овде објашњава: „Ова дистинкција између богатства насликане и оскудности менталне слике временом се добро учврстила у филозофији, па чак и у модерној когнитивној науци. Хобс је дефинисао имагинацију као ’чуло које се распада или је ослабљено’; Беркли је описао менталне слике као ’бледуњаве и неодређене’; Хјум је установио хијерархију интензитета, где је стварна перцепција на врху, похрањена сећања су у средини, а имагинарне слике на дну”, 59–60.

¹² Т. Гаврић, *Парацелзус: мејѡафизичка меѡиѡина*, Мирдин, Младеновац 2025, 70–71.

¹³ А. Ostojić, „Giordano Bruno i ars memoriae: između znanosti i magije”, у: *Filozofska istraživanja*, 39 (04/156), 2019, 926.

објектне (иако их маџијом све можемо замислити и конструиисати), али и 3. феноменолошко-методолошки¹⁴ – (прет)постављајући ту нову категорију *доситиуности* и покушавајући да је лоцирамо и објаснимо како се понаша у текстовима савремених истраживача (не)видљивог и имагинације, што и јесте основни задатак овога рада.

Башлар (1884–1962) о имагинацијама и *имаинарном*

„Материјални елемент одређује и болест и оздрављење. Због снова се разболевамо али њима бивамо и излечени. У космологији сна, материјални елементи остају основни елементи.”
– *Вода и снови* – 1942.¹⁵

„Песма је суштински *стиремљење ка новим сликама*. Она одговара суштинској потреби за *новином* која одликује људску психу”; „Видљиви свет служи томе да илуструје лепоте сна”
– *Ваздух и снови* – 1943.¹⁶

„Пјесникова имагинација ће увијек бити бржа од оних који је посматрају... Како ући у поетико-сферу нашег времена? Управо је започела ера слободне имагинације”; „Лијепе ријечи су и саме лијескови” – *Поетика сањарије* – 1960.¹⁷

Када се у савременом кључу говори о *имаинацији*, неизоставно, ако не и оно најпочасније место на листи аутора који су о њој писали заузима француски филозоф Гастон Башлар [Gaston Louis Pierre Bachelard] (1884–1962). Почетак његових објављених истраживања о *имаинацији* се датира на крај тридесетих и почетак четрдесетих година прошлога века, а међу њима се нарочито истичу

¹⁴ В. Трнавац „Од традиционалне ка савременој метафизици здравља”, у: *Лейойис Маџице српске*, Нови Сад, књ. 516, св. 1–2, јул–август, 2025 (линк: https://www.maticasrpska.org.rs/letopis/letopis_516_1/11%20Trnavac.pdf). У овом есеју се на страни 81. у фусности бр. 2 реферише на изворни текст (В. Трнавац, „Здравље других: Покушај успостављања једне *методолошке здравља*”, завршни (мастер) рад, Филозофски факултет, Нови Сад 2021 (линк: <http://repositor.ff.uns.ac.rs/?rad=3e700a399fc67e8b6fa47142507803bd>) у којем се, за сада најопсежније, објашњава овај појам.

¹⁵ Г. Башлар, *Вода и снови: ојлед о имаинацији мајерије*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1998, 10.

¹⁶ Г. Башлар, *Ваздух и снови: ојлед о имаинацији креиња*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 2001, 6, 81.

¹⁷ Г. Башлар, *Поетика сањарије*, „Б. Кукић” – Градац К, Београд – Чачак, 2021, 46, 50. на којој се у фусности бр. 2 реферира на: Charles Nodier, *Souvenirs de jeunesse*, 2023, 18.

радови *Boga и снови* (*L'Eau et les Rêves: Essai sur l'imagination de la matière*, 1942) и *Ваздух и снови* (*L'Air et les Songes: Essai sur l'imagination du mouvement*, 1943). Када је реч о старијем од ових *есеја*, већ у његовој првој реченици Башлар истиче како се човекове имажинативне моћи духа развијају у *два веома различита њравца*. На трагу управо Аристотелове теорије узрочности, он разликује *формалну и материјалну имагинацију*, истичући да *ови њојмови, изражени у скраћеном облику*, по његовом суду јесу „неопходни за једно потпуније филозофско изучавање песничког стваралаштва”.¹⁸ За прву, која је по Башлару површинска, статична и устаљена у филозофској традицији, карактеристично је то што *осећајни узрок*, онај који потиче из срца и одговоран је за језичку разноврсност и променљиви живот светлости неког дела, треба да постане *формални узрок*.¹⁹ Друга се пак одликује *нејосредним сликама материје* које су заправо срце и имају тежину. Сlike материје „именује вид, али је рука та која их познаје”, јер Башлар сматра да о њима „сањамо супстанцијално, интимно, одстрањујући форме, некорисне форме, променљиве површине”.²⁰ Промишљање материје за њега „образује извесну *ојворену имагинацију*”, а оно зашто се он бави пре свега овим хилеоморфичким узроцима јесте да буде спреман „на једно целовито учење о људској имагинацији”.²¹ Башлар своја дела и назива на тај начин, верујући да је у оваквом *њорейку имагинације* неизоставно потребно да се успостави *закон чејири елементија* (ватра, ваздух, вода и земља) „који разврстава различите материјалне имагинације”.²²

Међутим, оно што је кључно за ову тему, а тиче се овог текста, јесте пасаж у којем француски мислилац наглашава да права – првобитна поезија, која има функцију буђења, јесте заправо *њрихвањање невидљивој*. Башлар овде заправо поентира речима Шарла Нодијеа [Jean Charles Emmanuel Nodier] (1780–1844) из *Сањаарија* (*Le Pays des Rêves*, 1831): „Мапа замисливог света црта се само у маштањима. Чулни свет је нешто бескрајно мало”.²³ Управо на овом месту Башлар потврђује тезу овог истраживања да су *чулно видљиво и имагинајивно видљиво* саобразни оном односу у којем су код Фихтеа [Johann Gottlieb Fichte] (1762–1814) и каснијих немачких идеалиста били домени *релној* и *идеалној*. Речју, Гастон Башлар би безрезервно прихватио тезу да нам је *једино имагина-*

¹⁸ Г. Башлар, *Вода и снови*, 5.

¹⁹ Исто, 5–6.

²⁰ Исто, 6.

²¹ Исто, 7.

²² Исто, 9.

²³ Исто, 26.

цијом – маџиџањима – све видљиво, док чулна видљивост осџаје да њочива у својој недосџајности.

С друге, односно *џређе сџране имаџинације*, свега годину дана касније (1943), у свом наредном капиталном делу када је у питању ова тема, које носи веома индикативан поднаслов „Оглед о имагинацији кретања”, Башлар уводи и Аристотелов ефицијентни узрок као потку за трећи тип – *динамичке имаџинације*. Сматрајући да сада има све неопходне типове Имагинације за успостављање једног целовитог учења о њој, већ у уводном поглављу, „Имагинација и покретљивост”, он настоји и да је дефинише. Башлар овде истиче како се, насупротив устаљеним тежњама да се Имагинација одреди као способност *обликовања* слика, она ваља посматрати као способност „*изобличавања* слика које нам нуди опажање, а понајвише способност ослобађања од првих слика, способност мењања слика”.²⁴ Башлар реченом додаје да је за постојање Имагинације неопходно да *џрисуџна* слика наводи мисао на *одсуџну*, да случајна слика изазива мноштво распрсканих и тада постоји опажање и сећање на опажено, „уобичајено памћење, навикнутост на боје и облике”.²⁵ Француски мислилац затим поентира:

Реч која суштински одговара имагинацији није *слика*, већ *имаџинарно*. Вредност одређене слике мери се величином њеног *имаџинарног* ореола. Захваљујући *имаџинарном*, имагинација је суштински *оџворена*, *неухваџљива*. У људској психи она је право искуство *оџворености*, право искуство *новине*. Више од било које друге способности, она одређује људску психу.²⁶

Дакле, испоставља се како је *аксиолоџка делайности* *имаџинарног* у потпуној супротности са опажањем, јер се, *наџуџџајући* оно *џџо* се види зарад онога *џџо* се *замџља*, чин имагинације чини *оносџраним* и истински стваралачким. Ако се поглед, као ментална имитација реалности, стави у други план, то заправо „даје слици могућност за *функцију несџварног*”. Овде наведена функција се тако испоставља као „имагинативна сила која допушта креирање нових слика уместо да се прилагођава већ затеченој – видљивој реалности, и као таква нас чини способним да креирамо оно што видимо”.²⁷

²⁴ Г. Башлар, *Ваздух и снови*, 5.

²⁵ Исто.

²⁶ Исто, 5–6.

²⁷ А. Вигњевџ, „Феноменологија имагинације Гастона Башлара на примеру дематеријализације савремене архитектонске форме”, у: *Theoria*, 58, 2016, 69.

И када је читалац већ преплављен сазнањима о *имагинарном* и Имагинацији, Башлар не одступа од интензивног мисаоног ритма, уводећи у игру никог другог до аутора који је за тему имагинације потпуно есенцијалан, а то је Вилијам Блејк [William Blake] (1757–1827). Ни мање ни више, он цитира његову мисао из *Друје ѝророчке књије* којом се саопштава да „имагинација није стање, она је само људско постојање”.²⁸ Да је овај Блејков *ајсолутистичко-ејзистички* став о имагинацији утемељен на његовим уверењима која се тичу поља Трансценденције, потврђује се у његовим другим делима, попут *Јерусалима*, у којем Блејк саопштава да „БОЖАНСКО ТЕЛО је сама људска имагинација, која је Исус”.²⁹ Нешто веома слично Блејк изриче и у *Лаокоону*: „Вечито Тело Човека је Имагинација, која је сам Бог, Божанско Тело, Исус: ми смо његови Припадници”,³⁰ док својеврсну хијерархију претходно наведеног износи у *Визији Последњеј Суда* и *Кинсу*: „Све Ствари су садржане у својим Вечним Облицима у божанском телу Спаситеља, Истинској Лози Вечности, Људској Имагинацији.”³¹ Имајући у виду *ирансцендентну ијезину* Блејкових речи о имагинацији, као и то да га је Башлар одабрао за својеврсни *унуиращњи credo* првог одељка уводног поглавља поменутог дела, те да га је и касније тематизовао, нарочито у другој глави „Поетика крила”, може се закључити да управо Имагинација, а понајвише управо она *динамичка*, заузима централно место у мисаоним прегнућима овог француског филозофа.

Исказане ставове потврђују и на речено указују и његови каснији радови, међу којима је и онај из 1960, *Поеџика сањарије* (*La poétique de la rêverie*), који сада својем истраживању Имагинације претпоставља и методу, већ у свом уводу наговештавајући да је максимално феноменолошки инструиран. Сходно овоме, Башлар сматра да је и његов *феноменолошки захтев* у погледу поетских слика заправо једноставан: „он се своди на то да наглашава њихово изворно својство да се домогне самог бића њихове оригиналности и да тако извуче корист од изузетне психичке продуктивности која припада имагинацији”.³² За Башлара се тако поезија

²⁸ Г. Башлар, *Ваздух и снови*, 6.

²⁹ С. Фостер Дамон, „Из Блејковог речника”, у: *Градац*, год. 18, (39–57), Дом културе Чачак, 1990, 43. Аутор у загради наводи места стихова: (J 5:59; 24:23; 60:57; 74; 13). Он овде на крају додаје и цитат из тог дела: „Исусов Дух је непрекинуто опраштање Греха: онај што чека да буде праведан пре него што уђе у Спаситељево краљевство, Божанско Тело, тамо неће никад ући” (J 3).

³⁰ Исто. Аутор цитира (Лаок, К 776).

³¹ Исто. Аутор цитира (ПС, К 605–6), ПС – *Визија Последњеј Суда* (39), К – *Кинс* (*Коментари Цефрија Кинса*).

³² Г. Башлар, *Поеџика сањарије*, 26.

испоставља као *судбинско-суштински њуџ њовора*, док му *феноменологија као метод* налаже да на видело изнесе свеукупну свесћ од које *поишче* и најмања варијација слике. Он наглашава како се поезија не може читати мислећи на друге ствари јер:

Чим се једна поетска слика обнавља, макар у самој једној својој црти, она манифестује првотну наивност. И управо та наивност, коју систематски будимо, треба да нам омогући чист приступ поезији. У нашем проучавању активне маште, руководићемо се, дакле, феноменологијом као школом наивности.³³

Када Башлар на наведено дода и да „пред сликама које нам дају песници, пред сликама које сами никад не бисмо могли замислити, та наивност дивљења је сасвим природна”,³⁴ постаје јасно да он идеју за *феноменологију као школу наивности* не проналази нигде другде него код свог сународника, чувеног прото-феноменолога, Анрија Бергсона [Henri Bergson] (1859–1941). Наиме, он уводи појам *наивности* у своју филозофију управо фигуром *сликара*, чије опажање треба да се *преобрази*, односно изнова поврати на ово *природно*, о којем као *имагинативном* управо говори Башлар, готово сирово, елементарно *опажање стварности*, које ће *vice versa* и саму филозофију дефинисати као један специфичан *преображај опажања*.³⁵ Свакако да овај *лајтмотив феноменолошког начина мишљења* Башлар продубљује стављајући га у контекст *имагинације у јесништву*, те подсећајући како је *учешћивање у њом* *продубљивању њворачке имагинације* немогуће остварити без нашег активног (динамичког) учешћа у њој. Овом аутору је такође кристално јасно да сврха сваке феноменологије јесте да то освешћење буде назочно *up to date*, сада и овде, у време-простору, како он каже *крајње интензије*, те сходно томе Башлар закључује да „што се тиче карактера имагинације, не постоји феноменологија пасивности”.³⁶ Он и у делу о којем је сада било речи поентира следећим ставовима:

И какво би то било блаженство од читања кад бих могао, уз пјесникову помоћ, живјети *њоејску интенсионалност*! Управо

³³ Исто, 27.

³⁴ Исто, 28.

³⁵ Уп. П. Адо, *Филозофија као начин живљења*, Федон, Београд 2011, 193. Овде Адо објашњава како је појава да филозофија као и у антици обликује субјекте, а не да ствара системе, као што је то био (чест) случај у новом веку, поново почела да буде актуелна тек са појавом *филозофије живота*, наводећи да се тиме бавио у свом матурском раду из 1939. у којем је писао о теми једног Бергсоновог текста: „Филозофија није конституисање система, већ једном донета одлука (то јест за сва времена) да гледамо наивно у себе и око себе.”

³⁶ Г. Башлар, *Поетика сањарије*, 28.

интенционалношћу поетске имажинације пјесникова душа налази свјесни почетак сваке истинске поезије.³⁷

У поетском сањарењу сва се чула буде и усклађују. Ту полифонију чула поетско сањарење слуша, а поетска свијест мора да региструје. Поетској слици одговара оно што је Фридрих Шлегел говорио за језик: то је „креација из једног потеза”. Феноменолог имажинације мора покушати да оживи управо те имажинативне елане.³⁸

Из свега до сада реченог може се јасно закључити како је управо Башлар био основна инспирација аутору, како за ово истраживање, тако и за успостављање идеје *досиђуиносии видљивој у имајинацији*. Исказано се једноставно може објаснити тиме да иако свестан да Имагинација „није у потпуности аутономна, већ претпоставља детерминизам и ограничење у слободи маштарења”,³⁹ управо су Гастон Башлар, његов целокупни рад и појмови попут *крајње шензије и њоејске инјенционалносии*, као и подсећања на *имајинајивне елане сјиварања у једном њојезу*, сведочанства мисаоне ревности и њеног борбеног жара за довођење(м) Имагинације на *ајсолујину свейлосију духа* и привођење(м) у *њојјуно душевно виђење*. Сада је ред проучити и нешто млађег али за ову тему такође веома релевантног Башларовог колегу, чувеног немачког савременог филозофа.

Хајдегер (1889–1976) о уметничком, машти и (не)видљивом

„...Помрачење света никада не сеже
до светлости бића.”
„Чим нам је ствар пред очима, а у срцу имамо
слуша за реч, ми успевамо да мислимо.”
„Ми никад не долазимо мислима.
Оне долазе нама.”
„Само слика чува лице. Али слика
почива у песми.”
„Песничка природа мишљења још је
скривена... Али поезија која мисли заиста је
топологија бића. Та топологија каже
бићу где је његова стварна присутност.”
„Певање и мишљење јесу стабла у суседству
поезије. Она расту из бића и сежу у
његову истину.”⁴⁰

³⁷ Исто.

³⁸ Исто, 29.

³⁹ А. Вигњевих, „Феноменологија имажинације Гастона Башлара на примеру дематеријализације савремене архитектонске форме”, 70.

⁴⁰ М. Хајдегер, „Из искуства мишљења”, у: *ПЕВАЊЕ и мишљење / Хераклиј, Хелдерлин, Ниче, Хајдегер*, прир. Игор Марковић, Модерна, Београд 1990, 100–103, 108–109.

„Хајдеггера филозофија је херменеутичка феноменологија или херменеутичко-феноменолошка онтологија”,⁴¹ речи су Небојше Грубора, које могу упутити на откривање како феноменолошких, тако и херменеутичких извора на основу којих је касније овај мислилац положио рачун о *изворности оној уметничкој*. Када су у питању ови први, познато је да је Хајдегер [Martin Heidegger] (1889–1976) потпуно прихватао појам *интенционалности* (као *само-усмеравања* на нешто) Франца Брентана [Franz Clemens Honoratus Hermann Josef Brentano] (1838–1917) из *Психологије са емпиричкој стајановишта* (*Psychologie vom empirischen Standpunkte*, 1874), као и његово касније структурно богаћење од стране Едмунда Хусерла [Edmund Gustav Albrecht Husserl] (1859–1938), за *конституивној означивања стварности психичкој животи уопште*.⁴²

Ипак, када је посреди разматрање извора за место херменеутике у саобразју са феноменологијом или *херменеутичке фактичности* код Хајдегера, ствари нису сасвим јасне. Међутим, ако се има на уму да је Вилхелм Дилтај [Wilhelm Dilthey] (1833–1911) 1877. године објавио књигу веома индикативног назива за ову тему, *Песничка имагинација: елементи за једну њојку* (*Die Bildungskraft des Dichters*), могући источници Хајдегерове заинтересованости за филозофску рецепцију *оној уметничкој* (феномена) постају нешто белоданији. Када негде при крају ове књиге Дилтај каже да „*принципи њојској стварања као и њојској дејства су његова својства врло сложених процеса за која је, код ствараоца и уживаоца, везано једно трајно задовољење; тако, они произилазе као бројно неодређена разноликост унутар које мисао не може да успостави везе једној логичкој системи*”, то више него јасно, а што признаје и сам аутор упућује на нове принципе „емпиријске и, зато психолошке”,⁴³ али зашто не и *херменеутичке естетике*? Ако управо по Дилтају „крајњи циљ херменеутичког поступка јесте да се аутор боље разуме него што је сам себе разумео”, притом додајући да је овакав став „неминовна консеквенција о несвесном стварању”,⁴⁴ да ли се онда може у *херменеутичком кључу* рећи да је Хајдегер у својем тумачењу *њезије* можда боље разумео и оно што је Дилтај о принципима њеног стварања рекао у свом делу из 1877?

Хајдегер већ у својим ранијим радовима попут *Херменеутичке ситуације* (*Anzeige der hermeneutischen Situation*, 1922), сугеришући

⁴¹ Н. Грубор, „Хајдеггера херменеутичко-феноменолошка онтологија”, у: *Архе* IV, 8/2007, 85.

⁴² Уп. Исто, 88.

⁴³ В. Дилтај, *Песничка имагинација: елементи за једну њојку*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1989, 206.

⁴⁴ В. Дилтај, „Настанак херменеутике”, у: *Поља: месечник за уметност и културу*, год. 19, бр. 171, мај 1973, 10.

да оно *што* смо свакада ми сами, *јесте онтолошки оно што је најдаље*,⁴⁵ наговештава да би и када је о видљивости, присутном и одсутном и у крајњем и уметности реч његов приступ могао бити радикално онтолошки. Када се овоме придода његова методска решеност присутна и у чувеном *Бивсћивовању и времену* (*Sein und Zeit*, 1927) да категорији *моћућности* додели највиши онтолошки ранг,⁴⁶ постаје сасвим јасно да ће мисаони хоризонт са којег он настоји посматрати уметност бити један специфичан новум у до-тадашњој естетичкој рецепцији.

Међутим, још пре него што је створио своје најзначајје дело о уметности, Хајдегер је положио рачун о машти, која јесте темељни предмет овог истраживања. Наиме, он је већ у својим читањима Имануела Канта [Immanuel Kant] (1724–1804) из 20-их година 20. века, а поготово у својој чувеној „Кантовој књизи” (*Kant und das Problem der Metaphysik*) из 1929. године, проширио традиционално разумевање имагинације „као моћ(и) слика (Bild, Bilder) (или ре-презентација)”, тако да се она „поклапа са његовим сопственим схватањима о онтолошком отварању човековог *џубивсћивовања* (Dasein)”.⁴⁷ Када се проучи још једно Хајдегерово дело, овог пута из 1929. године, *Vom Wesen des Grundes*, може се закључити да је његово тумачење Кантовог појма имагинације засновано на неодвојивости коју је Хајдегер разликовао између егзистенцијала *бачености* (Geworfenheit) и појма *пројекције* (Entwurf) људског постојања у *Трансценденцији* (Transzendenz). С једне стране, човек се одувек проналази као ограничен *чишћавим* *скујом* *услова* *окоline* односно *свејом* *у којој смо љако* „*бачени*”, док, с друге стране, *ми* *као људи* *понашамо* се према стварима у погледу слике или одраза света (Welt-Bild) коју пројектујемо и која даје смисао ситуацији у којој се налазимо. Дакле, оно што Хајдегер назива *Трансценденцијом* управо су ова два аспекта нашег *бића-у-свеју*, јер филозофирајући о бићима, ми се увек једновременно крећемо изван, односно трансцендирамо их, ка самом бићу, претпостављајући саму *смисленост* (*смисао*, Sinn) бића које лежи у основи тих самих бића са којима се усаглашавамо. Стога, иако Хајдегер проширује појам маште и изједначава је са тим *онтолошким* *отварањем* *наше* *бића-у-свеју* *означеним* *као Трансценденција*, овиме се и Кантов појам имагинације, у строгом епистемолошко-репрезентативном смислу, утемељује у „једно хармонично уклапање спонтаности и рецептивности у спознаји”.⁴⁸

⁴⁵ М. Хајдегер, „Херменеутичка ситуација”, у: *Поља*, исто, 11.

⁴⁶ М. Хајдегер, *Бићак и време*, Службени гласник, Београд 2007, 59–60.

⁴⁷ J. W. M. Krummel, „Representation and Poiesis: The imagination in the later Heidegger”, in: *Philosophy Today*, Vol. 51, No. 3, 2007, 261.

⁴⁸ Аутор додаје и о каснијим делима: „У својим каснијим делима – за која бих рекао да такође превазилазе пуко спуштање осећаја бића на време као

Да није само машта него и целокупно подручје оног уметничког обухваћено оним онтолошким, у највишем степену се и експлицира у предавањима из 1935–1936. која Хајдегер објављује под називом *Извор уметничког дела* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*), где већ у једној од првих реченица тврди да је *извор нечега порекло његове сушћине*, те да стога и *ишћање о пореклу уметничког дела ишћа о пореклу његове сушћине*.⁴⁹ Нешто касније Хајдегер даје одговор и на питање о *сушћини саме уметности*, која је за њега *самостављање у дело истине постојеће* (бивствујућег – прим. В. Т.),⁵⁰ док за *извор уметничког дела* опредељује *уметност* саму.⁵¹ Одмах затим он упућује аутопитање – „шта је уметност?“, *инстички* одговарајући: „уметност је збиља у уметничком делу”.⁵² Даље у овом делу, Хајдегер изналази целисходније дефиниције појма уметности, те је одређује као „стваралачко очување истине у делу. *Уметност је онда неко бивање и збивање истине*”.⁵³ Међутим, Хајдегер овде додаје да та „Истина као светљење и скривање постојећег (бивствујућег – прим. В. Т.) збива се уколико је спевана. *Сва уметност је*, као пуштање да се догоди долазак истине постојећег (Исто) као таквог, у *сушћини њесништва*”.⁵⁴ Недуго затим, Хајдегер *њесништво* (*ноесис*) као *сушћину све уметности* једини пут у овом делу доводи и у везу са кључним појмом Имагинације, истичући да и њему остаје нејасно колико су чврсте њихове везе:

Али песништво није лутајуће измишљање произвољног, нити лебдење пуког представљања и уобразиље у нестварном. Оно што песништво као расветљујући пројекат (пројекције – прим. В. Т.) развија на нескривености и набацује на нацрт лика, јесте отворено којем песништво допушта да се збива, и то тако што сад отворено тек усред постојећег (бивствујућег – прим. В. Т.) доводи ово до светљења и звучања. У суштинском погледу на суштину дела и његов однос према збивању истине постојећег (Исто), остаје нерешено да ли суштина песништва, а то значи истовремено и пројекта (Исто), може да се замисли на основу имагинације и снаге (моћи – прим. В. Т.) уобразиље.⁵⁵

нашу онтолошки коначну смртност – Хајдегер тај почетни догађај бића назива, између осталог, Ereignis”, исто.

⁴⁹ М. Хајдегер, *Извор уметничког дела*, Слово, Врбас 1996, 9.

⁵⁰ Исто, 34.

⁵¹ Исто, 40.

⁵² Исто.

⁵³ Исто, 81.

⁵⁴ Исто, 82.

⁵⁵ Исто, 82–83.

При самом крају дела, а пре поговора, Хајдегер долази до крајње дефиниције *суштинине уметности*, понављајући да је то за њега „песништво, а суштина песништва је установљење истине. Установљење овде схватамо у троструком смислу као: даривање, као утемељење и као отпочињање.⁵⁶ Уметност допушта истини да извире”.⁵⁷ У самом поговору Хајдегер уметност у коначници повезује и са Истином и Лепотом:

Истина је нескривеност постојећег као постојећег (бивствујућег – прим. В. Т.). Истина је истина бића. Лепота се не јавља негде поред ове истине. Ако се истина поставља у дело, она се појављује. Појављивање је – као то биће истине у делу и као дело – лепота. Тако лепо припада самодешавању истине. Оно није само релативно према допадању и само као његов предмет. Лепо почива у форми, али само зато што се форма једном осветлила из бића као постојанства (Seindheit) постојећег (Исто).⁵⁸

Дакле, Хајдегер овде поставља питање да ли савремени појам продуктивне маште заиста може објаснити креативност, са хипотезом да је за то у *традицији меџафизике* коришћена концептуална дуалистичка хилеоморфичка структура.⁵⁹ Након оваквог тумачења Имагинације у многоцитираном делу, у његовом предавању из 1938. године, *Доба слике светља* (*Die Zeit des Weltbildes*), Хајдегер и историзује машту као станицу у „историји заборављања бића”.⁶⁰

Стога, може се рећи како Хајдегер није имао конзистентан однос према Имагинацији, као што је то нпр. случај са супстанцијалнијим појмовима као што је *логос*, те 1949. у оквиру предавања он наводи: „Говор је првотна димензија, унутар које је човекова бит уопће истом у стању да од/говара битку и његову наговору и да у том од/говарању припада битку. Ово првотно од/говарање, особито испуњено, јест мишљење.”⁶¹

С друге стране, када је реч о појму видљивог код Хајдегера, Уна Поповић (1984–) сматра да је по овом мислиоцу скривеност та која је „била видљива на нивоу онтичке истине, па је стога и нескривеност била наглашена – по истом моделу по ком закључујемо

⁵⁶ Исто, 85.

⁵⁷ Исто, 89.

⁵⁸ Исто, 93.

⁵⁹ Уп. J. W. M. Krummel „Representation and Poiesis...”, 265.

⁶⁰ Исто, 264. Аутор реферира на: (HW101/QCT 141/OBT 76).

⁶¹ M. Heidegger, „Okret”, у: *Uvod u Heideggera*, Centar za društvene djelatnosti omladine RK SOH, Zagreb 1972, 128. Предавање је у оквиру теме „Увид у оно што јест”.

да је свака сенка могућа тек уколико претходно имамо неко светло. Према Хајдегеру, пуни смисао скривености – онај који се тиче ускраћивања бивствовања самог – традиција није ни наслутила”.⁶² Како су ови увиди из књиге *Хајдегер о сликарству: Франц Марк, Винсенџ Ван Гоџ, Пол Сезан, Паул Кле* (2021), ауторка додатно упућује да ставове овог филозофа у контексту сликарства треба разумети тако да је централна тема сликарства *бивствовање*, јер управо оно „сликарство истински доводи до појављивања и видљивости”.⁶³ Насупрот нововековљу, по којем је *виђење* пука рецепција чулних опажаја без значења, код Хајдегера сликарство показује да је „сама видљивост већ смисаоно обременењена”, односно „да виђење унапред носи тачно о-дређени смисао (свет), који се даље иманентно диференцира до појединих облика и објеката виђеног”,⁶⁴ те „уместо објеката, слика чини видљивим *сјања*”.⁶⁵ Сходно овоме, ауторка читаоце упућује и на Зојболдово сведочанство у којем се тврди да је Хајдегер коментаришући Паула Клеа [Paul Klee] (1879–1940) рекао: „Уметност не репродукује видљиво, већ га чини видљивим”.⁶⁶ На тај начин је означено да појмови видљивог и невидљивог „представљају кључни оперативни контекст Хајдегеровог разумевања Клеа: оно видљиво, наиме, увек упућује на оно невидљиво”.⁶⁷ По Уни Поповић традиционални репродуктивни појам видљивости се овим изврће, услед баналног разлога, јер је *виђење* бивствујућег могуће и без слике, а „ако слика нуди неку видљивост, а она то заиста чини, њена видљивост разликује се од оне већ доступне: слика очигледно дела у смакнућу од сензитивно видљивог, то јест, она до видљивости доводи оно иначе невидљиво”.⁶⁸ У последњем пасусу самог закључка ове књиге, ауторка нас упућује, кроз Хајдегерово тумачење сликарства, да код овог мислиоца Имагинација и Видљиво(ст) ипак не кореспондирају на суштински начин:

Отуда ни уметничку слику не би требало разумети као ствар представљања, нити је везивати за имагинацију или друге моћи душе као њен извор. Напротив, уметничка слика, колико и песма, за Хајдегера је последица (повесне) нескривености бивствовања, а

⁶² У. Поповић, *Хајдегер о сликарству: Франц Марк, Винсенџ Ван Гоџ, Пол Сезан, Паул Кле*, Естетичко друштво Србије, Београд 2021, 101.

⁶³ Исто, 184.

⁶⁴ Исто, 186.

⁶⁵ Исто, 187.

⁶⁶ Исто, 189. Ауторка у фусноти бр. 382 наводи из [прев. У. П.]: М. Heidegger, „Notizen zu Klee/Notes to Klee”, фрагмент 35. Уп. S. H. Watson, *Crescent Moon Over the Rational*, 2009, 97.

⁶⁷ Исто, 191.

⁶⁸ Исто, 192. Индикативно је што ауторка овде користи појам *госијуиної*, који је нама суштински.

тиме и истине. Ступајући у однос са сликом, сусрећемо се са сведо-чанством о непојмљивим и непредстављивим основама наше ствар-ности; чињеница да слика и филозофија не деле заједнички меди-јум (језика), а да ипак остварују дијалог, утолико од сликарства чини још занимљивију тему.⁶⁹

Након исцрпног студирања ове теме код Хајдегера, да се за-кључити како је он машту видео не само као когнитивну способност већ као механизам који је извор радикалне способности, активност кроз коју се дешава развој бића-у-свету на начин „пустити да буду”, као и ту-бивствујућег којем је тим путем омогућено самосхватање и схватање света унутар временског хоризонта. Дакле, иако машта није на суштински начин повезана са Видљивим, јер је само оно *јошвише саобразно досиђујном – кроз уметничко*, оба ова појма, и Имагинацију и Видљивост, било је неопходно сагледати код Хај-дегера, како би се учинили *досиђујним*, односно *освејлили – шум-ски јушеви мишљења оној уметничкој*, за оно што следи.

Мерло-Понти (1908–1961) у *раљама видљивог и невидљивог*

„Видљивост је клопка” – Мишел Фуко [Michel Foucault] (1930–1984) – *Надзирајћи и кажњавајћи*.⁷⁰

Да је Морис Мерло-Понти [Maurice Merleau-Ponty] (1908–1961) више на Башларовом него на трагу Жана Пола Сартра [Jean-Paul Sartre] (1905–1980), када је одношење (не)видљивог према Имаги-нацији и *имаинарном*е у питању, потврђују (и) његови ставови записани априла 1960. и постхумно објављени 1964. у чувеном му делу *Видљиво и невидљиво (Le visible et l'invisible)*. Наиме, у погла-вљу „Телепатија – Биће за другог – Тјелесност” овај француски фе-номенолог, афирмишући (Портманов) став да органи, а самим тим и цело тело, треба да буду виђени и то као – *јерцијирани од сјра-не субјектја* чије је то тело – као *видљиви за грујој*, наводи да је то омогућено искључиво *чисјином видљивосји*, која присуствује око сваког дела тела субјекта. Управо након ових уводних ставова Мерло-Понти конституише критику Сартра и афирмише Башла-рове увиде истичући да заправо „ова видљивост, која у ствари није виђена, није сартровско имагинарно: присуство у одсутноме или присуство одсутнога. То је присуство неминовног, прикривеног или скривеног. Усп. Башлар, који каже да сваки смисао има своје

⁶⁹ Исто, 219.

⁷⁰ М. Фуко, *Надзирајћи и кажњавајћи. Насјанак зајвора*, Издавачка књи-жарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 1997, 195.

имагинарно”.⁷¹ Он затим закључује да „ова видљивост мога тијела (за мене – али и универзално и особито за другог) чини оно што се назива телепатијом.”⁷²

И када неколико месеци касније, у новембру (1960) пише о другом сету овде кључних појмова – имажинације и имагинарног, Мерло-Понти поново неизоставно упућује критику Сартру и приклања се Башлару. Он то сада чини у поглављу из чувеног поменутог дела које се управо зове „Имагинарно”, а након што нагласи како је код Сартра овај појам „негација негације, поредак у којем се ништење примењује на себе”, и као такво јесте „место самонегације”. Наиме, након става: „Биће и имагинарно” за Сартра су „објекти”, „бивствујућа”, Мерло-Понти призива никог другог до самог Башлара и говори како су за њега они „елементи” и то управо у Башларовом смислу, „тј. нису објекти, него поља, потчињено, неетичко биће, биће прије бића – и штавише укључују њихово самоуписивање. Њихов ’субјективни корелат’ је дио њих. *Rotempfindung* <осјет црвенога> јесте дио *Rotempfundene* <осјећајнога црвенога> – ово није подударност, него зјап које себе зна као таквог”.⁷³

Да су и Хајдегер и Мело-Понти, када је реч о овој теми, више него утицали један на другог сведочи нам Драган Проле (1972–) у књизи *Појаве одсујној. Прилози савременој естетички* (2016). По његовим увидима, Мерло-Понтијеве сугестије да је „и филозофији и књижевности неопходан искорак из видљивог” антиципирале су „позне Хајдегерове напомене изнесене на семинару у Зерингену 1973, да феноменологија представља један пут који даје да се покаже оно куда упућује, постајући тиме феноменологија непојавног”.⁷⁴ С друге стране, Мерло-Понти се, иако „уочава да Хајдегерови мисаони путеви нису једнозначни”, већ једним делом партиципирају у традицији, а другим „законачују у нове хоризонте мишљења”,⁷⁵ по Проловом суду ипак мисаоно супротставља немачком филозофу када су у питању „датости уметничког дела”, јер се „не разматрају као израз хармонизованог односа са бивство-

⁷¹ М. Мерло-Понти, *Видљиво и невидљиво*, Академска књига, Нови Сад 2012, 253.

⁷² Исто.

⁷³ Исто, 275. Овде преводилац Кристина Бојановић чини грешку јер је требало написати: „...зјап који...”. Након овог, следи поглавље „Природа” у коме Мерло-Понти, између осталог, каже на 276 страни: „Вршити психоанализу Природе: она је месо, мајка. Философија меса је услов без којег психоанализа остаје антропологија”. Врло је занимљив и став са 284 стране: „Обрађена материја-човјек = хијазма.”

⁷⁴ Д. Проле, *Појаве одсујној. Прилози савременој естетички*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци 2016, 75. Аутор се овде позива на: Martin Heidegger, *Vier Seminare*, V. Klostermann, Frankfurt am/M. 1977, 137.

⁷⁵ Исто, 77.

вањем”.⁷⁶ Наиме, овај аутор сматра да оне „немају везе са онтолошком емфазом смисла”, а нису ни „медиј за обелодањивање истине”, јер уметничко дело не може бити „појмљено као *сјављање-у-дело-истине-бивсјивовања*, пошто се наше искуство бивствовања више не доводи у везу са односом у којем је на делу хармоничан склад између израза и израженог”.⁷⁷ Проле закључује да је насупрот овоме Мерло-Понтијев став „да уметност не може бити пуко унапређивање виђења које ће настојати да усаврши и да максимално прошири хоризонт видљивих бића”.⁷⁸ Тако објашњава Мерло-Понтијеву позицију *сировој бивсјивовања*, по којој *живојни елементи* сачињава оно „што измиче свакидашњем обухвату”, те се тако „услов уметничког хода ка оригиналном искуству не поистовећује нити са допуном нити са унапређивањем него са, за феноменологију карактеристичним експресним прекидом са светом свакидашњег искуства”.⁷⁹

С друге стране, када се проучава сам Мерло-Понти, постаје јасно да је њему већ у капиталном делу из 1945. године, *Феноменологија перцепције* (*Phénoménologie de la perception*), било потпуно јасно да „видљиви свијет и додирљиви свијет нису свијет у потпуности”, јер, закључује он:

Кад гледам неки предмет, увијек осјећам да има још битка преко оног што га у овом часу видим, не само видљивог битка него и битка додирљивог или схватљивог слухом – и не само осјетилног битка него и дубине објекта коју неће исцрпсти никакав претходан сензорни узорак.⁸⁰

Самим тим он закључује да је визија (видна перцепција) увек ограничена, те да „око моје визије увијек има један хоризонт невидљених и чак невидљивих ствари”.⁸¹

Међутим, да је ипак 1960. била пресудна година када су у питању Мерло-Понтијеви увиди о појму Видљивог, али и Имагинације, сведочи и есеј који је писао тог лета (јул–август) у Толонеу – *Око и дух* (*L'oeil et l'esprit*). Он овде наставља о виђењу, за које је јасно да се ослања на покрет и да је немогуће без покрета управо

⁷⁶ Исто, 80.

⁷⁷ Исто.

⁷⁸ Исто, 81.

⁷⁹ Исто. Проле цитира: Alphonse de Waelhens, *Une philosophie de l'ambiguïté. L'existentialisme de Maurice Merleau-Ponty*, Publications universitaires de Louvain, Louvain 1951, 374.

⁸⁰ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije*, „Veselin Masleša”, Svjetlost, Sarajevo 1990, 256.

⁸¹ Исто, 257.

очију јер „видимо само оно што гледамо” и „сва поља померања у начелу се дешавају једном углу мог пејзажа, и преносе се на моју мапу видљивог”.⁸² Следствено овоме, Мерло-Понти долази до увида да „видљиви свет и свет мојих планираних покрета укупни су делови истог Бића”.⁸³ Француски феноменолог у овоме види и енигму, јер његово тело једновременно може и да опажа и да буде опажено: „оно себе види док гледа, оно се додирује док додирује, оно је видљиво и осетљиво самом себи. Видљиво и покретно, моје тело припада стварима, оно је једна од њих, оно је укључено у ткање света и његова кохезија је кохезија ствари”.⁸⁴ На тај начин, по Мерло-Понтију, када искре варнице између субјекта и објекта осећајности догађа се нека врста укрштања у присуству људског тела „између видећег и видљивог, између оног који додирује и додира, између једног и другог ока, између руке и руке”.⁸⁵ Следећи став Пола Сезана [Paul Cézanne] (1839–1906), о коме посебно пише један други есеј, како је „природа унутра”, Мерло-Понти долази до увида да сликарево виђење треба да се „одиграва у стварима, или пак да се манифестна видљивост ствари у телу удвостручи тајном видљивошћу”.⁸⁶ Стога не треба да чуди када он овде има проблем да детектује *месџо*, оно *іде* слике коју посматра, јер се она и не фиксира за своје место него му „поглед лута по слици као по круговима Бића. Пре ће бити да видим према њој или са њом, него што видим њу”.⁸⁷ Управо овде Мерло-Понти долази до момента када на недвосмислен начин доводи у везу кључне појмове Видљивог и Имагинације:

Реч призор стекла је лош глас зато што се слепо веровало да је цртеж прецртавање, копија, секундарна ствар, а ментална представа би била цртеж те врсте у нашој приватној колекцији. Али ако он заиста није ништа слично, цртеж и слика не припадају сопству ништа више него он. Они су унутрашњост спољашњости и спољашњост унутрашњости, што омогућава двострукоост осећања, и без чега се не би разумело квазиприсуство и иминентна видљивост који представљају цео проблем имагинарног. Слика и мимика глумца нису додаци које позајмљујем од стварног света да бих се путем њих позивао на прозаичне ствари у њиховом одсуству.⁸⁸

⁸² М. Мерло-Понти, „Око и Дух”, у: *Сезанова сумња: „Око и Дух” и групи огледа о уметности*, Службени гласник, Београд 2016, 157.

⁸³ Исто.

⁸⁴ Исто, 158.

⁸⁵ Исто, 159.

⁸⁶ Исто, 160.

⁸⁷ Исто.

⁸⁸ Исто.

Када је реч о појму Имагинарног, он додаје да је оно

много ближе и много даље од актуелног: много ближе пошто је дијаграм његовог живота у мом телу, његово ткиво и његово тело изврнуто наопачке, први пут изложено погледима, и у том смислу, како то енергично каже Ђакомети: „Оно што ме интересује у свим врстама сликарства, то је сличност, односно оно што је за мене сличност: оно што ми омогућава да помало откријем спољашњи свет.” И много даље, пошто је слика аналогна само по телу, које духу не нуди прилику да поново промисли конститутивне односе ствари, већ да би се с њима сјединио, погледу даје трагове виђења изнутра, а виђењу даје оно што га изнутра облаже, имагинарну текстуру реалности.⁸⁹

Дакле, јасно је да је за Мерло-Понтија Имагинарно и много ближе и много даље од актуелног и да он ово увиђа управо из контекста виђења у сликарству, јер оно за њега „буди, подиже на највиши степен делиријум који је само виђење, пошто видети значи *држајћи на дисџанци*, и пошто сликарство шири то бизарно поседовање на све аспекте Бића, који морају да се на неки начин учине видљивим да би ушли у сликарство”.⁹⁰ На овом месту он тако потврђује и раније изнете Хајдегерове увиде о односу сликарства и видљивог, јер оно за Мерло-Понтија такође „даје видљиву егзистенцију ономе што профано виђење сматра невидљивим”.⁹¹ Неизоставно, француски феноменолог пореди и фигуру песника, успостављену након *видовијої Писма* Артура Рембоа [Arthur Rimbaud] (1854–1891) са фигуром сликара, те тако, ако је улога првог да „по диктату пише оно што мисли, што се у њему артикулише, улога сликара је да оцрта и пројектује оно што се у њему види”, ипак „сликар живи у фасцинацији” и тако је за Мерло-Понтија *виђење сликара* заправо једно феноменолошки устројено *нейресџано рађање*.⁹²

У овом тексту је такође индикативно што његов аутор из перспективе *сликара који себе сликају* призива идеју *ајсолујној виђења* „ван којег ништа не остаје, и које се затвара над њима”, те не чуди што сликарство све људске категорије попут видљивог и невидљивог, имагинарног и реалног, есенције и егзистенције сједињује „развијајући свој онирички универзум телесних есенција и делотворних сличности немих значења”.⁹³ Тако за Мерло-Понтија тело постаје природени простор за душу, као „матрица сваког другог постојећег простора”, те на тај начин и виђење постаје двоструко:

⁸⁹ Исто, 160–161.

⁹⁰ Исто, 162.

⁹¹ Исто.

⁹² Исто, 164.

⁹³ Исто, 166.

Постоји виђење о којем размишља, и о којем не могу да мислим друкчије него као о мисли, надзору духа, суду, читању знакова. А постоји и виђење које се одиграва, цењено или установљено, потискивано у сопственом телу, о којем се може створити идеја само упражњавајући га и које, између простора и мисли, уводи аутономни поредак споја душе и тела. Енигма виђења није елиминисана, она је од „мисли да гледамо” пребачена у виђење на делу.⁹⁴

При самом крају текста он сматра да је сада унеколико јасније шта „све у себи носи та мала реч: видети. Виђење није начин мишљења или присуства у себи: оно је средство које ми је дато да будемо одсутан од себе, да изнутра присуствујем цепању Бића и тек се после тога затварам у себе”,⁹⁵ оно је дакле „сусрет, као на раскрсници, свих видова Бића”.⁹⁶ У крајњем, о овом појму Мерло-Понти закључује:

Ово померање онога што јесте на оно што се види и показује, онога што се види и показује на оно што јесте, то је само виђење. И да би се дала онтолошка форма сликарства, скоро да уопште не треба мењати сликареву изјаву, јер је Кле у тридесет седмој години написао ове речи, које су исписане и на његовом гробу: „Неухватљив сам у иманентности...”⁹⁷

Имајући у виду све што је до сада рекао, као и идеју о *ајсо-лутујном виђењу* која ламентирајући на концу испоставља једно „жаљење што нисмо све”,⁹⁸ може се закључити да је Мерло-Понти, више него било ко други, настављач Башларове *феноменолошко-методолошко-перспективне* погледа на проблем(е) Видљивости у Имагинацији, по којој нам је *све видљиво, а дослујно* тога виђења зависи само од тога из којег ћемо хоризонта посматрати однос(е) ових појмова.

Дерида (1930–2004) о истини (маште) у *видљивој умјетности*

„Не може се ни замислити, господо, докле људи узносе лудило у ватри своје имагинације” – Дикло (la Duclos) – *Истина у сликарству* (1978).⁹⁹

⁹⁴ Исто, 175.

⁹⁵ Исто, 187.

⁹⁶ Исто, 190.

⁹⁷ Исто.

⁹⁸ Исто, 192.

⁹⁹ J. Derrida, *The Truth in Painting*, The University of Chicago Press, Chicago 1987, 203. Дерида наводи дело „Пет прича”, али није сасвим јасно о којем се Диклоу ради.

На то да свакако и Жак Дерида [Jacques Derrida] (1930–2004) има да положи рачун о ономе што је преузео од својих претходника више него индикативно упућује поднаслов књиге *Феноменолошки љућ у деконструкцију* Уга Влаисављевића (1957–), којим се поставља питање *шћѝа Дерида гућује Мерло-Понћѝију?* Влаисављевић овде, обременен Мерло-Понтијевом мишљу, долази до увида да „невидљиво јесте сама дубина из које се помаља све видљиво, отвореност његове димензије, али оно није сабијено негдје у дну као мрачна зона него је неразлучиво уткано у видљиво и чини његову рељефност”.¹⁰⁰ Осим тога, иако је и овом аутору потпуно јасно да на пољу трагања за изворима оног уметничког „Мерло-Понтијев пут се укршта са Хајдегеровим”,¹⁰¹ он ипак читаоце, и то на самом крају књиге, превасходно упућује на то да је управо Мерло-Понти већ био утврдио оно што је касније Дерида и потврдио – „да не постоји такво нешто као *ћерцейција*, тј. онаква повезаност са стварима од које је полазила феноменологија као филозофија перцепције *par excellence*”.¹⁰² Дакле, већ из ових ставова постаје јасно да је по питању појма Видљивог Дерида близак Хајдегеру и Мерло-Понтију, поготово када се томе придода и његова чувена *ојозиција ѝисања и ѝовора*, означена као *pharmakon*, по којој људи *заслеђени видљивошћу ѝисања* остају *слећи за ѝо да уоче ћревласћ ѝовора*.¹⁰³ Стога не треба да зачуди што он и своје кључне увиде о Имагинацији исказује у делу *Исћѝина у сликарсћѝву* (*La Vérité en peinture*), објављеном 1978. године. Слично ономе што Хајдегер ради у својим текстовима, Дерида овде у поглављу „Парергон” говори о Кантовим тумачењима *мащћѝе као уобразиље* (*Einbildungskraft*), наводећи да она свакако јесте *бићѝан извор огноса ћрема лейоћѝи*.¹⁰⁴ Нешто касније, у другом одељку наведеног поглавља – „Оно ’без’ чистог реза” – Дерида је, и даље на Кантовом трагу, потпуно децидиран у томе да је за продукцију *игеје лейоћѝе* одговорно „слагање између маште и разума”.¹⁰⁵ Он истиче да Кант у *чећѝврћѝом моменћѝу (суда укуса)* „Аналитике лепог” у *Ојщћѝиој најоменѝи (о уобразиљи)* прави разлику између *ћродукћѝивне* и *рећѝродукћѝивне мащћѝе*, те наводи да „нема искуства лијепог ’без слободне игре маште’. Овдје се машта не мисли најприје и једино

¹⁰⁰ У. Влаисављевић, *Феноменолошки љућ у деконструкцију: шћѝа Дерида гућује Мерло-Понћѝију*, Mediteran Publishing, Нови Сад 2011, 251.

¹⁰¹ Исто, 257.

¹⁰² Исто, 258.

¹⁰³ Уп. L. Niall, *A Derrida dictionary*, Blackwell Publishing Ltd, Oxford 2004, 119.

¹⁰⁴ Ж. Дерида, *Исћѝина у сликарсћѝву*, Јасен, Никшић 2001, 53, 76. и цитирано са 78.

¹⁰⁵ Исто, 107.

као моћ бића које се назива човјек, него почев од оног *без* чистог реза (неодређене љепоте)¹⁰⁶. Дакле, иако разум својим *појмовним одређењима*, попут одређења *сврхе*, „ограничава слободну игру маште”,¹⁰⁷ која „је моћ презентовања (*Darstellung*)”,¹⁰⁸ како је неупитно да човекова лепота „припада једино човеку”,¹⁰⁹ тако и институција уобразиље (Имагинације) „своје каноне позајмљује од искуства”.¹¹⁰ Стога и када је реч о „Аналитици узвишеног” Дерида упућује на то да уобразиља, једновременно жртвујући и крадући властиту слободу, *врши насиље над самом собом*, али управо тиме „добива на ономе што губи”.¹¹¹ Наиме, по њему обе операције *дво-величинске уобразиље*, која уједно и ограничава и ослобађа од границе, садрже *хваћање* – прва је захватање (*aprehensio, Auffassung*), које „може ићи *без ишецкоће* до у бесконачност”, док је друга операција – обухватање (*comprehensio, Zusammenfassung*), која се не може до краја следити, јер „оно је коначно, подвргнуто је *intuitiv*-у *derivativus*-у и чулном”.¹¹² Имајући ово у виду, Дерида на Кантовом трагу закључује да „не постоји ништа што се у уобразиљи не би могло проширити на димензију света”, зато што

како у нашој уобразиљи постоји једна димензија према бесконачном прогресу, у нашем разуму једна претензија према апсолутном тоталитету, као према реалној идеји, неизмјерност (*Unangemessenheit*) наше моћи феноменалног процјењивања величина, њене инадекватције према бесконачној идеји, буди у нама осећање неке нечулне моћи. То буђење је у правом смислу узвишено и оно нас наводи да кажемо: „Узвишено јесте оно у поређењу са чим све остало [све друго (*alles andere*),] јесте мало.”¹¹³

Имајући у виду Хајдегера и његове тадашње чувене дебате са Мејером Шапиром [Meyer Schapiro] (1904–1996) о Ван Гоговим [Vincent Willem van Gogh] (1853–1890) *Цицелама*, Дерида би му ипак признао оно што би и Мерло-Понтију – да се коначна *исцјина* Имагинације (пројекције или чак халуцинације, како он наводи) заиста може Видети, јер у сликарству доиста постоји „присуство истине на слици као *aletheia*”.¹¹⁴

¹⁰⁶ Исто, 108.

¹⁰⁷ Исто, 110.

¹⁰⁸ Исто, 117.

¹⁰⁹ Исто, 110.

¹¹⁰ Исто, 119.

¹¹¹ Исто, 139.

¹¹² Исто, 149.

¹¹³ Исто, 146. „Процјењивање темељне мјере (*Grundmass*) мора се, дакле, састојати у једној моћи непосредног и интуитивног захвата (*Fassen*): показивање појмова броја путем уобразиље”, 147.

¹¹⁴ Исто, 378.

Закључак – као што је слика на увид души, душа је Богу

„У својим Недрима носиш своје Небо и Земљу,
и све што посматраш мада изгледа Ван, то је
Унутар, у твојој Имагинацији.” – Вилијам Блејк.

„Ако Господ ствара увек певајући,
Човек знаде само сневајући.”

На концу, било како било са свим наведеним ауторима и њиховим тумачењима кључних појмова (Не)Видљиво(сти) и Имагинације, ипак се може рећи да *филозофско-имагинативни новум*, (прет)постављен у виду ауторове, савременим мислиоцима обременене, феноменолошко-методолошке тезе, јесте да *имагинацију треба доживљавати као свемоћу – (и)И тамо и овде и људе имагинарно као бесконачно и неограничено*. С друге стране, узимајући у обзир и *домен видљиво* и имајући у виду *новоусиоствљену катеорију досиујности*, не увек-свуда (и) потпуно, која се може *увидети* на многим местима, поготово код Башлара, Хајдегера и Мерло-Понтија, да се закључити и да је овај *новум* колико-толико, али свакако донекле, показан. *Метафизичке жеље и Имагинативних простора* за развијање овог истраживања у различитим мисаоним правцима и филозофским смеровима има прегршт, а аутор се нада да ће бити и *Видљиво* времена да се оно прошири на опсег можда и целокупне монографије.

Сходно свему до сада *из-реченом*, за сам крај, згодно је направити аналогију која је претпостављена у самом наслову овог закључка и има за циљ да додатно подупре ауторову тезу. Наиме, ако је следити из шесте главе Сирахове старозаветне књиге сачињену латинску максиму *apita usque ad conspectum Dei*, по којој је људска душа *увек-свуда* Видљива (презентна) Богу, онда је јасно и белодано зашто људску Имагинацију треба Видети као *мало* бога човекове *душе*, јер иако, због *савршене несавршености* човека, њома ипак *не Видимо све* на начин *увек-свуда*, она је *једина* *та* која нам *иризира слике на видело*!

Мојим најдражим уметницима слика –
Марку Шагалу за *тамо*, а
Бори(воју) и Ј. ИФ за *овде*.

Мср Вук П. Трнавац
Универзитет у Београду
Филозофски факултет
Докторске студије
vuktrnavac@gmail.com