

ISTICANJE PSIHOLOŠKOG ZADATKA

hermeneutičkom, ali koji sa klasičnim pojmom i metodom hermeneutike imaju malo zajedničkog, i koji su se, osim toga, kod njegov najeminentnijeg predstavnika pokazali nepodobnim za hermeneutički poduhvat, kad se ti principi nameću kao principi na osnovu kojih treba da budu tumačeni tekstovi *drugih i drugačijih*; onih koji ne kazuju samo ono što ja već »jesam«. Nije čudno da se eminentni predstavnik klasične hermeneutike, Emilio Beti skandalizuje pred tim pretenzijama i izjavljuje danas, kad je hermeneutika termin koji se više no ikad upotrebljava u nemačkom filozofskom rečniku, da je u Nemačkoj hermeneutika umrla.

Predstavnik te filozofske hermeneutike je Hans Georg Gadamer. Švajcarski epistemolog Žan Pijaže tvrdi da je čitav pokret nauke duha *contra* prirodnih nauka u predratnoj Nemačkoj bio politički vrlo reakcionaran. To je sasvim tačno što se tiče mnogih njegovih predstavnika, ali ne i svih. Danas ima pristalica te hermeneutike u svim političkim strujama, i levim. Što se, pak, tiče samog Gadamera, nema sumnje da je on autentični konzervativac. Ne zato što bi njegovo delo kao takvo bilo beznačajno. Ima još i danas pametnih konzervativaca. Gadamerova kritika našeg doba je kritika tehnike i tehnokratije, kritika zapadne demokratije, ona koju nalazimo i kod mnogih drugih levih i desnih pisaca, uvek drugačije obojenu, nikad naročito originalnu, jer se ponavlja već decenijama i počinje pomalo da nervira svojim jednostranostima. Isto tako i Gadamerova tumačenja kako jedno doba shvata stari tekst, uvek na svoj način, uvek sa novim interesovanjem. »Razumevanje je«, veli on, »uvek produktivna, a ne reproduktivna delatnost; »razumeti je uvek razumeti drugačije« itd. Sve je to i poznato i neposredno; pitanje je samo u koji se kontekst stavlja. I kad Gadamer doda tome, bez daljih objašnjenja, da je znanje prošlosti *uvek* »neka vrsta rekonstrukcije sadašnjosti, polazeći od njene prošlosti«, čitalac već načuli uši i pita se, ako izučava civilizaciju Acteka, na primer, u čemu je *ta* prošlost prošlost njegove sadašnjosti. Zar nema i manje fatalnih znanja!

O Gadamerovim fundamentalnim postavkama teško je govoriti. Naslov njegovog glavnog dela je *Istina i metoda*, ali je, vele, druga polovina naslova ironična: Gadamer odbacuje metodu. Odbacuje je u jednoj disciplini koja je, svesna svojih subjektivističkih iskušenja, pre svega, *izgrađivala metode*.

Što se, pak, prvog dela naslova tiče, naime, što se tiče problema *istine*, Gadamer se u čitavom delu izjašnjava kao Hajdegerov učenik. Nezgodna je samo što se skoro svi tumači Hajdegera slažu da je problem istine najslabija tačka njegovog učenja. Citiram samo jednog, ne najstrožeg istoričara moderne filozofije, Stegmilera, koji veli: »Izgleda da su Hajdegerova izvođenja o relativnosti istine u odnosu na ljudsko »tu-biće«, prešle granice dozvoljenog.« Kao i Hajdeger, Gadamer odbacuje pravo uma da sudeluje u filozofskom mišljenju, odbacuje i zahteve naučnosti — to jest kontrole istinitosti iskaza — kad se tiče religije, filozofije, pogleda na svet, i drugog, što je, možda, njihovo pravo i njihova stvar kad se izvesne filozofije i vere tiče, ali Gadamer nam u istom dahu objašnjava da na taj način valja da tumačimo i dela prošlosti. Na mahove on izgleda nekakav veliki skeptik; veli: »Ograničenost i istoričnost svakog iskaza potiču od ograničenosti i istoričnosti našeg bića.« To bi, logično, značilo da smo mi nesposobni da išta saznamo, da za ljude istine nema. Samo se kod Gadamera iz tih skeptičnih premisa izvlači sasvim dogmatičan zaključak; mi posedujemo istinu. Ona je u tradiciji, u nasledstvu prošlosti, onakvom kako ga protumače generacije autoriteta. Praktično, to je pokušaj rehabilitacije autoriteta i tradicije u mišljenju kao i u društvenim odnosima, ovom našem dobu uprkos, koje je sklono da, bar u mišljenju, sve prošlo stavi u pitanje. Potencirajući tezu o hermeneutičkom krugu, insistirajući na »istoričnosti« razumevanja, on tvrdi da smo sazdani od »predrasuda« i da su predrasude ono iz čega se rađa misao i na čemu počiva; tradicija je apsolut koji dominira mišlju i sudbinom čoveka. Kod njega nema rvanja sa tradicijom, kao što on nigde i ne spominje da u društvu postoji uvek po nekoliko oprečnih tradicija, u sukobu: tradicija konformistička, ali i tradicija revolucionarna; u srednjem veku, na primer, tradicija vladajuće crkve i tradicija raznih jeresi; tradicija raznih klasa, grupa, itd. Otud kod njega razumevanje prošlosti dobija karakter fatalnosti. Čak je i naša budućnost potpuno predodređena našom prošlošću. »Kao razumevajući, mi smo uvučeni u jedno zbivanje istine i, u stvari, došli smo isuviše kasno, ako hoćemo da znamo u šta treba da verujemo.« Takvo »zbivanje istine« je naše pravo biće.

Gadamer ništa ne veli šta se, u tako shvaćenju hermeneutici, zbiva sa tekstem kad je tradicija izgubljena, kad je reč o stranoj kulturi, ili, prosto, kad nekom padne na pamet da vlastitu kulturu tretira kao stranu, da uzme prema njoj distancu. Iz toga sledi i Gadamerov paradoks da *značenje* nekog dela i nije u samom delu. »Smisao koji delu daje autor ili prvi čitalac jeste bela hartija koju valja ispuniti od prilike do prilike.« Prihvatiti da ono što delo kaže jeste imanentno samom delu, značilo bi da se uvek možemo pozvati na delo protiv izvesne tradicije. Ali, ako kriterij istine i ismisla dela nije u samom delu, već isključivo u tumačenju i njegovom tumačenju, koje se ne može kontrolisati, postavlja se i vrlo praktično pitanje: šta da se radi kad se u isto doba, u istoj sredini, pojavi više protivrečnih tumačenja. No Gadamer i na to ima sasvim konzekventan odgovor: u tim slučajevima, i kao i inače, odlučuje *autoritet*. »Autoritet«, veli on, »živi ne od dogmatske prisile, već od dogmatskog priznanja. A šta bi drugo bilo to dogmatsko priznanje, nego da se autoritetu priznaje nadmoć.«

Hermeneutika se u modernom dobu razvijala kao reakcija na dogmatske pretenzije katoličke i drugih crkava. Sad bi, opet, kao filozofija, da se vrati dogmatizmu.

Ovaj zadatak sadrži dve stvari, koje su u odnosu na celovitost dela veoma različite, ali u odnosu na njegovu elementarnu produkciju veoma slične. Prva je: shvatiti celovitu osnovnu misao dela, a druga: shvatiti pojedine delove na osnovu života autora. Prva predstavlja ono iz čega se sve razvija, a drugo ono što je u jednom delu najčešće slučajno. Obe stvari treba shvatiti polazeći od ličnih osobnosti pisca.

Prvi zadatak je, dakle, jedinstvo dela kao činjenica u životu pisca. Postavlja se pitanje kako je autor došao na ideju iz koje se sve razvija, tj. kako se sve to odnosi prema njegovom celokupnom životu i kako se trenutak nastajanja dela odnosi prema svim ostalim trenucima pisčevog života?

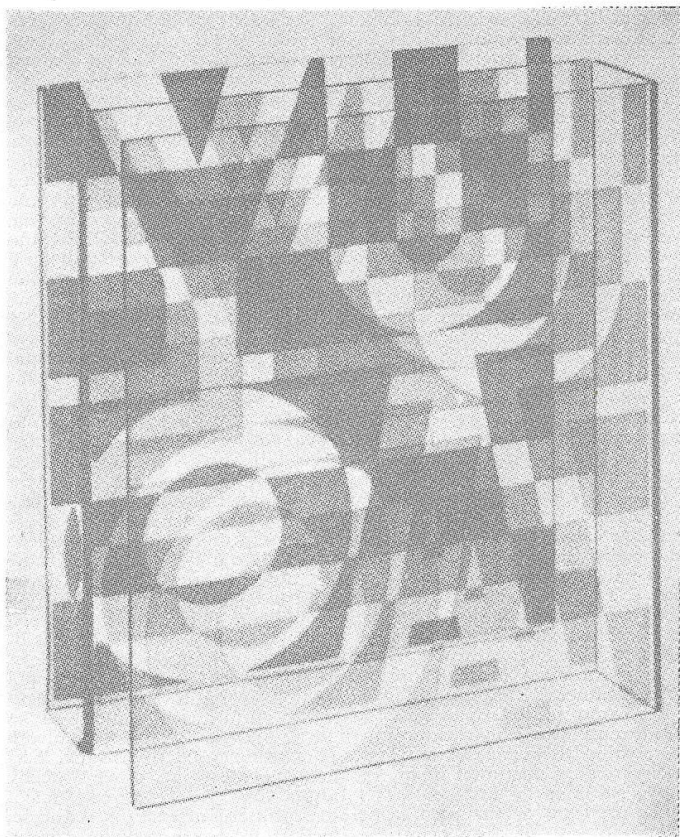
Moglo bi se pomisliti da je zadatak rešen već samim naslovom knjige. Međutim, to je privid. Jer, naslov nije ništa bitno za hermeneutiku, a u antici je gotovo uvek nedostojao. Delima iz tog doba naslovi su najčešće davani kasnije; često je on sasvim slučajnan, bez nekog značaja po jedinstvo dela, na primer, naslov *Iljada*.

Pri rešavanju zadatka treba početi od sledećih suprotnosti. S jedne strane, ukoliko delo svojom formom više odgovara naklonosti pisca, utoliko se geneza u celini sama po sebi podrazumeva. Ostalo bi pitanje kako je pisac došao do određene sklonosti. Međutim, to nije od interesa u odnosu na pojedino delo o kome je reč. Slučaj je suprotan kad je zadatak težak u onoj meri u kojoj je delatnost iz koje proizlazi delo slučajno nastala u životu pisca. U tom slučaju morao bi biti poznat čitav život pisca da bi se zadatak mogao rešiti.

Ovde razlikujemo pitanje pod kojim okolnostima se pisac odlučio da piše od pitanja šta ta odluka za njega znači ili kakvu određenu vrednost ona ima u odnosu na celovitost njegovog života?

Prvo pitanje odnosi se na spoljašnje stvari i vodi samo ka objašnjenju spoljašnjeg. Da, u tome se nalazi nešto što lako može da zavede na skretanje sa pravog puta. U nastajanju odluke da se piše ima uvek slučaj. Ono isto što postoji u duši i u životu može da se ostvari u sasvim različitim okolnostima. Ako se tu traži i pabirči, lako se može zapasti u anegdotsko sitničarenje.

Ukoliko zamislimo nekog plodnog pisca, i pregledamo njegova dela, onda će se pravilno razmatranje svesti na to da se kod njega dokaže izvesna nužnost, unutrašnje napredovanje u protoku vremena, kako je pisac u datim vremenskim uslovima započeo, kako se peo, kako dostigao svoj vrhunac i opet opadao. Isto je tako važno ako se u nekom delu javljaju aluzije na prilike iz tog vremena itd. da se pisac shvati povezano sa tim prilikama. Međutim, spoljne okolnosti ne daju nikad same po sebi dovoljno objašnjenja za tu odluku.



renato spagnoli

U vezi s tim, najčešće se može konstatovati sledeće pravilo: ukoliko je jedno delo više proizašlo iz unutrašnjeg bića pisca, utoliko su za hermeneutički zadatak spoljne okolnosti beznačajnije, ali ako je pisac za pisanje dela bio podstaknut spoljnim uticajima, utoliko je nužnije poznavati spoljne podstreke.

Daleko je važnije drugo pitanje: šta znači odluka u životu pisca, šta predstavlja pravu, unutrašnju klicu dela?

Samo kod pravih umetničkih ostvarenja reč je o odnosu između građe i forme. Hermeneutički zadatak, međutim, ima sa te strane neuporedivo šire područje. Zamislimo slučaj da više pisaca obrađuju i prikazuju istu istorijsku temu, kako će je oni uobličiti? Jedan će napisati hroniku, drugi će dati pragmatički povezanu priču. Jedan ima, pre svega, kritičku tendenciju, drugi hoće da iznese etičke motive događaja. Bez poznavanja naročite tendencije i posebne svrhe ne može se razumeti sklop dela.

No, tendencija, svrha dela, može veoma različito da se shvati. Ova razlika ne potire se nužno hermeneutičkim pravilima; svako će ih razumeti na svoj način i prema svom stanovištu.

Naravno da ima slučajeva kad pisac iznosi svoju pravu tendenciju. Ali i to je stvar za sebe. Ako se čitanje nastavi, imajući na umu označenu tendenciju, pa naiđu mesta bez traga tendencije, posumnjaćemo u to da je pisac zaista imao neku tendenciju. Na taj način se rešavanje zadatka veoma otežava. Najteže je ako čovek ima pred sobom dela koja zadiru u sam život. Tada može da bude slučajeva gde je tendencija namerno skrivena. Ako poznamo tačno način mišljenja, kao i životne prilike pisca, i ako se u njegovim delima nalaze određene okolnosti, onda je time rešenje olakšano. Međutim, postoje slučajevi kada se na pitanje o tendenciji pisca uopšte ne može odgovoriti. Ako to pitanje stoji na početku čitavog hermeneutičkog postupka, onda je on svakako ugrožen, čak i sa gramatičke strane, ukoliko se na ovo pitanje ne može odgovoriti. Ima takvih dela koja ostaju hermeneutičke zagonetke, gde sve nedostaje da bi se moglo razrešiti ovo pitanje. Međutim, postoji nešto čime bi se ta nevolja mogla ublažiti. Kao što je odmah na početku rečeno, postoji između celine i pojedinih delova dela jedna uzajamnost, tako da se zadatak može postaviti na dva načina, naime, razumeti jedinstvo celine iz pojedinih delova, a vrednost pojedinih delova iz jedinstva celine. Ako je jedinstvo celine nepoznato, ne mogu ni njene pojedine delove da razumem, onda moram da krenem drugim putem i da, po mogućnosti, putem savršenog razumevanja pojedinačnog saznanj jedinstvo celine. Ali to je veoma teško, pa stoga to i nije siguran put ka rešavanju zadatka. Na taj način samo se omeđuje ono zagonetno. Glavna stvar je metoda kojom se može razumeti celina i njeno jedinstvo iz pojedinačnog. To se čini na osnovu kompenzacije, ali, da ne bismo pomešali dve strane interpretacije, psihološku i tehničku, o tim sastavnim delovima treba da se pretpostavi samo onoliko koliko se

može razumeti već na tom mestu izlaganja. Ako po analogiji sa umetničkim ostvarenjem sve pojedinačno ulazi u jedinstvo građe i forme, onda je, pošto sam to prihvatio, zadatak rešen. Ali ako se sve pojedinačno ne utapa u jedinstvo celine, i to tako da ono preostalo ima uzajamne veze, onda se tu nalazi skriveno jedinstvo i tajna namera pisca. Prepoznati je sa sigurnošću — predstavlja veliku teškoću. Ovo se može, očigledno, pokazati na hipotezi o anti-hrišćanskoj tendenciji Gibonovih (Gibbon) dela. Svaka takva namera sputava prirodnu neposrednost pisca u kompoziciji. Stoga se tajna namera u delima, koja nesumnjivo spadaju u področje umetnosti i saznanja, ne može očekivati, kao što je to slučaj u delima koja pripadaju samom životu. Ako se tako nešto javi u umetničkim i naučnim delima, onda to znatno umanjuje njihovu umetničku i znanstvenu vrednost. Svakidašnji život je za literarno stvaralaštvo veoma ograničeno polje. Ali javljaju se, ne retko, oprečnosti između čisto naučnog i umetničkog pravca s jedne, i pravca života, s druge strane. Tu može da se uvuče diplomatija. Dešava se to, pre svega, u vremenima i prilikama, kada se na području umetnosti i nauke jave partije koje sežu za životom, ili kad se državni život nalazi u opreci sa naukom i umetnošću. Stoga je potrebno potanko poznavanje životnih uslova i okolnosti pisca za saznavanje da li se slične prikrivene namere mogu ili ne mogu tražiti u njegovim delima.

Preliminarna proučavanja jednog dela treba da pokažu može li se u njemu pretpostaviti takvo jedinstvo, iz kojeg se celina da objasniti pojedinačnim i obrnuto. Ali time je prava tendencija data samo tek uopšteno. Zadatak je ovde da se ona traži kroz sve pojedinosti dela.

Ako se pri rešavanju ovog pitanja detaljno udubimo u klicu odluke pisca, onda se postavlja, pre svega, pitanje kakva je ta odluka bila u odnosu na kvalitativni deo njegovog života.

Ta klica odluke samog pisca može da ima trostruku vrednost. Maksimalnu vrednost ima, zapravo, u životnom delu, ako je odluka ispunila sav život. Najmanje od toga nalazi se u prigodnom delu, koje nema veze sa narednim ostvarenjem po naklonosti, već je čisto slučajno. Između toga nalazi se ono treće, a to su po običaju studije kao pogodne predvežbe za delo. Svaka takva tvorevina nije samo delo, niti deo njega, ali ne spada ni u prigodno, jer je povezano sa onim delom. To su tri kvalitativna stepena u klici odluke i lako je uvideti da su oni za hermeneutičku operaciju od velikog značaja. Ako je hermeneutički postupak bez poznavanja i pravog stava prema različitoj vrednosti zametka odluke iz koje se rađa jedno delo, onda su nespornost i neizbežni. Ne može se deo stvaralaštva izložiti kao pravo životno delo. Tu se mogu očekivati neujednačenosti u obradi. Ukoliko je jedno delo više organizovano, tako da je sve tačno povezano sa celinom i sa osnovnim jedinstvom, utoliko će se manje opažati neravnomernost. Za ocenu pojedinačnog mora da se primeni hermeneutički pristup drukčiji od ocenjivanja celokupnog dela.

Kako doći od toga da se može odrediti da li je neko ostvarenje samo deo ili je suštinski celovito? Moramo poznavati sveskoliku delatnost pisca. Zamislimo da je pisac napisao delo, ali i studije za to delo, pa da je tvorevina izgubljena, a da su studije ostale. Ako ja to ne znam, onda ću teško moći da dam pravi sud o piscu. Reći će se da je delo nepotpuno i jednostrano urađeno. Ali to je pogrešan sud i razumevanje napisanog kao činjenice biće time znatno izmenjeno. Ili, neko drugi bi mogao zaključiti da u toj tvorevini nema harmonije, pa bi se iz toga moglo reći da pisac nije pokazao podjednako interesovanje za obradu čitavog rada već samo pojedinih delova. I taj sud bio bi pogrešan. I jedno i drugo je štetno za hermeneutički postupak, a oba suda počinjavu na nepoznavanju celokupne delatnosti pisca. Uzmimo suprotnosti između tog dela i prethodnih ostvarenja i jasno nam je da pisac u delima mora mnogo jasnije da se izražava nego u prigodnim spisima. Ovi poslednji počinjavu na jednostavnim impulsima i predstavljaju elemente koji postoje sami za sebe. U nama postoji izvesno samoodricanje i delikatnost pisca određena je njegovim odnosom prema onome što je te impulse pokrenulo. On mora da se ravna i prema ukusu sredine u kojoj je njegov spis nastao. Građa će naći svoje objašnjenje na osnovu određene sredine i celokupnog života na koji se ona odnosi, a ne potiče iz samog pisca. Ono što je prigodan spis, moglo je postati i delo, ali sasvim drukčije od drugih. Postoji primer visoke umetnosti gde se ova razlika teško može uočiti to su Pindarove ode. S jedne strane, to je prigodno pevanje, a s druge, to su savršena umetnička dela, pa se tako ovde javlja ono što se činilo suprotnim kao uzajamno prožimanje. Zagonetka se rešava ako se kaže da je pesnik od tih prigodnih spisa načinio svoj poziv, tj. pisac hoće da se to prikaže u određenom krugu ljudi na koje se pesma odnosi, pa prisiljava prigodni spis da postane umetničko delo. Takvih pojava je malo, ali hermeneutika mora da ih proceni pravilno u njihovoj kvantitativnoj vrednosti.

Pogledajmo obe razlike, između prigodnog spisa i dela, i pretpostavimo da svako delo može imati jedinstvo, koje je više od samog odnosa forme i građe, onda uspeh hermeneutičkog zadatka sasvim zavisi od toga da se nađe to jedinstvo. Obe vrste tvorevine imaju različitu vrednost u zavisnosti od razlike u vrednosti samoga pisca. Ako je reč o beznačajnom piscu, ne vodimo računa o tome šta je hteo da kaže određenim delom. Međutim, u čemu je razlika između značajnog i beznačajnog pisca? Ovom drugom nije nimalo stalo da delo bude shvaćeno kao životna činjenica i ta strana dela gubi se u odnosu na gramatičku. Ima slučajeva, kako je već rečeno, da pisac pokušava da sakrije jedinstvo dela. U takvim slučajevima radi se većinom o delovima koji se ne mogu shvatiti iz uzajamnog odnosa sadržine i forme. Uporedimo to sa gore istaknu-

tom razlikom i upitajmo se šta spada u najvišu, a šta u najnižu vrednost? Ako mislimo da u jednom delu nema ničeg pojedinačnog što se ne bi moglo dokučiti iz odnosa sadržine prema formi, onda bi to bilo, u izvesnom smislu, najsavršenije umetničko delo, ali zato što je samo umetničko delo, i kao delo pojedinca, ono je veoma nepotpuno. Kad bi se, naime, delo moglo shvatiti iz odnosa sadržine i forme, onda bi se, ukoliko bi forma bila data, sva delatnost pisca odnosila samo na to da odabere sadržinu i formu koja joj odgovara. To se ipak ne događa tako, jer nema apsolutno određenih formi, da bi se, kad je sadržina data, sve samo od sebe razumelo. Međutim, ukoliko su sadržina i forma više određene, utoliko se manje pojavljuje individualno, osobeno. Uzmimo da jedno delo ima izvestan stepen savršenosti i to nezavisno od osobenosti njegovog tvorca, onda bi područje kojem to delo pripada moralo biti mehanizovano. U čvrstim oblicima mi se približavamo takvom mehanizovanom području. Čim su zakoni neke forme određeniji, odmah je manjkavije stvaranje svojstvenosti. Tako stoji individualni život nasuprot mehanizovanom. Ali odnos u spisima je različit. Individualno se nikad potpuno ne povlači.

U ovoj tački zapadamo u neprijatan položaj u pogledu onoga što važi u teoriji umetnosti. Setimo se slučaja stare tragedije. Tu je forma na neki način i u izvesnom stepenu određena. Ako više pesnika treba da obradi paralelno istu građu, onda će njihove dispozicije biti veoma srodne. Što je veća razlika, tim će biti veća ili manja nesavršenost dela. A koji je uzrok toj razlici? Svodeći celinu na jedan voljni akt pisca, postavlja nam se pitanje šta je ovaj ili onaj pisac hteo. Odnos sadržine i forme je pri tom spoljašniji. Ako bismo rekli da je jedan ili drugi imao određenu političku ili moralnu nameru, onda bi teorija umetnosti prigovorila da se time povređuje čistota umetničkog dela, jer ono ne mora da ima određenu svrhu. Ukoliko je ta teorija tačna, onda bi se jedino smelo reći da u osnovi postoji određeni pravac, ali ne i neka svrha. Ovo važi samo utoliko ukoliko je delo koje se posmatra čisto umetničko, jer tu ništa ne preostaje, nego se sve pretače u sadržinu i formu. Ako vrednost nekog spisa treba da je čista umetnost, onda u klici odluke ne sme da bude ništa drugo sem čiste manifestacije samoga sebe u međusobnoj saglasnosti forme i sadržine. Tako se za hermeneutiku rađa pitanje da li jedno delo hoće da bude smatrano umetničkim ili ne. Ali gde je to ikada bilo tako potpuno određeno? Zamislimo li to i u čitavoj njegovoj savršenosti, opet u životu neće izostati slučajevi u kojima se prava umetnička forma koristi za posebne svrhe. Međutim, lako se može uočiti da je umetnik, možda, sakrio svoju pravu nameru, ali će umetničko delo to sadržati u pojedinostima. I to ne rasejane i sporedne, nego one pojedinosti koje će sačinjavati celinu i izneti pravu tendenciju. No, tu dolazimo do širokog područja koje je u tom pogledu unekoliko dvosmisleno. Naime, svuda, u svim oblastima i van pravih područja umetnosti, nailazimo na izvesnu tendenciju ka umetnosti, što pitanje čini dvosmislenim a odgovor teškim. Tako pisanje istorije ima naučno poreklo, ali je veoma blisko svetu umetnosti. Niko ne prepričava događaje bez sopstvenog načina posmatranja i prosuđivanja stvari. To nije njegova namera, već neizbežnost; u onom stepenu u kome se javlja kao nužnost ono je nesvesno i, samim tim, bez uticaja na kompoziciju. Sasvim je drukčije ako neko iskoristi pisanje istorije kao sredstvo da bi izvesne principe i maksime preporučio ili da bi ih suzbio. To je određena namera koja se ne nalazi u prirodnom odnosu građe i forme. Što je više neka posebna namera prikazivanja tako ovladala da mora da se prikriva, tim većma formu treba smatrati područjem umetničkog. Tako ne postoji razlika samo između prakse i umetnosti, već i između nauke i umetnosti. Naučno izlaganje ima svoju svrhu u samom sebi, ali ona je drukčija od samopokazivanja u umetnosti, ono je saopštavanje nečeg objektivno saznanjog. Koliko se naučno izlaganje približava umetničkoj formi toliko nastaje i druga kompozicija. Što više jedan naučni predmet podnosi to približavanje, tim više se postavlja pitanje da li je pisac hteo takvo približavanje. Ako ga je on od samog početka hteo, ono će se osećati u celoj kompoziciji. Što se tiče skrivene namere, ona je manje zamisliva u čisto naučnom delu nego u umetničkom ostvarenju, u kome se oseća približavanje umetničkoj formi. U tom slučaju, posebna namera nije toliko uočljiva i treba je pronaći. Sada već postoje izvesna umetnička merila za pismeno uobličavanje. Nešto od toga utiče u manjoj ili većoj meri na čitavu kompoziciju. Iste misli traže drukčije uobličavanje, ako spis treba da bude dopadljiv u umetničkom pogledu, od onih misli kod kojih postoji namera čisto objektivnog prikazivanja. Ako se pogreši u određivanju ove razlike, ne može se pravilno rekonstruisati postupak pisca. Ali ma koliko bili ekstremni, čisto umetničko uobličavanje po sebi i postizanje jedne pozitivne namere, ipak je za ovo drugo neophodno izvesno umetničko i istančano vladanje jezikom, jer će se čitaoci inače odbiti. Radi se samo o tome da se odredi stepen umetničkih elemenata.

Sve što je u izvesnom obimu saopštenje putem govora jeste predmet veštine izlaganja i nalazi se ili u određenom krugu poslova, ili je analogno nauci i umetnosti. Čak i ono što je uobičajeno u poslovnim krugovima može da ima umetnički oblik. Tu postoje zajednički elementi i prilazi. Ali mogu se utvrditi određeni stavovi i razlikovati da li jedno delo treba shvatiti više sa ovog ili sa onog gledišta.

Izvesni kompleksni misli, koji postaju predmet izlaganja, imaju jedinstvo situirano u odnosu između predmeta i forme. To je u sva tri slučaja objektivno jedinstvo. Pri tom se mogu razlikovati još i objektivno jedinstvo, kad se odnosi na sadržinu, i tehničko, ako se tiče forme. Jedno se mora razumeti kroz drugo. Sem toga, svaki kompleks misli ima jedinstvo koje je izvan pomenutih, subjektivno svesno voljno mišljenje autora, kojim on povezuje građu

i formu. U svakom delu iz oblasti umetnosti ne može se pretpostaviti nijedno drugo jedinstvo sem samoispoljavanja. Pošto se, kako je već rečeno, čisto umetničko stvaralaštvo menja na osnovu nekog drugog pravca, postavlja se zadatak da se to otkrije, ako postoji. Nameće se pitanje kako treba naći u različitim vrstama i oblastima kompozicije subjektivne sporedne namere ili predočena jedinstva? Takvu sporednu nameru ne treba nikad neposredno pretpostavljati, sem ako se to ne može naslutiti iz samog spisa. Gore je naveden slučaj kako u delima na području umetnosti postojeća umetnička forma toliko dominira, da je razlika između više takvih dela, koja umetnički uobličuju istu građu, veoma neznatna. Međutim, to je bio samo privid, da bi se pokazalo kako objektivno jedinstvo može toliko da preovlađuje da subjektivnoj manifestaciji nije moguće da nađe svoj puni izraz. Pretpostavimo da se neko stanje u umetnosti približava onoj pretežnoj snazi objektivnog, a da pri tom u subjektima postoji snažan nagon ka samopokazivanju, onda će se u tom slučaju tražiti nove forme. Tada se rađa antagonizam između umetnika kojim ovladava forma i stvaranja umetnika formom.

Ako zamislimo da uz to postoji i neka sporedna namera, onda će ova da se suprotstavi vladavini forme. I upravo u tome ćemo prepoznati samoiskazivanje pisca. Sve što nije određeno uobličavanjem građe pruža nam sliku o piscu, koji misli na sebi svojstven način. Takođe, kad više njih obrađuju isti predmet sa istom tendencijom, i kada se nađu elementi u kojima nije vidljiva ta zajednička tendencija, u tome se prepoznaju osobenosti i razlike u voljama pisca. Čak i u svakom naučnom radu biće elemenata koji će omogućiti da se prepozna volja pisca prilikom uobličavanja građe. Ako naučnik ima nameru da svojim uobličavanjem izmami dopa danje, onda se iz spoja didaktičke forme sa elementima koji po svojoj biti ne spadaju ovamo, može pojaviti prvobitno htenje pisca. Posebna skrivena namera može pri tome da bude skrivena ili ne. U drugom slučaju biće naučni spis, na primer, očigledno polemičan. Na čisto umetničkom planu nužno je da se prikrije sporedna namera, a na području poslovnog života to je samo moguće. Tamo je prikrivanje uključeno u volju pisca i moći će se prepoznati kroz oblikovanje pojedinosti. Ako je prikrivenost, međutim, samo mogućna, onda je potrebno mnogo pažljivosti pri hermeneutičkom postupku ili bi trebalo tačno poznavati pisca i njegov stav, pa unapred imati o tome pojma, da bi se skriveno našlo. Upravo su glavne misli povezane sa prožimanjem sadržine i forme, a sporedne misli nisu. Odnos je, međutim, veoma različit, a određenost tog odnosa bitno spada u jedinstvo dela i suštinski određuje njegov karakter. Radi shvatanja, treba taj odnos zamisliti kao krajnosti. Iz kvantitativno posmatranih odnosa, suprotnost između glavnih i sporednih misli može da iščezne, ako su sporedne misli ili isključene, ili ako zauzimaju približno isto mesto. Ukoliko se suprotnost potire, onda delo postaje slobodan splet misli, slobodna igra. Kad, suprotno tome, preovladava suprotnost, onda jedinstvo dela biva određenije, više. U drugom slučaju oštrije se ističe samoiskazivanje pisca. U celini uzevši, može se ustanoviti sledeće: gde postoji određena forma, tu preovlađuje suprotnost, i obrnuto, gde se ne ističe suprotnost, tu postoji nedostatak forme, odnosno forma je svedena na najnižu meru. Time je označen kvalitativan odnos. Ukoliko je suprotnost ukinuta jednom odlukom, onda to ne znači ništa drugo do predavanje, na jedan neodređeni način, stvaranju od trenutka donošenja odluke. Takva akcija bila bi ravna nuli, da nema jedne određene tačke, tačke povezivanja. To može da se očigledno prikaže u slobodnom razgovoru. Tačku povezivanja čini činjenica da su osobe zajedno. Analogno tome na području pisanja jeste korespondencija, dijalog koji je razbijen kroz formu. Ovde suprotnost između glavnih i sporednih misli nije uopšte zasnovana izvorno na htenju onoga koji piše. Nasuprot tome nalazi se sve stvaralaštvo u kome dominira suprotnost.

Ovde se, opet, za hermeneutičku teoriju postavlja pitanje odnosa psihološkog i tehničkog.

Ako u shvatanju jedinstva nekog dela polazimo od klice u odluci, dela kao činjenice u životu pisca, onda je razvijanje klice, bez obzira na slobodnu igru misli, predmet tehničke interpretacije u kojoj smo razlikovali meditaciju i kompoziciju.

Zamislimo li slučaj slobodnog prepustanja mislima, koje saopštavamo drugima, onda moramo poznavati odnos između obojice, pisca i čitaoca, da bismo pronašli njihov kontakt. Tu se odmah javlja razlika između onoga što se iz odnosa samo po sebi razvija i onoga što spolja utiče na pisca. Tu razliku treba uočiti, mada ona u tom slučaju može biti i mala. Isto tako, uopšte ne možemo tvrditi da pismo, na primer, nema nikakvu formu ili kompoziciju. Tu se javlja i razlika između meditacije i kompozicije, ukoliko pisanje ima misaoni sadržaj; to, naravno, u podmlađenoj srazmeri. Suprotnost između osnovnih i sporednih misli proizlazi uvek iz nužnosti forme, pa i onda kad u početku to nije bilo hotimično učinjeno. To je sledeće od čega, sa te strane, zavise dalje hermeneutičke operacije. Forma može da bude bilo koja od trenutka kada je odluka postala forma, a pisac postaje njen organ, slobodniji više zavisan, već prema tome da li je sama forma manje ili više slobodna, tj. vezana.

Jedinstvo može u prvoj klici odluke da bude jače ili slabije zamišljeno. Najslabije je onda, ako odluka samo glasi da se čovek prepusti saopštavanju misli. Tu nema suprotnosti između glavnih ono koje ga najviše vezuje i koje se odnosi na određenu formu. Između ove dve krajnje tačke stoji pokretljivi niz pojedinih momenata.

Prevela sa nemačkog
IVANA MRAZOVIĆ-RADOVIĆ