

POLJA

ČASOPIS ZA KULTURU, UMETNOST I DRUŠTVENA PITANJA

NOVI SAD - GODINA XXV - CENA 10 DIN.

januar '79. broj 239

kasnije ćemo videti šta o tome misli ajništajn

stojan bogdanović

*na ulazu u poeziju ispunjavam formular
štampanim slovima ispisujem big ben
na drugom spratu predajem ga službenici
najpre razgleda glavu vlasnika
potom uobičajena pitanja o porektu*

*ja sam unuk nikole g bogdanovića
kaplara iz štaba moravske divizije*

usudujem se odozgo

ne mislite valjda da me ženite

*gleda big ben odmahuje preko telefona
i g uredniku saopšteva tačno vreme*

kasnije ćemo videti šta o tome misli ajništajn

*izmislio sam mrežu za hvatanje glagola
prilikom dizanja dosta toga mi ispadne
ipak beležim i stavljam u zadnji džep pesme
meso zajedno sa reumatičnim kostima
izlažem suncu
kad mravi skinu meso kosti nastave
a glagol čuči u hladovini i čeka
čeka da isusu porastu sisice*

*nedeljni ručaka zakazan je za 13 h
pripreme pred polazak obavezne
četku pronalazim u kupatilu
baba mi objašnjava
gde joj je mesto na slici
svečano izlazimo u javnost
pred vratima poziramo
potom grupno ulazimo u glavu
iz nje vadim fotografiju
i celu familiju vešam
na zid ispred nas
dalje se ne sećam*

mogućnost prevla- davanja estetike i mišljenje martina heideggera

danko grlić

Može li se uopće biti, kad je riječ o tome da se rasvijetle bitni problemi umjetničkog, s onu stranu estetike? Nije li to zapravo iluzija poput one pozitivističke, koja je, negirajući svaku filozofiju, ipak i sama ostala filozofija, i to, kao što se obično tvrdi, najgora od svih mogućih filozofija? Ne će li ista sudba zadesiti sve one koji, pokušavajući prevladati estetiku, eo ipso zastupaju, bez svijesti o tome, određen estetski stav? Ne ču li, nadalje, sve te pretenzije da se bude iznad estetike, naprosto mimo onog što je u svojoj raznolikosti pristupa i bogatstvu ideja donijela upravo estetika koja kao filozofska disciplina jedina može menitorno misliti (a ne neobavezno se zabavljati u stilu ljubitelja lijepih umjetnosti) o fenomenu umjetničkog, čak i tada ako to mišljenje misli s platforme suprotne čitavoj dotadašnjoj estetskoj baštini? Nećemo li, ako ignoriramo te sistematske duhovne napore, nužno pasti u prizemlje slijepog praktičizma koji s gađenjem odbacuje sve filozofsko ili uopće teoretsko («Mnogo se teoretizira kad se malo radi» — rekao bi Antun Barac), ili pak u fraziranje koje ostaje uvijek na načelnim, obično nikad neispunjenim potrebama i htijenjima, i koje iz neke bormirane želje da se bude u skladu s modernim tokovima, odbacuje sve prošlo kao okoltao, sklerotično, neprimjereno dinamičnim tokovima živog života suvremene civilizacije?

Ne treba nikako smetnuti s uma da ova, me izgled naivno zdravorazumska pitanja imaju određenog opravdanja i da su mnogi pokušaji tzv. prevladavanja estetike doista završili kao potpuni promašaji. Sve do u najnovije vrijeme suočavamo se s mnogim sličnim ambicijama koje se sigurno malaze ispod praga onog što je već odavno izborneno u estetskoj tradiciji. Ovdje također valja odmah ukazati na to da negacije estetike, upravo tada kad ostaju naprosto negacije, u svom negativitetu, čak i u principu ne mogu biti s onu stranu estetike, i ostaju, samo s negativnim predznacima, u njenom koordinatnom sistemu.¹ Može zvučati paradoksalno, ali je mnogo štošta što je eksplicitno izrečeno, ili je za sebe mislilo da je izrečeno, u čvrstim okvirima estetskog, bilo bliže onom što nazivamo »s onu stranu estetike« od mnogih grlatih modernih pokušaja koji se »radikalno«, no u biti samo deklarativno, odriču estetike. Potrebno je, dakle, ne naprosto negirati određene zastarjele domete estetskog (jer su npr. kasnije iznadani bolji kriteriji, precizniji metodi istraživanja, ili jer su stari koncepti neprimjereni modernim fenomenima umjetnosti), nego napustiti čitav jedan horizont mišljenja i iz osnova ne samo revolucionirati odnos spram umjetnosti ili staviti u pitanje sam pojam umjetnosti, već misaono promisliti same temelje toga odnosa. Za to je potreban obrat koji prelazi sve dosadašnje zbiljske ili prividne pokušaje obrata. Mi ćemo ukazati na njih na primjeru tek jednog od najmarkantnijih mislilaca.²

No, da već u ovom uvodu ne bismo ostali na posvema općim ili samo negativnim određenjima, pokušat ćemo postaviti neka pitanja i time posvema uklatko ukazati na platformu s koje ćemo pristupiti ispitivanju ove nove dimenzije.

Nije li ono što izvorno stoji izvan predmetnosti predmeta (znanosti ili filozofije, ili mišljenja uopće), izvan, dakle, nečeg što se uopće može kao predmetno zasnovati (i što je možda i jednom, u dalekoj dionizijskoj prošlosti, tako nepredmetno sebe i ispoljavalo), postalo tek u estetici predmetom, objektom, gradom.³ Nije li samim tim i novovjekovni pojam umjetnosti stvoren kao projekt jednog takvog predmetnog i umjetnog, pa i pervertiranog odnosa koji luči ono nerazlučivo? I nije li baš tako estetika, kao disciplina što nastaje u određenoj epohi, petrificirala pojam umjetnosti, što je i danas u upotrebi i što za bitvljuje autentičan i neposredan uvid u samo umjetničko?

Pri tom, prije svega, ovdje valja uvidjeti da estetika nije, kako majčešće za sebe misli, tek neka objektivna znanost o lijepom ili umjetnosti, da to nije ni samo filozofska disciplina ili oblik na umjetnost upućenog stručnog mišljenja kojim se iznalaze rješenja zagonetke kriterija ili vrijednosti lijepog po sebi i za nas, već da je estetika određen odnos čovjeka spram svi-

antonijević * bognar * gordić * grlić * harder * jensen * marković
* matković * prokopijević * radojković * siksü * valent * vegri

jeta. To je odnos u kojem se tumači, spoznaje, opisuje, medira ili otkriva jedan fenomen spram kojeg se uvijek stoji kao spram nečeg drugog, kao spram relata u toj relaciji. Bez obzira, dakle, na to kako se taj odnos spram lijepog ili vrijednog kvalitativno određuje (bilo racionalno, emocionalno, intuitivno, volitivno, semantički, simbolički, kao zrenje biti ili uvid u nediskurzivnu logiku itd.), on je uvijek bio i on uvijek ostaje odnos. I upravo se sama ta relacija sa svojim filmskim relatumima: onim tko tumači i onim šta se tumači, danas mora temeljito preispitati. I to ne radi daljnje moguće napredovanja i pružanja novih razvojnih perspektiva jednoj disciplini koja je već — kako tvrde mnogi rezignirani i umorni teoretičari — sebe iscrpla i rasula se u tisuću varijanti koje se sve češće ponavljaju, pa čak mi samo radi umjetnosti koja navodno sve više pokazuje znakove svjesnog samoubojstva, pa bi je trebalo teoretski na nov način spasavati, već zbog nečeg fundamentalnijeg: zbog cjeline mogućeg opstanaka ovog ljudskog svijeta kao ljudskog.

Napokon, moglo bi se, da tako kažem, konkretno empirijski, na primjerima, bez teškoća, pokazati domete svega onog što danas hoće i može učiniti estetika. Mislim da nam nitko ne bi mogao makom tri knjige Estetike (i četvrta koja je u štampi) prebaciti da smo ignorirali povijest estetskog i da smo olako prešli preko novih, pa i najnovijih estetskih pokušaja. No, što nam ta novija povijest pokazuje posvema očigledno? Ukoliko i ne mislimo na mnoštvo Hegelovih neposrednih epigona (a još više njegovih protivnika), pogledajmo što zapravo govore, i duhu našeg vremena u cjelini i njegovoj umjetnosti, svi ti bezbrojni psihologizmi, biologizmi, sociologizmi, svi ti semiotičari, informatičari ili simboličari, to brdo književina, zdravorazumskih zaključaka ili visoko stručnih analiza u usporedbi s jednom jedinom knjigom, npr. sa Schellingovom *Filozofijom umjetnosti*. Komparirajmo čak i najbolje rezultate suvremene estetike, građene na izvanredno dobrom poznavanju povijesti te discipline i na iskustvima stoljeća, recimo sistematsku estetiku jednog Hartmanna npr. s Hegelom, ili čak, izgledalo to nekome i apsurdno, s dubokim sumnjama jednog Kanta, pa će se ubrzo vidjeti što može proizaći iz takvih usporedbi. Nitko, dakako, ne može osporiti da u našem vremenu ima niz doista originalnih estetičara s pojedinačnim briljantnim zapažanjima i blistavim, lucidnim tezama, no sveukupnost njihovih koncepcija, snagu i protodnost svih njihovih uvida u umjetničko ne može više onaj entuzijazam duha i odgovornost spram cjeline svijeta, kao što je to bio slučaj u uzlaznoj liniji povijesnog razvoja estetike i njegovoj kulminaciji u klasičnoj filozofiji.

Vjerojatno je teško nekome tko nema smisla za shvaćanje ključnih, prijelomnih razdoblja razvoja, objasniti taj pad samih mogućnosti estetskog uvida u umjetničko. Njemu će naprosto bolja preciznost jedne definicije, točnije opis pojedinih regija umjetničkog djela, detaljnije razrađena sistematizacija estetskih vrijednosti značiti napredak prema starim estetikama, pa neće moći uopće razumjeti kako se tako neodgovorno može proglašiti smrt estetike i ne vidjeti njen kontinuirani progres upravo u ovom našem vremenu u kojem je estetska produkcija zadobila takve razmjere. No, govore li i najperfektnije eksperimente suvremenih estetičara ovom svijetu ono što je npr. jedan Schelling govorio svojem, kad je zatalasao čitav jedan grandiozni pokret i izazvao dispute koji su okupljali sve umjetničke, filofske, pjesničke i znanstvene duhove epohe? Ne živi li u vremena estetika, sa svim svojim zbiljskim i nazoviusavršavanjima i specijalističkim istraživanjima, sa svim svojim sublimnim ili banalnim meditacijama, na periferiji duha? A duh, ako živi na periferiji epohe, kreće sigurno u vlastitu smrt.

Sami tim smo de facto u našoj epohi došli do konca povijesti estetike, i da bismo bili na razini istinski aktuelnog trenutka («trenutka» koji, zapravo, traje sve do posljednjeg Hegelovog povijesno-metafizičkog zasnivanja estetike), ni naš uvid u umjetničko ne može više sadržavati eksplikacije onog što je bilo pitanje, već samo onog što je to još uvijek i što stoji u žarištu svijeta kojeg živimo.

Da li smo u dosadašnjem putu u povijesti u sve tri knjige *Estetike* utrošili sviše prostora da bismo došli do ovog obrata, pa nam sada ne preostaje drugo do redukcija na tek nekoliko temeljnih teza onog što je najaktuelnije, pa samim tim i najzanimljivije? Prostor za prezentaciju, doduše, nije nikad značio i vrijednost mišljenja mislioca. Često je epski razvodnjenu i eklektičku misao s mnogo ograda i varijanti valjalo dulje eksplikirati no pregnantnog autentičnog mislioca u njegovim oštirim, strogo mišljenim ključnim tezama. Pa ipak, još je nešto što je važnije od samih tehničko-prostornih pitanja pri tom odlučujuće. Čini nam se, naime, da je baš u ovom slučaju — kad je riječ o povijesti filofskih problema estetike — bilo značajnije pokušati odrediti granicu, no detaljno izgraditi sve što se nalazi s njene druge strane, dje je još sve otvoreno i gdje se tek naznjevaju doista novi pristupi. Uostalom, tek tamo gdje se zna za granicu estetskog osjeća se i potreba prijelaza. Neki ne vide granicu i zato svaki prijelaz smatraju besmislenim. No, ta je granica kadikad i umjetno reducirana na uski krug estetičara određenog pravca, pa je stoga i prijelaz na drugu stranu ostao u mnogim slučajevima filitivan. Da bi se zbiljski odredila ova crta razgraničenja potrebno je pokazati — jer i u suvremenosti mnogi pretendiraju na to da su s onu stranu cjelokupne estetske tradicije — da se i to »prevladavanje« nalazi kadikad, usprkos svim verbalnim ogradama, još uvijek u estetskim granicama, a ne tako rijetko i ispod onog što se već odavno pojavilo u povijesti estetike. Zato sam, a ne iz neke naklonosti prema prošlom i tradicionalnom, (tako dugo os-

tao (kao što će se vidjeti u četvrtoj knjizi *Estetike*) u povijesti. Pa i zato da bismo mogli uvidjeti kako su zapravo i kako široko granice estetskog li da ne mislimo kako je u tim granica ma sve zastarjelo i promašeno. Tako će biti lakše uočiti i što-šta od onog što misli da ih prelazi, a ostaje u njima.

Upravo stoga, mislilac o kojem će biti riječi neće biti prikazan po svemu onom što je izrekao o umjetničkom, nego uglavnom po onom što u njega znači pokušaj prevladavanja estetskog. Kako smo napustili istraživanje povijesnih konijena, to nećemo ulaziti ni u mnogobrojne ranije nagovještaje te misaone dimenzije (prije svega npr. u Nietzschea i Kierkegarda), nego ćemo se koncentrirati samo na jednog suvremenog mislioca i neke njegove teze bitne za naš svijet i duh ovog povijesnog trenutka.

Može se, međutim, doista pokazati u eksplikaciji nekih teza što stoji u znaku marksizma — kako nije dovoljno konstatirati zbiljsku neprimjerenost i metafizičku razinu čitavog estetskog odnosa što rezultira zaboravom primarnog i temeljnog i otuđenosti u akcidentalnem i predmetnom — već i nužnost njegova mijenjanja, pa stoga ne samo misaone pobune protiv jedne umtvljene relacije, ne samo filofsokog obrata, pa ni tzv. transfilofske zbiljske duhovne revolucije, već i revolucije u zbilji, u samim realnim uvjetima nastanka one povijesne situacije u kojoj se nužno parcijalizira ljudska svijest, u sebi tako i dovodi do disciplinarnog mišljenja u svim domenama ili područjima postojećeg, napuštajući totalitet ljudskog. Istovremeno prevladavanje estetike ne može biti dosljedno ako je provedeno polovično, ako se, naime, estetika zamijeni ontologijom ili npr. filofsijom umjetnosti, i time samo jedna filofska disciplina drugom. Time se opet misli kao o jedinom mogućem to onom što jest, o postojećem, koje je sad samo utemeljeno kao postojano u dubljoj regiji, u bitku samom, ali se postojeće kao predmetno ne napušta, tj. ne napušta se to da se ono već zbiljo, da je zapravo prošlost.

Osvjetljavanje kritičke marksističke dimenzije posebna je tema, a ona zahtijeva ulaženje i u mnoštvo drugih presudnih pitanja što stoji danas pred umjetnošću i svijetom, i o njoj će biti riječi drugom prilikom. Ta tema, međutim, u sebi involucira i mogućnost daljnjeg razvijanja, pa i prevladavanja nekih teza koje je inauguirao upravo Heidegger, kao jedan od najznačajnijih mislilaca o umjetničkom što ga poznaje naše vrijeme. Stoga ćemo se i pokušati koncentrirati na iznošenje nekih njegovih najbitnijih teza.

U zbirci eseja pod naslovom *Halzwege* njemački mislilac *Martin Heidegger* (1889-1977), govoreći o bitnim pojavama novog vijeka, naveo je uz znanost i strojevu tehniku i događaj po kojemu se umjetnost pomiče u vidokrug estetike. Heidegger smatra da jedno određeno shvaćanje bića i izlaganje istine leži u temelju svih tih pojava (koje se karakteriziraju npr. i time da se ljudsko djelovanje shvaća i događa kao kultura). Na pitanju o znanosti (što će također reći i znanosti estetike) Heidegger egzemplificira taj novovjekli odnos.

Bit onog što danas nazivamo znanošću jest istraživanje, a bit je istraživanje u tome da spoznavanje samo sebe usmjeruje u neko područje biće, prirode ili povijesti. Znanost postaje istraživanje i pomoću nacra, kao i osiguranja njegove provedbe u strogosti postupanja. Pri tom tzv. činjenice moraju postati predmetne. Ono pak što stoji u činjenicama, u i ono što je stalnost njihova mijenjanja, jest pravilo. Postojanost promjene u nužnosti njenog proticanja jest zakon. Tek u vidnom krugu pravila činjenice kao činjenice postaju jasnima, pa je stoga istraživanje činjenica uspostavljanje i očuvanje pravila i zakona. Utemeljivanje zakona, međutim, postaje odlučno za eksperiment. Izvršiti eksperiment znači: predstaviti uvjete, u skladu s kojima se određena povezanost mijene može slijediti u nužnosti njenog proticanja, a to znači tako da se njime može unaprijed ovladati za računanje. Eksperiment je, u krajnjoj liniji, onaj postupak koji je nošen i vođen temeljnim zakonom da bi pokazao činjenice koje zakon održavaju ili mu uskraćuju to održavanje.

Postupak u historijskim znanostima, podjednako kao i prirodnim znanostima, cilja na to da se predoči ono postojano i da se povijest učini predmetnom. No predmetnom povijest može postati samo ako je prešla, ono već vazda-jednom-bilo, ono što se može usporediti. U tom smislu historijsko istraživanje, doduše, ne pomiče ono veliko u povijesti, ali ga objašnjava kao iznimku, pa je u tom objašnjenju ono veliko izmijereno na običnom i prosječnom.

U tom kontekstu Heidegger ustanovljuje da u znanosti specijalnost mijne nekada posljedica, već temelj napretka samog istraživanja. Istraživanje pak raspolaže bićima kad ih može proračunati u njihovom budućem toku ili ih naknadno izračunati kao prošlost. No, u svakom slučaju, jest samo ono i važi kao postojeće što postane predmetom. Do uspostavljanja znanosti može se doći tek tada kad se sam bitak bića traži u predmetnosti.

Kad pitamo o novom vijeku pitamo zapravo o novovjekovnoj slici svijeta. No gdje svijet postaje slikom, biće se u cjelini uzima kao ono po čemu se čovjek ravna, što on, dakle, na odgovarajući način hoće privedi pred sebe i te imati pred sobom, a time i predstaviti. Slika svijeta u svojoj biti ne misli stoga neku sliku o svijetu, već svijet poima kao sliku, pa je temeljni događaj novog vijeka upravo osvajanje svijeta kao slike. (M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*).

Iz tih temeljnih premisa li razloga, kao i iz određenog poimanja umjetnosti i istine, Heidegger stavlja u pitanje i najvi-

še domete estetike. Povijest estetike (kao uostalom i povijest svih tzv. filozofskih disciplina) neraskidivo je vezana s poviješću metafizike koja živi u »zaboravu bitka«. Zaborav bitka, kao svogjavnosno iskustvo otuđenja, do te mjere prisutan u cjelokupnoj povijesti Zapada da i sam sebe zaboravlja kao zaborav. Metafizika, u čijem znaku stoji povijes Zapada, zaboravlja razliku između bitka (Sein) i bića (das Seiende), i samim tim, budući da bitak postaje mišta, može se označiti kao nihilizam. U vrijeme potpunog nihilizma, te noći svijeta, nužno je da se putem »smisla bitka« (Sinn des Seins) pripremimo za nadolazak bitka. Nihilističko, odnosno metafizičko shvaćanje istine, nasuprot tome, ostaje na relaciji subjekt-objekt i na lučenju dvaju relata u toj relaciji, odnosno na predmetnom, tj. gnozeološkom poimanju istine. Ta se metafizičko-nihilistička osnova jasno vidi i u pristupu umjetnosti, u metafizičnosti estetike i neprimjerenosti njenih kategorija samom djelu.

Nakon što se, naime, u novovjekovnoj filozofiji razlučila s jedne strane spoznaja istine, a s druge predstavljanje cjeline postojećeg u lijepom prividu umjetnosti, Heidegger je izgradio mišljenje koje istinu ne poima kao rezultat napora subjektivnosti, a ni umjetnost kao naprostu privid. U svom spisu *Der Ursprung des Kunstwerkes (Porijeklo umjetničkog djela, 1936)* smatra on da su umjetnik, djelo i umjetnost međusobno uvjetovani, a bit umjetnosti određuje kao »dijelo umjetnosti«. Ukoliko pak razlikuje između stvarnosnog (Dinghafte), orudonosnog (Zeughafte) i djelosnog (Werkhafte) što sva tri bića (Seiende) prikazuje u različitim načinima bitka, ukazuje on i na to kako se baš u djelu umjetnosti zbiva »vraćanje opće biti stvari«.

Slika van Gogha *Cipele* pokazuje što je uistinu obuća, ona objavljuje služnost (Dienlichkeit) i pouzdanost (Verlässlichkeit) oruda (Zeug). Bitak oruda nije tu nađen, po Heideggeru, nekim opisivanjem ili objašnjenjem šta je obuća, ni promatranjem neke primjene obuće u životu, nego samo tim da smo sebe stavili pred van Goghovu sliku. »Ona je govorila. U blizini djela odjednom smo bili drugdje no gdje uobičajeno bivamo. Umjetničko je djelo dopustilo da se zna šta je uistinu obuća.« »U djelu (je) djelatna istina djela«, »bit umjetnosti (jest) ovo u djelu stavljanje istine bića« (das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden).⁶

Heidegger ovu tezu pobliže određuje tako da pokazuje kako se međusobno objašnjavaju bit istine i bit umjetnosti. Istina se pokazuje u djelu, ako u djelu osvjetljuje svijet koji pripada djelu. U tom smislu djelo drži otvorenost svijeta otvorenim. To ne dovodi samo biće u njegovu neskrivenost, već dozvoljava mnogo više: da se »biće u cjelini« susretne s otvorenosću svog svjetla, dakle s bitkom. Tako je bitak, koji sebe skriva, osvjetljen.

Da se bit istine pokazuje u umjetničkom djelu proizlazi također i iz ispitivanja biti umjetnosti. »Istina ima u osnovi svoje biti težnju ka djelu (einem Zug zum Werk)«. Usmjerenje istine u djelo je proizvođenje takvog bića koje prije toga nije bilo i poslije toga nikad neće biti. To proizvođenje iskazuje se u stvaranju umjetnosti. Time Heidegger odlučno opovrgava Hegelovu tezu o prošlom karakteru umjetnosti po njenom najvišem određenju. Jer, po njemu, upravo umjetnost otvara istinobitak (das Wahrsein) bića u cjelini. Bit umjetnosti u djelovanju djela sastoji se, dakle, u tome da čovjeka, kome govori umjetnost, stavi u neskrivenost bitka; on je putem djela uvučen (eingerückt) u »pripadnost istine koja se zbiva u djelu«. Talko je umjetnost stvaralačko održavanje istine u djelu. Umjetnost to ima zajedničko s jezikom kojeg isto tako biće tek putem imenovanja (durchs Nennen) dovodi do svog bitka. Stoga ima, po Heideggeru, pjesništvo, djelo jezika, izvanredni položaj u cjelini umjetnosti, jer je »bit pjesništva... uspostavljanje istine«.

Biti pjesnik, koji je u svjetskom razdoblju oskudnosti doista pjesnik, pripada da mu iz oskudnosti vremena ponajprije pjesništvo i poziv pjesnika postanu pjesničkim pitanjem. Stoga moraju »pjesnici u oskudnom vremenu« bit pjesništva naročito opjevati. Gdje se to zbiva, tu se može naslutiti pjesnikovanje koje pristaje u sudbu vijeka. Mi se drugi moramo naučiti čuti

kazivanje ovih pjesnika, uz pretpostavku da se u vremenu, koje skriva bitak, ne opsjenimo time što vrijeme izračunavamo samo iz bića ukoliko ga raščlanjujemo.

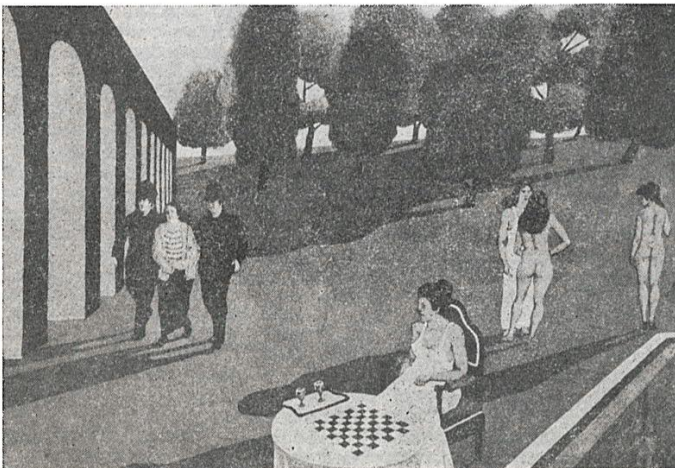
U tom smislu Heidegger upućuje i na Rilkea i Hölderlina. Da bi se izmjenilo da li je i koliko je Rilke pjesnik u oskudnom vremenu, da bi se tako znalo čemu su uopće pjesnici, moraju se istaći neki mljokazi na njegovoj stazi prema bezdanu. Riječi Rilkeova pjesništva mogu se razumjeti samo iz područja iz kojeg su bile izrečene. To je istina bića kako se razvila nakon svršetka zapadne metafizike Nietzschom. Rilke je na svoj pjesnički način iskušao i izdržao ovim obilježenu neskrivenost bića. Hölderlin je pak pred-hodnik (Vor-gänger) pjesnika u oskudnom vremenu. Stoga ga ne može nadmašiti nijedan pjesnik ovog svjetskog razdoblja. Prethodnik ipak — kako se to popularno misli — ne odlazi u budućnost, već dolazi iz nje, tako da u nadolasku njegovih riječi prisustvuje jedino budućnost. Zabluda je stoga misliti da Hölderlinovo vrijeme treba da dođe tek kad jednom cijeli svijet dočuje njegovu pjesmu. U tom smislu Hölderlinovo pjesništvo neće postati suvremeno. Kako je pak prethodnik nenadmašiv, tako je isto malo prolazan, jer njegovo pjesnikovanje ostaje kao bilost (als ein Gewesenes). Bivstvujeće nadolaska ponovno se sakuplja u sudbi. Upravo stoga to pjesništvo nadmašuje svaku prolaznost. Prošlo je već prije svog nestajanja bez-sudbinsko. Bilost (Das Gewesene) je nasuprot tome sudbinska. U tobožnjem vječnom skriva se samo zaustavljeno prolazno, zaustavljeno u praznini beskrajnog »Sada«. Ako je Rilke »pjesnik u oskudnom vremenu«, tada odgovara samo njegovo pjesništvo na pitanje čemu je on pjesnik, po čemu se njegova pjesma vraća, kamo pjesnik spada u sudbi svjetske noći. Ova sudba odlučuje o tome šta unutar tog pjesništva ostaje sudbinsko.

Za Heideggera se, štaviše, cjelokupna umjetnost zbiva u biti pjesništva. No, kako točno primjećuje Walter Biemel u svojoj maloj ali vrlo lucidno pisanoj knjizi o Heideggeru,⁸ njegovo određene umjetnosti kao pjesništva nikako ne govori o reduiranju svih umjetnosti na poeziju, već, naprotiv, da je u svakoj umjetnosti ono opjevano (das Gedichtete), istina u smislu neskrivenosti. Sam jezik je onaj pomoću kojeg biće biva stavljeno u ono otvoreno. Jezik je pjesništvo u bitnom smislu. No kako je jezik ono zbivanje u kojem se tek za čovjeka otvara biće kao biće, stoga je poezija, pjesništvo u užem smislu, najizvornije pjesništvo u bitnom smislu. Iskustvo bića, što se zbiva u jeziku, pretpostavka je za sva moguća ophođenja s bićem, pa stoga i sa svim drugim umjetničkim vrstama. Štaviše, u *Das Wesen der Sprache* (1975, str. 264) Heidegger će ustvrditi: »Svako misaono mišljenje je pjesništvo, a svako je pjesništvo mišljenje«.

U tom kontekstu pokazuje se i odlučna razlika između Heideggerovog i svakog mogućeg znanstvenog ili uopće estetskog pristupa literaturi. Heidegger kaže: »Objašnjenja koja pred vama stoje na pretendiranju na to da budu prilozni literarno-historijskog istraživanja i estetici.«⁹

U svojoj studiji o odnosu između Heideggera i Hölderlina, Beda Allemann s pravom naglašava da ovu Heideggerovu tezu valja uzeti ozbiljno.¹⁰ Jer Heideggerovo se mišljenje odlikuje time da su u njemu same znanosti postale problem. Misliiti »u blizini bitka« znači istovremeno odijeliti se od znanosti. Štaviše, »znanost ne misli...« na način mislioca. No, to da znanost ne može misliti nije za nju nikakav nedostatak već prednost. Jer samo to osigurava mogućnost da se na način istraživanja upustimo u bilo koje predmetno područje i da se tamo nastanimo.¹¹ Tu istu misao precizirao je Heidegger i mnogo kasnije u razgovoru s Richardom Wisserom:¹² »Stav: znanost ne misli nije predbacivanje, već samo utvrđivanje unutarnje strukture znanosti: njenoj biti pripada da je s jedne strane upućena prema tome što filozofija misli, no istovremeno ovo mišljenje prema zaboravlja i ne obazire se na njega«. I dalje: »Znanost se ne kreće u dimenziji filozofije. Ona je, međutim, a da sama to i ne zna, na tu dimenziju upućena. Na primer, fizika se kreće u prostoru, vremenu i kretanju. Što su prostor, kretanje i vrijeme ne može odlučiti znanost kao znanost. Znanost, dakle, ne misli, ona u tom smislu svojim metodama ne može misliti. Fizikalnim metodama se npr. ne može kazati šta je fizika.«

Upravo to ne-misleće, međutim, ne želi Heidegger primijeniti na umjetnost, pa ni onda kad tumači posebnu vrstu umjetnosti ili čak pjesništvo samo jednog pjesnika, npr. Hölderlinovo pjesništvo. Takav bi posao kao znanstveni bio, naime, bezuvjetno obavezan metafizici, jer znanost pripada metafizici i sadržava, štaviše, jednu od njenih bitnih pojava. Heideggeru je posebno stalo da izade iz metafizike, a to za njega znači i iz znanosti, u čitavom pristupu umjetnosti, a naročito literaturi koja je više ne druge umjetnosti predmet svoje znanosti: znanosti o književnosti (Literaturwissenschaft). Stoga on i u *Holzwege*¹³ ustvrđuje: Znanstveni je dokaz prekratak.« Osnovni je razlog za to okolnost da se taj dokaz odnosi samo na ispravnost iskaza. Mišljenju je, nasuprot tome, stalo do istine bitka. Postoji, dakle, i to Heidegger stalno maglašava, bitna razlika između mišljenja i znanosti, a ta je diferencija od presudne važnosti upravo kad je riječ o umjetnosti. Ispravnost (Richtigkeit) postoji unutar predstavljanja (Vorstellen) metafizike. Tu je ona adequatio intellectus et rei. A takva je definicija moguća samo na osnovu pretpostavljenog subjekt-objekt odnosa. Posljedica takvog znanstvenog rada koji cilja na ispravnost suda je, među ostalim, i ta da znanost mora bolje razumjeti umjetničko djelo no što ga je mogao ikad razumjeti autor. Na-



suprot tome, Heidegger tvrdi: »Ispravno objašnjenje ipak ne razumije nikad tekst *bolje* nego što ga je razumio autor, razumije ga, međutim, drugačije.«

U jednom od svojih posljednjih značajnih djela, *Zeit und Sein*¹⁴, Heidegger sam smatra da nije u vrijeme *Sein und Zeita*, njegovog glavnog djela, »bio dorastao temi koju obrađuje u ovom pisu«. Glavno pitanje, pitanje o bitku, ostalo je doduše isto, ali je »pitanje postalo još upitnije i stranije duhu vremena«. Među ostalim, tu se ne ukazuje samo na razliku mišljenja o bitku spram znanosti, već i spram filozofije, i to se egzemplificira također na nekim pitanjima umjetnosti. Kad gledamo npr. dvije slike Paul Kleea — tada se dugo na njima zadržavamo, ali napuštamo svaki zahtjev za neposrednom razumljivošću. Isto to zbiva se, na primjer, u slušanju jedne pjesme Georga Trakla. I ako slušamo predavanje Wernera Heisenberga kao izvadak iz njegovih teoretsko-fizičkih misli na putu ka njegovoj formuli svijeta, tada će ga možda dva ili tri slušača moći pratiti, no mi ostali morat ćemo također napustiti, bez pogovora, svaki zahtjev za neposrednu razumljivost. No to nije tako u odnosu na ono mišljenje koje se zove filozofija. Jer ona treba da pruži »svjetsku mudrost«, alko već ne »uputstvo za blaženi život«. Mišljenje, međutim, može danas biti stavljeno u polazište koji zahtijeva osvješćenje što je vrlo daleko od neke korisne životne mudrosti. Moglo bi postati nužno jedno mišljenje koje treba da promisli i ono odakle su navedeno slikarstvo i pjesništvo, pa i matematsko-fiziikalna teorija, primili svoje određenje. I ovdje moramo napustiti zahtjev za neposrednu razumljivost. No, ovdje istovremeno moramo misliti ono neminovno, ali prethodno. Valja pokušati misliti bitak bez obzira na zasnivanje bitka iz bića. Heidegger smatra da je nužan pokušaj da se bitak misli bez bića («Sein ohne das Seiende zu denken»), jer inače ne postoji više nikakva mogućnost da se posebno uči bitak onog što jest uokolo čitave zemlje.

U tom smislu valja napustiti i filozofiju i prepustiti je njevoj pravoj sudbini, njenom raspadu u znanosti. »Proširenje filozofije u posebne znanosti, koje ipak međusobno odlučno komuniciraju, legitimni je završetak filozofije. Filozofija se za vršava u suvremenom dobu. Ona je našla svoje mjesto u znanostima čovječanstva koje društveno djeluje. Osnovna crta te znanstvenosti je, međutim, njen kibernetički, tj. tehnički karakter.«¹⁵ I dalje: »Kraj filozofije znači: početak svjetske civilizacije koja je zasnovana u zapadnoevropskom mišljenju.«

Kad je riječ o smionom i originalnom poniranju Heideggera u bit umjetnosti, tada doista imamo posla s misaonom djelatnošću koja se nalazi s onu stranu bilo koje estetike. Mišljenje o umjetnosti, kao mi mišljenje uopće, nije u njega stvar ne samo specijalizacije, struke, znanosti, već napokon ni filozofije sa svim njenim disciplinama. Upravo stoga se mi Heideggerovo mišljenje ne može — kao što se to moglo u niz filozofa koji su se bavili i estetikom — centrirati na jednu posebnu oblast i područje, na isključivo pitanje o umjetničkom. Jer ona uključuju u sebi i sva druga promišljanja, tu kao da su uvijek prisutna najfundamentalnija pitanja o bitku samom i mogućnosti njegovog osvjetljenja.

Premda nikako ne spadam u apologete velikog pape svih suvremenih mislilaca, obožavaoce koji su se danas namnožili po cijelom svijetu i koje je on sam najvećim dijelom prezirao,¹⁶ ipak smatram da se Heideggeru nikako ne može poreći duboki smisao za bit umjetnosti. Heidegger posjeduje sigurno kompleksnu i neuobičajenu terminologiju, koju su isključivo od njega, ne shvaćajući najčešće uopće prave domete njegove misli, potpuno nekritički prihvatili neki njegovi imitatori i tako vlastitu prazninu misli pretvorili u masovnu kriptografiju i besmislene tekstove. Kad je, međutim, riječ o terminologiji Heideggerovoj, onda je potrebno uvidjeti da je upravo zato (jer često izriče novo, kadikad prisiljen i na stvaranje novih pojmova, do tada uglavnom nepoznatih i u njemačkom, dakle najfilozofskijem od svih mogućih jezika.¹⁷

Ako bismo ulazili (što ovdje, dakako, nije moguće) u širu kritiku cjeline Heideggerovih misaonih refleksija (a temeljita kritika je ovdje moguća samo s obzirom na tu cjelinu, a ne na njegove parcijalno iznesene stavove i teze), čini nam se da bi bilo potrebno prije svega ukazati na i suviše pripreman karakter čitavog njegovog pothvata. Napokon, i samo »mišljenje bitka« ima smisao nečeg što je tek priprema za »nadolazak bitka«. Kao da se Heidegger stalno zadržava na pretpostavkama i na njihovom neprestanom kritičkom preispitivanju u primarnim, najfundamentalnijim regijama, kao da čitav stoji u tom znaku spuštanja svoje misaone sonde do velikih dubina, što uvijek ne vodi dosljedno i do nekih osvjetljenja same zbilje i prije svega do potrebe za promjenom onog što je vrlo lucidno ustvrdio kao metafizičko-tehničku i znanstvenu dimenziju ovog svijeta.

U tom je smislu i Karl Jaspers napisao¹⁸ da Heidegger djeluje u svijetu oportunističkog racionalizma, drma ga i lupa, ali ne pruža vizije, već u haos uvodi oblik pomno izgrađenog jezika — kao da je jezik posljednje pribezište — dok ono u tom jeziku mišljeno ili ne postoji, ili neće nikad postati egzistencijalno.

Bez obrisa na neke tamne momente iz njegove biografije, kojima se ovom prilikom ne želimo baviti, jer nisu posebno relevantni za njegovo poimanje umjetnosti, u Heideggera kao da je itakoder prisutna — a to možda i nije tako nezavisno od njegovog životnog iskustva i ranijeg angažmana — određena rezignacija nad općim stanjem civilizacije ovog strojevnog svijeta, koja gotovo govori o pomirenju s njime. Na određen način ta se tendencija pokazuje i u njegovom prizivanju bogova i potre-

bi da »sajaj božanstva svijetli u svemu što jest«, kao i nekim bogobojaljuv obojenim tezama iz čuvenog, posmrtno objavljenog razgovora kojim je vodio 27. IX. 1966. s urednikom časopisa *Spiegel*. Čini nam se, uzna sve to što je i tu njegov misaono oštra i lucidna, da je to prisutno i u njegovoj tezi o sudbini filozofije danas. Napokon, ta filozofija zapravo tek u svojim epigonskim, jalovim i tehnički prilagodljivim izdancima, ili pak u fenomenima vezanim uz dogmatiku »naučnog socijalizma«, pokazuje tendencije koje joj Heidegger pripisuje u cjelini.

Sigurno je da filozofija kao predmet benignog pozitivnog istraživanja i sistematiziranja, kao školska shema ili znanost koja podučava o mislima i misliocima, odnosno metafizička meditacija o (točno) označenom krugu vječnih pitanja, ostaje bitno ograničena već svojom fiksniranim predmetnošću i samozadovoljstvom u pasivnoj meditaciji o svijetu kojeg su doista »filozofi samo tumačili, a stvar je u tome da se on izmijeni.«

No jedan, premda možda manji dio suvremene filozofije ipak se ne može reducirati na mimu i miroljubivu kontemplaciju, ni na koristosnu djelotvornost, pa ni rasulo u posebnim znanostima što završavaju kibernetikom, i to ipak nije — unatoč mnoštvu takvih pseudofilozofskih traktata — »legitimni svršetak filozofije«. Nasuprot tome, tzv. »transfilozofija« vrlo je često postala alibi za opću pseudofilozofsku neangažiranost, ali vrlo banalnu angažiranost u prilagodavanju stupovima moći, u uhodavanju duha u neduhovno ali probitačno.

Taj duh meditativne pasivnosti očituje se unekoliko i u tome što se, po mojem mišljenju, nije dovoljno promislilo ljudski pobunjeni i prometejski karakter umjetničkog u odnosu na postvareni i otuđeni svijet moderne civilizacije što ga Heidegger često i briljantno osvjetljava u samim temeljima njegove faktičke opstojnosti. Najposlije, svaki govor o izvorno ljudskom i pretestosnom u umjetnosti ne mora značiti svodenje misaonosti na antropološke pretpostavke, a pogotovo ne na antropologiju kao filozofsku disciplinu, kojoj s mnogo prava Heidegger odriče bilo kakvu vrijednost.

Heidegger je nadalje, u svoju definiciju umjetnosti (sebe u djelo — postavljanje — istine-biće) stavio riječ Wahrheit, istinu. On se pri tom, doduše, vrlo odlučno ogradio od svakog logičkog i skolastičkog shvaćanja istine i dao uz to do znanja da je svako određenje umjetnosti kao ljepote bitno za estetsko poimanje. Ta je tvrdnja u mnogo čemu opravdana i poistovjećivanje umjetnosti s pojmom ljepote, koji ostaje, sve do najnovijih pokušaja (npr. Hartmann), univerzalni predmet estetike, Heidegger odbacuje s mnogo prava i misaonim uvidom u ograničenost takvog koncepta. Ali i pojam istine, i to ne logičke istine ili estetici kao jedno od bitnih određenja (a možda i ograničenja) same estetike. Nije li se tako, na primjer, već i Baumgarten¹⁹ ogradio od logičko-skolastičkog shvaćanja istine, ukazujući na to da istine umjetničkog djela nisu logičke (koje su za njega općenite) već individualne (»veritas singularis seu individualis«, *Aesthetica*, §440) i da umjetnost uopće nije obavezna služiti objektivnim istinama, činjenicama stvarnosti? Nije li tu, zapravo, već u samam početku estetike na neki način prisutna tendencija koju Heidegger odriče svakoj estetici? Ovo nije, dakako, prigovor koji pogada Heideggerov izvanredni napor da utemelji svoje cjelokupno mišljenje o umjetnosti s onu stranu estetike, nego više pitanje misao li čak i ovakvim određenjem istine kakvu unosi Heidegger, misao li, dakle, uopće tada, ako ostanemo pri istini u jednom određenom estetskom horizontu mišljenja što smo ga inače čitavim pothvatom doista bitno prekoračili?

Na koncu ovog kratkog izvrtka na djelo Martina Heideggera, smatram da je potrebno izreći još samo nešto što se odnosi i na ove maše, da tako kažem, specifične domaće situacije. Heideggerovo misao ne dotiče inače tako česta primitivna negacija, koja zdravorazumskom logikom sve u njega proglašava isuviše zamrženim,²⁰ ili ga pak, po jednostavnom postupku »raskrinkava« kao reacionera, ne uviđajući njegovu misaonurodnost, pa čak bi se moglo reći i misaonu hrabrost da se ide do samih temelja jednog svijeta u zalazu.

Napokon, da se izrazimo Heideggerovim riječima — »u razdoblju svjetske noći mora biti iskušani i izdržan bezdan svijeta«. Da bi obrat i spas bili istinski, mora se ići do dna. »Ako pretpostavimo da ovo oskudno vrijeme još uopće može sadržavati obrat, on može tek tada doći alko se svijet obrne iz temelja i to je sada jednoznačno, iz bezdna naovamo.« Upravo zato je potpuno promašeno Heideggera reducirati isključivo na socijalno-političku i ideološku dimenziju i ne vidjeti veličinu pa i radikalnost, njegova otkrivanja bezdna evropskog nihilizma u kojem još svi povijesno živimo. No, Heideggerovom djelu je isto tako strana dosadna, nekritička glonifikacija koja najčešće putem njegovog riječnika, vanirajući i »nadopunjujući« te termine do potpunog besmisla i rasula pameti, vlastitoj plitkoći želi dati »privid dubokoumnog govora« (Hegel). Sigurno je da postoje povijesne granice Heideggerova napora, prikovanoš te misli uz meditativnu kritiku jednog stanja što doista graniči s pomoći te noći, i što ga do stravičnosti prekriva zima metafizičko-tehničke oskudnosti racionalne civilizacije. No, bez obzira na pomanjkanje snage onog poziva za destrukcijom svijla vrijednosti, što karakterizira npr. i Nietzschea²¹ i Marxa²², Heideggerova misao zaslužuje drugi pristup no što nam ga nude i mnogobrojni njegovi poklonici i »beskompromisni« negatori. Ono, naime, što Heidegger kao mislilac sigurno nije, to su najčešće i jedni i drugi: mediokriteti.

¹ Neki kritičari teze o smrti estetskog, zabrinuti su da ta teorija ne bi u sebi uključivala i smrt ljepote. Tako me npr. jedan kritičar posvema ozbiljno pita nisam li ja zaboravio na značaj koji ljepota ima u ljudskom životu. Ukoliko, međutim, uopće i ne uzmemo u obzir koliko je pojam ljepote adekvatan za najvišu vrijednost onog što se danas može supsumirati pod umjetničkim (najveća djela umjetnosti gotovo čitavog XX stoljeća sve su prije nego estetski lijepa), taj kritičar (kao uostalom i mnogi drugi) uopće nije shvatio jednu elementarnu istinu: ako se ukida estetski pojam ljepote uostalom kao i protupojam ružnoće, dakle estetska teorija o ljepoti ili estetski odnos spram ljepote, samim tim se uopće ne mora staviti u pitanje ljepota, ni ona u umjetnosti, a kamoli ona u životu. Staviše, neće li smrću estetskog odnosa spram nje, ta ljepota tek moći zasjati u njejoj neposrednoj izvornosti, neometana shematskim, normativnim ili razvodnjeno sistematskim meditacijama o njoj i sterilnim dogmatsko pedagoškim gnjavažama što jest a što nije ljepo, koje su izgubile bilo kakvu zbiljsku komunikaciju sa životom umjetnosti i umjetnošću života, i žele sve sabiti na kraju III knjige *Estetike*: »... upravo je i estetika po svojim vrhunskim dometima prošlost, a umjetnosti su, usprkos svim vranama koje već tako drugo građu o njejoj smrti, otvorena vrata budućnosti«. Da li to znači da sam »zaboravio na značaj koji ljepota ima u ljudskom životu«, ili znači upravo suprotno: da pojam o ljepoti — i to čak onaj koji je stvorila estetika, što doista znači, za razliku od bezbrojnih mediokritetskih razrada suvremenih estetskih esnaha, briljantne uzlete ljudske misli — da, dakle, i ta estetika danas, usprkos svemu, pripada prošlosti, dok su umjetnosti, dakle i samoj, ne umjetno posredovanoj umjetničkoj ljepoti, »otvorena vrata budućnosti«?

² Pri tom se, dakako, ni kod njega nećemo moći ograničiti isključivo na ono »područje« — nazovimo ga uvjetno »područje« umjetnosti — što ga je do sada pokrivala estetika kao filozofska disciplina. Tu, naime, neće biti riječi o filozofu koji se — uz štošta drugo — bavio usput i pitanjima umjetnosti. Jedno je, naime, od bitnih određenja tog mislioca da su mu ne same strane područja i discipline, nego i to da u svakom problemu vidi i sve druge probleme, u svakom historijskom određenju duha čitavu povijest, a u svakom svom stavu ukupnost svih svojih napora.

³ Neki, tkođer za estetiku vrlo zabrinut kritičar smatra da je čak i teza (izrečena uz pokušaj vrednovanja nekih filozofskih aspekata Krležinog djela) kako »estetika mora biti uvijek ne samo umjetnički već i ljudski manje vrijedna od same umjetnosti« — naprosto »brzopleta«. Ta vrsta kritičara smatra da sve što se suvislo može reći o umjetnosti spada u estetiku, pa je neoprostiva glupost, bolesna neizvodiva ambicija, pa je nezamislivo mimo estetike bilo šta i bilo kako relevantno pokušati i reći o umjetničkom. Ako to sami umjetnici, pa i najinventivniji književnici, ne razumiju ili čak gnjevno odbijaju, onda ih mudri i inače dobrotivni estetičari moraju u to uputiti, podučiti ih zapravo da ih mogu i moraju podučavati. Pri tom je je dobro koji puta — da bi se bilo u toku modernih strujanja — podsjetiti na dubokoumnost Heideggera, premda upravo Heidegger — i to ne mutno i zaobilazno, već svakom tko zna i može čitati njegove tekstove, nedvosmisleno — spada u one mislioce koji su vrlo uspješno naglašavali potrebu prevladavanja cjelokupne estetike (pa i drugih filozofskih disciplina). Ne vidi se — pri tom poistovjećivanju estetika s bilo kojim pristupom umjetnosti — da se estetsko mišljenje ne određuje samo na osnovu diferencijacija koje pokazuju unutar estetike pojedini estetski pravci — već da ono u cjelini predstavlja jedan način mišljenja koji je nužno danas stavljen u pitanje ili mu čak — kako je rekao E. Grassi — valja, posebno u interpretaciji suvremene umjetnosti, »navijestiti rat«.

⁴ Izd. V. Klostermann, Frankfurt a/M 1950. U nas u su iz te knjige prevedeni esei *Der Ursprung des Kunstwerkes* (prev. D. Pejovića) i *Wozu Dichter* (prev. D. Grlić), izd. Mladost, Zagreb 1959, kao i esei *Das Zeit des Weltbildes* i *Nietzsches Wort Gott ist tot* (prev. B. Hudoletnjak, Razlog, Zagreb 1969).

⁵ Holzwege, str. 7.

⁶ Ibid, str. 25.

⁷ Vidi npr.: *Sein und Zeit*, Neimeyer Verlag, Tübingen 1967, posebno § 44 i dz.

⁸ W. Biemel, *Heidegger*, Rowohlt, Hamburg 1973, str. 95.

⁹ M. Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Frankfurt a/M 1951.

¹⁰ Beda Allemann, *Hölderlin und Heidegger*, Atlantis Verlag, Freiburg i/Br 1954, str. 187.

¹¹ M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954.

¹² *Martin Heidegger in Gespräch*, izd. Richard Wisser K. Albert Verlag, Freiburg 1970, str. 71—72.

¹³ *Holzwege*, str. 343.

¹⁴ Objavljenom u knjizi *Zur Sache des Denkens*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1969. To je prošireno predavanje što ga je Heidegger održao u Studium Generale (koji je vodio Eugen Fink), 31. siječnja 1962. godine.

¹⁵ *Das Ende der Philosophie und die Aufgabe des Denkens* u *Zur Sache des Denkens*, str. 65.

¹⁶ To je došlo do izražaja i u jednom podužem razgovoru s Heideggerom što smo ga Eugen Fink i ja imali 17. XI 1966. u njegovoj kući u Freiburgu, a uglavnom se odnosio na pitanja umjetnosti. Heidegger je tom prilikom vrlo ironično govorio o mnogim svojim poklonicima u Njemačkoj (dobro da nije znao za naše mladohajdegerovce) kao o epigonima koji kompromitiraju čitavu njegovu upravljenost. Sjećam se da je jedino pozitivno govorio o francuskom misliocu Jean Beaufretu. Tom prilikom je energično opovrgavao bilo kakvu povezanost njegove misli o umjetnosti s fenomenologijom i čak je, uz osmjeh, pitao šta je to uopće fenomenologija. Tada se također — da to samo usput spomenem — poveo razgovor i o prevodenju. Nije znao da sam i ja (uz D. Pejovića koji je već ranije bio kod njega) tada prvi puta preveo jedan njegov tekst na naš jezik, a govorio je i o često nepremostivim teškoćama s kojima se mora susresti svaki prevodilac njegovih djela.

U razgovoru o slikarstvu pokazao je malu sklonost spram niza modernih pravaca, pa čak, moglo bi se reći, i izvjesnu konzervativnost u vrednovanju suvremene likovne umjetnosti u cjelini (uz dakako i određene iznimke), upućujući na bogatstvo starog dobrog slikanja. To je »primjenjivo« i na mnogobrojne njegove portrete koje je ocjenjivao — inače u suprotnosti sa svojim mišljenjem u cjelini — gotovo klasičnim »kumsthistorijskim« riječnikom i kategorijama.

¹⁷ Pitanje je, međutim, da li je i za samu stvar Heideggera uvijek neopodno stvaranje tolikog broja neobičajenih i teško razumljivih termina. Možda je u tom pogledu nešto preoštra Jaspersova riječ kad piše da je to u njega naprosto »jezička artistika koja je postala nerazumljiva« (Jaspers, *Notizen*, ... str. 260). Pa ipak, čini se da imaju određen smisao upozorenja da su dva različita pitanja »šta se u jeziku saopćava i koju težinu zadobija jezik kao jezik«, te da »ne smijemo postati robovi jezika«. Covijek je, naime, »isto tako suveren u korištenju jezika kao što je ovisan o danom jezičkom materijalu«. Stoga, misli Jaspers, »okrenuti sebi jezik zavodi u neozbiljnost« na račun pervertirane »estetske« tvorbe umjetnog jezičkog djela.

¹⁸ U. K. Jaspers, *Notizen zu M. Heidegger*, izd. Hans Saner, Piper Verlag, Zürich 1978, str. 118.

¹⁹ Vidi o tome i u D. G.: *Estetika II*, str. 168/169.

²⁰ U tom smislu smatram neprimjerenom i Jaspersovu primjedbu da je tu riječ samo o virtuozičnosti forme i koje slijedi uvredljivo pitanje: »Nije li Heidegger neobično daroviti hohstapler?« (U. K. Jaspers, *Notizen*, ... str. 83).

²¹ Premda je uvijek pomalo imao ambiciju — to je jasno vidljivo iz niza njegovih radova — da se približi Nietzscheu i u poetskom izrazu, nikad nije u vlastitoj poeziji (vidi njegovu zbirku *Aus der Erfahrung des Denkens*) dostigao ničansku snagu i veličinu. Može se mirno reći da su pjesme one najslabije što je uopće napisao.

²² O Marxu — doduše u jednom posvema određenom razdoblju, neposredno nakon svršetka II svjetskog rata i u strahu pred neizvjesnošću daljnje sudbine Njemačke — Heidegger je pisao vrlo pozitivno, pa je čak u pismu O humanizmu, upućenom francuskom misliocu Jeanu Beaufretu, marksistički nazor nadredio egzistencijalističkom poimanju povijesnog.

hegelovo pitanje početka*

miroslav prokopijević

Priprema Hegela (Znanosti logike) iz nemačke klasične filozofije

Za Hegela bit se moglo reći da je najmanje bilo moguće da se pojavi slučajno i mezevano od razvoja nemačke klasične filozofije. Naprotiv, ovde želim braniti tvrdnju da kao što *Fenomenologija*... priprema *Znanost logike*, isto tako i Kant, Fichte i Schelling pripremaju objavu Hegela — naravno, samo u opštim (temeljnim) obrisima, imajući posebno u vidu tekst *Logike*.

Valja najpre poći od vrlo tankih spoznajnih rezultata što ih je postigao Kant, posebno u rezultatu uma u njegovoj teonijskoj upotrebi. Konsekvenca transcendentalnog idealiteta prostora i vremena bila je utvrđivanje razlike fenomena i noumena; samim tim i smanjenje vidokruga spoznaje. Taj je vidokrug dalje ograničen primatom (a pod njim Kant podrazumeva primat interesa, tj. sposobnost jedne stvari da bude prvi odredbeni razlog) uma u praktičkoj nad umom u teonijskoj upotrebi, utvrđujući da je svaki interes u krajnjoj instanci, pa samim tim i teorijski, praktičan. Nesumnjivost ovog Kantovog stava (i neke posledice) bliže rasvetljavaju sledeće okolnosti: očigledno je, najpre, da Kantov deduktivni postupak u okviru *Kritike čistog uma* nije potpun, utoliko što ne predstavlja radikalni zahtav, iako je objašnjen u celini, što se tiče samog postupka kao takvog. Očigledno je, s druge strane, da je postupak dedukcije u *Kritici praktičkog uma* potpun, kako time što bezostatno zahvata u domen spoznaje, tako i time što ne ostavlja ništa iza svog temeljnog stava (kategorički imperativ) koji služi kao temelj dedukcije. Konkretno, vidljivo je, ako ni po čemu drugom, a ono po obimu i jeziku *Kritike čistog uma* da se Kant mnogo mučio da je doveo do kraja, ne uspevajući, i pored svega, da se oslobodi nekih veoma bitnih, čak temeljnih prigovora. S druge je strane vidljivo da je aprioritet, čija je izvedba izazvala najveće teškoće u *Kritici čistog uma*, bio, po svemu sudeći, uveden radi bezuslovnog zasnivanja morala, te je Kant, shodno tome, vrlo elegantno i konsekventno izneo svoje poimanje morala na svega 150 strana.

Otuda je razumljivo što Fichte kao model za svoju zamisao znanstvene metode nije uneo Kantovu izvedbu dedukcije iz *Kritike čistog uma*, već iz *Kritike praktičkog uma*. Nije razlog, ili sigurno ne prvenstveni razlog, bio Fichteov interes za praktički um, kako to komentatori često kažu, već pre svega intencija da svoj sistem tvrdo i bezuslovno zasnuje (utemelji na sasvim izvestan način), hoteti da istodobno obezbedi radikalnost zahvata. U tu svrhu je preuzeo i kritiku Kantovog shvatanja i mesta transcendentalnog jedinstva samosvesti (praosnovno sintetičko objektivno jedinstvo apercepcije), i to ne samo što se tiče izlaganja, već i istraživačkog rezultata. Transcendentalna apercepcija kao pravižorna »delatnost« Jastva (Ich/keit) dolazi pre svake eksplikacije kategorija, ili čistih formi čulnosti, ili onoga što Fichte naziva Sein (bitak). Prvi stav svake znanosti mora biti: Ja postavlja Ja. To je nedeljivo Ja (za razliku od drugog i trećeg stava, gde se pojavljuju deljivi Ja i Ne-Ja), izvedeno iz elementarnog stava: Ich bin... (Kantov je: Ich denke...). Svaka eksplikacija prirode, bitka, kategorija itd. pre nekog Ich bin... (iz koga sledi identitet: Ja postavlja Ja, a ne obrnuto) po Fichteu je dogmatska, te tu valja svrstati i Kanta (u bitnom smislu), mada to Fichte izniči (iz poštovanja prema učitelju) me kaže. Oslobođajući se tako objekta, ukoliko dolazi pre pravižome »delatnosti« Jastva, Fichte je bio primoran da utemeljenje svoje filozofije liši objektivnosti. Prvi i bezuslovni stav njegovog Wissenschaftlehre važi bezuslovno. Ili: Ja postavlja Ja važi naprosto (schlechthin). Zasnivanje posredstvom stava činjenične nužnosti je jedini izlaz svake vrste znanstvi subjektivne provenijencije, no to Fichteu ne samo da nije progledao kroz prste Hegel, već mi njegov učitelj Kant, i što je posebno važno, njegov prijatelj i jedno vreme istomišljenik — Schelling. Njemu je bilo draže da (prema Fichteovim kriterijumima) postupi dogmatski, nego da napravi istu grešku kao Fichte. Otuda on 1796-7. intenzivno proučava prirodne znanosti koje se tek formiraju, počinjući da shvata prirodu kao kvali-