

Cini se da je, na žalost, postalo potrebno — uskoro čemo vidjeti zašto — na početku pomalo ugnjaviti s nekoliko elementarnih i manje-više poznatih podataka:

Od samih svojih početaka, još davno prije no što se konstuirala kao autonoma filosofska disciplina, estetika je stvaračko smatrala jednim od bitnih predmeta svojih teoretskih preokupacija. Posebno akcentuiran u čitavoj subjektivističkoj estetici, eudaimonizmu i emocionalizmu, estetici romantizma, a zatim i mnogim psihologističkim varijantama, sam je kreativni akt umjetnika vrlo detaljno opisan i analiziran, na primjer, u poznatih pet etapa umjetničkog stvaranja njemačkog estetičara Heinricha Lützlera (stvaračko raspoloženje, zametak ključa djela, razvitak te klice, razdoblje kritičkog pokušaja i, napokon, konačna provedba). Štavise, Lützeler vrlo instruktivno pokazuje koje su sve dosadašnje estetike i filosofije umjetnosti poklanjale pažnju pojedinim etapama kreativnog akta (Willy Hellpach, Karl Jaspers, misticari, Paul Claudele, Benedeto Croce, racionalisti, psihologisti, itd., itd.). Kao dio estetskog akta, koji se dijeli na doživljajni i stvarački, i novija je — danas već u dobroj mjeri zastarjela — estetika (npr. Nicolai Hartmann) kreativni akt označila kao mogući predmet estetike. Ona je, doduše, uostalom s mnogo prava, upozoravala — a to je učinio svojedobno čak i najveći filozof umjetnosti romantike Schelling — kako zaključci o produktivnom aktu umjetnika »lako zapadaju u fantaziranje«. »Kao i svih zaključci — piše Hartmann — »o metafizičkim predmetima, oni su proizvoljni; ne mogu se kontrolirati, podjednako se ne mogu podržati kao ni opovrći. Nekada, u doba romantičke, poduzimali su se proboji te vrste: činili su ih pjesnici i oni su odgovarali entuzijazmu romantičke radoći u stvaranju. Istovremeno baš je Hartmann naslutio, u jednoj usputnoj primjedbi, vrlo lucidno neke komponente stvaračkog: »Izvanestetsko djelovanje« — kaže on na str. 49. svoje *Estetike* — »dokaz je stvaračkog utoliko što se ono nalazi i u sadržaju velikih umjetničkih djela: ono je prevladavanje svega oponašanja«. No, ako i ne uzmem u obzir mnogobrojna Hartmannova upozorenja, valja ovdje, prije svega, utvrditi da u cjelini kritički Hartmann, kao uostalom već i Schellingov, odnos spram mogućnosti analize produktivnog akta, nikako ne znači da se on sam ne bavi uopće pitanjem stvaračstva (tako npr. posebno u poglavljima: *Oponašanje i stvaračstvo; Jedinstvo djela i sloboda stvaranja; Stvaračstvo u čovjeku*, itd.). Štavise, on jasno daje do znanja da njegov negativni odnos prema toj analizi, da relativno malen prostor koji joj poklanja u svom sistemu, proizilazi upravo iz odredene zapostavljenosti ispitivanja estetskog predmeta, dakle, mogli bismo slobodno reći, iz dosadašnjeg preobilja onih estetika koje se bave aktom, pa stoga i stvaračkim dijelom estetskog akta. I doista je tako; kao da i nema neke značajnije orientacije koja nije o njemu govorila: psihologisti smatraju da su duševne predispozicije bitne za umjetničku kreativnost (u tom su pogledu posebno zanimljiva psihanalitička ispitivanja motivacija stvaračstva i umjetničke produkcije kao sublimacije), racionalnosti sugeriraju da je to u biti svjesni akt u koji se može prodrijeti nezaustavljivom moći razuma, iracionalisti da je u osnovi određen nesvjesnim i nerastumačivim komponentama, a npr. Croce da je pravo umjetničko stvaračstvo završeno kao unutarnja eksprezija. No to, kao što rekosmo, i nije samo preokupacija novije estetike: sve normativne koncepcije (od Aristotela, a zatim posebno Ovidija) podučavaju nas kako valja stvarati i pjesnikovati da bismo sačinili dobro umjetničko djelo. I Platon isto tako raspravlja o stvaračstvu, to je tako reći temeljna upravljenost cjelokupne njegove misli o umjetničkom, te će, slično kao i kasnije Croce, zaključiti da je stvaračstvo emanacija lijepog duše, a da sâm rad u materijalu nije kreativni akt umjetnika, već rad robova. I to nije neki sporedni, usputni, slučajni predmet ispitivanja cjelokupne nauke koja se zove estetika: nijedna sistematska koncepcija ne može ga zaobići, ako želi s pravom nositi ime te časne filosofske discipline, ili uopće znanosti o lijepom. Jer, kako da se govorio o lijepom, a da se ne prizna, kao legitimno, pitanje o subjektu koji ga stvara? Štavise, čak i klasična objektivistička estetika ne smatra da je ono nepostojeće, jer se ona suprotstavlja prije svega konceptcijama koje vrijednost djela žele odrediti samo iz našeg subjektivnog doživljaja te vrijednosti, a nikako ne nekim (a kojim to zapravo?) estetikama što smatraju da ono nije stvoren od subjekta. Možda bi se doista, kad bi se rigorozno prekapalo po historiji, moglo naći primjera u kojima se negira da je čovjek kreator umjetničkog djela ili pogotovo lijepote (pa je to, recimo, Bog ili neka kozmička misterična snaga), ali i tada nemamo posla s tendencijama da se uopće ne preispisuju kreativne moći, već samo s onim koje kreativnost odriču čovjeku i pripisuju ga nadljudskim snagama.

Kad se sve to ima u vidu (a i mnogo štošta od onog što ovdje, dakako, nije spomenuto, a što se može naći u svakoj standardnoj povijesti estetike), kad se uzmu u obzir sve te mnogobrojne, ne pojedine knjige već čitave biblioteke koje se iz estetskog horizonta bave stvaračstvom, onda moram izraziti čuđenje (da se blago izrazim) što jedan visokostručni svjet-

ski estetski forum smatra da je potrebno konačno »pretresti« problem stvaračstva, upravo zato jer to pitanje nije još do sada uopće raspravljanu unutar estetike, jer je to svjetsko-povijesni novum, nešto takoreći nepoznato, što se tek eto sada — zahvaljujući Iucidnosti nekolicine — prvi put stavlja na dnevni red i što posvema revolucionira i obrće cjelokupnu dosadašnju tradiciju. A sve smo to ovih dana čuli od nekim meritornim stručnjaka koji u sebi reinkarniraju svjetsku estetsku misao, ili čak smatraju da su nemoćnu estetiku zamjenili moćnom modernom estetikom. Cini mi se da je to upravo klasičan primjer kako oni koji misle da su potpuno prevladali cjelokupnu estetsku baštinu mogu stajati ne iznad, već ispod onog što je odavno dostignuto i raspravljenu unutar stare estetike. Upravo kao autor koji je sam nastojao osmislići svoju vlastitu poziciju »s onu stranu estetike«, moram se baš stoga oštrogoditi — da ne bi došlo do krive identifikacije — od svih ovakvih pokušaja koji svoju — kako su se neki teoretičari izjašnjavali — antiestetiku grade naprsto s neviđeno ignorantskim stavom prema cjelokupnoj povijesti te discipline.

No, s kojim pravom ipak smatram da estetika ne može meritorno raspraviti pitanje stvaračstva, i posebno umjetničkog stvaračstva, uprkos mnoštvu izvanredno lucidnih, često i briljantnih misli što su o njemu izrečene unutar estetske tradicije (valja samo pročitati suptilne pokušaje starog Heinricha Lützlera da raščlaniti cjelokupni akt stvaračstva, koji je, dakako, iznad mnogobrojnih, vrlo modernih traktata o tom predmetu)? Kako se, dakle, usprkos toj bogatoj i vrijednoj misao graditi, može odreći estetici pravo da o njemu primjerno govoriti i da li se o toj subjektivno kreativnoj komponenti može adekvatnije govoriti tek kad se doista bude »s onu stranu estetike«? Nije li možda upravo estetika — barem u svojim najvišim dometima — pokušala istinskim intelektualnim angažmanom razotkriti neke vrlo značajne elemente baš u umjetničkom stvaračkom aktu, opisujući minuciozno mnogobrojne faze procesa stvaranja, mnoge subjektivne, psihološke, emotivne ili voljne preduvjete za kreativnost i sam akt kreacije? Nije li ona, vjerojatno s najvećim uspjehom, ukazivala baš na ono što se u tročlanu: stvaračstvo — djelo — doživljaj, odnosno upravo na prvi, dakle subjektivni dio cjeline umjetnosti?

Doista valja insistirati na tome da se estetici ne oduzmu nesumnjive zasluge u istraživanju subjektivnosti i da se u osnovi mora pozitivno odgovoriti na pitanje je li estetika kadicad i vrlo uspješno raspravljala o toj tematiki. Pa zašto tada uopće pokušati da se estetika prevlada, gdje vidimo, kad je riječ o subjektivitetu, njenu bitnu ograničenost i nije li to preovladavanje također dio pomoći, da ne kažem snobovskih zahtjeva da se pod svaku cijenu bude »en vogue«, s ambicijama da pokažemo superiornost prezirući i bacajući preko palube i s indignacijom sve što je do sada napisano u tradicionalnoj estetici?

Premda smo, međutim, neke odgovore na pitanja o stvaračstvu — u manjoj ili većoj mjeri — našli i unutar estetike, ipak pravo pitanje time još nismo ni postavili: pitanje, namime, da li se uopće isključivo s aspekta stvaračstva i može doći do ključnog problema umjetnosti? Nije li to, ipak, izolirani pristup jednom umjetnoj izdvojenom fenomenu u nerazdvojnom biću umjetnosti? A nije li, također, zapravo jedini autentični izvor za takvu posebnu deskripciju fenomena stvaračstva ipak instrospekcija samog umjetnika, a pri tom je, uglavnom, u pravu stari Hartmann sa svojim skeptičnim upozorenjima: »Ništa nije« — piše on — »tamnije i tajanstvenije od rada umjetnika stvaraoca. Čak i vlastiti iskazi genijalnog umjetnika unose samo malo svjetlosti u bit stvari. Oni najčešće dokazuju da ni on ne zna više od drugih o čudu koje se u njemu i kroz njega zbilje. Proaktivni akt izgleda da isključuje prateću svijest o aktu.« (*Estetika*, str. 13/14) No, sve to još uvijek ne bi bilo dovoljno da se kritički preispita, pa zatim i negira u cjelini mogućnost analize kreativnog čina, jer napokon, ukoliko i izjave pojedinaca imaju samo vrlo relativnu vrijednost, a sama deskripcija nužno ostaje fragmentarna, ipak bi se nijihovim upornim, marljivim sakupljanjem, a zatim i pokušajima racionalnog poniranja u razne, često i divergentne subjektivne snage — moglo jednom doći do sinteze, a tim putem i do zbiljskog razotkrivanja tako dosad skrivene tajne umjetničkog stvaračstva.

Ukoliko bismo, međutim, u tome i uspjeli — a u dobroj mjeri sam skeptičan u odnosu na tu mogućnost — ukoliko bismo sve to sakupili i zbrojili, pa zatim i teoretski pokušali osmislići — da li bismo tada uopće mogli doći u poziciju da se tako i malo približimo odgovoru na pitanje što je umjetnost, što je uvijek bila prava ambicija estetičara i filozofa umjetnosti. Jer, zapravo, i ne znam da ćeš bismo tim putem mogli doći, osim do vrlo banalnog zaključka kako je svako iskustvo stvaraoca toliko individualno i neponovljivo da je nesvodivo na bilo kakav zajednički nazivak, pa stoga i teoretski neupotrebljivo. No, ne samo to. Fiksiranjem spoznaje na subjekt, na stvaraoca, mi bismo zapostavili bezbroj takvih epifenomena koji su nerazdvojno vezani uz umjetnost, a koji doista ne mogu biti zaobiđeni, čak ako se i posebno tretiraju tzv. problemi stvaračstva. Ukoliko njih ne uzmem u obzir, tada bi potpunost — što je jedini pravi idejni motiv takve estetike sabiranja pojedinosti — bila ne samo okrnjena, već i posvema one-

mogućena. Jer ne može se o stvaralaštvu iskazati zapravo nijedna suvišna riječ a da se ne uzmu u obzir mnogobrojni problemi onog što je stvoren, naime, samog umjetničkog objekta, kao što su npr. problem vrijednosti ili bezvrijednosti, forme, disharmonije ili harmonije, dobro ili loše upotrebljene jednostavnosti ili mnogolikosti, adekvatnosti primjenjenog materijala, itd. Kako umjetnici stvaraoci nisu umjetnici uopće, već kreatori u pojedinim umjetničkim vrstama, tako se pri tom otvara specifična problematika tzv. posebnih estetika literature, likovnih umjetnosti, muzike, arhitekture ili čak vrtlarstva. No, i to nije sve; stvaralač stvara za nekog tko doživljava, pa bi valjalo ispitivati, spoznati i razriješiti i tzv. treći, doživljajni član i tisuće problema koji se javljaju u recepciji umjetničkog. Ti se fenomeni, nadalje, ne manifestiraju samo u odnosu na pojedinca, već i na socijalni supstrat. Tako bismo ulazili u sve razgranatiju i brojniju istraživanja, pa bismo moralni stalno sabirati određene rezultate ne samo već klasičnih, starih spoznaja doživljajne estetike — a i to su neki, poput teorije o stvaralaštvu, otkrili kao do sada neviđenu i nepoznatu estetiku recepcije (npr. Hans Robert Jauss) — nego i mnoštvo specijalnih disciplina kao što su plihologija i sociologija umjetnosti, ili tzv. znanost o umjetnosti (Kunstwissenschaft), koja opet sadrži bezbroj još specijalnih disciplina (estetska etnologija, ispitivanja prapovijesti nastanka umjetnosti, estetska antropologija, ispitivanja biografija stvaralača, zatim političkih i ekonomskih odnosa i determinanti u času radanja i djelovanja djela), itd. itd., sve do u hegelovsku lošu beskonačnost. Tako rastavljena na segmente, umjetnost postaje sve više plijen seiranja specijalista znanstvenika, stručnjaka za pojedinu pitanja, posebne područja, a suma svih tih istraživanja morala bi nam konačno pružiti odgovor na pitanje što je to zapravo umjetnost, razotkriti tajnu koji je uopće smisao njene egzistencije. No, gde, sve upućuje na rezultat, a rezultata nema! A kad netko tko ima pred očima samo rezultat, pa se pri tom ni koraka, ni za dlanu ne približi tom rezultatu, onda je to više nego razočarenje, to je potpuno i načelnii intelektualni fijasko.

U prvi nam se mah, međutim, može činiti da upravo stvaralački akt nije predmet takvih specijalnih i parcijalnih pristupa, napokon, stvaralač, kreativno ljudsko biće, mora biti — to zvuči uvijek tako zanosno humano, pa i slobodoumno — centar i smisao svih naših tragalačkih npora. Nije li, uostalom, stvaralaštvu ono što krši sve ustaljeno, kida sve granice, remeti dosad poznate norme, što vodi u još nepoznato, neodređeno?

Stvaralaštvu da, ali teorija o stvaralaštvu ne. Jer, u odnosu na totalitet umjetnosti, što ga ispituje filosofija, stvaralač je ipak samo jedan segment što nas, ukoliko analiziramo izolirano sve fenomene i koji su samo uz njega vezani, mora dovesti i do parcijalnih, a to u krajnjoj liniji za filosofiju znači i ni do kakvih zaključaka. Može zvučati paradoksalno, ali čini mi se da je upravo zato i estetika kao znanost, ili točnije jedan njezin dio, i imala i mogla imati tako naglašen smisao za istraživanje stvaralačkog akta.

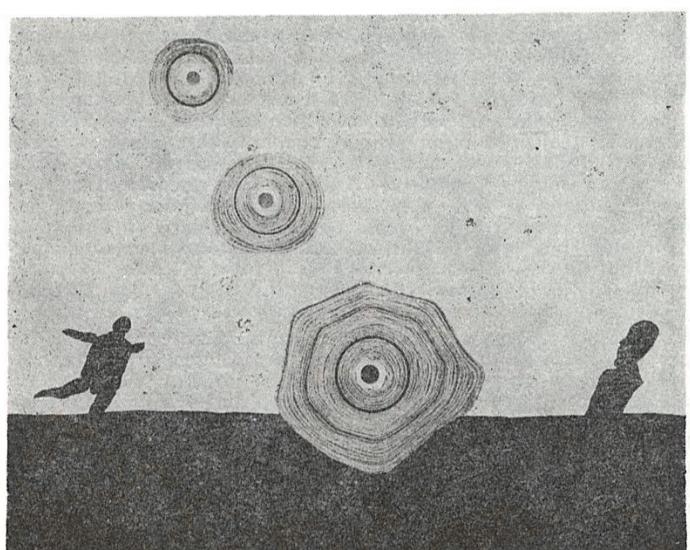
Istovremeno, međutim, estetika je tu uvijek nužno ulazila u gotovo nesavladive teškoće. Jer ukoliko se umjetnost određivala iz subjektivne, tzv. stvaralačke sfere, tada je toj estetici redovno uzmanjkao smisao — jer tu nije bila specijalistički zainteresirana — za analizu objekta, onog stvarnog, same umjetnine, a ipak je nekako osjećala, pa čak i stidljivo pri-znavala, da se sam taj proizvod stvaralaštva javlja čak i za nju kao značajniji od toga kako, pod kojim uvjetima, zašto, od

kojeg je i kakvog subjekta on bio stvoren. No, i razne varijante objektivističkih estetika (kojih je, zapravo, bilo manje u historiji te discipline) patile su ponajviše — jer je i taj pristup, dakako, parcijalan — od toga da su stavljače u zagrade ne samo onog od kojeg djelo potječe, već i zbog kojeg uopće postoji, naime čovjeka. Ali ni mnogi pokušaji nekog kompromisnog pomirenja ovog: kreator — djelo — doživljaj odnosa, nisu doveli, unutar estetskih ispitivanja, do nekih značajnih rješenja. Tako, na primjer, već i izvanredni Kantov napor — kojeg bi inače, mislim, uopće valjalo češće konsultirati, a ne ne smatrati olinjalnim, mrtvim psom i ne uzimati u obzir njegovu radikalnu skepsu koja ga pod konac života navodi da preispita opravdanost čitavog svog sistema — nije svojim terminima kao što su subjektivna nužnost, kojom pokušava (prije svega na području ukusa) utemeljiti mogućnost objektiviteta i u samom subjektu, zapravo prevladao tu antinomiju. A ona se, čini mi se, uopće ne može prevladati ukoliko ostajemo na razini odnosa subjekta i objekta, a ne onoga što omogućuje i samu njihovu opstojanost i što se nalazi izvan u osnovi spoznajno teoretskog horizonta mišljenja, koje se temelji i koje proizlazi iz te relacije. Jer egzistencija stvaralašta ne može se naprosti spoznati, i to ne samo zato što kreacija razara objektivnu i neutralnu predmetnost svakog predmeta, već i zato što se ona uopće ne može učiniti tek čistim zasobičnim spoznajnim predmetom, jer je njena opstojnost konstitutivni dio djela, kao što je i samo djelo objektivirana kreativnost. U adekvatnom pristupu umjetnosti, umjetnosti koja je neprestano djelatno mijenjanje svijeta, a iz koje je tek estetika pokušala umjesto stvoriti predmet, ništa zapravo ne može biti objekt, ni objekt ni subjekt stvaranja, ništa ne može biti fiksni, predmetno određeni predmet što bi se zatim spoznavao. A ukoliko ne može biti predmet spoznaje, upravo zbog načina opstojnosti koji nije predmet, tada ne može biti ni predmet estetike. Jer estetika, da bi to uopće bila, mora biti spoznajno orientirana: ona neprestano ima pred sobom, ona pred-meće i stoga i stalno spoznaje svoje predmete (šta je kreacija, recepcija, šta je vrijednost, djelo, šta je glazba, kazalište itd itd.), ona je bez svog objekta spoznaje (što bi, dakako, mogao onda biti i subjekt) nezamisliva. Zato mi se čini — ako doista do konca promišlimo ovo temeljno predmetno određenje estetike — da je ontološka estetika zapravo *contradiccio in se*. Jer estetika ne može izići iz svoje gnoseološke relacije spram umjetnosti, iz toga da pred sobom kao subjektom ima taj objekt. Štaviše, ona taj odnos pripisuje kao temeljan i samoj umjetnosti. Tako je i stvorena formula dijeljenja kreatora i djela, subjekta i objekta, umjetnika i njegova predmeta.

Muslim da je Martin Heidegger s mnogo prava ukazao na taj, inače za ozbiljnu estetiku neprihvatljiv cirkulus subjekta i objekta, baš kad je riječ o stvaralaštvu, o djelatnosti umjetnika: »Prema običnoj predstavi« — piše on u *Holzwege* — »djelo izvire iz djelatnosti i po djelatnosti umjetnika. Ali vo čemu je i odakle umjetnik to što jest? Po djelu; jer da neko djelo hvali umjetnika, to znači: tek djelo dozvoljava umjetniku da proizide kao majstor umjetnosti. Umjetnik je izvor djela. Djelo je izvor umjetnika. Jedno ne postoji bez drugog. Umjetnik i djelo jesu svagda u sebi i u svom uzajamnom odnosu po nečem trećem, što je svakako prvo, po onome, naime, odakle umjetnik i umjetničko djelo imaju i svoje ime, po umjetnosti«. I dalje: »Kao što je nužno umjetnik na neki drugi način izvor djela nego što je djelo izvor umjetnika, tako je umjetnost, svakako još na neki drugi način, u isti mah izvor za umjetnika i za djelo.«

Da bi samo ustvrđio ovaj na izgled plauzibilni, samozumljivi i prividno protivurječni cirkulus, Heidegger je, dakako, morao izaći iz vidokruga estetike. Ovdje, kao i u većini svojih djela — pisanih teškim jezikom, ali s jasnoćom stava, a ne mutljagom u glavi s kakvom nastupa većina njegovih kriptografski raspoloženih epigona — Heidegger tako nedvosmisleno daje do znanja da mišljenje o umjetnosti ne može nikad doprijeti do njene biti ako nastupa iz parcijalnog estetskog horizonta. On, doduše, sâm, čini mi se, još uvijek kadikad ostaje unutar pasivno kontemplativnog pristupa, koji ne ulazi i ne želi ući u pobunjeni, prometejski karakter umjetničkog u odnosu na postojeći postvareni i otuđeni svijet moderne civilizacije, što ga do stravičnosti prekriva zima tehničke oskudnosti, koju je inače upravo on tako briljantno misaona oslikao. Bit te oskudnosti, tog metafizičkog preferiranja tehnike, čini i parcijaliziranje svijeta na područja znanosti, pa tako i znanosti estetike. Kad se, pak, ta estetika sama još dijeli na svoj takozvani antropološki dio, kad želi posebno analizirati djelatnost djelatnika umjetnosti, a posebno djela, tada se, često i ne znajući za to, sve više uklapa u granice i pregrade koje nužno zamračuju uvid u smisao cjeline.

Ova specijalizacija, međutim, kako u znanosti uopće, tako i u estetici, nije neka stranputica, nedostatak ili zabluda, pa čak ni samo posljedica određene patološke situacije, već zakonomjerni hod i temelj takvog pristupa cjelini unutar kojeg sve mora postati posebnim predmetom kako bi se što pomnije i što uspješnije vršilo spoznajno istraživanje. Sve što nije podrobno posebno ispitano, izmjereno, izračunato, vodi, po tom nazoru, samo neobaveznoj frazi, a kad je riječ o estetici, slobodoumnom i nebuloznom (kako bi Hartmann rekao »nekontroliranom«) naklapjanju bel espira, pseudohumanista, dakle neuspjehu. Samo ono što koristi postignuću konkretnog poje-



dinačnog cilja, vodi uspjehu. Ali uspjehost tog uspjeha istovremeno omogućuje, postupno ali sigurno, punu zaboravljenost samog smisla postupka i isključuje permanentnu skepsičku misaoност — jer nas upravo ona često ne vodi uspjehu, otežava, komplicira postupak i ne može fiksirati neprikošnoveni cilj, pa zato ostaje bez rezultata. A estetici — i to je bit njene neprimjerenoosti onom umjetničkom — vrlo često zapravo i nije stalo ni do čega drugog do da dođe do sigurnih odgovora, konačno spoznatih rezultata, strogih divizija i definicija, da izvrši hijerarhizaciju vrijednosti, uklopi sve postojeće u svoje neprotivurječne, logički bespriječno izvedene sudove, sistem djełotvornog funkcioniranja vlastitih kriterija ljestvica i mjerila uspjehost djela ili djeļatelja. Estetika, a osobito razne specijalne esetstike, postaju tako dio jednog sistema, jedne ideologizirane hijerarhije, jednog odnosa spram svijeta, koji nas sve više rasčovječe, te nas — bez obzira na najbolje namjere i velike riječi o čovjeku i njegovom stvaranju — drobi i razmravljuje, dijeleći čovjeka od njegova djela i djela od čovjeka.

Bez obzira, dakle, na stalno prisutnu zaglađujuću, estetizirajuću funkciju estetike, na glazuru ljestvica kojom žele prikriti ovaj već odavno nadasne ružni svijet i izmiriti protivruječja i sukobe, bez obzira na to što često — osobito u svojoj suvremenoj fazi — benigno ponavlja i samo do dosade razrađuje već tisuću puta izrečene mudrosti iz tradicije, bez obzira i na to što ona u cijelini nije imala, pa i nije mogla imati razumijevanja za modernu umjetnost (jer je uvijek svoje principe iznalazila post festum na umjetnosti koja je već prošla), pa čak i bez obzira na to što ona želi uklopiti u postojeći idejni red i poredak umjetnost koja je uvijek revolvrana spram postojećeg, već i sama ova sve više specijalizirana i parcijalizirana predmetnost njenog predmeta, govori jasno o njenoj bitnoj povijesnoj anahroničnosti, pa i nefilosofičnosti i preživljenoći.

Da na koncu sumiram: Smatram, prije svega, da posebno raspravljati o stvaralaštvo nije u principu ništa novo, nego već odavno poznata estetska tematika. Zaklinjali se mi koliko god želimo na modernu antiestetiku, tako ostajemo čvrsto — po samim intencijama istraživanja — u njenom koordinatnom sistemu i njenim metodološkim granicama, a vrlo često i ispod svega onog što je i u tom ograničenom vidokrugu već dobrano prekopano i istraženo. Ne mislim, dakako, da i ta istraživanja ne mogu biti u određenim slučajevima zanimljiva, pa i vrijedna, da ne mogu kadikad prijeći i svoje vlastite granice ili biti, ako su metodološki konsekventno provedena, od koristi za neke posebne uvide. Samo pri tom ne valja misliti da se nalazimo na dosad nepoznatom području, da smo otvorili ephalnu novu stranicu, ni to da se uopće nalazimo u onom horizontu filosofiranja koji je doista primjeran sagledavanju biti umjetničkog u ovom našem svijetu.

Već je Nietzsche jednom lucidno rekao da je za njega bolje bilo kakvo stvaralaštvo no govorenje o stvaralaštvu. A pod konac života, kad sâm, pomalo estetskim načinom, otpočinjao opisivati svoje stvaralaštvo, on piše: »Ah, šta ste vi, moje napisane i naslikane misli! Nedavno ste bile još tako šarene, mlade i pakosne, punе trnja i tajnovitih začina... a sada? Izgubile ste svoju draž novosti i neke od vas, bojim se, spremne su da postanu istine: one već izgledaju tako besmrtnе, one su tako bolno poštenе, tako dosadne!« (*Jenseits von Gut und Böse*) Nietzsche vidi sam nestvaralački »dosadni« pristup svom vlastitom stvaralaštvu u času kad prestaje stvarati, umjetnički i filosofski, i kad otpočinje »istinito« tumačiti, opisivati, rečenicu po rečenicu analizirati to stvaralaštvu.

Upravo ovaj deskribirajući meditativno spoznajni element, ovo »« stvaralaštvu, koje bi valjalo samo što pomije znanstvenje i učenje opisati — a to se može učiniti samo tako da ga se ne samo odijeli od onog stvorenog, već da se i sam taj akt razluči i razloži na što više etapa, kao predmet specijalnih spoznaja — nužno u sebi uključuje i to da sve više otpočinjenoj nestvaralački govoriti o stvaralaštvu. A ukoliko tako pristupimo cijelini stvaralaštvu, stvaralačkog i stvorenog, tada smo u specijalne pojmovno-znanstvene sheme, bili mi toga svjesni ili ne, uklopili nešto što je, baš po tome što izmiče munificioznoj znanstvenoj akribiji, posljednja mogućnost da se čovjek i njegov svijet učini ljudskim svijetom. Jer ovaj će svijet, čiji mrak postaje sve mračniji i koji će — ukoliko se svjetlo ne sagleda iz totaliteta njegova oslobađanja i ne iznađe ona iskra slobode i spaša koju tako paradigmatski isijava cijelina umjetničkog — propasti u stravičnom pohodu robota i specijalista za njihovo podmazivanje u sve bezobzirnijem, bržem, lakšem, uhođanjem funkcioniranju čitavog mehanizma uništavanja ljudskog svijeta. A taj će nas mehanizam tek onda potpuno prekriti i samljeti kad ga više uopće nećemo osjećati kao mehanizam koji nama i nad nama vlada, kad ćemo smatrati da samo vršimo uredno i marljivo svoj zadani i omedeni posao, pa i kad ćemo biti presretni da benigno cvrkućemo ili samozadovoljno opisujemo, segment po segment, svaki detalj ovog mirnog, lijepog i ugodnog svijeta. I na koncu pitanje: Nismo li mi, kad na taj način, parcijalno i odijeljeno, prilazimo čak i stvaralačkom aktu, prekriveni i neprimjetno tim istim strojem i ne ugrađujemo li mi u njega samo nove kotačice?

## ADORNOVA KRITIKA HEIDEGGERA (II)

(nastavak iz prošlog broja)

miroslav prokopijević

### c) KRITIKA SHVATANJA TUBITKA

Rasprava o prethodnim pitanjima tematski pripada jednim delom i onom o čemu će ovde biti reči. Jer, Heidegger pod tubitkom podrazumeva ono jedino između različitih bića u kojem se otvara pitanje bitka, te da ukoliko se ono otvara, tj. odnosi prema bitku, Heidegger takav tubitak naziva ek-sistencijom. Tubitak se bitno konstituira u egzistenciju na temelju svoje odlučnosti (Entschlossenheit). Neodluč(e)ni tubitak naziva Heidegger se (das Man). Oba modusa bitka, autentičnost<sup>1</sup> i neautentičnost, temelje se u tome da se tubitak određuje kao prisbenost (Jemeinigkeit). To znači da ovo određenje proizlazi iz temelja (načina) bitka bića, a ne iz opšteg načina bitka. Zato će Heidegger na samom početku S+Z, gl. 9, zapisati: »Das Seiende, dessen Analyse zur Aufgabe steht, sind wir je selbst. Das Sein dieses Seienden ist je meines.« Bit tubitka leži u njegovoj egzistenciji (gl. 9). Od toga treba razlikovati da je bitak tubitka egzistencija, što Heidegger ne tvrdi. Kako je odlučnost autentična istina tubitka, to je tubitak u autentičnoj egzistenciji samo onda kada se ova konstituira kao prethodna odlučnost. Odlučnost je pokazani (odlikovani) (ausgezeichnetner) modus otključenosti tubitka (Erschlossenheit des Daseins). Heidegger čak kaže da je tubitak zapravo njegova otključenost (*Das Dasein ist seine Erschlossenheit*, gl. 28, 177, 133), a ona se artikuliše kroz izvorne načine onoga tu: raspoloženje i razumevanje koji se određuju kroz govor. Kriterij autentičnosti sadržan je u odlučnosti tubitka da se preuzme u vlastiti posed (gl. 9, 56, 42). Već ta kratka eksplikacija otkriva »dvostrukost« tubitka: s jedne strane istaknut je momenat onoga što bi se moglo nazvati njegovim fakticitetom, onim »das Dass« — egzistencijom, a s druge strane, tubitak je jedino biće koje može pitiati o smislu bitka, te je opet ek-sistencija, ukoliko se kao tubitak odlikuje odnošenjem spram bitka. Neki interpreti Heideggera su ovu »dvostrukoštu« odveć dramatizovali, smatrajući da odatle sledi dvostruki karakter fundamentalne ontologije: da bude analitika opstanka kao fakticiteta i kao onoga što se iz fakticiteta udži do smisla bitka, tj. razumevanja bitka. U tome da tubitak ima momenat fakticiteta, da je određen kao egzistencija, sagledavamo njegov onički karakter, no budući da je jedino tome biću (tubitku) između svih ostalih bića (Seiendes) stalo de sebe sama, to je jedino on na temelju njegove egzistencije ontološki određen. Čovek se razlikuje od svih ostalih unutarsvetski susrećućih bića po tome što se može odnositi prema sebi samom. Sto, kuća ili ptica to ne mogu. Tek na temelju toga da se može odnositi za sich selbst, čovek se može odnositi i tako da mu je stalo de sebe sama. Dakle, tubitak može imati ontološki karakter pod pretpostavkom da najpre onički opstaje, a egzistencijalno-ontološka struktura (Verfasung) celine tubitka se temelji u vremenitosti. »Tubitak tako ima, dakle, višestruk primat (Vorrang) pred svim drugim bićima. Prvi primat je onički: ovo biće (tj. tubitak — M.P.) je određeno u njegovu bitku kroz egzistenciju. Drugi primat je ontološki: tubitak je na temelju određenosti njegove egzistencije po njemu samom 'ontološki'. Tubitku sada pak istodobno izvorno pripada — kao konstituens egzistencijalnog razumevanja i razumevanja bitka svega tubitku neprimerenog bića. Onda tubitak ima treći primat kao oničko-ontološki uslov mogućnosti ontologije.« (S+Z, gl. 4; 18, 14).

Uočavanje pomenutih distinkcija je bitno za razumevanje Adornovih prigovora. Čini se da ključni među njima stoji tek na pozadini rešenja, onakvih kakva se susreću u tradiciji. Tu, pre svega, mislim na subjekt-objekt odnos, gde je subjekt zauvek okrenut samo na jednu stranu, ka objektu. Heidegger je prekoracio subjekt-objekt odnos upravo na tragu nekih rešenja, čiju su mogućnost naznačili Schelling i posebno Fichte. Tubitak ne čući negde izvan sveta odakle baca pogled na svet i njegove objekte, već bitno pripada svetu, kao i ovaj njemu. To je postignuto u-svetskim položajem tubitka. Čovek ne prebiva u nekoj unutarnjoj sferi (Heidegger ne shvata čoveka kao cogito sum, niti pokušava utemeljenje mišljenja na nekom stavku svesti, makar i transcendentalnom, kao Husserl) iz koje bi