

# umetnost kao rad jezika i tehničko odnošenje

miroslav prokopijević

Odnos umetnosti i rada, bića umetničkog dela i radnog sveta, nije svagda bio upitan, niti, pak, upitan na isti način. Direktno postavljanje pitanja o njihovom odnosu može doneti više nesporazuma nego što će pomoći razumevanju stvari. Opet, u okviru pitanja je jasno da je raspon mogućeg nesporazuma dosta širok: ništa nas ne obavezuje na uspostavljanje direktnog odnosa, baš kao ni na konstatovanje beskrajnog razlikovanja, kako bi se to moglo učiniti na osnovu predrazumevanja u okviru prirodnog stava.

Zato na početku ne bi bilo nekorisno setiti se jednog vremena u kome je između ta dva sveta vladala harmonija ili barem privid harmonije. Privid utoliko što je time postao gledanjem iz teleologijske instance. To doba ne poznaje pogon tehnike, ne poznaje rad, koji i ako nije u funkciji visoko razvijene tehnike jest tehničko odnošenje. To doba u kome je biće umetničkog dela bilo ins *Dasein versengt*, a čije su prevladavanje nagoveštavale dolazeće epohe, Hegel je u *Fenomenologiji duha* okarakterisao sledećim rečima: *Dieses ist der in sich gewisse Geist, der über den Verlust seiner Welt trauert und sein Wesen, über die Wirklichkeit arhoben, nun aus der Reinheit des Selbst hervorbringt.*

In solcher Epoche tritt die absolute Kunst hervor; früher ist sie das instinktartige Arbeiten, das, ins *Dasein* versenkt, aus ihm heraus und in es hinein arbeitet, sich an den freien Sittlichkeit sein Substanz und daher auch zum arbeitenden Selbst nicht die freie geistige Tätigkeit hat. U Hegelovom bi se vidokrugom dalo govoriti o odnosu umetnosti i rada pojma. Još u ranijim odsecima *Fenomenologije duha* naznačena je sila kao bit supstancije, a bitak sile — razvijeni bitak sile — kao pojava. Sila postupa po nečemu unutarnjem i povlači razliku; a razlika (opšta) izražena je »u zakonu kao stalnoj slici nestabilne pojave.« Povlačenje razlike je učinak dijalektike. U *Osnovnim crtama filosofije prava* Hegel je zapisao: »Pokretački princip pojma koji ne samo da razrešava nego i proizvodi uposebljenje, nazivam *dijalektikom*.« Konačno, bit sile je zakon, tj. pojavljivanje zakona, ako to za Hegela ne bi bio pleonazam.

U dobro poznatoj priči o »gospodaru i robu« Hegel će konstatovati kako se do celovitosti opstanka dolazi radom. U njegovoj terminologiji, to znači do istine: rad kao istina povesti Zapada naznačen je kao planetarno spregnut gospodareći rad u *Realfilosofiji*... Rad je rezultat »obuzdane požude«, delatnost kojom svest dolazi samoj sebi. Drugim rečima, rad obrazuje. Tako će skriveni motiv rada — strah od smrti — naći svoje razrešenje i smirenje u obrazovanju. Docije će Gadamer obrazovanje vezano za produkciju (a pre svega recepciju) bića umetničkog dela naznačiti kao reziduum i suvišak, ostatak estetske svesti. I, vraćajući se Hegelu, delotvornost moći (Kraft) postaje sila koja rastvara stvarnost.

Vratimo li se navedenom fragmentu, stvar bi mogla izgledati prozaična: u jednom je vremenu umetnost počivala na strahu od smrti, ali — iz određenih razloga — to više nije slučaj. Zato je osuđena na polaganu smrt: iscrpljivanje u nebitnom. (O odumiranju estetskog bi se u okviru Hegela moglo govoriti i sa stanovništva ukidanja vremena.) U jednom drugom smislu, Hegelove teze pokazuju inkopatibilnost sveta rada i umetnosti. Obuzdavanje požude kao moći nad bićem bitka osigurava istinu rođenu iz duha obrazovanja (rada). U jednoj varijanti podignuta je na ovoj (doduše, nešto izmenjenoj) tezi praktička filosofija. A uz svu uslovnost, odatle sledi da umetnost nije istina. S umetničkošću njenog bića nepouzdanost umetnosti raste, tako da relevantnost pomenute varijante praktičke filosofije dovodi u pitanje. Zašto su u sukobu, nije teško pogoditi: od strane filosofije u povest projicirani smisao ne respektuje pas-položenost bitka bića i njegove strukture: kada je, pak, umetnost od strane filosofije prozvana (u strožijoj varijanti — kada joj bude naređeno da taj smisao anticipira i da se njemu podvrgne kao krajnjem svrši, te kada ova to odbije, bez obzira na one koji su predodređeni da projekciju prisvoje kao vlastitu nadu), kao

spoznajni momenat iz koga se povest unatrag i unapred rasvetljava — tada nastupa potpuni raskid filosofije i umetnosti (Pomirenje umetnosti i filosofije može nastupiti samo tamo gde su »angažovane« na istom zadatku: da otkriju i učvršćuju smisao povesti.) Ako bi se u humanizmu govorilo onako kako ga vidi pomenuta filosofija, onda je jasno da on supripada metafiziци: to je vrlo jasno pokazano u Heideggerovom *Brief über den »Humanismus«*.

Ako obuzdavanje požude kao moći nad bićem bitka osigurava istinu rođenu iz duha rada (obrazovanja), šta se onda može reći za umetnost? Zasiurno, da ona ne potpada pod to obrazovanje i, konsekventno, da nije istina. U sumraku novovekovlja Nietzsche je to video i izrazio rečima: »Umetnost više vredi od istie«. Zato u vrlo kratkom pismu Peteru Gastu od 4. januara 1889. godine, u skladu s tim »više« traži novu umetnost: »Pevaj mi novu pesmu: svet je transfiguriran i sva se nebasa vesele.« A uviđajući da je potrebna velika snaga da bi se izdržala čistina nove »istine«, u pismu Georgu Brandesu (istog datuma) je pisao: »Nekoč ste me otkrili, i nije bio veliki podvig naći me: sada je teškoća izgubiti me...«.

Ako su te reči našle među misliocima pravog odjeka, onda je to pre svih bio slučaj s Heideggerom. (Doduše, kasnije su u biti sličnim putem krenuli i drugi.) Znatno je deo njegovih napora bio usredsređen na prerefleksivno shvatanje bitka, u čemu centralni značaj imaju iskustvo mišljenja i umetnosti. Približavanje mišljenja i pevanja zbiva se s onu stranu vidokruga znanosti, refleksije. Heideggerovo kolebanje u pogledu međusobnog uticaja ta dva iskustva razrešio je Gadamer deciderano rekavši da izvanznanstveno iskustvo nije nadređeno onom drugom, već započinje tamo gde se granice ovoga ispostavljaju. Ono mu je stoga nužna i neizbežna dopuna. Približavanje mišljenja i pevanje započinje s onu stranu granica neupitanosti, samorazumljivosti i pretpostavljene izvesnosti. Ne bi bilo dobro kada bi ono vodilo jednoj novoj neupitanosti i samorazumljivosti unutar vidokruga koji naznačava.

Tehnički je odnos čoveka prema svetu zapisan i izračunat u egzaktnim znanostima i tehničkom jeziku. Tehnički i znanstveni jezik su izrasli iz tehničkog i znanstvenog odnošenja čoveka spram sveta, u analognim formama intersubjektivnosti. No, da kojim slučajem tehničkog (ili znanstvenog) jezika nestane, u pitanje bi bilo dovedeno tehničko odnošenje na današnjem stupnju: iznova bi bilo svedeno na svoje elementarne forme. Biti tehničkog odnošenja pripada da sebe ne može reflektovati: šta bismo o biti i prirodi tehnike znali na osnovu njenih vlastitih učinaka i spoznaja, šta o modernoj hemiji na osnovu njenih znanja? Spoznaje takve vrste su nam moguće tek kada prekoracimo njihov »univerzum smisla«. Iz znanstvenog se duha ne može podići pitanje o biti umetnosti, baš kao ni pitanje o biti znanosti. Otuda ima pravo Branko Despot kada piše da se Eros u vidu budi tek s »logikom« raz-vida.<sup>1</sup> U vid u spregu znanost—tehnika—rad ne budi erotologiku raz-vida. Erotologika biva istisnuta funkcionalnošću koju zatvara efektivnost u vidu egzaktnosti i izračunljivosti. Netehnički i neznanstveni odnos spram sveta mogući su na pretpostavci da se znanstvenim i tehničkim odnošenjem mogućnost odnošenja ne iscrpljuje. Druga bitna stvar je relevantnost raz-vida toga odnošenja. Oboje ne spore dominantan očinjavajući učinak tehničkog (znanstvenog) odnošenja. Korak dalje bi mogao biti učinjen ukazivanjem na deficijentnost toga odnošenja. Ono bi moglo potpadati pod Heideggerovu analitiku deficijentnosti opstanka u *Sein und Zeit-u*. Tada bi se moralo pokazati kako je u vid deficijentni modus raz-vida. Raz-vid zapravo pri-viruje. Pri-vir se obraća virućem virovanju. Viruće viri tamo gde nešto može iz-viriti. Iz-viriti nešto može tamo i ovamo? No bit se virućeg virovanja ima tražiti u onom IZ čega dolazi. Zato, vir-uce viri iz-vir. Na iz-viru se raz-vidi; to znači — iz-vir je jedina mogućnost raz-vida. U iz-vornom raz-vir raz-bire šta jest. Zato vraćanje početku (iz-viru, iz-voru) tek omogućuje pitanje, a u prirodi se jezika ima analogija tome povratku.

Od ranog doba grčke kulture pa sve do Platona TECHNE je korišćeno skupa s EPISTEME. Da bi to potvrdio, Heidegger se pozivao na *Nikomahovu etiku* (VI, I 3,4), a moglo bi se doći i (VI, III 1—4). Sprega TECHNE s EPISTEME naročito je došla do izraza u modernom doba. U tom dobu EPISTEME postaje MATHEMA. Egzaktnost novoga znanja čini pretpostavku tehnike. Rad vezan za tehničko odnošenje takođe poprma obeležja izračunljivosti, nacrtu (plana) i efektivnosti.

Skupa s pomenutim, može se pitati: da li rad kome tehnika posreduje, izvan tog posredovanja, ne pripada i umetnosti? Neopsornio je da je povest bitka ujedno i povest rada. Nije sporno ni da je to događaj, pre svega u povesti Zapada. Nije li onda sasvim razumljivo tvrditi nešto slično i za umetnost, makar opet samo u okviru povesti Zapada? Ne pitaju li često umetnika na čemu radi, a on odgovara: radim na... Marx, mislilac čije delo stoji u znaku promišljanja tehnike i rada, u *Grundrisse*... je govorio da je rad umetnika najveće naprezanje. Slično pitanom, valja podsetiti i na rad mislioca. Rad ovoga drugoga zapravo je rad misli: tako da iz-vornom raz-vir (ili raz-vid) raz-bira šta jest. Raz-vid raz-biranja ima svoje mesto i svoj rezultat u jeziku. Na samom početku *Pitanja tehnike* neočekiva-



no iskravaj u dve rečenice: Der Weg ist ein Weg des Denkens. Alle Denkwege führen mehr oder weniger vernehmbar, auf eine ungewöhnliche Weise durch die Sprache.<sup>4</sup> Za umetnost bi se moglo reći nešto sasvim blisko, a tu blizinu Gadamer će naznačiti sledećim rečima: Bitak koji se može razumovati jest jezik.

Rad umetnosti i mišljenja odvija se u jeziku. Zato bi pogrešno bilo kazati da mislilac i umetnik ne rade, jer bi to značilo poništenje sati i godina koje provode nagnuti nad svojim delom, u brizi nad detaljem i njegovom sudbinom uopšte. Rad umetnika i mislioca ne može se podvrgnuti izračunljivosti efektivnog i egzaktnog planiranja. Sudbina njihovog rada je neizvesna sve dok delo ne bude dovršeno. Zagonetka jezika ipak izgleda težom nego što se čini. U predavanju »... pesnički stanuje čovek...« Heidegger piše: »Čovek se drži kao da je tvorac i čarobnjak jezika, dok zapravo, jezik ostaje gospodarom. Kad se obrati odnosu gospodarenja, čovek spada na čudne igrarije. Jezik postaje sredstvo izražavanja. Kao izraz, jezik može spasti na jedno puklo sredstvo štampe. Dobro je da i u takvoj upotrebi jezika držimo do štedljivosti kazivanja. Na, to nam ipak nikako ne pomaže da se izbacimo iz preokreta stvarnog odnosa gospodarenja između jezika i čoveka. Onda autentično govori jezik (Denn eigentlich spricht die Sprache.). Čovek govori tek i samo, ukoliko odgovara (entspricht) jeziku, kada sluša njegov na (za) govor (Zuspruch). Među svim na (za) govorima, kojima mi ljudi omogućavamo da budu pro-iz-vedeni, jezik je najviši i posvuda prvi. Jezik nas upućuje, isprva i opet na kraju, biti neke stvari. Ovo ipak ne znači da nas jezik pri svakom proizvodno dohvaćenom značenju reči snabdeva direktno i bezprizivno prozveranjem biti stvari kao s nekim zgotovljenim predmetom. Odgovaranje, pak, u kome čovek autentično sluša na (za) govor jezika je svaka kaza (Sage) koja govori u elementu jezika. Ukoliko je pesnik pesničkiji, slobodniji, tj. otvoreniji i spremniji za neočekivano neka kaza, utoliko većom čistoćom on prepušta iskazano (gesagtes) sve pomnijem slušanju, te je utoliko iskazano dalje od prostog iz-ričaja (Aussage) raspravljano jedino s obzirom na tačnost i netačnost:

... pesnički, stanuje čovek ...

kaže pesnik.«<sup>5</sup>

Kao što Nietzsche govori o »preobrazbi zla« tako smo ovde mogli slušati rad i preobrazbu jezika. Razumovati rad jezika znači raz-videti, raz-birati na samoj stvari. To raz-biranje se zbiva nakon što se već zbilu u duhu mislioca/pesnika. Zato, kada pristupamo delu, zapravo pitamo o mogućnosti drugog razabiranja. Ono ne zavisi samo od nas, već i od sudbine koju nam je skovao jezik. »Teškoća leži u jeziku. Naši zapadni jezici su na različite načine jezici metafizičkog mišljenja. Da li je bit zapadnih jezika u sebi samo metafizička i stoga konačno skovana kroz Onto-Teo-Logiku, ili, da li ovi jezici pribavljaju druge mogućnosti kaze, tj. ujedno kazujuće ne-kaze — mora ostati otvoreno. Često nam je iskrvalo dosta teškoća za vreme seminar-skih vežbanja, kojima misaone kaze ostaju izložene. Mala reč »jest« koja govori posvuda u našem jeziku i kazuje o bitku, takođe i tamo gde nevlastito istupa, sadrži — od ESTIN GAR EINAI Paramenida, do »jest« spekulativnog stava kod Hegela i do razrešenja onoga »jest« u postavljanju volje za moć kod Nietzschea — čitav udes bitka.

Pogled na ovo otežano, koje dolazi iz jezika, treba da nas sačuva od toga da jezik sada pokušavajućeg mišljenja ne prekuje brzopletu u neku terminologiju i da već sutra govori o rešenju, umesto da se posveti naporu razmišljanja o izrečenom. Jer, izrečeno je kazano na seminaru. Seminar je, što reč nagoveštava, jedno mesto i prilika da se same, neka semenska razmišljanja — rasporedi tamo i ovamo — koja će jednom, bilo kada, na njen način moći izniknuti i roditi.«<sup>6</sup>

Svojevremeno je Leonardo pozvan da ukrasi zidove Della Grazie. Danima je stajao pred Cenacolum, nakon što bi naznačio okvir i neke konture, a da ne povuče niti jednu jedinu liniju. Prior samostana beše oneraspoložen. Napokon bude poslat čovek da upozori slikara da je pozvan da radi, a ne da dokoliči. Leonardo mu je odgovorio da »veliki umetnici najviše stvaraju baš onda kada izgleda da su najmanje time zaposleni, jer oni tada u duhu traže svoje forme.« Izuzme li se izrazito Croceanska pozadina, primer se može učiniti dobrim. Umetnik najpre u duhu priprema delo? U toj je pripremi sadržano jedno ECHEIN? No i znanstvenik dugo može stajati pred skicom ili pred formulama ne dotičući ih se. On dugo može smišljati da bi napokon zabeležio. Slično važi i za posao za čije je obavljanje potrebna gola snaga. Čini se da nam temporalna oznaka ne može biti od pomoći. To ne znači da duhovni rad nema primat nad oblikovanjem čulnoga i bavljenjem s-tvarima. Naprosto, kao da (ne)s-tvarno činjenje, očinjanje, ne može biti ona instanca iz koje se može povući razlika između tehničkog i umetničkog odnošenja. No, upitamo li se kako stvar stoji nakon što nešto u duhu bude pripremljeno, čini se da neke nade postoje. Umetničko i tehničko delo tada bivazu pro-iz-vedeni. Pro-iz-vednja umetničkog dela se time dovršava, a tehničkog započinje (nastavlja). Tehničko delo je re-produktivno, a za umetničko je svaka re-produkcija produkcija. To ne podseća na Heideggerovu analogiju s razbacivanjem semena. Ne može se, ipak, osporiti da i tehničko i umetničko delo podižu po jedan svet i da naznačena razlika ne

stoji u biti njihove međusobne razlike, već kao njena posledica. Tehnika podiže svet uspostavljanjem reda u materiji i njenim »dobrima«, tako što unutar radnog sveta naznačuje pravce delovanja. Kada to ne čini, to znači da stvar ne zavisi od nje. U pitanju je (ne)odluč(e)nost netehničkog odnošenja spram tehnike. »Bit tehnike je u visokom smislu dvoznačna. Takva nas dvoznačnost uvodi u tajnu sveg raskrivanja, tj. istine.

Sastav, s jedne strane, izaziva u strašno postavljenoj, koje zaklanja svaki gled u događaj raskrivanja (das Ereignis der Entbergung) i tako ugrožava, iz temelja, odnos spram biti istine. S druge strane, događa se sastav njegovom stranom u osvedočavanje, koje omogućava čoveku da, zasad neiskusano, u tome ostaje — no ubuduće iskusniji, da bude upotrebljiv za istinovanje biti istine. Tako početak (Anfang) pokazuje opasnost.«<sup>7</sup>

Dvoznačnost tehnike govori o njenom dvostrukom odnosu spram istine. Kroz tehniku, pak, slovi »istina« radnog sveta. I tu smo onda na samom izvoru pitanja. Umetnost takođe slovi »istinu«. S druge strane, taj je stav rezultat ospoljenja transformiranog iskustva sveta. U *Izvoru umetničkog dela* Heidegger će nedvosmisleno reći: Die Kunst ist geschichtlich und ist als geschichtliche die schaffende Bewahrung der Wahrheit im Werk.<sup>8</sup> Pitajući o biti umetnosti, nešto ranije, Heidegger će naznačiti čuvenu sintagmu: (umetnost je) das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden.<sup>9</sup>

Na ovoj tački izgleda da je mišljenje dopalo teškoća. U pro-iz-nošenju (vođenju) bića »iz« bitka »slovi« istina, baš kao i u umetničkom delu? Razlika se povlači iz spoznaje koja postaje istinom, da kada se napusti područje pro-iz-nošenja, biva vidljiva svrha koja ga od nekog drugog načina razlikuje. Taj u-vid tek omogućuje »Eros razvida«. S druge strane, umetničko uob-ličavanje raz-vida spada u osnovni zadatak umetnosti. I opet ekvivalentno: zato je jedno od osnovnih, ako ne i osnovno pitanje filosofije umetnosti sred tehničkog i radnog sveta; priroda iskustva radno-tehničkog odnošenja i njena sveza s ljudskom biti. Po tom iskustvu za umetnost našeg doba možemo reći da je povećana. Sudbina tog sveta, povesti bitka, je i njena sudbina. Samo što ova filosofija ne projicira ispunjenje smisla, pa onda u određenoj grupi, naciji ili klasi, nalazi one snage koje su pozvane da taj smisao dovedu do stajnosti, već svojim iskustvom nagoveštava strukture koje bi u povesti bitka mogle imati odlučujuću značaj. Samo što ona ne računa na takvu svoju projekciju kao na apsolutni momenat povesti iz koga se povest sama unatrag i unapred rasvetljava. Ne vidim razlog zbog čega se zastupnici pomenutog mišljenja oglašavaju nervoznim replikama protiv njega. Nije li deficijentnost njihovog mišljenja osnovni razlog? Zato ovdje još jednom valja podvući da umetnost u naše doba može biti prisutna, živa... samo kao iskustvo sveta, povesti bitka u kome dominira radno i tehničko odnošenje.

Nakon ovih razjašnjenja valja se vratiti tamo gde je raspravla zastala: a rečeno je da je umetnost sebe-u-delo-postavljanje istine bića. Umetničko delo se zbiva u nekom vlastitom jeziku; taj jezik slo(a)vi istinu njegovog bića. U *Izvoru umetničkog dela* Heidegger će tvrditi ne samo da je umetničko ujedno i jezičko delo, već i nešto znatno radikalnije i dalekosežnije: Die Sprache selbst ist Dichtung im wesentlichen Sinne.<sup>10</sup> To bi imalo da znači da su strukture umetničkog dela već prisutne u jeziku, a da je stvar umetnika samo da ih pronađe. Dalje put vodi nečemu što sasvim neheideggerovski zvuči — teoriji genija. Jezičko umetničko delo, budući da slovi iz temelja jezika samog, ima primat nad svakim drugim.

Ne manje značajan problem, u odnosu na pomenute, odnosi se na dela koja zatičemo, a koja su nastala u drugim epohama. Nakon Heideggera, koji je odnos tradicije i savremenosti postavio u zaoštrenom vidu, to pitanje je postavljao čitav niz mislilaca. Pomenuću samo dva. Werner Marx ide Heideggerovim stopama, kada je u pitanju radikalnost raskida. Sva dosadašnja filosofija, kako ju je Heidegger razumevao, supripada metafizičici; umetnost svojim iskustvom takođe svedoči o zaboravljenosti bitnog odnosa. Zato se postavlja pitanje »drugog početka« umetnosti skupa sa »svetom — u drugom početku«. U završnim akordima svoje knjige *Um i svet* on beleži: Das Ergebnis unserer Untersuchung ist: Wenn alle späteren EWerke Heideggers darum bemüht sind, einen anderen Anfang dichterischen Wohnens herbeizuführen und wenn sie den Dichtern eine entscheidende Rolle hierbei zugedacht haben, dann scheint uns an dieser Gesamtkonzeption etwas Unfertiges zu sein; und dies an der entscheidenden Stelle, wo es sich um die Möglichkeit einer Realisierung des Zusammenhangs handelt, der zwischen der Rolle des Dichters und dem »dichterischen Wohnen« besteht.<sup>11</sup>

Gadamerovo rešenje je u toj meri različito da dovodi u pitanje principijelnu mogućnost iste inspiracije, ali u isto vreme svedoči i o rasponu Heideggerovog uticaja. On ne povlači tako oštru granicu između tradicije i budućeg zadatka umetnosti, koja bi bila izučena iz teze o zaboravljenosti bitka. Ujedno, nasuprot Apelu, interpretacija nikada ne biva identifikovana s apsolutnošću dela. To ne znači da se ona bavi samo jednim aspektom dela, već da svagda ostaje samo za nas. A taj je bitak koji se u nekad stvorenom ili danas nastajućem delu razumeva — jezik.

Poveću bitka pro-iz-vedeno delo umetnosti imalo je svoj sa-svet, oko-svet, svet kao prirodu ili povest. Od svega toga danas susrećemo još samo delo; krajolik jedva da je onaj koji je bio. Svet života je iščeznuo i zamenjen je drugim. Ipak, neko biće umetničkog dela još i danas možemo zamisliti kao »ins



Dasein versengt«. S druge strane predočavamo ga kao nešto što nam govori. Očita je uslovnost toga govora — upravo u onom vidu koji je suprotan intenciji K.—O. Apela — kada se poziva na apsolutnost toga izričaja. Ako nam govori, onda to čini samo za nas. (Sie sind nun das, was sie für uns sind...), kako je to duhovito naslutio Hegel pred kraj *Fenomenologije duha*, skicirajući obrise sveta života što ostaje kao pitanje u dolasku dela onome što jest za nas: Den Werken den Muse fehlt die Kraft des Geists, dem aus der Zermalnung der Götter und Menschen die Gewissheit seiner selbst hervorging. Sie sind nun das, was sie für uns sind, — vom Baume gebrochene schöne Früchte: ein freundliches Schicksal reichte sie uns dar, wie ein Mädchen jene Früchte präsentiert; es gibt nicht das wirkliche Leben ihres Daseins, nicht den Baum, der sie trug, nicht die Erde und die Elemente, die ihre Substanz, noch das Klima, das ihre Bestimmtheit ausmachte, oder den Wechsel der Jahreszeiten, die den Prozess ihres Werdens beherrschten. — So gibt das Schicksal uns mit den Werken jener Kunst nicht ihre Welt, nicht den Frühling und Sommer des sittlichen Lebens, vorin sie blühten und reiften, sondern allein die eingehüllte Erinnerung dieser Wirklichkeit.<sup>12</sup>

Dakako, te je redove Hegel napisao da bi na gubitku istakao tragiku »nesretne svesti«, koja se, samim tim, na ostacima ne može dovinuti »savršene istinitosti«. Više od pedeset godina nakon Hegela, Marx je u *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie* ponovio problem: teškoća nije u tome da se u umetnosti određenog doba prepoznavao učinak sveta života koji je na nju imao i zbiljski uticaj, već u tome da nam i posle bespovratnog iščekivanja Lebenswelta umetničko delo toga doba ostaje ne manje zanimljivo, pa čak važi »kao norma i nedostizni uzor«. Marxovim rečima: Aber die Schwierigkeit liegt nicht darin zu verstehen, dass griechische Kunst und Epos an gewisse gesellschaftliche Entwicklungsformen geknüpft sind. Diese Schwierigkeit ist, dass sie und noch Kunstgenuss gewähren und in gewisser Beziehung als Norm und unreichbare Muster gelten.<sup>13</sup>

Čitave struje u marksizmu nisu kročile dalje u filosofiji umetnosti od ovih Marxovih reči postularajući neposrednost veze rad — umetničko delo. Zapravo, to je vrlo banalan slučaj (doveden do neodgovornosti), principijelno šireg pitanja o odnosu rad — povest — umetnost, koji ide za preciziranjem primata bitka i njegovog neposrednog učinka na biće umetničkog dela. Podjednako je teorijski neodrživo ići i radikalno drugačijim putem: onim na kome se ta veza hoće apsolvirati i odstraniti kao apsolutno nebitna. Spas se onda pokušava naći u formi ili nekom sličnom izrazu koji je dovoljno dubok i beskonačan u rastegljivosti da se u njemu može sakriti još tračak istraživačke nade. Na tom se putu — kada se pogleda bolje — umetničko delo pokušava svesti na algoritam.

Dilthey je verovao da je umetnost rezultat »moći duše pesnika« i u toj je duši tražio rešenje svih zagonetki. Naravno, ta duša se oslanja na izvanjsko kao nasleđe, tradiciju: »Pesničko delo svakog doba uslovljeno je ranijom epochom; stari uzori deluju; ističu se različiti nacionalni geniji, protivrečnosti usmeravanja i raznostalost talenata; u izviesnom smislu u svakom dobu postoji obilje poezije. (...) Nalazimo da poeziju najpre određuje zajednički duh manjih političko-militarističkih društava. Ona utiskuje u liriku duh ovog društva. Iz mita, života junaka i istorijske priče (Sage) crpi motive njihova izvorna epika.«<sup>14</sup>

Otuda ne treba gubiti iz vida da biće umetničkog dela »nije bezvremenski pred-met«, kao i da se njegova tajna da odgonetati samo »na osnovu njegova porekla, te na osnovu njegova postanka« (Gadamer). U razumevanju porekla postanka, principijelno gledano, Gadamer je učinio značajan korak u odnosu na Heideggera. Heidegger se nikada ozbiljno nije pozabavio pitanjem kako je moguće da mi danas doznamo značenje ove ili one grčke reči ili smisao nekog davno sačinjenog umetničkog dela, davno zapisanog mišljenja. Magućnost nečega takvog za njega je sledila automatski iz otkrića dugovekovnog iskustva zaboravljenosti, koje se proteže sve do tačke kristalizacije, kakvom bi se moglo smatrati Heideggerovo mišljenje. Taj postupak za Gadamera je veliko pitanje. Njegova *Istina i metoda* upravo stoji pod znakom lozinke da »taj iznova uspostavljeni život, povrćen iz otuđenosti, nije onaj izvorni.« S Heideggerom se spoznalo da pitanje umetnosti nije marginalno pitanje ljudskog opstanka uopšte, niti zadatak neke granske discipline čije bi se znanje uzimalo kao cognitio inferior, već da stoji u središtu vidokrug bitnog pitanja. Gadamer u *Istini i metodi* ide korak dalje. Najpre se (prvi deo) podiže pitanje o istini umetnosti, kojim se doznaje da je pitanje istine umetnosti zapravo pitanje istine povesti, u skladu s čim se pitanje proširuje na domenu duhovnih znanosti (drugi deo), da bi se napokon jezik (Sprache, Rede) ispostavio kao onaj bitak »koji se može razumevati«. I kod K.—O. Apela pitanje umetnosti (*Transformation der Philosophie* I, II, Fr./M., 1973) biva postavljeno na početku (s. 79—105, I), no iz radikalno drugačijih razloga u odnosu na Gadamera. Apel traga za apriorijem »komunikacione zajednice«, koji bi trebalo biti nađen u domenu praktične filosofije, tj. etike, da bi potom poslužio kao nešto apsolutno. Taj je momenat apsolutnosti, po Apelu, upravo karakterističan za umetnost: izričaj izvornog svagda je apsolut. No, kao i Gadamer, Apel će za biće umetničkog dela reći da je vremenito: Dichtung und Sprache können

offenbar nicht einfach als fertige Gegenstände ausserhalb der Zeit, neben den Realität der Dinge und der menschlichen Akte phänomengerecht beschreiben werden, sondern ihre Eigenständigkeit ist aus den Bezügen selbst, so wie sie erlebt wird, zu erfassen.«<sup>15</sup>

Konstatovano je kako umetničkom delu supripada vremenitost. Supripadnost je višestruka, budući da se može govoriti o vremenosti njegovog tvorca, kao i onoga ko to delo posmatra — i da svaki put vremenitost može biti unutarnja i povesna. Unutarnja vremenitost je ovde niz punktualnih diskontinuiteta. Schleirmacher je pokušao obnoviti (i pitati) psihologijski aspekt autora kao jednu od funkcija vremenitosti. Ako se hoće potražiti neka integrativna linija koja bi sadržala mogućnost ponovnog uključivanja diskontinuiranih punktova unutarnje vremenitosti, onda bi to samo mogla biti povesna vremenitost. Opet, ne nevezano, s povesnim formama života, ili povezano tako da ukazuje ponad njih. Moguće je pronaći mnogo primera koji bi ukazali na smisao navedene razlike, no smatram da bi i dva sasvim mogla da posluže svrsi. Najpre se možemo setiti filma. Namenski film, o nekom proizvođaču alata, na primer, treba da istakne sijanje proizvedenog bića: istina toga proizvođenja je neki domen TECHNE. U zahvatanju pomenute istine, svrha filma se ne iscrpljuje. Treba navesti ne samo šta nekog TECHNE, već i kako. Ni tu se svrha filma ne mora iscrpljivati, no po pravilu je upravo to slučaj. Ono što seže dalje biva protumačeno kao disfunkcionalnost, čak manjkavost. Film kao biće umetničkog dela začinja bitak i to začinja kao začinjano. Vlastitom biti on ukazuje ponad ciljeva i sredstava radnog sveta. Njegova je namena, u okviru prethodne terminologije, nemati namenu. Uočljivija je razlika na primeru građevinarstva i arhitekture. Neko građevinsko delo, na primer, most, iscrpljuje se u tome da služi planiranoj svrsi: da povezuje dve obale, neki ponor — da se preko njega odvija promet. Preko te svrhe ono ničim ne ukazuje. Arhitektonsko delo »čini« suprotno. Partenon je jedno vreme služio kao skladište baruta. Njegov je izgled cenjen prema tome koliko je on dobro sklonište. Pri tome nije bila odlučna, pa ni važna, nijedna njegova »osobina« koja ga čini umetničkim delom: prevagnulo je to što je bio na osamljenom i uzvišenom mestu. Novom namenom njegova umetničkost uopšte nije bila anticipirana, već je tek započinjala s onu stranu njenih granica. Slično bi se moglo reći za arhitektonsko delo u kome je smeštena neka banka ili osiguravajući zavod. Podjednako drastični primeri vezani su za slučajeve kada se arhitektonsko delo pojavljuje kao okvir neke druge umetnosti (pozorište, opera, balet, slikarska galerija, muzička dvorana), utoliko što se sred navedenih aktivnosti takođe biva opisani gubitak. Tim se dubitkom biće umetničkog dela lišava vlastitog bitka. No, šta je to bitak? »Vi pitajte: odakle mišljenje bitka prima naputak?

Vi ne možete pri tome »bitak« uzeti kao neki objekt, a mišljenje kao puku delatnost nekog subjekta. Mišljenje, kako ga predavanje (*Das Ding*) utemeljuje, nije puka predstava predručnoga. »Bitak« nije nikako identičan sa zbiljnošću ili s baš nekim utvrđenim zbiljskim. Bitak takođe nije suprotavljen nikakvom Ne-više-bitku i Još-ne-bitku; oba ova sami pripadaju biti bitka (...). U mišljenju bitka biva predobličeno ne samo zbiljsko, i ovo predobličujuće za stvarno izdavano. Misli »bitak« znači: odgovoriti zahtevu njegove biti.«<sup>16</sup> Odgovaranje potiče na zahtev, dok ovaj, opet, izrasta na odgovaranju. Nada je jedino u tome da to »ewige Wiederkehr« doprinosi nešto razvesti bitka i njegove povesti.

Za rad tehnike bilo je rečeno: »Pro-iz-nošenje nekog formalno Nebivstvjućeg, na temenlju spoznaje onoga kako njegova proiznošenja, zove se TECHNE.«<sup>17</sup>

Umetnost je, rečeno je, proizišla iz specifičnog odnosa čoveka i sveta. U tom odnošenju jezik slovi istinu. »Logika« rada jezika nije jezik logike rada. »Logika« rada slovi kroz tehničko i radno odnošenje. Nasuprot njoj, jezik je izbio mesto u kome se slo(a)vi jedna drugačija kazna: ona koja iz duha umetnika slo(a)vi odnošenjem u kome se raz-vidi.

#### NAPOMENE:

- Hegel, *Phänomenologie des Geists*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein 1975, s. 514.
- Heidegger, *Platons Lehre von der Wahrheit*, 2. Aufl., 1954.
- Branko Despot, *Logički fragmenti*, Znaci, Zagreb 1977.
- Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1962, opuscula 1, s. 5.
- Heidegger: »... dishterisch wohnt der Mensch...«, *Vorträge und Aufsätze*, Neske verlag, Pfullingen 1967, s. 64.
- Heidegger, *Identität und Differenz*, Neske Verlag, Pfullingen, 4. Aufl., s. 66—7.
- Heidegger, *Die Technik*... s. 33.
- Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann Ver., Fr./M., 5. Aufl., s. 64.
- Ib. s. 25.
- Ib. s. 61.
- Werner Marx, *Vernunft und Welt*, Zwischen Tradition und anderen Anfang, M. Nijhoff, Den Haag, Phänomenologica 36, 1970, s. 112.
- Hegel, *Phänomenologie*... s. 547—8.
- Marx, *Grundrisse der Kritik der politischen Oekonomie*, Europ. Verlanst. Fr./M. — Europa Verli, Wien 1970, s. 31.
- W. Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Verl. B. G. Teubner, Leipzig und Berlin, 1924 (9. Aufl.), s. 1.
- K.—O. Apel, *Transformation der Philosophie*, I, II; Suhrkamp, Fr./M. 1973, s. I, 93.
- Heidegger, *Das Ding/Nachwort-Ein Brief an einem jungen Studenten Vorträge u Aufsätze* II, 3. Aufl., 1967, s. 56.
- Karl-Heinz Volkman-Schluck, *Einführung in das philosophische Denken*, Vittorio Klostermann V., Frankfurt/M., 2. Aufl., 1975, s. 65.