

MATIJA JELAČA

Filozofski fakultet, Sveučilište Jurja Dobrile u Puli

O umjetnosti i estetici kod Gillesa Deleuzea⁷⁸

Rad se bavi pitanjem uloge umjetnosti i estetike u filozofskom sustavu Gillesa Deleuzea (1925–1995). Na čitanju njegove najznačajnije knjige *Razlika i ponavljanje* (1968) najprije se predstavlja Deleuzeova kritika filozofije reprezentacije i zahtjev za prevratom Platonizma. Potom se pokazuje da Deleuzeov filozofski projekt treba čitati kao nastavak Bergsonovog: nasuprot Kantovom proskribiranju mogućnosti intelektualne intuicije i spoznaje stvari po sebi, Deleuze slijedi Bergsonovu reafirmaciju mogućnosti intelektualne spoznaje i spekulativne metafizike. Umjetnost i estetika zauzimaju povlašteno mjesto u Deleuzeovom filozofskom sustavu zato što on upravo u njima pronalazi glavni uzor i poticaj za kritiku filozofije reprezentacije i reartikulaciju intuitivne spoznaje i metafizičkih ambicija filozofije.

Ključne riječi: Gilles Deleuze, moderna umjetnost, moderna književnost, estetika, transcendentalni empirizam.

1. Uvod

Umjetnost zauzima povlašteno mjesto u filozofskom sustavu Gillesa Deleuzea (1925–1995). Štoviše, moglo bi se ustvrditi kako je njegov filozofski opus dobrim dijelom konstituiran upravo kroz dijalog s različitim umjetnostima. Deleuze je brojne studije posvetio pojedinim umjetnostima i/ili umjetnicima. Kad je riječ o književnosti, napisao je knjige o Marcelu Proustu (1964),⁷⁹ Leopoldu von Sacher-Masochu (1967)⁸⁰ i Franzu Kafki (1975),⁸¹ a objavio je i čitav niz kraćih eseja posvećenih brojnim drugim autorima (S. Beckett, H. Melville, D. H. Lawrence...).⁸² Napisao je također dvotomnu studiju o filmu, koja je postala jednim od općih mjesta suvremene teorije

78 Ovaj rad predstavlja tek mali zalag zahvalnosti profesorici Mirjani Benjak koja je imala povjerenja u mene onda kada je to bilo najvažnije.

79 *Marcel Proust et les signes*, Paris: Presses universitaires de France, 1964.

80 "Le froid et le cruel" u *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris: Éditions de Minuit, 1967.

81 G. Deleuze i F. Guattari, *Kafka: Pour une littérature mineure*, Paris: Éditions de Minuit, 1975.

82 Dobar dio ovih radova okupljen je u knjizi *Critique et Clinique*, Paris: Editions de Minuit, 1993.

filma.⁸³ Objavio je i studiju o slikarstvu Francis Bacona (1981),⁸⁴ a često je pisao i o glazbi i kazalištu (A. Artaud).⁸⁵ No uz te duže i kraće studije posvećene različitim umjetnicima, cjelokupan je njegov filozofski opus prožet referencama na različita umjetnička djela, a brojni su njegovi filozofski pojmovi nastali u izravnom dijalogu s pojedinim umjetničkim djelima.⁸⁶ Na koncu, u ovom kontekstu svakako valja napomenuti da je svojim djelom *Tisuću platoa* (1980), napisanim u suautorstvu s Felixom Guattarijem, postavio temelje novom hibridnom žanru na razmeđu filozofije i književnosti koji će s vremenom dobiti naziv teorijska-fikcija.⁸⁷ Drugim riječima, osim što je pisao o književnosti, svoj je filozofski diskurs u nekim svojim djelima i prožeo s književnim diskursom.

Namjera je ovog rada opisati i objasniti ulogu koju su umjetnost i estetika imale u Deleuzeovom filozofskom sustavu. U središtu interesa pritom neće biti studije pojedinih umjetnosti ili umjetnika, već najznačajnija knjiga rane faze njegovog opusa, *Razlika i ponavljanje* (1968).⁸⁸ Ta knjiga predstavlja najsustavniju artikulaciju vlastitog filozofskog projekta i temelj je svakog pokušaja razumijevanja njegove filozofije. U ovom je kontekstu posebno važna i zato što Deleuze ovdje neke od ključnih aspekata vlastitog filozofskog projekta artikulira upravo u raspravama o (modernoj) umjetnosti i estetici. Nakon kraćeg uvodnog prikaza općih postavki filozofskog projekta *Razlike i ponavljanja*, naglasak će u ostatku teksta biti upravo na prikazu i čitanju tih važnih mjesta knjige.

2. Svijet reprezentacije i svijet simulakruma

Glavnu okosnicu *Razlike i ponavljanja* čini sukob klasičnog „svijeta reprezentacije“ i modernog „svijeta simulakruma“:

83 *Cinema-1: L'Image-mouvement*, Paris: Éditions de Minuit, 1983. *Cinema-2: L'Image-temps*, Paris: Éditions de Minuit, 1985.

84 *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, Paris: Éditions de la Différence, 1981.

85 Najčešće u svojim najpoznatijim knjigama napisanim u suautorstvu s F. Guattarijem: *Capitalisme et schizophrénie tome 1: l'Anti-Oedipe*, Paris: Éditions de Minuit, 1972.; *Capitalisme et schizophrénie tome 2: Mille plateaux*, Paris: Éditions de Minuit, 1980.

86 Svakako najpoznatiji takav primjer je pojam „tijelo bez organa“ koji je preuzeo od A. Artauda.

87 Više o teorijskoj-fikciji v. Bekavac (2016).

88 Deleuzeov se opus može podijeliti u dvije faze. Prvu, ranu fazu čine radovi objavljeni od 1946. do 1968., koji se najvećim dijelom sastoje od studija iz povijesti filozofije posvećenih pojedinim filozofima (D. Hume, F. Nietzsche, H. Bergson, I. Kant, B. Spinoza). Ta je faza okončana objavljivanjem Deleuzeove doktorske disertacije *Différence et répétition* (1968.) u kojoj je po prvi put progovorio „u vlastito ime“ (Deleuze 1994: XV). Drugu, kasniju i eksperimentalniju fazu njegova stvaralaštva obilježile su već navedene knjige nastale u suradnji s F. Guattarijem, kao i studije posvećene umjetnostima.

Primat identiteta, kako god koncipiran, definira svijet reprezentacije. No moderna je misao rođena iz neuspjeha reprezentacije, gubitka identiteta, i otkrića svih sila koje djeluju ispod reprezentacije identičnog. Moderni je svijet svijet simulakruma. Čovjek nije preživio Boga, niti je identitet subjekta preživio identitet supstance. Svi su identiteti tek simulirani, proizvedeni kao optički „učinak” dublje igre razlike i ponavljanja. Ovdje predlažemo misliti razliku po sebi neovisnu o oblicima reprezentacije koji ju svode na Isto. (Deleuze 1994: XIX)

Pod pojmom „svijet reprezentacije” Deleuze podrazumijeva ontološko-epistemološki kompleks ideja utemeljen na pretpostavci o primatu identiteta u odnosu na razliku – identitet je primaran, a razlika iz njega izvedena. Riječ je o uvjerenju koje se prema Deleuzeu nalazi u osnovi najvećeg dijela zapadne filozofije. Svijet reprezentacije, za njega, počinje s Platonom. Platonov dualistički filozofski sustav postulira vječni svijet Ideja (Formi ili Esencija), onkraj pojavnog, promjenjivog svijeta slika ili kopija koje postoje u vremenu. Prema Deleuzeovoj interpretaciji, Platonova teorija Ideja u prvome redu predstavlja pokušaj da se uspostavi kriterij selekcije između „stvari i slike, originala i kopije, modela i simulakruma“ (Deleuze 1990: 253). Kasnije će ovu tvrdnju dodatno odrediti i ustvrditi kako Platon zapravo pokušava uspostaviti kriterij ili princip selekcije između dviju vrsta slika – „kopija-ikona“ i „simulakruma-fantazmi“ (Deleuze 1990: 256). Kopije-ikone su „dobre ili utemeljene slike“ zato što je *sličnost* koja ih karakterizira posljedica njihovog *izravnog* odnosa s Idejama (Deleuze 1990: 257). Nasuprot tome, simulakrumi-fantazme su „lažne ili neutemeljene slike“ zato što je njihova sličnost tek površinski „učinak“ ili „dojam“ koji nastaje kao proizvod njihove dubinske *razlike* u odnosu prema Idejama (Deleuze 1990: 257). Stoga, može se ustvrditi kako kopije-ikone i simulakrumi-fantazme predstavljaju dva suprotstavljena načina postizanja sličnosti. Deleuze sažima ovaj dualizam u dvije formule: „samo ono što je slično se razlikuje“ i „samo ono što je različito je slično“ (Deleuze 1990: 261). Prema Deleuzeu,

ovo su dva odvojena čitanja svijeta: jedno nas poziva da mislimo razliku iz perspektive prethodne sličnosti ili identiteta; drugo nas pak poziva da mislimo sličnost i identitet kao rezultat dubinske razlike. Prvo čitanje definira svijet kopija ili reprezentacije i postulira svijet kao ikonu. Drugo, nasuprot prvom, definira svijet simulakruma i postulira svijet kao fantazmu. (Deleuze 1990: 261–262)

U svijetu kopija ili reprezentacije, koji je utemeljio Platon, simulakrume-fantazme treba „potisnuti što je dublje moguće“ i „zatvoriti ih u pećinu na dnu Oceana“ (Deleuze 1990: 259). Utoliko što je moderni svijet, kao što smo ranije vidjeli, svijet simulakruma,

Deleuze postulira „prevrat Platonizma“ kao glavni zadatak moderne filozofije: „Izvršiti ‘prevrat Platonizma’ znači osloboditi simulakrume i afirmirati njihova prava u odnosu na kopije i ikone“ (Deleuze 1990: 262). Drugim riječima, „prevrat Platonizma“ označava prevrat odnosa identiteta i razlike koji karakterizira svijet reprezentacije: ako svijet reprezentacije misli razliku iz perspektive prethodne sličnosti i identiteta, moderna filozofija mora afirmirati primat razlike, i misliti identitet i sličnost kao proizvod dubinske razlike.

Platon je, dakle za Deleuzea, začetnik svijeta reprezentacije. No to nipošto ne znači, naglašava Deleuze, da je s Platonom svijet reprezentacije u potpunosti konstituiran. Naime, kod Platona, pobjeda nad simulakrima

nije još zagarantirana, kao što će to biti u konstituiranom svijetu reprezentacije, i dalje se može čuti tutnjavu neprijatelja. Umetnuta u svim porama Platonističkog kozmosa, razlika se opire svom jarmu. (Deleuze 1994: 127)

Tek je s Aristotelom, smatra Deleuze, svijet reprezentacije u potpunosti konstituiran i razlika u cijelosti podređena identitetu. Aristotelova teorija kategorija uspostavlja „okove posredovanja“ ili reprezentacije kojima je razlika konačno svezana i „pripitomljena“ (Deleuze 1994: 280). Deleuze navodi četiri takva okova ili „zahtjeva“ reprezentacije: „identitet pojma, opozicija predikata, analogija suda i sličnost percepcije“ (Deleuze 1994: 34). U Aristotelovoj teoriji kategorija razlika postoji samo u odnosu prema identitetu pojma – različite su one pojave koje imaju nešto zajedničko utoliko što pripadaju istom pojmu. Kad je riječ o „specifičnoj razlici“ (*differentia specifica*) ili razlici između dviju vrsta koje pripadaju istom rodu, Aristotel tu razliku svodi na odnos opozicije – dvije se vrste razlikuju po opoziciji predikata koji ih određuju. Kad je pak riječ o razlici između samih kategorija (deset najopćenitijih pojmova/rodova pod koje se sve što postoji može podvesti), ta je razlika određena odnosom prema bitku – bitak je jedini pojam koji je nadređen kategorijama jer je bitak jedino što im je svima zajedničko. No, ne stoje sve kategorije u jednakom odnosu prema bitku – kategorija supstancije stoji u privilegiranom odnosu prema bitku, a sve se druge kategorije određuju sudom po analogiji sa supstancijom. Konačno, kad je riječ o „najmanjoj razlici“ (*infima species*), dvije jedinke pripadaju istoj vrsti tek ako su slične jedna drugoj na razini percepcije. Takvo Aristotelovo poimanje razlike, smatra Deleuze, odgovorno je za

zabunu koja je bila pogubna po čitavu povijest filozofije razlike: davanje zasebnog pojma razlici je pomiješano s upisivanjem razlike u opće pojmove – određivanje pojma razlike je pomiješano s upisivanjem razlike u identitet neodređenog pojma. (Deleuze 1994: 32)

Da bi se ispravila ova „pogubna zabuna“ koja je obilježila sve kasnije filozofske pokušaje mišljenja razlike, od Leibnizovog preko Kantovog do Hegelovog, nužno je, ističe Deleuze, misliti „razliku po sebi“, odnosno stvoriti pojam razlike koji ju ne bi „svodio na puku pojmovnu razliku“ (Deleuze 1994: 27).

3. Transcendentalni empirizam

U *Razlici i ponavljanju* Deleuze svoj filozofski projekt mišljenja razlike po sebi naziva „transcendentalnim empirizmom“. On taj termin najčešće koristi u kontekstu rasprava o estetici i umjetnosti, i upravo su ta mjesta ključna za razumijevanje uloge umjetnosti u njegovu sustavu. Na prvom takvom mjestu u knjizi iznosi ovu tvrdnju: „Umjetničko djelo napušta domenu reprezentacije kako bi postalo ‘iskustvo’, transcendentalni empirizam ili znanost o osjetilnome“ (Deleuze 1994: 56). Zanimljivost ove tvrdnje sastoji se u tome što Deleuze ovdje „transcendentalni empirizam“, termin kojim označava vlastiti filozofski projekt, izjednačuje ne samo s „iskustvom“, nego i s „umjetničkim djelom“. Da bi se razumjela ova teza, nužno ju je čitati u odnosu prema druga dva mjesta u knjizi na kojima iznosi blisko povezane ideje. Tako odmah u nastavku prethodne formulacije tvrdi:

Čudno je da je estetika (kao znanost o osjetilnome) mogla biti utemeljena na onome što *može* biti reprezentirano u osjetilnome. (...) Empirizam zaista postaje transcendentalan, a estetika apodiktična disciplina tek kad aprehendiramo izravno u osjetilnome, ono što se može samo osjetiti, sam bitak osjetilnoga: razliku, potencijalnu razliku i razliku intenziteta kao razlog iza kvalitativne raznolikosti. (...) Upravo je intenzivni svijet razlika, u kojem kvalitete pronalaze svoj razlog i osjetilno svoj bitak, predmet superiornog empirizma. Ovaj nas empirizam naučava čudnom „razlogu“, razlogu mnoštva, kaosa i razlike (nomadske raspodjele, okrunjene anarhije). Razlike su one koje uvijek nalikuju jedna drugoj, koje su analogne, suprotstavljene ili identične: razlika je iza svega, ali iza razlike nema ničega. (Deleuze 1994: 56–57)

Konačno, desetak stranica dalje nalazi se i ovaj važan odlomak:

Elementarni pojmovi reprezentacije su kategorije definirane kao uvjeti mogućeg iskustva. Ove su, međutim, preopćenite ili prevelike za stvarno. Mreža je toliko labava da najveće ribe promiču. Ne čudi stoga da je estetika podijeljena u dvije nesvodive domene: na teoriju osjetilnoga koja obuhvaća samo onaj dio stvarnoga koji je u skladu s mogućim iskustvom; i na teoriju lijepoga, koja se bavi stvarnošću stvarnoga, utoliko što se tu stvarnost reflektira. Sve

se mijenja jednom kad odredimo uvjete stvarnog iskustva koji nisu veći od uvjetovanog i koji se po prirodi razlikuju od kategorija: dva značenja estetike se ujedinjuju do te mjere da se bitak osjetilnog otkriva u umjetničkom djelu, dok se, istovremeno, umjetničko djelo javlja kao eksperimentacija. (Deleuze 1994: 68)

Da bi se moglo razumjeti ove ulomke, nužno je eksplicitno izgovoriti sve ono što Deleuze ovdje pretpostavlja, odnosno sve „ono što nije rekao, ali je ipak prisutno u onome što jest izgovorio“ (Deleuze 1995: 136). Prvo što u tom pogledu treba istaknuti jest da njegovo problematiziranje estetike na ovim mjestima implicitno referira na poimanje estetike Immanuela Kanta. Naime, upravo Kant koristi termin „estetika“ u dva različita značenja kao što to Deleuze ovdje ističe. S jedne strane, u *Kritici čistoga uma* (1781), u kontekstu transcendentalnog istraživanja uvjeta mogućnosti iskustva/spoznaje uopće, Kant pod pojmom „transcendentna estetika“ podrazumijeva transcendentno istraživanje uvjeta mogućnosti osjetilnosti a priori. Upravo se na to referira Deleuze kad govori o estetici kao „teoriji osjetilnoga“. S druge, pak, strane, u *Kritici rasudne snage* (1790) Kant pridjev „estetski“ koristi u kontekstu rasprava o „estetskim sudovima“, kao podvrsti „refleksivnih sudova“ (Kant 1957: 41). *Kritika rasudne snage* najvećim je dijelom posvećena upravo refleksivnim sudovima koje Kant definira u opoziciji prema „određujućim sudovima“ kojima se bavila *Kritika čistoga uma*. U svojoj trećoj *Kritici* Kant „moć suđenja“ definira kao „sposobnost, da se ono posebno pomišlja kao sadržano pod općenitim“ (Kant 1957: 19), da bi odmah potom uveo razliku između određujućih i refleksivnih sudova: „Ako je dano ono općenito (pravilo, princip, zakon), onda je moć suđenja, koja supsumira pod nj, *određujuća*. (...) No ako je dano samo ono posebno, uz što ona treba da nađe ono općenito, onda je moć suđenja samo *refleksivna*“ (Kant 1957: 19). Pritom, Kant razlikuje dvije vrste refleksivnih sudova: estetski sudovi (koji se dalje dijele na „sudove o ugodnom“, „sudove o lijepom“ i „sudove o sublimnom“); i teleološki sudovi („sudovi o svrhovitom“). Sama distinkcija između određujućih i refleksivnih sudova otkriva zašto je za Deleuzea dualizam Kantovog poimanja estetike problematičan. Ako se spoznaja/iskustvo za Kanta sastoji od određujućih sudova, odnosno od primjene općih razumskih pojmova na pojedinačne zorove koji su dani kroz osjetilnost, takvo poimanje spoznaje/iskustva nužno ostaje na razini općega i ne uspijeva zahvatiti ono pojedinačno. Ključno je pritom istaknuti da je za Deleuzea, stvarno po definiciji pojedinačno/jedinstveno. Iz toga slijedi da u Kantovoj teoriji spoznaje postoji nepremostivi jaz između stvarnoga (iskustva) koje je pojedinačno/jedinstveno i mogućeg (iskustva) koje je općenito. Zato Deleuze tvrdi da u svom prvom značenju estetika definirana kao „teorija osjetilnoga (...) obuhvaća samo onaj dio stvarnoga

koji je u skladu s mogućim iskustvom“. S druge pak strane, ističe Deleuze, estetika kao „teorija lijepoga“, uistinu se bavi „stvarnošću stvarnoga“, ali samo „utoliko što se tu stvarnost reflektira“. Kod estetskih sudova kao podvrste refleksivnih sudova, dano je ono pojedinačno (osjetilni zor), ali nedostaje ono opće (razumski pojam), pod koje bi se zor mogao podvesti. Estetski sudovi, dakle, uistinu zahvaćaju ono pojedinačno/jedinstveno, ali ne uzdižu se do razine spoznaje (za koju je potrebna sinteza pojmova i zorova), već ostaju na razini puke *refleksije*. Iz svega navedenoga, slijedi ključni postulat Deleuzeove kritike reprezentacije: utoliko što su kategorije kao elementarni pojmovi reprezentacije po definiciji opće, one ne mogu predstavljati uvjet mogućnosti stvarne spoznaje/iskustva koje je po definiciji pojedinačno/jedinstveno. Nužno je stoga, smatra Deleuze, Kantovo poimanje transcendentalnog kao uvjeta mogućeg iskustva, reartikulirati kao istraživanje „uvjeta stvarnog iskustva koji nisu veći od uvjetovanog i koji se po prirodi razlikuju od kategorija“. Ovu važnu tezu treba čitati u kontekstu Deleuzeovih povijesno-filozofskih rasprava o Bergsonu u kojima je moguće pronaći gotovo identične formulacije, ali puno detaljnije eksplicirane.

4. Bergsonova intuicija kao metoda

U Deleuzeovom čitanju, Bergsonov filozofski projekt predstavlja kritiku, ali i reartikulaciju Kantove transcendentalne metode. Kao što je poznato, temeljna gesta Kantove filozofije sastoji se u proskribiranju intelektualne intuicije, odnosno mogućnosti spoznaje stvari po sebi – utoliko što čovjek ne posjeduje intelektualnu već samo osjetilnu intuiciju, ne može spoznati stvari kakve one jesu po sebi (*noumena*), već samo u onom obliku u kojem su mu dane u iskustvu (pojave ili *phenomena*). Stoga filozofija ne smije postavljati pitanja o esenciji stvari, već treba istraživati *uvjete* pod kojima su nam stvari kao pojave dane u iskustvu (transcendentalna metoda). Za Kanta, ti su uvjeti prostor i vrijeme kao čisti oblici intuicije i kategorije kao čisti razumski pojmovi. Bergson, u Deleuzeovoj interpretaciji, nastavlja Kantov projekt određivanja uvjeta iskustva, no ti uvjeti nisu „kao kod Kanta, uvjeti mogućeg iskustva, već uvjeti stvarnoga iskustva“ (Deleuze 1991: 23). Sposobnost određivanja takvih uvjeta stvarnog iskustva „koji nisu širi od onoga što uvjetuju“ (Deleuze 1991: 28), Bergson pripisuje „intuiciji kao metodi“ (Deleuze 1991: 13). Bergsonovo poimanje intuicije kao metode nije ništa drugo nego reafirmacija intelektualne intuicije, koju je Kant proskribirao. Baš kao što intelektualna intuicija omogućava neposrednu spoznaju svijeta po sebi, tako i Bergsonova intuicija kao metoda omogućava spoznaju bitka ili apsoluta (Deleuze 1991: 35). Točnije, utoliko što apsolut, prema Bergsonu, ima dva aspekta, „trajanje“ (Bergsonov termin za vrijeme) ili „razlike u vrsti“ i „prostor“ ili „razlike u stupnju“,

intuicija koja se sastoji od mišljenja u obliku trajanja (Deleuze 1991: 31), omogućava neposredan pristup trajanju kao jednom od dva aspekta apsoluta. S obzirom na to da, za Bergsona, trajanje predstavlja „promjenjivu esenciju stvari“ (Deleuze 1991: 34), jasno je da intuicija omogućava spoznaju esencija stvari samih, dakle upravo ono što je Kant proglasio nemogućim. Nadalje, dok, za Kanta, prostor i vrijeme predstavljaju uvjete iskustva, kod Bergsona, pak, prostor i trajanje (vrijeme) predstavljaju dva aspekta bitka ili apsoluta. Dakle, za razliku od Kanta koji svoju transcendentalnu metodu formulira prvenstveno u *epistemološkim* terminima, Bergsonovu intuiciju kao metodu treba razumjeti u *ontološkim* terminima. Konačno, nasuprot Kantovoj kritici dogmatske metafizike, Bergson reafirmira *metafizičke* ambicije filozofije: znanost bez metafizike je prazna (Deleuze 1991: 116)

Deleuze je vlastiti filozofski projekt poimao kao nastavak i razradu ovako definiranih postulata Bergsonove filozofije i upravo u tom ključu treba čitati ranije navedene ulomke iz *Razlike i ponavljanja*. U prvome od ta dva ulomka Deleuze se koristi terminom „superiorni empirizam“, kojim inače označava Bergsonov projekt (Deleuze 1991: 30), kao sinonim svom „transcendentalnom empirizmu“. U oba ulomka tvrdi kako glavni zadatak takvog „transcendentalnog“ ili „superiornog empirizma“ mora biti određivanje uvjeta stvarnog, a ne tek mogućeg iskustva pri čemu, kao i kod Bergsona, ti uvjeti ne smiju biti „veći od uvjetovanoga“. Nadalje, dok se kod Bergsona ti uvjeti stvarnoga iskustva sastoje od razlika u vrsti, Deleuze u istom smislu navodi „intenzivni svijet razlika“, odnosno „razliku, potencijalnu razliku i razliku intenziteta kao razlog iza kvalitativne raznolikosti“. Konačno, postulira sposobnost izravne aprehenzije tog intenzivnog svijeta razlika, čime ponavlja Bergsonovu reafirmaciju intelektualne intuicije ili intuitivne spoznaje: „Empirizam zaista postaje transcendentalan, a estetika apodiktična disciplina, tek kad aprehendiramo izravno u osjetilnome, ono što se može samo osjetiti, sam bitak osjetilnoga“. U tom pogledu moglo bi se ustvrditi kako Deleuzeova doktrina „transcendentne uporabe spoznajnih moći“, koja je izložena u središnjem poglavlju *Razlike i ponavljanja* naslovljenom „Slika misli“, nije ništa drugo nego reartikulacija Bergsonovove „intuicije kao metode“.

5. Transcendentna uporaba spoznajnih moći

Pod pojmom „slika misli“ Deleuze podrazumijeva implicitne, prešutne postulate koji određuju prirodu mišljenja u svijetu reprezentacije. Jedan od važnijih postulata takve „dogmatske slike misli“ (Deleuze 1994: 148) jest postulat „prepoznavanja“, prema kojemu čin prepoznavanja predstavlja model mišljenja – misliti nije ništa drugo nego prepoznati neki predmet i podvesti ga pod odgovarajući pojam (Deleuze 1994: 133).

U tom pogledu, mišljenje pretpostavlja zajedničko djelovanje svih spoznajnih moći u njihovom nastojanju da prepoznaju pojedini predmet. Osjetilnost prima određene osjetilne podražaje, koje potom imaginacija oblikuje u skladu sa shemom određenog pojma, kako bi na kraju razum činom prepoznavanja mogao podvesti tako strukturiran osjetilni zor pod odgovarajući pojam. Nasuprot takvom poimanju mišljenja Deleuze tvrdi: „Nešto u svijetu tjera nas da mislimo. To nešto nije predmet prepoznavanja već fundamentalnog susreta“ (Deleuze 1994: 139). Prva osobina predmeta takvog susreta je „da ga se može samo osjetiti“ (Deleuze 1994: 139). Isti će pojam u nastavku teksta označavati i terminima „znak“, „bitak osjetilnoga“, „ono po čemu je danost dana“ i '*sentiendum*' (Deleuze 1994: 139–149). Pritom je važno istaknuti da je taj predmet susreta

imperceptibilan iz perspektive empirijske uporabe osjetila pri kojoj osjetilnost prima samo ono što mogu pojmiti i ostale spoznajne moći, što potom biva povezano u kontekstu zajedničkog osjetila s predmetom koji mogu obuhvatiti ostale spoznajne moći. (Deleuze 1994: 140)

Nasuprot takvoj empirijskoj uporabi, „u prisutnosti onoga što je moguće samo osjetiti (i istovremeno je imperceptibilno), osjetilnost se suočava sa svojim ograničenjem, znakom, i uzdiže se na razinu transcendentne uporabe: na ‘n-tu’ potenciju“ (Deleuze 1994: 140). Nakon što je uslijed susreta sa *sentiendumom* osjetilnost uzdignuta do svoje transcendentne uporabe, ona time prisiljava „memoriju da zapamti *memorandum*, ono što je moguće samo zapamtiti“ (Deleuze 1994: 141), uzdižući tako memoriju do vlastite transcendentne uporabe. Konačno, memorija „prisiljava misao da pojmi ono što je moguće samo misliti, *cogitandum* ili *noeteon*, Esenciju (...) bitak inteligibilnoga kao da je to istovremeno konačna moć mišljenja i nemislivo“ (Deleuze 1994: 141). Takva „transcendentna, razdvojena ili superiorna uporaba spoznajnih moći“ razotkriva njihovu „transcendentalnu formu“ (Deleuze 1994: 143). Da bi se izbjeglo određivanje transcendentalne forme spoznajnih moći iz njihove empirijske uporabe, kao što to čini Kant, Deleuze smatra da se

svaku spoznajnu moć mora dovesti do krajnje točke njenog raspada, kada ona postaje žrtvom trostrukog nasilja: nasilje onoga što je prisiljava na uporabu, onoga što je prisiljena shvatiti i što samo ona može shvatiti, ali i onoga što je neshvatljivo (iz perspektive njene empirijske uporabe). (Deleuze 1994: 143)

Upravo u tom trenutku svaka spoznajna moć „pronalazi vlastiti jedinstveni predmet“ (Deleuze 1994: 143) ili svoju transcendentalnu formu.

Kao što smo vidjeli, mišljenje, za Deleuzea, počinje susretom s bitkom osjetilnoga, paradoksalnim elementom koji je moguće samo osjetiti (iz perspektive transcendentne uporabe spoznajnih moći), a istovremeno je imperceptibilan (iz perspektive njihove

empirijske uporabe). Otkriva da taj paradoksalni element koji prisiljava osjetilnost na njenu transcendentnu uporabu nije ništa drugo nego

intenzitet, pojmljen kao čista razlika po sebi, kao ono što je istovremeno nemoguće osjetiti iz perspektive empirijske osjetilnosti koja prima intenzitete samo posredstvom kvaliteta koje stvaraju, i ono što je moguće osjetiti samo iz perspektive transcendentalne osjetilnosti koja ih aprehendira izravno u susretu. (Deleuze 1994: 144)

Mišljenje, dakle, za Deleuzea uvijek počinje *izravnom aprehenzijom* razlike po sebi. Ovime se potvrđuje da je Deleuze vjerovao u mogućnost intelektualne intuicije ili intuitivne spoznaje, odnosno da njegovu „transcendentnu uporabu spoznajnih moći“ treba razumjeti kao reartikulaciju Bergsonovog poimanja intuicije kao metode.

6. Estetika kao apodiktična disciplina

Osim što potvrđuje da Deleuze nastavlja Bergsonovu misao i u ovom pogledu, doktrina transcendentne uporabe spoznajnih moći je važna jer nam omogućava razumijevanje ranije navedenih Deleuzeovih teza o estetici i umjetnosti. Kao što smo ranije pokazali, on je smatrao problematičnom dvoznačnost Kantovog poimanja estetike kao teorije osjetilnoga s jedne i teorije lijepoga s druge strane. Upoznavanje s Deleuzeovom kritikom dogmatske slike misli, otkriva da je ta sporna dvoznačnost estetike nužna posljedica reprezentacijskog poimanja spoznaje, koje uzima čin prepoznavanja kao model spoznaje/mišljenja. Utoliko što je spoznaja definirana kao podvođenje pojedinačnog osjetilnog zora (predmeta) pod opći razumski pojam (prepoznavanje tog predmeta), nužno postoji jaz između estetike kao teorije osjetilnosti koja zahvaća samo ono što je moguće reprezentirati (prepoznati ili podvesti pod postojeći opći pojam) i teorije lijepoga koja reflektira stvarni, pojedinačni osjetilni zor, ali ga ne može spoznati. Da bi se otklonio taj jaz, smatra Deleuze, nužno je reartikulirati samo poimanje mišljenja/spoznaje⁸⁹ – umjesto kao podvođenje pojedinačnog predmeta pod opći pojam, mišljenje/spoznaju treba definirati kao određivanje uvjeta stvarnoga iskustva koji nisu veći od onoga što uvjetuju, odnosno kao stvaranje jedinstvenog pojma koji odgovara samo onoj pojedinačnoj stvari za koju je skrojen. Time nestaje dualizam između *spoznaje* mogućeg iskustva i puke *refleksije* stvarnoga iskustva i ostaje samo mišljenje/spoznaja stvarnoga iskustva ili stvarnosti same. Takvom reartikulacijom mišljenja/spoznaje, tvrdi Deleuze, estetika postaje „apodiktična disciplina“ – predmet estetike više nije istraživanje onog dijela osjetilnoga koji je moguće reprezentirati

89 Iako sâm Deleuze koristi termin „mišljenje“, očito je da pod tim pojmom podrazumijeva i ono što Kant označava terminom „spoznaja“, stoga sam se odlučio za ovo kompromisno rješenje.

već izravna aprehenzija bitka osjetilnoga. Kao što smo vidjeli, bitak osjetilnoga je onaj paradoksalni element koji se može samo osjetiti iz perspektive transcendentne uporabe osjetilnosti, a imperceptibilan je iz perspektive njene empirijske uporabe. Utoliko što upravo susret s bitkom osjetilnoga *prisiljava* osjetilnost da se uzdigne do svoje transcendentne uporabe, može se zaključiti da estetika više nije disciplina koja se bavi onime što je *moгуće*, već onime što je *apodiktički nužno*, odnosno onime što se *mora* osjetiti.

7. Umjetničko djelo kao iskustvo/eksperimentacija

Nadalje, utoliko što je umjetnost tradicionalno predstavljala jedan od glavnih predmeta estetike kao teorije lijepoga, Deleuzeova reartikulacija estetike kao apodiktične discipline za važnu posljedicu ima i reartikulaciju same umjetnosti:

Sve se mijenja jednom kad odredimo uvjete realnog iskustva koji nisu veći od uvjetovanog i koji se po prirodi razlikuju od kategorija: dva značenja estetike se ujedinjuju do te mjere da se bitak osjetilnog otkriva u umjetničkom djelu, dok se, istovremeno, umjetničko djelo javlja kao eksperimentacija. (Deleuze 1994: 68)

Kao što je ranije istaknuto, ove teze treba čitati u odnosu prema drugim bliskim formulacijama u knjizi. Prije svega riječ je o sljedećem važnom mjestu iz kojega smo već citirali:

Znamo da moderna umjetnost teži ostvarivanju tih uvjeta {stvarnoga iskustva}: u tom smislu postaje istinski teatar metamorfoza i permutacija. Teatar u kojem ništa nije čvrsto, labirint bez niti (Arijadna se objesila). Umjetničko djelo napušta domenu reprezentacije kako bi postalo „iskustvo“, transcendentalni empirizam ili znanost o osjetilnome. (Deleuze 1994: 56)

Prvo što treba istaknuti jest da ova dva mjesta u knjizi predstavljaju dvije varijacije istih teza o umjetnosti. Formulaciju „moderna umjetnost teži ostvarivanju uvjeta stvarnoga iskustva“ treba razumjeti kao istoznačnu formulaciji „bitak osjetilnoga se otkriva u umjetničkom djelu“ – bitak osjetilnoga predstavlja upravo uvjete stvarnoga iskustva. Jednako tako, formulaciju „umjetničko djelo postaje iskustvo“, treba čitati kao sinonim formulaciji „umjetničko djelo se javlja kao eksperimentacija“. Da bi se uočila sinonimija ovih dvaju iskaza treba ukazati na specifičan značenjski odnos u kojem stoje '*expérience*' i '*expérimentation*' u francuskom jeziku. Naime, oba izraza mogu imati oba značenja: '*expérience*' može uz „iskustvo“ označavati i „eksperimentaciju“, a '*expérimentation*' može uz „eksperimentaciju“ označavati i „iskustvo“. Upravo tu mogućnost iskorištava Deleuze u dvije navedene formulacije i stoga ih se može

razumjeti kao istoznačne. Konačno, tvrdi i da „napuštanjem domene reprezentacije”, umjetničko djelo, osim iskustvo/eksperimentacija, postaje i „transcendentalni empirizam ili znanost o osjetilnome”, tj. estetika. Na samom kraju prvog poglavlja dodatno razrađuje svoje teze o umjetnosti pa je stoga nužno ukratko se upoznati i s tim važnim mjestom u knjizi.

Prije svega, ovdje se otkriva da Deleuzeove teze o modernoj umjetnosti predstavljaju njegovu filozofsku artikulaciju teza o modernom umjetničkom/književnom djelu koje je Umberto Eco iznio u svom *Otvorenom djelu* (1962). Na temelju Ecove distinkcije „klasičnog“ i „modernog“ umjetničkog djela, Deleuze „beskonačoj reprezentaciji“ suprotstavlja „moderno umjetničko djelo“ (Deleuze 1994: 68). Za razliku od „beskonačne reprezentacije“ koja „multiplicira i organizira stajališta u nizove koji konvergiraju na isti objekt, na isti svijet“, odnosno koja „multiplicira figure i momente koji kruže oko jednog središta, velikog kruga svijesti“, moderno umjetničko djelo „razvijajući svoje permutirajuće nizove i kružne strukture, ukazuje filozofiji put koji vodi k napuštanju reprezentacije“ (Deleuze 1994: 68–69). Dok „greška reprezentacije leži u tome što ne ide onkraj forme identiteta, u odnosu kako prema promatranom objektu, tako i prema subjektu koji promatra“, kod modernog umjetničkog djela „važne su samo divergencija nizova, decentriranje krugova, ‘monstruoznost’“ (Deleuze 1994: 68–69). Kao primjer umjetničkih/književnih djela koja udovoljavaju ovim uvjetima, navodi Mallarmeovo (zamišljeno, ali neostvareno) djelo *Le Livre* i Joyceov *Finnegans Wake* (1939.). U tim djelima „identitet objekta kojeg se čita nestaje u divergentnim nizovima definiranim ezoteričnim riječima, baš kao što se i identitet subjekta koji čita rastače u decentriranim krugovima mogućih višestrukih čitanja“ (Deleuze 1994: 69). Na taj način „sve postaje simulakrumom“, pri čemu simulakrum ne smijemo razumjeti kao jednostavnu imitaciju, već kao čin koji izaziva i obrće samu ideju modela ili privilegirane pozicije. Simulakrum je instanca koja uključuje razliku unutar sebe, kao što je razlika između (bar) dvije divergentne serije na koje igra, čime ukida svaku sličnost tako da više nije moguće ukazati na postojanje originala i kopije. (Deleuze 1994: 69)

Na koncu zaključuje:

U tom smjeru moramo tražiti uvjete, ne mogućeg iskustva, već stvarnog iskustva. (...) Ovdje pronalazimo življenu stvarnost subreprezentativne domene. Ako je istina da je identitet element, a sličnost mjerna jedinica reprezentacije, tada čista prisutnost kakva nam se javlja u simulakrumu ima za mjernu jedinicu „dispratnost“, odnosno uvijek razliku razlike kao svoj neposredni element. (Deleuze 1994: 69)

Deleuzeove enigmatične teze o umjetničkom djelu prema kojima umjetničko djelo istovremeno otkriva bitak osjetilnoga i javlja se kao eksperimentacija, trebale bi sad biti nešto jasnije. Bitak osjetilnoga otkriva se u umjetničkom djelu utoliko što se umjetničko djelo javlja kao življeno, stvarno iskustvo (ili eksperimentacija): tek kad umjetničko djelo prestane biti puka reprezentacija ili kopija nekog identiteta izvan vremena i postane življeno, stvarno iskustvo u vremenu, otkriva se da je uvjet stvarnog iskustva ili bitak osjetilnoga, tj. uvjet ili bitak onoga što nam se daje u vremenu, uvijek i samo razlika, odnosno da u vremenu postoji samo razlika, a da izvan vremena nema ničega. Istovremeno, umjetničko se djelo javlja kao eksperimentacija (ili življeno iskustvo) utoliko što se u njemu otkriva bitak osjetilnoga: time što otkriva da je razlika u vremenu, a ne neki identitet izvan vremena (identitet Ideje, Forme, pojma, subjekta, objekta itd.), uvjet stvarnoga iskustva ili bitak osjetilnoga, umjetničko djelo razara svaki identitet, svaku formu, napušta svijet reprezentacije i postaje eksperimentacija ili simulakrum. Primjeri koje Deleuze navodi savršeno odgovaraju ovom opisu. I Mallarmeov *Le Livre* i Joyceov *Finnegans Wake* kao vrhunci književnog eksperimenta, jasno svjedoče o gotovo identičnim ambicijama svojih autora: obojica autora žele napisati knjigu koja „niti počinje niti završava“, (Mallarme, citirano prema Eco 1989: 14), knjigu koja ne reprezentira jedan unaprijed dani svijet iz mnogo različitih perspektiva, već utjelovljuje beskonačni „kaozmos“ (Joyce) koji u sebi komplicira beskonačno mnogo različitih svjetova. Drugim riječima, svako novo čitanje istovremeno stvara novo djelo i novog čitatelja. Umjetničko djelo prestaje biti reprezentacija nekog *identiteta izvan vremena*, kako bi postalo utjelovljenje *razlike u vremenu*.

8. Zaključak

Nakon upoznavanja s Deleuzeovim tezama o estetici i umjetnosti, napokon možemo odgovoriti na pitanje s početka ovoga rada, pitanje uloge i značaja umjetnosti u njegovom filozofskom sustavu. Na najopćenitijoj razini može se zaključiti kako moderna umjetnost za Deleuzea predstavlja uzor koji filozofija treba slijediti. Kao što smo vidjeli, nasuprot klasičnom svijetu reprezentacije kojega je karakterizirao primat identiteta, moderni je svijet, prema Deleuzeu, svijet simulakruma – svijet u kojem je razlika primarna, a identitet iz nje izveden. Stoga kao glavni zadatak filozofije Deleuze postulira prevrat Platonizma na kojemu je utemeljen svijet reprezentacije i stvaranje konceptualnog aparata koji će joj omogućiti da misli moderni svijet simulakruma, odnosno razliku po sebi. Utoliko što moderno umjetničko djelo u njegovoj interpretaciji jest simulakrum, odnosno utjelovljenje razlike po sebi, Deleuze smatra kako moderna umjetnost „ukazuje filozofiji put koji vodi k napuštanju svijeta

reprezentacije“. Osim u ovom općem smislu, umjetnost predstavlja uzor za Deleuzea još u jednom, konkretnijem pogledu. Kao što smo pokazali ranije, filozof smatra da slika misli svijeta reprezentacije uzima čin prepoznavanja kao svoj model. No, „tko može povjerovati“, pita se, da je u prepoznavanju „sudbina mišljenja u pitanju, i da mislimo onda kad prepoznamo“ (Deleuze 1994: 135)? Umjesto prepoznavanja, „utjelovljenja svakodnevnog banalnosti“, mišljenje treba, prema Deleuzeu, svoje modele tražiti među „čudnijim i opasnijim avanturama“ (Deleuze 1994: 135). Nije teško zaključiti kako je Deleuze upravo u estetskom iskustvu susreta s umjetničkim djelom pronašao jedan takav „čudniji i opasniji“ model na temelju kojega je razvio svoje poimanje mišljenja kao transcendentne uporabe spoznajnih moći. Mišljenje za Deleuzea počinje susretom s bitkom osjetilnoga, paradoksalnim elementom koji nije moguće prepoznati, reprezentirati i, dakle, spoznati (iz perspektive empirijske uporabe), već ga je moguće samo osjetiti (iz perspektive transcendentne uporabe spoznajnih moći). Upravo susret s bitkom osjetilnoga prisiljava najprije osjetilnost, a potom i ostale spoznajne moći na njihovu transcendentnu uporabu, što u konačnici rezultira konstruiranjem jedinstvenog pojma koji odgovara samo onoj stvari za koju je stvoren, odnosno pojma koji zahvaća jedinstvene uvjete ili esenciju stvari same. Jednako tako, može se ustvrditi kako umjetničko djelo, utoliko što je jedinstveno, nije moguće spoznati (prepoznati ili reprezentirati) iz perspektive empirijske uporabe spoznajnih moći, već ga se, pri prvom susretu, može samo osjetiti. Uslijed tog intenzivnog susreta, umjetničko djelo prisiljava svaku od subjektivih spoznajnih moći ponaosob da se uzdignu do samih granica vlastitih mogućnosti u nastojanju da ga dokraja misaono obuhvate. Iz perspektive filozofije reprezentacije, umjetničko je djelo nespoznatljivo u svojoj singularnosti i moguće ga je zahvatiti tek na razini refleksije, odnosno subjektive osjetilne reakcije. Shodno tome, za filozofiju reprezentacije umjetnost predstavlja u najboljem slučaju tek zanimljivu anomaliju, a estetika jednu od (manje važnih) filozofskih disciplina. S druge, pak, strane, za Deleuzea, upravo zato što je nespoznatljivo iz perspektive filozofije reprezentacije, (modernog) umjetničko djelo prisiljava filozofiju da se suoči s problemom mišljenja/spoznaje singularnosti, odnosno da kao svoj središnji problem postavi potragu za uvjetima stvarnoga iskustva. Umjetnost, dakle, s Deleuzeom prestaje biti tek nespoznatljiva anomalija i postaje glavni poticaj i uzor filozofiji. Takva reartikulacija odnosa filozofije i umjetnosti podrazumijeva i bitnu promjenu statusa estetike. S obzirom na to da mišljenje za Deleuzea počinje susretom s bitkom osjetilnoga, koje se otkriva u umjetničkom djelu, estetika prestaje biti manje važna filozofska disciplina i postaje „prva filozofija“ – ona disciplina s kojom filozofsko mišljenje počinje.

Literatura

- Bekavac, Luka, 2016. Teorijske fikcije: Ligotti, Negarestani i spekulativni realizam. *Anafora* III, 1. 1–20.
- Deleuze, Gilles, 1968. *Différence et répétition*. Paris: PUF
- Deleuze, Gilles, 1990. Plato and the Simulacrum. G. Deleuze, *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press. 253–266. Preveli Mark Lester i Charles Stivale.
- Deleuze, Gilles, 1991. *Bergsonism*. New York: Zone Books. Preveli Hugh Tomlinson i Barbara Habberjam.
- Deleuze, Gilles, 1994. *Différence and Repetition*. New York: Columbia University Press. Preveo Paul Patton.
- Deleuze, Gilles, 1995. *Negotiations*. New York: Columbia University Press. Preveo Martin Joughin.
- Eco, Umberto, 1989. *The Open Work*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. Preveo David Robey.
- Kant, Immanuel, 1957. *Kritika rasudne snage*. Zagreb: Kultura. Preveo Viktor D. Sonnenfeld.
- Kant, Immanuel, 1984. *Kritika čistoga uma*, Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske. Preveo Viktor D. Sonnenfeld.

Sull'arte e sull'estetica in Gilles Deleuze

Il saggio affronta la questione del ruolo dell'arte e dell'estetica nel sistema filosofico di Gilles Deleuze. Attraverso la lettura del suo libro più importante, *Differenza e ripetizione* (1968), la prima parte del testo presenta la critica di Deleuze della filosofia della rappresentazione e la richiesta di rovesciamento del platonismo. Poi si rivela che il progetto filosofico di Deleuze dovrebbe essere letto come una continuazione della filosofia di Bergson: al contrario di Kant che proscrive la possibilità dell'intuizione intellettuale e della conoscenza delle cose in sé, Deleuze segue Bergson nel riaffermare la possibilità della conoscenza intellettuale e della metafisica speculativa. L'arte e l'estetica occupano un posto privilegiato nel sistema filosofico di Deleuze perché è proprio in esse che Deleuze trova il modello e l'impulso principale per la critica della filosofia della rappresentazione e della riarticolazione della conoscenza intuitiva e delle ambizioni metafisiche della filosofia.

Parole chiave: Gilles Deleuze, arte moderna, letteratura moderna, l'estetica, l'empirismo trascendentale

O umetnosti in estetiki pri Gillesu Deleuzu

Prispevek se posveča vprašanju vloge umetnosti in estetike v filozofskem sistemu Gillesa Deleuza. Izhajajoč iz branja njegove najpomembnejše knjige *Razlika in ponavljanje* (1968) bomo najprej predstavili njegovo kritiko filozofije reprezentacije in zahtevo po prevratu platonizma. Potem bomo pokazali, da je treba Deleuzov filozofski projekt brati kot nadaljevanje Bergsonovega: v nasprotju s Kantovim javnim nasprotovanjem obstoju intuitivnega razuma in možnosti spoznanja stvari na sebi Deleuze sledi Bergsonovi reafirmaciji možnosti razumskega spoznanja in spekulativne metafizike. Umetnost in estetika imata v Deleuzovem filozofskem sistemu privilegiran položaj, saj prav v njiju najde temeljni zgled in spodbudo za kritiko filozofije reprezentacije ter reartikulacijo intuitivnega spoznanja in metafizičnih ambicij filozofije.

Ključne besede: Gilles Deleuze, sodobna umetnost, sodobna književnost, estetika, transcendentalni empirizem