

EGZISTENTNOST UMETNIČKOG DELA

Milan Uzelac
(Novi Sad)

Ako se svekolika igra sveta i danas, zahvaljujući poslednjem velikom filozofskom podsticaju što do nas dopire još uvek na tragu Hegelove *Logike*, razumeva kao stvaralačko dešavanje i ako ona zapravo nije ništa drugo do beskrajna igra početka i kraja, igra u kojoj smo koliko izgubljeni toliko i prestrašeni, pa se dešava da se ta igra manifestuje kao najskrivena pretpostavka postojanja umetničkog dela, svest o njoj kao situaciji i poziciji istovremeno bila bi i svest o svetu kao horizontu unutar kojeg određujemo sebe „gledanjem u svet“; egzistirajući u samorazumevanju (koje karakteriše odnošenje spram bivstvovanja unutar sopstvenog bića) i time zauzimajući posebno mesto unutar celine stvari, mi se orijentišemo spram drugih i pitamo za granice sveta koji, u njegovoj transcendenciji, shvatamo kao egzistencijal.

U svetu o kom se može imati pojam ali ne i predstava, susrećući sve unutarsvetske stvari, pa među njima i umetnička dela (koja u svojoj fenomenalnosti nikad nisu nešto što bi bilo prethodno postavljeno), saznajemo stvari neposredno, u njihovoj pristupačnosti. Zato, kad u svetu govorimo o svetu kao takvom, koji nam u svojoj ukupnoj egzistentnosti zapravo nikada nije dat, mi otvaramo jedno (možda i jedino) temeljno transcendentalno pitanje metafizike.

Same stvari, kao unutarsvetska bića, budući da nisu svetovne, a što će reći da iz njih neposredno ne progovara bivstvovanje, čine skup svih čulima dostupnih predmeta i taj zbir obično označavamo izrazom *priroda*. Kad je o umetničkim delima (s obzirom na njihovu predmetnost) reč, ona jednim svojim delom učestvuju u postojanju poput ostalih prirodnih stvari, a onim drugim, umetničkim delom, zaronjena su u posebnu, drugu stvarnost čiji se način egzistencije ne može odrediti unutarsvetskim modelima. Pitanje što ga ovde otvaramo tiče se specifičnosti kojom se umetnički predmeti razlikuju od ostalih stvari; ako je ta razlika nesumnjiva, kako se ona može razumeti unutar *jednog jedinog* sveta? Upućujući na to da je svet vremensko mesto egzistencije, K. Jaspers koristi priliku da u svom glavnom delu ukaže na etimologiju reci *svet* (Jaspers, 1948, 71); ovim izrazom u pređašnja vremena, kaže on, označavala se čovekova starost odnosno njegovo vreme, vek određene generacije meren ljudskim opstankom, i znamo da se ovakvo shvatanje sveta u velikoj meri podudara sa tumačenjima kakva nam predlažu filolozi interpretirajući Heraklitov izraz *aion*. Navodno i tu se radi o ljudskom veku, o vremenu života čovekova. Ovaj filološki i u osnovi ispravni način tumačenja Heraklitovog fragmenta preuzeće i Mihailo Đurić u svojoj studiji *Niče i metafizika*, a što će mu omogućiti da ustvrdi kako Niče u svom oslanjanju na Heraklita ide predaleko, te neopravdano (u metaforičkom pa i simboličkom smislu) proširuje misao o igri na taj način što njeno značenje prenosi s područja ljudskog na izvan-ljudsko bivstvujuće (Đurić, 1984, 172-3).

Na taj način Niče se bitno udaljava od Heraklita i ovom pripisuje (istorijski gledano) njemu tuđe mišljenje: no, možemo li mi u to biti sigurni u istoj meri kao

Kriza i perspektive filozofije

Mihailu Djuriću za sedemdeseti rođendan, Beograd 1995

i u slučaju kad tvrdimo da shvatanje sveta što ga nalazimo kod mislilaca iz doba pre Sokrata ima poreklo u antropologiji, a ne obratno; jer, zašto se antropologija ne bi mogla temeljiti u kosmologiji? Uostalom, filozofija života kakvu bismo našli kod Ničea ni na koji način ne bi se mogla prihvatiti kao filozofsko posmatranje života viđenog kao oblasti bivstvujućeg što stoji naspram neživog, i to iz jednostavnog razloga što se tu pod životom misli sama celina bivstvujućeg.

Biće najverovatnije da se i u ovom slučaju ponajviše radi o tome da se izbegne pogrešno razumevanje jedne filozofije do kakvog se dolazi „učitavanjem“ onoga što dolazi tek kasnije; nije mali broj slučajeva da se kasnija tumačenja prikazuju kao ranija, te tome u celosti ne može izbeći ni pesničko-metaforičko mišljenje velikog Efežanina; ali, možda igra sveta koju srećemo na samom početku filozofije nije obična metafora, već ponajpre obeležje nekog unutarstvetskog događaja (kakav je i ljudska igra), a koje se potom prenosi na svet? Možda je upravo obrnuto, pa se iz činjenice da je „svet Zevsova igra“ može pojmiti (ako ne i predstaviti) sama igra sveta koja je po svojoj prirodi bitno nadstvetska; u tom slučaju igre ljudi samo su moment i paradigma svetske igre.

Zato, nasuprot „antropološkom“ tumačenju igre koje će biti dominantna karakteristika potonjih mislilaca, ima autora koji Heraklita namerno tumače „neadekvatno“ i za to, verujem, imaju neke dublje razloge koji su skriveni, do kraja neeksplicirani temelj *njihove* filozofije; pri tom pre svih mislim na M. Hajdegera, na E. Finka kao i K. Akselosa, pa Niče sa svojim shvatanjem da je svet „igra vatre sa samom sobom“ nije posve usamljen.

Pomenuti filozofi saglasni su u tome da je svet celina, „nešto“ što postoji po sebi, i to se tumačenje podudara sa shvatanjem *aion* kakvo susrećemo dva stoleća nakon Heraklita; kod stoika, *aion* je vreme sveta, njegov tok, odnosno, vreme u njegovoj totalnosti. Ovako shvaćen svet samo je na izgled blizak *datom svetu* koji Jaspers vidi pretvoren u tehnički, pa se tu sad naslućuje nit vodilja što nas vodi u misaoni prostor prvih grčkih mislilaca: taj, sada na izgled *novi* pojam „sveta“ mogao bi biti paradigma za razumevanje sveta u onom drugom, kasnijem značenju - sveta čije bivstvovanje /*Sein der Welt*/ čovek proizvodi u nesvrhovitom saznanju i umetničkom stvaranju (Jaspers, 1948, 71). To proizvođenje, koje se tek s nastankom modernog doba naziva ne samo tehničkim već i umetničkim, moguće je delimično i stoga što je omeđeno početkom i krajem koji za egzistenciju moraju ostati trajno nedostižni. Za dela umetnosti se stoga i može reći da su posledica konačnog stvaranja koje je već kvalitativno bitno različito od onog beskonačnog kakvo hrišćanska misao pripisuje Bogu. Tako se pokazuje da je umetničko delo tipično ljudska tvorevina, plod isključivo ljudske delatnosti unutar sveta.

S druge strane, ako situacija određuje naš položaj, ako je ona horizont unutar kojeg otkrivamo sebe, pa pri tom svet razumemo isključivo kao svoj svet, odnosno, ako čovek egzistira samo u određenoj, konkretnoj situaciji svoga opstanka, on kao egzistencija ostaje otvoreno i stalno neodvršeno biće u tom svetu. Zato, ako osnovnu karakteristiku egzistencije čini njena intencionalnost, tj. ako egzistencija intendira prema transcendenciji kao što racionalna svest intendira svetu koji je okružuje (Zurovac, 1986, 24), predmet egzistencije pokazuje se kao nešto nepredmetno, kao nešto što u svojoj obuhvatnosti transcendiru svaku moguću predmetnost. Umetničko delo je tako nalik nekom

Kriza i perspektive filozofije

Mihailu Djuriću za sedemdeseti rođendan, Beograd 1995

proizvedenom predmetu, ali je i nešto posve drugo; kako se tu nikad ne ostaje kod samog dela, već se ono delotvorno u delu transcendiraju, reč je zapravo o nedovršenosti u kojoj borave kako egzistencija tako i njeni aktuelni predmeti s kojima se ona neposredno ophodi.

Naznačenu karakteristiku transcendencije mogli bismo videti i kao karakteristiku sveta, jer pitanje o svetu, koje se iznova javlja unutar metafizičkog mišljenja zahvaljujući fenomenologiji, jeste transcendentalno pitanje. Pitanje o svetu je pitanje o bivstvujućem ukoliko je ono jedno (Fink, 1985, 82), drugim recima, ukoliko je pitanje o *einai*, o bivstvovanju. Svu paradoksalnost pitanja o svetu sažima Fink recima: „Kakav je to čudni pojam koji je uvek tu i koji se odnosi na neki predmet koji nikad tu nije i koji nikada ne može biti tu" (Fink, 1985, 85). Svet je sveukupnost bivstvujućeg a da pritom sam nije neko najviše bivstvujuće; on je isto što i bivstvovanje što trajno omogućuje sve što jeste, te se tako kvalitativno razlikuje od sveg unutarstvetskog bivstvujućeg. Ako ga tumačimo kao igru, to je možda ponajviše stoga što poput igre ne može imati cilj i svrhu izvan sebe samog, već poput horizonta ostaje stvarima trajno otvorena celina.

Ako svet razumemo kao neku prethodnu celinu što svem ontičkom prethodi, jer sam prisustvuje u svim stvarima (kao njihov krajnji temelj), a sam nije neka stvar, postavlja se pitanje: da li razlika u shvatanju sveta na koju ukazuje Jaspers, svet kao (a) svetskost bez temelja (Weltlichkeit ohne Grund) i svet kao (b) pojavljivanje (Erscheinung), može biti redukovana na stari, dobro znani odnos: svet - priroda.

Čini se da do zadovoljavajućeg odgovora ne možemo doći oslanjajući se na razlike koje srećemo unutar pojma prirode koji sâm, kako Hajdeger lepo pokazuje, ima tri različita značenja; priroda, ističe ovaj filozof, može biti shvaćena kao (a) granični slučaj bivstvovanja mogućeg unutarstvetskog bivstvujućeg, zatim, kao (b) okolna priroda (Umweltnatur) i konačno, kao (c) ono što nas obuhvata (a što se u kasnijim Hajdegerovim spisima zamenjuje izrazom *zemlja /Erde/*) (Tugendhat, 1970, 283). Na tragu ovako formulisane razlike ne uspeva se dokučiti posebnost prirode jedne „umetničke stvari", odnosno: „jednog umetničkog objekta" (a do čega nam je ovde zapravo prvenstveno stalo); to je sve tako dotle dok se ne uvede u igru i kategorija vremena; tek sa stanovišta vremenitosti sveta moguće je odrediti smisao bivstvovanja umetničkog dela i njegove različite modalitete.

Martin Hajdeger, kao uostalom i Kant i Huserl, pretpostavlja da nema u prirodi nekog utemeljenog poretka kosmosa, i to je pretpostavka jedne transcendentalne analize sveta koji, shvaćen kao celina bivstvujućeg, nije nikakav čulno iskusiv predmet među drugim predmetima. Svet se za jednu kritičku refleksiju pokazuje kao stvar mišljenja tek kad mi, kao misleća bića, težimo tome da ga konstituišemo, odnosno „konstruišemo"; opravdana su nastojanja da se u transcendentalnoj filozofiji traži ključ za razumevanje kako „sistema sveta" tako i *sveta umetnosti* koji se, nasuprot svetu stvari, pomalja kao *znanje-o-sebi-samom-kao-celini*. Zato nije nimalo slučajno što se izlaganje ovde naznačene konstitutivne problematike svakoj filozofiji javlja kao imanentni zadatak od odlučujuće važnosti.

Tek analizom prisutnosti (Anwesenheit) dela, analizom njegove vremenske dimenzije, mi dospevamo do onih karakteristika koje određuju trans-istorijsku

Kriza i perspektive filozofije

Mihailu Djuriću za sedemdeseti rođendan, Beograd 1995

dimenziju umetničkog dela koje je istvoremeno (a) vremenski nepromenljiva struktura i (b) bivstvujuće (Seiendes) nastalo u vremenu, a što će reći, na tlu istorije; dakle, biće koje svojim postojanjem trajno prevazilazi sve unutarstvetsko. Zato bi se jedan mogući pristup delu morao tražiti u analizi načina konstituisanja unutar otvorenog prostora igre događanja; takva analiza bila je teorijski pripremljena već u delu *Sein und Zeit*. Bez obzira na sve nade koje bi se mogle polagati u put koji se na taj način otvara, Jaspers će s puno prava upozoriti da pitanje o jedinstvenoj biti umetnosti vodi u nepriliku (Jaspers, 1948, 283). I sama moderna umetnost, ne samo put ka njoj, živi danas u znaku te neprilike. Nepriličnost se stoga pokazuje kao simptom ne toliko svesti, već daleko više samog stanja stvari u kome se umetnost zatekla nakon svih obrata u koje je dospevala nastojeći da sebe razume (a pritom i očuva) u susretu s teorijama (modernim i post-modernim) što su je bezobzirno svojatale. Potrebno je vremena da se shvati da umetnost nije tek neki organon, niti neka posledica, produžena proteza refleksije, već pre svega ta ista refleksija nastala sa druge strane sveta stvari.

Naznačena neprilika možda se, makar privremeno, može izbeći uvođenjem distinkcije između egzistencijalnog i kosmičkog pojma sveta (Fink, 1990, 33); ovu razliku, čini se, lakše je uvesti no sprovesti. Ako nam je donekle prvi pojam i jasan, drugi očigledno smeru na celinu sveta nezavisno od čoveka. Svet se može misliti polazeći od sveta stvari, ali i polazeći od svetskosti sveta (Weltlichkeit der Welt). U ovom drugom slučaju otvara se prostor mišljenja umetnosti.

Možda je tako nešto moguće razumeti na tragu pitanja o svetu kao pouzdanoj pozornici našega života: u tom slučaju svet ne bi bio predmet poput stvari u njemu, već određenje čovekovog bića, pa tada on nije nešto subjektivno ni nešto objektivno, već prostor vremena u kome se svako bivstvujuće pojavljuje (Fink, 1990, 170). Međutim, s tematizovanjem prirode i porekla umetničkog dela pokazuje se da ovo ima neki posve specifičan odnos spram sveta: ono proizvodi tlo na kome i samo počiva, ali se nosivost te podloge pri tom ne objašnjava. To je razlog što umetničko delo, kao i svet, mora postati predmet filozofske refleksije.

Šta je to zapravo predmet - to je pitanje koje prethodno mora biti razrešeno. Predmet, shvaćen kao objekt uopšte, jeste ono što je određeno formama opažanja, prostorom i vremenom, kaže Kant: objekt, dakle, podrazumeva zauzimanje prostora i vremena bez čega bi opažaji bili prazni; objekt je nešto realno u prostoru i vremenu i određen mogućnošću odnošenja, tj. predmet neposredne empirijske svesti o stvari izvan mene, što konačno znači da je objekt predmet čula, a ne naprosto čulna tvorevina (Kant, 1928: 6338a).

E. Huserl stvari (Sache) određuje kao predmete *a priori*; to znači da on stvari identifikuje sa idealnim, opštim predmetima (pa bi *a priori* kao predmet bio: *essentia, eidos, species*), pri čemu se fenomenološka metoda (shvaćena pre svega kao opisivanje, a ne analiziranje) identifikuje s usmerenošću mišljenja i opažanja na takve bezvremene, a racionalne predmete; s mnogo razloga možemo se složiti da je to jedan od bitnih momenata koji omogućuje razumevanje fenomenološkog stanovišta što ga je utemeljio ovaj filozof (Metzger, 1966, 59).

Pomenuta pozicija i danas se čini neprevaziđenom, jer je, naspram pozitivističkog redukovanja bivstvujućeg na činjenice, fenomenologija sve vreme naglasak stavljala na *samo* bivstvovanje stvari. Tako se s gornjim zahtevom

Križa i perspektive filozofije

Mihailu Djuriću za sedemdeseti rođendan, Beograd 1995

težište pomerilo na samu *datost* stvari, na ono *samo* samih stvari, pa se fenomenologija mogla odrediti kao učenje o *apsolutnom početku* (Husserl, 1980, 44), kao učenje koje suspenduje metodu objašnjenja (karakterističnu za empirijske, činjenične nauke), jer za svoj predmet uzima ono što je predmet prve filozofije (*prima philosophia*): bivstvujeće kao takvo; na taj način tematizovanje umetnosti unutar ove filozofije dobija svoj pravi smisao.

Istovremeno, fenomenologija zauvek ostaje i transcendentalna time što smeru mišljenju transcendentnog bivstvovanja bivstvujećeg. Posledica toga je da njena pitanja istovremeno bivaju ontička i ontološka, da se ona time nalazi u blizini umetnosti kao ontološkog dešavanja u ravni ontičkog. Ovo se ističe stoga što umetničko delo počiva na tlu elementarne prirode i svojom tajnovitom egzistencijom daje dovoljan razlog da se zapitamo za granice svakog razumevanja, pa tako i za ono što se čini nerazumljivim. Noseći u sebi fundamentalne ontološke principe, umetničko delo zato može da svedoči o sukobu sveta i zemlje.

Ako je nešto delovalo senzacionalno i iznenađujuće u Hajdegerovim predavanjima o izvoru umetničkog dela, koja je držao u Frankfurtu 1936, onda je to, kako svedoči Gadamer, jedno posve drugačije tumačenje sveta; činjenica da pojam sveta nalazimo i u ranijim Hajdegerovim delima posve je razumljiva. To je centralni pojam filozofije XX stoleća i jasno je da ovaj i kod najslavnijeg Hajdegerovog učenika ima istaknuto mesto; ali, ono što bi se moglo označiti kao novina, kao posve neočekivan, rekli bismo nenadan prodor, jeste suprotstavljanje *sveta i zemlje* (Gadamer, 1987, 252). U kontekstu ranijeg tumačenja sveta kao celine pojam zemlje, čini se, nosi u sebi neke mistične i gnostičke glasove, kao da u sebi ima nešto od pesničke tajne, pa Gadamer misli kao da je ovde na delu uticaj Helderlina iz čije poezije Hajdeger prenosi pojam zemlje u svoju filozofiju; ostaje pitanje: s kojim pravom ovaj to čini, s kojim pravom u pojmu zemlje traži ishodište svekolikog transcendentnog pitanja (ako je već Husserl s mnogo mudrosti /1913/ radije kao ekvivalent izrazu „zemlja“ koristio pojam „tla“ /Boden/).

S druge strane, moglo bi se postaviti pitanje u kojoj je meri tako nešto omogućeno i Hajdegerovim novim tumačenjem opstanka (u *Sein und Zeit*) koji nije više samo-saznanje apsolutnog duha, niti samo-nacrt (Selbstentwurf), već opstanak svestan toga da više nije sopstveni gospodar, nego ponajpre ono što se zatiče među bivstvujećima: nabačeni projekt (geworfener Entwurf). Ako se do razumevanja mesta i značaja koji pojam zemlje dobija i ne može dospeti analizom graničnih hermeneutičkih pojmova kao što su *Befindlichkeit* ili *Stimmung*; možda ga je moguće razumeti kao nužno određenje bivstvovanja umetničkog dela (Gadamer, 1987, 253).

Imajući u vidu da je idealistička estetika težila da u umetničkom delu prepozna organon nepojmovnog saznanja apsolutne istine, te mu je pridavala izuzetan značaj a da je to nastojanje potom, pod uticajem filozofije neokantovaca, dospelo u drugi plan, jasno je što će Hajdeger, svestan metafizičkog horizonta teleološkog ustrojstva bivstvovanja, kakav nalazimo u osnovi Kantovog opisa estetske moći suđenja, ustati protiv filozofije neokantovaca koja je, posebno kad se radi o estetičkim problemima, opterećena predrasudama.

Križa i perspektive filozofije

Mihailu Djuriću za sedemdeseti rođendan, Beograd 1995

Spis *O izvoru umetničkog dela* Hajdeger započinje uspostavljanjem razlike između umetničkog dela i stvari: umetničko delo je stvar, poput drugih stvari, ali se od ovih istovremeno razlikuje time što istovremeno znači i nešto drugo; delo je simbol, odnosno alegorija, i time omogućuje da se razume nešto drugo što nije ono samo; umetničko delo je činjenica, stvar; njemu pridolaze i određene vrednosti kao forme razumevanja koje imaju subjektivno važenje, budući da ne pripadaju ni samoj izvornoj datosti niti iz nje zadobijenoj objektivnoj istini. Na taj način, po rečima Gadamera, da bi objasnio način postojanja umetničkog dela, Hajdeger koristi određen ontološki model koji bi trebalo da poseduje sistemsku prednost u odnosu na naučno saznanje (Gadamer, 1987, 255).

Da umetničko delo ima karakter stvari koji se pokazuje u njegovom prednjem, materijalnom planu koji je u funkciji tla, odnosno osnove na kojoj se potom gradi čitava estetska građevina, već je ranije istražio N. Hartman analizirajući strukturu estetskog predmeta. Nastavljajući na rezultate upravo njegovih istraživanja koji su posledica analize Hegelove *Fenomenologije duha*, Hajdeger ukazuje na tri određenja stvari (Ding) koja poznaje filozofska tradicija: stvar može biti (a) nosioc osobina, (b) jedinstvo mnoštva oseta i (c) oformljen materijal. Ovo treće značenje je za njega od posebnog značaja, jer u sebi sadrži nešto neposredno rasvetljujuće što se ogleda u modelu proizvođenja kojim se priprema stvar, namenjena da služi ostvarivanju nekih naših namera; za takve stvari Hajdeger koristi izraz izrađevina (Zeug); do ovog pojma on dolazi već u svom glavnom spisu (*Sein und Zeit*) tematizovanjem pitanja svetskosti sveta.

Same stvari (kao takve) postoje nezavisno od toga da li nečemu služe ili ne; one postoje pre izrađevine; to je ono što nam je neposredno dato, što je na domak ruke (Vorhandensein) (ono što odgovara računajućem, određujućem, utvrđujućem načinu postupanja modernih nauka, koji ne dopušta da se misli ni stvarnost stvari niti bit izrađevine, to je zapravo ono po čemu je konkretna stvar to što odista jeste). Da bi pokazao šta to odlikuje pojedinu izrađevinu, Hajdeger koristi primer van Gogove slike para seljačkih cipela i ističe da ono što je na toj slici vidljivo jeste sama izrađevina, tj. ne nekakvo neodređeno biće koje bi služilo nekim neodređenim svrhama (dakle, nije posredi reč o nekoj stvari po sebi), već na slici imamo nešto što u isti mah izražava ne samo biće već i bivstvovanje onog kome te cipele pripadaju (256). Drugim recima: u umetničkom delu sada u prvi plan prodiru sekundarni kvaliteti stvari, pa se tu više ne radi o prikazu kamena (kao prirodnog objekta), nego o prikazu njegove tvrdoće, njegove boje u smislu prirode same boje a ne konkretne boje kao akcidencije na stvari.

Ono što na slici istupa u prvi plan, to sad nije neki slučajni par seljačkih cipela, već *istinska bit izrađevine*, ono po čemu ona jeste: čitav svet seljakov je u tim cipelama i zato su one delo umetnosti; tu se rađa istina o bivstvujućem - istina o delu, nikako o njegovoj stvarnosnoj osnovi. Tako se postavlja pitanje: šta je zapravo delo (Werk) i po čemu je ono delo? Drugim recima, šta je ono što delu omogućuje da bi se u njemu mogla roditi istina? Za razliku od stvari i predmeta, karakteristika umetničkog dela je u tome što ovo poslednje može da počiva u sebi samom. Zahvaljujući svom ostajanju-u-sebi (In-sich-Stehen), umetničko delo ne pripada samo svom svetu, već je i sav svet u njemu. Ono otvara svoj sopstveni svet, i kako je predmet *nešto* samo ukoliko više ne pripada sklopu sveta (jer je svet kojem ovo pripada razoren), može se reći da je upravo u tom smislu

Križa i perspektive filozofije

Mihailu Djuriću za sedemdeseti rođendan, Beograd 1995

umetničko delo predmet, predmet u delanju, ili, predmet kao posledica delanja; umetničko delo ostaje bez sveta i bez doma (Gadamer, 1987, 256).

Određivanje umetničkog dela, tako što će se kao njegove karakteristike izdvojiti *stajanje-u-sebi* i *otvaranje sveta* (Welt-Eröffnen), na način kako to čini Hajdeger, omogućuje, po rečima Gadamera, da se izbegne povratak tumačenjima u čijoj bi osnovi bio pojam genija, kako je to činila klasična estetika. U takvom nastojanju ontološka struktura dela može se razumeti nezavisno od subjektivnosti stvaraoča ili posmatrača, i to stoga što Hajdeger, pored pojma sveta (kome delo pripada i koji delo postavlja i otvara), koristi svetu suprotan pojam, pojam *zemlje*. Zemlja se suprotstavlja svetu, ali se oba fenomena potom stiču u umetničkom delu.

Umetničko delo ne upućuje na nešto, kao što znak upućuje na značenje, već sebe predstavlja u svome bivstvovanju tako da samog posmatrača primorava na bivstvovanje u njemu. Ono je stoga tako prisutno, i tako postoji da sve iz čega je izrađeno (kamen, boje, ton, reči) dobija u njemu posebnu, specifičnu egzistenciju. Tonovi u muzičkom delu su *više* tonovi no što su to šumovi ili tonovi inače, boje na slici su *više* boje no što su to boje u prirodi; ako razlikujemo ton u delu od tona u realnosti, to znači da ono što nastaje u delu i što u njemu postoji jeste biće sopstvene zatvorenosti (to je boja u njenoj drugosti, suprotnosti) i za to Hajdeger koristi izraz *zemlja* u smislu *bivstvovanja zemlje* (Erde-Sein) (Gadamer, 1987, 256-257). Zato zemlja nije materijal, već ono iz čega sve nastaje i u šta sve propada.

Ako se može reći da svet nastaje u nekom umetničkom delu, onda je to nastajanje istovremeno prelazak u mirujući oblik, te tako umetničko delo dobija svoj mir; ono ima sopstveno bivstvovanje koje nije u doživljujućem subjektu, niti od ovog prima svoje značenje; njegovo bivstvovanje ne može se dokučiti u doživljaju, već je ono svojom posebnom egzistencijom događaj (Ereignis), sudar (Stoss) u kome se sve dotadašnje ukida i time otvara svet kakav do sada nije postojao. Ono što je tu *nastajuće* čini u svojoj napetosti lik samoga dela.

Ovu napetost određuje Hajdeger kao *sukob* neba i zemlje. Time nije samo dat opis načina postojanja umetničkog dela kojim se izbegavaju predrasude tradicionalne estetike i modernog mišljenja subjektivnosti, niti Hajdeger hoće da obnovi spekulativnu estetiku koja definiše umetničko delo kao čulno pojavljivanje ideje: u umetničkom delu pojavljuje se bivstvovanje samo, sama bitnost što se u stvari pojavljuje postaje transparentna. Ovo hegelovsko određenje lepog delimično prihvata i Hajdeger, jer ono nastoji da prevlada podvojenost subjekta i objekta, ja i predmeta, i ne opisuje više bivstvovanje umetničkog dela polazeći od subjektivnosti subjekta. No, u ovom poslednjem slučaju, u mišljenju ideje bila bi prevladana i istina čulnog pojavljivanja, pa Hajdeger umetničko delo opisuje kao sudar, kao sukob zemlje i neba u kojem istina postaje događaj (Ereignis).

Ovo pak znači da se istina ne ispunjava i ne dovršava u pojmu filozofije; ona je posebno manifestovanje istine kakvo se događa u umetničkom delu (257), a ovo pokazuje kako Hajdegerova intencija nije samo (i sam) opis umetničkog dela, već izraz nastojanja da se pojmi *bivstvovanje kao dešavanje istine*, što je i krajnji smisao ove analize. U saglasnosti s njim, Eugen Fink će utvrditi kako se upravo u umetnosti omogućuje razaranje nepromenljivog bića stvari, te da je umetničko

Križa i perspektive filozofije

Mihailu Djuriću za sedemdeseti rođendan, Beograd 1995

delo materijalizacija čovekovog susreta s čistim moćima bivstvovanja. Umetničko delo, reći će stoga ovaj mislilac, nije ništa drugo do *epifanija božanskog* (Fink, 1994, 102). Pod božanskim se tu ne misli na neko određeno bivstvujuće, već na bivstvovanje samo. Tako se u umetničkom delu otelotvoruje istinsko bivstvovanje u sjaju lepote, pri čemu lepota nije neka osobina, već pravo bivstvujuće što se pokazuje u svom čistom i nepromenljivom vidu (103). Tako su umetnička dela svojom egzistentnošću nešto što je bitno drugačije od stvari i nešto što predmete i izrađene upotrebne stvari uveliko premašuje; kao epifanija božanskog, kao moć obrazovanja, ne stvarnosti, već njene ideje, umetnička dela svedoče o vezi čoveka i vladajućeg božanskog, pa stoga poseduju posebni metafizički rang.

U tekstu *Stvar* Hajdeger će ići korak dalje. Tematizujući realnu prostornost sveta kao nešto najmanje upitno a time i „najneproblematičnije“, Hajdeger dovodi u pitanje ono što nam je na izgled najbliže, pa time i najneposrednije: sam pojam blizine, a time i ono što nam se čini da je blizu, da je neposredno *In*, dakle: samu *stvar*. Hajdegera pre svega interesuje suština stvari, zbirajuće bivanje njenog četvorstva (Heidegger, 1967, II /46). Taj *korak dalje* Hajdeger čini time što blizinu vidi u stvarovanju (Dingen) stvari; stvar stvaruje tako što prebiva kao zemlja i nebo, kao božanstva i smrtnici. Stvar bivstvuje na četvorostrukom temelju, u sjedinjujućem četvorstvu. Ovo četvorstvo treba razumeti kao svetovanje sveta; s jedne strane, svet postoji ukoliko svetuje, a s druge, stvar stvaruje svet. Stvar kao stvar mislimo onda kad pustimo da ona u svojoj stvarosti postoji u vladavini sveta (II/53). Stvarost stvari dokučuje se u približavanju svetu, i to približavanje je suština blizine; u njemu tek ogleda se igra sveta. Izostane li blizina, izostaje i rastajanje, pa sama stvar kao stvar biva poništena. Stvar umetnosti, o čemu je ovde zapravo jedino i reč, biće dovedena u ravan gde se ispituje veza sveta, objekata uopšte i igre.

Same stvari, ističe se sad, ne pojavljuju se zahvaljujući čovekovo delatnosti, već pre njegovoj budnosti što se ogleda u ustuknuću pred mišljenjem; ovo je pak moguće samo kad svet svetuje kao svet, jer stvari, budući da je biće supstancije uvek nešto pojedinačno (*Substantia est monadare*), to su što jesu samo onda kad ih neposredno učestvujući u borbi sveta ističe sam svet.

Tako stvar i svet dospevaju u neposrednu blizinu; blizinu ove blizine čini istinska dimenzija igre u kojoj se ogleda svet. Same stvari prisutne su shodno svojoj suštini; one mogu biti neznatne i skromne, ali one omogućuju smrtnicima da dospeju do sveta kao sveta. Ovo je moguće upravo u igri kao temelju egzistencije pomenutog četvorstva. Nigde među unutarstvskim stvarima ne postoji model za suštinu bivstvovanja, i zato je suština bivstvovanja zapravo sama igra, a sve drugo, pa i dela umetnosti, samo njena metafora.

LITERATURA

- Đurić, M.: *Niče i metafizika*, Prosveta, Beograd 1984.
- Fink, E.: *Einleitung in die Philosophie*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1985.
- Fink, E.: *Welt und Endlichkeit*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1990.
- Fink, E.: *Philosophie des Geistes*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1994.
- Gadamer, H.G.: *Neuere Philosophie I*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1987.
- Heidegger, M.: *Ding*, in: *Vorträge und Aufsätze II*, Neske, Pfullingen 1967, S. 37-59.
- Husserl, E.: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, M. Niemeyer, Tübingen 1980.
- Husserl, E.: *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*, Husserliana XXIII, M. Nijhoff, Den Haag 1980; (u tekstu skraćeno: Hua, XXIII).
- Jaspers, K.: *Philosophie*, Springer, Berlin 1948.
- Kant, I.: *Metaphysik I-II*, Kants gesammelte Schriften XVII-XVIII (Kants handschriftlicher Nachlass, 4-5), W. de Gruyter & Co., Berlin - Leipzig 1926-1928.
- Metzger, A.: *Phänomenologie und Metaphysik*, Neske, Pfullingen 1966.
- Tugendhat, E.: *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*, W. de Gruyter, Berlin 1970.
- Zurovac, M.: *Umjetnost kao istina i laž bića*, Matica srpska, Novi Sad 1986.