

SMRT FILOZOFA

milan damjanović

Smrt je filozofski problem, tema filozofskog mišljenja. Filozof misli smrt kao što glumac igra smrt, kao što pesnik i svaki umetnik na svoj način fingira smrt. Filozof misli o smrti s različitih gledišta, kao što glumac igra mnoge smrti, a pesnik peva mnoge fiktivne smrti. Dok je svaka odigrana ili opevana smrt umetnički, formalno rečeno, podjednako vredna, filozof prema svome nahodanju, prema svome osnovnom iskustvu, prihvata jedno gledište ili gradi sopstveno gledište na temelju istorije ideje o smrti i iz aktualnog stanja tog filozofskog problema. Glumac, i svaki drugi umetnik, igrajući smrt, najzad, umire sam, ali njegova otelovljena fikcija ostaje po biću nešto drugo, i posle njegove smrti deluje kao delo, na koje ne utiče smrt autora. Delo filozofa ima sličnu sudbinu, ali ako je reč o filozofskoj teoriji smrti, onda je u pitanju samo to delo. Jer, filozof misli o smrti, ali na svome putu on načelno nije u stanju da smisli bilo kakvu teoriju smrti: teorije smrti su uvek samo teorije umiranja.

Nema ličnog iskustva ili samoiskustva smrti, otuda sva filozofska razmišljanja o smrti ostaju uzaludna: tako u našem vremenu suditi T. W. Adorno («Umreti danas», gde čak nije ni reč o smrti), tako u pozno klasično doba Epikur (dok smo mi tu, smrti nema, a kada je ona tu, nas više nema). Dalje od toga uvidanja mi, izgleda, ne možemo kročiti, a filozofska teorija smrti izgleda naprosto nemoguća.

Otkuda uopšte ideja smrti? Ako filozof misli o smrti, onda on to čini polazeći od drugih mišljenja o tome, ali ne od samog fenomena, ne iz suočavanja sa sopstvenim iskustvom smrti. Ideja smrti ne može biti transcendentalno zasnovana. Da li se u tome pogledu bilo šta menja sa gledištem filozofije kao «fenomenologije izvornog iskustva» i sa otuda mogućim «filozofskim osvešćenjem smrti»? Ali i tu prethodno pitanje glasi: kako živući čovek može iskustiti samu smrt?

Da li je s gledišta filozofije kao fenomenologije izvornog iskustva uopšte mogući kakav napredak u teoriji smrti? Sa tog gledišta, o smrti možemo misliti samo polazeći od iskustva smrti drugoga (drugog čoveka), i to onog koga ljubimo (volimo). Otuda teorija «personalno shvaćene smrti», gde se *misao* o smrti preobraća iz personalne ljubavi u *odluku* s onu stranu teorijskog mišljenja. Otuda se poslednji korak filozofa na njegovom putu (misao^{nom} putu), koji načelno ostaje nedovršen, podudara sa njegovom sopstvenom smrću.

To fenomenološko shvatanje, i sve što je ovde navedeno, potiče iz spisa «*Der personal verstandene Tod. Todeserfahrung als Selbsterfahrung*» (Alber Verl., Freiburg/München, 1970), «*Personalno shvaćena smrt. Iskustvo smrti kao samoiskustvo*», dela rano umrlog, izvanredno obdarenog austrijskog filozofa Fridolina Wiplingera, autora jedne monografije o Heideggeru i još jednog široko postavljeno delo, *PHYSIS i LOGOS*.

Iz svega onoga što je Danko Grlić, po svome filozofskom ukusu (za Grlića stavljam reč «ukus» u onom širokom smislu, koji je jednom odredila Betty Heimann, naime, ukus kao posrednik između individue i kosmosa, ovde između filozofirajućeg i kosmosa noetos kao sveta filozofskih misaoⁿⁱh vrednosti), mogao prihvatiti kao ideju smrti iz svoga ophođenja sa Marxom, Kierkegaardom, Nietzscheom, Heideggerom, Blochom, sigurno je da to mora biti personalno shvaćena smrt, ali ostaje otvoreno pitanje kako, jer se i u okviru toga gledišta mogu pojaviti, i zaista se pojavljuju, razlike: je li to fenomenološko filozofsko osvešćenje smrti, koje bi bilo blisko Grliću po tome što misao o smrti preobraća u odluku iz ljubavi prema drugome čoveku, čija smrt «postaje apsurd naše ljubavi i time sveg postojanja uopšte, ili pak ona povrh smrti, još omogućuje nadu i verovanje u nju (ljubav) kao najdublji smisao postojanja, i čije iskustvo tako, ipak, može postati radikalno preobražaj još kroz smrt» (Wiplinger). Personalna ljubav, koja teži jedinstvu i trajanju, bezuslovnosti i definitivnosti, pa se suprotstavlja odvajanju od voljenog, omogućuje, po Wiplingeru, iskustvo smrti kao istinu samoiskustva: samo onaj ko voli biva (postaje) on sâm (ono što jeste), i samo onaj ko voli iskusi smrt. Argument o suprotstavljanju, odvajanju od voljene osobe i u smrti, o ljubavi snažnoj kao smrt, u toj aporiji ljubavi i smrti, Wiplinger zasniva na «telovnosti» (Leibhaftigkeit, naša reč skovana prema «duhovnosti», za razliku od telesnosti-Leiblichkeit) ljudskog bića u personalnom sa-postojanju, u postojanju jednog-sa-drugim. Wiplinger kritikuje Blocha zbog nepersonalnog shvatanja smrti, ali on odbacuje i personalno shvatanje smrti Gabriela Marcela, zbog toga što ovaj preskače «telovnost» našeg života, kao i umiranja i smrti.

Filozofija drugog je u našem vremenu postala «prva filozofija», filozofija intersubjektivnosti: u drugome se zaista nalazi drug (socius) i, izvorno, socijalno Mi, pa je lako razabrati šta bi tu za Grlića moglo biti prihvatljivo, ali je pitanje: je li to njegov put? «telovnost» naše egzistencije Grliću nipošto ne bi bila strana, ali ostaje otvoreno pitanje: da li u razmišljanju o smrti to tako može biti? Formalno govoreći, Grliću ne može biti neprihvatljiva *misao* o smrti koja se preobraća u *odluku*, kao što se za njega naučna, estetička i filozofska *misao* o umetnosti preobraća u *odluku* za umetnički način života, ali ostaje otvoreno pitanje same fenomenologije smrti.

Postoji li zaista tako nešto kao «fenomenologija smrti»? Izraz «fenomenologija smrti» potiče od Maxa Schelera (spisi pod naslovom «*Tod und Fortleben*», 1911–1914, in: *Schriften aus dem Nachlass*, I, u okviru: *Gesammelte Werke*, Bd. 10), ali on govori o umiranju i čak o posmrtnom životu i o besmrtnosti, a ne o smrti. Scheler je proširio pogled prema drugim tradicijama, kao i prema promenama čovekovog stava u odnosu na smrt u pojedini

nam istorijskim razdobljima, i nastojao je da iz tog istorijskog relativizma metodičkim sagledanjem suštine izvuče filozofsko saznanje u skladu sa tzv. ejdetskom fenomenologijom. Ali Scheler na taj način, ipak, nije bio u stanju da sistematski izvede jednu filozofsku teoriju smrti, koja se ni u svojoj tradiciji ne može naći.

Istorijski pogled, kao i pogled na druge tradicije, pružio je uzbudljive slike i raznolika shvatanja smrti, koja izviru iz verskog nadahnuća i religijskih Weltanschauung, koje proziremo kao kompenzacione tehnike što treba da nam olakšaju «pritisak realnosti» i pomire nas sa neizbežnošću smrti, kako o tome sudu savremena psihoanaliza, ali nam ne daju nova filozofska uvidanja. Otuda se ono što se u našoj tradiciji zatiče pod temom smrti uglavnom svodi na izražaj neke vrednosne metafizike i služi zadovoljenju nekih duševnih potreba, ali ne i filozofskom saznanju. Od toga treba izuzeti premetafizičko, preplatonsko razdoblje grčkog života, ono ranogrčko iskustvo smrti, na koje se vraća Hajdegger; naime, smrt kao oprastanje od sveg postojećeg (bivstvujućeg) radi nečeg nebivstvujućeg, radi bivstva (ili bića).

Iz Schelerovog istorizma i antropološkog relativizma pokazuje se mogućnost potiskivanja i čak gubljenja pravog čovekovog odnosa prema smrti, kao što se to uveliko događa u vremenu u kojem živimo: tehnička i bezlična smrt je svakodnevnije u naše tehnološko doba, kada se umesto o smrti govori o uzroku nastupanja smrti u uzročno-određujućem mišljenju, i to iz odnosa prema smrti kao pukoj prirodnoj činjenici, iz odbacivanja tradicionalnog metafizičkog pitanja o smislu smrti, iz naturalističkog stava moderne prirodne nauke. Ali u našem vremenu, u novim okolnostima i iz drugačijeg životnog stava, u vremenu gubljenja identiteta čovekovog i «zaboravljanja» smrti, ponovno se javljaju filozofska uvidanja o smrti, koja su suštinski saglasna sa onim ranim helenskim premetafizičkim iskustvom smrti (cfr. Walter Schulz: «Wandlungen der Einstellung zum Tode», in: *Der Mensch und sein Tod*, hrsg. J. Schwartländer, Vandenhoeck) (Rupprecht, Göttingen, 1976).

Iz toga se može razabrati da u našoj tradiciji, kao i izvan nje, postoje promene u stavu prema smrti, što možda opet opravdava Schelerov zahtev za odgovarajućom fenomenologijom, i čak za teorijom saznanja smrti, što uzima u obzir istorijski promenljiv stav, kao i sve teškoće u opisivanju i tumačenju našeg iskustva ili našeg samoiskustva, kao i našeg znanja o smrti, jer se tek tako može doći do neke ontološke perspektive, znači, do prave filozofske teorije. Ali krajnji ishod Schelerovog razmatranja «smrti i daljeg života» potpuno je beznačajan, jer je on pribegao biološkom pojmu smrti kao starenja i umiranja.

Otuda se Schelerov akt ideacije, koji polazi od fenomenâ, ispostavlja kao nedovoljan za tumačenje ideje smrti. Otuda i njegova postilirana fenomenologija i teorija saznanja smrti ostaju u duhu tradicionalnog mišljenja, koje nije osiguralo pristup iskustvu i samoiskustvu smrti na svome putu.

Pre nego što osmotrimo nije li za Grlića put ka razumevanju iskustva smrti ponajpre bio onaj kojim je kročio E. Bloch, čijom se filozofijom umetnosti on uveliko bavio, i to ne samo radi filozofije i ne samo radi umetnosti kao posebne kulture delatnosti, već radi umetničkog načina života u duhu Blochove utopije; i pre nego što posebno osmotrimo Blochovu teoriju muzike kao važnu instanciju u njegovom razumevanju transcendencije i iskustva smrti, još jednom, sa fenomenologijom, postavljamo staro pitanje odnosa filozofije prema umetnosti, pitanje filozofskog pristupa umetničkom delu i izvornom umetničkom iskustvu. Na «novu svetlost» u tumačenju toga odnosa pretenduju sami fenomenolozi, iz navodne konsupstancijalnosti samog vodećeg motiva i principa fenomenološke filozofije sa umetnikovim pogledom na život i svet u njegovom delu. Prihvatajući transcendentalno ishodište u fenomenologiji, Fritz Kaufmann je tu bitnu srodnost umetnosti i fenomenologije video u tome što i jedna i druga «istražuju skrivene dubine osećanja, u kojem se izvorno povezuju život i svet», i što i jedna i druga «pretvaraju prirodni stav (natürliche Einstellung) prema iskustvenom svetu u transcendentalno iskustvo sveta» («Kunst und Phänomenologie», in: *Das Reich des Schönen*. Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, hrsg. von H. G. Gadamer, Kohlhammer, Stuttgart, 1960, S. 195). Ali, kao što Schelerova fenomenologija smrti, upravo zbog svog transcendentalnog ishodišta, nije izašla iz tradicionalnog načina mišljenja, tako ni fenomenologija umetnosti ne daje novu svetlost za razumevanje spornog odnosa umetnosti i filozofije, bar ne ejdetska fenomenologija u duhu ranog Husserlovog mišljenja, ni transcendentalna fenomenologija Huserlova i njegovih nastavljača, u koje sebe ubraja i F. Kaufmann (ma koliko da je pretrpeo uticaj Heideggera i Leibniza, ipak je uvek insistirao na transcendentalnom ishodištu u fenomenološkom mišljenju).

Ako se sada obratimo Blochu, onda nam već na prvi pogled izgleda da se ideja smrti, koju on smatra radikalnom antiutopijom, teško može pomiriti s «principom nade». Još neobičnije izgleda to što Bloch sa svojim marksističkim nadahnućem u filozofiji umetnosti, a naročito u teoriji muzike kao utopijske umetnosti par excellence, koju tumači u bitnoj vezi sa iskustvom smrti, prihvata fenomenološko ishodište i kreće putem «socijalne ontologije» (M. Theunissen), polazeći od Ja, ali i od sa-postojanja Ti ili drugoga, po kojem moje Ja uopšte zna za sebe i postaje ono što jeste, da bi se tako preko Ti (shvaćenog bilo u njegovoj personalnoj neposrednosti, ili pak kao tuđe Ja, ili na neki drugi međunačin, tj. u nekoj drugoj poziciji koja se nalazi između onih ekstremno udaljenih gledišta u dijapazonu aktuelnih filozofskih shvatanja drugoga) dospelo do kritički uvedenog socijalnog Mi. Staviše, Blochova argumentacija kako muzika postiže transcendenciju i vodi nas «s onu stranu groba», tako reću unapred ponavljajući isti onaj način rezonovanja koji smo upoznali u Wiplingerovoj «Personalno shvaćenoj smrti». Ovo «unapred» odnosi se, naravno, na naše izlaganje, jer je, istorijski, Bloch daleko pre Wiplingera razvio svoje obrazloženje, pa se Wiplinger poziva na Blocha, ali samo zato da bi odbacio njegovo ne-personalno shvatanje smrti, u srazmerno kratkom suočavanju sa Blochovim tumačenjem, gde mu je u interpretaciji bilo stalo samo do «izvlačenja» osnovnog tona u Blochovom razmišljanju o smrti.

Wiplinger smatra da se živeti i umreti može samo za osobe i samo iz ljubavi, ali ne i za nepersonalne ciljeve i vrednosti, za neko delo ili ideju, za napredak nauke ili čovečanstva, za bilo koju «stvar» (Sache). On zbog toga prigovara čak i G. Marcelu, koji dopušta da se neko zbog same ideje može suočiti sa smrću, ali se njegov glavni prigovor odnosi na Blocha, na Blocho-

vog »crvenog« ili »komunističkog heroja« (junaka), kojeg on navodi kao »najčistiji primer nepersonalnog-stvarnog življenja, umiranja i smrti.« »Revolucionarni materijalisti žrtvuju se«, po Blochu »bez nade u vaskrsenje«. . . Oni su se »držali uspravno, kao najsnažniji idealisti, pred vešalima klasnog neprijatelja, iako im lično ništa nije preostalo do grob. . .« Pa ipak, piše dalje Bloch, ti »materijalisti umiru kao da je sva večnost njihova«. Svoje Ja ne smatraju tako važnim; ličnu svest, ono što je individualno, asimiluje i ukida u sebi klasna svest u zalaganju revolucionarnih materijalista za »samu komunističku stvar«: to predstavlja, za Blocha, »istorijski novum nasuprot smrti«. Bloch, ipak, dopušta »crvenom heroju« nade »da nađe skrovište u sećanju savremenika i potomstva, da bude smešten u srcu radničke klase. . .« (*Das Prinzip Hoffnung*, Bd. II, Frankfurt a.M., 1959, S. 1378 – 1380).

No, kako je onda moguće da se to, po Wiplingeru, »antipersonalno evanđelije« u shvatanju smrti metodički može saglasiti sa samom Wiplingerovom teorijom »personalno shvaćene smrti« i formalno čak sa Wiplingerovom argumentacijom, koja se drži iskustva transcencije smrti u ljubavi prema drugome i posle njegove smrti, kao što se, po Blochu, u muzici doživljava ta ista transcencija?

Kao i Wiplinger, Bloch polazi od fenomenološki shvaćene intersubjektivnosti. »Da bi poznalo samo sebe, naše 'ja' mora ići drugima.« »Ako je ono samo«, nastavlja Bloch, pobijajući solipsizam, »povlači se u sebe, a njegovoj unutrašnjosti nedostaje ono što se nalazi naspram nje.« Ali, i obratno, »ako se neka unutrašnjost, kojoj nedostaje uvid u samu sebe, počne hvatati druge, lako se može desiti da se izgubi u tuđem 'ja'«. Pošto Bloch tumači iskustvo smrti govoreći o transcenciji i o muzici (»Transcencija i najintenzivniji ljudski svet u muzici« glasi naslov iz *Principa nade*, na koji se ovdje pozivamo), on na tome mestu ustanovljuje da se »jedino ono što se izražava tonovima može odnositi na neko 'ja' ili na neko 'mi'«.

Bloch tako pristupa problemu intersubjektivnosti ili problemu drugoga s transcendentnog gledišta, polazeći od »ja«, od subjektivnosti toga »ja«. On razmatra pitanje porekla ili izvora muzike kao pitanje njene suštine. Kao što pesništvo potiče iz »krika osećanja« (*Geschrei des Gefühls*), kako je to Herder u XVIII stoleću pisao, tako i muzika, po Blochu, potiče iz krika, prvobitno kao izraza nagona, a zatim kao subjektivnog umetničkog izražaja. Kao što je pesma uvek zov i kao što se lirska pesma najpre samotno izvija, tako se, po Blochu, muzika najpre pojavljuje kao zov panove frule, iz čežnje usamljenog pastira za dalekom dragom, u principu kao zov za onim što nam nedostaje, kao izražaj patnje zbog nečeg izgubljenog ili, kako bismo u duhu Wiplingera mogli reći, kao izražaj tuge zbog smrti osobe koju ljubimo, iz

smisla same ljubavi – s onu stranu smrti, kao što, po Blochu, muzika »dostiže ono što je već prekoračilo granicu« i što u njoj dalje živi (ibid.). Otuda Bloch poznaje »figure transcencije u tonskim sferama«. Otuda je, za Blocha, muzika kao utopijska umetnost otvorena, ona je eksperiment sopstvene egzistencije i egzistencije sveta. Postoji bliskost muzike sa smrću. U muzici je stalno prisutan utopijski problem smrti i kontra-smrti. U rekvijemu se može poznati čežnja za smrću koja u sebi nosi pobedu nad smrću. U muzici se nalazi nada i njen sadržaj, u njoj je nešto što ne može proći, jer još nije procvalo. Iz muzike ja zaključujem da »sav neću propasti«, prema latinskoj reči koju Bloch rado navodi: »Non omnis confundar«.

Prema tome, Bloch je iz neobičnog uviđanja bliskosti muzike sa smrću izložio svoje tumačenje smrti, polazeći od subjektivnosti Ja, koje je jedino moguće u sapostojanju sa Ti, da bi se, najzad, »na granicama čovečnosti, ali na onim granicama gde se čovečnost tek stvara s novim jezikom i zovom-auirom«, utopijski dostigao Mi-svet, i to »iz buduće slobode« i na »zvezdi koja će biti Nova Zemlja« (ibid., naš prev. tog odlomka u: ed. D. Pejović: *Nova filozofija umjetnosti*, Matica hrvatska, Zagreb, 1972, i u prev. delu *Princip nade*, Zagreb, Naprijed, 1980, sv. II). Otuda se u njegovom tumačenju smrti može poznati fenomenološki početak, pa razvoj u smislu »socijalne ontologije« i, najzad, ishod i perspektiva u duhu njegove utopije i, uopšte, shvatanja filozofije kao anticipacije u još nedovršenom svetu. Ne može mu se prigovoriti zbog nepersonalnog shvatanja smrti, a on bi čak mogao prihvatiti onaj već navedeni Schelerov naslov »Smrt i dalji život«, gde se prvi put govori o »fenomenologiji smrti« i o »teoriji saznanja smrti«.

Ostaje nam da još posebno prosudimo završni deo Blochovog tumačenja smrti, ono što predstavlja ishod i filozofsku poentu njegovog razračunavanja sa tvrdim problemom smrti, pri čemu se on držao teme i nije subreptivno, umesto o smrti, govorio o umiranju i starenju.

Bloch je bio u stanju da prevaziđe socijalno-istorijsku i socijalno-psihološku ravan problema, koju je izložio povodom »crvenog heroja« (der rote Held) kao problematiku onog istorijskog novuma koji, po njemu, predstavlja stvarni (od stvar) odnos komunista prema smrti, kao »iščezavanje letalnog ništa u socijalističkoj svesti«, tj. nepersonalni odnos određen jedino komunističkom »stvari«, da bi se uzdigao do zahteva za ponovnim fundiranjem ljudske istorije u »fizici« (u izvornom značenju te reči kao »nauka o prirodni«), otvarajući tako nečuvenu perspektivu »komunističke kosmologije« u shvatanju smrti u »nedovršenom svetu«. Jer, postizanjem socijalne sreće, prave ljudske zajednice i komunističke egzistencije u utopijski dostignutom Mi-svetu, baš tu, u srcu Arkadije, vlada smrt kao prirodna smrt, koja se, opet, ne može tumačiti pukom kosmičkom mehanikom, pa se savlađivanje prolaznosti od strane humane materije, koja se stalno uzdiže, dosledno može shvatiti samo iz »jednog još otvorenog totuma«, iz »preobilnosti života« (*Ueberschwang des Lebens*), iz dijalektičkog posredovanja čoveka sa još nepoznatim, hipotetički mogućim subjektom prirode, jer je »jezgro egzistencije još-ne-postalo«, pa stoga »eksteritorijalno prema smrti« ne ulazi u proces. Tako u Blochovom tumačenju smrti kao »istraživačkom putu u smrt« vlada ideja o »životnoj radosti i o fragmentu u svim stvarima«, te o savlađivanju ništavila i o »besmrtnoj smrti« (ove reči potiču od Marxa, iz njegovih *Ekonomsko-filozofskih rukopisa*).

Nastavljajući dijalog sa Grličem i posle njegove smrti, možda je moguće shvatiti njegovo izlaganje »smrti estetike« u smislu »smrti i daljeg života«, naime, smrti jedne istorijske forme estetike i daljeg života estetike u prvobitnom Baumgartenovom značenju tog pojma i te reči kao filozofije čulnoga sveta, jer estetsko u tome značenju ne umire, pa dakle ni misaono bavio Baumgartenom i time zauvek prekinuo brbljanje o tome autoru koga niko nije čitao, koga su uzalud zvali osnivačem estetike i pogrešno svrstavali u istoriju racionalizma.

Da, Grliču je jedino moglo odgovarati personalno shvatanje smrti. Kao što on, kada je reč o estetici, nikakvu modernu posebnu nauku nije odobrio, tako sigurno nije ni nauku o smrti, koju već osamostaljuju i zovu tanatologija, kao teoriju i praksu naučnog planiranja, upravljanja i odlučivanja o smrti.

To je ona personalna smrt o kojoj je Rilke u *Časlovcu* (Studenbuch, prev. B. Živojinović) pevao: »O, Gospode, daj svakome njegovu sopstvenu smrt«, smrt koja proističe iz onoga života u kojem je voleo, patio (Not hatte) i »smislovao« (Sinn hatte). Personalna smrt je ona koja još spada u smisaoni život, ona se poklapa sa ispunjenjem smisla života, sa ostvarenim delom. No, u svojoj poslednjoj reči, koja je zapisana kao epitaf na njegovom grobu, Rilke pribegava ranom grčkom iskustvu smrti kao potpunom zaboravu u razlaganju i ništenju individualnog opstanka i sveg postojećeg. Suočavanje sa smrću je suočavanje sa besmisлом, ali zato samo delo nosi smisao, nedovršeno delo u nedovršenom svetu.

