

Уна Поповић

---

ХАЈДЕГЕР О СЛИКАРСТВУ

Франц Марк – Винсент Ван Гог – Пол Сезан – Паул Кле

Едиција  
ЕСТЕТИЧКА ИСТРАЖИВАЊА  
(књига друга)

*Уредник*  
Проф. др Небојша Грубор

Уна Поповић

# ХАЈДЕГЕР О СЛИКАРСТВУ

Франц Марк – Винсент Ван Гог –  
Пол Сезан – Паул Кле

Естетичко друштво Србије  
Београд,  
2021.



## САДРЖАЈ

I Увод.....	9
II Франц Марк: необјективна суштина сликарства .....	23
2.1. <i>Срндаћи у шуми</i> Франца Марка: ситуирање анализе.....	28
2.2. Сликовито представљање у уметности.....	35
2.3. Прва реч о уметности: онтолошка разматрања .....	48
III Винсент Ван Гог: истина уметности.....	57
3.1. <i>Пар ципела</i> Ван Гога: ситуирање анализе .....	60
3.2. Анализа Ван Гогове слике: експозиција.....	72
3.3. Истина уметности и истина бивствовања.....	89
IV Пол Сезан: слика и присутност.....	111
4.1. Две песме о Сезану: формална анализа.....	114
4.2. Сезаново сликарство: <i>дијалог</i> <i>певања и мишљења</i> .....	128
4.3. Сезаново сликарство: слика и присуство.....	144
V Паул Кле: превладавање уметности.....	161
5.1. Сликарство и поезија у светлу превладавања.....	164
5.2. Превладавање естетике као превладавање слике .....	180
5.3. Сликарство другог почетка .....	192
VI Закључак.....	207



*Деди и Даји*





# I УВОД

Студија која се налази пред читаоцем посвећена је Хајдегеровој (Martin Heidegger) филозофији уметности, односно његовим разматрањима сликарства. Ова значајна тема у интерпретацијама Хајдегерове мисли још увек није добила адекватан третман и обраду; ако се сликарство и помиње, чак и тематски, оно углавном није у првом плану, већ у позадини истакнутијих истраживачких проблема.<sup>1</sup> Наша студија скромни је покушај да се та празнина бар донекле попуни, те да се тема сликарства нагласи као једна од важнијих не само спрам Хајдегерове филозофије уметности, већ и према ширим кретањима његове позне мисли.

Хајдегерова филозофија уметности тема је која се углавном повезује са поезијом. Немачки мислилац не само да промишља о односу филозофије и поезије, посебно у погледу на начин на који се у оба случаја обликује и користи језик, већ он постојано тумачи песме различитих песника, од Хелдерлинових (Friedrich Hölderlin) до песама Тракла (Georg Trakl) и Георгеа (Stefan George). Многа његова предавања и расправе посвећене филозофским темама аргументативно су организоване око неке песме и њеног тумачења. Штавише, прво Хајдегерово дело тематски посвећено уметности тиче се управо песништва, односно Хелдерлинових химни *Германија* и *Рајна*; у питању су предавања одржана у зимском семестру 1934–1935.

---

<sup>1</sup> Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image: Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*, Indiana University Press, Bloomington, 2013, стр. 70.

године, на Универзитету у Фрајбургу.<sup>2</sup> Шире посматрано, централна мисаона фигура којом Хајдегер обележава своју филозофију уметности је *дијалог певања и мишљења*: иако се појам певања овде односи на суштину уметности, то јест, на све уметности једнако и не само на поезију, она је ипак експлицитно од самог Хајдегера издвојена у први план и истакнута као за њега најзначајнија.<sup>3</sup> Напокон, сам појмовник Хајдегерове позне филозофије, језик којим је он изображава, лако се може повезати са поезијом. Многи од кључних појмова или израза заправо су преузети из неке песме и пресађени на ново и другачије језичко тло, где задобијају особену улогу и карактер; то је случај, рецимо, са појмовима мига, последњег бога, смртника, земље и слично.

Упркос свему томе, међутим, Хајдегерова филозофија дијалошки се обраћа и другим уметностима, а посебно сликарству. У свом заиста задивљујућем опусу Хајдегер посеже и за сликарима и сликама, које тумачи и филозофски третира на начин сличан песницима и песмама. Понекад он нуди анализу слике, као окосницу аргументације у оквирима шире расправе о неком филозофском питању – што је, рецимо, случај са *Извором уметничког дела*, а понекад директно тематизује одређеног сликара и његово стваралаштво, као када је реч о Сезану (Paul Cézanne) или Клеу (Paul Klee). На први поглед, у приступу поезији и сликарству код Хајдегера, бар формално, нема већих разлика. У оба случаја присутне су сличне стратегије, у оба случаја на делу су исти начелни ставови о уметности, који се преливају са једне на другу страну; то је посебно изражено у погледу одређења суштине уметности из *Извора уметничког дела* и одређења односа филозофије и уметности као *дијалога певања и мишљења*. Ипак, разлике постоје и јасно се показују тек када се зађе у конкретне анализе, јер оне сведоче да сликарство Хајдегеру нуди специфичне просторе мишљења за које је неопходан управо сусрет са сликом.

<sup>2</sup> Heidegger, M., *Hölderlinove himne „Germanija” i „Rajna”*, Demetra, Zagreb, 2002.

<sup>3</sup> Уп. Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, Martinus Nijhoff, Dordrecht, 1986, стр. 188.

Обимом се Хајдегера позивања на сликарство тешко могу самерити са онима везаним за поезију. Хајдегер се сликарству обраћа само у неколико случајева, док се поезија учестало појављује у његовим делима, укључујући ту чак и неке од њихових наслова („...песнички станује човек.“, *Чему песници*). Ипак, ових неколико случајева крајње су карактеристични: сваки од њих маркира неку специфичну тачку у развоју Хајдегерове филозофије уметности, сваки је уже везан за неки важан проблем или преокрет у Хајдегеровом мишљењу. Такође, сваки је у погледу филозофске артикулације сликарства, начина на који оно налази свој израз у филозофском говору, посебно различит од других; ово сматрамо нарочито занимљивим управо због паралеле са односом према песништву. Поезија и филозофија деле заједнички медијум језика, али са сликарством то није случај. Стога Хајдегер, осуђен на језик, изнова и изнова покушава да пронађе адекватне језичке стратегије које би ту разлику премостиле и сликарству обезбедиле проход у простор филозофије – као и обрнуто. Начин артикулације говора о сликарству код Хајдегера, дакле, није ни случајан ни безначајан; он се у интерпретацији мора уважити и размотрити сходно специфичностима сваког од случајева.

Сликари којима се Хајдегер бави су Франц Марк (Franz Mark), Винсент Ван Гог (Vincent Van Gogh), Пол Сезан и Паул Кле. Кратко Хајдегерово позивање на слику Франца Марка *Срндаћи у шуми* у предавањима *Логика, питање о истини* из зимског семестра 1925–1926. године,<sup>4</sup> обимом тек неколико пасуса, карактеристично је по томе што је то истински прво помињање уметности у Хајдегеровој филозофији уопште. Још је занимљивија чињеница да оно припада његовој раној филозофији, док се уметност као проблем наглашено јавља тек након *окрета*, односно у позним делима. Тумачење Ван Гогове слике *Пар ципела*, пак, припада кључном тексту за Хајдегерову филозофију уметности – *Извору уметничког дела*; у питању су предавања из 1935–1936. године.<sup>5</sup> Штавише, анализа Ван Гого-

<sup>4</sup> Уп. Heidegger, M., *Logik: Die Frage nach dem Wahrheit*, GA 21, W. Biemel (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1976.

<sup>5</sup> Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.

ве слике непосредно је везана за одређење суштине уметности које Хајдегер нуди у овим предавањима, а које је у интерпретацијама постало окосница разумевања Хајдегеровог односа према уметности.

За разлику од ова два случаја, Сезану Хајдегер посвећује две песме – два филозофска записа (1971./1974.) артикулисана у песничкој форми и насловљена именом сликара.<sup>6</sup> Записи о Сезану одликују се и тим што се, иако Хајдегер јасно реферира на неке Сезанове слике, ту заправо не ради о директној анализи било које од њих; када је реч о Сезану, Хајдегер тематизује целокупно његово сликарство. Такође, према, нашем суду, смисао тематизације Сезана је нов и радикалнији захват дијалога певања и мишљења, његово продубљивање и ојачавање.

Коначно, Хајдегерове *Белешке о Клеу* (1956.) можда су и наизазовнији и најнеобичнији од свих поменутих случајева: реч је заиста о тек неколико бележака, о неколико фрагмената који никада нису развијени до било каквог заокруженог текста.<sup>7</sup> Ипак, садржај ових фрагмената толико је значајан и иновативан у односу на магистралне токове Хајдегерове филозофије уметности, да се разматрање Клеа просто не сме маргинализовати; о томе сведоче тако значајни тумачи Хајдегера као што су Ото Пегелер (Otto Pöggeler) и Гинтер Сојболд (Günther Seibold). Упркос недовршености *Бележака*, у крајњем се испоставља да управо Кле за Хајдегера има исти статус и значај који је међу песницима додељен Хелдерлину; разлог томе је особена веза коју Хајдегер види између Клеовог сликарства и проблема превладавања метафизике и естетике.

Схема је, дакле, следећа: Франц Марк – неколико параграфа уклопљених у ширу расправу која се не тиче уметности

<sup>6</sup> Уп. Heidegger, M., „Cézanne”, im: *Gedachtes*, GA 81, P.-L. Coriando (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 2007, стр. 327; Heidegger, M., „Cézanne”, im: *Gedachtes*, GA 81, стр. 347.

<sup>7</sup> Тачно време настанка ових бележака није познато, али се зна да их је Хајдегер записао провоциран изложбом Клеових слика коју је посетио 1956. године. Уп. Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes to Klee”, *Philosophy Today* 61, (1/2017); Petzet, H. W., *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929–1976*, University of Chicago Press, Chicago, 1993, стр. 147–148.

(ради се о Кантовом (Immanuel Kant) схематизму); Ван Гог – детаљно тумачење, уклопљено у ширу расправу која се непомредно тиче суштине уметности; Сезан – два филозофска записа у песничкој форми, тематски посвећена сликарству; Кле – неколико неповезаних фрагмената са далекосежним последицама. Само у случају Клеа изостаје намерна интервенција над обликом филозофског текста посвећеног сликарству, због тога што текст и није довршен. Ипак, чак и у том случају несразмерност између значаја садржаја тих фрагмената и њиховог малог броја захтева да се у интерпретацији фрагментарност уважи, то јест, да се она приликом тумачења стално има у виду.

Другим речима, када говоримо о Хајдегеровом разумевању сликарства, никако не би требало да упаднемо у замку против које се он сам бори – да се фокусирамо само на сликарство и заборавимо да се овде ради о филозофском приступу истом. Наизглед тривијална примедба овде је одлучујућа. Њу не треба схватити као баналну ограду, у смислу да се овде ипак ради „само” о Хајдегеровим ставовима, те да се о овим сликарима и њиховим делима може понудити и другачији суд, укључујући ту и другачија филозофска виђења. То свакако важи; штавише, у истој феноменолошкој традицији којој припада и Хајдегер биће, на пример, речи о Сезану на сасвим другачији начин и из другачије визууре, код Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty).<sup>8</sup>

Ипак, позив да се Хајдегерови текстови о сликарству читају уз пратећу свест да је ту реч о *филозофским интерпретацијама сликарства*, а не просто о сликарству, има и дубљи смисао, утврђен и пропагиран од стране самог Хајдегера. Уважавање те тривијалне чињенице за њега заправо значи напуштање традиционалне естетике и за филозофију типичног односа према уметности, отварање новог простора за тај однос. Реч је управо о *простору* (у Хајдегеровом смислу те речи) који се налази *између* филозофије и уметности – подручју које их држи раздвојеним, али и повезаним, о подручју (интенционалног) односа. Границе тог простора су релати који ступају у одношење, управо филозофија и уметност, а његов карактер је *дијалогски*, такав да обе стране равноправно учествују у одно-

<sup>8</sup> Уп. Merleau-Ponty, M., *Sezanova sumnja. Oko i Duh i drugi ogleđi o umetnosti*, Službeni glasnik, Beograd, 2016.

су, те да су у њему обе једнако изложене. Управо због тога у Хајдегеровим текстовима о сликарству, ако желимо да их исправно разумемо, увек најпре морамо сагледати место, позицију и улогу филозофије; тек тако је могуће уочити и конкретне одлике проведеног дијалога певања и мишљења. У том погледу, међутим, највећу помоћ добијамо од језичке артикулације Хајдегерових промишљања, при чему не треба обратити пажњу само на кључне и необичне појмове, већ и на целокупан облик филозофског говора, о чему јасно сведоче записи о Сезану.

Интерпретације које ћемо понудити у овој студији следиће тај увид, као и већ истакнуту чињеницу да се Хајдегерови тумачења четири сликара значајно разликују. Она не само да хронолошки припадају различитим периодима, па чак и фазама Хајдегерове мисли, већ и суштински захтевају другачије интерпретативне приступе, будући да сваки од сликара (свака од слика) за Хајдегера представља посебан и несводив феномен. Иако су Хајдегерове анализе начелно вођене истим разумевањем односа филозофије и уметности, иако су све оне формално инстанце дијалога певања и мишљења, управо стога сваки сусрет са уметношћу представља нов догађај мишљења, нов позив да се филозофија упусти у дијалог и сваки пут отварање новог простора тог дијалога, без могућности да се његови резултати унапред предвиде.

У том смислу одлучили смо се да студију о Хајдегеровом разумевању сликарства организујемо преко четири централна поглавља, од којих ће свако бити посвећено једном од поменутих сликара. При томе је хронолошки ред настанка Хајдегерових текстова о сликарима поремећен инверзијом Сезана и Клеа: иако су записи о Сезану настали након *Бележака о Клеу*, сматрамо да суштински Хајдегерови мисао о сликарству – а можда и његова мисао о уметности уопште – најдаље одмиче управо тумачењем Клеа. Отуда, како ће бити детаљније објашњено, *Белешке* разумемо и као *последњу Хајдегерову реч* о уметности (и сликарству).

Свако од поглавља, дакле, представља целину за себе, у мери у којој је сваки од сликара (или слика) за Хајдегера специфичан феномен. Студија ипак има за циљ да Хајдегерово разумевање сликарства представи у целини, односно изричито не као низ неповезаних или споља окупљених огледа. Целови-

тост, међутим, овде неће бити ствар изналажења јединства у мноштву, откривања заједничког именитеља за све случајеве, те коначне системске обраде Хајдегерове филозофије сликарства. Такав приступ сматрамо супротним Хајдегеровим намерама, те смо се, уместо таквог модела који призива традиционалне естетичке матрице, определили за нешто флексибилнији, а, верујемо, Хајдегеру ближи модел – модел међусобног уклапања више датих перспектива, у својој основи феноменолошки. Или, како Хајдегер каже у *Прилозима филозофији*: „Издавање појединих питања (искон умјетничког дјела) мора се одрећи равномјерног отварања и обликовања цијелог подручја фуге”.<sup>9</sup>

Другим речима, читалац од ове студије не треба да очекује догматске ставове, нити системско представљање Хајдегерове филозофије сликарства, са једне стане омеђено према општем појму Хајдегерове филозофије уметности, а са друге ограничавајуће спрам својих посебних инстанци, тумачења четири сликара и њихових дела. Оно што ова студија нуди је тумачење четири Хајдегерових сусрета са сликарима и сликама, уже фокусирано на истраживање тако отворених подручја дијалога певања и мишљења. Посматрана у целини, студија ће тако понудити и увиде везане за варирања и промене Хајдегеровог разумевања тог дијалога, па отуда и увиде који се тичу његове филозофије уметности начелно. Пројављивања сликарства у Хајдегеровом делу обухватају целокупан период изградње његове филозофије уметности, па се утолико може очекивати да ће она рефлектовати неке њене фазе и периоде.

Штавише, става смо да сусрети са сликарима имају и значајнију улогу, да сва четири случаја маркирају битне промене Хајдегеровог разумевања дијалога певања и мишљења, а тиме и уметности. Утолико је једна од сугестија коју овом студијом желимо да понудимо та да, упркос мањем обиму текстова посвећених сликарству, оно за Хајдегера није мање важна тема у односу на поезију. О томе сведочи, рецимо, случај Пикаса (Pablo Picasso): према сведочанству Хајнриха Вигенда Петцета (Heinrich W. Petezet), Хајдегер је био врло заинтересован и за овог сликара, сматрајући га изузетним уметником, иако не и

<sup>9</sup> Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, Naklada Breza, Zagreb, 2008, стр. 62.

оним који је за саму ствар уметности од суштинског значаја.<sup>10</sup> Самим тим, можемо закључити да су се они о којима је писао очигледно показали не само као добри сликари, већ и као уметници одлучујући за дијалог певања и мишљења.

Слично важи и за однос Хајдегерове филозофије сликарства према магистралним токовима његове позне мисли, а не само његове филозофије уметности. Текстови о сликарству заиста нису на маргини Хајдегерових напора; они су врло често везани за изградњу позне филозофије у целини, а посебно за проблем новог постављања питања о бивствовању. Карактеристичан и најпознатији пример тога је веза појма истине и уметности, успостављена управо анализом Ван Гогове слике у *Извору уметничког дела*; на значај обраде појма истине у овом предавању указује сам Хајдегер у свом другом главном делу, *Прилози филозофији*.<sup>11</sup>

Интерпретације које ћемо понудити у овој студији, међутим, уже су усмерене на сликарство, те ће овакве теме и питања у њих бити укључене минимално, само у неопходној мери; оне, дакле, нису наш циљ. Неке од веома компликованих и неразумљивих Хајдегерових појмова, попут истине, мига, угођаја, смирености (*Gelassenheit*) и сличних ћемо, у том смислу, представити само делимично, будући да сваки од њих захтева засебну и тематски организовану студију. Ипак, сматрамо да интерпретације Хајдегерових сусрета са сликарством и у том погледу могу бити корисне: оне ће несумњиво понудити нов поглед на употребу оваквих појмова и обраду датих питања у Хајдегеровој позној мисли, што у светлу смисла дијалога певања и мишљења може да има и одлучујући значај.

Имајући све претходно у виду, на самом почетку наших разматрања важно је нагласити да се слика као тема ове студије специфично умрежава са скоро свим кључним појмовима и проблемима Хајдегерове позне филозофије. При томе морамо разликовати слику и појам слике; разлика одговара оној између сликарства као саговорника у дијалогу и филозофије

<sup>10</sup> Уп. Petzet, H. W., *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929–1976*, стр. 144–145; Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, стр. 164–165.

<sup>11</sup> Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 58, 158, 247, 287, 295, 322, 324.



која са њим разговара. Још једна тривијалност – *слика није исто што и појам слике* – у Хајдегеровој мисли испоставља се суштинском не само за исправан приступ филозофије сликарству, већ и за самоодређење филозофије, што је и главни очекивани резултат дијалога певања и мишљења. Проблем (уметничке) слике, у констелирању са естетичким разумевањем уметности и нововековним поимањем мишљења као представног (репрезентативног), постаје импулс који Хајдегерове анализе сликарства повезује са свим нивоима његове позне мисли.

За повезивање тематизације сликарства, филозофије уметности у ширем смислу и основних проблема позне Хајдегерове мисли централни мотив је *превадавање метафизике*.<sup>12</sup> Нужност превладавања метафизике у основи је могућности новог мишљења, нове филозофије коју позни Хајдегер жели да изгради: овај појам подразумева истинско превазилажење свих традиционалних облика и матрица филозофије, посебно оних везаних за питање о бивствовању. Ипак, још у *Прилозима филозофији* Хајдегер наглашава да је превладавање метафизике неодвојиво од *превадавања естетике*, тврдећи тако да је традиционална мисао о уметности најдиректније условљена својим метафизичким основом.<sup>13</sup> Дијалог певања и мишљења афирмативна је страна исте проблематике, нов и метафизички неусловљен начин односа филозофије и уметности. Утолико је свака инстанца дијалога истовремено и друга страна превладавања (како метафизике, тако и естетике), а дијалог је неопходан да би се превладавање спровело.<sup>14</sup> То важи и у слу-

<sup>12</sup> Уп. Поповић, У., „Превладавање естетике и почетак мишљења: Хајдегерово схватање уметности у савремено доба”, у: Драшкић-Вићановић Ива, Поповић Уна, Новаковић Марко, Грубор Небојша (ур.), *Криза уметности и нове уметничке праксе*, ЕДС, Београд, 2014.

<sup>13</sup> Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 408-409; Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti*, Mali Nemo, Панчево, 2005, стр. 5. Штавише, у предавању *Доба слике света* он тврди да је „улазак уметности у видокруг естетике” једна од суштинских одлика нововековне метафизике, напоредо са науком и техником. Хајдегер, М., „Доба слике света”, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000, стр. 60.

<sup>14</sup> Уп. Geertsema, M. J., *Heidegger's Poetic Projection of Being*, Palgrave MacMillan, 2018, стр. 4.

чају сликарства; овде можда и наглашеније, јер је проблематика специфично заострена у *Белешкама о Клеу*, услед чега их и тумачимо као последњу Хајдегерову реч о уметности.

У свом чувеном предавању *Питање о техници* Хајдегер уметност проглашава за *оно спасоносно*, позивајући се при томе на један Хелдерлинов стих.<sup>15</sup> Спасоносни статус уметности тиче се управо питања да ли је филозофији данас, у савремено доба, могуће да искорачи ван оквира који су је вековима одређивали, а који су нарочито делатни у савременом научно-техничком светоназору. Науку и технику Хајдегер разуме као инстанце нововековне метафизике, о чему говори, рецимо, у предавању *Доба слике света*.<sup>16</sup> Укратко, Хајдегер констатује да је особен *појам слике* одлучујући за нововековни начин мишљења, управо стога што се мишљење у нововековљу разуме путем тог појма – што се оно разуме као представно и репрезентативно. Штавише, на таквим основама, тврди даље Хајдегер, појам слике као представе мишљења одређује и начин захватања и разумевања свега осталог, свега што јесте – то јест, бивствујућег (као бивствујућег), условљавајући тиме нововековну метафизику.<sup>17</sup>

Другим речима, ако је нововековна метафизика одређена појмом слике као представе мишљења, а данашња наука и техника су њене инстанце, закључно произилази да савремени светоназор почива на том особеном појму слике, који одређује и оно како мишљења и оно мишљењем захваћено. Уколико томе треба понудити алтернативу, а Хајдегер сматра да је то случај, нововековном појму слике мора се супротставити другачије њено разумевање; у том погледу слика као уметничко дело очигледно је најважнији кандидат. При томе, међутим, остаје кључно да се уметничкој слици обезбеди могућност да се као таква и појави, односно захвати.<sup>18</sup> То, пак, није самора-

<sup>15</sup> Уп. Хајдегер, М., „Питање о техници”, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999, стр. 32.

<sup>16</sup> Уп. Хајдегер, М., „Доба слике света”, стр. 60, 67–69.

<sup>17</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 71–72.

<sup>18</sup> Како умесно истиче Н. Грубор, Хајдегеров циљ није „да се реши заго-нетка уметности, него да се она најпре види”. Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti*, стр. 25.

зумљиво, будући да је наш однос према уметности, а тиме и сликарству, умногоне одређен традиционалним поставкама, при чему не мислимо само на филозофију, већ и на свакодневне предконцепције, попут оних да је уметничко дело израз мисли и емоција, односно менталних стања уметника.

Отуда се превладавање естетике испоставља као кључно; о вези устаљеног разумевања уметности и нововековне метафизике Хајдегер говори на последњим страницама *Извора уметничког дела*, истичући у први план појам доживљаја.<sup>19</sup> Иако је очигледно да је појам слике, наглашен спрам нововековне метафизике, у случају естетике смењен појмом доживљаја, заправо се ради о истом, јер доживљај припада регистру нововековних појмова којима се артикулише представна природа духа и мишљења. У ширем хоризонту Хајдегерове филозофије уметности алтернативу појму доживљаја представља појам угођаја (*Stimmung*); слично томе, у *Питању о техници* Хајдегер као *оно спасоносно* не истиче слику, сликарство или нов појам слике, већ уметност као такву. Другим речима, место уметничке слике и њом евентуално призваног новог појма слике у контексту превладавања метафизике и естетике није експлицитно истакнуто – изузев у *Белешкама о Клеу*, а делом наговештено и у записима о Сезану. Ипак, из претходног је јасно да се превладавање метафизике и естетике са једне, односно Хајдегерова разматрања сликарства са друге стране, морају мислити заједно, да су они саприпадни.

Студија која је пред читаоцем нема за циљ да тематски, у виду извођења тезе, представи овај однос превладавања и сликарства код Хајдегера. Пре, намера нам је да понудимо неколико конкретних увида у корелацију превладавања и сликарства, изнова постављених из угла тумачења Хајдегеровог сусрета са сликом и сликарима – дакле, из дијалога певања и мишљења. Сходно томе, и претходне опаске на ту тему треба разумети само као припремне, као изоштравање погледа за перспективу која ће бити садата са понуђеним анализама, а посебно у вези са Сезаном и Клеом. Напокон, без детаљне анализе онога што је Хајдегер рекао о сликарству није ни могуће разматрати даљу

---

<sup>19</sup> Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 57–59.

везу тих ставова са проблемом превладавања; надамо се да би ова студија могла бити подстицај и за таква истраживања.

Конечно, наглашавањем Хајдегеровог односа према сликарству, посебно у поређењу са поезијом, не желимо да у други план потиснемо остале гране уметности и њихов значај за Хајдегерову мисао. Напротив, става смо да је могуће, па и веома потребно, сачинити сличне студије у вези са другим грананама уметности – посебно вајарством, које у позним годинама Хајдегеровог деловања заиста има нарочиту улогу и везано је за такозвану *топологију бивствовања*.<sup>20</sup> Посебно питање ту представља и архитектура, будући да је Хајдегер оставио трага не само у теорији архитектуре, већ и у њеној пракси;<sup>21</sup> отворено питање је, међутим, како треба разумети однос скулптуре и архитектуре у његовој мисли. Још једно занимљиво питање је и однос поезије и прозе – да ли позивања на прозу у Хајдегеровим делима треба олако тумачити по истом моделу који се примењује на поезију? Напокон, иако веома штуро, Хајдегер говори и о музици и о игри; такође и о филму и фотографији.

Сва наведена питања сматрамо изузетно занимљивим и значајним, а сва су, у већој или мањој мери, у интерпретацијама потиснута у други план, у корист примата поезије. У највећем броју случајева, интерпретације Хајдегерове филозофије уметности, чак и када се тичу конкретног примера или неке од уметности, заправо су вођене доста традиционалним гестом, из перспективе ситуирања одабране теме у шире оквире Хајдегерове мисли, пре свега с обзиром на питање о бивствовању. Отуда се, разумљиво, истиче и примат поезије, не само као уметности о којој Хајдегер највише говори, већ и као уметности с обзиром на коју он решава неке од кључних проблема везаних за питање о бивствовању – рецимо, проблем

---

<sup>20</sup> О Хајдегеровом разумевању вајарства видети Грубор, Н., „Егзистенцијална дистанца и искуство простора. Хајдегерово схватање вајарства”, у: *Егзистенција и дистанца. Студије о Хајдегеровој филозофији*, Завод за уџбенике, Београд, 2019, стр. 181–197; Mitchell, A. J., *Heidegger Among the Sculptors. Body, Space, and the Art of Dwelling*, Stanford University Press, Stanford, 2010.

<sup>21</sup> Уп. Sharr, A., *Heidegger for Architects*, Routledge, New York, 2007.

суштине језика у истоименим предавањима, а везано за тумачење песме Штефана Георга.

Сама по себи, та стратегија не мора да буде погрешна, јер свака тематизација уметности код Хајдегера заиста има везе са његовим централним питањем.<sup>22</sup> Ипак, она најчешће остаје слепа за оно што Хајдегер постојано истиче као кључно у свом приступу уметности – за сусрет са њом, за уважавање феномена уметности, који се једино може задобити полазећи од уметничког дела. Сви Хајдегерови ставови о уметности, ма како уопштено звучали, изведени су са феноменског тла сусрета са уметничким делима; речником традиционалне естетике, ово је филозофија уметности „одоздо”. Стога сматрамо да би и интерпретације у овом случају наведено увек морале да имају у виду, ако не и да јасно укажу на феноменско тло теме о којој је реч. Као што смо већ нагласили, наша студија методски је усмерена на такав начин.

Ипак, и такав приступ има својих мањкавости, јер најчешће није могуће сваку нит анализе феномена извести детаљно и до крајњих консеквенци. Разлог томе је што сваки нови корак и сваки нови уведени појам код Хајдегера захтева низ додатних појашњења, која углавном подразумевају још нових појмова и још појашњења, и тако у недоглед. То је случај и са нашом студијом; понуђене анализе не исцрпљују све што је о сликама и сликарима речено од стране Хајдегера, нити је то могуће учинити, изузев у истраживању које би било посвећено искључиво једном од њих. Наша намера је, међутим, другачија: студија је усмерена на оцртавање места сликарства у Хајдегеровој филозофији уметности и, последично, на истицање његовог значаја. У крајњем, то значи да ће свако од поглавља бити вођено одређеним фокусом, који препознајемо као најважнији за дати случај, односно као онај који ту конкретну Хајдегерову интерпретацију опредељује у њеној особености.

Конечно, ова студија није настала без пријатељске и стручне подршке и помоћи. Захвалност дугујем свом ментору, професору Небојши Грубору, који ме је упутио на Хајдегерову филозофију и посебно филозофију уметности, и који ме је оспособио да се крећем њеним путевима. Студија би била значајно

---

<sup>22</sup> Уп. Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti*, стр. 25.

Уна Поповић

сиромашнија без дугогодишњих расправа и разговора са колегама Николом Таталовићем, Гораном Рујевићем и Милошем Миладиновим, чији су ме увиди и сугестије инспирисали и кориговали. Напокон, посебну захвалност дугујем Срђану Шаровићу, који ми је даровао поглед уметника и искуство сусрета са сликарством, као и нарочиту помоћ у вези са поглављима о Сезану и Клеу.

## II ФРАНЦ МАРК: НЕОБЈЕКТИВНА СУШТИНА СЛИКАРСТВА

Феномен уметности, као што је познато, постаје један од централних Хајдегерових интереса тек у другој фази његове мисли, након напуштања пројекта *Бивствовања и времена*, односно након такозваног *окрета* (*Kehre*). Централни Хајдегеров спис посвећен уметности, *Извор уметничког дела*, заправо је транскрипт његових предавања и датира из 1935–1936. године; ово дело оцртава оквир који се данас узима као база Хајдегерових промишљања о уметности. Слично томе, прва предавања експлицитно посвећена уметности Хајдегер држи у зимском семестру 1934–1935. године, а реч је о предавањима *Хелдерлинове химне „Германија“ и „Рајна“*. Оба дела, дакле, спадају у филозофију након *окрета*.

Прва фаза Хајдегерове филозофије ослобођена је испитивања домена уметности, те се тако чини да Хајдегер уметност тада уопште не уочава као тему значајну за питање које сматра централним како за сопствену делатност, тако и за савремену филозофију у целини; реч је, наравно, о питању о бивствовању (као таквом), које битно одређује и позне Хајдегерове радове и пројекат фундаменталне онтологије. Напуштање раних позиција, међутим, значило је и поновно осмишљавање начина филозофског мишљења, сасвим нов и специфичан приступ филозофији. Проблем уметности јавља се наглашено са тим задатком: разматрања о уметности за Хајдегера постају простор испитивања саме филозофије, при чему се од сусрета са уметношћу очекује да понуди оно што филозофија сопственим силама не може да учини – излаз из модела мишљења традиције,

посебно у погледу на начин постављања питања о бивствовању.<sup>23</sup> Самодовољност филозофије, коју је Хајдегер заступао и бранио у раним радовима, сада се напушта у име њеног огледања спрам уметности: сусрет са њом требало би да обезбеди другачији поглед, те да унутарфилозофски монолог отвори за до тад непознате перспективе.

У позадини истакнутог питања о бивствовању, дакле, стоји још један значајан и са њим нераскидиво преплетен проблем – ради се о проблему смисла и карактера филозофије у савремености. Наиме, још од раних радова, Хајдегер се филозофијом бави критички и несаморазумљиво: примедбе које он упућује традицији начина постављања питања о бивствовању применљиве су, како ће се то нарочито показати у његовим позним радовима, на целину традиције филозофије, али и на њену савременост. Уколико се традиција сматра заблуделом, то не значи да је савременост ослобођена сумње и априори легитимна. Утолико су и два питања, питање о бивствовању и питање о смислу филозофије данас, за Хајдегера нераскидиво повезана. Напуштањем пројекта фундаменталне онтологије, који је одредио приступ решавању оба наведена проблема у раним радовима, Хајдегер напушта и „наивност” тог првобитног приступа, те трага за новим могућностима сагледавања филозофије и њеног смисла, у чему се битно ослања управо на уметност.

Упркос свему наведеном, међутим, прва Хајдегерова референца на уметност икада не припада позној, већ раној филозофији: у питању је неколико пасуса посвећених слици *Срндаћи у шуми (Reh im Wald)* Франца Марка, коју Хајдегер анализира у предавањима *Логика, питање о истини* из зимског семестра 1925–1926. године. Уметност се, тако, у Хајдегеровој мисли по први пут појављује пре *окрета*.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Уп. Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti*, стр. 37; von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis. Zu Heideggers 'Beiträgen zur Philosophie'*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1994, стр. 223–224.

<sup>24</sup> Уп. Dastur, F., „Heidegger's Freiburg Version of the Origin of the Work of Art”, in: James Risser (ed.), *Heidegger Towards the Turn: Essays on the Work of the 1930*, SUNY Presss, New York, 1999, стр. 120–121.



Наведену чињеницу сматрамо врло интересантном, услед неколико разлога. Најпре, прво помињање уметности у Хајдегеровом опусу специфично је ситуирано: оно је део ширих анализа посвећених Кантовој мисли. Овде, дакле, не треба пребрзо закључити да се уметност у раним радовима јавља као истакнути проблем Хајдегерове филозофије, управо на овом месту анализе Маркове слике. Напротив, уметност је у датом случају само илустрација којом се Хајдегер користи како би појаснио поенту коју изводи у вези са анализом Канта – скоро неприметан детаљ, наизглед без већег значаја. Њену улогу у аргументацији би, чини се, адекватно могао испунити и неки другачији пример, невезан за уметност; ипак, како ћемо показати, то није тако.

Прво појављивање уметности у Хајдегеровим списима, дакле, не треба идентификовати са проблемом уметности у Хајдегеровој филозофији, односно са начином на који ће уметност касније за њега постати филозофски значајна. Ова примедба је важна, сматрамо, и као смерница за интерпретацију наведеног места: њему, наиме, нипошто не треба приступити полазећи од ставова о уметности које ће Хајдегер изнети касније, у својим позним списима. Напротив, чињеница да је позивање на Маркову слику у предавање укључено без позадинског хоризонта изграђених ставова о уметности и њеном односу са филозофијом – хоризонта који ће пре свега одредити тумачења Ван Гога, али и тезе о Сезану и Клеу – даје посебну предност овом продору уметности у Хајдегерову мисао. Пратећи пример *Срндаћа у шуми*, имамо прилику да сагледамо импулсе из којих се, у коначном, таква заокружена филозофија уметности формирала и развила.

Наведено, ипак, не би требало ни да закрије значај овог места за развој познијих и развијених Хајдегерових ставова о уметности. У ових неколико параграфа Хајдегер, чини се, наговештава бар неке ставове које можемо затећи и у познијим списима.<sup>25</sup> Додатно, како ће бити показано, сматрамо да је

---

<sup>25</sup> Стога Н. Грубор тврди да би се могло говорити о Хајдегеровој херменеутичкој филозофији уметности чак и да он није написао позне списе на дату тему; Грубор се ту посебно позива на Хајдегерово разумевање Платонове теорије слике. Уп. Grubor, N., *Hermeneutička feno-*

анализа Франца Марка веома корисна за расветљавање неких контроверзних и нејасних Хајдегерових позиција у вези са савременом уметношћу; ово утолико пре што је реч о слици која одступа од традиционалних и миметичких узуса. У том смислу, ово место показује се важним управо због тога што није унапред уклопљено у шире поставке односа филозофије и уметности, које одликују позну Хајдегерову мисао. Оно стога, сматрамо, може представљати својеврсни интерпретативни колектив приликом анализе познијих Хајдегерових ставова.

Конечно, пажњу такође привлачи и чињеница да је прво помињање уметности у Хајдегеровом опусу оријентисано управо на сликарство, а не на поезију, коју Хајдегер касније несумњиво фаворизује, и која представља одликовану уметност за класични приступ разумевању Хајдегерове филозофије уметности у интерпретацијама. Ова чињеница, сматрамо, значајна је бар из два разлога. Најпре, она представља контратежу поменутом примату поезије, те, стога, указује на то да приликом анализе Хајдегеровог односа према поезији треба бити пажљивији и, можда, на другачији начин сагледати њено истичање међу другим уметностима. Комплементарно томе, чини се да сликарству у Хајдегеровој филозофији уметности ипак треба посветити нешто више пажње.

Примат поезије у Хајдегеровој филозофији уметности последица је начелног значаја проблема језика у његовој позној мисли, будући да управо језик представља заједнички медијум филозофије и поезије.<sup>26</sup> Чини се да Хајдегер поезију истиче међу другим гранама уметности из разлога који су повезани са његовим ужим интересовањима, везаним за проблем смисла филозофије и питање о бивствовању. Овде, дакле, није реч о Хајдегеровом естетском суду, али ни о његовом естетичком суду, који би поезији, у односу на остале уметности, доделио вишак естетских, односно естетичких вредности.

---

*menologija umetnosti. Osnovni problemi estetike polazeći od Hajdegerove filozofije*, Mali Nemo, Pančevo, 2009, стр. 96–97.

<sup>26</sup> Уп. Froment-Meutice, M., *That is to Say: Heidegger's Poetics*, Stanford University Press, Stanford, 1998, стр. 92–93; Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 188–189.

Хајдегер, наиме, сматра да однос уметности и филозофије мора да напусти традиционалне оквири у којима је сагледаван сходно повести метафизике – оквири унутар којих је уметност, као последица ирационалних аспеката људског бића, била подређена филозофији, која је заступница разума.<sup>27</sup> Насупрот таквој слици, Хајдегерово идеја је равноправни разговор између мишљења и певања, филозофије и уметности – разговор који је означен као *дијалог*, те је стога и разумљен као специфична херменеутичка ситуација.<sup>28</sup> Овако схваћен дијалог филозофије и уметности, управо као дијалог, почива на свом херменеутичком карактеру, односно подразумева позадину суштине језика, онако како је Хајдегер разуме.<sup>29</sup> Управо то је и разлог поменутог примата поезије, карактера односа филозофије и уметности, али и основ Хајдегеровог разумевања певања (*Dichten*) као суштине *свих уметности*. Чињеница да је прво помињање уметности везано за сликарство, међутим, даје додатни тон наведеном: оно је бременито питањима и проблемима који воде ка формирању тезе о дијалогу певања и мишљења, али који, како ћемо показати овом студијом, остају на снази све време, те изнова и изнова провоцирају радикалније промишљање тог дијалога.

Имајући све претходно у виду, одабрали смо да управо прво Хајдегерово помињање уметности – као његова *прва реч о уметности* – буде и предмет анализа којима отварамо ову студију. У редовима који следе настојаћемо да укажемо на централне моменте овог кратког, али врло садржајног текста.

<sup>27</sup> Уп. Vattimo, G., „Aesthetics and the End of Epistemology”, in: H. Dreyfuss, M. Wrathall (eds.), *Heidegger Reexamined Volume 3: Art, Poetry, and Technology*, Routledge, New York/London, 2002, стр. 5.

<sup>28</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 234; Kockelmans, J. J., *On the truth of Being: Reflections on Heidegger's later philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 1984, стр. 164.

<sup>29</sup> Уп. Geertsema, M. J., *Heidegger's Poetic Projection of Being*, стр. 5, 151, Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 190.

## 2.1. Срндаћи у шуми Франца Марка: ситуирање анализе

Хајдегерова прва реч о уметности заправо је неколико пасуса из предавања *Логика, питање о истини* (зимски семестар 1925–1926. године), посвећених слици *Срндаћи у шуми* Франца Марка. Како смо већ напоменули, позиција ове кратке Хајдегерове анализе уметности карактеристична је, будући да наведена предавања припадају периоду његове ране мисли, те да сама анализа не почива ни на каквим претходно усвојеним и изграђеним ставовима о природи уметности или вези уметности и филозофије. Сходно томе, да бисмо боље разумели Хајдегерову анализу, тумачење започињемо управо коментаром начина на који се уметност *de facto* по први пут затиче у Хајдегеровом опусу.<sup>30</sup>

Анализа слике Франца Марка није изведена у студији која је интегрално посвећена сликарству или уметности; напротив, ради се о разматрању појма истине с обзиром на проблематику темпоралности.<sup>31</sup> Хајдегерове референце на Марка пре су успутне, него централне за ова предавања, и везане су за ширу тематизацију Кантовог појма схематизма; оне се налазе у §31, насловљеном *Схематизам чистих појмова разума (Der Schematismus der reinen Verstandesbegriffe)*.<sup>32</sup> Овде се, дакле, не ради о системској анализи смисла уметности, нити о анализи која би почивала на већ изграђеним ставовима о односу филозофије и уметности, какви преовлађују познијом Хајдегеровом филозофијом. Ипак, место на ком Хајдегер уводи сликарство у своју филозофију је карактеристично и естетички интересантно, будући да је у ових пар коментара везаних за Франца Марка

<sup>30</sup> Ову тему, у нешто другачијем контексту, разматрали смо и у раду Popović, U., „Martin Heidegger o slikarstvu: Franz Mark i Paul Klee”, *Filozofska istraživanja*, Vol. 39, No. 2, 2019.

<sup>31</sup> Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 71.

<sup>32</sup> Занимљиво је и то да се, како примећује Н. Грубор, у овим предавањима Хајдегерова мисао „по први пут озбиљније приближава Канту”, те тако она постављају и основе даљих интерпретација Канта. Уп. Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti*, стр. 103–104.

реч управо о репрезентацији и представљању (*Darstellen*), односно о карактеру самог сликарства.

Референца на слику *Срндаћи у шуми* ситуирана је у једно од потпоглавља §31, уже посвећено емпиријским, односно чулно заснованим појмовима и њиховом очулотворењу. Хајдегер овде најпре говори управо о односу чулности и појма, те констатује да је у случају емпиријско-чулних појмова очулотворење увек усмерено на нешто сасвим конкретно, на ствар у њеним посве специфичним одликама, попут тачно одређене величине, боје и слично. Очулотворење таквих појмова, било да је у питању „означавање или сликање” [прев. У.П.],<sup>33</sup> нужно резултира посве конкретном представом; како видимо, таква представа се може остварити и путем сликања, и путем додељивања знакова. При томе Хајдегер, пратећи Канта, констатује да је *оно што треба представити (Darzustellende)*, односно појам, „темељ правила представљања” [прев. У.П.], што Кант назива схемом.<sup>34</sup> Томе насупрот, *оно представљено (Darstellende)* није појам, већ представа предмета: у Хајдегеровом примеру нека одређена представа куће, која „очулотворује на такав начин да суштина куће прописује начин очулотворења и начин могућег очулотворења” [прев. У.П.].<sup>35</sup> У контексту очулотворења емпиријских појмова *оно представљено* је, дакле, условљено оквирима појма који се очулотворује.

Како можемо видети, Хајдегерова прва реч о уметности отворена је разматрањима о односу појма и представе, чак и пре позивања на конкретно уметничко дело. Како показује Н. Грубор, заправо се ради о разлици између гледања и разумевања, и то у погледу питања „да ли је оно путем чега се нешто чулно предочава и само чулно опажљиво” или не.<sup>36</sup> У том погледу Хајдегер, тумачећи Канта, предлаже четири типа очулотворења: очулотворење чулних појава (опажљивих предмета), очулотворење чулних (емпиријских) појмова, очулотворење чистих чулних појмова и очулотворење чистих појмова разума.<sup>37</sup> Сликар-

<sup>33</sup> Heidegger, M., *Logik: Die Frage nach dem Wahrheit*, стр. 362–363.

<sup>34</sup> *Ibid.*, стр. 363.

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti*, стр. 105.

<sup>37</sup> Уп. *Ibid.*

ство је, дакле, уведено у расправу најпре као један од могућих, а чини се за Хајдегера и као одликовани случај овог кантовски схваћеног односа. Спрам оцртане схеме, јасно је да су прва два типа очулотворења од значаја када је реч о уметности; ипак, испоставиће се да је уметничка слика случај који одступа од наведене матрице, те утолико и пример несводив на друге.

За даљу анализу важно је приметити и разлику између онога што треба представити (*Darzustellende*, појам) и оног представљеног (*Darstellende*, представа предмета). Сама представа, па и уметничка представа (слика), тиме се изнутра раслојава на бар два нивоа, јер оно што је *de facto* представљено условљено је оним што треба представити на суштински и незаобилазан начин; отуда сама представа показује и једно и друго, те има два (феноменска) слоја. Како ћемо видети касније, ова разлика одговара Хајдегеровој разлици између првог и другог *intentum*-а.

Хајдегер јасно каже да сликовно представљање у уметности (*bildliche Darstellung in der Kunst*) треба строго разликовати од чистог одражавања (*Abbildung*) које нуди емпиријско опажање, као и од кантовског схематизовања емпиријских појмова – односно, од прва два типа очулотворења.<sup>38</sup> Управо тако он у расправу и уводи сликарство Франца Марка: Хајдегер, наиме, говори о разлици између уметничке слике (*Gemälde*), слике као илустрације (*Bild*) и фотографије (*Photographie*). Ова разлика би требало да послужи бољем разумевању Кантовог појма схематизма, али такође и осветљавању претходно назначених разлика између очулотворења на начин чистог чулног одражавања (*Abbildung*), схематизирања (*Schematizierung*) и уметничког сликовног представљања. Појмове очулотворења (*Versinnlichung*) и представљања (*Darstellung*) Хајдегер овде, чини се, користи синонимно. Он каже:

„Фотографија једног пса, слика једног пса у неком зоолошком приручнику и слика 'Пас' увек представљају различите ствари и чине то на различите начине. Срндаћи у шуми, нпр. они које је насликао Франц Марк, нису ови срндаћи у овој конкретној шуми, већ 'срндаћ у шуми'. Такво представљање у

<sup>38</sup> Уп. Heidegger, M., *Logik: Die Frage nach der Wahrheit*, стр. 363–364.

уметничком смислу можемо назвати схематизирањем, очулотворењем неког појма, уколико при томе такав појам није схваћен као теоријски појам, не као зоолошки појам срндаћа, већ као појам неког бивствујућег које се затиче заједно са мном у мом свету и које, као и ја сам, у целини света има своје окружје; срндаћ, такорећи, као ‚становник шуме‘, насупрот анатомско-зоолошком појму срндаћа” [прев. У. П].<sup>39</sup>

Како можемо видети из наведеног цитата, разлика три типа представљања/очулотворења овде је експлицирана примерима. При томе, илустрација (слика, *Bild*) пса у зоолошком приручнику одговара представљању на начин схематизирања у кантовском смислу, док фотографија одговара представљању на начин чистог чулног одражавања. О томе Хајдегер каже следеће: „фотографија овог дрвета приказује само ово одређено дрво” [прев. У.П.];<sup>40</sup> фотографија, као и чулни опажај, не могу да захвате дрво као такво, нити његову целину, већ увек дају појединачну перспективу одређеног предмета.

Чулно одражавање се утолико и разликује од схематизирања – очулотворења чулног појма, будући да је оно, како смо видели, конституисано односом два слоја представе, *оним што треба представити* и *оним представљеним*. У том случају појам задаје правило, односно схему сопственог очулотворења и представљања, па би у том смислу суштина дрвета унапред водила приказ, а оно приказано се не би могло редуковати на појединачну перспективу предмета, већ на израз његове суштине. Тако је у цитату пример схематизирања управо слика, то јест, илустрација пса у приручнику.

Како видимо, наведено место занимљиво је за разматрања филозофије уметности јер се, поред сликарства, тиче још једне од уметности – фотографије. Иако посве узгредно и штуро, Хајдегер овде ипак оставља важну назнаку за тумачење смисла фотографије, при чему је паралелизам чулног опажања и фотографије бременит проблематичним последицама. Ту се посебно истиче позивање на доста необичан пример фотографије маске умрлог, који у аргументацији служи као прелаз са

<sup>39</sup> *Ibid.*, стр. 364.

<sup>40</sup> *Ibid.*, стр. 363.

чулног одражавања на схематизирање.<sup>41</sup> Ипак, будући да у предавањима *Логика: питање о истини* фотографија заиста није у Хајдегеровом фокусу, те да чак није извесно ни да ли је он овде уопште третира као једну од уметности – пошто је јасно раздваја од *сликовног представљања у уметности*, пажњу ћемо посветити сликарству.

Када је реч о сликарству, међутим, Хајдегерова експликација разлике три типа представљања/очулотворења путем примера најпре служи принципијелном раздвајању *сликовног представљања у уметности* како од фотографије, тако и од схематизирања.<sup>42</sup> Њихова разлика тиче се пре свега *оног представљеног*, јер, како Хајдегер каже: „Срндаћи у шуми, нпр. они које је насликао Франц Марк, нису ови срндаћи у овој конкретној шуми, већ ‚срндаћ у шуми‘” [прев. У.П.].<sup>43</sup> Разлика постаје јасна уколико се сетимо Хајдегерових коментара са самог почетка потпоглавља §31 – нужности да очулотворење појма резултује у некој конкретној и посве одређеној представи.

Наравно, више је него јасно да је и представа коју нуди слика *Срндаћи у шуми* Франца Марка нешто посве конкретно, са свим одређеним одликама – специфичним бојама и линијама, специфичним величинама линија и нијансама боја, и томе слично. Ипак, када алудира на то да уметничка слика не нуди конкретну представу, Хајдегер циља на нешто друго – он циља на оно што је таквом конкретном представом заиста представљено, а не на пуко чулно опажено. Прецизније, Хајдегер жели да каже да уметничка представа заправо представља више од онога што захвата пуко чулно опажање, те се стога и не може свести на боје, линије и њихове односе. За разлику од фотографије, која би у датом случају представљала управо ове срндаће у овој конкретној шуми (и ништа друго), Маркова слика представља „Срндаће у шуми”, и никако (само) ове срндаће у овој конкретној шуми.<sup>44</sup> Уметничка слика, дакле, не представља на начин фото-

<sup>41</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 361–362; Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti*, стр. 106.

<sup>42</sup> Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 71.

<sup>43</sup> Heidegger, M., *Logik: Die Frage nach der Wahrheit*, стр. 364.

<sup>44</sup> Уп. Gnehm, M., „The Gaze of ‚Historicity‘ in Schongauer and Dürer”, in: A. Boetzkes, A. Vinegar (eds.), *Heidegger and the Work of Art History*, Ashgate, 2014, стр. 207.



графије и, што је још важније, не представља на начин фотографи комплементарног чулног опажања.

Слично важи и за разлику уметничке слике и схематизирања, иако је овде ситуација нешто компликованија. Наиме, за разлику од схематизирања, које би овде било представљање срндаћа вођено појмом срндаћа, евентуално у шуми – егземплификовано илустрацијом у зоолошком приручнику, а претходно примером приказивања куће<sup>45</sup> – уметничко представљање за свој основ нема појам, или бар не појам о ком је реч са Кантовим схематизирањем. Ипак, увођење уметничког представљања овде није случајно, јер, како читамо, оно се под одређеним условима може схватити као схематизирање – уколико се појам који га води не схвати као научно-теоријски појам.<sup>46</sup> Под тим условом, дакле, и уметничко представљање је својеврсно схематизирање, што у датом случају морамо тумачити као назнаку да је и уметничка представа конституисана путем два слоја – везом *оног што треба представити* и *оног представљеног*.

Хајдегер овде указује на слику *Срндаћи у шуми* из крајње конкретних разлога, са циљем да укаже на однос појмова *представа/представљање (Darstellung)* и *појам (Begriff)*, односно са намером да нагласи да се како однос појма и представе, тако и појам појма могу разумети на више различитих начина. У том смислу он изричито разликује *теоријски појам*, у овом случају појам науке зоологије, и појам који не припада теоријским дискурсу, такорећи *не-теоријски* или *пред-теоријски појам*. Из наведеног се јасно види да су не само употреба, већ и конотације ових типова појмова различите. То и не чуди, јер је научна терминологија по правилу различита од свакодневне употребе истих речи, при чему је увођење научне терминологије обично оправдано потребом да се раскрсти са нежељеним конотацијама и вишезначношћу исте речи у свакодневном говору.

Занимљиво овде, наравно, није поменуто разликовање теоријског и пред-теоријског појма, већ везивање сликарства за пред-теоријски појам и пред-научно разумевање предмета на које се тај појам односи. Хајдегер, дакле, изричито упућује

<sup>45</sup> Уп. Heidegger, M., *Logik: Die Frage nach der Wahrheit*, стр. 361.

<sup>46</sup> Уп. Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti*, стр. 107–108.

на разлику науке и уметности која ће битно одредити његове позне радове. Веза уметности и појма је, очигледно, спроведена с обзиром на нит-водиљу тумачења Канта, на шта упућује и коментар да „представљање у уметничком смислу можемо назвати схематизирањем, очулотворењем неког појма” [прев. УП].<sup>47</sup> На тај начин анализа сликарства повезана је са начелном темом испитивања, Кантовим схематизмом, а одабир сликарства као примера схематизирања управо треба да укаже на могућности да се веза појма и представе, оличена појмом схематизма, разуме на различите начине, сходно карактеру појмова који се њим очулотворавају.

На позадини ових теза Хајдегер, чини се, настоји да дестабилизује уврежено разумевање самих појмова, као и искључивост корелације појмова и науке, те да наговести да поимање стварности, поред научно-теоријских, може имати и другачије облике – облике којима одговарају међусобно несводиви и различити типови појмова. Ипак, више него оправданост увођења оваквог примера за потребе анализе Канта, нас овде интересује друга позадинска поента – она коју овај став показује када је реч о самом сликарству. Како видимо, Хајдегер бира да уметност повеже са појмом *представљања (Darstellung)* – али, наравно, представљања у уметничком смислу, *сликовног представљања (у уметности)*, које је примером Маркове слике даље и прецизирано.<sup>48</sup> Стога се на даље усмеравамо на испитивање овог специфичног начина представљања.

---

<sup>47</sup> Heidegger, M., *Logik: Die Frage nach dem Wahrheit*, стр. 363.

<sup>48</sup> Поједине интерпретације истичу да је Хајдегерово поимање сликарства овде и даље традиционално, односно везано за појам представе и репрезентације, што се наводно мења са позним радовима о уметности. Ми смо супротног става; према нашем суду, дата терминологија последица је чињенице да Хајдегер заправо тумачи Канта, те су анализе Маркове слике окружене Кантовом терминологијом. Уп. Dastur, F., „Heidegger’s Freiburg Version of the Origin of the Work of Art”, стр. 120–121.

## 2.2. Сlikовно представљање у уметности

На истом месту Хајдегер наставља опаском о карактеру уметничког представљања, која у многоне подсећа на његове нешто касније тезе из *Изора уметничког дела*. Он каже:

„У уметничком представљању представљен је неки појам, разумевање неког бивствујућег и његовог бивствовања у свету; наине, представљено је бивствовање-у-шуми срндаћа, као и начин и манир његовог бивствовања-у-шуми. Овај појам срндаћа и овакав појам његовог бивствовања означавамо као херменеутички појам, у разлици спрам једног чистог појма ствари” [прев. У. П.].<sup>49</sup>

Како видимо, овим наводом Хајдегер разјашњава бар две претходно само назначене поенте. Најпре, *појам* који је *представљен* у уметничком делу сада се показује не као појам у традиционалном смислу речи, већ као „разумевање неког бивствујућег и његовог бивствовања у свету”.<sup>50</sup> Хајдегер овде, чини се, користи терминологију свог првог главног дела како би разоткрио „прави смисао” Кантових речи, односно како би указао на позиције са којих приступа њиховом тумачењу. Тако се утисак традиционалног одређења уметничког дела као уметничког представљања, ограниченог на очулотворење појма, раствара у нешто сасвим другачије, упућујући нас и на позадински онтолошки хоризонт разумевања овако тумачене уметности. Уметничко представљање као очулотворење појма, дакле, *није прво Хајдегерово одређење уметности*.

Позадинска онтолошка проблематика уочава се и у другој поенти коју овај цитат разјашњава. Како читамо, предтеоријски и преднаучни појам који уметност приказује није тек било који такав појам, већ управо *херменеутички појам*. Другим речима, уметност овде није одређена само негативно, у разлици спрам науке, већ и позитивно – указивањем на то да она приказује само одређени тип појмова, *херменеутичке појмове*. На наведеном месту Хајдегер такође јасно указује

<sup>49</sup> Heidegger, M., *Logik: Die Frage nach der Wahrheit*, стр. 363.

<sup>50</sup> *Ibid.*

на то да са одредницом *херменеутички појам* циља управо на разумевање бивствовања неког бивствујућег, односно на разумевање начина бивствовања тог бивствујућег; у том смислу *херменеутички појам* овде представља технички термин, или формалну назнаку.

Хајдегер, међутим, и додатно упућује на позиције фундаменталне онтологије, јер у коначном наглашава разлику између херменеутичког појма и *чистог појма ствари*. Ова разлика је, тако, паралелна разлици фундаментално-онтолошких појмова и метафизичко-онтолошких појмова традиције из *Бивствовања и времена*, разлици егзистенцијала и категорија у том оквиру;<sup>51</sup> свакако, она најављује расправу о ствари из *Извора*. Наведено и не чуди, јер се период када су одржана предавања *Логика, питање о истини* поклапа са периодом припреме и објављивања првог главног Хајдегеровог дела. Наравно, у случају херменеутичког појма из предавања *Логика, питање о истини* не ради се ни о каквом егзистенцијалу; но ипак, Хајдегер овим наглашава да се овде такође не ради ни о ствари-ма вођеном разумевању онтолошке конституције стварности, какву, према његовом суду, предлаже традиција.

Појам који уметност приказује, дакле, такав је да инхерентно укључује онтолошку диференцију, посебно ону између различитих начина бивствовања различитих бивствујућих; тиме се такав појам приближава захтевима које Хајдегер поставља пред филозофске појмове.<sup>52</sup> За разлику од тога, чисти појам ствари припада научном облику теорије и подразумева значења која су редукована и сужена у односу на наше непо-

<sup>51</sup> Уп. Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988, стр. 49. Како показује Н. Грубор, модел предтеоријског фокусиран у првом главном делу овде се помера тако „да се разумевање бивствовања бивствујућег не схвати само полазећи од првенства оног прагматичког чему то бивствујуће служи, него да се укаже на још једно могуће првенство полазећи од еминентног начина претходног, предметског, свакодневног и уобичајеног разумевања бивствујућег, начина разумевања бивствујућег назначеног управо у уметности”. Види: Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti*, стр. 109.

<sup>52</sup> Уп. Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, стр. 94–98; Хајдегер, М., *Онтологија: херменеутика фактичности*, Академска књига, Нови Сад, 2007, стр. 22–23, 85–86.

средно и свакодневно искуство и разумевање ствари на коју се појам односи, а које претходи теорији.<sup>53</sup> О томе Хајдегер говори и у својим раним фрајбуршким предавањима *Увод у феноменологију религије* из 1920-1921. године: „Већ у фактичном животном искуству постоји једно изворније појмовље, из којега тек потјече нама уобичајено стварно појмовље”.<sup>54</sup> Тако „[...] постоји иманентна експликација с изворнијим појмовљем од оног нама познатог, из које је нама познато појмовље вазда тек изведено, води своје поријекло”.<sup>55</sup>

Искуство које редукују научни, а коме одговарају херменеутички појмови заправо захвата одређено бивствујуће онако како нам је дато, као бивствујуће у његовом бивствовану – као бивствујуће које *јесте на неки одређен начин*. Уметничка слика, дакле, очулотворујући херменеутичке појмове представља управо то искуство и црпи из њега: „уметничко дело експлицира начин на који видимо то што видимо и показује с обзиром на шта схватамо нешто/неко бивствујуће тако како га схватамо”.<sup>56</sup>

Наведени Хајдегерови ставови, међутим, интересантни су не само из онтолошке, већ једнако и из естетичке перспективе – у погледу на тумачење смисла и иманентне конституције уметности. Упркос свему наведеном, тематизацијом сликарског представљања у контексту односа појма и представе ови ставови сугеришу још једну последицу која би одговарала духу традиције. Овај пут, међутим, не ради се о традицији метафизике, већ о традицији естетике, односно о традицији филозофског разумевања уметности.

Наиме, будући да Хајдегер Маркову слику анализира позивајући се на однос појма и представе, рационалног и емпиријског, његове ставове можемо даље развити, како и он сам сугерише, применом на конкретну слику. Овако постављено тумачење заправо слику посматра у светлу односа саме слике (уметничке представе) и оног што је на слици представљено,

<sup>53</sup> Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 71–72.

<sup>54</sup> Heidegger, M., „Uvod u fenomenologiju religije”, u: *Fenomenologija religioznog života*, Demetra, Zagreb, 2004, стр. 70.

<sup>55</sup> *Ibid.* стр. 74.

<sup>56</sup> Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti*, стр. 109.

онога на шта она реферира, што приказује. Тиме смо коначно задобили оквири унутар којих Хајдегер овде разматра сликарску уметност: питање о уметности је лоцирано у однос слике и њеног предмета, што даље указује на границе ликовности по Хајдегеру. Томе адекватни теоријски оквири унутар којих Хајдегер поставља своју анализу Маркових *Срндаћа у шуми* су назначени одредницама херменеутичког појма и уметничке представе. Ипак, такав приступ сугерише гест сличан традиционалном третирању уметности: однос слике и њеног предмета упућује на миметичко схватање уметности, а тиме се Хајдегер изнова – као и у случају првог погрешног одређења уметности као очулотворења појма – (привидно) показује као класични естетички мислилац.

Миметички кључ у ком се појављује Хајдегеров коментар о сликарству, наравно, треба узети са резервом: он је пре срачунато сугерисан читаоцу да би се имплицитно довео у питање, него што представља истински Хајдегеров став о уметности. Не треба заборавити да се овде ради о Францу Марку, авангардном сликару, односно да Хајдегер није случајно одабрао свој пример. Марк, несумњиво, није уметник кога олако можемо повезати са традицијом идеје о уметности као подражавања, те је отуда јасно да ни Хајдегер са односом појма и представе овде не циља на уметност као пуко имитирање стварности. Хајдегер, напokon, јасно упућује и на тај закључак, јер говори о разликовању између фотографије пса и слике пса: у том случају фотографија несумњиво иронично заступа идеју пуког и дословног, миметичког представљања предмета, док је слика томе супротстављена. Мимезис, дакле, такође *није прво Хајдегерово одређење уметности*.

Сходно претходном, однос појма и представе у овој анализи не треба тумачити као однос који подразумева миметички хоризонт везе слике као представе са једне, те оног представљеног и приказаног, као различитог од представе и независног од приказа са друге стране. Напротив, Хајдегер се, бар у првом слоју смисла својих анализа, пре усмерава на кантовски оквир разумевања појма и представе, као оквир који се тиче субјекта и његових душевних моћи, а не субјекту спољашњег објекта. Другим речима, иако теза о слици као уметничкој представи може да упути на миметички узус разумевања уме-

тности, односно на везу уметничке представе и њој спољашњег објекта реално постојеће стварности, она је заправо коментар на кантовску идеју односа појма и представе, органичену на субјективну сферу. Уметничку представу, како то Хајдегер експлицитно и каже, треба, бар за почетак, схватити као представу (хеременеутичког) појма, а не неке спољашње ствари.

Из наведеног за сада можемо закључити да Хајдегер – или се бар тако чини – већ у првој референци на уметност у свом опусу наглашава отклон уметничког од објективне стварности и везује уметност за начин на који се стварност разуме, односно за начин на који је стварност дата за нас, те, коначно, и за начин на који смо дати сами себи.<sup>57</sup> Овај закључак је веома значајан, јер он баца ново светло на један од типичних проблема у вези са тумачењем Хајдегерове филозофије уметности. Услед већ поменутих веза филозофије уметности са питањем о бивствовању, као и чињенице да је и овај пример – као и потоњи из *Извора уметничког дела* – пример авангардног, али приказивачког сликарства, типично се Хајдегеру замера да је његова филозофија уметности изграђена и усмерена управо на приказивачку уметност, односно на уметност схваћену по (измењеном) моделу мимезиса, те да она, стога, не може одговорити на изазове које развој неприказивачког и апстрактног сликарства поставља пред филозофију већ у Хајдегерово време.<sup>58</sup> Ову тезу доведешћемо у питање више пута у овој студији, но сада желимо да приметимо да она у случају прве Хајдегерове речи о уметности не важи.

Хајдегер, међутим, ипак прећутно претпоставља да се уметничко дело, у овом случају Маркова слика, *некако* односи на постојећу стварност – макар такво одношење и није замишљено по миметичком моделу. У том смислу можемо тумачити и наведене Хајдегерове речи да Маркова слика представља бивствовање бивствујућег (срндаћа), односно начин бивствовања срндаћа. У конкретном, испоставља се да је Маркова слика приказује бивствовање срндаћа као *бивствовање*

<sup>57</sup> *Ibid*; Gnehm, M., „The Gaze of 'Historicity' in Schongauer and Dürer”, стр. 207–208.

<sup>58</sup> Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 72; von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 123–125.

„у шуми”, односно да срндаћ, како га уметник представља, јесте на начин свог бивствовања-у-шуми.<sup>59</sup>

Уколико себи дозволимо да уопштимо овај пример, чини се да можемо закључити да Хајдегер тврди да свако уметничко дело представља неко бивствујуће с обзиром на начин његовог бивствовања – у питању је став који ће обележити интерпретације чувеног одређења суштине уметности као *(себе)-у-дело-постављања-истине-бивствујућег* из *Извора уметничког дела*.<sup>60</sup> Такође, усмерење на бивствујуће (у његовом бивствовању) одредило је рецепцију Хајдегерове филозофије уметности у већ поменутом смеру, који тврди да је, полазећи од таквог става, немогуће изградити кохерентну теорију сликарства – или уметности уопште – која би, поред дела традиције, обухватала и нефигуративно сликарство, односно дела која не приказују никакво бивствујуће.<sup>61</sup>

Иако на први поглед уверљива, оваква уобичајена интерпретација Хајдегера ипак захтева прецизније појашњење неких од појмова којима се он у овом контексту користи. То је нарочито видљиво у случају референце на Маркову слику, будући да је она постављена у контекст односа појма и представе – контекст Кантове терминологије, а последично и модерног менталистичког светоназора, ком се Хајдегер постојано супротставља још од својих раних радова. Појам и представа, дакле, овде не смеју да се схвате на уобичајени начин, већ пре као помоћни термини које Хајдегер употребљава због тога што у датом случају интерпретира Канта. Међутим, исто важи и за

---

<sup>59</sup> Оваква сугестија поводом бивствовања животиња и њихове околине поново се јавља у предавањима *Schelling: Vom Wesen der menschlichen Freiheit* из летњег семестра 1936. године. Уп. Heidegger, M., *Schelling: Vom Wesen der menschlichen Freiheit*, GA 42, I. Schüssler (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1988; Gnehm, M., „The Gaze of ‚History’ in Schongauer and Dürer”, стр. 208.

<sup>60</sup> Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 23.

<sup>61</sup> Уп. Kelkel, A. L., „The Enigma of Art: Phenomenology of Aesthetic Experience or Archaeology of the Work of Art?”, in: T. J. Stapleton (ed.), *The Question of Hermeneutics. Essays in Honor of Joseph J. Kockelmans*, Springer Science+Business Media, Dordrecht, 1994, стр. 431-432; Dastur, F., „Heidegger’s Freiburg Version of the Origin of the Work of Art”, стр. 126.



окруживање референце на Марка овим терминима: када Хајдегер каже да је на Марковој слици представљен начин бивствовања јелена, он, како и сам каже, не мисли на приказивање појма јелена у теоријском смислу. Још је важније да не само појам, већ и представу (представљање) овде не смемо разумети у складу са теоријским позицијама науке, нити у складу са позицијама нововековне традиције – дакле, као пуку чулну представу. О томе, како смо видели, сведочи разликовање уметничке слике и фотографије.

Истина је, додуше, да у предавањима из 1925-1926. године Хајдегер своју пажњу посвећује појму више него представи; како смо видели, за њега је од значаја да уведе могућност појмовности која не би била уже теоријска, бар не у смислу у ком то претпоставља модерна наука (анатомско-зоолошки појам). Представљање таквог појма, како читамо, одговара илустрацијама какве затичемо у зоолошким приручницима. Оно, очигледно, такође није пуко подражавање, јер не смера на сличност са начином на који у уобичајеном искуству опажамо предмет; о томе сведочи разликовање између фотографије пса и илустрације у зоолошком приручнику. Напротив, циљ илустрације није опонашање стварности какву видимо, већ представљање онога што о стварности *знамо*. Научни, зоолошки појам унапред води такво представљање, те оно, стога, не указује толико на бића у стварности – на неког пса или јелена, колико на наше теоријско разумевање таквих бића.

У случају фотографије и илустрације теоријског појма, дакле, имамо два различита представљена предмета, као и два различита начина представљања. Са једне стране, фотографија захвата начин на који се биће показује у непосредном чулном опажању, и она то чини посредством свог техничког устројства. Са друге стране, пак, илустрација захвата начин на који се биће показује теоријском поимању науке, и ма којим средствима да је остварено њено представљање, оно је – за разлику од фотографије – унапред вођено тим научним појмом. Фотографија, дакле, има „објективни” (објектом вођени), а илустрација „субјективни” (појмом вођени) начин и смер представљања, при чему начин представљања и оно представљено, њихове *intentio* и *intentum*, увек налазимо међусобно здружене и никада независне једне од других.

Хајдегер, међутим, јасно каже да се сликарско представљање разликује и од фотографије и од илустрације, и то како по свом предмету, тако и по свом начину представљања. Како смо видели, предмет сликарства Хајдегер је експлицирао: у питању је херменеутички појам неког бивствујућег, појам који по свом појмовном карактеру и по карактеру разумевања које обликује одступа од научно-теоријске појмовности. Прецизније, такав херменеутички појам односи се на разумевање начина бивствовања одређеног бивствујућег, што је, према Хајдегеру, могућност затворена за научни приступ. Упућивање на херменеутички карактер оваквог појма, бар у овом периоду Хајдегерове делатности, по свој прилици треба да укаже на фундираност таквог разумевања у темељно циркуларном саморазумевајућем односу тубивствовања према сопственом бивствовању.<sup>62</sup> Другим речима, Хајдегер овде жели да назначи да је разумевање начина бивствовања неког бивствујућег, у овом случају срндаћа, отворено и могуће само с обзиром на то да тубивствовање начелно разуме бивствовање бивствујућих, а првенствено оно сопствено.

Наведено, ипак, не треба да нас завара: иако се овде ради о приказивању начина бивствовања неког бивствујућег, односно херменеутичког појма, то не значи да сликарство приказује филозофски, а још мање фундаментално-онтолошки појам тог бивствујућег. Иако прећутно, Хајдегер и овде јасно држи отвореном темељну разлику између уметности и филозофије, ма колико да су обе – за разлику од науке – у позицији да на видело изнесу разумевање бивствовања бивствујућих. Сликарство не може бити приказивање филозофског, односно феноменолошког или фундаментално-онтолошког појма, ус-

---

<sup>62</sup> То се односи како на познате тезе из *Бивствовања и времена*, тако и на ранија предавања. Тако се, рецимо, у предавањима *Онтологија: херменеутика фактичности* тврди да херменеутика, као приступ разлагању и поимању оног датог фактичког, мора бити онтолошка. Уп. Хајдегер, М., *Онтологија. Херменеутика фактичности*, стр. 22; Grondin, J., *Der Sin für Hermeneutik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1994, стр. 87; Imdahl, G., *Das Leben verstehen. Heideggers formal anzeigende Hermeneutik in den frühen Freiburger Vorlesungen (1919 bis 1923)*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 1997, стр. 225–226.

лед тога што разумевање бивствовања бивствујућих које оно нуди није задобијено истим средствима као оно филозофско.

Једноставније речено, чак и ако занемаримо тривијалну чињеницу да Франц Марк није био заступник Хајдегерове фундаменталне онтологије, те да он своје сликарство није разумевао као осликавање филозофских појмова, јасно је да сликарство начелно не потребује темељно филозофско образовање како би било актуализовано. Оно што Хајдегер заправо тврди када каже да сликарство представља начин бивствовања неког бивствујућег (срндаћа) јесте да сликарство представља исто оно што филозофија, другим средствима и на други начин, артикулише сопственим појмовима. Другим речима, бивствовање-у-шуми срндаћа биће у случају Франца Марка захваћено и представљено на уметнички, сликарски начин. Оно би се, по претпоставци, такође могло захватити и филозофски, али у том случају не бисмо добили слику, већ филозофски појам и објашњење начина бивствовања срндаћа.

У наведеном налазимо још један разлог за употребу одређене *херменеутички појам*, који сликарство овде треба да прикаже. Наиме, чини се да филозофија и уметност у овом случају црпу из истог извора – како смо видели, из саме конституције тубивствовања, која је темељно херменеутички организована. Таква њена организација може постати посебним фокусом филозофског испитивања, што у случају Хајдегера значи феноменолошки осветљена. Подухват те врсте Хајдегер спроводи у предавањима из летњег семестра 1925. године, под називом *Прологомена за повест појма времена*; ова предавања Т. Кисел (Theodor Kiesel) разуме као хронолошки последњу скицу за пројекат *Бивствовања и времена*, односно за пуно развијање фундаменталне онтологије.<sup>63</sup> Ипак, чак и када није тумачена на тако строг филозофски начин, херменеутичка организација саморазумевања тубивствовања, по Хајдегеру, увек унапред одређује све његове односе.<sup>64</sup> Утолико можемо рећи да је

<sup>63</sup> Уп. Kiesel, Th., *The Genesis of Heidegger's Being and Time*, University of California Press, 1993, стр. 315.

<sup>64</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 11–12; von Hermann, F.-W., *Subjekt und Dasein. Interpretationen zu „Sein und Zeit“*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1985, стр. 22–23.

херменеутички појам који приказује сликарство само условно појам – он заправо представља базично предразумевање тубивствовања, организовано преко троструке пред-структуре: *предимовине (Vorhabe)*, *предвидика (Vorsicht)* и *предмнења (Vorgriff)*.<sup>65</sup>

О могућности и евентуалној оправданости оваквог тумачења Хајдегерове референце на Франца Марка сведочи и један пример, који Хајдегер уводи нешто раније у предавању *Логика: питање о истини*. Хајдегер, наиме, каже следеће:

„Пре даљег испитивања, представимо себи један тривијални пример варке и прикривања бивствујућег: ходам мрачном шумом и између јела видим да ми нешто прилази – срндаћ, кажем ја. Исказ не мора да буде експлицитан. Када се приближим, показује се да је то неки жбун, коме прилазим; у разумевајућем, дискурзивном опхођењу држао сам се прикривајући, неизражени исказ допустио је да се бивствујуће види као нешто другачије од онога што оно јесте” [прев. У. П.].<sup>66</sup>

Како видимо, ово место не говори директно о Марковој слици; ипак, оно по први пут у предавању уводи мотиве срндаћа и шуме, што у контексту начина Хајдегеровог излагања не сме бити занемарено. Штавише, слободније тумачење могло би, позивајући се на линију аргументације из *Извора уметничког дела*, да ова два места доведе у везу управо преко мотива варке и истине: у том смислу Маркова слика показала би се као истина претходно описане ситуације шетње.

Ипак, ми нећемо пратити ту могућност, јер би нас она одвела у смеру од ког смо се већ оградиле – у смеру тумачења Хајдегерове прве речи о уметности са позиција које су њој спољашње и које Хајдегер тек накнадно развија. Уместо тога, задржаћемо се на самом тексту и, евентуално, на хоризонту Хајдегерове филозофије каква је развијена у периоду када је он и држао ова предавања, односно средином и почетком двадесетих година XX века. Посматрано из те перспективе, дакле,

<sup>65</sup> Ово су такође појмови које Хајдегер развија током двадесетих година. Уп. Хајдегер, М., *Онтологија: херменеутика фактичности*, стр. 22–23; Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, стр. 171.

<sup>66</sup> Heidegger, M., *Logik: Die Frage nach der Wahrheit*, стр. 187.

чини се да је наведено место значајно у контексту разликовања дискурзивног и не-дискурзивног захватања бивствовања бивствујућег, при чему би сликарство, несумњиво, представљало одликовани пример недискурзивног модуса онтолошког захватања.

Овде циљано употребљавамо термин дискурзивности, будући да сам Хајдегер на цитираном месту говори о томе да је управо неизражени исказ о томе да је виђено бивствујуће срндаћ, а не жбун, водио разумевање у погрешном смеру. Како видимо, Хајдегер овде такође наговештава и једно од својих темељних убеђења, наиме то да чулно захватање стварности никада није ослобођено од смисла, по моделу нововековне филозофије и позитивних наука.<sup>67</sup> Оно што Хајдегер *види* је срндаћ, иако је то заправо жбун; разумевање чулно опаженог унапред је обликовало само то опажање. Недискурзивно захватање бивствујућег, стога, није бесмислено, чак ни у случају посве обичног чулног опажања – напротив, оно је бременисто смислом баш као и оно дискурзивно, а можда и више од њега.

Појам дискурзивности овде, дакле, треба разумети у Хајдегеровом духу, с обзиром на његове ставове о језику. Наиме, у предавањима *Пролегомена за појма времена*, која непосредно претходе предавањима *Логика: питање о истини*, Хајдегер по први пут успоставља разлику суштине језика, говора (*Rede*) и језика (*Sprache*), као његове манифестације.<sup>68</sup> Наведена разлика, која ће подробније бити развијена у оквиру *Бивствовања и времена*, проблем дискурзивности и исказа у традиционалном смислу поставља на нетрадиционални начин, те исказ смешта у раван суштине језика, а не у раван речи и звукова: у том смислу дискурзивност је за Хајдегера дата *пре речи и њиховог изговарања*, те представља њихову основу.<sup>69</sup> Како смо видели, Хајдегер у складу са тим јасно тврди да је погрешно разумевање *оног виђеног* као срндаћа, уместо као жбуна, узроковано *исказом* – и то исказом који не мора бити

<sup>67</sup> Уп. Heidegger, M., *Prolegomena za povijest pojma vremena*, Demetra, Zagreb, 2000, стр. 41–42; Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, стр. 186.

<sup>68</sup> Уп. Heidegger, M., *Prolegomena za povijest pojma vremena*, стр. 303.

<sup>69</sup> Уп. Поповић, У., *Језик и бивствовање. Фундаментална онтологија језика*, СФД, Београд, 2019.

експлициран: „ходам мрачном шумом и између јела видим да ми нешто прилази – срндаћ, кажем ја. Исказ не мора да буде експлицитан” [прев. У.П.].<sup>70</sup>

У овоме можемо повратно препознати значај Хајдегеровог разликовања представљања/очулотворења на начин фотографије и на начин кантовског схематизовања. Наиме, како смо већ видели, „фотографија овог дрвета приказује само ово одређено дрво” [прев. У. П.],<sup>71</sup> што смо претходно препознали као Хајдегеров опис приказивања чулног опажања (*Abbildung*).<sup>72</sup> Пример шетње, међутим, сугерише додатна појашњења приказивања на начин чулног опажања у Хајдегеровом, пре него у Кантовом духу. Опажање, дакле, није невино – оно је, слично схематизирању, унапред вођено неким разумевањем. За разлику од схематизирања, које Хајдегер везује за приказивање научно-теоријских појмова, чулно опажање не мора бити вођено овим типом појмовности и разумевања, али је увек унапред одређено некаквим (пред)разумевањем. С обзиром на то, Хајдегерово опаска о фотографији показује се у новом светлу: будући да се фотографија остварује техничким средствима, она хвата изглед ствари какав је дат чулима и ништа више, јер фотоапарат није ум, те није вођен никаквим (пред)разумевањем. Исто се, међутим, не би могло рећи за рецепцију фотографије, јер у њу је већ укључена нека индивидуална свест. Ипак, овакво одређење фотографије сада препознајемо као помало иронични пример начина на који традиција, па и Кант, разумеју чулно опажање, што је по Хајдегеру погрешно.

За наше потребе, кључно је приметити да дискурзивност схваћена на овакав начин подразумева могућност да се нешто, неко бивствујуће, захвати *као нешто* – дакле, у свом бивствовању; ово „као нешто” које захвата бивствовање бивствујућег

---

<sup>70</sup> Heidegger, M., *Logik: Die Frage nach dem Wahrheit*, стр. 187. Комплементарно томе: „То, што у једноставном мотрењу може изостати изричитост неког исказивања, не даје право на то, да се том једноставном виђењу одрекне свако артикулирајуће излагање, а уједно и Као-структура”. Види: Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, стр. 170.

<sup>71</sup> Heidegger, M., *Logik: Die Frage nach dem Wahrheit*, стр. 363.

<sup>72</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 363–364.

Хајдегер зове *херменеутичко-као*.<sup>73</sup> Исказ, међутим, Хајдегер одређује као изведени модус излагања, те је његово „као” *апофантичко-као*, редуktivно у односу на изворно теоријски неопредељено захватање стварности.<sup>74</sup> Сходно томе, чини се да овде можемо успоставити следећу разлику.

Пример шетње у шуми представља пример погрешног идентификовања нечега као нечега. У датом случају, у питању је идентификовање које потиरे могућност да се то нешто (жбун, срндаћ) сагледа у начину сопственог бивствовања, управо због тога што је вођено исказом, то јест, погрешним (пред)разумевањем. Са друге стране, Маркова слика *Срндаћи у шуми* одликовани је пример представљања начина бивствовања бивствујућег, односно срндаћа. Утолико се чини да овде не може бити никаквог прикривања, односно да ситуација слике није упоредива са ситуацијом шетње – овде нема варке. Уметност се, тако, показује као одликовани случај приказивања, такав који несумњиво обезбеђује могућност да истина изађе на видело, односно да се бивствујуће сагледа у свом бивствовању. Како видимо, овај закључак неодољиво подсећа на већ поменуто Хајдегерово одређење уметности из *Извора уметничког дела*.

Постављено у хоризонт дискурзивног и не-дискурзивног захватања стварности, разлика се може представити и на следећи начин. За разлику од искуства опажања у шетњи, естетско искуство Маркове слике не може бити редуковано на апофантичко-као исказа – оно је увек у димензији херменеутичког-као излагања; отуда Хајдегер говори сликарству као о уметничком представљању херменеутичког појма. Са друге стране, то је и разлог чињенице да теоријски исказ никада не може исцрпно исказати естетско искуство уметности: естетски суд није суд сазнања, како то каже Кант.

<sup>73</sup> Уп. Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, стр. 172.

<sup>74</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 175.

### 2.3. Прва реч о уметности: онтолошка разматрања

Како смо видели у претходним разматрањима, *сликовно представљање у уметности* Хајдегер јасно раздваја како од представљања својственог чулном опажању, које назначавача фотографија, тако и од представљања по моделу схематизма теоријско-научних појмова, на које се циља са илустрацијом у зоолошком приручнику. Особеност уметничког представљања је, према нашим закључцима, у томе што оно, за разлику од претходна два, представља херменеутички појам, а са њим и бивствовање бивствујућег о ком је реч. Овај онтолошки примат уметничког представљања сада треба укратко расветлити.

Претходно смо такође видели да је уметничко представљање за Хајдегера једна врста схематизовања, односно да се оно може разумети као схематизовање, уколико се под појмом, који таквим схематизовањем добија своје очулотворење, разуме херменеутички, а не научно-теоријски појам. Како је и наговештено, на основу овог Хајдегеровог става закључујемо да кантовско схематизовање и схематизовање на начин уметничког представљања имају нешто заједничко. Ту њихову заједничку црту сада препознајемо у двострукој структури представе у оба случаја, структури која прописује да *оно што треба представити (Darzustellende)* одређује *оно представљено (Darstellende)*, то јест, да представа на увид нуди и оно представљено и оно што треба представити. Несумњиво, два схематизовања разликују се према *ономе што треба представити*, јер је у случају кантовског схематизовања у питању научно-теоријски, а у случају уметничког херменеутички појам. Ипак, пошто оно што треба представити одређује оно представљено, на основу претходног можемо закључити да се ова два случаја разликују и према свом представљеном, односно према својим начинима представљања начелно.

Имајући претходно у виду, како сада можемо прецизирати начин уметничког представљања, сходно томе да је реч о представљању херменеутичког појма? У наведеним цитатима Хајдегер о томе говори довољно јасно: уколико херменеутички појам треба разумети као поимање бивствовања бивствујућег



– које, према онтолошкој диференцији, није исто што и бивствујуће – онда бивствовање бивствујућег можемо идентификовати као *оно што треба представити (Darzustellende)* уметничког представљања. Са друге стране, у истом кључу *оно представљено (Darstellende)* уметничког представљања може се идентификовати као само бивствујуће, онако какво је дато уметничком сликом.

Другим речима, начин на који ће сликарство представити своје представљено, у овом случају срндаће, не зависи од чулима доступног изгледа ствари и није ограничено на подражавање тог бивствујућег, јер подражавање је несумњиво условљено чулним опажањем, то јест, начином на који је спољашња ствар дата чулима. Сходно нашим претходним налазима, као и примеру шетње, морамо закључити да чулно опажање не гарантује захватање бивствовања бивствујућег, већ да га пре онемогућава, уколико је схваћено у традиционалном кључу. Утолико се потврђује веза традиционално схваћеног чулног опажања и теорије подражавања, те се оба искључују из исправног разумевања димензије уметности; ово треба схватити и као наговештај потоње Хајдегерове тезе о превладавању естетике.

Стога морамо закључити да је уметничко представљање за Хајдегера слободно од свега, сем од херменеутичког појма, разумевања бивствовања бивствујућег, које би требало да га води. То, међутим, значи да оно, када је реч о самом стилу сликања, може бити и фигуративно и нефигуративно, односно било какво. Кључно је само то да одабрани сликарски поступак успева да на *оном представљеном* са-представи и *оно што треба представити*; начин на који ће то бити остварено није и не може бити унапред одређен.

Уметничка представа, тако, има два своја слоја, *бивствовање бивствујућег* и *само то бивствујуће*; утолико смо претходно говорили о томе да овакво представљање подразумева онтолошку диференцију, што је несумњиво разлог због ког га и Хајдегер посебно наглашава. Ова два слоја уметничке представе сада јасно можемо одредити као њене онтолошке слојеве. При томе, међутим, не мислимо на питања онтологије уметничког дела, каквима се, на пример, баве Роман Ингарден (Roman Ingarden) или Николај Хартман (Nicolai Hartmann), већ

на слојеве онтолошког захватања стварности који су, како се чини, увек дати са сликарским делом и тек стога чине његову конституцију. У Хајдегеровој онтологији тог периода, разлика одговара такозваној разлици између првог и другог *intentum*-а.

Наиме, као феноменолог, Хајдегер се јасно супротставља Хусерловом (Edmund Husserl) занемаривању онтолошке проблематике, што он јасно и описује на првих сто страна предавања *Пролегомена за појма времена* из 1925. године; предавања која, како смо већ нагласили, непосредно претходе предавањима *Логика: питање о истини*. За Хајдегера, управо бивствовање је централни феномен, и оно је увек са-дато са било којим другим феноменом, као његов позадински хоризонт. То у конкретном значи да је сваки феномен структуриран у бар два слоја: његов први *intentum* представља и „први слој” феномена – у нашем случају, то би били сами срндаћи, неко бивствујуће. Међутим, заједно са тим првим *intentum*-ом, увек је са-дат и такозвани други *intentum*, „други слој” феномена, односно бивствовање (тог бивствујућег).<sup>75</sup> Другим речима, свако бивствујуће се као феномен појављује само као *некако* бивствујуће, оно никада није дато без тог позадинског захватања његовог бивствовања. Бивствовање бивствујућег заправо представља *начин датости феномена*, а самим тим и други *intentum* његовог захватања.<sup>76</sup>

Како видимо, овакво објашњење онтолошких слојева феномена применљиво је, а, сматрамо, и имплицитно примењено у Хајдегеровој анализи слике *Срндаћи у шуми* Франца Марка. Како Хајдегер каже, Маркова слика има срндаће за своје *представљено*, а начин бивствовања срндаћа („у шуми”) за *оно што треба представити*. Она, дакле, у једном гесту даје двоструки феномен: бивствовање срндаћа није нешто поврх феномена који задобијамо опажањем слике, оно није накнадно учитавање њеног смисла или домишљање надограђено на виђено. Напротив, били ми тога свесни или не, захватање слике већ на

<sup>75</sup> Уп. Грубор, Н., „Егзистенција и интенционалност. Хајдегерово херменeutичко-феноменолошка онтологија”, у: *Егзистенција и дистанца*, стр. 62–64.

<sup>76</sup> О тој разлици Хајдегер говори на примеру столице: Heidegger, M., *Prolegomena za povijest pojma vremena*, стр. 42–43.

први поглед хвата и представљено бивствујуће и његово бивствовање у њиховом јединству. Разлог томе је што је сама слика тако конституисана, што до представљања бивствујућег не може ни доћи уколико оно није унапред вођено његовим бивствовањем, које треба представити. Оваква двострукост у јединству феномена сликарског представљања биће, како ћемо видети, тема Хајдегерових разматрања о Сезану.

На основу претходног можемо повући још једну интересантну паралелу. Наиме, уколико је начин бивствовања бивствујућег, као други *intentum*, истовремено и *начин датости феномена*, онда следи да сликарски поступак томе мора да одговори, односно да је *оно што треба представити* наговештено и назначено управо у сликарском поступку – у начину на који је бивствујуће сликарски представљено. Другим речима, тема слике не исцрпљује ни феномен слике, ни њен смисао: Маркову слику не одређује толико чињеница да су њом приказани срндаћи (у шуми), колико начин на који је то учињено; примера ради, срндаћи нису представљени у духу реализма.<sup>77</sup> Употреба боја, организација ликовних елемената и све оно што чини слику у ликовном погледу није безначајно, као што није безначајно ни то да фотографија почива на техничкој апаратури и њеним домаћајима.

Хајдегер, свакако, не улази у анализу уже ликовног типа ни овде, а ни касније; он за тим нема ни потребе, будући да је вођен другачијим интересима. Ипак, пошто говори о представи/феномену слике, и то с обзиром на два њена конститутивна слоја, примерено је размотрити који тачно моменти тог феномена одговарају ком од слојева – шта тачно у феномену који добијамо приликом сусрета са сликом, ономе што обично називамо естетским искуством, показује *оно представљено*, а шта *оно што треба представити*. На први поглед јасно је да оно представљено, као што смо више пута говорили, јесу срндаћи, односно тема слике; сходно томе, оно што треба представити може бити само начин ликовне обраде теме, односно специфична организација ликовних елемената и композиције слике.<sup>78</sup> Свакако, на слици су они дати истовремено и у свом

<sup>77</sup> Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 72.

<sup>78</sup> Уп. Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti*, стр. 111.

јединству, што условљава да се на исти начин јаве и у захва-тању феномена слике. Тему слике, срндаће, сигурно можемо замислити на много различитих начина, али *срндаће каквим их је представио Марк* не можемо ни у мислима одвојити од сликарског поступка, начина приказивања којим је тема уметнички обрађена.

Тежиште Хајдегеровог разматрања сликарства у случају слике *Срндаћи у шуми* Франца Марка, тако, пада на везу сликарског поступка, кретања унутар медијума слике, и онтолошке проблематике, довођења бивствовања бивствујућег до феномена уметничким приказивањем (у слици). Са једне стране, на први поглед је јасно да се питање о бивствовању, макар и нетематски, нераскидиво везује за сликарство већ у првом помињању уметности у Хајдегеровом делу. Та веза биће кључна и у зрелим и развијеним облицима Хајдегерове филозофије уметности, али и уже, у осталим случајевима његовог разматрања сликара и слика. Са друге стране, тај закључак још једном потврђује да се сликарство у Хајдегеровом разумевању не ограничава на приказивање неког бивствујућег – а самим тим ни на приказивачке уметности.

Напротив, суштина сликарства се очигледно тиче бивствовања и онтолошке диференције, било да је реч о бивствовању бивствујућег, или, као што ће касније бити случај, о бивствовању као таквом. При томе, Хајдегер не тврди да у конкретном сликар мора имати намеру да бивствовање доведе до сликарске представе, то јест, до феномена; као што смо већ утврдили, да би стварали сликарима није потребно образовање у онтологији. Хајдегерова поента је пре да, без обзира на своје намере, сликар увек и нужно ствара представу која на видело изводи бивствовање, а тиме и онтолошку диференцију.<sup>79</sup> Сли-

---

<sup>79</sup> При томе овде остаје отвореним питање како Хајдегер разуме однос бивствовања бивствујућег начелно и чињеницу да се у сликарском поступку оно црпи из предразумевања, односно херменеутички организованог искуства фактичности конкретног сликара. Питање се, заправо, своди на стари проблем размака између универзалне или ванвременске истине коју очекујемо од уметности и чињенице да уметничко дело ствара конкретан човек. У Хајдегеровом кључу, то питање се, због његових феноменолошких позиција, једнако тиче и уметности и филозофије, будући да се обе изводе са тла базичног

кар то не може да избегне, због тога што у супротном не би стварао уметничке слике (већ неке другачије представе) – због тога што је, према претходним анализама, бивствовање као *оно што треба представити* срж сликарског представљања.

Дакле, уколико је сликарство одређено као представљање херменеутичког-као захватања бивствујућег у његовом бивствовању, с правом се можемо запитати да ли је онда бивствујуће уопште предмет сликарског представљања? Наведено питање води у смеру осветљавања начина представљања карактеристичног за сликарство, а различитог од оног припадног фотографији или илустрацији; како смо видели, Хајдегер не говори много о томе, те интерпретацију морамо засновати на већ поменутој међусобној припадности оног представљеног и начина његовог представљања. Сходно претходном, уколико у сликарству бивствујуће не може да се покаже другачијим од оног каквим оно јесте у свом бивствовању, чини се да можемо закључити да (прави) предмет представљања сликарства и није само бивствујуће – већ управо начин његовог бивствовања; никакав спољашњи објект, већ оно што омогућава да тај објект буде *некако* захваћен. Речима Н. Грубора: „Начин датости бивствујућег је права тема уметничког представљања, а представљено бивствујуће је сатематизовано. [...] морало би да се тврди, да је управо начин *разумевања нечега прави и истински предмет уметничког представљања*“.<sup>80</sup> О овоме, како смо видели, Хајдегер непосредно сведочи: ипак, сада је реч о томе да се његов став прецизно разуме.

Пре свега, када кажемо да предмет представљања у сликарству није неко бивствујуће, тиме не тврдимо да оно уопште не може бити приказано на слици, већ да његово присуство или одсуство на слици нису кључни у односу на оно што је сликом представљено. Наше тврђење постаје јасније уколико се сетимо разлике фотографије и слике: фотографија би у том погледу више одговарала ситуацији шетње по шуми него ситуацији сликања. Међутим, уколико је тако, онда у сликарству не

---

фактичког предразумевања (бивствовања). Ипак, о том питању овде нема много речи; оно ће, међутим, бити укључено у разматрања других сликара.

<sup>80</sup> Уп. Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti*, стр. 110.

може бити речи ни о каквом представљању у класичном смислу, ни о каквом односу сличности (мимесис).

Подједнако, онда сликарско представљање не може да се схвати ни путем односа означитељ-означено, као да би слика била иконички – а не вербални – знак за неко конкретно бивствујуће; како смо видели, Хајдегер инсистира на томе да на Марковој слици није представљен конкретан срндаћ, нити конкретна шума. Заправо, у том случају сликарско представљање уопште не би требало да на било који начин реферира на објективну стварност, на неки конкретан објекат. Међутим, уколико је тако, да ли то онда значи да сликарство по Хајдегеру посве заобилази димензију објектата, бивствујућих, односно да је – речима Мишела Анрија (Michel Henry) – свако сликарство у својој суштини апстрактно сликарство?

Како смо већ видели, Хајдегеров став чак и у овом случају може да се тумачи тако да сликарство, иако не представља неко бивствујуће, неки конкретан себи спољашњи објекат, ипак и даље начелно реферира на сферу објективног. Наиме, оно код Хајдегера извесно не реферира на неки унутрашњи свет у смислу нововековног ментализма.<sup>81</sup> Стога овде не може бити речи ни о експресији као ужем смислу сликарског представљања код Хајдегера, при чему би експресија била схваћена као представљање унутрашњих менталних, пре свега емотивних стања уметника. Самим тим, уколико овде и користимо опозицију унутрашње/спољашње, то можемо чинити само у претходно приказаном духу, где би појам унутрашњости реферирао на хоризонт иманентан самој слици.

---

<sup>81</sup> У том погледу изнова треба истаћи разлику између чулног опажања и уметничке слике: о томе Хајдегер говори и у *Пролегомени*, на примеру разгледнице моста. На том месту он инсистира да: „Анализирамо ли сликовну замједбу, видимо посве јасно да опажено сликовне свијести има посве друкчију структуру него опажено једноставне замједбе или предочено једноставне предоцбе”, те да сликовна ствар „показује нешто, оно одсликано само; у једноставној замједби, у једноставном захваћању неког објекта не може се наћи ништа од било какве сликовне свијести”. Хајдегеров напор у *Пролегомени* усмерен је на критику нововековног ментализма, који свест, па и опажање, одређује ка репрезентативно. Види: Heidegger, M., *Prolegomena za povijest pojma vremena*, стр. 44–45.

Са друге стране, однос слике и света је, како смо видели, разорен: слика не опонаша свет и његове објекте, нити на њих директно реферира. Ипак, чак и у тако постављеном оквиру, апстрахујући од бивствујућих – повлачећи се корак уназад у односу на уобичајене унутарсветовне односе – сликарство се може разумети као представљање света, али овај пут као представљање услова под којима се он појављује као разумљив. На то упућује Хајдегеров став да сликарство представља начин бивствовања бивствујућег; истовремено, то би значило да слика не мора да представи неко бивствујуће, већ само да сликарским средствима унутар слике до представе доведе такве услове његове разумљивости.

Другим речима, чини се да бивствујуће – неки предмет сликарског представљања – није одлучујуће за начин представљања који припада сликарству. Наведено повлачи интересантну последицу: уколико је тако, онда Хајдегерово филозофија уметности, и то од првог помињања неког уметничког дела у његовој мисли, заправо није оријентисана на фигуративну и представљачку уметност, већ може да претендује и на објашњење неприказивачке, односно нефигуративне и апстрактне уметности. Овај закључак комплементаран је претходном закључку да је оно што треба представити уметничким представљањем наговештено и назначено управо у сликарском поступку, односно у начину на који је бивствујуће сликарски представљено. Оба закључка, напokon, супротна су класичним интерпретацијама, које Хајдегерову филозофију уметности везују за приказивачку уметност.

Конечно, онтолошка перспектива тумачења Хајдегерове прве речи о уметности остаје непорециво нејасна у једном важном погледу. Наиме, ма колико да је претходним анализама показано да Хајдегер, већ у раним радовима, указује на блискост филозофије и уметности управо у погледу решавања централног питања његове мисли, питања о бивствовању, њихов однос остаје нејасан управо с обзиром на то питање. Хајдегерово питање о бивствовању у овој фази његове филозофије није просто питање о бивствовању бивствујућих, већ питање о смислу бивствовања, питање о бивствовању као таквом. Такође, нема сумње у то да је рани Хајдегер сматрао да филозофија, упркос својој традицији, има начина да постави ово цен-

трално питање; међутим, да ли и уметност може учинити исто, остаје нејасно.

Недоумицу овде представља теза да је са сликарством реч о начину бивствовања бивствујућег; Хајдегер, међутим, не говори експлицитно о односу сликарства и бивствовања као таквог. У том смислу можемо се запитати да ли је уметност у позицији да представи услове разумљивости бивствујућих начелно – односно да представи услове разумљивости бивствујућег у целини? И даље, да ли је уметност у позицији да представи бивствовање у његовој истини – бивствовање као такво, на начин који Хајдегер истиче као нови облик питања о бивствовању у својој позној мисли? Наведена питања, међутим, није могуће решити са раних Хајдегерових позиција, те се стога окрећемо његовој позној филозофији.



### III

## ВИНСЕНТ ВАН ГОГ: ИСТИНА УМЕТНОСТИ

Хајдегерово филозофија уметности парадигматски се везује за његов спис *Извор уметничког дела* из 1935–1936. године. Иако је прва Хајдегерово реч о уметности дата још у оквирима израде фундаменталне онтологије, у предавањима *Логика: питање о истини* из зимског семестра 1925–1926. године, те иако су предавања *Хелдерлинове химне „Германија”* и *„Рајна”* из 1934–1935. године његово хронолошки прво дело тематски посвећено проблему уметности, *Извор уметничког дела* узима се као кључни спис у овом погледу – спис који несумњиво одређује целину разумевања Хајдегерове филозофије уметности.<sup>82</sup> Одликовани положај овог списка пре свега је везан за чињеницу да Хајдегер у њему нуди своју гласовиту дефиницију, или, боље речено, одређење уметности као *(себе)-у-дело-стављање-истине-бивствујућег*.<sup>83</sup> Такво одређење ће, онда, усмерити и даљу рецепцију уметности код Хајдегера.

---

<sup>82</sup> *Извор уметничког дела* спис је који је имао чак три верзије, односно облика: прву из 1931–1932. године, другу из 1935, те трећу и последњу из 1936. године, која се обично и узима као основна и довршена његова варијанта. У прве две верзије Ван Гогова слика нема никакву улогу у аргументацији. Уп. Harries, K., *Art Matters. A Critical Commentary on Heidegger's 'The Origin of the Work of Art'*, Springer, 2009, стр. 85.

<sup>83</sup> Хајдегер, заправо, даје две врло сличне, али ипак различите формулације. Такође, поред овог, Хајдегер у спису даје још неколико одређења суштине уметности, попут певања (*Dichten*) и установљавања (*Stiftung*) истине. Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр.

*Извор уметничког дела*, међутим, спис је веома богат темама и проблемима, који једнако упућују и уназад, на ране Хајдегерове радове, и унапред, ка даљем развијању како филозофије уметности, тако и Хајдегерове позне филозофије у целини.<sup>84</sup> Ово дело је, стога, значајно и ван перспективе филозофије уметности, јер у неколико карактеристичних случајева – рецимо у погледу појма *света*, односа појмова *света* и *земље*, односа *деструкције* и *превладавања* и слично – оно може да укаже на места промене раних у позне Хајдегерове позиције. У овом поглављу, међутим, ми ћемо се примарно фокусирати на само један од ових проблема – на Хајдегерово тумачење Ван Гогове слике *Пар ципела*.<sup>85</sup> Тај пример, међутим, централни је за целокупан спис, будући да је најуже везан управо за успостављање поменутог одређења уметности, а тиме и за утврђивање за Хајдегера врло значајног *проблема односа уметности и истине*.

Однос истине и уметности у оквиру Хајдегеровог мисаоног опуса на први поглед упућује на такозваног позног Хајдегера, односно на онај ток Хајдегеровог мишљења који је настао променом коју он сам обележава појмом *окрета* – ток мишљења који се усмерава ка његовој сопственој повесности, те све своје претходне кораке сагледава из ове нове перспективе. Насловну тему односа уметности и истине ћемо, стога, обрадити на позадини целине Хајдегерове филозофије, укључујући у обраду *Извора уметничког дела* и неке моменте који припадају фундаменталној онтологији, те прихватајући при

---

23, 52; Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti*, стр. 123; Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti*, стр. 104–105.

<sup>84</sup> Уп. Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 82.

<sup>85</sup> Хајдегер је, изгледа, био веома заинтересован за Ван Гога и пре *Извора*. Према сведочанствима, он се интимно слагао са Ван Гоговим разумевањем света и сматрао је да његова писма брату Теодору нуде богатију и бољу артикулацију егзистенцијалне аутентичности него било који академски текст; писма је Хајдегер радо и често читао. Уп. Löwith, K., „The Political Implications of Heidegger’s Existentialism,” *New German Critique*, no. 445, 1988, стр. 119; Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 70–71; Harries, K., *Art Matters*, стр. 84.

томе претпоставку континуитета ране и позне фазе – окрет као иманентну промену.<sup>86</sup>

Појављивање истине у оквиру одређења суштине уметности у *Извору уметничког дела* мора се сагледати и с обзиром на традицију филозофије и естетике. Иако одувек блиско повезани појмови, истина и уметност (или лепота) су у оквирима различитих филозофија махом заузимале положаје који су их раздвајали, а понекад и супростављали. Овакво позиционирање естетичких идеја почива на широко схваћеној парадигми сазнања – иако је она дуго била блиско везана и за метафизичку перспективу – било да сазнање схватимо као припадно филозофији или као припадно науци. Тумачење ових појмова, а потом и обликовање њихових односа, одређено је описаном парадигмом; наравно, увек с обзиром на претпостављене могућности или оквире сазнања, а самим тим и потраге за истином као његовог циља. Уметности је, тако, остављено једино оно подручје до ког научно-филозофска претензија још увек не доспева, што јој последично одузима и претензију на потпуно досезање истине.

Међутим, код Хајдегера истина постаје заједничко место уметности и филозофије, певања и мишљења. На тај начин отвара се простор да се њихов однос изнесе изван хијерархијског подређивања и супростављености, те последично сагледа на системски другачији начин; управо то је оно што је Хајдегер

---

<sup>86</sup> У погледу тезе о континуитету пратимо позиције фон Хермана (Friedrich-Wilhelm von Hermann). Теза се, уз модификације, може применити и на питање места уметности у Хајдегеровом опусу; иако у раној мисли уметност не добија проминентно место, фон Херман показује да Хајдегер ипак предвиђа њену обраду, и то као тему једне регионалне онтологије која би се темељила у фундаменталној онтологији. Иако такву регионалну онтологију уметности Хајдегер не развија у раним радовима, док у позним мења приступ питању уметности, ипак се може тврдити да у том погледу постоји „континуитет у дисконтинуитету”. Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 6-7; von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung der Kunstwerks”*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1994, стр. 3-5; Heidegger, M., *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, GA 26, K. Held (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1978, стр. 191.

желео да понуди са *Извором уметничког дела*. Отуда ово централно Хајдегерово дело естетичке проблематике мора да се узме у обзир управо као *не само естетичко*. Иако од значаја за естетику, оно првенствено представља етапу развоја особитог Хајдегеровог покушаја да осветли услове под којима је филозофија деловала, а самим тим и перспективу њених садашњих повесних могућности и задатака њеног даљег развоја. Питање о смислу бивствовања, као главно и водеће питање ове филозофије, тиме одређује и нову, повесну перспективу мишљења у филозофији, претендујући на то да буде универзално, односно да као преломна тачка промени целокупан ток филозофије. Начин одношења спрема бивствовања, односно различите могућности његовог разумевања, стога и овде представљају поље Хајдегерових истраживања.

### 3.1. Пар ципела *Ван Гога: ситуирање анализе*

Место сликарства у овом изузетно значајном Хајдегеровом спису о уметности врло је специфично: као што је поменуто, оно је непосредно везано за кључно место овог списка, за одређење суштине уметности. Хајдегер, наиме, одређење суштине уметности као *(себе)-у-дело-стављања-истине-бивствујућег* даје управо у оквиру анализе Ван Гогове слике *Пар ципела*.<sup>87</sup> При томе је, како ћемо видети, сама та анализа од кључног значаја за задобијање наведеног одређења.

Наслов овог списка, као и његови први редови, јасно показују да је, упркос мноштву тема које он обухвата и преплиће, управо одређење уметности његов централни фокус. Спис започиње питањем о томе шта је *извор*, односно *порекло суштине* уметничког дела.<sup>88</sup> Хајдегер, потом, варира два могућа

<sup>87</sup> О којој се тачно слици ради, заправо је и даље отворено питање, будући да је Ван Гог, како и сам Хајдегер наводи, често сликао овај мотив. У вези са тим је и критика М. Шапира (Meyer Schapiro), који је чак и писао Хајдегеру тражећи да прецизира о којој се слици ради, што је овај и учинио. Уп. Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 128–129.

<sup>88</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 7.

одговора на то питање: са једне стране, он испитује смер који у том погледу центрира уметника, а са друге стране смер који истиче уметничко дело. Веома брзо, он прелази на констатацију њихове нераскидиве везе – уметник је незамислив без свог дела, једнако као што је и уметничко дело незамисливо без уметника; ни један од ових релата се, стога, не може унапред прогласити за важнији и доминантнији.<sup>89</sup>

Хајдегерово решење дате циркуларности је у томе да се она одржи отвореном, што он постиже уводећи појам уметности као назнаку односа уметника и дела.<sup>90</sup> Тако он каже: „Иако је уметник нужно извор дела на другачији начин него што је дело извор уметника, сасвим је очигледно да је уметност, са своје стране, извор и уметника и дела на потпуно другачији начин”.<sup>91</sup> У конкретном, то значи да се под појмом уметности не смера ни на какву транс-повесну суштину или ентитет, у духу традиције: „Питање о искону умјетничког дјела не смјера неком безвремено ваљаном утврђивању бити умјетничког дјела”, каже Хајдегер у *Прилозима филозофији*.<sup>92</sup> Напротив, појам уметности тиче се *начина мишљења* о свему што се може назвати уметничким, а он се показује као конституисан осцилирањем између уметника и уметничког дела – „субјективне” и „објективне” стране уметности.<sup>93</sup>

Питање о извору уметничког дела се, тако, већ на првим странама предавања показује као питање о суштини уметности, па је, сходно томе, и одговор који Хајдегер даје у вези са анализом Ван Гогове слике очигледно срж проведених напора.<sup>94</sup> Појам уметности, какав смо претходно разложили, онда треба схватити као *централно питање* истраживања, као хо-

---

<sup>89</sup> Уп. *Ibid.*

<sup>90</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 42-43; Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 90; Dastur, F., „Heidegger’s Freiburg Version of the Origin of the Work of Art”, стр. 121-122.

<sup>91</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 7.

<sup>92</sup> Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 408.

<sup>93</sup> Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 73.

<sup>94</sup> Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 8.

ризонт проблема који се у датом испитује, а *одговор* на то питање дат је одређењем суштине уметности.<sup>95</sup>

До њега, међутим, Хајдегер не долази једноставно. Напротив, ток аргументације прати резултат који смо претходно поменули: пошто се уметност показује као начин мишљења о свему што разумемо као уметничко, Хајдегер ће се најпре фокусирати управо на тај начин мишљења, а не на конкретна уметничка дела. Иако прећутно, аргументација већ у том кораку ступа против традиције филозофског бављења уметношћу, јер укида саморазумљивост изједначавања појма и начина мишљења о уметности са уметношћу самом.

Уместо да се, сходно традиционалној парадигми, појам уметности третира као неутрални општи означитељ за скуп објеката на које њим реферирамо, при чему се ствара илузија да је разматрање појма уметности и свега што он подразумева исто што и разматрање објеката на које он упућује, овим се имплицитно сугерише њихова принципијелна разлика. Појам уметности није ништа друго до појам, односно начин мишљења који може, али и не мора да буде изведен с обзиром на реална уметничка дела. Разматрати такав појам и начин мишљења, онда, значи кретати се у оквирима теорије; отуда је први део *Извора уметничког дела* посвећен критичком разматрању са кључним матрицама мишљења о уметности присутним у традицији филозофије.<sup>96</sup> То је, дакле, разговор филозофа са његовом филозофском баштином.

У том подухвату Хајдегер бира три појма карактеристична за филозофско омеђавање уметничких дела – то су *ствар* (*Ding*), *творевина* (*Zeug*) и *дело* (*Werk*). Три појма заправо су маркери, формалне назнаке за целокупне моделе мишљења; при томе је, већ сходно наслову списка, јасно да Хајдегер преферира дело као могући адекватни одговор на питање уметности. Ипак, он се изнова не усмерава на појам дела директно,

<sup>95</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 200–201.

<sup>96</sup> Интересантно је да се ова стратегија у *Извору* може повезати са сведочанством Пецета да је Хајдегер сматрао да је Ван Гогов експресионистички поступак урушио све традиционалне концепције о облику и боји. Уп. Petzet, H. W., *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929–1976*, стр. 140.

већ разматра сва три наведена појма и њима припадне моделе мишљења, изводећи и разматрајући њихове међуодносе.

Модел мишљења везан за појам ствари несумњиво је метафизички: ту се циља на саморазумљивост присутности уметничких дела у стварности коју живимо, а отуда и на могућност да се она разумеју као бића једнака другима, бића истог метафизичког ранга и карактера као камен, столица и слично.<sup>97</sup> Тако Хајдегер каже:

„Ако дела погледамо у њиховој недирнутој реалности и при том себе не заваравимо, тада се показује: дела су тако природно присутна као и остале ствари. Слика виси на зиду као ловачка пушка или шешир. Нека слика, на пример она Ван Гогова која показује пар сељачких ципела, иде с изложбе на изложбу. [...] Сва дела имају тај карактер ствари“.<sup>98</sup>

Увођење појма ствари, односно *стварског аспекта* уметничког дела, Хајдегерову расправу на самом почетку поставља у оквиру онтолошке проблематике, што је и једна од главних намера *Извора*.<sup>99</sup> На тај начин његово разматрање о уметности битно се повезује са централним питањем његове филозофије уопште – питањем о бивствовању, што ће, како ћемо видети, бити потврђено и понуђеним одређењем суштине уметности.

Ипак, у овој фази аргументације Хајдегер више жели да укаже на то да појам уметности са којим баратамо није метафизички и онтолошки неутралан, да је он бременим одређе-

---

<sup>97</sup> На сличан начин Хајдегер помиње Ван Гога и у предавању *Логика: питање о истини*; реч је о слици сунцокрета. Хајдегер констатује разлику између онога што је слика *као ствар* и онога што је слика *као слика*, односно онога што је сликом представљено (сунцокрети). У том смислу, слика може бити оштећена, али насликани сунцокрети то нису. Хајдегеров поента овде је да се у непосредном односу према слици ми усмеравамо према ономе што је представљено и насликано, док је за захватање слике као ствари потребан напор инверзије природног става. Наведена разлика у складу је са поменутиим тумачењем сликовног опажања на примеру разгледнице из *Пролегомене*. Уп. Heidegger, M., *Logik: Die Frage nach der Wahrheit*, стр. 370; Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti*, стр. 111–112.

<sup>98</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 8–9.

<sup>99</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 58, 63.

ним и повесно различитим разумевањима начина бивствовања уметничког дела. У том смислу у *Прилозима филозофији* он каже: „Оно што опћенито важи за 'метафизику', то се односи и на освјештење 'искона умјетничког дјела' које припрема једну повијесно пријелазну одлуку”, повезујући тако мисаона кретања *Извора* са превладавањем метафизике и естетике.<sup>100</sup> Хајдегеров напор приликом анализе појма ствари и стварског аспекта уметности је, стога, усмерен на експлицирање тих затомљених метафизичких конотација, које, према његовом суду, управљају смислом и употребом појма уметности у целини.<sup>101</sup> Такође, његов циљ у том погледу није да онтолошку проблематику искључи из разматрања уметности, већ да изнађе позицију са које је начин бивствовања уметничког дела могуће адекватно захватити, избегавајући за то већ понуђене оквири традиције.

У том погледу Хајдегера анализа ствари и стварскости у вези са уметношћу по духу је веома слична стратегијама које он спроводи у оквирима фундаменталне онтологије. За исправно филозофско разумевање уметности тако је најпре потребно поново нагласити заборављену онтолошку димензију уметничког дела, а затим је изместити из владајућег наратива традиције метафизике и тиме уопште обезбедити приступ феномену. Хајдегер издваја три кључна традиционална модела уплива метафизичког мишљења у разумевање уметничког дела: 1) грчко-римски модел *односа супстанције и акциденције* – ствари као носиоца обележја,<sup>102</sup> 2) нововековни модел ствари као *јединства разноврсности онога што је чулно дато*,<sup>103</sup> те 3) превлађујући модел ствари као *оформљене материје*,<sup>104</sup> то јест, ствари сагледане преко односа појмова материја и форма.<sup>105</sup> У сва три случаја Хајдегер закључује да владајући модели не

<sup>100</sup> Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 409.

<sup>101</sup> Уп. Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti*, стр. 143; von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 203; Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 110.

<sup>102</sup> Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 11–13.

<sup>103</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 13–15.

<sup>104</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 15–16.

<sup>105</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 18.



нуде јасан критеријум дистинкције између ствари и уметничког дела, а тиме ни прилику да се уметничко дело истински разуме и одреди у својој специфичности.<sup>106</sup>

Други наглашени појам којим се Хајдегер бави је појам творевине; у естетичком погледу, он одговара линији тумачења уметности која креће од грчког *techné*. Циља се, наиме, на чињеницу да уметничка дела нису просто ствари и бића међу другима, већ да се она од камена, на пример, разликују по томе што их је свесно и са циљем створио човек. Ипак, иако је овим успостављена дистинкција између уметничког дела и камена, она је и даље замагљена када је реч о предметима које бисмо разумели као продукте људског деловања, али не и као уметничка дела – попут Хајдегеру омиљених ципела. Реч је, дакле, о традиционалној проблематици разликовања занатске производње и уметничког стварања.

У Хајдегеровој аргументацији, међутим, смисао творевине постаје посебан проблем. У аргументативном поступку он служи као место преврата од уобичајеног разумевања уметничког дела, вођеног моделом ствари, ка ослобађању феномена уметничког дела за тим феноменом вођену анализу и тумачење.<sup>107</sup> То је учињено путем два корака. Хајдегер најпре јасно повезује појам творевине са претходном анализом ствари, тврдећи да се и творевина карактеристично разуме сходно односу материја/форма, уз разлику да је у случају творевине човек тај који уписује форму у материју.<sup>108</sup> Са друге стране, када аргументацију поведе ка испитивању феномена творевине као такве, односно *творевинског карактера творевине*, Хајдегер посеже управо за уметничким делом – Ван Гоговом сликом, и тек тим путем успева да допре до свог циља.

Хајдегер каже:

„Као пример узећемо једну обичну творевину: пар сељачких ципела. За њихов опис не треба нам да пред собом имамо праве примерке те врсте употребних предмета. Свако зна како изгледају сељачке ципеле. Али будући да се овде ипак

<sup>106</sup> Уп. Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti*, стр. 139.

<sup>107</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 145–146.

<sup>108</sup> Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 17.

ради о непосредном опису, биће добро ако се олакша њихова визуализација. За то ће нам бити довољна њихова слика. Узећемо познату слику Ван Гога, који је више пута сликао такве ципеле”.<sup>109</sup>

Иако је на први поглед слика ту тек помоћно средство за разумевање творевине, у наредном кораку показаће се да је управо таква стратегија обезбедила и пролаз ка феномену уметничког дела, односно ка слици самој. У случају творевине, резултат анализе је да је она везана за *корисност*, која потиче од онога што Хајдегер назива *поузданошћу*: „Творевинско биће творевине, поузданост, држи све ствари, већ према њиховом начину и даљини, у себи сабране”.<sup>110</sup>

Тако, коначно, долазимо и до централне теме нашег разматрања, ВанГоговсликеуХајдегеровомтумачењу. Претходни кратак опис Хајдегерове аргументације био је неопходан због тога што ово тумачење, како је и јасно из претходног, у њој има специфично место и улогу, а управо они и диктирају његов карактер. Другим речима, Хајдегер није желео да на самом почетку списа непосредно крене са анализом Ван Гогове слике, те да на основу ње понуди одређење суштине уметности – напротив, он је желео да низом међукорака покаже да је такво одређење легитимно. Пошто је одређење суштине уметности (*себе*)-у-дело-постављање-истине-бивствујућег, у датом случају оно је потврђено чињеницом да се до истине творевине, односно до њеног творевинског карактера, дошло управо анализом слике: уметничко дело тако је показало истину неког другог бивствујућег. Наравно, одмах примећујемо да је истина бивствујућег овде усмерена на пар ципела, али да резултат није никакво традиционално одређење суштине ципела по моделу *genus proximum/differentia specifica*, већ одређење начина њиховог бивствовања, за шта се испоставља да је творевински

<sup>109</sup> *Ibid.*, стр. 20.

<sup>110</sup> *Ibid.*, стр. 21. Хајдегер се приликом анализе творевине ослања на резултате анализе прибора из *Бивствовања и времена*, али томе додаје и поузданост, као специфичан нов увид. Уп. Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 118; von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 123–124.

карактер творевине. Онтолошка проблематика тако је кључни део и овог сегмента Хајдегерове анализе.

Хајдегер каже:

„Ми смо открили творевинско биће творевине. Али како? Не описивањем и објашњавањем ципела што заиста леже пред нама; не извештајем о прављењу ципела; не ни посматрањем како се ту и тамо ципеле заиста употребљавају. Него – него само тако што смо се нашли пред Ван Гоговом сликом. Слика је говорила. (...) Али пре свега, дело никако није послужило, као што се у први мах могло чинити, за боље очигледно представљање оног што творевина јесте. Напротив, тек посредством дела и само у делу истински се појављује творевинско биће творевине”.<sup>111</sup>

Хајдегерова стратегија заправо је вишеструка: увођењем Ван Гогове слике не добија се само одређење ципела и творевине, већ и одређење дела, као и одређење уметности. Сва три се задобијају истим путем, који – а то је овде од кључног значаја – подразумева непосредно упуштање у филозофско искуство и разумевање неког конкретног уметничког дела.<sup>112</sup> Тек сусрет са делом отвара све поменуте одговоре, а тај сусрет је и сам припремљен претходном аргументацијом, која је у међувремену из игре избацила сав појмовни апарат традиције естетике, па у коначном и сам појам уметности као нешто са чим саморазумљиво баратамо, што познајемо и знамо.<sup>113</sup> За разлику од почетка анализа у *Извору уметничког дела*, које су фокус изместиле са конкретних дела и уметности ка појму уметности и традицији филозофије, увођењем Ван Гогове слике врши се још једна инверзија, те се фокус сада усмерава на конкретно дело, а не на појам.

Стари појам уметности изгубљен је, заједно са моделима мишљења који су њим руководили; отуда остаје само уметност као таква и отворени хоризонт могућих односа према њој. Сва-

<sup>111</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 22.

<sup>112</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 204–205.

<sup>113</sup> Како каже фон Херман, тај појам сад треба да упућује на извор суштинске уметничког дела. Уп. von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 92–93.

како, то не значи одрицање од појма уметности и његовог филозофског одређења, које Хајдегер у коначном и даје. Ипак, то значи да се такво одређење и појам морају наново задобити, и то управо у директном сусрету са уметношћу и из тог сусрета. При томе, сусрет са уметношћу значи искуство конкретног уметничког дела; значај те чињенице не може се довољно нагласити. То је излагање филозофског мишљења нечему што му не припада, нечему што му је страни и спрам чега оно мора остати отворено, заувек напуштајући традиционалну идеју да се уметност може покорити било каквим појмовним матрицама.

Отуда, све Хајдегерове ставове о уметности начелно или уметничким делима у конкретном треба разумети као резултате његовог личног мисаоног сусрета са уметношћу – пре као примере начина филозофског опхођења према уметности које сваки мислилац изнова и самостално треба да проведе, него као догматска тврђења која треба усвојити. Хајдегер, заправо, жели да у целости одбаци класични филозофски однос према уметности који, пре свега, подразумева унапред обезбеђену и потпуну транспарентност уметности за филозофско промишљање, а потом и исходи у одређењима која су пре резултат дијалога филозофије са самом собом него са уметношћу. Његова чувена крилатица о *дијалогу певања и мишљења* несумњиво потиче из тих основа, а целокупан гест тиче се, као што је и претходно поменуто, сасвим непретенциозне могућности да се уметност размотри *као феномен* – односно, онако како се она сама собом показује.<sup>114</sup> У том смислу, могли бисмо рећи да традиција естетике по Хајдегеру заправо не говори о уметности, већ о филозофском разумевању уметности, остављајући наглашени предмет својих преокупација по страни, невидљивим и нечувеним.

Овде је важно приметити да је Хајдегерова филозофија уметности, управо због стратегије коју он спроводи у *Извору*, типично схваћена као филозофија уметности усмерена на разматрање уметничког дела (*Werkästhetik*).<sup>115</sup> Како смо видели, Хајдегер у овом спису оштрицу анализе заиста и усмерава на уметничко дело. Он каже: „Да бисмо открили суштину уметно-

<sup>114</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 100–101.

<sup>115</sup> Уп. Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti*, стр. 137.

сти, уметности која се заиста налази у делу, потражимо истинско дело и запитајмо дело шта и како оно јесте”.<sup>116</sup> Ипак, овакву стратегију не би требало схватити дословно, јер она је уведена поменутиим повезивањем питања о уметнику (уметничкој продукцији) и питања о уметничком делу под заставом питања о уметности. Фокусирање дела, стога, само је одабирање приступа, односно одликованог феномена чијом анализом би се дата проблематика могла адекватно филозофски обрадити. Напокон, о томе сведочи и чињеница да Хајдегер, додуше штуро, након одређења суштине уметности коментарише и питање њене рецепције (чувари).

Прецизније речено, Хајдегер и у овом спису поступа доследно свом одабраном херменеутичко-феноменолошком методу.<sup>117</sup> То значи да је питање уметности за њега питање о *фe-*

<sup>116</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 22.

<sup>117</sup> Питање одређења метода којим се Хајдегер користи у својим позним радовима веома је проблематично. Наиме, док он у раним радовима отворено свој метод означава као *херменеутичко-феноменолошки*, у позним радовима Хајдегер се изричито окреће против самог појма метода, односно против онога што тај појам имплицира – нововековне и у наукама прихваћене идеје одређеног низа корака којима би мишљење морало да се руководи без обзира на предмет коме се посвећује. Хајдегер ће, стога, уместо појма метода у позној филозофији користити појам *пута (Weg)*, са којим смера на сасвим другачији приступ ономе што се традиционално мислило под методом. Детаљнија анализа ове промене захтевала би засебну студију, те њу овде нисмо у прилици да понудимо. Ипак, наглашавамо да сматрамо да Хајдегер и у позним радовима наставља да користи исти – или донекле измењен – поступак мишљења (метод) као и у раним радовима, иако његов смисао тада додатно промишља и поставља на другачији начин. У случају *Извора уметничког дела*, назнаку да је и овде реч о херменеутичко-феноменолошком методу представљају – како то умесно примећује и Н. Грубор – напомене о нужности кружног мишљења: „Морамо, дакле, ићи укруг. [...] Није само главни корак од дела к уметности, као и корак од уметности к делу, круг, већ и сваки појединачни корак који чинимо кружи у том кругу”, каже Хајдегер. Уп. *Ibid.*; Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti*, стр. 72–73; von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 37–38, 78–79; Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 90; Miladinov, M., „Hajdegerov fenomenološko-hermeneutički metod”, *Arhe*, Vol. 14, no. 28, 2017.

номену уметности, који је у датом случају одређен структуром уметност: уметник – уметничко дело. И уметник и уметничко дело овде су, међутим, схваћени као феномени – очигледно феномени нижег реда у односу на феномен уметности, који представља њихов позадински феноменски хоризонт, оно на основу чега се они појављују и бивају разумљиви.

У том смислу, Хајдегер бира један од тих феномена из првог плана, уметничко дело, како би на основу њега задобио увид у позадински хоризонт који га одређује, а тиме и у целину феномена уметности, то јест, и у сам однос уметник – уметничко дело. У питању је стратегија слична оној коју Хајдегер спроводи у свом првом главном делу, *Бивствовање и време*, рецимо у случају анализе феномена бивствовања-у-свету. Напокон, чињеница да се овде ради о феноменима условљава и потребу да се они задобију (као феномени), те Хајдегер, сходно томе, у своју анализу мора да урачуна и стратегију сличну Хусерловој редукацији. Управо ту функцију, како смо видели, имају анализе посвећене деструкцији традиционалних одређења ствари, творевине и дела.<sup>118</sup>

Хајдегерава филозофија уметности из *Извора уметничког дела*, стога, није *Werkästhetik*. Разлози због којих се он одлучује да управо дело, а не уметника, издвоји као одликовани феномен за своју анализу су, сматрамо, двоструки. Најпре, Хајдегер се, још од својих раних радова, изричито противи ментализму нововековне филозофије, који је у контексту феномена уметности наглашавао управо његову субјективну страну – продукцију (уметника) и рецепцију (публику). О томе да је и у *Извору* реч о отпору нововековљу Хајдегер непосредно сведочи, најпре анализом једног од одређења ствари на самом почетку списа,<sup>119</sup> а потом и наглашавањем појма доживљаја, као централног за нововековно разумевање уметности. Он каже: „Естетика узима уметничко дело као предмет, и то као предмет *αἴσθησις*-а, чулног разабарања у широком смислу. Данас се то разабарање назива доживљајем”.<sup>120</sup> Хајдегер наставља: „До-

<sup>118</sup> О томе видети: Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti*, стр. 74–75; von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 78–79.

<sup>119</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 13–15.

<sup>120</sup> *Ibid.*, стр. 57.

живљај је елемент који је мерило не само за уживање у уметности, већ и за уметничко стварање. Све је доживљај<sup>121</sup>.

Са друге стране, разлог за примат уметничког дела као одликованог феномена анализе лежи и у *онтологизацији* појмова истине и уметности, на коју Хајдегер овде циља. Под онтологијом, свакако, овде мислимо на онтологију у Хајдегеровом кључу, никако на традиционалну онтологију и метафизику. У том смислу, Хајдегеров циљ је да питање уметности сагледа с обзиром на питање о бивствовању, а то, опет, подразумева разрачунавање са традиционалним и по Хајдегеру погрешним начинима разумевања односа питања о уметности и питања о бивствовању.

Наиме, традиционално се овај однос најпре фокусирао на питање о онтолошкој (или метафизичкој) конституцији уметности, пре свега оној уметничког дела. О томе, на пример, сведочи најувреженије одређење уметности као подражавања: ово одређење имплицира онтолошку зависност уметничког дела од већ постојећих бића и ствари, такву да дело у стварност не може да уведе ништа што би радикално одступало од онтолошко-метафизичке конституције природно постојећег. Питање је, међутим, сада постављено на другачији начин, управо као *питање о односу питања о уметности и питања о бивствовању* – питање о односу феномена уметности и феномена бивствовања (као таквог). То указује и на улогу питања о истини у овом контексту: оно се сада показује као посредничко, јер управо проблем истине омогућава да се питање о уметности покаже на позадини питања о бивствовању, те доведе у везу са њим.

Пре детаљнијег тумачења односа уметности и истине с обзиром на *Извор* и анализу Ван Гогове слике *Пар ципела*, најпре је потребно подробније представити ту анализу и њене резултате. Томе је посвећено следеће потпоглавље.

---

<sup>121</sup> *Ibid.*

### 3.2. Анализа Ван Гогове слике: експозиција

Претходна разматрања усмеравају нас ка централној анализи *Извора уметничког дела*, анализи Ван Гогове слике која резултује одређењем суштине уметности у онтолошком кључу, а у вези са појмом истине. Сходно реченом, одређење уметничког дела, па и уметности саме, изведено је с обзиром на нов онтолошки начин мишљења који Хајдегер предлаже: питање, дакле, није *шта* су уметност и уметничко дело, већ *како они јесу* – који је њихов *начин бивствовања*. Како је наглашено, кључну улогу у преобликовању питања о уметности игра појам истине. Утолико се онтологизација питања о уметности испоставља и као једно од места преображаја питања о бивствовању, јер питање о истини представља полигон промене Хајдегеровог централног питања и начина његовог постављања у позној мисли.

Анализа Ван Гогове слике, како смо видели, у ток аргументације *Извора* уведена је непретенциозно, али са кључном улогом у стратегији којом се задобија одређење творевине.<sup>122</sup> Опис феномена задобијеног сусретом са сликом релативно је кратак с обзиром на његов значај, те га овде наводимо у целини:

„Из тамног отвора изгажене унутрашње стране тих ципела нетремице нас гледају сељанкини сустали кораци. У грубости и тежини ципела накупила се упорност њеног спорог хода по дугим и једноличним браздама на њиви преко које дува оштар ветар. На тој кожи остале су влажност и плодност тла. Под ђоновима се провлачила самотност пољског пута док се спуштала ноћ. У ципелама трепери тихи зов земље, њено мирно даривање жита што зри, и њено необјашњено самоускраћивање на изугареним њивама у зимско доба. Кроз те ципеле провлачи се нероптава стрепња за сигурност хлеба, нема радост када се преживе тешки дани, устрепталост због предстојећег порођаја, дрхтање када се слуги смрт. Та творевина, ципеле, припада земљи, и она је заштићена у сељанкином свету. Из те заштићене припадности земљи сама творевина уздиже се до свог почивања-у-себи”.<sup>123</sup>

<sup>122</sup> Уп. Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti*, стр. 146.

<sup>123</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 21.



На први поглед, ово је слободан опис онога што је Хајдегер доживео поводом Ван Гогове слике. Да је тај опис изречен у неформалном разговору, као лични утисак о слици, он би прошао незапажено.<sup>124</sup> Међутим, њега морамо прихватити као кључни део аргументације у *Извору*, што доводи до проблема – како лични и субјективни утисак изједначити са филозофском анализом која би требало да има опште важење, па чак и да исходи у одређењу суштине уметности?! Напокон, зашто бисмо пристали на Хајдегерово виђење слике, кад је сасвим извесно да ће свако од нас имати бар незнатно, ако не и потпуно другачије искуство са њом?

Наведена питања враћају нас коментару о Хајдегеровом отпору према традицији естетике. Наиме, уколико се одрекнемо старих путева филозофског разматрања уметности, прво на шта смо позвани управо је непосредни сусрет са делом – задобијање естетског искуства.<sup>125</sup> Такво задобијање естетског искуства у Хајдегеровој визури заправо значи *задобијање феномена уметничког дела*, те у том смислу одредницу естетског искуства на час треба оставити по страни: она припада традиционалном појмовнику и уводи традицији блиске облике мишљења о уметности, у овом случају нововековну менталистичку парадигму.<sup>126</sup> Непосредни сусрет са делом, односно задобијање феномена тог дела, први је и кључни корак за Хајдегера – уколико њега изоставимо, крећемо се искључиво унутар филозофије и појмовних одређења уметности.<sup>127</sup> Утолико је дескрипција оног што је у сусрету са делом задобијено нужни део аргументације и као такав се мора укључити у изла-

<sup>124</sup> У том духу Ј. Јанг (Julian Young) примећује да је овај део текста више је поетски него аналитички, а К. Харис (Karsten Harries) да он прекида ток филозофске аргументације. Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 22; Harries, K., *Art Matters*, стр. 84.

<sup>125</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 111; Kokkermans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 125.

<sup>126</sup> У том смислу поједини коментатори сматрају да ово и није опис естетског искуства, односно да Хајдегер занемарује естетске аспекте дела. Уп. Villela-Petit, M., „Heidegger's conception of space”, in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume I: Philosophy*, Routledge, London, 1992, стр. 130.

<sup>127</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 203–204.

гање; он је, упркос Хајдегеровом озлоглашеном стилу, заправо неутралан, пошто тумачење феномена следи тек након цитираних редова.<sup>128</sup>

Поређење традиционалне одреднице естетског искуства и Хајдегерове феноменолошке дескрипције сусрета са Ван Гоговом сликом може да појасни стратегију имплицитно проведenu овим кораком. Естетско искуство традиционално је ознака за ментална стања и догађаје провоциране објектима које, на основу такве реакције, називамо естетским, било да су у питању уметничка дела или природна бића. Оно нужно започиње чулним опажањем, али се на њега не може редуковати. Како показују естетичке теорије нововековља, естетско искуство посредује извесни „вишак” на чулно опаженом, па је управо због тога једна од главних преокупација нововековне естетике настојање да се у устројству душевних моћи субјекта пронађу услови могућности таквог необичног менталног садржаја. Они варирају од естетског чула британске естетике XVIII века, до Кантове слободне игре разума и уобразиље и Баумгартенове (Alexander G. Baumgarten) унутрашње законитости сензитивности; ипак, различити одговори само потврђују значај почетног питања.

Хајдегер, свакако, у потпуности избегава нововековни дискурс о сазнајним или душевним моћима.<sup>129</sup> Ипак, имплицитно упућивање на нововековне матрице мишљења о уметности у његовој дескрипцији затичемо управо у погледу на поменути „вишак”: *влажност и плодност тла, самотност пољског пута или мирно даривање жита што зри* свакако нису непосредно дати Ван Гоговом сликом.<sup>130</sup> Тачније, они нису *представљени* на слици, па се стога ни не могу чулно опазити. Ипак, они су *садати* са оним што се опажа – бар за Хајдегера: уметничко дело, тако, и у овој дескрипцији посредује више од непосредно опаженог, са чим би се и традиција сложила.<sup>131</sup> Традиција би се, међутим, оградаила од дескрипције попут Хајдегерове: у најбољем случају, таква дескрипција била би прихваћена као

<sup>128</sup> Уп. Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti*, стр. 149.

<sup>129</sup> Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 9–11.

<sup>130</sup> Уп. Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 128.

<sup>131</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 112.

крајње лични и субјективни *доживљај*, док би се на општем нивоу могло говорити само о осећају естетског задовољства или, евентуално, о универзалним вредностима попут лепоте.

У томе лежи и отпор читаоца да Хајдегерову дескрипцију прихвати као корак аргументације: баштина традиције условљава нас да целину искуства уметничког дела разумемо као нешто субјективно и необавезујуће, па чак и арбитрарно, те да у филозофској анализи највећи део искушеног оставимо по страни, тражећи у њему само универзалне компоненте. Противно томе, Хајдегер инсистира на усвајању целине задобијеног феномена и на отклањању свега што би спречило да је као такву захватимо и уважимо. У том погледу, може се сматрати да је Хајдегера дескрипција Ван Гогове слике један од примера стратегије превладавања естетике.

Исто важи и за наглашену субјективност естетског искуства; ни њу Хајдегер овде неће превидети. Дескрипција коју је понудио несумњиво се тиче његовог – Хајдегеровог – искуства сусрета са Ван Гоговом сликом; Хајдегер не претпоставља да ће било ко од нас имати идентичан *доживљај*.<sup>132</sup> Чињеница да је ова дескрипција у *Извору* део аргументације, а не само узгредна илустрација, може да наведе на такав погрешан закључак, пошто би кораци било ког аргумента требало да буду транспарентни и важећи за свакога. Ипак, то није случај: у најбољем случају, Хајдегер подразумева да би свако од нас у сусрету са Ван Гоговом сликом имао неко искуство, некакво – али свакако не и исто – захватање тог феномена.

Ради се о следећем. У погледу филозофског разматрања уметности Хајдегер инсистира на томе да се мора кренути од феномена уметничког дела, од онога како се дело – и уметност – показују сами по себи. Оно о чему он заправо говори је *начин да се такав феномен задобије* (суспензија и превладавање традиције), што би, без обзира на конкретне садржаје датости феномена, морало једнако да важи за било кога ко се у такав подухват упусти. Хајдегер, дакле, говори о ономе што је заједничко за све – о начину држања, начину мисаоног приступа уметничком делу. Чињеница да он то експлицира позивањем на сопствено искуство и његовом дескрипцијом не мења на

<sup>132</sup> Уп. Harries, K., *Art Matters*, стр. 89.

ствари и не би требало да нас зава: с обзиром на методолошке поставке Хајдегеровог приступа, другачије, заправо, не би ни могло бити, јер Хајдегер и може да барата само са сопственим захватањем феномена Ван Гогове слике.

Експликација Хајдегеровог захватања феномена Ван Гогове слике, тако, постаје нужни и незаобилазни корак аргументације, јер је то једини пример – једини феномен – који Хајдегер и може да анализира. Његова анализа нама не треба да посредује садржаје, већ спроведени начин приступа уметничком делу. Феномен је, како знамо, увек феномен *за некога*, што у феноменолошком контексту значи да се он мора увек изнова и изнова присвајати, изнова и изнова анализирати. Феноменолошки метод томе одговара, јер још од Хусерла имплицира да феноменолошка анализа мора бити вођена самим феноменом. Утолико је оно заједничко, чему нас феноменологија може научити, само начин мишљења који ће обезбедити такву аутономију феномена; како смо видели, управо то Хајдегер настоји да оствари својом дескрипцијом Ван Гогове слике. Закључак који бисмо на основу тога могли извести је да би и даљи кораци које Хајдегер изводи на основу те дескрипције морали моћи бити потврђени и полазећи од неког другог и другачијег искуства са истом сликом, уколико бисмо допустили да нас оно као феномен води у анализи своје структуре.

Напокон, коначни резултат до ког ова дескрипција и анализа феномена води су, како смо видели, одређење творевине, одређење дела и одређење суштине уметности. У том погледу дескрипција служи као почетно тло из ког се дата одређења црпу и без ког она, по Хајдегеру, не би била легитимна. Ипак, она свој израз у тим одређењима налазе само посредно – тачније, посредством даље примене феноменолошког метода и анализе структуре задобијеног и описаног феномена.<sup>133</sup> У том погледу, дакле, гарант легитимности одређења творевине, дела и суштине уметности изнова је феноменолошки метод и његово доследно спровођење.

Феноменолошка анализа дескрипције феномена Ван Гогове слике у првом кораку усмерена је на задобијање одређења

---

<sup>133</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 111; Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 125.

творевине, у шта овом приликом нећемо детаљније улазити.<sup>134</sup> Ипак, важно је нагласити следеће: дескрипција феномена исказује извесни „вишак”, који Хајдегер у тумачењу артикулише појмовима *света* и *земље*. Хајдегерову дескрипцију нешто неутралније могли бисмо описати као коментар о томе да се Ван Гогова слика сељачких ципела заправо не тиче самих ципела, већ указује на једну друштвену групу и начин њеног живота, стварност каква је за те људе и какву они живе, а која је, пре свега, везана за обрађивање земље. Његова анализа дескрипције феномена, стога, издваја појмове света и земље као артикулацију оног што је сликом представљено, иако није директно приказано. Сељачке ципеле су део тог света, те само утолико и могу на њега да укажу; представа салонских ципела свакако би указала на сасвим другачији, грађански свет.<sup>135</sup>

Међутим, овај наизглед једноставан закључак за Хајдегера подразумева много значајнију поенту. Иако су на слици представљене ципеле (неко бивствујуће), оно што се истиче у први план захватањем њеног феномена нису ципеле, већ овај шири хоризонт смисла на који оне упућују; у Хајдегеровом кључу то се односи на начин бивствовања ципела. Другим речима, Ван Гогова слика ципела – као и Маркови *Срндаћи у шуми* – у први план истиче бивствовање бивствујућег, а не само то бивствујуће. У томе је и кључна разлика између стварних ципела као творевине и слике.<sup>136</sup> У случају стварних ципела, у првом плану су саме ципеле, док је целокупан овај хоризонт њиховог смисла и важења у позадини – ципеле се просто носе и користе, без много промишљања о контексту ком припадају. Хајдегер каже:

„Али све то видимо, можда, само у ципелама на слици. С друге стране, сељанка једноставно носи ципеле. Када би то једноставно ношење било тако једноставно. Сваки пут кад сељанка касно увече, осећајући велик али и здрав умор,

<sup>134</sup> Уп. Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti*, стр. 146.

<sup>135</sup> Уп. Pöggeler, O., *Heidegger u svom vremenu*, Šahinpašić, Sarajevo, 2005, стр. 270.

<sup>136</sup> Уп. Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 126; von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 204.

одложи ципеле, и поново, пре него што почне да свањива, по-  
сегне за њима, или на празник прође поред њих, тада она без  
посматрања и размишљања зна све што је малочас речено”.<sup>137</sup>

Овај коментар значајан је управо због сличности и разлике  
творевине и дела – он потврђује да је за Хајдегера комплекс  
значања захваћен и описан полазећи од Ван Гогове слике и ре-  
ално присутан у свакодневној употреби ципела као творевине.<sup>138</sup> Он, дакле, није неки уметнички додатак на постојећем,  
плод фантазије уметника или рецепијента, већ је реални  
аспект свакодневног искуства коришћења ципела – чак и ре-  
гулатор њихове употребе; сељачке ципеле, на пример, носе се  
приликом пољских радова, али не и у цркву или на празник.  
Ипак, у случају употребе ципела, или било које друге творе-  
вине, тај комплекс значења остаје у позадини, он се *зна без по-  
сматрања и размишљања*.

Уметничко дело, дакле, има ту особеност да синкопира  
свакодневно разумевање стварности и у први план премешта  
оно што је иначе у другом плану, тако чинећи феномен  
транспарентним у свим његовим аспектима. Оно почива на  
истом искуству и разумевању стварности као и употреба творевине,  
али успева да га учини видљивим на другачији начин;  
стога је у питању нов и другачије организован феномен.<sup>139</sup> Тек  
утолико, како и Хајдегер тврди, Ван Гогова слика омогућава да  
се творевина – ципеле, односно неко бивствујуће сагледају у  
својој истини, а тиме се долази и до одређења суштине уметности  
као *(себе)-у-дело-постављања истине бивствујућег*.

Онтологизација разматрања уметности у Хајдегеровом  
захвату тако постаје јаснија: разматрање уметности не може  
заобићи онтолошку перспективу због тога што се испоставља  
да уметничко дело, сопственом конституцијом, сведочи нешто  
о *бивствовању бивствујућег* – оно сведочи о његовој *истини*;  
тиме се прецизирају ставови везани за Марка.<sup>140</sup> Разматрање  
Ван Гогове слике води ка том закључку и истовремено га ле-

<sup>137</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 21.

<sup>138</sup> Уп. Harries, K., *Art Matters*, стр. 87.

<sup>139</sup> Уп. Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti*, стр. 150.

<sup>140</sup> На везу са анализом слике Ф. Марка указује и Н. Грубор: *Ibid.*, стр. 151.

гитимише, јер њим је задобијен увид и у начин бивствовања творевине и у начин бивствовања уметничког дела. Начин бивствовања творевине такав је да разумевање бивствовања бивствујућег остаје у позадини употребе и баратања са творевином, али тако да су оне њим непосредно вођене, иако то на први поглед није очигледно. Начин бивствовања уметничког дела, међутим, инвертује те односе, те са делом у први план иступа разумевање бивствовања бивствујућег.<sup>141</sup> Тако Хајдегер каже: „Ван Гогова слика јесте обелодањивање оног што творевина, пар сељачких ципела, уистину *јесте*. То бивствујуће ступа у нескривеност свог бивствовања”.<sup>142</sup>

Утврђивање за Хајдегера карактеристичног онтолошког приступа питању о уметности је, дакле, резултат претходне феноменолошке анализе искуства и сусрета са уметничким делом. Оно, стога, није ствар неког унапред одабраног филозофског приступа, већ је последица самог феномена: пошто се феномен дела показао као онај који *обелодањује шта/како творевина* (или било које бивствујуће) *истински јесте*, као онај који обелодањује *истину бивствовања неког бивствујућег* (у овом случају и творевине и дела), филозофска анализа таквог феномена мора да се креће у онтолошком кључу. Напокон, то одговара Хајдегеровом разумевању односа феноменологије и онтологије из *Бивствовања и времена*, уз разлику да у *Извору* тај однос није директно апострофиран, већ је имплицитно проведен и показан.

На истим основама почива и коначно одређење суштине уметности, које заправо формализује резултате претходне анализе творевине позивањем на уметничко дело. *(Себе)-у-дело-постављање-истине-бивствујућег* на то јасно упућује, најпре тиме што је у одредницу директно укључен појам *дела*, а потом и позивањем на *истину бивствујућег* (која се у дело поставља). Одређење суштине уметности, међутим, иде и корак даље од проведених анализа, пре свега назнаком да је истина бивствујућег не само оно што је у делу постављено, већ и оно што *себе поставља у дело*. Управо то је место укрштања ужих разматрања о уметности са једне и ширих онтолошких разма-

<sup>141</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 133–134.

<sup>142</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 23.

трања у позној Хајдегеровој мисли са друге стране – место преобликовања односа појмова истине и бивствовања. Естетички гледано, то је и место које проблематизује традиционалне ставове о извору уметничког дела: на основу претходног, чини се да је истина – а не уметник – оно што успоставља уметничко дело. У другом плану, такође, теза о самопостављању истине бивствујућег удара и на приказивачки и подражавалачки карактер уметности, типичан за традицију.

Кључно питање овде је како тачно треба разумети то бивствовање које се појављује заједно са уметничким делом? Да ли је у питању *бивствовање бивствујућег* – и ако да, ког тачно бивствујућег, или је у питању *бивствовање као такво*?

Размотримо прву могућност. Ако се са делом појављује бивствовање бивствујућег – што је скоро несумњиво, сходно одређењу суштине уметности као *(себе)-у-дело-постављања-истине-бивствујућег* – о ком бивствујућем је овде тачно реч? Први кандидат свакако би морало да буде оно што је делом представљено, што је уметничким приказом доведено до појављивања; у случају примера Ван Гогове слике, то су саме *ципеле*.<sup>143</sup> У том смеру иду и Хајдегерове анализе: *ципеле* су, тако, овом сликом представљене не на начин подражавања – тако да би њихов изглед руководио уметничким деловањем, већ с обзиром на њихово бивствовање (*ципеле као ципеле*, творевина).<sup>144</sup> Са Ван Гоговим *ципелама* се, дакле, не појављују само (*пуке*) *ципеле*, већ, како смо видели, и још много тога, целокупан свет на који оне упућују.

Овакво тумачење веома је типично; о њему смо делом говорили и у претходном поглављу. Наиме, реч је о тези да је, управо због овог примера и овакве његове анализе, Хајдегерово филозофија уметности ограничена на случајеве пред-

<sup>143</sup> Уп. Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 134.

<sup>144</sup> При томе бивствовање *ципела* треба разумети као њихову истину и суштину, али у новом Хајдегеровом регистру – не у смислу заједничке одлике (есенције) свих *ципела*. Уп. Grieder, A., „What did Heidegger mean by 'essence'”, in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assessments. Volume I: Philosophy*, Routledge, London, 1992, стр. 194, 196–197.



стављачке или, у најбољем случају, фигуративне уметности.<sup>145</sup> То је и природно, јер бивствовање бивствујућег које је уметничким делом приказано не би могло да се појави уколико то дело не представља никакво бивствујуће. Ипак, као што смо и раније наговестили, такво тумачење сматрамо исувише суженим: иако нема сумње у то да је Хајдегер са уделовљењем истине циљао на бивствовање бивствујућег представљеног уметничким делом, као код Ван Гогове слике, он, тврдимо, није циљао само на то.

Сведочанство за наш закључак налазимо у аргументативном току самог *Изора уметничког дела*. Наиме, његово централно питање је питање о уметности, а оно долази до свог решења – до одређења суштине уметности – управо са примером једног конкретног уметничког дела и његовом анализом. То, међутим, значи да је са одређењем суштине уметности дата и истина уметности, односно бивствовање самог уметничког дела – а не само оног што је њим представљено. Уметничко дело, тако, заиста нуди разумевање бивствовања бивствујућег: са једне стране, разумевање бивствовања *бивствујућег које је делом приказано*, а са друге стране – и истовремено са тим – разумевање бивствовања *самог тог уметничког дела*, које је такође једно бивствујуће.<sup>146</sup> Бивствовање уметничког дела је и експлицирано одређењем суштине уметности, таман колико је и бивствовање делом представљеног бивствујућег, ципела, експлицирано претходним Хајдегеровим анализама и препознато као творевина.

Други кандидат за бивствујуће чија се истина поставља у дело је, тако, само уметничко дело; овај случај је, међутим, нешто компликованији. Наиме, *(себе)-у-дело-постављање-и-истине-бивствујућег*, одређење које разматрамо, одређење је *уметности*, а не *уметничког дела*, иако садржи и позивање на дело. Тиме је Хајдегер заправо потврдио ставове са којима је започео расправу у *Изору уметничког дела*: дело се мора у

<sup>145</sup> Д. Шмит (Denis J. Schmidt) примећује да *Извор* не објашњава јасно разлику између традиционалног и модерног, односно Ван Гоговог сликарства, будући да се овде не бави односом слике и света. Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 69–70.

<sup>146</sup> Уп. Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti*, стр. 153–154; von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 135–136.

свом бивствовању одредити полазећи од уметности, јер оно, заправо, до појављивања доводи управо феномен уметности, што га у крајњем и одликује као уметничко дело – а не као неку ствар или творевину. Другим речима, бивствујуће које препознајемо као уметничко дело суштински је одређено тиме да до појављивања доводи више феномена: најпре, *феномен бивствујућег које приказује* (ципеле), а поврх тога и *феномен уметности*; управо веза ова два феномена омогућава нам да то бивствујуће препознамо *као уметничко дело*, па тако и добијемо *феномен уметничког дела*. У традиционалним оквирима ово би се могло повезати са разликом предмета приказивања и начина приказивања у уметности; ипак, не би требало да превише брзо изједначимо ове две перспективе.

Наш закључак, на први поглед, имплицира тезу коју смо већ поменули, а то је да је Хајдегерово филозофија уметности ограничена на приказивачке и фигуративне уметности. Ипак, ми се тој тези противимо: управо чињеница да уметничко дело до појављивања доводи два феномена, сматрамо, доказује да је та теза погрешна. Наиме, чак и ако уметничко дело није приказивачког или фигуративног карактера, оно и даље остаје дело – неке боје, облици, линије су нам са њим дате на увид, а путем њих може бити отворен и други феномен, феномен саме уметности. У неприказивачким уметностима, дакле, имали бисмо следећу ситуацију: први феномен – бивствовање бивствујућег приказаног уметничким делом – изостао би, јер делом није приказано никакво бивствујуће; ипак, дело би, упркос томе, до појављивања довело феномен уметности, пошто он не зависи од приказивања неког бивствујућег. Феномен уметности би свакако морао да се покаже путем *неког* бивствујућег, али то је и случај – он је до појављивања доведен *путем уметничког дела*, као једног бивствујућег.

Међутим, ако је тако, онда морамо закључити да феноменска структура уметничког дела изгледа овако.

- У случају приказивачких уметности: 1) најпре се сусрећемо са уметничким делом, то јест, са *феноменом уметничког дела*, 2) потом се на позадини тог феномена сусреће *феномен бивствовања бивствујућег представљеног делом* (ципеле), а затим се, напokon,

- 3) на позадини оба та феномена показује *феномен уметности*.
- У случају неприказивачких уметности: 1) најпре се сусрећемо са уметничким делом, то јест, са *феноменом уметничког дела*, а затим се 2) на позадини тог феномена показује *феномен уметности*.

Под феноменом уметничког дела у наведеним примерима сме-рамо најпре на дословни сусрет са уметничким делом, на први утисак који оно оставља, укључујући ту и оно чулима опажено и наше реакције. Ипак, сходно нашим примерима, за феномен уметничког дела било би адекватније рећи да обухвата структуру односа какве смо претходно описали: структуру односа *дело / представљено бивствујуће / уметност* у првом, односно *дело / уметност* у другом случају.

У оба случаја, важно је приметити, управо сусрет са уметничким делом отвара могућност да се разуме како дело, тако и њим представљено бивствујуће, те напак и уметност. Ова наизглед тривијална примедба заправо је одлучујућа за Хајдегерову филозофију уметности, јер управо на тај начин Хајдегер раскида са традицијом. Наиме, за традицију је типично да суд о уметности доноси из сфере филозофији примереног разума, који не зависи директно од онога како се дела за нас непосредно појављују. Утолико традиција и може да претендује на дефиниције суштине уметности које би важиле за сва уметничка дела једнако, без обзира на врсту уметности или разлике у уметничком поступку између њих.

Насупрот томе, Хајдегер овде – а, како смо видели, и у предавањима *Логика: питање о истини*, те такође и у предавањима *Хелдерлинове химне „Германија“ и „Рајна“* – уводи поступак сусретања са једним (или више) конкретним уметничким делом и његовом анализом, па своје закључке изводи на основу начина на који се то дело појављује као феномен. Он, дакле, изразито уважава сам сусрет са уметничким делом – могли бисмо рећи, *догађај* уметничког дела за нас, имплицитно га проглашавајући за једини легитимни приступ филозофске анализе уметности.<sup>147</sup> Сусрет са уметничким делом је важан,

<sup>147</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 203.

јер без тог сусрета не можемо ни претпоставити шта оно са собом носи. Уколико нисмо видели *Гернику*, на пример, о њој просто не можемо да судимо, чак и ако смо добро упознати са оквирима и мотивима настанка овог дела, Пикасовом уметношћу, другим Пикасовим сликама и слично.

Уметничко дело се, тако, изнова имплицитно, проглашава за нарочиту могућност разумевања која нам је на нове начине понуђена са сваким појединачним делом. Свако од њих нуди читав хоризонт смисла који је отворен једино и искључиво тим конкретним делом, те који се не може редуковати ни на друга уметничка дела, ни на друга бивствујућа која нису уметничка дела. Такоређи, свако уметничко дело *поставља свој свет*, што је у случају Ван Гогове слике и експлицирано дескрипцијом њеног феномена.

Овакав Хајдегеров приступ несумњиво је одређен његовим феноменолошким одређењем, које у својој основи захтева управо *датост феномена* – у овом случају, датост неког конкретног уметничког дела, попут *Гернике* – да би анализа уопште могла бити спроведена. Тај приступ, међутим, обезбеђује нам да разрешимо још једну недоумицу коју отварају претходни налази. Наиме, ако је феноменолошка (филозофска) анализа уметности већ ограничена и постављена конкретним уметничким делом, како се онда може претендовати на нешто попут одређења суштине уметности које би требало да важи за сва уметничка дела? Односно, како се онда може претендовати на то да резултати конкретне анализе, као што је она Ван Гогове слике у *Извору*, важе у општем случају?

Решење тог питања заправо смо већ понудили. Реч је о томе да конкретно уметничко дело не посредује само увид у истину себе самог, што би одговарало првом кораку наших схема за приказивачке и неприказивачке уметности, већ оно посредује и увид у истину, односно феноменско појављивање истине саме уметности. Присетимо се, феномен уметности не своди се просто на феномен уметничког дела, а још мање на феномен овог-овде (појединачног, конкретног) уметничког дела; он је двоструко конституисан везом феномена уметничког дела и феномена уметника.

Сходно томе, наше схеме треба додатно прецизирати.

- У случају приказивачких уметности: 1) најпре се сусрећемо са конкретним уметничким делом, то јест, са *феноменом овог-овде уметничког дела* (Ван Гогова слика), 2) потом се на позадини тог феномена сусреће *феномен бивствовања бивствујућег представљеног делом* (ципеле), затим се 3) на позадини оба та феномена показује *феномен уметности*, те се, напokon, 4) на позадини сва три феномена повратно показује *феномен уметничког дела као таквог*.
- У случају неприказивачких уметности: 1) најпре се сусрећемо са конкретним уметничким делом, то јест, са *феноменом овог-овде уметничког дела*, затим се 2) на позадини тог феномена показује *феномен уметности*, те се, коначно, 3) на позадини та два феномена повратно показује *феномен уметничког дела као таквог*.

Структура феномена је следећа; *конкретно дело / представљено бивствујуће / уметност / уметничко дело као такво* за приказивачке, односно *конкретно дело / уметност / уметничко дело као такво* за неприказивачке уметности.

Како видимо, *онтологизација* уметничког дела преплетена је са феноменолошким разматрањима, те захтева излагање доста комплексне структуре феномена уметничког дела, која очигледно подразумева садатост више феномена – бивствовања више бивствујућих – истовремено. Питање односа уметности и истине сада се показује као питање начина на који се остварује уделовљеност истине, начина на који је феномен истине уклопљен у ову комплексну структуру. У том погледу можемо закључити да се *феномен истине показује у сваком од случајева*, односно *у сваком од момената ове феноменске структуре са којим је дато неко разумевање и хватање бивствовања бивствујућег*. Другим речима, истина је феномен који „паразитира” на структури феномена уметничког дела, и у уметности се појављује заједно са том структуром; отуда Хајдегер говори о уделовљењу истине.

Други закључак који из претходног можемо да изведемо такође се тиче компликовања структуре феномена уметничког

дела, али сада с обзиром на почетак расправе у *Извору уметничког дела*, односно на импулсе који долазе од садатости феномена уметничког дела и феномена уметности.<sup>148</sup> Наиме, пошто се феномен уметности не своди се просто на феномен уметничког дела, већ је двоструко конституисан везом феномена уметничког дела и феномена уметника, морамо закључити да се *са појављивањем феномена уметности једнако отвара и феномен уметника*.<sup>149</sup> Одабир уметничког дела као одликованог феномена за разматрање уметности се, тако, у крајњем показао оправданим, јер се потврдило да се увидом у феномен уметничког дела, који посредује феномен уметности, заправо задобија и феномен уметника. Феномен уметника, међутим, подразумева увид у начин бивствовања уметника као бивствујућег, те тако овим имамо још једно појављивање истине – појављивање бивствовања још једног бивствујућег, различитог од свих претходно поменутих.

Начин бивствовања уметника, наравно, начин је бивствовања човека, односно тубивствовања.<sup>150</sup> Тиме смо за сада рекли само то да питање уметника овде такође задобија своју *онтологизацију*, јер се и уметник, гледано из перспективе питања о бивствовању, појављује тек као једно од бивствујућих. Ипак, ову напомену треба ситуирати у претходно оцртани контекст. Са једне стране, она наглашава да је начин бивствовања човека отворен за разумевање управо у уметности, да уметност посредује истину о човеку и његовом бивствовању. Са друге стране, она указује на промену у општим тенденцијама Хајдегерове филозофије, промену која се дешава са окретом, а бива изграђена у позној филозофији, где се питање тубивствовања измешта из контекста *Аналитике тубивствовања*, односно анализе структуре егзистенцијалности егзистенције. Реч је, дакле, о Хајдегеровом превредновању и поновном присвајању сопствених раних налаза, а домен истраживања уметности

<sup>148</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 267.

<sup>149</sup> Уп. Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti*, стр. 154–155; von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 210.

<sup>150</sup> Уп. von Herman, F.-W., *Die zarte, aber helle Differenz. Heidegger und Stefan George*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1999, стр. 13, 15.

биће само један од полигона на ком ће се та промена спроводити.

У контексту *Извора уметничког дела*, дакле, Хајдегер уводи тезу о битној вези тубивствовања и уметности. Он каже: „Као што дело не може бити а да не буде створено, па су му суштински потребни ствараоци, тако оно-што-је-створено не може само да постане бивствујуће без оних који га чувају”.<sup>151</sup> Како видимо, перспектива феномена уметника, која у структуру феномена уметничког дела уписује и начин бивствовања бивствујућег које је човек, овим се додатно раслојава на два конститутивна аспекта – *ствараоце* и *чуваре*, уметника и публику, продукцију и рецепцију.<sup>152</sup> Овим Хајдегер не жели да каже да је публика у односу на дело такође у позицији стварања, да читатељ неког романа, да узмемо Сартров пример, приликом читања (рецепције) мора да заузме позицију сличну писању (продукција) и на тај начин интенционално *дврши* дело, постане његов коаутор. Напротив, Хајдегер указује на два карактеристична, темељна и међусобно различита начина одношења човека према уметности и са њом, при чему оба подразумевају онтолошку структуру човека као тубивствовања и оба отварају увид у начин бивствовања човека као тубивствовања.

Овим је, наравно, анализа феноменске структуре уметничког дела додатно закомпликована. Наиме, уколико знамо да се у делу дешава нескривеност бивствујућег у његовом бивствовању, онда нам овај навод додатно говори и о томе да је свака нескривеност бивствовања нескривеност *за некога*, за човека – за тубивствовање.<sup>153</sup> Она, утолико, „захтева” човека, те се тиме још једном потврђује да структура феномена уметности (*уметност: уметник – уметничко дело*) није случајна.

<sup>151</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 48.

<sup>152</sup> Уп. Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 65–66; von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 324.

<sup>153</sup> Уп. Lehmann, K., *Vom Ursprung und Sinn der Seinsfrage im Denken Martin Heideggers. Versuch einer Ortbestimmung*, Band II, Universitätsbibliothek, Freiburg i.Br. 2003, стр. 740; Ridling, Z., *The Lightness of Being. A Comprehensive Study of Heidegger's Thought*, Acces Foundation, Kansas City, Missouri, 2001, стр. 54.

Уметничко дело, наравно, не постоји по себи, већ га ствара човек, те утолико оно, чак и када његов аутор одавно није међу живима или када је непознат, ипак нужно упућује на њега; аутор је, такорећи, саприсутан у делу, уписан у њега.<sup>154</sup>

Са друге стране, слично важи и за рецепцију уметности, иако са нешто другачијим и интересантним последицама. Наиме, Хајдегер тврди да уметничко дело које нема своје чуваре престаје да буде дело и фигурира још само као нека ствар, оно „не може само да постане бивствујуће без оних који га чувају”.<sup>155</sup> Смисао овог навода треба разумети спрам анализа које смо претходно понудили: уколико уметничко дело, као уметничко дело, није за некога (чувари), онда оно више и не постоји на начин уметничког дела – онда оно постаје пука ствар. О смислу одабира појма чувари сазнајемо из Анаксимандровог фрагмента: „Ми ћемо једног дана научити да о својој изанђалој речи *Wahrheit* (‘истина’) размишљамо полазећи од речи *Wahr* (‘чување’), и спознаћемо да је истина чување бивствовања и да бивствовање као присуствовање припада том чувању”.<sup>156</sup> У овом контексту, дакле, треба разумети однос рецепције уметничког дела и истине, те и друге Хајдегерове појмове сличне појму чувара, попут појма *пастира*.

Реч је о томе да се дело без чувара више не може остварити као феномен, те утолико ни његова пребогата феноменска структура више није актуализована, више не постоји. Истина се, самим тим, без чувара не показује као феномен, па захваћање бивствовања бивствујућих путем уметничког дела више није могуће.<sup>157</sup> Са друге стране, не може се рећи да дело тиме престаје да буде феномен уопште – оно је несумњиво и даље постојеће, те би неко ко би са њим дошао у сусрет свакако могао да га опази, а тиме и стекне неки феномен. Ипак, тај фено-

<sup>154</sup> Хајдегер напомиње да нам необичност постојања дела бива утолико јаснија када је његов аутор непознат. Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 46.

<sup>155</sup> *Ibid.*, стр. 48.

<sup>156</sup> Хајдегер, М., „Анаксимандров фрагмент”, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000, стр. 275.

<sup>157</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst*, стр. 328–329; von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 210. .



мен не би био феномен уметничког дела, већ феномен обичне чулима доступне ствари.

Коначно, могућност да се бивствовање које се појављује у делу и поставља у дело разуме не као бивствовање бивствујућег, већ као *бивствовање само*, анализу води у смеру другог кључног појма централне Хајдегерове расправе о уметности – појма истине. Како смо видели, одређење суштине уметности назначавала истину бивствујућег као оно што себе поставља у дело, односно као *субјект* – а не само објект – уметности. Та назнака Хајдегерову онтологизацију уметности укотвљује у манир мишљења карактеристичан за позну филозофију, чиме се тематизација Ван Гогове слике јасно одваја од оне везане за Франца Марка. Том питању посвећујемо следеће редове.

### 3.3. Истина уметности и истина бивствовања

*Онтологизација уметности у Извору уметничког дела* спроведена је управо уз помоћ повезивања уметности и истине. Одређење суштине уметности као *(себе)-у-дело-постављања-и-истине-бивствујућег* поставља уметничко дело у један изузетан однос спрам осталих бића, однос који оно носи својом суштином и који не може избећи – оно чини очигледним, јасним и видљивим истину тих бивствујућих, оно што она као таква јесу.<sup>158</sup> Хајдегер каже: „Уметничко дело на свој начин отвара бивствовање бивствујућег. То отварање, односно разоткривање, односно истина бивствујућег, дешава се у делу”.<sup>159</sup>

Како, међутим, треба разумети ову истину укључену у одређење суштине уметности? Претходни цитат даје нам назнаку да истину разумемо као отварање, односно као разоткривање бивствовања бивствујућег; утолико смо и ми претходно говорили о *онтологизацији* појма истине. Ипак, ово сада треба прецизније размотрити.

<sup>158</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 23.

<sup>159</sup> *Ibid.*, стр. 26.

Овако схваћена истина, очигледно је, битно се разликује од научног, односно научно схваћеног модела истине као адекватације наших представа и ставова о свету реалним стварима и њиховим односима. Она циља на раскривање самих ствари у ономе шта и како оне јесу, на онтолошкој равни. У том смислу истина овде није само појединачни исказ или став о конкретној ситуацији или ствари, већ је њен домашај далекосежнији – она захвата и начелну могућност да се мисли и говори о раскривању бивствујућих у начину на који она јесу.

Истина, заправо, и представља то подручје отворено за разумевање бивствујућих као таквих, а тиме и подручје на ком може доћи до различитих закривања и откривања тог основног разумевања на другим, нижим нивоима. Метафоре светлости и светљења илуструју ту идеју – осветљење је предуслов сенке и њеног накнадног расветљавања. Стога Хајдегер каже:

„Некако већ мора да буде нескривено не само оно по чему се равна сазнање, већ и читава област у којој се дешава то саморавнање по нечем... Са свим својим исправним представама ми не бисмо били ништа, и не бисмо могли чак ни претпоставити да је нешто по чему се равнамо очигледно, ако нас нескривеност бивствујућег не би већ поставила у оно осветљено подручје на које излази све бивствујуће и из којег се оно повлачи”<sup>160</sup>

Као ова начелна, основна могућност разумевања бивствујућих уопште, истина мора бити *истина свих бивствујућих*, а то имплицира да је овде у крајњем реч и о *истини бивствовања као таквог*.

Проблем односа питања о уметности и питања о бивствовању, посредован питањем о истини, сада можемо сагледати на следећи начин. Уколико је суштина уметности (*себе*)-у-дело-постављање-истине-бивствујућег, уметничко дело је, у првом реду, везано за раскривање, то јест, нескривеност бивствовања неког конкретног бивствујућег. Истовремено, међутим, ово имплицира да таква суштина уметности није ограничена на неко специфично подручје бивствујућих, већ да се она може односити на било које од њих. Сходно томе, уметничко дело је,

---

<sup>160</sup> *Ibid.*, стр. 36.

у својој суштини, битно повезано и са целином бивствујућих, а тако, напoкoн, и са уметником, јер и он представља једно од бивствујућих. Хајдегeрoвa стрaтeгијa сe, тaкo, јoш јeднoм пoтврђујe кaо лeгитимнa: иaкo јe дo oдрeђeњa суштинe уметнoсти успeo дa дoђe фoкусирaњeм уметничкoг дeлa, тo му јe пoврaтнo oбeзбeдилo дa у aнaлизу укључи и уметникa, кaо други кoнститутивни мoмeнт фeнoмeнa уметнoсти.

Цeлoкупнa Хајдегeрoвa аргументaцијa у *Извору уметничкoг дeлa* сe, зaпрaвo, свe дo oдрeђeњa уметнoсти, кoнтинуиранo пoстaвљa тaкo дa вoди oд усмерeњa нa бивствујућa/ствaри кa усмерeњу нa тубивствoвaњe/чoвeкa. Нa тaј нaчин успoстaвљa сe и кoнтинуитeт сa пoзицијaмa из *Аналитикe тубивствoвaњa*, oднoснo из *Бивствoвaњa и врeмeнa*. Кaкo јe вeћ пoмeнутo, спрaм oдрeђeњa суштинe уметнoсти тo, oндa, знaчи дa сe у кoнтeксту уметнoсти рaскривa нe сaмo истинa бивствујућих рaзличитих oд чoвeкa, вeћ и истинa o чoвeку кaо бивствујућeм – нaчин бивствoвaњa чoвeкa.

Oвaј закључaк вaжaн јe и у пoглeду прeцизнијeг oдрeђeњa пoјмa истинe у кoнтeксту *Извoрa*. Нaимe, прeмa Хајдегeру, тeк тубивствoвaњe (чoвeк) имa мoгућнoст билo кaквoг рaзумeвaњa, билo кaквoг сaзнaњa, пa oндa и истинитoг или пoгрeшнoг (лaжнoг) сaзнaвaњa. Oвa нaглaшeнa спoсoбнoст чoвeкa изнoвa јe oбрaзлoжeнa њeгoвoм oнтoлoшкoм кoнституцијoм (кaо тубивствoвaњa), и прeдстaвљa јeднo oд цeнтрaлних мeстa и нeизбeжних нити-вoдилъa зa рaзумeвaњe Хајдегeрoвe филoзoфијe уoпштe. Нaчин бивствoвaњa тубивствoвaњa јe, схoднo *Бивствoвaњу и врeмeну*, спeцифичнo oдрeђeн тимe штo тубивствoвaњe увeк и свудa *јeстe нa нaчин рaзумeвaњa сoпствeнoг бивствoвaњa*.<sup>161</sup>

Уметничкa прoдукцијa и рeцeпцијa уметнoсти oвдe, тaкo, пaдaју у јeдну тaчку – oбoјe прeдстaвљaју oквирe мoгућнoсти нa кoјe уметнoст бивa рeлeвaнтнa зa људскo пoстojaњe, тo јeст, нaчинe нa кoјe чoвeк учeствујe у фeнoмeну уметнoсти. Истoврeмeнo, oбoјe сe пoкaзују кaо oдрeђeни суштином уметнoсти, схвaћeнoм кaо дeлoм пoсрeдoвaни прoбoј јeднoг сaсвим другaчијeг нaчинa сaглeдaвaњa ствaрнoсти и ситуацијe у кoјoј сe oни oбухвaћeни уметнoшћу нa oвaј или oнaј нaчин нaлa-

<sup>161</sup> Уп. Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, стр. 12–13.

зе. Утолико и истраживање начина бивствовања уметничког дела, које служи као претходна расправа за аргументативну изградњу поимања истине у уметности, служи указивању на то да се уметност разликује од свакодневног људског одношења са стварима и светом.

Уметност која се позиционира у уметничком делу пружа расветљавање управо тог свакодневног неприметног држања према свету и стварима, у ком и међу којима *јесмо*, што Хајдегер и експлицира дескрипцијом феномена Ван Гогове слике; уметност наглашава и издваја начелне могућности тог држања, тако да оне постану јасно видљиве. Обухватајући оба крајња пола овог односа расветљавања и раскривања, начелне (онтолошке) могућности за разумевање бивствујућих као таквих и тубивствовања као бивствујућег неопходног за остварење таквих могућности, уметност залази у подручје задатка онтологије, како је Хајдегер замишља.

Ипак, да би се онтологизација уметности у потпуности разумела и остварила, морамо прецизније размотрити и сам проблем истине у овом контексту, јер управо питање о истини представља повезницу између питања о уметности и питања о бивствовању, то јест, простор на основу ког је могуће уметност сагледати на позадини питања о бивствовању. Истина је, међутим, у *Извору уметничког дела* наглашено одређена као *нескривеност* (*αληθεια*), те ће стога управо то одређење и бити фокус наших даљих анализа.

Проблем истине у Хајдегеровој филозофији у назнакама и набачајима присутан је још од самог почетка његовог деловања. Будући да Хајдегер у многоме расправља са традицијом филозофије, тема истине за њега је незаобилазна као аспект логике, метафизике или теорије сазнања, а посебно с обзиром на нововековно мишљење. У мери у којој се она тематизује у оквиру позније Хајдегерове филозофије, тема истине задобија особено место и интерпретацију, која у извесном смислу смера и на своја претходна увођења и разраде.

Хајдегерово разумевање истине битно се разликује од њених традиционалних поставки, посебно од схватања истине као адекватације ствари и представе, односно од нововековног разумевања истине у кључу извесности или тачности. У том духу Хајдегер појам истине први пут експлицитно уводи у чу-

веном §44. *Бивствовања и времена*, где истину доводи у непосредну везу са бивствовањем, а затим и са фундаментално-онтолошким начином обраде истине као филозофског питања.<sup>162</sup> Ова фундаментално-онтолошка обрада и сама ће доживети преокрет, те ће се и позиције из *Бивствовања и времена* у вези са истином касније битно променити. Ипак, за разумевање питања о истини у оквирима позне Хајдегерове филозофије важно је да поменемо неколико Хајдегерових одређења из трансцендентално-хоризонталног угла разраде овог питања, а посебно с обзиром на положај тубивствовања у том контексту.

Најпре, §44. *Бивствовања и времена* по први пут уводи одређење истине као *нескривености*, тачније, као *αληθεια*. Сходно току расправе у *Бивствовању и времену*, ово одређење истине пре свега смера на начин бивствовања тубивствовања и његову анализу: „бити-истинит” и „бити-откривајућим”, стога, Хајдегер види управо као начине бивствовања тубивствовања. Празно сазнање, као и празна теорија, по Хајдегеру не постоје, већ су то увек одређена понашања конкретних егзистенција.<sup>163</sup> Ипак, далеко важније за нас, у контексту проблема истине из *Извора уметничког дела*, додатно је Хајдегерово упућивање на „најизворнији феномен истине”, који је доступан тек с обзиром на фундаментално-онтолошку анализу.<sup>164</sup> Утолико Хајдегер каже да је тубивствовање „у истини”.<sup>165</sup>

Другим речима, свако појединачно истинито сазнање или сваки појединачни истинит случај могући су, према Хајдегеровој анализи, тек на основу изворније структуре истинитости; њено место налази се у *докучености*, као егзистенцијалној структури тубивствовања.<sup>166</sup> Овако схваћена истина тиче

<sup>162</sup> *Ibid.*, стр. 242–243. Тачније, на овом месту Хајдегер по први пут појам истине користи у за њега специфичном значењу, проширујући га преко оквира исказа. Уп. Tugendhat, E., „Heideggers Idee von Wahrheit”, in: *Heidegger. Perspektiven Deutung seines Werks*, O. Pöggeler (hrsg.), Athenäum, Königstein, 1984, стр. 293; Pattison, G., *The Later Heidegger*, Routledge Philosophy Guidebook, Routledge, 2000, стр. 49–50.

<sup>163</sup> Уп. Kockelmans, J. J., *On the truth of Being*, стр. 9–10.

<sup>164</sup> Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, стр. 251.

<sup>165</sup> *Ibid.*

<sup>166</sup> Tugendhat, E., „Heideggers Idee von Wahrheit”, стр. 294.

се чињенице да су нам разумевање, сазнање и смисленост стварности уопште некако доступни; таква истина смера на услове могућности поимања стварности, а тиме очигледно и на само бивствовање.<sup>167</sup> Заправо, изворни феномен истине захвата како разумевање бивствовања тубивствовања и томе припадну докученост, тако и *отвореност* унутарсветских бивствујућих, могућност захватања бивствовања бивствујућих различитих од човека.<sup>168</sup> Како видимо, у питању је исти опсег који смо претходно открили и у случају одређења суштине уметности.

Место питања о истини у контексту *Извора уметничког дела*, међутим, има функцију повезивања питања о уметности и питања о бивствовању. Ово, пак, имплицира да је веза питања о истини и питања о бивствовању за Хајдегера већ успостављена и потврђена; то је и случај, јер Хајдегер још у *Бивствовању и времену* тврди да су бивствовање и истина *једнакоизворни*.<sup>169</sup> У контексту фундаменталне онтологије, одредница једнакоизворности смера на то да се два релата, њом повезана, налазе на истом нивоу анализе (и егзистенцијалне структуре), односно да се један не може редуковати на други, нити на њему засновати. Уколико је тако, онда проблем истине морамо разумети као напоредан проблему бивствовања: када се овај увид примени на претходно уведена одредница истине у светлу нескривености и докучености, можемо закључити да истина представља нескривеност бивствовања, која је за тубивствовање отворена у докучености.

Међутим, овако отворена перспектива разумевања истине и бивствовања Хајдегеру убрзо постаје недовољна. У периоду *окрета* долази до промене која ће резултирати изменом односа питања о истини и питања о тубивствовању, при чему сада истина задобија својеврсни примат: докученост је сада схваћена као сијање и светлење бивствовања самог, односно као подручје истине бивствовања.<sup>170</sup> Овде је, заправо, реч о

<sup>167</sup> Уп. Gethmann, K. F., „Zum Wahrheitsbegriff”, in: *Dasein: Erkennen und Handeln*, Walter de Gruyter, Berlin, 1993, стр. 125–126.

<sup>168</sup> Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, стр. 252, 254.

<sup>169</sup> *Ibid.*, стр. 261.

<sup>170</sup> Уп. von Hermann, F-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 340.

напуштању примата тубивствовања за постављање питања о бивствовању као таквом, што је и иначе карактеристично за *окрет*. У том контексту, истина као нескривеност бивствовања најпре је, са фундаменталном онтологијом, схваћена као нескривеност бивствовања тубивствовања (односно, бивствовања једног бивствујућег).<sup>171</sup> Сада се она, међутим, разуме као нескривеност бивствовања као таквог.<sup>172</sup> У том духу Хајдегер, тумачећи Платонову алегорију о пећини и смисао паидеје, каже: „Оно што је човеку увек нескривено и врста нескривености морају да се промене”.<sup>173</sup> Овај став разумемо управо као позив на то да нескривеност и истину треба промишљати из њихове везе са самим бивствовањем, а не у односу на бивствујуће.<sup>174</sup>

Истина је за Хајдегера, дакле, нескривеност бивствовања самог. Међутим, нескривеност овде не значи и очигледност, већ, као што смо претходно назначили, тек могућност да нешто постане јасно и схваћено. Овде, дакле, није реч о случају *нечег истинитог*, било то неко биће или исказ, већ о условима могућности истинитости уопште – дакле, о начелној могућности разумевања стварности. Ипак, ни везу са бивствујућим овде не треба превидети: и она спада у домен истине као нескривености самог бивствовања, у оној мери у којој се бивствовање неког бивствујућег може присвојити само на основу начелне отворености бивствовања самог за разумевање. На тај начин Хај-

---

<sup>171</sup> Како примећује Вратхол (Mark Wrathall), у оквиру *Бивствовања и времена* истина као нескривеност се појављује само једном, и то у вези са отвореношћу унутарсветских бивствујућих. Стога истину као нескривеност морамо разликовати од чистине: прва смера на истину бивствујућих, а друга на истину самог бивствовања. Уп. Wrathall, M. A., *Heidegger and Unconcealment. Truth, Language, and History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, стр. 16.

<sup>172</sup> Уп. Gethmann, K. F., „Zum Wahrheitsbegriff”, стр. 135; Kockelmans, J. J., *On the Truth of Being*, стр. 233.

<sup>173</sup> Хајдегер, М., „Платоново учење о истини”, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003, стр. 197.

<sup>174</sup> Уп. Kockelmans, J. J., *On the Truth of Being*, стр. 281.

дегер говори о истини као нескривености бивствујућег у спису *О суштини истине*, али такође и у *Извору уметничког дела*.<sup>175</sup>

Овде, дакле, није реч о двозначности појма нескривености, већ о сасвим новом хоризонту разумевања истине.<sup>176</sup> Наиме, сваки случај истине као нескривености бивствовања бивствујућег такође је и случај нескривености самог бивствовања. Хајдегер, стога, каже: „Нескривеност бивствовања увек је истина бивствовања *бивствујућега* [...] Насупрот томе, у нескривености бивствујућег увек се већ налази нескривеност његовог бивствовања. Онтичка и онтолошка истина, свака од њих, тичу се – на различите начине – *бивствујућег* у његовом бивствовању и *бивствовања бивствујућег*“.<sup>177</sup> Или, како то Хајдегер артикулише у предавању из 1933. године, насловљеном *О суштини истине*: „Суштина бивствујућег суствује; али одакле она заправо потиче? То није питање појединачног, које би се могло изричито оформити на један језички или реченички начин“.<sup>178</sup>

Тако се истина, према Хајдегеру, рачва на *онтолошку* и *онтичку*. Под онтичком истином треба разумети „очигледност бивствујућег“, која се разликује с обзиром на карактер тог бивствујућег: другачија је, на пример, код тубивствовања и код ствари. Ова онтичка истина такође је и основ за схватање исказа као места истине. Онтолошка истина, међутим, тиче се нивоа који уопште омогућава очигледност бивствујућег, односно онтичку истину: у питању је раскривеност самог бивствовања.<sup>179</sup>

Двострукоост истине даље се разлаже у правцу *двоструког скривања* и *раскривања*: овај однос припада самој *суштини*

<sup>175</sup> Хајдегер, М., „О суштини истине“, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003, стр. 173; Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 23.

<sup>176</sup> Уп. Ridling, Z., *The Lightness of Being*, стр. 55.

<sup>177</sup> Хајдегер, М., „О суштини разлога“, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003, стр. 123.

<sup>178</sup> Heidegger, M., „Vom Wesen der Wahrheit“, im: *Sein und Wahrheit / 1. Die Grundfrage der Philosophie (Summer semester 1933), 2. Vom Wesen der Wahrheit (Winter semester 1933/34)*, GA 36/37, Н. Tietjen (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 2001, стр. 88.

<sup>179</sup> Хајдегер, М., „О суштини разлога“, стр. 121; Wrathall, M. A., *Heidegger and Unconcealment*, стр. 14.



истине, те стога Хајдегер каже да је истина истовремено и не-истина, да је она *прасукоб*.<sup>180</sup> Како ово треба разумети? Уколико појемо од онтичке истине – истине бивствујућег, можемо рећи да је оно нескривено само ако је сагледано у свом бивствовању, а да је у супротном скривено.<sup>181</sup> Међутим, услов могућности ове нескривености истовремено је и услов могућности скривености која јој одговара. Тако Хајдегер суди и у *Извору уметничког дела*: „Захваљујући тој чистини бивствујуће је у извесним и променљивим мерама нескривено. Па и скривено може бивствујуће да буде само у области оног што је осветљено”.<sup>182</sup>

Чистина (*Lichtung*) и „област осветљеног” у *Извору уметничког дела* смерају на бивствовање бивствујућег, односно на хоризонт у ком само бивствујуће више није у фокусу, већ у први план иступа његово бивствовање.<sup>183</sup> Бивствујуће – свако поједино, као и бивствујуће у целини – повлачи се, и стога остаје „чистина” – заправо, остаје Ништа. Међутим, ова чистина је, „ако о њој мислимо полазећи од бивствујућег, бивствујућија од бивствујућег”;<sup>184</sup> она, дакле, није празно ништа, већ је Хајдегерово Ништа знак за поништавање бивствујућег у његовом непосредном важењу.<sup>185</sup> Она је *бивствујућија од бивствујућег* због тога што је она основ бивствујућег, могућност бивствујућег *као бивствујућег*. Слично Хусерлу, када у заграде ставља важење егзистенције које подразумева природни став, Хајдегер овде прави једно особено *епохе*, и, у покушају да мисли бивствовање као такво, уздржава се од мишљења бивствујућег.<sup>186</sup> Бивство-

<sup>180</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 38; Kockelmans, J. J., *On the Truth of Being*, стр. 113.

<sup>181</sup> Уп. Ridling, Z., *The Lightness of Being*, стр. 271–272.

<sup>182</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 37.

<sup>183</sup> Уп. Ridling, Z., *The Lightness of Being*, стр. 980.

<sup>184</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 37; уп. такође и Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 223, 286.

<sup>185</sup> Уп. Jaeger, H., *Heidegger und die Sprache*, Francke Verlag, Bern/München, 1971, стр. 25; Ridling, Z., *The Lightness of Being*, стр. 194; Young, J., *Heidegger's Later Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001, стр. 16.

<sup>186</sup> У питању је пуни смисао онтолошке диференције. Уп. Lehmann, K., *Vom Ursprung und Sinn der Seinsfrage im Denken Martin Heideggers*, Band

вање као такво, онда, одговара онтолошком рангу истине, јер је управо оно услов могућности онтичке истине бивствујућег, као и чистине/Ничега.

Међутим, сходно суштини истине, сукоб скривања и раскривања отворен је и на онтолошком нивоу: само бивствовање истовремено нам се открива и ускраћује. На нивоу онтолошке истине, пак, овај сукоб нешто је комплекснији. Са једне стране, откривање бивствовања као таквог обезбеђено је чистином, односно уз помоћ Ничега: како смо видели, оно је омогућено тек када се бивствовање бивствујућих (у целини) склони у други план.<sup>187</sup> Хајдегер каже: „Откривајући се у бивствујућем, бивствовање се повлачи. Тако бивствовање са својом истином остаје при себи. Рани знак остајања-при-себи јесте Ἀ-λήθεια. Доносећи нескривеност, Ἀ-λήθεια утемељује скривеност бивствовања”.<sup>188</sup> Ипак, отварање подручја бивствовања као таквог још увек не подразумева да смо у потпуности разумели како и шта је ту отворено – у најбољем случају, разумели смо да бивствовање као такво *јесте* отворено; утолико нам се оно својим отварањем истовремено и ускраћује.

Шта значи ово мишљење бивствовања самог – то је ново значење питања о смислу бивствовања, које постаје (нова) нит-водиља позне Хајдегерове филозофије.<sup>189</sup> Утолико Хајдегер и експлицитно тврди да питање о бивствовању у позној филозофији губи карактер *питања о смислу бивствовања*, те постаје *питање о истини бивствовања*.<sup>190</sup> Први корак решавања тог проблема представља управо прихватање ускраћивања смисла бивствовања као таквог напореда са констатацијом његове откривености (за разумевање). Сходно томе, положај питања о истини Хајдегер ће у позној филозофији представити као *предпитање* за питање о бивствовању: „пред-питање о

---

II, стр. 641.

<sup>187</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 678.

<sup>188</sup> Хајдегер, М., „Анаксимандров фрагмент”, стр. 266.

<sup>189</sup> Уп. Heidegger, М., *Prilozi filozofiji*, стр. 381.

<sup>190</sup> Heidegger, М., „Seminar in Le Thor 1969“, im: *Seminare (1951–1973)*, GA 15, С. Schwadt (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1986, стр. 335, 344.

истини уједно је и темељно питање о бутку”.<sup>191</sup> Тиме је сугерисано да се питање о бивствовању и не може решити без претходног постављања питања о истини; утолико смо и ми раније нагласили да промена односа ова два питања у позној филозофији иде у корист питања о истини. Проблем ускраћивања на нивоу бивствовања као таквог Хајдегер ће накнадно и решити управо из повесне перспективе мишљења, но то су анализе у које ми, због њихове обимности, на овом месту не можемо да улазимо. Ипак, смер решења он наговештава и у *Извору уметничког дела*, те тако каже: „Нескривеност бивствујућег – то никад није неко само постојеће стање, него дешавање”.<sup>192</sup>

За сада можемо закључити да се истина и на онтолошком и на онтичком нивоу феноменски јавља путем односа скривања и откривања. Појам нескривености, као кључни термин, стога можемо користити двојачко, најпре у контексту *нескривености бивствовања као таквог*, а потом и у контексту *нескривености бивствовања бивствујућег*, при чему у оба случаја мислимо и на њима припадно скривање.

У *Извору* Хајдегер онтичко скривање додатно разлаже на *ускраћивање (Versagen)* и *прикривање (Verstellen)*.<sup>193</sup> У првом случају ради се о ускраћивању *бивствујућег* (не бивствовања), односно о ономе када „о бивствујућем можемо рећи још само да оно јесте”.<sup>194</sup> Такво скривање-ускраћивање у крајњем ипак води у правцу чистине, јер оно чини очигледним онтолошку страну феномена – о бивствујућем можемо рећи још само то *да оно јесте*. Са друге стране, прикривање се примењује на односе између бивствујућих, већ отворене разумевањем њиховог бивствовања – „унутар оног што је осветљено”, па се онда

<sup>191</sup> Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 289. Ово питање сведочи о новом поимању филозофије код Хајдегера: чини се да филозофија више не може започети транспарентно, да не може започети са апсолутном истином, већ да увек мора рачунати са „привидом”. Уп. Anz, W., „Die Stellung der Sprache bei Heidegger”, in: O. Pöggeler (hrsg.), *Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werks*, Athenäum, Königstein/Ts., 1984, стр. 314.

<sup>192</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 38.

<sup>193</sup> Уп. Lehmann, K., *Vom Ursprung und Sinn der Seinsfrage*, Band II, стр. 730–731; Kockelmans, J. J., *On the Truth of Being*, стр. 183–184.

<sup>194</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 37.

„бивствујуће, додуше, појављује, али оно себе показује другачије него што јесте”.<sup>195</sup> Ово је домен привида, грешке, лажи и слично, односно скривање-прикривање се тиче сазнања у уобичајнијем смислу. Хајдегер каже: „Као такво, оно се суштински односи на оно-присутно-присуствујуће утолико што или долази у област нескривености или из ње одлази. Чак и оно што је одсутно јесте нешто присутно, и као одсутно из те области, присуствује у нескривености”.<sup>196</sup>

Хајдегерово одређење истине као нескривености очигледно је изведено на основу грчког одређења истине (*ἀλήθεια*). Међутим, иако усваја ову грчку идеју и супроставља је, на пример, нововековном схватању истине, Хајдегер ипак сматра да грчко искуство истине као нескривености *није* до краја мишљено.<sup>197</sup> Ради се, наиме, о традиционалном наглашавању оног нескривеног, при чему скривеност пада у други план: ово Хајдегер посебно показује на примеру светлости, која још од грчке филозофије, а посебно са Платоном, фигурира као симбол и представа истине.<sup>198</sup> Овако схваћена истина посебно је одредила хришћанско мишљење средњег века, као и традицију која се на њему заснива, а важила је, према Хајдегеровом мишљењу, све до Ничеа (Friedrich Nietzsche), на мање или више наглашен начин; стога ће Хајдегер управо Платона и Ничеа издвојити као најважније мислиоце истине.<sup>199</sup>

Са друге стране, иако наглашава нескривеност, грчко мишљење већ у самом називу за истину ипак донекле захвата и скривеност; стога ово, по Хајдегеру, и није највећи проблем. Он се открива у изостајању разликовања онтолошке и онтичке истине, односно у изостајању питања о *бивању* те нескривености, о ономе одакле она потиче. Хајдегер стога каже: „Једнако *као што се оно отворено* и отвореност нису пратили у њихову

<sup>195</sup> *Ibid.*, стр. 37; Gethmann, K. F., „Zum Wahrheitsbegriff”, стр. 126.

<sup>196</sup> Хајдегер, М., „Анаксимандров фрагмент”, стр. 274.

<sup>197</sup> Уп. Wrathall, M. A., *Heidegger and Unconcealment*, стр. 74, 78; Kockelmans, J. J., *On the Truth of Being*, стр. 182.

<sup>198</sup> Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 277, 282-283; Wrathall, M. A., *Heidegger and Unconcealment*, стр. 84; Pöggeler, O., *Der Denkweg Martin Heideggers*, Vierte Auflage, Gänter Neske Verlag, Stuttgart, 1994, стр. 101-102.

<sup>199</sup> Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 298.

бивању, тако није постало јасним нити се подручју начелног искуства додјељивало бивање *скривености – скривање*.<sup>200</sup> Другим речима, уколико се скривеност у традицији и јесте видела наспрам истине као не-скривености, она је била видљива на нивоу онтичке истине, па је стога и нескривеност била наглашена – по истом моделу по ком закључујемо да је свака сенка могућа тек уколико претходно имамо неко светло. Према Хајдегеру, пуни смисао скривености – онај који се тиче ускраћивања бивствовања самог – традиција није ни наслутила.

Стога Хајдегер, приликом тематизовања истине, постојано наглашава већ поменути појам *сукоба (Streit)* или *прасукоба (Urstreit)*; ово наглашавање иде управо у смеру који са Грцима није био наглашен. Због тога се истина дефинише као *самоскривање*, као *ускраћивање у чистини (lichtende Verbergung)*, односно као *чистина за скривање*.<sup>201</sup> Чистина (*Lichtung*) је, дакле, оно подручје на ком тек можемо уочити да се бивствовање као такво ускраћује; другим речима, тек на чистини нескривености бивствовања бивствујућег постаје „нескривено” да нам је истина бивствовања ипак скривена и ускраћена. Нескривеност бивствовања бивствујућег упућује нас, тако, на скривеност и ускраћеност бивствовања као таквог, које онда даље упућује на њему припадну нескривеност: овај мисаони ход довршава се када се само то ускраћивање схвати као нека врста нескривености.

Сви ови односи скривања и нескривености, на оба нивоа и у међусобној условљености, маркирани су темом (пра)сукоба.<sup>202</sup> Тако Хајдегер у *Извору* каже да под сукобом не треба разумети опозицију и искључивање, већ управо међусобну припадност скривања и раскривања.<sup>203</sup> У том контексту он говори и о уметничком делу, односно о сукобу *света и земље* који се

<sup>200</sup> *Ibid.*, стр. 283.

<sup>201</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 292.

<sup>202</sup> Како примећује Јанг, појам *прасукоба* Хајдегер је касније заменио појмом *догађаја*, и он у потпуности изостаје из његове даље мисли након периода средине тридесетих година. Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 64; Harries, K., *Art Matters*, стр. 111.

<sup>203</sup> Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 34, 45; Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 249.

смешта у дело.<sup>204</sup> Само то бивствујуће – уметничко дело – тиме се „доводи до расцепа”: будући да се оно сада појављује као бивствујуће, односно да посредује истину бивствовања бивствујућег, у њему се отвара сукоб.<sup>205</sup> Уметничко дело је у расцепу зато што се истина уделовљује, смешта у дело; при томе не треба заборавити да овај расцеп не подразумева само истину на онтичком нивоу, већ и дубљи расцеп скривања и раскривања на онтолошком нивоу бивствовања као таквог. Сукоб, дакле, смера на изворни и исконски сукоб – прасукоб, који Хајдегер, опет, везује за тему Ничега.<sup>206</sup> Прасукоб је, међутим, суштина истине.<sup>207</sup>

Тиме коначно долазимо и до пуног значаја појма истине с обзиром на проблем уметности и анализу Ван Гогове слике у *Извору*. Наиме, како је поменуто, истина је везана за сукоб (и прасукоб), који се у контексту уметничког дела тичу односа света и земље – појмова са којима смо се већ сусрели у Хајдегеровом тумачењу дескрипције феномена Ван Гогове слике, али који су овде, очигледно, постављени на нову раван. Да подсетимо: појмови света и земље најпре су омеђавали позадински хоризонт ципела као творевине, управо онај који је на видело изнела Ван Гогова слика. У том контексту и даље везани за начин живота и разумевања света на селу, односно обраду земље, они се у даљој Хајдегеровој артикулацији еманципују од тих конотација и задобијају, условно речено, формални карактер. Сада се њима означавају конститутивни моменти *било ког уметничког дела*, а њихов смисао изведен је изнова на основу непосредног феноменског искуства конкретног уметничког дела – Ван Гоговог *Пара ципела*.

Другим речима, улога дескрипције и експликације феномена Ван Гогове слике у *Извору* не довршава се одређењем тво-

<sup>204</sup> Уп. Miladinov, M., „Hajdegerovi pojmovi sveta i zemlje. Problem iskustva umetničkog dela”, *Arhe*, Vol. 15, No. 30, 2018, стр. 152–153.

<sup>205</sup> Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 45; Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 230, 288, 290, 320, 322; Lehmann, K., *Vom Ursprung und Sinn der Seinsfrage*, стр. 739–740; Ridling, Z., *The Lightness of Being*, стр. 537.

<sup>206</sup> Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 221, 288.

<sup>207</sup> Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 38.

ревине, дела и суштине уметности, већ она непосредно утиче и на искивање појмова којима Хајдегер даље развија тако задобијено разумевање уметности. Иако појам света затичемо и у раним радовима, а посебно у *Бивствовању и времену*, он у *Извору* не стоји самостално, већ увек у интегралној вези са појмом земље; та њихова веза, међутим, потиче управо од дескрипције феномена Ван Гогове слике. Тиме, наравно, не тврдимо да Хајдегер није свестан начина на који је претходно користио појам света или да га у датом контексту нема у виду. Штавише, тиме не тврдимо чак ни то да појмови, те однос појмова света и земље код Хајдегера потичу од овог сусрета са Ван Гоговом сликом; вероватније је да њихово порекло треба тражити у Хајдегеровим тумачењима Хелдерлина, што се посебно тиче појма земље. Оно што тврдимо је да Хајдегер у конкретном случају *Извора* жели да покаже непрекинуту линију која од сусрета са уметничким делом води до сваког појединог суда о уметности, па чак и до оног који се тиче уметности и уметничких дела начелно, а не само неког конкретног случаја. Без такве везе, његова појмовна и теоријска решења, сходно поступку за који се сам опредељује, остала би без легитимности.

Тако и у случају појмова света и земље: иако се у даљем току аргументације они лишавају конотација везаних за Ван Гогову слику, те постају формалне назнаке за два конститутивна момента уметничког дела као таквог, прелаз од једне до друге њихове употребе у крајњем служи легитимацији тих појмова. Они су, дакле, изведени из искуства са уметничким делом, а не том искуству споља наметнути, као што је то, рецимо, случај са појмовима материје и форме, о чему Хајдегер говори на почетку *Извора*.<sup>208</sup> Пример нисмо случајно одабрали: свет и земља би у *Извору* требало да буду Хајдегеров одговор на оно што се у традицији настојало захватити материјом и формом. Утолико ова два појма и њихов однос треба такође разумети као један од примера превладавања естетике, имплицитно провођеног у *Извору*.

Однос света и земље је, како смо видели, артикулисан као сукоб, што показује да овде није реч само о конститутивним

<sup>208</sup> Уп. Miladinov, M., „Hajdegerovi pojmovi sveta i zemlje. Problem iskustva umetničkog dela”, стр. 150.

моментима бивствовања уметничког дела, већ и о конститутивним моментима *истине* тог бивствовања. Штавише, оно што се, сходно одређењу суштине уметности, поставља у дело управо је *сукоб света и земље* – односно, *истина бивствујућег*; тек тако се уметничко дело показује *као бивствујуће*, односно у онтолошкој диференцији и *расцепу* бивствовања и бивствујућег.<sup>209</sup> Сукоб света и земље, дакле, овде треба разумети као специфично одређење начина на који се истина повезује са уметношћу, односно успоставља у уметничком делу. При томе, изнова треба нагласити, истина о којој је овде реч важи у својој двострукости, и као онтичка (спрам бивствовања *бивствујућег*) и као онтолошка (спрам бивствовања *као таквог*).

„Бити дело значи поставити свој свет”, каже Хајдегер.<sup>210</sup> Па ипак, „суштина света може само да се наговести”,<sup>211</sup> даље тврди он, спроводећи то „наговештавање” кратком деструкцијом начина на који се овај појам традиционално може разумети. Несумњиво, *свет* овде има функцију *раскривања*, будући да је појмом земље одређено „оно у шта себе дело ставља натраг и што оно пушта да се појави у том стављању-себе-натраг”,<sup>212</sup> те је са *земљом* очигледно реч о функцији *скривања*. Утолико Хајдегер каже и да је земља „нешто што се појављује и нешто склањајуће”.<sup>213</sup> Или: „Свет је самоотварајућа отвореност широких путева једноставних и суштинских одлука у судбини историјског народа. Земља је спонтано појављивање оног стално самозатварајућег и на тај начин склањајућег”.<sup>214</sup>

Врло компликована Хајдегерова терминологија овде се мора разумети у духу у ком је и осмишљена, као предохрана од могућих погрешних разумевања – пре свега од оних на која би ус-

<sup>209</sup> Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 45; Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 230, 288, 290, 320, 322; Lehmann, K., *Vom Ursprung und Sinn der Seinsfrage*, стр. 739–740; Ridling, Z., *The Lightness of Being*, стр. 537.

<sup>210</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 30.

<sup>211</sup> *Ibid.*

<sup>212</sup> *Ibid.*, стр. 31.

<sup>213</sup> *Ibid.*

<sup>214</sup> *Ibid.*, стр. 33.



меравала једнако погрешан начин да се о свету и земљи постави питање, то јест, да се пита о томе *шта* су они. Свет и земља, наине, нису никакво *шта* (нешто) – никакво биће или ствар, већ су то појмови који указују на начин бивствовања уметничког дела. При томе, свет и земља су увек међусобно повезани, те се ни њихово испитивање не сме раздвајати: „Свет и земља суштински се међусобно разликују, а ипак икад нису раздвојени. Свет се темељи на земљи, а земља прожима свет”.<sup>215</sup>

Другим речима, када питамо о свету и земљи, увек морамо да питамо о *свету и земљи*, о њиховом јединству; тек ово јединство омогућава да се на питање адекватно одговори. Пошто већ знамо да је са овом формалном назнаком реч о начину бивствовања уметничког дела, те да је однос света и земље (њихово „и”) одређено појмом *сукоба*, прави смисао ових појмова морамо тражити управо у смеру таквог њиховог одређења, то јест, његовог подробнијег разумевања. Ипак, додајмо још и следеће: сходно наведеном, питање о томе *шта* су свет и земља треба преобликовати у питање *коју функцију* свет и земља појединачно имају у контексту тог *сукоба* – на који начин сваки од ових релата доприноси самој релацији. Као што је већ поменуто, свет у том погледу одговара раскривању, а земља скривању.

Сукоб света и земље, дакле, треба разумети с обзиром на перспективу прасукоба као суштине истине. Како смо видели, прасукоб истине заправо је везан за онтолошко и онтичко појављивање истине, то јест, за карактер истине као феномена: овај феномен конституисан је двоструко, скривањем и раскривањем, што значи да нам је он као феномен увек истовремено и дат и ускраћен. Два међусобно супротна геста давања и ускраћивања треба овде разумети као два конститутивна аспекта феномена, који у погледу његове феноменске присутности воде у два супротна смера, те су утолико и у *сукобу*. Један, дакле, не може да поништи или превлада други, јер су оба једнако конститутивни за феномен истине; стога остаје само њихова перманентна напетост, која и одликује начин захваћања истине као феномена.

---

<sup>215</sup> *Ibid.*

Истина је овде, наравно, везана за захватање бивствовања: истину о нечему имамо само уколико нам је познато његово бивствовање, јер бивствовање бивствујућег представља за Хајдегера услове могућности поимања тог бивствујућег. Истовремено, поимање бивствовања бивствујућег почива на позадинском захватању бивствовања као таквог, начелне могућности да се бивствовање бивствујућих уопште појми. Стога је и истина структурирана двоструко, једном спрам бивствовања бивствујућих, а потом и спрам бивствовања као таквог; једно увек условљава друго.

Када је реч о уметничком делу, наведено можемо применити на формалну назнаку *сукоба света и земље* на следећи начин. Ако је уметничко дело и само конституисано сукобом, то значи да је оно место на ком се појављује истина. Уметничко дело, тако, престаје да буде пука ствар или творевина, и задобија сасвим другачији карактер: као место истине, оно је истовремено и простор поимања бивствовања (у оба његова аспекта). Ипак, пошто се истина као феномен појављује у уметничком делу и са њим – што је означено појмом *уделовљења истине*, то значи да уметничко дело мора имати феноменску структуру која одговара структури истине, то јест, која може да посредује феноменско појављивање истине. Даље, пошто је феноменско појављивање истине одређено напетом (пра) сукоба, онда и феномен уметничког дела мора бити конституисан сличном напетом – то је унутрашњи смисао одреднице *сукоба света и земље*.

Додатно, појављивање феномена истине на позадини и путем феномена уметничког дела значи и то да се заједно са феноменом уметничког дела појављује и бивствовање, односно феномен бивствовања. На то Хајдегер циља када каже да се уметничко дело „доводи до расцепа”: оно што је дато са уметничким делом више није просто неко бивствујуће (дело), већ је то и бивствовање. Пошто Хајдегер још од раних радова инсистира на онтолошкој диференцији, односно на разликовању бивствујућег и бивствовања, можемо закључити да се појмом расцепа овде циља управо на ту њихову разлику, односно на, са делом остварено, напоредно и истовремено појављивање два различита феноменска слоја (бивствујуће и бивствовање, први и други *intentum*). Феномен уметничког дела, дакле,

најпре показује само то дело, као неко конкретно бивствујуће – рецимо, Ван Гогова слика *Пар ципела* и оно што видимо када је посматрамо; али, заједно са тим и поврх тога, оно показује и бивствовање.

Истовремено, карактер скривања, односно (пра)сукоба, који смо везали за суштину истине, овде је видљив не само у разлици бивствовања и бивствујућег, како је претходно било наговештено, већ и у чињеници да је са уметничким делом дато више међусобно различитих појављивања бивствовања бивствујућих, која стоје у односу међусобног скривања и раскривања. Примера ради, уколико смо фасцинирни *Герником*, односно првим и другим слојем структуре феномена *Гернике* (бојама, линијама, облицима и њиховим сугерисаним значењима), ми можемо превидети друга два слоја овог феномена. Другачије речено, први слојеви феномена могу закрити друге слојеве, иако су и они све време са-дати. Исто тако, у филозофској анализи можемо пажњу усмерити на друга два слоја (феномен уметности и феномен уметничког дела), те „заборавити“ и занемарити оне прве слојеве, од којих смо и почели наше разматрање. Овакав гест би Хајдегер препознао као типичан за традиционалну естетику; он ће, стога, настојати да не понови грешку традиције.

Ова карактеристика уметничког дела сажето је дата већ у формалном одређењу уметничког дела као *себе-у-дело-постављања-истине-бивствујућег*. То је идеја да се истина као нескривеност бивствовања, односно начина бивствовања бивствујућих, на специфичан начин поставља у уметничко дело – тако што саму себе поставља и тако што бива постављена. Или, прецизније, да се истина као нескривеност, односно као подручје остваривања прасукоба, као таква показује у једном појединачном бивствујућем, чија је онтолошка конституција са тим усклађена. То бивствујуће, онда, мора бити такво да се на њему показује његова сопствена конституција, али и могућност да се разумевање начина бивствовања бивствујућих уопште деси – а то је дешавање истине.

Уметничко дело је, дакле, за Хајдегера суштински начин дешавања истине, попут, рецимо, још и чина оснивања државе или филозофирања, јер је у највећој могућој мери транспарентно, а тиме чак и катартично. Сукоб света и земље је уну-

трашња онтолошка конституција дела, па стога он и не тежи за разрешењем; његова постојана напетост управо је оно што обезбеђује да се иста та онтолошка конституција делом не само остварује, већ и износи на видело. Ту постојаност напетости Хајдегер назива миром (овог сукоба), а његово задржавање у уметничком делу очитује се *обликом* тог дела. Облик, дакле, представља прву битну карактеристику створености уметничког дела, створености која се на створеном специфично показује, створености која је вођена устројством тога што ствара.

Другим речима, оно што ми уобичајено препознајемо, а Хајдегер именује обликом дела, заправо је захватање његове онтолошке конституције постојаног сукоба света и земље. Уочавајући облик уметничког дела, ми заправо уочавамо од случаја до случаја различит и специфичан начин на који дело показује своју истину, односно сопствено бивствовање, а тиме и истину бивствовања као таквог. Са обликом је, међутим, дато и просијавање лепоте, која по Хајдегеру такође – а спрам претходног другачије не би ни могло бити – „припада догађању истине”.<sup>216</sup> Како видимо, традиционални естетички појмови облика (форме) и лепоте овим су преузети и преобликовани, односно превладани; у Хајдегеровој филозофији уметности они сада носе сасвим другачија значења, нераскидиво везана за онтолошку интерпретацију уметности у светлу проблема истине.<sup>217</sup>

Ако се сада, на самом крају наших разматрања, вратимо питању односа истине уметности и истине бивствовања, можемо закључити да истина која се уписује у уметничко дело и конституише га никако није сведена на истину бивствујућег – било појединачног бивствујућег, било бивствујућег у целини. Напротив, уметничко дело посредује више од оног што непосредно приказује, па и више од себе самог: оно у коначници отвара хоризонт бивствовања као таквог. Ово можемо сматрати и кључним разлогом због ког се питање уметности у позној Хајдегеровој филозофији, за разлику од ране, појављује као једно од најзначајнијих и најфреквентнијих питања којима

<sup>216</sup> *Ibid.*, стр. 59.

<sup>217</sup> Уп. Harries, K., *Art Matters*, стр. 91–92.

се Хајдегер бави. Као што је више пута наглашено, веза питања о уметности и питања о бивствовању битно је постављена путем појма истине, те се тако истина конститутивна за суштину уметности испоставља као иста она истина која постаје новим фокусом питања о бивствовању, у узмаку од питања о смислу бивствовања. Уметност, односно сусрет и искуство са уметничким делима, постаје један од главних полигона на којима позни Хајдегер покушава да реши централни проблем своје мисли.

За ову перспективу везе уметности и бивствовања као таквог (бивствовања у његовој истини) кључни је искорак од бивствовања неког појединачног бивствујућег ка бивствовању бивствујућег у целини; искорак који се затиче и у Хајдегеровој анализи Франца Марка. Ма шта да је представљено уметничким делом, то дело превазилази миметички образац и не тиче се само тог конкретног представљеног бивствујућег; оно увек упућује ка целини бивствујућег, ка комплексној мрежи односа унутар којих се и то представљено бивствујуће заправо затиче. Ипак, целина бивствујућег нам је у уметничком делу отворена за разумевање на крајње јединствен начин, специфично од дела до дела. Дело је оригинално и непоновљиво до крајње индивидуалности, те Хајдегер каже: *„Смештање истине у дело јесте произвођење таквог неког бивствујућег каквог раније никад није било и каквог убудуће никад неће бити”*.<sup>218</sup> Но, по Хајдегеру, индивидуалност дела је таква да на себи својствен начин садржи могућност откривања најобухватније перспективе, перспективе целине бивствујућих.

Речено терминологијом из Извора, свако уметничко дело показате себи својствени свет и земљу, у њиховом перманентном и за дати случај специфичном сукобу. У том контексту грубо се може рећи да су делу специфични свет и земља окоснице њим посредованог захватања целине бивствујућих, док је, са друге стране, њихов сукоб проход за феноменско појављивање и захватање бивствовања као таквог. Из тога следи повратно потврђивање првог Хајдегеровог корака у погледу филозофског разматрања уметности – непосредног сусрета са конкретним уметничким делом и задобијања његовог феномена. Без

<sup>218</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 44.

такве основе и утемељења у њој, ништа од комплексне мреже појмова којом Хајдегер организује своју филозофију уметности у *Извору* заправо нема никаквог смисла. Сваки од тих појмова функционише тек као формална назнака, односно као предлог начина мишљења о уметности који се има присвојити и спровести изнова и изнова при сусрету са сваким новим делом.

Пример Ван Гогове слике *Пар ципела*, тако, у Хајдегеровој филозофији уметности има двоструку улогу. Са једне стране, његовом анализом утврђује се начелни Хајдегеров став о адекватном начину разматрања уметности *унутар филозофије*: она се мора разматрати онтолошки, и то у складу са онтологијом вођеном питањем о истини бивствовања.

Са друге стране, пак, анализа Ван Гогове слике – како у конкретној експликацији, тако и начелно – утврђује адекватни начин разматрања уметности *као нечег другачијег од филозофије*. Филозофски приступ уметности мора бити феноменолошки, зато што једино тако уметност може заиста ступити у видокруг филозофије као нешто од ње различито. Такође, такав приступ увек и свуда мора да уважи конкретна уметничка дела и да се изложи сусрету са њима. У том смислу Хајдегеров интерпретација Ван Гогове слике *Пар ципела*, заједно са ранијим интерпретацијама Хелдерлина, утврђује феноменолошко-херменеутички модел разматрања уметности који ће се, уз мање измене сходно разматраном феномену, задржати у целини његове мисли. У коначном, управо тај модел биће именован као *дијалог певања и мишљења*.

## IV ПОЛ СЕЗАН: СЛИКА И ПРИСУТНОСТ

Хајдегеров интерес за Сезана релативно је мало познат. Разлог томе несумњиво је чињеница да о овом сликару Хајдегер заиста није много писао ни говорио, изузев у приватним сусретима и разговорима. Ипак, Сезан је био један од најважнијих сликара за Хајдегерову филозофску мисао, толико да је једном приликом Хајдегер изјавио како Сезанов пут у уметности посве одговара његовом сопственом путу мишљења.<sup>219</sup> Како ћемо видети, ова референца на пут филозофа и пут уметника није безначајна: управо ће појам *пута*, односно *стазе*, бити један од кључних у Хајдегеровом разматрању Сезановог сликарства. Такође, наведена опаска сведочи о значају методолошких питања када је реч о овом Хајдегеровом сусрету са сликарством, а она се, према нашем суду, превасходно тичу новог промишљања дијалога певања и мишљења.

Сезаново дело Хајдегер је познавао релативно добро, најпре потакнут интересовањима своје супруге.<sup>220</sup> Примера ради, 7.10.1928. године Хајдегер је Карлу Левиту (Karl Löwith)

---

<sup>219</sup> Уп. Pöggeler, O., *Bild und Technik: Heidegger, Klee und die Moderne Kunst*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002, стр. 172; Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 150–151.

<sup>220</sup> Јулиан Јанг интерес за Сезана везује за Хајдегерово бављење Рилкеом (Reiner M. Rilke), те сматра да је инспирација дошла од читања Рилкеових писама о Сезану током припреме предавања *Чему песници?* из 1946. године. Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 150; Pöggeler, O., „West-East Dialogue: Heidegger and Lao-Tzu”, in: Parkes, G. (ed.), *Heidegger and Asian Thought*, Motilal Banarsidas Publishers, Delhi, 1992, стр. 74–75.

послао разгледницу са Сезановом сликом, током живота посећивао је изложбе његових дела, а 1968. године обишао је Сезанов атеље.<sup>221</sup> Како показује Ото Пегелер, један од важнијих мотива који су Хајдегера везали за Сезана његово је одушевљење природом у околини планине Сен Виктоар, која је и Сезану била стална инспирација. Ово окружје Хајдегер је дубоко и интимно доживљавао, коментаришући да се ту осећа најближим Грцима.<sup>222</sup>

Упркос свему томе, дакле, Хајдегер није много писао о Сезану. Заправо, у његовом опусу само су два кратка записа директно посвећена овом сликару – у питању су две песме, једна из 1970/71, а друга из 1974. године. Одмах примећујемо необичност Хајдегеровог приступа: записи о Сезану дати су у форми песме, а не као класични филозофски текст или теоријски коментар. При томе одмах треба нагласити да, иако ови записи имају форму песме, они се нипошто не смеју разумети као некаква Хајдегерова поезија. Напротив, реч је и даље о филозофији, но овај пут она преузима себи крајње несвојствену изражајну форму, која као да пориче све што је Хајдегер говорио о односу певања и мишљења – наиме, да су они међусобно несводиви, да се суштина певања и суштина мишљења разликују, те да је песнички однос према језику сродан, али сасвим другачији од филозофског. Несумњиво, ови коментари призивају тему *дијалога певања и мишљења*, а то, како ћемо видети, Хајдегер и експлицира, помињући тај дијалог у једном од „стихова”.

Место ова два записа о Сезану у погледу на целину Хајдегерове филозофије, па и његове филозофије уметности, такође је врло интересантно. Они се појављују у позним годинама Хајдегеровог живота и делатности, тек пар година пред смрт филозофа, иако је Сезан за њега био важан и раније. Реч је, дакле, о периоду када су основне црте Хајдегерове филозофије уметности, нарочито оне која је везана за поезију, већ изграђене. Садржински гледано, Сезан се појављује као посредник у ра-

<sup>221</sup> Уп. Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 171; Kurz, M., *Bild-Verdichtungen: Cezannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2003, стр. 20.

<sup>222</sup> Уп. Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 171.



змаку између Ван Гога и Клеа, о ком ће тек бити речи, па је такође једно од значајних питања овде на који начин треба разумети такво његово позиционирање; при томе је средишња Сезанова позиција пре ствар фазе у развоју Хајдегерове мисли о сликарству него питање хронолошких одредница. У том смислу, на пример, Пегелер коментарише да је за Хајдегера Сезан знак својеврсног пробоја од Ван Гога, први корак ка промени мишљења о сликарству ка сасвим другачијим позицијама, које ће нарочито фокусирати његови коментари о Клеу.<sup>223</sup>

У центру Хајдегерових записа о Сезану несумњиво је појам присуства (*Anwesen*), односно присутности (*Anwesenheit*), што призива проблематику онтолошког приступа сликарству, назначену са коментарима о Францу Марку, а системски преузету и разрађену са *Извором уметничког дела* и анализом Ван Гогове слике. И у овом случају, дакле, ради се о онтолошким питањима. Ипак, у односу на анализу Ван Гога, фокус је са појма истине сада померен на појам присуства, као појам доминантно онтолошких конотација, и то оних које Хајдегер типично везује за традиционалну метафизику.

Свакако, то не значи да је тема истине тим посве искључена или напуштена; сходно чињеници да је у позној филозофији Хајдегер питање о бивствовању експлицирао као питање о истини бивствовања, јасно је да је проблем истине на делу кад год је реч о онтолошкој проблематици, макар и нетематски. Дакле, иако је проблем истине сада у другом плану, док у први излази присуство, Хајдегерове записе о Сезану треба читати имајући у виду однос присуства и истине као нескривености; управо то је полигон на ком ће Хајдегер и иначе развијати појам присуства и тумачити његов смисао. Сходно реченом, Хајдегерови записи о Сезану део су ширег пројекта превладавања метафизике, а тиме и превладавања естетике.

Интерпретацију Хајдегерових разматрања Сезана организовано у три целине. Најпре ће бити речи о поменутој необичној изражајној форми ових записа, односно о чињеници

---

<sup>223</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 159; Pöggeler, O., „Does the saving power also grow? Heidegger's last paths”, in. C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume IV: Reverberations*, Routledge, London, 1992, стр. 423 Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 79.

да су они организовани по песничком моделу. Наведено не сматрамо случајним, утолико пре што је ова песничка форма записа о Сезану прво што се примећује када приступимо њиховом читању. Такорећи, то је први слој њиховог феномена, чиме, чини се, Хајдегер спрам сопственог филозофског текста призива исти онај поступак који је претходно, у зрелим фазама своје филозофије уметности, захтевао за сусрет са уметношћу. Песничка форма записа о Сезану тако је, сматрамо, методска назнака начина на који им треба приступити.

Друга целина наших разматрања биће посвећена теми Сезановог сликарства у ужем смислу, односно начину на који Хајдегер разуме овог уметника и његову делатност. У том погледу, размотрићемо значајну промену у Хајдегеровом приступу према Сезану у односу на претходна два сликара-саговорника: Хајдегер, наиме, не тумачи ни једну конкретну Сезанову слику, већ целокупно његово сликарство. Напокон, тема треће и последње целине биће наглашени појам присуства, то јест начин на који се записи о Сезану односе према централним онтолошким проблемима позне Хајдегерове мисли.

#### *4.1. Две песме о Сезану: формална анализа*

Разматрања Хајдегерових записа о Сезану започињемо анализом њиховог формалног аспекта; тачније, чињенице да су они дати у форми песме. Овде се не ради само о необичности која захтева узгредно појашњење. Имајући у виду већ поменути дијалог певања и мишљења, а посебно Хајдегерово разумевање језика које битно одређује позну филозофију, те се у великој мери изграђује управо на полигону тог дијалога, форму записа о Сезану не смемо оценити као Хајдегеров каприц, узгредну стилску вежбу, или уопште као нешто случајно. Хајдегер је увек пажљив са језичким изразом своје филозофије, па се и било која његова промена – а нарочито промена упечатљива попут ове – мора разумети као назнака промене у начину мишљења о одређеној теми, као заокрет на који Хајдегер жели да скрене пажњу.

Другим речима, да бисмо разумели Хајдегерову мисао о Сезану, најпре се морамо позабавити начином на који је она исказана, будући да управо он указује на адекватан и исправан приступ разумевању реченог. Песничка форма записа о Сезану се, тако, и сама представља део аргументације понуђене у њима. Ипак, пошто је овде реч о сликару, можда би било примереније рећи да она успоставља и чини видљивом *специфичну оптику* филозофског сагледавања Сезанове уметности.

Најпре ћемо у целини навести оба записа – прво онај из 1971, а потом и онај из 1974. године. Превод на српски језик је наш.

Cézanne

Geretten die drängend-bezweifelte Zweifalt  
des »Anwesend«,  
verwandelt im Werk zur Einfalt.  
Kaum noch merkliches Zeichen des Pfades,  
der in das Selbe verweist  
das Dichten, das Denken.  
Das nachdenksam Gelassene,  
das inständig Stille  
der Gestalt des alten Gärtners Vallier,  
der Unscheinbares pflegte  
am chemin des Lauves.<sup>224</sup>

Сезан

Спашена надируће-двојећа двострукоост  
оног „присутног”,  
у делу се преображава у једнострукоост.  
Још једва приметни знакови стазе,  
која на исто упућује  
певање, мишљење.  
Оно промишљено смирено,  
устојни мир  
облика старог баштована Валијеа,  
који негује оно непросијно  
на стази за Лов.

Cézanne

Verwandelt bedrängend erfahrene  
Zweifalt des »anwesend«,  
geborgen im Bild des Berges,  
Hort der Be-Fugnis,  
Fugend die Einfalt.  
Gesammelt winkend:  
das nachdenksam Gelassene,  
das inständig Stille der Gestalt,  
des alten Gärtners Vallier,  
der Unscheinbares pflegt  
am chemin des Lauves.

<sup>224</sup> Heidegger, M., 'Cézanne', GA 81, стр. 327. Песма је посвећена Ренеу Шару (Rene Char).

Weg während der Blick  
zum Gegenüber,  
zum immer neu gesuchten Selben:  
Anwesen des »Ge-Birges  
heiligen Sieges«.

Die Bildnis: Gärtner und Berg –  
kaum bemerkliche Zeichen  
der Pfads der Verwandlung  
der Zweifalt zur Einfalt,  
ins Selbe weisend der Herkunft  
hnenden Bildens und Denkens.

\*

Was Cezanne la realisation nennt, ist  
das Erscheinen des Anwesenden in der Lichtung  
des Anwesens – so zwar, dass die Zweifalt beider  
verwunden ist in der Einfalt des reinen  
Scheinens seiner Bilder.  
Für das Denken ist dies die Frage nach der  
Überwindung der ontologischen Differenz zwischen  
Sein und Seiendem. Die Überwindung wird aber nur  
möglich, wenn die o. Di. zuvor als solche erfahren  
und bedacht ist, was wiederum nur geschehen kann  
auf dem Grunde der in »Sein und Zeit« gefragten  
Seinsfrage. Deren Entfaltung verlangt die Erfahrung  
des Seinsgeschickes. Der Einblick in dieses bereitet erst den  
Gang in das Wegfeld vor, der sich in das einfache Sagen  
in der Weise eines Nennens des Vorenthaltenen findet,  
dem das Denken ausgesetzt bleibt.<sup>225</sup>

Сезан

Преображена, надируће искушена  
двоструконост оног „присутног“,  
склоњена у слику планине,  
уточиште у-склапања,  
склапајућег једноструконост.  
Сабрано намигујући:  
оно промишљено смирено,  
устојни мир облика,  
старог баштована Валијеа,

---

<sup>225</sup> Heidegger, M., 'Cézanne', GA 81, стр. 347–348.

који негује оно непросијно  
на стази за Лов.

Пут који очувава поглед  
ка оном насупрот њему,  
ка истом које се увек изнова тражи:  
присуство „Планине свете победе”.

Слика: баштован и планина –  
једва приметни знакови  
стазе преображења двострукости  
у једнострукост,  
на исто упутно порекло  
слутећег стварања и мишљења.

\*

Оно што Сезан назива *la realisation*, је  
просијавање оног присутног у чистини присуства  
толико, да се њихова двострукост  
пребољева у једнострукости чистог сијања његових слика.  
За мишљење је ово питање,  
о превладавању онтолошке диференције  
између бивствовања и бивствујућег.  
Превладавање је ипак могуће,  
само ако се онтолошка диференција као таква искуси и премисли,  
што се опет може десити само на темељу у „Бивствовању и времену”  
питаног  
питања о бивствовању.  
Његово развијање захтева искуство судбине бивствовања.  
Увид у њу тек припрема ис-ход у путокружје,  
које се у једноставном говорењу на начин именовања  
оног ускраћеног налази,  
коме мишљење остаје препуштено.<sup>226</sup>

Пре него што се упустимо у разматрање ових Хајдегерових записа, потребно је укратко разјаснити нека преводилачка решења и проблеме. Наиме, превођење било ког Хајдегера

---

<sup>226</sup> Превод првог записа дали смо у идентичној форми каква је и код Хајдегера. У другом случају, пак, интервенисали смо над формом, односно распоредом речи по стиховима, са намером да тако ускладимо унутрашњи ритам превода и ритам изворника, пре свега у погледу наглашавања важних поенти. Два превода се у том смислу могу посматрати и као примери две стратегије превођења Хајдегерових текстова.

ровога дела изузетно је отежано, ако не чак и немогуће, услед чињенице да се он својим матерњим немачким језиком користи врло слободно, често занемарујући не само уобичајена значења речи, већ и граматику.<sup>227</sup> Хајдегер то чини намерно, у духу разумевања језика и филозофског односа према језику које развија нарочито у својој позној мисли, те стога ни једна од његових интервенција не сме бити занемарена, а свака захтева опсежна појашњења.<sup>228</sup> Штавише, будући да Хајдегер у овом погледу није штедљив, већ се скоро сваки појам којим се користи на неки начин мења спрам своје уобичајене употребе (ако је уопште има),<sup>229</sup> заправо се сусрећемо са непрегледном и динамичном мрежом коју је скоро немогуће исцрпно анализирати, пошто се таква анализа на крају своди на исцрпно тумачење целине његове мисли.<sup>230</sup>

Ипак, неколико карактеристичних његових стратегија могу се извојити. Најпре, Хајдегер веома држи до тога да појмови којима се служи, иако често представљају техничке термине његове филозофије, *немају* само једно издвојено и утањачено значење. Напротив, угледајући се на Аристотела (у сопственом тумачењу истог), Хајдегер фаворизује многозначност својих појмова, односно он их конституише тако да сваки истовремено и напоредо држи отвореним више значењских праваца, а да ни један од њих није издвојен као доминантан.<sup>231</sup> При томе, Хајдегер нарочито уважава значење које одређена реч има у свакодневной употреби, као и уобичајене

---

<sup>227</sup> Уп. Поповић, У., „Problem jezika i tumačenja Heideggerove filozofije”, *Arhe*, god. 12, br. 24, 2015, стр. 64–65.

<sup>228</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 60.

<sup>229</sup> Уп. Groth, M., *Translating Heidegger*, University of Toronto Press, Toronto, 2017, стр. 20.

<sup>230</sup> Све наведено укоренењено је у Хајдегеровом сопственом разумевању превођења, које он пре свега види као интерпретацију – у смислу немогућности неутралног превода, те као прилику за развијање и експликацију суштине језика. Уп. Emad, P. „Thinking more deeply into the question of translation: essential translation and the unfolding of language”, in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume III: Language*, Routledge, London, 1992, стр. 58–59.

<sup>231</sup> Уп. Поповић, У., „Tradicija filozofije i njen jezik: Heideggerovo tumačenje temeljnih pojmova”, *Arhe*, god. 11, br. 21, 2014, стр. 138–139.

језичке интуиције; све то он укључује у изградњу својих појмова напореда са другим значењима која потпуно одступају од оних свакодневних.<sup>232</sup> Коначно, Хајдегер често посеже како за етимологијама и архаичним облицима немачких речи, тако и за граматичким интервенцијама које би спрам корена и префикса или суфикса речи требало да на видело изнесу значење похрањено у њима, а скривено свим језичким праксама на које смо навикли у обичном говору.<sup>233</sup>

За преводилачку активност то подразумева скоро немогућ задатак. Наиме, ако би неко у преводу желео да испрати дух Хајдегерове изградње појмова, морао би да се води интуицијама сопственог језика, односно језика на који преводи; оне, међутим, по правилу одступају од оних које Хајдегер прати у немачком језику. Са друге стране, преводилац може да се одлучи да што верније представи појмове онако како их Хајдегер користи, занемарујући језичке интуиције. Међутим, та стратегија резултује врло компликованим и незграпним терминолошким решењима, што води томе да се у преводу изгуби специфични утисак природне-неприродности, карактеристичан за изворник. Типично се преводиоци одлучују за комбинацију два поступка, већ према сопственом осећају језика и познавању Хајдегерове филозофије, свесни да ће превод нужно бити значајно удаљен од оригинала. Нешто слично и ми смо овом приликом учинили, настојећи да уважимо већ устаљена преводилачка решења неких од Хајдегерових централних појмова.

Овом приликом није могуће понудити објашњење свих важних момената у преводу два записа о Сезану, али пар кључних ипак морамо нагласити. У запису из 1974. године Хајдегер уводи реч *Ge-Birge*; ово је типичан случај граматичке интервенције уметањем гласовите цртице између префикса и основе речи. У овом случају, међутим, ради се о томе да се уобичајена немачка реч *Gebirge* (горје, планина), повеже како са релативно саморазумљивим *Berg* (планина, гора, брдо), тако и са

<sup>232</sup> Уп. Поповић, У., „Problem jezika i tumačenja Hajdegerove filozofije”, стр. 63–64.

<sup>233</sup> Уп. Emad, P. „Thinking more deeply into the question of translation: essential translation and the unfolding of language”, стр. 60–61; Groth, M., *Translating Heidegger*, стр. 21–22.

*bergen* (склањање), појмом посебне улоге и функције у позној Хајдегеровој мисли. *Ge-Birge* би, тако, требало да са једне стране упућује на планину, уз додатну интонацију горја као више окупљених и сабраних брегова, а са друге стране на склањање као специфичан начин односа бивствовања као таквог и бивствујућег, увек везан за неко конкретно бивствујуће, у овом случају уметничко дело.<sup>234</sup>

Слично томе, пажњу треба обратити на појам *Ve-Fugnis*, у нашем преводу *у-склапање*. Ради се о једном од кључних појмова Хајдегерове мисли – *Fuga/fugen* (склоп/склапање), појму који он користи како би именовао унутрашњи облик и систематичност сопствене позне мисли у свом другом главном делу, *Прилози филозофији*.<sup>235</sup> У партиципском облику он се јавља и у позном запису о Сезану, у „стиху” који следи оном у ком се затиче *Ve-Fugnis*. *Befugnis*, међутим, у немачком језику иначе значи овлашћење или право (на нешто); ту конотацију Хајдегер и овде задржава, али ју је у преводу немогуће очувати, а да се истовремено назначи и веза са склапањем.

Посебан случај представља појам *Unscheinbar*: ради се о поименичењу придева *unscheinbar*, што значи незнатан или неугледан. Изнова, Хајдегер рачуна са том конотацијом појма; она кореспондира касније уведеном појму *оног ускраћеног* (*Vorenthaltenen*). Ипак, основа речи овде је од кључног значаја – ради се о појму *Schein/scheinen* – сјај, светлост, али и привид (односно сијање, светљење и привиђање). Овај појам Хајдегер још у *Извору уметничког дела* доводи у везу са појмом истине, а такође и са појмом лепоте; у запису о Сезану Хајдегер га користи неспоредно у вези са Сезановим сликама. Такође, исти појам је у основи речи *Erscheinen*, глаголске именице која се у основном значењу може превести као појављивање/појава. Имајући све наведено у виду, *Unscheinbar* би требало превести као оно што не може сијати/светлети; овде смо се одлучили за крајње слободно решење – *непросијно*, како бисмо колико-толико одржали ритам и карактер Хајдегеровог записа.

Коначно, последњи проблематични случај на који ћемо се осврнути заправо је целокупна конструкција *Gang in das*

<sup>234</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 61.

<sup>235</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 39–40.



*Wegfeld vor*, у нашем преводу *ис-ход у путокружје*. Најпре треба обратити пажњу на однос речи *Gang* и *vor*: реч *Gang* значила би кретање, корачање или ход, а у питању је именица корелативна са глаголом *gehen* (ићи, ходати). Реч *Vorgang*, међутим, значи догађај, поступак или појава – сва три значења овде су од значаја, будући да се појава корелира са констелацијама појмова у вези са сијањем, догађај је кључни појам Хајдегерове филозофије који он терминолошки захвата појмом *Ereignis*, а поступак кореспондира методу, што је такође кључни мотив ових записа. Реч *vor*, поготово у датој граматичкој поставци, призива сложени глагол *vorgehen*, али и коресподентну глаголску именицу *Vorgehen* – догодити се, поступати, али и дословно ићи напред.

Стога би овде конструкцију *Gang ... vor* требало превести у смислу хода и кретања унапред, али таквог које је, на још увек не посве јасан начин, унапред одређено наступајућим догађајем (бивствовања), то јест, увидом у судбину бивствовања, како каже Хајдегер у запису. Наше преводилачко решење је *ис-ход*; иако оно не може да укаже на све нијансе значења које Хајдегер призива, оно ипак упућује на то да је реч о одређеном искорак (као *кретању ка*), те да се ради о методским конотацијама. *Methodos* би у дословном преводу значило *ход иза, искорак иза*; у овом случају, међутим, у питању је *ход ка – ход унапред*, па смо се определили за *ис-ход*.

Са друге стране, појам *Wegfeld* несумњиво треба тумачити према његовим саставним елементима *Weg* и *Feld*, пут и поље. Ипак, њихова здруженост усмерава нас да поље разумемо као онај отворени простор који се заправо путем конституише, појављује, а самим тим и отвара; отуда је наше преводилачко решење *путокружје*. Појам *Wegfeld* се очигледно корелира са појмом *Feldweg* (пољски пут), који Хајдегер такође користи и који је, опет, у директној вези са појмом *Holzweg* (шумски пут).<sup>236</sup> Отуда *Wegfeld* не би било исправно превести као

<sup>236</sup> Уп. Heidegger, M., ‚Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken, im: *Aus der Erfahrung des Denkens (1910–1976)*, GA 13, H. Heidegger (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1983; Heidegger, M., „Ἀρχιβασιή. Ein Gespräch selbdritt auf einem Feldweg zwischen einem Forscher, einem Gelehrten und einem Weisen”,

пољски пут, јер у овом случају појам пута очигледно носи тежиште. Штавише, чак је и динамика целокупне конструкције *Gang in das Wegfeld vor* таква да сугерише ход који од пута води ка пољу, а не обрнуто, као да би пут био унапред уклопљен у подручје поља; све наведено одговара и позним Хајдегеровим разматрањима у вези са појмом простора.<sup>237</sup> Коначно, онда, конструкцију *Gang in das Wegfeld vor* требало би разумети као ход унапред, ход који води на пут који, пак, отвара сопствено подручје кретања, а све то заједно требало би да се одвија у хоризонту догађаја, како га Хајдегер поима.

Ових неколико појашњења преводилачких решења које смо понудили требало би не само да боље осветле смисао и унутрашњи ритам Хајдегерових записа о Сезану, већ и да укажу на њихов специфични карактер артикулације. Њега, међутим, треба и подробније анализирати, при чему смо песничку форму записа већ истакли као у том погледу најзначајнију. Појашњење њене улоге и смисла требало би да отвори перспективу разумевања свих стратегија и меандрирања Хајдегерових у овим записима, а тиме да омогући и конкретније тумачење његових теза о Сезану.

\*

Прво што можемо приметити при разматрању записа о Сезану је да се запис из 1974. разликује од ранијег записа не само по обиму, већ и по последњој „строфи”. Њен тон сасвим одговара класичном филозофском говору, штавише типичном за Хајдегера – додуше раног, те је једина необичност ту чињеница да је такав говор распоређен у форму стихова. Тај део записа наглашено је и одвојен од осталих делова (звездицом). Њега сада узимамо као потврду претходно сугерисане тезе о разлозима због којих Хајдегер ове записе наизглед поставља као песме. Наиме, иако имају форму песме, записе о Сезану не треба разу-

---

им: *Feldweg-Gespräche (1944/45)*, GA 77, I. Schüssler (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1995.

<sup>237</sup> Уп. Поповић, У., „Prostor, mesto i stvari. Hajdeger o neegzistencijalnoj prostornosti”, *Kritika*, god. 1, br. 2, 2020, стр. 259–261, 265–266.

мети као песништво, већ изричито као филозофско мишљење које за свој израз узима песничку форму.

По нашем суду, последња „строфа” другог записа то јасно истиче, баш због тога што би се она, чини се без већих губитака у смислу, могла записати и ван те песничке форме. Овде Хајдегер помиње онтолошку диференцију, упућује на своје прво главно дело, а о Сезану, заправо, говори фокусирајући појам реализације (*la realisation*) – појам који је и сам Сезан нарочито истицао.<sup>238</sup> Другим речима, о Сезану се овде говори не тако што се фокусира нека његова слика (или слике), већ тако што се тумачи један појам који је у вези са својим стваралаштвом истицао сликар. На први поглед, сасвим уобичајени филозофски гест и филозофски текст. Ипак, постављен у форму песме.

Зашто би се Хајдегер одлучио за овакав приступ? Шта може да се добије иступањем ка песничкој форми? Поготово, шта може да се добије таквим иступањем, ако се уважи да, упркос том гесту, филозофија не постаје песништвом нити се поетизује, већ задржава свој радикално различит смисао и суштину у односу на певање, то јест, уметност уопште? Одговоре на та питања, верујемо, треба потражити у односу филозофије и поезије, како га види Хајдегер – односно, у *дијалогу певања и мишљења*.

Дијалог певања и мишљења одрединца је која сржно изриче начин на који Хајдегер разуме однос филозофије и уметности, или, боље речено, однос филозофије према уметности – ваљан облик филозофије уметности. На њега смо већ упућивали у вези са анализом Ван Гогове слике, иако је дијалог певања и мишљења код Хајдегера искиван и промишљан пре свега у вези са његовим тумачењима поезије, нарочито Хелдерлина. То, ипак, не би требало да нас завара: овај дијалог тиче се свих уметности, а не само поезије, пошто је појам певања (*Dichten*) појам којим Хајдегер смењује стари и уобичајени појам уметности.<sup>239</sup> Он то чини најпре са намером да истакне да важећи појам уметности није оправдан, пре свега

<sup>238</sup> Уп. Kurz, M., *Bild-Verdichtungen*, стр. 19–20; Gowing, L., „Cézanne: The Logic of Organized Sensations”, in: M. Doran (ed.), *Conversations with Cézanne*, University of California Press, Berkeley, 2001, стр. 196.

<sup>239</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 161.

због метафизичко-логичких конотација које подразумева, а о којима је такође било речи у вези са Ван Гогом. Са друге стране, увођење новог појма има и позитивни смисао, јер сугерише да ми, као филозофи, заправо још увек не знамо „шта” уметност јесте – не знамо суштину уметности. Разлог томе је, како смо и раније видели, чињеница да традиционална филозофија никада и није ступила у отворен и непосредан однос са уметношћу, већ ју је увек потискивала у име унутарфилозофског дијалога, односно монолога о њој.

Ипак, управо због свега реченог, Хајдегер инсистира на томе да филозофија и уметност, певање и мишљење, нису исто – односно, да се оне суштински разликују.<sup>240</sup> Маркер питања о уметности у позној Хајдегеровој филозофији такође је и став да је суштина филозофије нама данас једнако непозната као и суштина уметности, те да је исправан пут за откривање њене суштине управо сусрет са уметношћу. Дијалог певања и мишљења би, стога, означавао сусрет који би, за филозофа, начелно требало да резултује како открићем суштине филозофије, сада именоване појмом мишљења (*Denken*), тако и открићем суштине уметности као певања.<sup>241</sup> Истакнуто место поезије у контексту Хајдегерове филозофије уметности, посматрано из ове перспективе, може се образложити заједничким медијумом језика, у ком се крећу и филозофија и поезија.<sup>242</sup> Ипак, као што је поменуто, Хајдегер постојано – на пример, у кључном спису *Суштина језика* – инсистира на разлици филозофског и песничког односа према језику.<sup>243</sup>

---

<sup>240</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Die zarte, aber helle Differenz*, стр. 48.

<sup>241</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 10–11; von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 167, 223, 225.

<sup>242</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Die zarte, aber helle Differenz*, стр. 13, 46-47; Heidegger, M., „Što je to – filozofija?”, u: *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, Naprijed, Zagreb, 1996, стр. 281.

<sup>243</sup> У питању је, заправо, *суседство* (*Nachbarschaft*) певања и мишљења које представља основ њиховог дијалога; суседство подразумева блискост, али и њихову суштинску разлику. Уп. Хајдегер, М., „Суштина језика”, у: *На путу к језику*, Федон, Београд, 2007, стр. 170, 181, 183, 186; Хајдегер, М., „...Песнички станује човек...”, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999, стр. 154; Хајдегер, М., „Шта значи мишљење”, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999, стр. 108.

Ако је тако, како онда треба разумети овај Хајдегеров излет у песничку форму – и то поводом Сезана? У првом реду треба приметити тривијалност да песничка форма не чини песништво, иако је она, без сумње, његов интегрални део. Другим речима, случајно одабране речи распоређене у хексаметар неће исходити као уметничко дело. Штавише, какав год ми став да заузмемо тим поводом, Хајдегер држи да је за песму једнако конститутиван и избор и распоред речи, те да оба јединствено произилазе из темељног угођаја песника; о томе он говори још у предавањима *Хелдерлинове химне „Германија”* и *„Рајна”*.<sup>244</sup> При томе се под темељним угођајем песника подразумева специфичан начин на који је песнику раскривено бивствовање, те коју раскривеност он показује путем свог *песничког* односа према језику.

Сходно наведеном, песничка форма записа о Сезану није и не може бити основ да их сматрамо песмама, јер та форма не потиче од песничког, већ од *мисаоног*, филозофског односа према језику. Хајдегерова намера, дакле, није да поетизује своју мисао. Поетска форма би, стога, требало да има другачију улогу: према нашем суду, она је значајна управо због тога што јасно истиче да се овде не ради просто о некој Сезановој слици, или Сезановој уметности начелно, већ о уметности уопште, то јест, о односу филозофије и уметности. Једноставније речено, песничка форма овде треба да нагласи да је, иако је непосредно реч о сликару и сликарству, права тема ових записа заправо дијалог певања и мишљења (у најширем погледу). Тиме се смисао и обухват тог дијалога, филозофски развијен разматрањем појма певања и његовом етимолошком везом са грчким *poiesis*, наговештен анализом Ван Гогове слике, сада и експлицитно уписује у филозофско разматрање посвећено сликарству.

Наведено сматрамо веома важним, због тога што песничка форма записа о Сезану оперише као смерница за оно *како мишљења* датих записа. Другим речима, песничка форма овде има улогу методске смернице, такорећи формалне назнаке за начин мишљења који треба преузети када се филозофски приступа разматрању Сезановог сликарства. Исти начин мишљења је у датом спровео и сам Хајдегер, те је у том смислу

<sup>244</sup> Уп. Heidegger, M., *Hölderlinove himne „Germanija” i „Rajna”*, стр. 15–16.

песничка форма записа и смерница за тумачење његових речи; уколико је не уважимо, нећемо погодити његове намере. Како видимо, Хајдегер и овде, као и у случају Ван Гогове слике *Парципела*, начином излагања износи на видело начин сопственог мишљења у сусрету са уметношћу, а он може бити упутан и начелно, као модел који се од њега може преузети и присвојити. Разлика између *Извора уметничког дела* и записа о Сезану је у томе што је у *Извору* то изведено иманентно, такорећи у другом плану помало неklasичне, али и даље препознатљиво филозофске анализе. У случају записа о Сезану, други план иступа у први план, те се њихова песничка форма заиста не може превидети.

У запису из 1971. године Хајдегер каже *Kaum noch merkliches Zeichen des Pfades, / der in das Selbe verweist / das Dichten, das Denken*. У запису из 1974, пак, *Die Bildnis: Gärtner und Berg – / kaum bemerkliche Zeichen / der Pfads der Verwandlung / der Zweifalt zur Einfalt, / ins Selbeweisend der Herkunft / ahnenden Bildens und Denkens*. Оба записа, дакле, непосредно апострофирају дијалог певања и мишљења: у првом случају Сезаново сликарство повезује се са *знаковима стазе која упућује на исто – певање, (и) мишљење*, а у другом случају реч је о *пореклу слутећег стварања и мишљења, које на исто упућује*. Најпре је дијалог певања и мишљења поменут уобичајеним појмовима, а потом посредно, односно изменом *Dichten* у *Bilden* и додатном квалификацијом мишљења и стварања/певања као *слутећих*. Ова измена очигледно има везе са чињеницом да се у датом ради о сликарству, изнова с обзиром на етимолошку везу *Bilden* (стварати, сачинити, творити) и *Bild* (слика).<sup>245</sup>

Чињеница да је дијалог певања и мишљења у записе о Сезану уписан и њиховом песничком формом и непосредним помињањем – садржајно, додатно наглашава да њихово тумачење

<sup>245</sup> Ако бисмо били посве слободни, *Bild* бисмо овде могли превести и као *сачин*, оно *сачињено*; *створ/створено* не би одговарало због хришћанских конотација, а *творевина* због већ устаљене употребе тог термина у вези са *Zeug* у *Извору уметничког дела*. Сачин би, заправо, био идеално решење у погледу на смисао реченог, али та реч не би одржала непосредну везу са појмом слике, која је овде ипак у првом плану.

чење морамо водити спрема тог дијалога као доминантне оптике. У конкретном, то значи да је и у овом случају, као и приликом анализе Ван Гогове слике, текст који тумачимо резултат артикулације филозофског, тачније Хајдегеровог сусрета са феноменом уметности и уметничког дела. Разлика у односу на *Извор* је у томе што овде ни једна Сезанова слика конкретно није назначена; чини се да је реч о више њих напореда, то јест, о Сезановом сликарству уопште. Чак и у случају помињања баштована Валијеа и планине, што се чини као стилско упућивање на тачно одређене (две) слике, заправо је реч о више њих, будући да је Сезан сачинио више портрета свог баштована, као и више слика планине Сен Виктоар. Ипак, то не би требало да нас заваја; иако Хајдегер неће директно анализирати слику или слике, те у том смислу не можемо да пратимо ход од почетног искуства (дескрипција феномена), преко тумачења тог искуства, до коначних резултата и ставова, ипак је оно што читамо задобијено управо тим путем; о томе сведочи управо наглашавање дијалога певања и мишљења.

Такође, занимљиво је и померање фокуса у односу на *Извор*: уместо филозофског коментара слике и закључака изведених на основу њега, са записима о Сезану имамо филозофски коментар *сликарства*. Свакако, у првом реду *Сезановог сликарства*: ово је веома важно нагласити, јер то подразумева утемељеност Хајдегерових коментара у неспоредним феноменима, искуству различитих Сезанових дела; у којој мери је такође реч и о сликарству уопште, показатеља анализа ових записа.

Дакле, Хајдегер уочава јединствену нит карактеристичну за Сезаново сликарство у целини, те то и експлицира: отуда наслови записа просто гласе *Сезан*. Међутим, уочавање јединствене нити овде не треба изједначити са апстраховањем заједничког именитеља више појединачних случајева: Хајдегер мисли феноменолошки, а то значи да се оно заједничко за више феномена мора разумети као још један феномен, који им стоји у темељу и дат је заједно са њима; слично као на почетку *Изора*, у вези са односом *уметност – уметник – уметничко дело*. У првом реду, то је *феномен Сезановог сликарства*, као заједнички хоризонт за више феномена више Сезанових слика. Са друге стране, међутим, он пројављује додатни феномен, као кључ разумевања сржи и суштине Сезановог сликарства, као

оно што руководи стварањем сваке од слика; према Хајдегеровом суду, то је управо *присуство*, односно *преображење двострукости присутног и присуства у једнострукост*, остварено у уметничком делу. Ова два кључна и заједничка феномена ће, стога, бити предмет разматрања у два следећа потпоглавља.

Закључно у погледу формалне анализе записа о Сезану можемо утврдити следеће. Песничка форма не означава просто чињеницу да се у датом филозофија сусреће са уметношћу и отуда црпи неке ставове о њој. Напротив, ради се о томе да Хајдегер настоји да записима о Сезану *учини видљивим сам тај сусрет*, као нешто и даље живо и на делу. Дакле, песничка форма као таква у овом контексту постаје формалном знаком дијалога певања и мишљења: филозофски говор постављен у облик песничког говора – двострукост у једнострукости – очигледно сучељава та два на начин који показује напету упућеност једног на друго. За даљу интерпретацију то значи најпре потребу да се прецизира карактер тако показаног дијалога, а потом и методску смерницу да се ни један од момената записа о Сезану не сме тумачити као дијалогу спољашњи. Како смо и најавили, песничка форма записа тако постаје *оптика филозофског* (Хајдегеровог) *сагледавања* Сезанове уметности.

#### 4.2. *Сезаново сликарство: дијалог певања и мишљења*

Након претходних напомена о начину на који би према нашем суду, а сходно артикулацији и организацији записа о Сезану, требало приступити тумачењу и разумевању ових текстова, фокус усмеравамо на проблем сликарства, како је у њима представљен. Од интереса нам је, дакле, једна од тема које записи о Сезану отварају: као и у претходним случајевима, Хајдегерово промишљање уметности никада није ограничено само на уметност, већ отвара низ перспектива ширег домаћаја, при чему било која од њих легитимно може бити нит-водиља тумачења. Ми се, пак, одлучујемо за перспективу самог сликарства, чиме не тврдимо да анализа коју ћемо понудити исрцпљује све што ови записи нуде, нити да је она једини интерпретативни приступ овим текстовима.



У том погледу најпре треба размотрити начин на који се тема сликарства појављује у Хајдегеровим записима о Сезану. У запису из 1971. године Хајдегер индиректно помиње слику/слике баштована, док у оном из 1974. поред тога указује и на слику/слике планине, очигледно Сен Виктоар.<sup>246</sup> Из записа није јасно на коју тачно Сезанову слику Хајдегер мисли у оба случаја, али, као што је поменуто, то сматрамо намерним његовим гестом, утолико пре што су оба мотива – и баштован и планина – учестало присутни у Сезановом делу. Отуда се чини јасним да Хајдегера намера није била да понуди анализу конкретне слике, већ је тема ових записа целокупно Сезаново сликарство, које у записима заступају два карактеристична и препознатљива мотива више његових радова.

Занимљивост у погледу на претходна два примера сликарства којима смо се бавили, слике Франца Марка и Ван Гога, у томе је да су ово два нова мотива за Хајдегерову филозофију уметности. Код Сезана је, дакле, реч о портрету и о пејзажу; за разлику од тога, слика Франца Марка приказује срндаће, а она Ван Гога мртву природу, ципеле. Избор Хајдегеров утолико је интересантнији што је Сезан познат и по својим мртвим природама, што би у овом случају могло бити преузето као мотив континуитета са анализом из *Извора*.<sup>247</sup> Ипак, Хајдегер то не чини, већ мења фокус.

Чињеница да се Хајдегер опредељује за мотив баштована, и то у оба записа, не сме се превидети: портрет овде непосредно инвоцира питање о човеку, толико наглашено у Хајдегеровој мисли под заставом терминолошког одређења човека као тубивствовања.<sup>248</sup> За разлику од анализе Ван Гогове слике, која такође у игру уводи човека/тубивствовање, али то чини посредно – путем феноменолошке дескрипције Хајдегеровог искуства са сликом у ком се појављује сељанка, та тема је, дакле, у случају Сезана истакнута у први план, већ на нивоу одабраног дела о ком се говори. Међутим, као ни Ван Гогове ципеле, ни Сезанов баштован не стоји сам: његов приказ – или, Хајдегеровим речима, *облик (Gestalt)* – у слику уводи више од оног

<sup>246</sup> Уп. Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 173–174.

<sup>247</sup> Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 50.

<sup>248</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 67.

што је непосредно приказано и чулима доступно. Као што се Ван Гогове ципеле сликом показују *као ципеле*, тако се и Сезанов баштован сликом показује *као баштован*; тиме се, као и раније, фокус Хајдегерове анализе слике са приказаног бивствујућег окреће ка начину његовог бивствовања.

Ипак, иако је јасно да се према Хајдегеровом суду Сезанов баштован сликом појављује *као баштован*, није сасвим јасно шта тачно он *као баштован* негује и обрађује.<sup>249</sup> Хајдегер изреком не помиње башту, већ *chemin des Lauves*: израз наводимо у оригиналу због тога што он двозначно упућује. Са једне стране, на први поглед јасно је да се циља на локалитет *chemin de la Marguerite* (Маргаретин пут) на брду Лов (*Lauves*) у Екс ан Провансу, где је сликар живео и радио; у том смислу јасно је да баштован обрађује сликарево имање. За наше тумачење наведено је значајно због тога што тај детаљ јасно сведочи да се овде не ради о било каквом баштовану, већ о баштовану који је непосредно везан за Сезана и његову делатност – не само као тема неких од његових слика, већ и као део простора и живота у ком та дела настају, такорећи као део Сезановог (сликарског) света.<sup>250</sup> У том духу Хајдегер га и именује, у оба записа наводећи да се ради о старом баштовану Валијеу. Помињање слике/слика баштована тако је код Хајдегера први искорак који од анализе конкретне слике води ка тематици Сезановог сликарства начелно.

Међутим, овде се извесно не ради просто о тополошкој одредници и узгредном украсном помињању за сликара значајног простора. Наиме, француска реч *chemin* значи стаза или пут – појам који, као што је поменуто, има нарочито значајно место у Хајдегеровој позној мисли и који представља његову нову реч за традиционални метод.<sup>251</sup> Штавише, да је појам пута значајан и у записима о Сезану сведочи не само помињање одликованог *Weg* (али и *Wegfeld*) у позном запису, већ и реч *Pfad* коју затичемо у оба случаја. Немачко *Pfad* значи стаза, а

<sup>249</sup> Мотив неговања, односно баштованства, Ј. Јанг везује за Хајдегерово супротстављање уметности и науке-технике. Уп. *Ibid.*, стр. 153.

<sup>250</sup> Уп. Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 171–172.

<sup>251</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Die zarte, aber helle Differenz*, стр. 90; Grieder, A., „What did Heidegger mean by 'essence'”, стр. 201–202.

појављује се у вези са преображењем двострукости у једнострукост и инвоцирањем дијалога певања и мишљења.

Централни Хајдегеров појам пута (*Weg*) методолошки је појам позне Хајдегерове мисли. Као што је речено, тај појам би требало да смени стари појам метода, по Хајдегеру суштински везан за традиционалну филозофију и њене мисаоне матрице, а посебно за нововековље, укључујући ту и научни метод, то јест науку у целини, за коју Хајдегер сматра да је израз нововековне метафизике. Овај појам учестало се јавља у многим Хајдегеровим списима, укључујући ту и наслове неких од њих, попут *Шумских путева* или *Путних знакова*. У основи, он указује на нов начин филозофирања који Хајдегер предлаже и настоји да избори целином своје мисли након *окрета*, а веза са старим појмом метода посебно истиче да такво ново мишљење није асоцијативно и слободно, већ истински филозофски строго.<sup>252</sup> Иако, за разлику од традиционалног метода, пут означава мишљење које своје кораке не познаје унапред, већ мора да их задобија и остварује напоредо са сопственим кретањем и унутар њега: „Мислилачко дјело у доба пријелаза може и мора бити *ход* у двозначности те ријечи: уједно ходање и пут, дакле пут који сам хода”, каже он у *Прилозима филозофији*.<sup>253</sup> Хајдегер постојано инсистира на томе да се тек такво мишљење може сматрати строгим, будући да тек оно (феноменолошки) уважава начин на који нам се оно о чему мислимо само од себе показује и отвара.<sup>254</sup> Тај смисао пута, по нашем мишљењу, у записима о Сезану нарочито истиче проблематично *Wegfeld*.

<sup>252</sup> Уп. von Hermann, F-W., *Die zarte, aber helle Differenz*, стр. 56.

<sup>253</sup> Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 80. Уп. и Emad, P., „Thinking more deeply into the question of translation: essential translation and the unfolding of language”, стр. 65; Scott, C. E., „Introduction: Approaching Heidegger’s *Contributions to Philosophy* and Its Companion”, in: C. E. Scott, S. M. Schoenbohm, D. Vallega-Neu, A. Vallega (eds.), *Companion to Heidegger’s Contributions to Philosophy*, Indiana University Press, 2001, стр. 2.

<sup>254</sup> О вези појма пута са феноменолошком редуцијом видети Ijsselling, S., „The end of philosophy as the beginning of thinking”, in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assessments. Volume I: Philosophy*, Routledge, London, 1992, стр. 390. О феноменологији као методу позне филозофије: von Hermann, F-W., „Way and method: hermeneutic phe-

Не улазећи дубље у тумачење Хајдегеровог појма пута, што би захтевало посебну студију, можемо приметити да се он у записима о Сезану појављује у сенци друга два појма – појма *Pfad*, што значи стаза, али и појма *chemin* – стаза или пут. Појам *Weg* јавља се само у спису из 1974, док се *Pfad* и *chemin* јављају у оба записа. Немачка реч *Pfad* може се превести као стаза, путељак или путања, па је тако јасно да веза са путем постоји, али да те две речи не значе исто. Са друге стране, француска реч *chemin* може се превести и као пут и као стаза: у овом случају одлучујемо се за пут, због тога што сматрамо да је Хајдегер уз помоћ појма *Pfad* желео да доведе у корелацију *Weg* и *chemin*. Наведено је у складу са већ поменутом Хајдегеровом опаском да Сезанов *пут у уметности* сматра комплементарним сопственом *путу мишљења*.<sup>255</sup>

Заправо, чини се да помињање назива локалитета сликареве куће и атељеа, *chemin des Lauves*, није случајно, то јест, да Хајдегер намерно користи француску реч и мења је од имена до појма како би појам пута непосредније везао за Сезаново сликарство. Штавише, чини се да би *Pfad* и *chemin* требало да упуте на исто, али унутар два различита регистра – са једне стране, регистра филозофског говора о уметности (*Pfad*), а са друге, регистра начина на који се у њему појављује сликарство (*chemin*); чињеница да две речи припадају различитим језицима само додатно истиче такву стратегију.

Другим речима, оно што нам Хајдегер нуди је филозофско разумевање сликарства, артикулисано филозофским говором о њему; томе припада реч *Pfad*. Међутим, сходно мотиву дијалога певања и мишљења, такво филозофско разумевање морало је бити изведено на основу сусрета са сликарством, сусрета у ком се сликарство појављује као феномен, показујући се од себе самог у ономе што оно јесте. По нашем суду, употреба речи *chemin* служи управо томе да се феномен Сезановог сликарства одржи отвореним и као такав упише у филозофски говор о том сликарству.

---

nomenology in thinking the history of being”, in: *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume I: Philosophy*, Routledge, London, 1992, стр. 310.

<sup>255</sup> Уп. Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 172.

*Chemin*, дакле, овде треба да надокнади изостајање анализе каква је у *Извору* понуђена у вези са Ван Гоговом сликом *Парципела*. Како смо видели, та анализа јасно је показала своје порекло у феноменском захвату Ван Гогове слике, тако посредно уводећи и потврђујући дијалог певања и мишљења, односно радикалну отвореност и независност феномена уметности од његове филозофске обраде. Међутим, пошто записи о Сезану не нуде директну анализу било које од његових слика, исто се у том случају морало остварити на другачији начин – сматрамо, управо путем речи *chemin*.

Пошто у филозофском говору сликарство не може да се појави као такво, макар било и његова директна тема – пошто се призива у медијум језика, сликарство ту не може да се појави као слика – Хајдегеру је потребна стратегија којом ће предупредити за традицију типично заобилажење феномена уметности у корист њених појмовних означитеља. Тако *chemin*, иако реч, представља место продора Сезановог сликарства у филозофски говор, његово равноправно и наглашено присуство у језику. Ова реч, међутим, не функционише као пуки и празни означитељ, већ као *заступник* сликарства у њему страшној средини. Она, дакле, указује на границе (филозофског) језика, али и на његову суштинску и начелну отвореност за оно друго и другачије од њега.

При томе не треба превидети чињеницу да је реч *chemin* намерно стављена у констелацију са називом места Сезанове куће – *chemin des Lauves*. Она, дакле, не стоји самостално, већ у директној вези са тим називом, па њен смисао морамо тумачити на основу дате везе. Двозначност Хајдегеровог израза је, тако, важна за оба своја смера: ако смо претходно размотрили смер од назива места ка *chemin* као појму пута, сада треба обратити пажњу и на смер од *chemin* као пута ка називу места *chemin des Lauves*. Реч је заправо о потврди претходног закључка да реч *chemin* у Хајдегеровом филозофском говору заступа Сезаново сликарство, али истовремено и о вези са његовим ставовима о сликарству и уметности које смо разматрали у вези са Ван Гогом.

Најпре, проблем двозначног *chemin des Lauves* увели смо у вези са питањем како се у Хајдегеровим записима појављује баштован – шта он заправо обрађује и негује? У првом реду и,

могли бисмо рећи, онтички, баштован негује сликарево имање у месту *chemin des Lauves*. Међутим, као ни свет сељанке, тако ни имање које баштован обрађује није представљено на његовом портрету: оно се у феноменском захвату појављује у другом плану, врлином тога што је баштован представљен и феноменски захваћен *као баштован*, односно у онтолошком регистру. Тако упућивање на *chemin des Lauves* представља исти онај феноменски „вишак” искуства слике који је у случају анализе Ван Гога представљала дескрипција сељанкиног света; оно је, заправо, упућивање на *свет* баштована, односно Сезанове слике и сликарства.

Штавише, тај свет није остао сасвим неодређен – у запису из 1974. године Хајдегер констелира баштована и планину – *Die Bildnis: Gärtner und Berg*, а такође, независно од тога, он говори и о слици планине (*Bild des Berges*). Констелацију баштована и планине тумачимо као прецизирање света о ком је са приказивањем баштована реч: њега оцртава планина Сен Виктор, па се подручје тог света, дакле, креће између сликаревог имања у месту *chemin des Lauves* и хоризонта који изображава планина. Паралела са подручјем света сељанке из *Извора* је очигледна, јер овде није реч о произвољно датим координатама, већ о преобраћању реалних локација и њихових елемената у одреднице искуства и захватања стварности полазећи од којих сликар ствара, а које у његовим делима налазе и свој непосредни израз. Ипак, у односу на *Извор*, овде је на делу инверзија: док је у *Извору* неприказани, али феноменски присутни свет обухватао и сељанку (тубивствовање), сада је баштован (тубивствовање) у првом приказивачком плану, што свет из позадинског плана чини још наглашенијим.

Ипак, о чијем свету тачно је реч? Пратећи *Извор*, чини се да можемо закључити да је извесно реч о свету *слике*: свету који слика доводи до појављивања и феноменалности. Да ли је то и свет баштована? Сходно претходном, чини се да мора бити; ипак, то је свет баштована *као баштована*, баштована каквим је приказан на слици – у коначном, изнова свет слике. Но, које тачно слике? Свакако не једне, већ више њих, на шта нас упућује и Хајдегеров коментар о слици планине. *Слика планине*, као што смо поменули, упућује на Сезанове слике Сен Викторара; за њих бисмо сада могли рећи да су слике које ди-

ректно, у првом плану, приказују свет који је на слици/сликама баштована био у другом феноменском плану.<sup>256</sup> Свет слике, дакле, није свет једне Сезанове слике, већ свет више њих, и то свет више слика сасвим различитих тема и мотива; укратко, свет Сезановог сликарства.

Слике Сен Виктоара, дакле, нису пуки пејзажи, већ сликарска тематизација позадинског хоризонта који, по Хајдегеру, руководи целокупним Сезановим уметничким деловањем.<sup>257</sup> Нешто слободније, могли бисмо рећи да су оне сликарска тематизација оног предразумевања које се у Сезановим делима увек појављује и које их руководи, специфичан сликарев покушај да на уметнички начин захвати бар један од конститутивних момената сопствене уметности. У Хајдегеровом регистру, то би одговарало тематизацији *бивствовања бивствујућег*, на супрот пукој тематизацији *бивствујућег* – тематизацији оног на основу чега се разумева и појми нешто о чему је у конкретном реч (или слика).

Ипак, овде треба приметити две ствари. Најпре, Сезанове слике Сен Виктоара нису пука апстракција, већ слике *планине* – на њима је, као и на сликама баштована, приказано неко бивствујуће. Сезанова тематизација света сопственог сликарства, дакле, иде преко сликарског приказивања једне од граничних тачака тог света, планине Сен Виктоар. Отуда следи и друга поента: ако је тако, онда на исти начин морамо разумети и слике баштована, што значи да и у том случају Сезан сликарски тематизује свет сопственог сликарства, али сада фокусирајући другу његову граничну тачку, баштована и имање у *chemin des Lauves*. Отуда ове две групе слика, односно ова два мотива – баштован и планина – припадају једни другима: *Die Bildnis: Gärtner und Berg*.<sup>258</sup>

То нас враћа и на проблематични појам *chemin*. Уколико усвојимо претходну интерпретацију двозначности Хајдегеровог *chemin des Lauves*, те *chemin* тумачимо као пут и у вези са *Pfad*, тај део записа морамо разумети и као упућивање ка

<sup>256</sup> Уп. Pöggeler, O., „Does the saving power also grow? Heidegger's last paths”, стр. 420–421.

<sup>257</sup> Уп. Pöggeler, O., „West-East Dialogue: Heidegger and Lao-Tzu”, стр. 75.

<sup>258</sup> Уп. Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 175.

још једној групи Сезанових слика. Наиме, констелација *пута* и *chemin des Lauves* непосредно асоцира на дела *Chemin des Lauves: La Virage Dans la Route (Maison près d'un tournant en haut du chemin des Lauves)* (1904-1906) и *La Route tournante en haut du chemin des Lauves* (1904). Другим речима, фокусирање појма *chemin* није случајно: оно има и свој ликовни израз у Сезановом сликарству, што га чини тачком укрштања више означитељских линија које воде у смеру више Сезанових слика, а тиме и, како смо сугерисали, заступником целокупног Сезановог сликарства у Хајдегеровом филозофском говору о истом.

Питање на које сада морамо одговорити је због чега је управо појам *chemin*, односно појам пута одабран за ову важну улогу? То питање комплементарно је питању због чега Хајдегер уместо појма *Weg* овде истиче појам *Pfad*?

Чини се да одговоре на оба ова питања изнова морамо потражити у оквирима дијалога певања и мишљења. Наиме, записи о Сезану, како смо претходно показали, изричито су и наглашено постављени као филозофски говор настао из тог дијалога – али и као филозофски говор који тај дијалог настоји да одржи живим и отвореним; управо то је улога појма *chemin* као заступника Сезановог сликарства у филозофском говору. Хајдегер, по нашем суду, настоји да покаже да његови записи нису резултат *довршеног дијалога*, некакав његов заокружени закључак, већ да су они израз *још увек отвореног дијалога*, дијалога који и даље тече. Записи о Сезану би, тако, били *дијалог на делу* – простор унутар ког се Сезаново сликарство феноменски показује за (Хајдегерово) филозофско мишљење, простор чије су граничне тачке и конститутивни хоризонти Сезаново сликарство и Хајдегерово мишљење, простор унутар ког се *активно* дешава сусрет тог мишљења са сликарством и његово последично преображавање. Коначно, простор оцртан *песничком формом* записа, формом која јасно сведочи о *присуству* дијалога певања и мишљења.

Прво на шта ова теза упућује је питање да ли се, ако је тако, дијалог певања и мишљења уопште може довршити? Хајдегер о томе не говори директно, премда бисмо, сходно свему претходном, могли закључити да то није случај, односно да је, једном отворен, сваки дијалог певања и мишљења начелно увек отворен и недовршив. Разлог таквом закључку је прва и



основна тачка поставке дијалога певања и мишљења: ако се уметност и уметничко дело у њему појављују од себе и по себи, неусловљени било чим са филозофске стране, на изненађујући и непредвидив начин, онда немамо основа да тврдимо да ће оно што они доносе у дијалог икада бити у потпуности исцрпљено.

Једноставније речено, ако смо већ допустили уметности да се покаже и да нам говори, онда немамо право да јој такав говор унапред ограничимо, да га унапред суспрегнемо. Стога се од (филозофског) искуства са уметничким делом увек може очекивати нешто ново, увек нови импулс и неочекивани подстицај. Да ли ће у конкретном случају то тако и бити, не може се унапред оценити; можемо само да останемо изложени феномену и видимо куда (ће) он (да) води.<sup>259</sup> *Отворени дијалог певања и мишљења на делу*, што је, сматрамо, срж записа о Сезану, тако је комплементаран резултатима анализе Ваг Гогове слике, иако их преузима и поставља у много радикалнијем облику.<sup>260</sup> У оба случаја, оно што нам Хајдегер нуди је нов начин филозофског мишљења о уметности, нов „метод” приступа њој.

Тај нов начин филозофског мишљења о уметности је, сматрамо, такође нашао свој израз у записима о Сезану: смерамо на однос појмова *Pfad* и *chemin*. Како смо видели, у случају појма *Pfad* ради се о стази мишљења и филозофије, а у случају појма *chemin* о путу Сезановог сликарства. Термин *chemin*, као пут Сезановог сликарства, изнова се може разумети вишеструко: најпре, као означитељ конкретног пута насликаног на конкретним сликама; потом, а у светлу наших претходних разматрања, као заступник Сезановог сликарства у Хајдегеровом говору, односно као назнака начина на који Сезан уметнички

---

<sup>259</sup> У питању је, очигледно, ситуација напоредна оној у вези са херменеутичким кругом, где Хајдегер инсистира на томе да питање није како из круга изаћи, већ како у њему што дуже опстати. Уп. Хајдегер, М., *Онтологија. Херменеутика фактичности*, стр. 26; Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, стр. 180.

<sup>260</sup> Утолико би се Сезан (уз Клеа) јавио као одлучујући уметник за Хајдегера. Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 128.

мисли, назнака његовог уметничког „метода“;<sup>261</sup> коначно, и као пут референције који води од тог термина ка многим Сезановим делима. Све ове могућности, сматрамо, треба прихватити као исправне и *пут Сезановог сликарства* тумачити с обзиром на њихову укупност.

Са друге стране, пак, појам *Pfad* нешто је компликованији. Наиме, иако је јасно да и он представља алтернативу традиционалном појму метода, колико и појам *Weg*, те да се, као и *Weg*, односи на нов начин мишљења позне Хајдегерове филозофије, остаје нејасно како треба разумети промену из *Weg* у *Pfad*, односно повлачење у други план за Хајдегера централног појма у корист другог – сличног, али не и идентичног.

Проблем се не може решити праћењем конотација ова два појма, констатацијом да *Weg* значи пут, а *Pfad* стазу, те да је у том смислу стаза нешто попут малог пута, путељка (што је један од разлога зашто смо избегли ово преводилачко решење). Пратећи конотације појмова у том смислу, лако бисмо могли доћи у опасност да Хајдегерове појмове разматрамо сходно традиционалним логичким матрицама, по моделу општег и посебног. У таквом тумачењу *Weg* би могао да представља начин филозофског мишљења у општем смислу, а *Pfad* неку његову специфичну и посебну примену; *Weg* би се, тако, односило на „метод“ Хајдегеровог мишљења уопште, а *Pfad* на примену тог „метода“ у оквирима филозофије уметности. Ипак, такав опште-посебно модел сасвим је супротан Хајдегеровим намерама; штавише, он се против њега изричито и постојано бори још од својих раних радова. *Pfad*, дакле, није специфични случај *Weg*-а, резервисан за „метод“ филозофије уметности. Такво

---

<sup>261</sup> Појам метода у вези са начином Сезановог мишљења овде стављамо у наводне знакове због поменутих Хајдегерових ограда у вези са њим. Желимо, наиме, да избегнемо могућност да се употреба појма метода у вези са Сезановим сликарством разуме као сродност начина уметничког и нововековно-научно-техничког мишљења; то би за Хајдегера било потпуно погрешно. У том смислу, одредница „метод“ се и спрам Хајдегера и спрам уметности користи само ради лакшег разумевања Хајдегерових намера, због чега се и ограђујемо знаковима навода. Употребу појма метода у вези са уметношћу ван контекста интерпетације Хајдегерове филозофије уметности сматрамо легитимном.

тумачење у питање доводи и чињеница да је *Извор уметничког дела* објављен као први текст збирке са насловом *Holzwege, Шумски путеви*.

Према нашем суду, промена из *Weg* у *Pfad* мора се тумачити с обзиром на закључак да записи о Сезану представљају *отворени дијалог певања и мишљења на делу*. Штавише, та промена заправо и прецизира шта тачно значи наведена одредница. Наиме, ако су ови записи заиста отворени дијалог на делу, а не просто његов довршени резултат, то значи да је филозофски говор у њима још увек у кретању спрам уметности – да он заправо и није „само“ филозофски говор, већ својеврсно *проговарање дијалога певања и мишљења* као таквог, проговарање сусрета сликарства и мишљења, које *једним изговарањем манифестује, пројављује два гласа*.

Отуда се појам *chemin* потврђује као нужни део записа о Сезану, јер је, како смо видели, управо он заступник Сезановог сликарства у овим записима – управо он у дијалог уводи *глас* тог сликарства. Тако, у још једном захвату, разумемо и песничку форму записа о Сезану: *проговарање дијалога певања и мишљења* њом је дословно уписано у текст, при чему не треба превидети чињеницу да се овде ради о *записима* – дакле, о *писаном облику језика*, који је сликарству далеко ближи од оног говорног. Иако ова напомена на први поглед звучи као начин мишљења ближи, рецимо, Фукоу (Michel Foucault) и Дериди (Jacques Derrida), него Хајдегеру, не треба заборавити да се позни Хајдегер увелико користи линијом када интервенише на језику и појмовности своје филозофије; на пример, у случају појма *Sein*.

Тако тумачимо и значајну фигуру која се појављује у оба записа: *Verwandlung der Zweifalt zur Einfalt*, преображење двострукости у једнострукост. Она се у записима о Сезану појављује у два слоја значења, при чему се први од њих односи директно на Сезаново сликарство, а други, сматрамо, на *отворени дијалог на делу*.<sup>262</sup> Наиме, у запису из 1971. године двострукост оног „присутног“ преображава се у једнострукост

<sup>262</sup> Тај други смисао одговара ономе што истиче Ј. Јанг – наиме, да је преображење двострукости у једнострукост ствар спајања певања и мишљења. Тако би баштован заправо истовремено био и уметник

у (уметничком) делу: *Zweifalt / des »Anwesend«, / verwandelt im Werk zur Einfalt*; мотив се понавља и у запису из 1974, уз разлику да се ту, уместо о делу, говори о слици планине. Познији запис, међутим, доноси и за нас значајну везу између стазе и овог преображења: *Die Bildnis: Gärtner und Berg – / kaum bemerkliche Zeichen / der Pfads der Verwandlung / der Zweifalt zur Einfalt*. Баштован и планина, односно слика, једва су приметни знакови стазе преображења двострукости у једнострукост.

О смислу појма присуства и његовој вези са датим преображењем, односно о првом слоју његовог значења, биће више речи у следећем потпоглављу; за сада обратимо пажњу на везу са појмом *Pfad*. Баштован, планина и слика, као *знакови стазе преображења*, очигледно се у првом реду тичу онога што се дешава са сликом и унутар ње: баштован и планина као насликани мотиви, а са њима и слика сама, ликовни су знакови онога што слика истински изводи на видело – *знакови стазе преображења*.

Хајдегер овде заправо користи реч *Bildnis*, а не *Bild*: сматрамо да измена упућује на искорак од *слике (Bild)* ка *сликарству (Bildnis)*. Реч *Bildnis* уобичајено значи слика или портрет, па ју је у том смислу лако повезати са сликом баштована, која јесте портрет. Ипак, целокупан навод гласи *Die Bildnis: Gärtner und Berg*, па је очигледно да није реч само о портрету баштована, већ и о слици планине, односно о више слика напоредо. *Die Bildnis: Gärtner und Berg*, стога, можемо тумачити и као оцртавање структуре феномена Сезановог сликарства, какав се даје за Хајдегерово мисаоно искуство са њим: слике баштована и планине, више њих, на видело изводе и њима заједнички позадински феномен Сезановог сликарства. У том смислу у преводу, уз ово објашњење, ипак задржавамо појам слике, јер су управо слике те путем којих је феномен сликарства дат и садат. Ипак, како ћемо видети, сам феномен Сезановог сликарства такође ће бити *једва приметни знак ове стазе преображења двострукости у једнострукост*. Слике, дакле, на видело износе најпре феномен сликарства, а са њим се потом назначавача и *стаза преображења*.

---

и мислилац – Хајдегер сам, по мишљењу овог аутора. Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 153.

Како смо већ видели, Сезанове слике не исцрпљују се у мимезису баштована и планине: оне не показују само баштована и планину, већ и нешто поврх тога – свет Сезановог сликарства, говорећи речником *Извора*. Ипак, овде Хајдегер не користи тај речник, већ датост коју Сезаново сликарство обезбеђује именује као *стазу преображења двострукости у једнострукост*. Имајући у виду наше претходне анализе у вези са светом, сада бисмо могли рећи да се *стаза преображења* тиче начина уметничког мишљења и поступања Сезановог, његовог уметничког „метода”. Тако је закључак да Сезаново сликарство у крајњем на видело изводи сопствено унутрашње (мисаоно и ликовно) кретање. У уже уметничком смислу, баштован и планина његови су ликовни знакови.

Ипак, зар овај Сезанов уметнички „метод” нисмо претходно резервисали за појам *chemin*? Ако се ослонимо на такав резултат наших анализа, тумачење морамо променити: пошто Хајдегер овде користи појам *Pfad*, морамо закључити да су баштован, планина и слика знакови стазе преображења *унутар регистра филозофског говора о уметности* – а не у регистру самог Сезановог сликарства. Другим речима, не ради се о ликовним знаковима, већ о речима *Bildnis*, *Gärtner* и *Berg* – речима које као вербални знакови упућују на те ликовне елементе Сезанових слика, али се и битно разликују од њих. *Pfad der Verwandlung*, стаза преображења, стога је стаза преображења *филозофског мишљења* упућеног на Сезаново сликарство.

Ово изразито компликовано Хајдегерово ткање, сматрамо, може се разрешити једино уважавањем записа о Сезану као *отвореног дијалога певања и мишљења на делу*. Две кратке анализе које смо управо понудили имају за циљ да покажу нешто сасвим једноставно: Хајдегеров текст креће се од филозофије ка уметности и натраг, тамо-амо, напред-назад, цик-цак, тако да свака реч и свака констелација речи истовремено упућују и на феномен Сезановог сликарства (као такав) и на његов филозофски захват и разумевање.<sup>263</sup>

<sup>263</sup> Кретање у цик-цак може се повезати са кретањем у круг, односно са херменеутичком ситуацијом; примењено на везу уметност-уметник-уметничко дело из *Извора*, видети: Silverman, H. J., *Textualities*.

Другим речима, овде није могуће јасно раздвојити који део текста припада искључиво једном, а који искључиво другом регистру, управо због тога што ти регистри у датом и нису раздвојени – иако су у питању два гласа, глас филозофије и глас уметности, они су овде дати као *два гласа у једном говору*. Садржај записа о Сезану тако је усклађен са његовом формом: ако песничка форма јасно наглашава да је ту дијалог певања и мишљења *на делу*, исто се и потврђује карактером тако оформљеног говора, који не допушта једностране квалификације. Истовремено, сам смисао дијалога онемогућава нас да преображење два гласа у један говор разумемо као било какво свођење филозофије на уметност или обрнуто.

Тиме, коначно, долазимо и до разрешења у вези са појмовима *Weg* и *Pfad*. Пошто записи о Сезану нису стриктно филозофски говор, већ филозофски говор *преображен* – онакав каквим се јавља *из* дијалога певања и мишљења *на делу*, појам пута у таквој средини не може остати неизмењен. Појам стазе, стога, наглашава да је у питању преобразено филозофско мишљење – он дословно показује тај преображај на једном конкретном случају. Тачније, појам стазе наглашава да се филозофско мишљење у сопственом начину и кретању (пут) *мора променити* уколико иступа ка уметности и ступа у интеракцију са њом (стаза); ако у сусрету са уметношћу није измењено, филозофско мишљење се није ни сусрело са њом. Срж промене *Weg* у *Pfad* тако је *једва приметни знак* онога што би Хајдегер подразумевао под филозофијом уметности.

Појам *Weg* јавља се у запису из 1974. године, и то пре појма *Pfad*, у следећој „строфи”: *Weg während der Blick / zum Gegenüber, / zum immer neu gesuchten Selben: / Anwesen des »Ge-Birges / heiligen Sieges«*. Он се, дакле, везује за поглед ка ономе што стоји насупрот, односно за поглед баштована ка планини Сен Виктоар као хоризонту (у дословном и феноменолошком смислу). Преведено на класичну феноменолошку терминологију, пут би овде био интенционално држање и усмереност ка коначном хоризонту, односно ка темељном феномену. Посматрано из перспективе претходних разматрања

---

*Between Hermeneutics and Deconstruction*, Routledge, New York/London, 1994, стр. 52–53.

о баштовану и планини као граничним тачкама света Сезанове уметности, пут се показује као „оно између” њих, као начин кретања унутар подручја тог света који повезује две тачке, али који је – и то сматрамо врло значајним – битно везан за поглед.<sup>264</sup> У питању је, дакле, *пут погледа*, начин посматрања и сагледавања, што је, иако је јасно да се овде ради о филозофији и теорији, веома блиско сликарском поступку; ако је језик оно заједничко за филозофију и поезију, поглед је тачка сусрета за филозофију и сликарство.<sup>265</sup>

Појам *Weg* је, по нашем суду, комплементаран појму *chemin*, у смислу да он у дијалогу певања и мишљења заступа страну филозофије. Другим речима, ако су записи о Сезану *отворени дијалог на делу*, а не просто филозофски трактат класичног типа, онда је потребно у њима обезбедити заступника обе разговорне стране, а не само сликарства. У овим записима филозофија нема предност, чак ни у смислу да је њихов медијум језик – о томе, верујемо, сведочи констелирање појма пута уз појам погледа. Напротив, певање и мишљење, сликарство и филозофија, у њима имају равноправни статус. Управо зато, сматрамо, *chemin* захтева *Weg* као свој комплемент; ова два појма имају улогу мапирања граница подручја унутар ког се одвија сусрет и дијалог, истовремено – будући његова граница – упућујући и ван и унутар подручја које омеђују. Записи се, дакле, одвијају у прелазима између *chemin* и *Weg*, а ознака тог прелажења је појам *Pfad*.

Кључним појмом који потврђује наведено изнова се јавља појам *chemin*. Како смо видели, тај појам, између осталог, у записе уводи и особено уметнички, сликарски Сезанов начин мишљења, односно „метод”. Њега, сада, треба разумети и као правог иницијатора преображаја филозофског мишљења о

<sup>264</sup> Уп. Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 175.

<sup>265</sup> Упореди: „Али свако разумевање, као нека основна врста отварања, мора се кретати неком одређеном путањом ока (погледа). [...] Путања ока тога погледа мора већ унапред бити прокрчена. Ми је називамо путањом погледа-унапред, 'перспективом'. Тако се показује да се биће на одређени начин не само разумева већ се одређено разумевање бића и само креће неком већ одређеном путањом погледа-унапред”. Хајдегер, М., *Увод у метафизику*, Ейдос, Врњачка Бања, 1997, стр. 107.

ком смо говорили. Промену, дакле, не провоцира просто слика, већ оно што је њом изведено на видело – оно што одређује њен феномен у пуном смислу, а то је управо начин сликаревог уметничког мишљења и поступања, стаза Сезановог сликарства. Уметнички начин мишљења води и усмерава онај филозофски; једна стаза – *chemin* – обликује другу, па *Weg* постаје *Pfad*. Два се преображавају у једно.

### 4.3. Сезаново сликарство: слика и присуство

Наша разматрања даље усмеравамо на појам записа о Сезану који се показује кључним уколико се ови записи сагледају из шире перспективе Хајдегерове позне мисли, а не само спрам проблема уметности. Реч је о појму *присуства* (*Anwesen*), односно *присутности* (*Anwesendheit*), појму који Хајдегер иначе истиче као смисао и начин поимања бивствовања који обележава традиционалну метафизику, али и који представља полигон њене промене.<sup>266</sup> Онтолошка проблематика тако је и овде у игри: увођењем појма присуства Хајдегер своја разматрања Сезана директно означава онтолошким.

Појам присуства, међутим, констелиран је са поменутиим преображењем двострукости у једнострукост, и то у значењу које је уже везано за слику. У запису из 1971. читамо да се двострукост оног „присутног” у делу преображава у једнострукост, док у запису из 1974. Хајдегер двострукост оног „присутног” показује као склоњену у слици планине, у којој се одвија и њено склапање у једнострукост. Напокон, у последњој „строфи” познијег записа Хајдегер нуди и ближе појашњење својих ставова: *Was Cezanne la realisation nennt, ist / das Erscheinen*

<sup>266</sup> Тако Хајдегер тумачи грчко *ousia* као *parousia*, односно *Sein* као *Anwesen*. Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 54; Sheehan, T., „Dasein”, in: H. L. Dreyfus, M. A. Wrathall (eds.), *A Companion to Heidegger*, Blackwell, Malden, 2005, стр. 197; Sadler, T., *Heidegger and Aristotle: The Question of Being*, Athlone, London, 1996, стр. 77–78; Хајдегер, М., *Увод у метафизику*, стр. 69–70, 163, 173–174; Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 167; Хајдегер, М., „Увод за ‘Шта је метафизика?’”, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003, стр. 333.



*des Anwesenden in der Lichtung / des Anwesens – so zwar, dass die Zweifalt beider / verwunden ist in der Einfalt des reinen / Scheinens seiner Bilder.* Двострукост и једнострукост се, дакле, односе на везу присуства (*Anwesen*) и присутног (*Anwesende*), бивствовања и бивствујућег – тачније, преображење једног у друго за Хајдегера значи превладавање онтолошке диференције. Сезанове слике, а заправо и оно што је он сам са њима хтео да оствари (појам *la realisation*), по Хајдегеру управо то показују, односно просијавају: *чисто сијање* слике јединствено показује просијавање/појављивање присутног у светлости/чистини његовог присуства.<sup>267</sup>

Шири филозофски захват и уже тумачење сржи Сезановог сликарства тако за Хајдегера падају у једно – кључни мотив преображавања двострукости присуства и присутног у једнострукост њихове истовремене датости.<sup>268</sup> Како каже Пегелер:

„Сликар реализује неки мотив; он реализује онако како то чини природа, јер она, на пример, сачињава неку планину. Ипак, као уметник, он реализује у посебном медијуму, у бојама на платну. Он не назначавача најпре обресе, већ пушта да ствари произађу из наноса боје. Тиме, по Хајдегеру, двострукост постаје једнострука. Хајдегер је водеће грчко одређење бивствовања као *ousia* превео са ‚присутност‘. Та присутност (попут газдинства као ‚присутног‘) око себе скупља све ка њему припадном појединачном” [прев. УП].<sup>269</sup>

Да бисмо ово разумели, на кратко морамо објаснити смисао онтолошке диференције, њеног превладавања и појма присуства у Хајдегеровој мисли.

Онтолошка диференција један је од најважнијих појмова Хајдегерове филозофије још од раних радова. Према његовом суду, управо она била је заборављена у традицији метафизике, те је напор Хајдегеров усмерен на њено поновно успостављање, односно на постављање питања о бивствовању

<sup>267</sup> У томе се јасно види веза са двојством оног што треба приказати и оног приказаног из Хајдегеровог тумачења Франца Марка.

<sup>268</sup> Уп. Pöggeler, O., „West-East Dialogue: Heidegger and Lao-Tzu”, стр. 74–75.

<sup>269</sup> Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 176.

које се не би погрешно сводило на питање о бивствујућем.<sup>270</sup> Такво размишљање води његово прво главно дело, *Бивствовање и време*, те стога није необично да Хајдегер и овде на њега упућује. Међутим, чињеница да он то чини у оквирима своје позне филозофије и уз напомену о неопходности *превадавања (Überwindung)* онтолошке диференције сведочи о томе да су позиције *Бивствовања и времена* оцењене као недостатне, те да се стога и онтолошка диференција мора додатно промислити.<sup>271</sup>

У познијем запису о Сезану Хајдегер то и експлицира: да би се онтолошка диференција могла превладати, она најпре мора бити истински промишљена (*пречишљена*)<sup>272</sup> и искушена са позиција *Бивствовања и времена*, а то би даље захтевало искуство судбине бивствовања. Једноставније речено, Хајдегер тврди да се начин мишљења о онтолошкој диференцији и питању о бивствовању постављен у оквирима фундаменталне онтологије мора преузети и провести до краја, те да ће у том случају оба проблема водити ка новом начину свог захватања – у светлу позних Хајдегерових позиција повесног мишљења бивствовања. Гледано из перспективе развоја и целине Хајдегерове филозофије, ради се о констатацији да су ране позиције напуштене у корист позних, али да оне нису сасвим одбачене, већ радикалније промишљене, а тиме и промењене.<sup>273</sup> Мотив онтолошке диференције ту се нарочито истиче, пошто Хајдегер на више места у својој позној мисли инсистира на томе

---

<sup>270</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Subjekt und Dasein*, стр. 25; Trawny, P., *Martin Heidegger*, Campus Verlag, Frankfurt/New York, 2003, стр. 77; Lehmann, K., *Vom Ursprung und Sinn der Seinsfrage im Denken Martin Heideggers. Versuch einer Ortbestimmung*, Band I, Universitätsbibliothek, Freiburg i.Br. 2003, стр. 135.

<sup>271</sup> Заправо, она се мора радикалније мислити у јединству (и даље) раздвојених релата. Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 37.

<sup>272</sup> Хајдегер у конкретном користи појам *bedenken*, што значи размишљати или промишљати. У преводу смо се одлучили за *пречишљати/премислити*, управо због везе са превладавањем. Несумњиво Хајдегер овде циља на такво мишљење онтолошке диференције које би превладавање спровело у дело и чији би резултат било превладавање.

<sup>273</sup> Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 41, 53, 75, 82, 254.

да овај радикалнији захват битно зависи од могућности да се управо она мисли на нов начин.<sup>274</sup>

У оквирима мишљења онтолошке диференције у *Бивствовању и времену* посебно место има и Хајдегеров суд да је традиција, поред тога што је занемаривала ту разлику, такође један специфичан тип бивствујућег прогласила за водећи модел метафизичко-онтолошких разматрања.<sup>275</sup> Реч је о такозваним категоријалним бивствујућима, названим тако због Аристотелових категорија: то су бивствујућа која нису човек, те се отуда Хајдегер одлучује да као нит-водиљу сопствених разматрања узме човека, односно тубивствовање.<sup>276</sup> Касније ће Хајдегер додати и то да ово за традицију моделарно бивствујуће није било које од оних која нису човек, већ да је фокус традиције усмерен на бивствујуће које настаје деловањем човека, које је продукт људског стварања. Напокон, за то је везана и теза да је смисао бивствовања за традиционалну метафизику управо (стално) присуство (постојања).<sup>277</sup>

Једна од карактеристика позне Хајдегерове мисли је и покушај да се бивствујућа која нису човек, раније схваћена као категоријална, ослободе баштине традиције и мисле на нов начин, колико и човек. Пример тога већ смо имали прилике да видимо на случају разматрања ствари, творевине и дела у *Извору*; примера је, заправо, небројено много, при чему бисмо нарочито истакли питање о ствари.<sup>278</sup> Међутим, за нашу расправу значајан је кључни проблем у позадини свих њих: како мислити бивствујуће у светлу (његовог) бивствовања, али тако да та два остану међусобно различита и буду захваћена као таква? Једноставније речено, како да наше разумевање бивствујућег

<sup>274</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 217, 240; Kockelmans, J. J., *On the truth of Being*, стр. 83-84, 92-93.

<sup>275</sup> Уп. Dreyfus, H. L., *Being-in-the-World. A Commentary on Heidegger's Being and Time*, MIT Press, 1991, стр. 12.

<sup>276</sup> Уп. Heidegger, M., *Temeljni problemi fenomenologije*, Demetra, Zagreb, 2006, стр. 251; Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, стр. 49; Kisiel, Th., *The Genesis of Heidegger's Being and Time*, стр. 428; Trawny, P., *Martin Heidegger*, стр. 78; von Hermann, F.-W., *Subjekt und Dasein*, стр. 22.

<sup>277</sup> Уп. Sadler, T., *Heidegger and Aristotle*, стр. 44-45.

<sup>278</sup> Уп. Хајдегер, М., „Ствар”, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999, стр. 135.

не буде имплицитно одређено његовим бивствовањем, већ да се та два јасно мисле и разликују у јединственом захвату?

Питање је заправо компликованије него што на први поглед делује, а креће се по схеми *бивствујуће – бивствовање бивствујућег – бивствовање као такво*. Ако бисмо ствар посматрали из перспективе традиције, задржали бисмо се на првом кораку: традиција види само бивствујуће, односно она нивелише разлику између бивствујућег и његовог бивствовања. То је и проблем који Хајдегер покушава да превазиђе; међутим, проблем се не своди просто на увођење терминолошке разлике између бивствујућег и његовог бивствовања, па у коначном и бивствовања као таквог, већ на то како да бивствовање бивствујућег не мислимо полазећи од бивствујућег, већ полазећи од бивствовања као таквог.

Ако техничку терминологију Хајдегерову интерпретирамо у нешто релаксиранијем духу, проблем се своди на следеће. Позни Хајдегер тврди да бивствовање (као такво) морамо мислити повесно, односно да се оно у повести раскрива и за разумевање отвара на различите начине – могли бисмо рећи, у различитим облицима смисла.<sup>279</sup> У том контексту, мислити бивствовање бивствујућег полазећи од њега самог, попут традиције, не би само у целости омашило ову нову перспективу, већ би нама данас наметало смисао бивствовања који припада традицији и који није примерен нашем повесном тренутку; реч је, свакако, о постојаном и непроменљивом присуству. Такорећи, потребно је изнаћи начин да се раскривеност бивствовања као таквог примерена нашем повесном тренутку пробије кроз захватање неког конкретног бивствујућег, упркос наслеђеним матрицама мишљења о њему усвојеним из традиције. Такву двоструку датост бивствујућег с обзиром на бивствовање као такво Хајдегер терминолошки одређује појмом *склањања* [*bergen*], укљученим и у позни запис о Сезану.<sup>280</sup>

<sup>279</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 17-18.

<sup>280</sup> Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 294, 321-322; Vallega-Neu, D., *Heidegger's Contributions to Philosophy. An Introduction*, Indiana University Press, Bloomington, 2003, стр. 49-50. У *Прилозима филозофији* Хајдегер у вези са склањањем упућује на *Извор*. Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 324.

Хајдегерово тумачење сржи Сезановог сликарства, имајући у виду претходно, треба разумети на следећи начин: у уметничком поступку Сезан успева да уради оно што Хајдегер настоји да постигне филозофски – да обезбеди јединствени поглед, јединствено феноменско појављивање (*чисто сијање*) бивствујућег и бивствовања. Оно присутно на Сезановим сликама, баштован или планина, не појављује се на њима просто тако, као приказ бивствујућег, већ се појављује истовремено и у начину своје датости, *као присутно* – односно, у свом присуству.

Ако то повежемо са претходним анализама, можемо рећи да слика баштована, на пример, није просто његов портрет, већ слика баштована *као баштована*, што, како смо видели, у игру уводи целокупан свет Сезановог сликарства. Али и не само то: чини се да Хајдегер, избегавајући овде појам света и уводећи појам присуства, циља и на нешто више: Сезанове слике би, тако, као додатни феноменски слој, садат са првим и приказивачким, нудиле и начин захватања бивствовања карактеристичан за овог сликара (присуство).<sup>281</sup> Баштован би се, тако, на сликама појављивао у присуству – *у сопственом присуству* и у *присуству света* коме припада једновремено.

Уколико овај закључак вратимо на Хајдегерову терминологију и претходно оцртану схему, ствари изгледају овако. Ако бисмо слику посматрали традиционално – као портрет, на њој бисмо видели само *приказ баштована* (бивствујуће). Такав начин посматрања одговара и традиционалним тезема о подражавању, јер би се смисао слике онда исцрпљивао у односу слике баштована и самог баштована, при чему би се слика сматрала успелом ако би верно приказала бивствујуће на које је усмерена. У другом случају, ако бисмо слику посматрали нетрадиционално, сходно нити-водиљи света, на њој бисмо видели *баштована као баштована*, односно бивствујуће (баштована) у његовом бивствовању (као баштована). При томе би се бивствовање баштована открило на позадини света Сезановог сликарства: баштован је приказан на позадини хоризонта који се и не тиче много његове личности (подражавање се заобилази), већ припада сликару и начину на који сликар захвата сопствену стварност, па и баштована као њен део. Приказ башто-

<sup>281</sup> Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 155.

вана тако је, како смо и видели, само један од случајева, један од примера путем којих Сезан до појављивања доводи сопствени свет; исто важи и за слике планине Сен Виктоар.

Међутим, Хајдегер се не задржава ни на овој могућности, која је у великој мери усклађена са анализом Ван Гогове слике из *Извора*. Он иде и корак даље, а тај корак означава управо појам присуства: ако слику посматрамо на тај трећи начин, онда на њој видимо *присуство баштована као баштована*, односно присуство (бивствовање као такво) баштована (бивствујуће) и света коме он припада (бивствовање бивствујућег). Речју, на слици видимо не само начин на који сликар захвата сопствену стварност, већ и њен унутрашњи смисао – онакав каквим га сликар доводи до појављивања на слици. Речником примеренијим позној Хајдегеровој мисли, на слици видимо *истину* Сезановог сликарства, каквом је он разуме и уметнички показује.<sup>282</sup>

Уколико се одредимо за овај приступ тумачењу, можемо једноставно решити још једно важно питање – наиме, шта је тачно *оно присутно*, односно бивствујуће у овом случају? Да ли се ради о приказаном бивствујућем, баштовану или планини, или се ради о самом уметничком делу, слици као таквој? Исто питање разматрали смо и у вези са Ван Гогом, но оно је ту било решено самим током Хајдегерове анализе, који је Ван Гогову слику отворио двоструко, ка приказаном бивствујућем (ципеле као ципеле, као творевина) и ка одређењу суштине уметности. У овом случају, чини се, превагу односи сама слика: ако је присуство о коме је реч смисао начина на који сликар захвата свет сопственог сликарства, односно истина тог сликарства, онда оно присутно, које се у том присуству појављује, мора бити управо слика. Како смо видели, све друго што би сликом такође могло бити оприсутљено – било неко приказано бивствујуће, било његово бивствовање, свет на позадини ког се оно појављује – унапред је подређено самом Сезановом сликарству и није циљ по себи.

Тако можемо тумачити и занимљиву језичку стратегију Хајдегерову. Наиме, појам *оног присутног* он у оба запи-

---

<sup>282</sup> Уместо за појам истине, овде смо се могли одредити и за појам догађаја. Уп. Young, J., *Ibid.*, стр. 155–156.

са ставља у знакове навода («Anwesend» / »anwesend«), али у последњој „филозофској строфи” познијег записа исти појам користи без тих знакова. Такође, појам присуства (*Anwesen*) појављује се само у познијем запису, али без знакова навода и у „филозофском” и у „нефилозофском” његовом делу. Употреба наводних знакова код Хајдегера никада није безначајна и случајна, па тако ни овде.

С обзиром на разлику на уже „филозофски” и „нефилозофски”, уже „дијалогски” део записа, склони смо да уписивање речи у наводне знакове унутар текста који спроводи дијалог певања и мишљења на делу разумемо прохибитивно. Ради се о Хајдегеровој предострожности и упозорењу да се *оно присутно* у датом контексту не треба разумети на начин традиције – не као филозофски појам старог кова, већ као знак спремности да се традиционални начин разумевања бивствујућег и бивствовања испита и промени, и то у сарадњи и дијалогу са уметношћу. Пошто традиција заправо и није фокусирала бивствовање (бивствујућег), уписивање појма присуства у текст без наводних знакова тумачимо као знак да је мишљење које је ступило у дијалог са уметношћу већ започело са превладавањем традиције метафизике, у најмању руку уважавајући онтолошку диференцију.

Међутим, ту диференцију сада треба и *превадати*; чини се да је то могуће само уз помоћ дијалога певања и мишљења.<sup>283</sup> Отуда Хајдегер говори и о комплементарном *преболевању* двострукости у једнострукост: *die Zweifalt beider / verwunden ist in der Einfalt des reinen / Scheinens seiner Bilder*. Појам преболевања (*Verwindung*) Хајдегер у позној филозофији користи у вези са суштином метафизике, како би нагласио да са превладавањем није реч о томе да се метафизика једном за свагда остави по страни, као да би то могла бити ствар вољног геста филозофа, као да би се са њом могло олако раскрстити. „Преболевање метафизике јесте преболевање заборава бивствовања”, каже он.<sup>284</sup> Реч је о томе да се метафизика поврати из заборава сопствене суштине, те да се у тој суштини поново присвоји – сва-

<sup>283</sup> Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 175.

<sup>284</sup> Хајдегер, М., „К питању о бивствовању”, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003, стр. 366.

како, на нов и другачији начин; у питању је однос какав се искушава приликом фактичког преболевања неке туге и бола.<sup>285</sup> Уметност би, тако, требало да помогне да превладавање онтолошке диференције пређе у њено преболевање, а она то може зато што је преболевање, бар по Хајдегеровом тумачењу, већ извршено у Сезановим сликама, преображавањем двострукости у једнострукост.

Стављање *оног присутног* у наводне знакове може се тумачити и ужим фокусом на начин на који Хајдегер одређује срж Сезановог сликарства. Како смо видели, питање је шта је заправо *оно присутно* у Сезановим сликама; иако на први поглед делује да је то приказано бивствујуће (баштован, планина), испоставило се да је то заправо сама слика. Сходно томе, могуће је да знакови навода упућују на ту разлику, изнова у гесту предострожности, унапред нас спречавајући да оно приказано на слици разумемо као њен прави фокус или смисао. Та линија тумачења не искључује претходну; као и раније, и овде смо става да Хајдегер покушава да истовремено спроведе неколико напоредних корака, односно да држи отвореним више линија мисаоног кретања. У конкретном, овде би то значило да се филозофија у дијалогу са уметношћу не подучава неком решењу у вези са питањем о бивствовању, већ, напротив, начину приступа том питању, начину мишљења о бивствовању.

Према нашем суду, одабир појма присуства то потврђује. Ако би филозофија од Сезановог сликарства требало да добије готов одговор на питање о бивствовању у његовој истини, она би остала затворена у оквирима традиционалне метафизике, пошто је, како смо видели, Сезанов сликарски одговор на то питање управо присуство. Међутим, начин на који, по Хајдегеровом тумачењу, Сезан изриче тај свој одговор је нов и нетрадиционалан – он у једнострукости сликарског геста показује двострукост, односно диференцију бивствујућег и бивствовања (као таквог). То је, пак, не само радикално другачије од традиције, већ и радикално другачије од раних Хајдегерових

---

<sup>285</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 366–367; Heidegger, M., „Einblick in das was ist. Bremer Vorträge 1949: Das Ding / Das Ge-stell / Die Gefahr / Die Kehre”, im: *Bremer und Freiburger Vorträge*, GA 79., P. Jaeger (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1994, стр. 69.



позиција; управо онај филозофски гест који он настоји да утврди након *окрета*, те који одговара размаку између превладавања и преболевања.<sup>286</sup> Присуство какво је дато Сезановим сликама, дакле, није традиционално присуство статичног постојања, већ динамичка (темпорална, повесна) веза присутног (бивствујућег) и његовог присуства (бивствовања).<sup>287</sup>

Сезанов сликарски гест, био га он свестан или не, онда омогућава Хајдегеру да се у сусрету са тим сликарством помери корак даље у сопственим настојањима, односно да на примеру уметности учи о ономе што би сам и на филозофски начин требало да спроведе; то је и очекивани резултат дијалога певања и мишљења. Међутим, како смо видели, у записима о Сезану тај дијалог није довршен, већ отворен и активно на делу. Отуда је јасно да Хајдегер још увек није научио и у потпуности усвојио нов облик мишљења о бивствовању. Напротив, поента записа није у наученом, већ у *учењу* – у процесу који мора бити посредован сусретом са уметношћу.

Другим речима, уколико треба превладати онтолошку диференцију и традиционалну метафизику, то није задатак сликарства и уметности, већ мишљења, односно филозофије. Како потврђује појам присуства, Сезаново сликарство не нуди ново разумевање бивствовања, иако остварује другачије постављање односа између бивствовања и бивствујућег. Оно га остварује уметнички – делом, самом сликом која *склапа једнострукост (Fugend die Einfalt) и сабрано намигује (Gesammelt winkend)*.

Дијалогски преплетена са таквим сликарством, филозофија може само да, њим подстакнута, искрива сопствена нова кретања, при чему није обавезна на усвајање присуства као смисла бивствовања. Такорећи, Сезанов сликарски гест прово-

<sup>286</sup> О томе сведочи и паралела визуелног поља (хоризонта и оног унутар њега) и онтолошке диференције, коју Хајдегер износи у *Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken* (1944/1945). Уп. Heidegger, M., „Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken”, стр. 44–45; Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 154.

<sup>287</sup> Уп. Vallega-Neu, D., *Heidegger's Contributions to Philosophy*, стр. 30, 40, 92–93.

цира Хајдегерову филозофију ка превладавању (преболевању) метафизике и онтолошке диференције мишљене у кључу фундаменталне онтологије, али та питања ипак су филозофска, а не уметничка питања, па их утолико не треба ни наметати уметности. У том погледу Хајдегерово тумачење Сезана ближе је оном Ван Гога, него потоњем везаном за Клеа: у случају Клеа, како ћемо видети, задатак превладавања постаје унутрашње питање уметности, а не само филозофије.<sup>288</sup>

Оба појма везана за нове односе бивствовања и бивствујућег остварене сликом, *склоп* и *миг*, одлучујућа су у позној Хајдегеровој мисли, и оба су по карактеру примарно методска. Појам склопа указује на начин унутрашње организације повесног мишљења бивствовања, какво је представљено у другом Хајдегеровом главном делу, *Прилози филозофији*.<sup>289</sup> Са друге стране, појам мига сигнализира смернице које такво мишљење, које још увек није дошло до свог пуног остварења – још увек није довршено, још увек није превладало традицију, још увек не барата са новим и пуним разумевањем бивствовања као таквог – треба да преузме и прати, како би се у целисти изградило. Укључивање та два појма у записе о Сезану разумемо као прецизирање начина на који би дијалог са Сезановим сликарством могао да испомогне Хајдегерово преобликовање филозофије.

Наиме, пошто Сезаново сликаство *сабрано намигује* (*Gesammelt winkend*), њега очигледно треба разумети као један од мигова које повесно мишљење треба да прати, као смерницу на путу његове изградње. Појам мига увек је код Хајдегера везан за начин на који се будуће мишљење бивствовања, оно

---

<sup>288</sup> Имајући у виду чињеницу да су записи о Сезану хронолошки каснији у односу на *Белешке о Клеу*, могли бисмо тврдити да је теза о превладавању као иманентној ствари саме уметности провоцирала тврђење да је преболевање већ извршено у Сезановом сликарству. То, међутим, не даје предност ни једном од сликара. Уколико се овде уопште може говорити о некој предности, она се сагледава с обзиром на дијалог певања и мишљења, односно с обзиром на то шта искуство одређеног сликарства обезбеђује у оквиру тог дијалога; наравно, за самог Хајдегера.

<sup>289</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 19-20; Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 79.

које још увек није на делу, делимично разоткрива. У Хајдегеровом регистру, миг је увек ствар повесног самопоказивања бивствовања, у овом случају оног будућег, које тек треба да се разоткрије, те је утолико његова садашња датост само делимична – више назнака датости него датост сама.<sup>290</sup> Сезаново сликарство, дакле, такав је један миг; сматрамо, због тога што посредује нов облик постављања односа бивствовања и бивствујућег.

Истовремено, Сезаново сликарство намигује *сабрано*, што тумачимо у вези са поменутиим *склапањем једнострукости (Fugend die Einfalt)*: оно намигује утолико што склапа двострукост присуства и „оног присутног” у једнострукост датости слике. Слика то чини интегрално, не било каквим спољашњим конструисањем ликовних елемената, већ сопственом сликовном природом, која одговара начину на који сликар поима смисао сопственог сликарског света – односно, начину на који се истина бивствовања отвара сликару. У том погледу склапање припадно слици напоредно је ономе које Хајдегер види као унутрашњу конституцију сопствене мисли: и оно, наиме, проистиче из начина на који се кључни феномен, феномен бивствовања (као таквог), показује за мишљење. У том погледу појам склопа и појам пута сродни су и комплементарни, јер су оба усмерени против традиционалних облика организације филозофског мишљења, које ствари мишљења намећу унапред усвојене и спољашње моделе и облике.

Штавише, прецизирање тога шта мишљење задобија упуштајући се у дијалог са Сезановим сликарством у записе уводи још једну кључну реч позне филозофије, такође методског карактера: *Gesammelt winkend: / das nachdenksam Gelassene*. Појам *Gelassenheit* (смиреност) тиче се суштине мишљења, о-

<sup>290</sup> Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 310, 314–315, 317–318; Vallega-Neu, D., *Heidegger's Contributions to Philosophy*, стр. 97–98, 102; Malby, K., *Five Ground-Breaking Moments in Heidegger's Thinking*, University of Toronto Press, Toronto, 2020, стр. 189–190; Nancy, J.-L., „On a Divine Wink”, in: D. Pettigrew, F. Rafford (eds.), *French Interpretations of Heidegger: An Exceptional Reception*, SUNY Press, New York, 2008, стр. 179–180; Mitchell, A. J., „The Fourfold”, in: Davis, B. W. (ed.), *Martin Heidegger: Key Concepts*, Routledge, New York, 2010, стр. 216.

дносно филозофије у новом кључу.<sup>291</sup> У питању је изнова супротстављање традицији, овај пут не само спрам унапред усвојених и ограничавајућих форми мишљења, већ и спрам његове, пре свега нововековљем одређене репрезентативне природе.

Једноставније речено, појмом *Gelassenheit* Хајдегер означава филозофско мишљење које више није представно<sup>292</sup> – које се не конституише у *присутву*, већ у *одсутву* (ускраћености) мишљеног, те које више није место сопствене легитимности, као што је то, на пример, случај код Декарта (Rene Descartes). Легитимност таквог мишљења долази од онога *ка чему* је оно (интенционално) усмерено, односно *од феномена* који се за њега отвара и који би мишљење морало да прати; утолико се облици његовог кретања и не могу унапред предвидети.<sup>293</sup> Свакако, кључни такав феномен и онај који одређује позну Хајдегерову филозофију у целини је феномен бивствовања (као таквог).

*Gelassenheit*, међутим, не значи никакву пасивност, никакву равнодушност према себи самом или ономе спрам чега је постављено.<sup>294</sup> Овај појам, који нема свој адекватни превод у нашем језику (ми га преводимо као смиреност), пре значи смирено препуштање мишљења ономе што га одређује, у отклону спрам нововековних идеја о мишљењу као континуираној активности која се самостално конституише. У том смислу, *Gelassenheit* би значило мишљење које се активно отвара за (наступајућу) датост феномена, које себе повлачи у корист оног што му се феноменски даје, управо како би њим било обликовано; у овом случају важно је нагласити да је реч о кључном феномену бивствовања.<sup>295</sup> Слично Хусерловој редукацији,

<sup>291</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 372.

<sup>292</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 373-374; Heidegger, M., 'Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken', стр. 42.

<sup>293</sup> Заправо, Хајдегер каже да *Gelassenheit* није пут [*Weg*], већ *кретање* [*Bewegung*], дајући тиме и овом појму јасан методолошки профил. Уп. Heidegger, M., 'Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken', стр. 51; von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 375.

<sup>294</sup> Уп. Heidegger, M., 'Zur Erörterung der Gelassenheit, Aus einem Feldweggespräch über das Denken', стр. 41.

<sup>295</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 381-382.

такво отварање понајпре значи разрачунавање са свим већ усвојеним обрасцима мишљења, као и њихово суспрезање, што је у вези са појмом превладавања.

Како читамо, Сезаново сликарство намигује тако да тај миг упућује на *das nachdenksam Gelassene*; оно се, дакле, тиче начина филозофског мишљења који треба присвојити и изградити. Већ у следећем „стиху” појашњава се и начин на који се то дешава: *das nachdenksam Gelassene, / das inständig Stille der Gestalt, / des alten Gärtners Vallier*. Облик старог баштована Валијеа, дакле, место је одакле слика намигује ка суштини мишљења. Но, тај облик није било какав: он је миран, заустављен, али такође и у-себи-постојан (*устојан*); у овом случају *inständig* се мора тумачити сходно структури речи, а не према њеним уобичајеним значењима. Облик баштована, дакле, заправо је иманентна и мирна постојаност целокупног дела, својеврсна утврђеност његовог унутрашњег склопа.

Наведени појмови значајни су и за Хајдегерову филозофију уметности из *Извора*, али се такође наглашено јављају и приликом његовог тумачења песме *Реч* Штефана Георга.<sup>296</sup> Задржаћемо се на поређењу са *Извором*. Пре коначног одређења суштине уметности, Хајдегер каже: „У уметничком делу истинна бивствујућег ставила је себе у дело. 'Ставити' значи ту зауставити. Неко бивствујуће, пар сељачких ципела на пример, у делу се заустављају у светлости свог бивствовања. Бивствовање бивствујућег долази до постојаности свог сијања”.<sup>297</sup> Такође, читамо: „Сукоб који је доведен до расцепа и тако враћен у земљу и тиме утврђен јесте облик. Створеност дела значи утврђеност истине у облику. Облик је структура у коју се склапа расцеп. Склопљени расцеп јесте спој сијања истине”.<sup>298</sup>

Како видимо, у оба случаја облик уметничког дела констелира се са неколико других мотива: склопом, чистином – истином и сијањем, заустављањем – мировањем – постојаношћу, које нису пука довршеност, већ унутрашње кретање дела. Чини се да се ова констелација задржава у Хајдегеровом приступу

<sup>296</sup> Уп. Хајдегер, М., „Рећ”, у: *Na putu k jeziku*, Fedon, Beograd, 2007, стр. 227, 229, 236.

<sup>297</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 23.

<sup>298</sup> *Ibid.*, стр. 45.

сликарству, али и поезији – о чему сведочи предавање о песми *Реч*; како ћемо видети, *Белешке о Клеу* донекле одступају од тог појмовника, у мери у којој Кле за Хајдегера представља нешто радикално ново и другачије. Размак од Ван Гога до Сезана ипак мења тежиште у мрежама појмова, пошто се у случају Сезана истина уопште не појављује, али је довољно јасно назначена појмовима чистине и сијања. Имајући у виду значај тог појма како за позну Хајдегерову филозофију уопште, тако и за његово одређење суштине уметности, измену нагласка анализираћемо на позадини односа појмова *појављивање* (*Erscheinen*) и *сијање* (*Scheinen*).

Оба појма уведена су у „филозофском” делу познијег записа: *појављивање* се непосредно тиче односа присуства и присутног (*Erscheinen des Anwesenden in der Lichtung / des Anwesens*), а *сијање* је везано за слику (*reinen / Scheinens seiner Bilder*). Појављивање присутног у чистини његовог присуства је, дакле, феноменски дато сијањем слике. Или, другачије речено, феномен слике се у ужем смислу одређује као њено сијање, а кроз њега се, пак, пројављује још један феномен – присутно у свом присуству, двострукост у једнострукости; два појма указују на два феномена и два различита начина њихове датости.

Основно искуство слике, њен основни феномен, на видело изводи један дубљи слој, који бисмо могли назвати истином сликарства за Сезана. Тај дубљи слој, смисао слике у њеном бивствовању (присуство присутног), није – а можда и не може бити – видљив сам по себи, већ само путем слике, односно њеног основног феномена. Са једне стране, то је и примерено, јер се тако сликар унутар свог медијума изјашњава о суштини сопствене делатности; ништа слично Хајдегер није тврдио о Ван Гогу, премда ће се мотив наглашено поновити са Клеом. Са друге стране, пак, разлику тих феномена утврђује тек филозофско тумачење искушеног феномена слике, јер на нивоу слике они су дати заједно и у јединству: двострукост се преображава у једнострукост, како у погледу односа присуства и присутног, тако и у погледу односа појављивања и сијања.

Чини се, дакле, да је тежиште у случају Сезана пало више на карактер феномена слике и његову конституцију, него на појам истине као такав. Позадински, он је и даље присутан,

како због везе са питањем о бивствовању, тако и због динамичке појмова чистине, истине и сијања. У случају Ван Гога, како смо видели, истина је уведена на основу тумачења дескрипције феномена слике и закључка да њим није дато само бивствујуће (ципеле), већ и његово бивствовање (творевински карактер ципела/творевине); толико је понудила слика као слика. У следећем кораку потврђено је да се на том основу могу извести и одређења суштине уметности и дела, но тај корак већ је уже филозофски и иде даље од *чистог сијања слике*. У случају Сезана, међутим, одређење суштине његовог сликарства *део је феноменске датости слике*, па се стога и филозофија у сусрету са њом поставља другачије, управо у отворени дијалог певања и мишљења на делу. Отуда је, сматрамо, овде фокус Хајдегеров на феноменској структури те датости, што укључује и подстицај филозофији да се преобрази у смеру непредставног мишљења које означава појам *Gelassenheit*.<sup>299</sup>

Хајдегерово тумачење Сезана тако се потврђује као својеврсно померање промишљања дијалога певања и мишљења у новом смеру – у смеру који сам тај дијалог, однос уметности и филозофије наглашено показује као отворен и недоконан. Очекивани резултат дијалога и даље је остварен: филозофија је уз помоћ уметности упућена на сопствену суштину, односно на нов облик мишљења; међутим, у случају Сезана то се показује као отворени позив за промену у начину мишљења, за методолошки обрат филозофије. Истовремено, сликарство је, више него икад, препознато као равноправни, а можда чак и надређени саговорник, саговорник који живо и активно обликује не само дијалог, већ и саму филозофију. У потврду тога анализу завршавамо Хајдегеровим коментаром: „Ах, када би се могло тако непосредно мислити, као што је Сезан сликао!”<sup>300</sup>

<sup>299</sup> Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 157–158.

<sup>300</sup> Према сведочанству Хартмута Бухнера (Hartmut Buchner). Уп. Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 172.





## ПАУЛ КЛЕ: ПРЕВЛАДАВАЊЕ УМЕТНОСТИ

Хајдегеров интерес за сликарство, нарочито последњих деценија, посебно се истиче у вези са Паулом Клеом. Више од осталих сликара, Кле за Хајдегера, изгледа, представља пример на ком се филозофски може задобити како смисао самог сликарства, тако и увиди од значаја за филозофију. Разлог томе, како ћемо видети, лежи у крајње необичном заокрету везаном за Клеа, а који се не тиче само Хајдегеровог промишљања сликарства, већ и његовог разумевања уметности уопште. Сходно реченом, могли бисмо очекивати да у Хајдегеровом опусу пронађемо многобројна дела посвећена овом уметнику, односно развијену интерпретацију његовог стваралаштва. Ипак, то није случај: о Клеу Хајдегер говори само у такозваним *Белешкама о Клеу*, дакле само у једном случају, па чак и тад у неразвијеној форми.

Хајдегерове *Белешке о Клеу* сасвим су рудиментаран текст. Реч је о неколико фрагмената које је Хајдегер записао подстакнут изложбом Клеових радова 1956. године.<sup>301</sup> Ове белешке обухватају како Хајдегерове коментаре, тако и неколико

---

<sup>301</sup> Према сведочанству Пецета, Хајдегер је приликом посете изложби Клеових слика у Базелу захтевао да га оставе да неколико сати сам посматра слике. Пецет такође наводи да његову пажњу нису привукла најгласовитија Клеова дела, већ следеће слике: *Gedanken bei Schnee*, *Beladenen*, *Heroische Rosen*, *Patientin*, *Ein Tor*, и наравно *Bunter Blitz*. Уп. Petzet, H. W., *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929–1976*, стр. 147–148.

реченица преузетих из теоријских радова самог Клеа; с обзиром на недовршеност разматрања о Клеу, и ти цитати се уобичајено уважавају као сведочанство о начину на који је Хајдегер приступио овом сликару. Наведено јасно указује да се интерпретација Хајдегерових ставова о Клеу увек налази у прекарном положају, сходно томе да је оригинални материјал сасвим сведен у обиму. Колико год да смо пажљиви и прецизни, *Белешке* нас остављају без развијене аргументације и са мноштвом питања, па утолико пре у недоумици него са утврђеним догматом; то важи и за тумачење које ћемо овде понудити.

Ипак, тезе које Хајдегер износи у *Белешкама* толико су радикалне и оригиналне, да се не смеју занемарити. Најпре, реч је о могућности да се сликарство у Хајдегеровој филозофији постави као уметност од теоријског значаја сличног оном који припада поезији, а можда чак и већег. У питању је теза која је водила и наше интерпретације у овој студији, у погледу на сва четири сликара; ипак, она се управо спрам Клеа понајпре може потврдити и доказати. Такође, *Белешке* сугеришу нешто до тад нечувено у Хајдегеровој мисли – могућност да се појам превладавања не тиче само филозофије (метафизике или естетике), већ и уметности као такве, и то на одлучујући начин. Према нашем суду, ова теза заправо је последњи корак у радикализацији дијалога певања и мишљења, односно у еманципацији уметности као равноправног саговорника филозофије; утолико Хајдегерове ставове о Клеу сматрамо његовом *последњом речју о уметности*. Приписујући уметности самој карактер превладавања, Хајдегер је, по нашем суду, проглашава истински једнако важном као и филозофију, потврђујући тиме и статус уметности као *оног спасоносног из Питања о техници*.

Ове интересантне и значајне тезе Хајдегерове већ су тематизовали и разматрали Ото Пегелер и Гинтер Зојболд, који су имали непосредни увид у Хајдегерову заоставштину, односно у *Белешке*. Њихове интерпретације представљају не само теоријске реконструкције, већ једнако и прве увиде шире филозофске јавности у Хајдегерове ставове о Клеу. Додатно, важан извор овде представљају и сведочанства Хајнриха Виганда Пецета, историчара уметности и Хајдегеровог личног пријатеља, који га је и упутио на Клеа. Будући да нам *Белешке* заиста не

нуде много информација, Пецетова сведочанства драгоцену су јер дају шири увид у Хајдегеров однос према Клеу.

Специфичност Хајдегеровог тумачења Клеа, за разлику од осталих сликара којима он посвећује своју пажњу, теза је, дакле, која се јавља у *Белешкама* и која се не може пронаћи у вези са било којим другим уметником којим се он бави – теза о *превладавању уметности*. Превладавање уметности би требало да буде комплементарно *превладавању естетике*, захтеву који Хајдегер поставља још на самом почетку своје позне филозофије и бављења уметношћу.<sup>302</sup>

Синтагма јасно сугерише да се са превладавањем естетике ради о напуштању и превазилажењу традиционалног филозофског односа према уметности и њеног разумевања; како смо видели, то је смер којим се Хајдегер креће још од коментара на слику Франца Марка. Такође, превладавање естетике у другом Хајдегеровом главном делу, *Прилозима филозофији*, јасно је повезано са *превладавањем метафизике* и означено као његов неизоставни део.<sup>303</sup> Утолико нема сумње да се превладавање естетике непосредно тиче филозофије, начина мишљења који она спроводи када је реч о уметности, али не и уметности саме.

Теза о превладавању уметности, стога, нешто је сасвим ново. Будући да Хајдегер, како ћемо видети, превладавање уметности приписује Клеу, јасно је и да оно није ужа ствар филозофије, већ самог сликарства; утолико смо претходно говорили о *комплементарности* превладавања естетике и превладавања уметности. Ипак, упркос томе, препознавање превладавања уметности које спроводи Кле од кључног је значаја за филозофију, и даје јој импулс за развој у смеру који Хајдегер потенцира целином своје позне мисли, а како смо видели, и у

<sup>302</sup> Штавише, рана верзија *Извора*, предавање које је Хајдегер одржао 1934. године, било је насловљено *Ка превладавању естетике*. Ка „*Извору уметничког дела*“, те је отуда јасно да је теза о превладавању естетике истински, макар и у позадини, одредила целокупно Хајдегерово бављење уметношћу у позним радовима. Уп. Heidegger, M., „Zur Überwindung der Ästhetik. Zur ‚Ursprung des Kunstwerks‘“, *Heidegger Studies*, Vol. 60, 1990, стр. 5–7.

<sup>303</sup> Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 408–409; Kelly, M., *Iconoclasm in Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, стр. 35–36.

погледу на Сезана. Из свега наведеног јасно је да је управо Кле за Хајдегера најважнији од сликара, те да се у том смислу његове *Белешке о Клеу* могу означити и као последња Хајдегерова реч о сликарству.

У разматрањима која следе настојаћемо да, упркос мањкавости изворника, подробније представимо како превладавање уметности, тако и Хајдегеров нови приступ сликарству, оличен управо у примеру Клеа.<sup>304</sup> Кренућемо од ситуирања проблема, односно од новог статуса сликарства у односу на поезију у Хајдегеровој филозофији уметности.

### 5.1. *Сликарство и поезија у светлу превладавања*

Како више пута наглашено, између различитих врста уметности – како традиционалних, тако и нових, насталих услед развоја технике – Хајдегер нарочито истиче поезију. Разлог томе је, пре свега, медијум поезије, односно језик, који је такође и димензија у којој се креће филозофија; отуда је за дијалог певања и мишљења природно одабрати уметност која обезбеђује заједничко тло за оба саговорника. Поред тога, Хајдегер често помиње и етимолошке везе поезије и *poiesis*-а, резервишући појам певања, у смислу превода *poiesis*, за општи назив уметности, али и истичући поезију у ужем смислу као прву међу једнакима.<sup>305</sup>

Посебан статус поезије и етимолошка веза, да подсетимо, извесно не значе да Хајдегер остале уметности не сматра уметностима.<sup>306</sup> Пошто је певање назив за суштину свих уметности

<sup>304</sup> О томе је било речи и у радовима Поповић, У., „Martin Heidegger o slikarstvu: Franz Mark i Paul Klee”; Поповић, У., „Haideger o Kleu: nove perspektive Haidegerove filozofije umetnosti”, *Theoria*, Vol. 62, br. 2, 2019..

<sup>305</sup> Уп. Хајдегер, М., „Питање о техници”, стр. 13–15; Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 187–188; von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 126–127; Поповић, У., „Питање о техници: Хајдегерово промишљање савремености”, *Архе: часопис за филозофију*, год. 10, бр. 20, 2013.

<sup>306</sup> Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 17.

– за суштину уметности као такве, без обзира на њене врсте и облике – такав закључак је искључен, макар Хајдегер и не посвећивао једнаку пажњу свакој од њих засебно.<sup>307</sup> Посматрано из те перспективе, можемо рећи да је окосница Хајдегерове филозофије уметности, у специфичној игри са традицијом и њеним превладавањем, *питање о суштини уметности* (као такве) – питање које је своју најзначајнију обраду добило у вези са анализом Ван Гогове слике *Пар ципела*. Примат поезије тако је последица ограничавајућих услова под којима филозоф може адекватно приступити разматрању тог кључног питања.

При томе, у смакнућу од традиције, Хајдегер инсистира на томе да суштина уметности филозофу није унапред на располагању, да она није већ позната, нити је лако спознатљива.<sup>308</sup> Ова теза веома је важна управо у контексту дијалога певања и мишљења, кључне мисаоне фигуре Хајдегеровог приступа уметности, услед тога што се Хајдегер, према сопственим речима, на разматрање уметности одлучује са сасвим конкретним циљем – настојањем да испита суштину филозофије у савремености.<sup>309</sup> При томе је посебно значајно да се уметност истиче управо у светлу напуштања, односно превладавања филозофије као метафизике.<sup>310</sup> Дијалог певања и мишљења требало би да помогне у том погледу, али то, у уобичајеној филозофској пракси, подразумева да се оно непознато, овде суштина филозофије, задобија на основу познатог, суштине уметности и њихове релације. Уколико, међутим, ни суштина уметности није позната, а однос филозофије и уметности се у целости измешта из традиционалних и познатих оквира, ситуација постаје крајње необична и конфузна – бар за традицијом усмерену мисао.

Суштина уметности је, дакле, непозната колико и суштина филозофије. Ипак, утолико можемо закључити следеће: ако

---

<sup>307</sup> Како показује фон Херман, све уметности су с обзиром на своју суштину упућене на суштину језика, а поезија то нарочито јасно показује. Уп. von Hermann, F. W., *Wege ins Ereignis*, стр. 161–162.

<sup>308</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 129–130; von Hermann, F.-W., *Die zarte, aber helle Differenz*, стр. 31.

<sup>309</sup> Уп. Heidegger, M., *Hölderlinove himne „Germanija“ i „Rajna“*, стр. 52.

<sup>310</sup> Уп. Vattimo, G., „Aesthetics and the End of Epistemology“, стр. 7–8.

се овде ради о суштини уметности која одређује било коју од њих конкретно и која сама није позната, онда би било који сусрет филозофије и уметности требало да има једнаке шансе за отварање могућности филозофског изналажења суштине уметности. У том смислу, ни један од тих сусрета није унапред привилегован или искључен – ни једна од уметности начелно није важнија од других. Уметност се у својој суштини отвара са сваким уметничким делом.<sup>311</sup>

Дакле, било које искуство било ког уметничког дела би за филозофију требало да отвори прилику упуштања у дијалог певања и мишљења, односно упуштања у истраживање суштине како уметности, тако и филозофије. Ипак, Хајдегер се опредељује за једну од уметности – поезију, која онда постаје његов централни саговорник. Како је поменуто, сматрамо да је у основи таквог избора управо језик, као заједнички простор поезије и филозофије. Ипак, иако на први поглед делује супротно, то значи да се такав Хајдегеров избор тиче филозофије, њених ограничења и њених могућности, а не класификације и вредносног рангирања унутар поља уметности. Реч је, дакле, о томе како, којим поводом и у којој мери филозофија може да се отвори за суштину уметности. Иако се она пројављује са сваким уметничким делом, чини се да је, бар судећи по централним ставовима Хајдегерове филозофије уметности, за филозофију таква суштина најучљивија када је посредована феноменом поезије.

Такав закључак захтева додатно појашњење. Наиме, чак и ако је тако, отвореним остаје питање зашто се Хајдегер опредељује за поезију, а не за прозу, као што то, на пример, чини Сартр? Пошто је језик заједнички медијум и поезије и прозе, очигледно се разлог истицања поезије не своди просто на језик, већ пре на начин на који се језик појављује у поезији, а који се битно разликује од начина његове датости у прози; исто важи и за Сартра, иако његов избор пада на прозу. Наиме, чини се да за Хајдегера превагу односи оно што он зове угођајем (*Stimmung*) – димензија језика (али и не само језика) која превазилази његов пропозиционални садржај и структуру

---

<sup>311</sup> То је, свакако, везано за непосредност фактичког искуства са делом. О вези те идеје са појмом фактичности видети: *Ibid.*, стр. 5.

ру, а коју поезија несумњиво истиче и представља на далеко очигледнији начин него што то чини проза.<sup>312</sup>

Појам угођаја Хајдегер истиче најпре у вануметничком контексту, у својим раним радовима – на пример, у оквиру анализе егзистенцијала чувствовања (*Befindlichkeit*) у *Бивствовању и времену*; у позним делима он задобија проминентно место.<sup>313</sup> У вези са уметношћу, угођај Хајдегер истиче још у предавањима *Хелдерлинове химне „Германија“* и *„Рајна“* из зимског семестра 1934-1935. године, првом делу које он циљано и тематски посвећује проблему уметности. У овим предавањима Хајдегер користи појам угођаја како би објаснио природу и начин настанка поезије, те тврди да је управо *песнички угођај* извор сваког појединачног песничког дела, као и свих њихових одлика и елемената.<sup>314</sup>

Уопштено посматрано, везу угођаја и уметности Хајдегер потенцира како би спровео превладавање естетике, циљајући пре свега на превладавање традиционалне, а посебно нововековне идеје да је уметност везана за осећања и да припада димензији ирационалног.<sup>315</sup> Питање ирационалности ту је посебно наглашено, јер оно традиционално подразумева подређивање уметности филозофији у сазнајном погледу.<sup>316</sup> Пошто управо језик представља кључно место превазилажења те традиционалне тезе, овде је упутно изнова размотрити везу поезије и језика.

<sup>312</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 7. О вези језика и угођаја Хајдегер говори још у свом првом главном делу, тврдећи да језички знак за артикулацију чувствовања представљају управо модулације говора, ритам, наглашавање, мелодика – сви они аспекти језика који посебно преносе расположење говорника, односно који традиционално представљају интерес уметника. (Уп. Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, стр. 185.) О вези са окретом са раних на позне позиције, видети: Vallega-Neu, D., „Poietic Saying”, in: C. E. Scott, S. M. Schoenbohm, D. Vallega-Neu, A. Vallega (eds.), *Companion to Heidegger's Contributions to Philosophy*, Indiana University Press, 2001, стр. 67–69.

<sup>313</sup> Уп. Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, стр. 153–155.

<sup>314</sup> Уп. Heidegger, M., *Hölderlinove himne „Germanija“ i „Rajna“*, стр. 15–16.

<sup>315</sup> Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 57; Хајдегер, М., „Доба слике света”, стр. 60.

<sup>316</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Die zarte, aber helle Differenz*, стр. 10, 14.

Наиме, проблем језика представља нарочиту тему Хајдегерове позне мисли, тему у коју се овде нећемо подробније упуштати. Ипак, за потребе аргументације неопходно је навести да Хајдегер напушта инструменталистичко разумевање језика као носиоца менталних садржаја – становиште које језик везује пре за теоријску, него за креативну и уметничку делатност, те он питање језика поставља на начин који обједињује његову семантичку, синтаксичку и акустичку страну.<sup>317</sup> У позној Хајдегеровој филозофији нарочито је важна веза језика и питања о бивствовању, јер управо тај полигон и условљава примат поезије у односу на друге уметности.<sup>318</sup>

Наиме, Хајдегерово филозофија уметности, иако постављена у дијалог певања и мишљења, и даље је једна *филозофија* уметности. Како смо више пута помињали, то значи да се Хајдегер поводом одлуке о суштини уметности непретенциозно одлучује за коментар начина на који филозофија може да комуницира са уметношћу, а не за суверено тврђење превласти филозофије, у духу традиције. То, међутим, имплицира и да се целокупна његова расправа о уметности мора кретати у домену који је доминантно филозофски, а то је за Хајдегера управо језик. Другачије речено, дијалог певања и мишљења пре свега је *дијалог*, односно херменеутичка ситуација, а то подразумева језик.<sup>319</sup> Отуда је и примат језичке уметности разумљивији: уколико су уметности уопште отворене за филозофско разумевање, оне ће то бити утолико више ако деле неке заједничке претпоставке са филозофијом; језик у овом случају. Примат поезије је, стога, последица позиције и ограничења филозофије у погледу разумевања и односа према уметности.

Међутим, ако је тако, како онда ствари стоје са сликарством? Ако сликарство већ није уметност која са филозофијом дели заједнички простор језика, јер језик није медијум сликарства, да ли је оправдано тврдити да су сликарство и поезија за Хајдегера једнако важне и комплементарне уметности? Како је

<sup>317</sup> Уп. Lafont, C., *Heidegger, Language, and World-Disclosure*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000, стр. 1–2.

<sup>318</sup> Уп. von Herman, F.-W., *Die zarte, aber helle Differenz*, стр. 13–14.

<sup>319</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 72; Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 105–106, 124..



поменуто, то питање је, према нашем суду, могуће решити тек с обзиром на Хајдегерове тезе о Клеу: о паралели сликарства и поезије он, наиме, говори тек у ових неколико фрагмената.

Ипак, овде морамо бити опрезни. Поред већ наглашених проблема у вези са тумачењем Хајдегерових *Бележака о Клеу*, пре свега у погледу на оскудни материјал који нам је на располагању, потребно је уважити и чињеницу да Кле није ни једини сликар о ком Хајдегер говори, нити је једини кога истиче. Слично, међутим, важи и за поезију: Хајдегер Клеа издваја на сличан начин на који то чини са Хелдерлином када је реч о поезији, упркос многим другим песницима које такође тумачи.<sup>320</sup> Паралела Клеа и Хелдерлина у овом погледу изузетно је значајна, те имплицира сличности Хајдегерове обраде уметности у погледу поезије и сликарства.

Наиме, Хајдегер издваја Хелдерлина због тога што сматра да је његово песништво специфичан песнички коментар суштине песништва, односно иманентна песничка рефлексивна о песништву.<sup>321</sup> У том погледу Хелдерлинов песнички пројекат комплементаран је Хајдегеровом филозофском, будући да Хајдегер жели да филозофски разуме и тематизује саму филозофију, па сопствену рефлексивну огледа у другој сличној рефлексивности. Клеа Хајдегер, међутим, разуме као трећи такав случај рефлексивности, па је отуда и могуће говорити о паралели Хелдерлина и Клеа: према Хајдегеровом суду, Кле настоји да сликарским средствима испита и разуме само сликарство.<sup>322</sup> Према Пецетовом сведочанству, одликовани случај наведеног за Хајдегера представља Клеова слика *Bunter Blitz* из 1927. године, којом је Хајдегер био очаран и којој се често враћао.<sup>323</sup>

Поређење Клеа и Хелдерлина важно је због тога што тематизацију Клеовог сликарства непосредно везује за раније,

<sup>320</sup> Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 1; Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 71; Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 201–202.

<sup>321</sup> Уп. Heidegger, M., *Hölderlinove himne „Germanija“ i „Rajna“*, стр. 28; Хајдегер, М., „Чему песници?“, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000, стр. 212.

<sup>322</sup> Уп. Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 129.

<sup>323</sup> Уп. Petzet, H. W., *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929–1976*, стр. 156.

боље познате и више развијене Хајдегерове ставове о уметности. Пратећи ту линију интерпретације, можемо закључити да се анализом Клеа Хајдегерово мисао о уметности не окреће против свог претходног развоја, већ да, бар донекле, наставља у континуитету са њим – овде у погледу истицања рефлексивног захвата суштине уметности уметничким средствима. Поређење нам, стога, обезбеђује и да Хајдегерово тумачење Клеовог сликарства сагледамо као специфичан случај *дијалога певања и мишљења*: како смо видели, дијалог подразумева однос суштине уметности и суштине филозофије посредован херменеутичком ситуацијом ступања филозофије у сусрет са *неком* уметношћу, неким уметничким делом. У овом случају, дакле, дијалог и однос били би отворени с обзиром на сликарство, и то специфично путем Клеових дела.

Међутим, Хајдегер посебно наглашава да Клеово сликарство представља несвакидашњи догађај у уметности (не само у оквиру сликарства) – толико несвакидашњи, да ни он сам не може потпуно да га разуме.<sup>324</sup> У писму Пецету од 21.02.1959. године Хајдегер каже: „Са Клеом се десило нешто што нико од нас још не разуме” [прев. У. П.].<sup>325</sup> Имајући наведено у виду, интерпретатори Хајдегерово одушевљење Клеом често довитљиво називају и *окретом ка Клеу*, сугеришући да сусрет са Клеом и суд о томе да његово сликарство носи нешто сасвим ново подразумевају радикални преображај Хајдегерове филозофије уметности, напоредан оном који је обележио прелаз са раних на позне позиције и који је сам Хајдегер означио појмом *окрета*.<sup>326</sup>

Ипак, ако је тако, онда не би било исправно тврдити било какав континуитет између Хајдегерових боље познатих и више развијених ставова о поезији и његових теза о Клеу. Према овој интерпретацији, Хајдегер у *Белешкама о Клеу* дословно раскида са својим претходним разумевањем уметности и за-

<sup>324</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 149, 150.

<sup>325</sup> *Ibid.*, стр. 151.

<sup>326</sup> Уп. Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 144; Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 2; Watson, S. H., *Crescent Moon Over the Rational: Philosophical Interpretations of Paul Klee*, Stanford University Press, Stanford, 2009, стр. 95–96..

окреће у новом смеру. Иако можда није посве јасно о чему се тачно ради – делом због недовољно развијене аргументације у вези са Клеовим сликама, а делом због поменутог Хајдегеровог става да ни он сам не разуме шта се то тачно догодило са Клеом – чини се јасним да је реч о нечему радикално новом, што последично драстично мења и Хајдегеров став према уметности.<sup>327</sup> У том смислу, Кле се испоставља као *удар муње* (у вези са сликом *Bunter Blitz*) који затвара стари, а отвара нови пут Хајдегерове филозофије уметности.

Према нашем суду, међутим, наведене две интерпретативне могућности не треба оштро супротстављати; у том погледу ослањамо се управо на поменуту везу са појмом окрета. *Окрет ка Клеу*, дакле, можемо тумачити слично као и истински Хајдегеров окрет од ране ка позној мисли. У оба случаја, реч је о пре о промени перспективе, него о промени основних проблема, питања или теза.<sup>328</sup> Када је реч о Клеу, то значи да бисмо однос уметности и филозофије, какав Хајдегер гради с обзиром на примат поезије, у основним поставкама могли приписати и новом контексту отвореном Клеовим сликарством, истовремено га смештајући у другачији хоризонт и сагледавајући га из друге перспективе. Сусрет са Клеом, изгледа, пре значи проширење и заоштравање односа уметности и филозофије у кључу изграђеном на примеру поезије, него напуштање већ изграђених позиција Хајдегерове филозофије уметности.

Уколико је тако, онда би Клеово сликарство морало да потврди основну поенту дијалога певања и мишљења, то јест, могућност да филозофија превазиђе своје традиционалне оквири и са собом изнова започне у хоризонту превладавања метафизике и повесног мишљења бивствовања, а уз помоћ сусрета са уметношћу. Штавише, уколико би *окрет ка Клеу* овде требало да буде напоредан *окрету* Хајдегерове мисли о бивствовању, онда би дијалог са Клеом морао да понуди ново, *повесном мишљењу бивствовања комплементарно* мишљење уметности – али и дијалога певања и мишљења. Речју, сусрет и дијалог са Клеом морали би да сам дијалог певања и мишљења

<sup>327</sup> Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 65–66.

<sup>328</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 66–68.

отворе на нов и радикалан начин; сматрамо, у кључу који нуди појам превладавања.

Тако и јесте. У *Белешкама о Клеу* Хајдегер користи појам уметности на начин сличан ономе како у својој позној филозофији употребљава појам бивствовања – толико карактеристично, да уопште не може бити сумње да он тиме жели да укаже управо на контекст превладавања метафизике.<sup>329</sup> Пошто се ради о *појмовима* уметности и бивствовања, стратегија је језичке природе: у фрагменту 22 *Бележака* Хајдегер, наиме, реч уметност прво ставља у знакове навода („уметност” – „Kunst”), а потом је и прецртава („уметност” – „Kunst”): „Уметност: [Уместо 'уметности' овде треба ставити X]” [прев. У.П.].<sup>330</sup> Комплементарно, у позној филозофији Хајдегер мења уобичајено *Sein* за *Seyn*, а потом и прецртава појам *Sein* (*Sein*).

Хајдегерове интервенције над појмом бивствовања део су његових напора да се питање о бивствовању постави на нов начин, односно да се само бивствовање мисли ван спрега традиције. Размак између *Sein* и *Seyn*, то јест, преферирање архаичног облика писања речи, сигнал је тог новог мишљења. Наиме, иако не постоји једнозначни одговор на питање шта тачно значи то *Seyn*, будући да је целокупни пројекат позне филозофије покушај да се такав одговор обезбеди, промена термина представља методолошку назнаку да се о бивствовању више не мисли као о бивствовању (*Sein*), већ другачије – повесно (*Seyn*).<sup>331</sup> Реч је, дакле, изнова о томе како мислити о одређеној теми. Исто је и са *Sein*, али је овај пут нагласак на прохибицији: бивствовање *не треба* више мислити као бивствовање (*Sein*).

<sup>329</sup> Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 159-160.

<sup>330</sup> Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes to Klee”, фрагмент 22. Уп. Pöggeler, O., *Bild und Technik: Heidegger, Klee und die Moderne Kunst*, стр. 149. Заправо би, према наведеном фрагменту, реч уметност требало прецртати са две укрштене линије, попут слова X.

<sup>331</sup> Уп. Kovacs, G., *Thinking and Be-ing in Heidegger's Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Zeta Books, Bucharest, 2015, стр. 383-384; Vallega-Neu, D., *Heidegger's Contributions to Philosophy*, стр. 7; Scott, C. E., „Introduction: Approaching Heidegger's *Contributions to Philosophy* and Its Companion”, стр. 6-7.

О променама у језику своје филозофије Хајдегер даје неколико назнака, рецимо у свом другом главном делу, *Прилози филозофији*:

„Обичним језиком, који се данас све далекосежније злораби и разбрбљава, не може се казивати истина бутка. Може ли се она уопће непосредно казивати, ако је сав језик ипак језик бића? Или се за бутак може изумити неки нов језик? Не. (...) Тако вриједи само једно: казивати најплеменитији израсли језик у његовој једноставности и сили његове бити, језик бића као језик бутка. Та преобразба језика задире у подручја која су нама још затворена јер не знамо истину бутка. Тако се говори о 'одрицању од потраге', о 'крчевини скривања', о 'до-гођају', о 'ту-битку', и то није извлачење истина из ријечи него отварање истине бутка у таквом преображеном казивању”.<sup>332</sup>

„То увјетује поступак који у становитим границама прво увијек мора изаћи у сусрет обичном мнијењу и придружити му се једним дијелом пута како би у правом тренутку захтијевао преокрет мишљења, али под влашћу исте ријечи”.<sup>333</sup>

„Буткоповијесно испитивање бутка није преобрат метафизике него од-лучење као набачај темеља оног разликовања у којему се мора задржавати још и преобрат. Таквим набачајем то питање уопће долази у подручје изван оног разликовања бића и битка; и зато оно сада и битак пише као 'бутак'. То треба назначити како се битак овдје више не мисли метафизички”.<sup>334</sup>

Три наведена корака у вези са појмом уметности у *Белешкама*, у аналогiji са интервенцијама над појмом бивствовања, можемо тумачити на следећи начин. Уобичајена реч (*Sein* или *Kunst*) је фактичка датост са којом филозофија мора да рачуна, укључујући ту све конотације и подразумевања која она носи са собом. Та датост, међутим, иако нужна почетна тачка, не сме бити превиђена: појам уметности у том смислу незаоби-

<sup>332</sup> Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 76.

<sup>333</sup> *Ibid.*, стр. 81.

<sup>334</sup> *Ibid.*, стр. 358.

лазан је, али и обременен нежељеним смислом. Међутим, ако желимо да у дијалогу певања и мишљења испитамо још увек непознату суштину уметности, онда уметност за нас већ значи нешто друго и другачије; то се, сада, и језички манифестује, што значи да се стари појам мора напустити.

Промена термина (*Sein*), односно стављање термина у знакове навода („Kunst”), сугерише да наслеђени хоризонт идеја, испоручен уобичајеном речју и њеном употребом, више није ни саморазумљив, ни прихваћен. Слично је, заправо, Хајдегер урадио и у самој формулацији *дијалога певања и мишљења*, будући да је, како смо већ поменули, појам уметности ту заменио појмом *певања*. Та стратегија у директној је вези са променом *Sein* у *Sein*, утолико што се у оба случаја уместо старог бира нови технички термин, и то такав да наглашава да његов смисао још увек није познат. Додатно, у оба случаја Хајдегер посеже за „старијим” слојевима језика: код *Sein* за архаичним обликом писања речи, а код певања за етимологијом (поезије) са *poiesis*.

Стратегија стављања речи уметност у знакове навода изведена је у истом духу, али са додатним нагласком да се наслеђени хоризонт идеја директно тематизује и проблематизује.<sup>335</sup> Слично Хајдегер ради и са појмом бивствовања, рецимо у предавањима *Темељни појмови метафизике* из зимског семестра 1929/1930. године – дакле, на самом искораку из ране ка позној мисли. Говорећи о употреби глагола бити у класичној логици, односно о копули као празном асерторичком оператору без смисла, он каже: „И напoкoн, поред свег овог доказујућег разабирајућег односа према бивствујућем у језику се показује једно водеће разумевање оног 'је', бивствовања (не само бивствујућег). *Где припада ово 'бивствовање'?*” [прев. У.П.].<sup>336</sup> Појам „бивствовања” у датом случају означава нов поглед и систем-

<sup>335</sup> Уп. Capobianco, R., *Engaging Heidegger*, University of Toronto Press, Toronto, 2010, стр. 45-48; Grieder, A., „What did Heidegger mean by 'essence'”, стр. 185.

<sup>336</sup> Heidegger, M., *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit*, GA 29-30, F.-W. von Hermann (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1983, стр. 467.

ско преиспитивање традиционалне употребе појма бивствовања, оличене у копули.

Изричита тематизација, оличена како променом термина, тако и стављањем старог и уобичајеног у наводне знакове, довољна је да би се променио модус важења и значења датог скупа баштињених идеја; ове две језичке стратегије, заправо, баш на то и указују. Сходно томе, јављање појма „уметност“ у *Белешкама* можемо тумачити као део пројекта *превладавања естетике* (још увек не и *превладавања уметности*), и то као својеврсни предудар за већ спроведену промену појма уметности у појам певања. Као што је јасно да се традиционално бивствовање (*Sein*) најпре мора довести у питање, односно размотрити као „бивствовање“ („*Sein*“), да би се дошло до закључка о његовој недовољности и прешло на ново *бувствовање* (*Seyn*), тако се и стари појам уметности (*Kunst*) мора најпре довести у питање и тематизовати као „уметност“ („*Kunst*“), а потом тек отворити као *певање* (*Dichten*).

Коначно, трећи корак – прецртавање претходно измењеног термина (*Sein*, „*Kunst*“) – требало би да сугерише напуштање целокупног хоризонта баштињених идеја, као и по све нов приступ мишљењу онога што се претходно означавало (не)прецртаним речима.<sup>337</sup> И ова стратегија припада *превладавању естетике*: пошто је изнова реч о појмовима и интервенцијама над њиховом уобичајеном и традиционалном употребом, још увек се крећемо у уже филозофском домену.

И у овом случају ради се о предудару, преткораку за стратегију промене термина, у смислу осигуравања тога да се нови термин јасно ограда од старих конотација.<sup>338</sup> Тако „уметност“ („*Kunst*“) указује на тематизацију и проблематизацију старог појма, а „уметност“ („*Kunst*“) на његово напуштање и одбацивање; тек тим путем могуће је истински отворити хоризонт мишљења уметности као певања. Чињеница да је Хајдегер

<sup>337</sup> Уп. Hogan, S., „Echoes... Before the Other“, in: L. Foran, R. Uljee (eds.), *Heidegger, Levinas, Derrida: The Question of Difference*, Springer, 2016, стр. 109; Dodd, J., *Violence and Phenomenology*, Routledge, New York, 2009, стр. 105.

<sup>338</sup> Уп. Kovacs, G., *Thinking and Be-ing in Heidegger's Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, стр. 357–358.

појам певања увео значајно пре *Бележака о Клеу* не мења на ствари; „уметност” и „уметност” које затичемо у њима само су појашњења начина мишљења који се променом термина желео сугерисати, односно оних корака који ка томе воде.

Оцртана схема у малом представља оно што Хајдегер иначе подразумева под превладавањем: оно, дакле, није само критика традиционалних позиција, већ значи и отварање нових перспектива које из те критике произилазе.<sup>339</sup> Прецртавање речи уметност у вези са Клеом, стога, значи раскид са традиционалним разумевањем уметности уопште, па и сликарства, али такође и отварање сасвим нових могућности њиховог филозофског промишљања – управо *превладавање естетике*.<sup>340</sup>

Паралела превладавања метафизике и превладавања естетике овде је очигледна: начин на који Хајдегер третира појмове *Sein* и *Kunst* имплицира и њихову међусобну везу, такву да нов начин мишљења бивствовања условљава и нов начин мишљења уметности – односно, да нов начин мишљења уметности сигнализира и нов начин мишљења бивствовања.<sup>341</sup> Реч је, очигледно, о повесном мишљењу бивствовања, то јест, о мишљењу другог почетка: тематизација Клеове уметности у регистру Хајдегерове филозофије припада управо том хоризонту.<sup>342</sup> Штавише, у нешто слободнијем тумачењу Хајдегеров став да још увек не разуме догађај Клеове уметности могли бисмо повезати са тезом да је његово позно мишљење тек припрема другог почетка, односно да он сам још увек не мисли унутар новог облика и смисла филозофије.

Да је овде реч о вези превладавања естетике и превладавања метафизике не може бити сумње, јер Хајдегер у *Белешкама о Клеу* каже да је целокупна западна уметност по свом карактеру метафизичка.<sup>343</sup> Слично томе, читамо: „Данашња

<sup>339</sup> Уп. von Hermann, F.-W., „Contributions to Philosophy and Enowning-Historical Thinking”, у: C. E. Scott, S. M. Schoenbohm, D. Vallega-Neu, A. Vallega (eds.), *Companion to Heidegger's Contributions to Philosophy*, Indiana University Press, 2001, стр. 110.

<sup>340</sup> Уп. Kelly, M., *Iconoclasm in Aesthetics*, стр. 36–37.

<sup>341</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 106.

<sup>342</sup> Уп. Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes to Klee”, фрагмент 12.

<sup>343</sup> Уп. *Ibid.*, фрагмент 13.



уметност: надреализам = метафизика; апстрактна уметност = метафизика; уметност без објекта = метафизика” [прев. У. П.].<sup>344</sup>

Овај став заправо је одлучујући: пре *Бележака* Хајдегер уопште није квалификовао уметност у контексту везе са метафизиком; једини изузетак представља проблематична веза апстрактне уметности са техником, што смо већ коментари-сали у поглављу о Францу Марку. Напротив, како смо видели на примеру анализе Ван Гога, он је изричито критиковао традиционалне естетичке појмовне матрице као обременене метафизичким позицијама, рецимо у случају појмова материја и форма. Штавише, на истом примеру видели смо и то да је водећа идеја Хајдегерова била да се истина о уметности може задобити само суспензијом традиције и ослобађањем од њених метафизичких наноса, односно отварањем филозофије за слободни однос према феномену уметности. Сам феномен уметности је у том погледу постављен аутономно, а његова веза са метафизиком била је посредна и тицала се искључиво онога што у дијалог певања и мишљења уноси филозофија.

Исто важи и за оне аспекте Хајдегерове филозофије уметности који се уже тичу поезије. Феномен уметности се и у тим случајевима показује аутономним и слободним од свих оних проблема који оптерећују филозофију. То се посебно тиче за поезију и филозофију заједничког медијума језика: док се филозофски однос са језиком увек заплиће у традиционалне појмове и логичка кретања, увек лута под теретом већ утврђених језичких странпутица, песнички однос према језику чини се потпуно слободним – како од повести саме поезије, тако, наравно, и од традиције филозофије; односно, *слободним* за темељни угођај песничтва из ког настаје. Хајдегер нигде експлицитно не наводи због чега поезију сматра тако слободном, али се, по нашем суду, може закључити да је управо то разлог услед ког је Хајдегер проглашава за *оно спасоносно*, за саговорника од ког се филозофија може учити исправном односу према себи самој.<sup>345</sup>

<sup>344</sup> *Ibid.*, фрагмент 15.

<sup>345</sup> Уп. Sallis, J., „Heidegger’s poetics: the question of mimesis”, in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments, Volume IV: Reverberations*, Routledge, London, 1992, стр. 275.

У том смислу, иако је свака поезија за Хајдегера израз одређеног разумевања бивствовања, што је терминолошки означено као *именовање светог*,<sup>346</sup> чини се да свака песма то чини на себи својствен начин, потпуно неусловљено претходним поетским праксама. Ту се изнова позивамо на тезу о песничком угођају из предавања *Хелдерлинове химне „Германија”* и *„Рајна”*: ако је сваки аспект песме, од избора до распореда речи, унапред одређен за песника карактеристичним песничким угођајем, који посредује начин на који је за тог песника бивствовање раскривено,<sup>347</sup> онда се чак ни угледање на друге песнике, рецимо у погледу метрике, не квалификује као рад традиције и њена премоћ. Напротив, туђа метрика биће преобразена и савијена према диктату песничког угођаја из ког песма настаје. Песнички однос према језику тако је апсолутно слободан, за разлику од филозофског, који тек треба да израсте до сличне слободе: тај нови филозофски однос према језику Хајдегер означава као *казивање бивствовања*.<sup>348</sup> У складу с тим: „Све битно мишљење захтијева да се његове мисли и реченице увијек изнова попут руде избијају из темељног угођаја”.<sup>349</sup>

Веза уметности и метафизике, дакле, у централним Хајдегеровим тематизацијама дијалога певања и мишљења – како оним везаним за поезију, тако и оним везаним за сликарство – заправо не постоји, те је управо њен изостанак и разлог Хајдегерове наде положене у уметност. У *Белешкама о Клеу*, међутим, он јасно каже – *целокупна западна уметност је по свом карактеру метафизичка!* Ако је тако, а сходно претходним појашњењима, дијалог певања и мишљења пада у воду: уколико је и уметност метафизичка, онда дијалог филозофије са њом заправо не нуди ништа ново и спасоносно, онда су и уметност и филозофија у истом проблему.

Таква констатација нуди само два избора: или ћемо сада потпуно напустити дијалог певања и мишљења као неплодан и излишан, или ћемо од уметности очекивати исто што и од

<sup>346</sup> Уп. Хајдегер, М., „Поговор за 'Шта је метафизика?'”, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003, стр. 278.

<sup>347</sup> Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 42.

<sup>348</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 386.

<sup>349</sup> *Ibid.*, стр. 32.

филозофије – да *превлада свој метафизички карактер*. Хајдегер се, према нашем суду, опредељује за другу опцију. Штавише, чинећи то, он на нов начин и радикално осмишљава сам дијалог певања и мишљења.

Као што смо напоменули на почетку поглавља, специфично у вези са Клеом је то да Хајдегер поводом уметности заправо не говори о превладавању *естетике*, већ о превладавању *уметности*. То се види на истом примеру језичких стратегија које смо претходно наводили и представили као примере превладавања естетике. Наиме, реч коју Хајдегер прецртава је уметност, што имплицира да је управо она предмет превладавања. Са друге стране, како смо и нагласили, оно што је Хајдегер прецртао очигледно није сама уметност, већ *реч*, односно појам уметност. Томе, међутим, треба додати и следеће: ако уметност *није метафизичка*, онда прецртавање/превладавање појма не значи исто што прецртавање/превладавање њим означене ствари, већ само традиционалних конотација тог појма. Ипак, уколико уметност *јесте метафизичка*, онда сама ствар не нуди ништа више од појма о њој, па утолико прецртавање појма уметности може да упућује и на превладавање уметности саме.

Наизглед тривијалан коментар ипак то није, када се ради о Хајдегеру: ако бисмо Хајдегеров поступак разумели као прецртавање *речи уметност*, то би значило да се он задржава на позицијама превладавања естетике – да се овде ради само о превазилажењу традиционалних филозофских позиција разумевања уметности. Суштински, радило би се о превладавању естетике и метафизике уједно. Ако, међутим, сматрамо да је овде прецртана *сама уметност* – дакле, да прецртавање речи значи прецртавање саме ствари уметности – онда се тиме тврди више од превладавања традиционалног филозофског односа према уметности. Тиме се, онда, тврди да је сама уметност радикално и несвакидашње измењена. Језичка стратегија би у том случају, у духу обновљеног и радикализованог дијалога певања и мишљења, значила филозофско уважавање онога што се *de facto* догодило са уметношћу, такво да одређује и њено филозофско поимање и његову пратећу језичку артикулацију.

У ком од овако оцртана два смера треба да идемо тумачећи Хајдегера одлучује опет сам Хајдегер. Наиме, претходно

наведени став да је целокупна западна уметност метафизичког карактера јасно наводи ка другој опцији: ако је сама уметност метафизичка, онда није довољно превладати само естетику, то јест метафизичку филозофију уметности, већ је нужно превладати и уметност као такву. У прилог томе говори и следећи коментар из *Бележака*: „Промена уметности” [прев. УП].<sup>350</sup> Наравно, превладавање уметности не може бити задатак филозофије: ако је оно уопште могуће, њега мора спровести сама уметност и то сопственим, уметничким средствима. Управо то се и десило са Клеовим сликарством, сматра Хајдегер, и стога управо оно представља подстицај за промену Хајдегерове филозофије уметности.

## 5.2. Превладавање естетике као превладавање слике

Паралела поезије и сликарства у погледу суштине, смисла и функције уметности према Хајдегеровом мишљењу, као и наша теза да *окрет ка Клеу* подразумева заостравање ранијих Хајдегерових позиција с обзиром на поезију, може се потврдити и у погледу на чињеницу да је, упознавши се са Клеом, Хајдегер изразио жељу да напише други део свог програмског списка о уметности, *Извор уметничког дела*.<sup>351</sup> У већ поменутом писму Пецету Хајдегер каже: „Додао бих у вези са оним што си рекао о Клеу – наиме, да је суштински 'поетско' у свакој уметности – ти то мораш осветлити у Клеовом делу и његовој личности. У том погледу је оно што сам покушао да кажем на крају есеја о уметности недовољно – *језик!*” [прев. УП].<sup>352</sup>

Наведени цитат можемо узети као назнаку смера у ком би се одвијала радикализација Хајдегерове филозофије уме-

<sup>350</sup> Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes to Klee”, фрагмент 20.

<sup>351</sup> Petzet, H. W., *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929–1976*, стр. 146; Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 158; Watson, S. H., *Crescent Moon Over the Rational*, стр. 95–96.

<sup>352</sup> Petzet, H. W., *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929–1976*, стр. 150.

тности, оријентисане на поезију: чини се да је потреба да се напише други део *Извора*, јер се првобитно дело сматра *недовољним* за изражавање оног што се хтело рећи, кристалише у курзивом истакнутој речи *језик*. Пратећи ту назнаку, Клеа у Хајдегеровој интерпретацији морали бисмо тумачити као отварање могућности да не само језик (поезија), већ и слика и сликарство постану полигон жељене трансформације како уметности, тако и филозофије у вези са њом. Међутим, ако је то тако, онда бисмо у *Белешкама* морали пронаћи непосредне паралеле језика и слике, управо у погледу оних аспеката језика које је Хајдегер претходно видео као кључне за однос филозофије и уметности.

То је и случај. Тако читамо: „Језик постаје дело – али никад сага” [прев. У.П.].<sup>353</sup> Даље, према сведочанству Зојболда, „Према Хајдегеру, многи потенцијали опажања који се нуде у слици извиру из извора који се не може адекватно сам учинити видљивим, пошто је овај извор неисцрпан у свем свом богатству. Он није само невидљив, он је – како Хајдегер додатно примећује – ‘нечујан’ и ‘неизговорив’...” [прев. У.П.].<sup>354</sup> И додатно: „Мишљен на овај начин, глас тишине није ни ‘звук’ ни ‘језик’...” [прев. У.П.].<sup>355</sup> Напокон, „Хајдегер онда повезује ‘угођај’ Клеових слика са ‘гласом тишине’, угођајем који ‘даје да се види’...” [прев. У.П.].<sup>356</sup>

Компликована терминологија позне Хајдегерове мисли у наведеним цитатима сугерише следеће: оно што је претходно важило за суштину језика (*звоњење тишине*, *Geläut der Stille*), сада се везује за слику и Клеово сликарство.<sup>357</sup> Последично,

<sup>353</sup> Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes to Klee”, фрагмент 37.

<sup>354</sup> *Ibid.*, фрагмент 34.

<sup>355</sup> *Ibid.*, фрагмент 31.

<sup>356</sup> *Ibid.*, фрагмент 32.

<sup>357</sup> *Звоњење тишине* чувено је Хајдегерово одређење суштине језика из истоименог списка. Он каже: „Безгласно позивајуће сакупљање којим кажа изводи на пут однос према свету, ми зовемо *звоњење тишине*. То је: *језик суштине*” [курзивом истакла У. П.]. *Звоњење тишине* назнака је за начин на који суштина језика себе доводи до језика; она то не чини путем именовања, већ путем тишине као довођења до речи оног неизрецивог. Уп. Hajdeger, M., „Suština jezika”, стр. 214; Bernasconi, R., „The transformation of language at another beginning”,

слика постаје напоредна језику у погледу изражавања овог *нечујног, невидљивог и неизговоривог* извора суштине језика (и поезије), који сада очигледно важи и као извор суштине слике (и сликарства); наравно, реч је о бивствовању као таквом. Сходно наведеном, можемо закључити да је наша теза о сликарству као алтернативи поезији у Хајдегеровој филозофији уметности потврђена, као и теза да је управо Клеово сликарство у том погледу место њеног преображаја. Истакнути положај слике даје основа и за ревидирање Хајдегеровог разумевања језика, али том темом се овде нећемо подробније бавити.<sup>358</sup> За потребе наше анализе сасвим је довољно утврдити да је слика, каква је дата Клеовим сликарством, једнако адекватна за експликацију бивствовања као што је то и језик, односно поезија.

Ипак, овде морамо бити опрезни. Најпре, из наведеног се види поређење слике и језика, али не и њихово изједначавање; идентитет између њих није оправдано тврдити. Утолико је примереније даље истраживање усмерити ка детаљнијем проучавању начина на који слика може да оствари ову до сада искључиво језичку функцију експликације бивствовања. Друго, Хајдегер овде барата са појмом *суштине језика* – њему би, међутим, напоредан био појам *суштине слике*, а не појам *слике* у ужем смислу. Одређење суштине слике, ипак, још увек немамо, док нам је одређење суштине језика познато (*Geläut der Stille*); чини се да би управо интерпретација Клеа, као уметника за Хајдегера сличног Хелдерлину, требало да води у смеру њеног откривања. Стога, *Белешке о Клеу* још увек нам не нуде довољно да бисмо могли да упоредимо суштину слике и суштину језика. Додауше, Хајдегер ипак оставља неколико назнака у том погледу, те ћемо се њима на даље и посветити.

Најпре, чињеница да се извор слике и језика, само бивствовање као догађај, показује као *неизговорив, невидљив* и

---

in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume III: Language*, Routledge, London, 1992, стр. 181.

<sup>358</sup> Испрва је Хајдегер за семинар *Bild und Wort* у Бремену из 1960. године планирао да повеже језик и језик слике, односно да се позове на Клеов јенски говор, али је од тога одустао. Уп. Pöggeler, O., *Heidegger u svom vremenu*, стр. 275; Petzet, H. W., *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929–1976*, стр. 58–59.

нечујан, усмерава нас у правцу оног добаченог за разумевање, односно у правцу онога што *јесте* изговориво, видљиво и чувено. Другачије речено, и за слику и за језик важи да они свој извор не могу представити сопственим средствима: иако сликарство може сликарски показати суштину сликарства (Кле), а поезија поетски суштину поезије (Хелдерлин), ни једна од ових уметности не може непосредно показати само захватање бивствовања које им лежи у основи и које оне својим средствима експлицирају. Ипак, обе уметности су бар донекле позване да учине управо то, бар у случајевима уметничке рефлексije о уметности коју налазимо у одликованим примерима Клеа и Хелдерлина. Наиме, ако уметност може сопственим средствима да захвати своју суштину, онда она може истим тим средствима да захвати и чињеницу да у својој суштини зависи од догађаја и захватања бивствовања на којима почива. У том смислу, дакле, Хајдегер говори о *тишини* када је реч о језику – али и о напоредном *невидљивом*, када је реч о слици.

Кључно за Хајдегерово разумевање слике у овом погледу је напуштање њеног репрезентативног, представног разумевања, сугерисаног пре свега нововековним моделом *идеје*, односно *перцепције*; о томе је било речи још са тумачењем Франца Марка, али и Сезана. Насупрот таквом разумевању слике, Хајдегер инсистира на изостајању објеката приказаних сликом, или на томе да они, ако су и представљени, нису релевантни. Тако читамо: „У овом ’произвођењу... објекти не смеју нестати, већ пре, као такви, морају се повући у световање, које треба мислити из догађаја” [прев. У.П.].<sup>359</sup> Како видимо, цитат јасно говори да појам *произвођења* [*Hervorbringen*], претходно у *Питању о техници* изведен као маркер разлике између технике и уметности и као полигон етимолошке везе суштине уметности и поезије,<sup>360</sup> сада важи и за сликарство. Додатно, цитат наглашава и то да објекти представљени сликом нису по себи важни, већ су они својеврсне „сликовне експликације” начина разумевања света (*световање*) који је сликом изнет на

<sup>359</sup> Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes to Klee”, фрагмент 17.

<sup>360</sup> Уп. Хајдегер, М., „Питање о техници”, стр. 13–15; von Hermann, F. W., *Wege ins Ereignis*, стр. 155–156.

видело.<sup>361</sup> О томе сведочи и фрагмент 18, према коме је Хајдегер испод наслова Клеових слика *Der Gott des nördlichen Waldes* и *Heilige, aus einem Fenster* написао: „Што је мање објективно интерпретирано, то је очигледније; доноси са собом читав свет” [прев. У.П.].<sup>362</sup>

Према нашем суду, Хајдегерове ставове треба разумети тако да се као основна тема сликарства показује управо бивствовање, а не неко бивствујуће: бивствовање је то што сликарство истински доводи до појављивања и видљивости.<sup>363</sup> У томе видимо комплементарност превладавања уметности и превладавања естетике, јер ово последње Хајдегер јасно везује за превладавање мишљења одређеног представно, репрезентацијом објеката.<sup>364</sup> Сходно претходно утврђеној чињеници да се извор сликарства, односно бивствовање као такво, сликарским средствима не може до краја захватити и представити, остаје могућност да се оно сликарски представи управо као *непредстављиво* – односно, да се покаже у свом *одсуству*. У том смислу Хајдегер ће са одобравањем подржати оцену самог Клеа да његово сликарство није ни фигуративно ни нефигуративно, већ се ситуира негде између те две крајности, управо тиме указујући на суштину ове уметности.<sup>365</sup>

Дакле, овде није реч ни о објекту приказивања, ни о његовом потпуном изостајању – реч је о бивствовању које, пошто не може бити приказано по себи, мора бити приказано посредством неког бивствујућег, објекта.<sup>366</sup> Истовремено, пошто се бивствовање као такво не своди на бивствовање бивствујућег, оно може бити представљено и присуством и одсуством обје-

---

<sup>361</sup> Како смо видели, исто важи и за анализу Ван Гогове слике, односно за са њом повезано одређење суштине уметности. Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 23. Уп. и Уп. Watson, S. H., *Crescent Moon Over the Rational*, стр. 112.

<sup>362</sup> У том духу и: „ништа присутно”, „нема објекта”, „не више пуки *eidōs*” [прев. У.П.]. Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes to Klee”, фрагмент 25.

<sup>363</sup> Уп. Watson, S. H., *Crescent Moon Over the Rational*, стр. 97.

<sup>364</sup> Уп. Ferris, D., „Politics of the Useless: The Work of Art in Benjamin and Heidegger”, in: A. Benjamin, D. Vardoulakis (eds.), *Sparks Will Fly. Benjamin and Heidegger*, SUNY Press, New York, 2015, стр. 270.

<sup>365</sup> Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 161.

<sup>366</sup> Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 91–92.



кта, или, пак, игром између те две могућности – што је варијанта коју бира Кле и која јасно указује на суштински непредставни карактер сликарства.

У том смислу, онда, треба тумачити и световање [*Welten*] из наведеног фрагмента 17. Без подробнијег улажења у појам света и његов развој у Хајдегеровој мисли, можемо закључити да тај појам према својој функцији на датом месту сугерише да разумевање бивствовања бивствујућег у целини – различито од бивствовања као таквог – претходи разумевању бивствовања појединачних бивствујућих и унапред га одређује. Како смо видели, на тај начин се појам света јавља у вези са Ван Гогом, а може се повезати и са Хајдегеровим тумачењима Сезана, иако у њима није директно наведен. Нагласак на бивствовању, уместо на бивствујућем, присутан је и поводом слике Франца Марка.

Међутим, у погледу на Клеа, ствар се заострава. Ако је са Сезаном у коначном било речи о сликању суштине његовог сопственог сликарства, кроз коју пробија захватање бивствовања као *присутва*, код Клеа је, чини се, рефлексивни захват усмерен директно на бивствовање као такво, и то у облику отвореног питања – као и у Хајдегеровој филозофији. Кретање тамо-амо између *присутва* и *одсутва* (објекта) иде корак даље од Сезана, јер се оно што лежи у основи сликарства рефлексивно показује као оно што се сликарским средствима не може одредити ни као присуство, ни као одсуство.<sup>367</sup> Клеове слике, дакле, користе оно приказано (објекат, бивствујуће) како би путем његовог нестабилног приказивања отвориле и показале истину сликарства: да се оно одакле оно потиче увек измиче, да сликом није – нити може бити – утврђено, већ само назначено.

---

<sup>367</sup> Д. Шмит (Denis J. Schmidt) указује на детаљ из Клеовог дневника, датиран у 1920. годину, који је Хајдегер наводно преписао и држао на свом радном столу, а где Кле наводи да је неодлучан, односно да не може до краја захватити оно што је *срце стварања* – да су му једнако блиски мртви и нерођени. Према овој интерпретацији, Хајдегерово фасцинација тиче се овим изложеном разумевања бивствовања као процесуалног и темпоралног, односно у настајању, насупрот традиционалним статичним матрицама. Уп. *Ibid.*, стр. 88–89.

Једноставније речено, оно што сликарство може сликарски да покаже је да је сама видљивост већ смисаоно обремене-на, да виђење није сведено на пуку рецепцију чулних опажаја без значења, који се онда накнадно повезују и добијају рационално тумачење, како тврди нововековље. Насупрот томе, Хајдегер предлаже могућност да виђење унапред носи тачно одређени смисао (свет), који се даље иманентно диференцира до појединих облика и објеката виђеног. У тој перспективи, смисао виђења, као и његово иманентно структурирање, одређени су начином на који се бивствовање (повесно) раскрива за тубивствовање (уметника). У случају Сезана, то је *присуство*; код Клеа, међутим, то је отворено питање, оличено у *кретању између присуства и одсуства*.

Појмови света и световања, дакле, указују на онтолошку позадину оваквог разумевања виђења, позадину која одређује сликарство – али и коју сликарство дели са поезијом: „Лакше од свих, пјесник прикрива истину у слику и тако је дарује погледу на очување”.<sup>368</sup> У вези са тим је и Хајдегерово упућивање на *четворство* (*Gevirt*) у фрагменту 31.<sup>369</sup> Конкретна уметничка слика, стога, представља специфичан феномен сликарства и виђења; у случају Клеових слика, феномен који раскрива саму сликовност, а посредно и само виђење, као прекарне и отворене, изложене нечему што се не може унапред прорачунати и предвидети. Клеове слике, тако, нуде феномен слике који измиче како њеним традиционалним филозофским разумевањима, тако и онима која су имплицитно (или код Сезана сликарски експлицитно) понуђена целином западне (метафизичке) уметности.

<sup>368</sup> Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 31.

<sup>369</sup> Појам *четворства* припада позној филозофији и тиче се развоја појма света из раних радова; овде је он интересантан и утолико што је назначен двема укрштеним линијама којима се прецртава реч уметност. Уп. Young, J., *Heidegger's Later Philosophy*, стр. 93–94; Mitchell, A. J., *The Fourfold: Reading the Late Heidegger*, Northwestern University Press, 2015; von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 25, 170, 367; Pöggeler, O., „Does the saving power also grow? Heidegger's last paths”, стр. 409. О вези Хајдегерових графичких назнака четворства и Клеовог сликарства видети: Watson, S. H., *Crescent Moon Over the Rational*, стр. 102–103, 107–108.

Како можемо видети, Хајдегера интерпретација Клеа предлаже измену кључног појма филозофије уметности када је реч о сликарству – појма слике.<sup>370</sup> Та измена заправо је одликовани пример превладавања естетике у вези са превладавањем метафизике: будући да Хајдегер слику у смислу представе разуме као основ нововековне метафизике,<sup>371</sup> превладавање таквог њеног разумевања очигледно је удар управо на метафизику. Појам слике у контексту интерпретације Клеа, стога, треба изнова задобити: денотација овог појма је очигледна – односи се на Клеове слике, али његову конотацију тек морамо открити, и то полазећи од искуства Клеовог стваралаштва. Дијалог са уметничким делом се, тако, опет показује као полигон филозофске реинтерпретације смисла саме филозофије, овде наглашено филозофије уметности.

У складу са тим читамо: „ово нису слике, већ стања; Кле је био способан да пусти да се угођаји ‚виде‘ унутар сачињеног (*Gebild*)” [прев. У. П.].<sup>372</sup> Клеове слике, дакле, *нису слике* – како ово треба разумети? Према нашој интерпретацији, ради се о изричитом превладавању појма слике: Клеове слике нису слике у старом и метафизичком смислу, иако је очигледно да оне *de facto* јесу (уметничке) слике. Сходно томе, пошто оне несумњиво *јесу* слике, тврђење да оне то *нису* – већ да су *стања* – треба тумачити као назнаку смера у ком би требало водити ново разумевање слике. У његовом центру су очигледно *стања*, а не објекти.

Другачије речено, уколико напустимо традиционално миметичко разумевање сликарства, према ком оно показује видљиви изглед објеката спољашњег света, онда слика више не показује објекте; уместо објеката, слика чини видљивим *стања*.<sup>373</sup> Шта би ово тачно требало да значи такође је већ на-

<sup>370</sup> Уп. Watson, S. H., „Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art”, *The Review of Metaphysics*, Vol. 60, No. 2, 2006, стр. 345–346.

<sup>371</sup> Уп. Хајдегер, М., „Доба слике света”, стр. 71–72.

<sup>372</sup> Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes to Klee”, fragment 32. Превод појма *Gebild* овде треба упоредити са коментаром у вези са појмом *Bild* у поглављу о Сезану.

<sup>373</sup> Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 92.

говештено: на слици се виде *угођаји*.<sup>374</sup> Према Пецетовом сведочанству, Хајдегер је рекао да дела попут *Heroische Rosen* нису слике, већ *осећање*.<sup>375</sup>

Штавише, овде је на делу специфична инверзија: према фрагментима 32 и 25, које смо већ цитирали, није реч о томе да слика *ствара угођаје*, односно да их приказује на начин на који би могла да прикаже и објекте. Напротив, ради се о томе да угођај унапред диктира оно што се на слици може видети. Како смо више пута напомињали, исто Хајдегер тврди и за пеништво:

„Поред избора, положаја и слиједа ријечи, потом је прије свега читав титрајни склоп пјесничког приказивања оно што ‚изражава‘ такозвани смисао [...] Титрајни склоп казивања ипак је отпочетка одређен темељним угођајем пјесништва које себи свој лик прибавља у нутарњем нацрту цјелине”.<sup>376</sup>

Дакле, не ради се о традиционалној тези да уметник сликом изражава нека своја унутрашња и ментална стања, осећаје или мисли – угођај није никакав ментални догађај, нити се ради о било чему субјективном. У *Прилозима филозофији* Хајдегер каже:

„Само зато што ‚психологија‘ одавно одбацује оно што обиљежава ријеч ‚угођај‘, само зато што би чак и помама за ‚доживљајем‘ поготово данас нужно искривила све што се о угођају каже не узимајући ту помаму у обзир, само се зато ‚о‘ угођају ту и тамо мора рећи која напућујућа ријеч”.<sup>377</sup>

Да подсетимо, доживљај је још у *Извору уметничког дела* истакнут као кључни појам традиционалне естетике.<sup>378</sup> У *Прилозима* он је додатно потврђен као такав и даље везан за појам махинације, којим се дијагноза заборава бивствовања у традицији уклапа са дијагнозом савремености условљене ново-

<sup>374</sup> Уп. Уп. Pöggeler, O., *Heidegger u svom vremenu*, стр. 278.

<sup>375</sup> Petzet, H. W., *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929–1976*, стр. 151.

<sup>376</sup> Heidegger, M., *Hölderlinove himne „Germanija” i „Rajna”*, стр. 15–16.

<sup>377</sup> Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 32.

<sup>378</sup> Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 57.

вековном метафизиком.<sup>379</sup> У оба случаја, очигледно је, појам угођаја требало би да буде алтернатива погрешном односу према бивствовању, односно место његовог превладавања. Тако читамо:

„Јер та воља, која све справља, унапријед се опредјељује за *макинацију*, оно тумачење бића као пред-очивога и предоченога. Пред-очиво прво значи: доступно у мнијењу и рачунању; а затим: изложиво у про-извођењу и провођењу. А све то мишљено из темеља: биће као такво је оно пред-очено, и само оно предочено је бивствствујуће. [...] Унутар макинације нема ничега упитног, нечега што би имало своје достојанство у питању као таквом и само тако те би се тиме могло искрчити и подићи у истину“.<sup>380</sup>

Како је већ поменуто, угођај је у позној Хајдегеровој филозофији један од кључних онтолошких појмова, између осталог, непосредно везан за иманентно структурирање четворства (*Einstimmung*) и одређење суштине језика (*Stimme*).<sup>381</sup> Сходно томе, поменута инверзија заправо подразумева да се уметност понаша откривалачки – да слика показује оно што се на први поглед не види, а што заправо унапред води (свако) виђење; слика *носи са собом читав свет*. Према Зојболдовом сведочанству, коментаришући Клеов писани кредо Хајдегер је рекао: „Уметност не репродукује видљиво, већ га чини видљивим“ [прев. У. П].<sup>382</sup>

На то упућује и цитат из *Прилога* у вези са махинацијом: ако је појам слике против ког се Хајдегер бори, а који је везан за нововековни ментализам и појам доживљаја, ствар *предочавања*, онда је такав појам слике ограничен на бивствствујуће. Ако

<sup>379</sup> Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 99, 101.

<sup>380</sup> Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 100.

<sup>381</sup> Уп. Hajdeger, M., „Suština jezika“, стр. 206; von Hermann, F.-W., *Die zarte, aber helle Differenz*, стр. 258; von Hermann, F.-W., „The flower of the mouth: Holderlin's hint for Heidegger's thinking of the essence of language“, in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume III: Language*, Routledge, London, 1992, стр. 290–291.

<sup>382</sup> Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes to Klee“, фрагмент 35. Уп. Watson, S. H., *Crescent Moon Over the Rational*, стр. 97.

важи да је *биће као такво оно пред-очено* и да је *само оно предочено бивствствујуће*, онда је слика сапета у представљању чулно доступног, односно неког објекта или бивствујућег – или, у најбољем случају, она може да укаже на бивствовање тог бивствујућег. То је, чини се, и Сезанов домашај (присуство), иако се Сезан у Хајдегеровој анализи налази негде на самој граници таквог светоназора.

Међутим, ако се обезбеди нови појам слике, он би могао да иде и даље од тога – ка *бивствовању као таквом*, односно ка оном принципијелно *невидљивом (нечујном и неизговоривом)*. То значи како смену доживљаја угођајем, тако и инверзију односа угођаја и слике: слика није више узрок који изазива менталну реакцију (доживљај), већ је она последица угођаја који потиче од догађаја бивствовања. Порекло слике је у (повесном) самораскривању истине бивствовања, потпуно ван контроле сликара, па његова сликарска рефлексивност о сопственој делатности исходи у сликама које титрају између присуства и одсуства, између датости и ускраћивања објекта. Клеове слике сведочанство су отвореног питања о пореклу и извору уметничког дела;<sup>383</sup> тачније, оне су сведочанство да то питање мора бити и остати отворено, јер се на њега не може једнозначно одговорити (ни сликарски, ни филозофски). То је, верујемо, разлог поменутом Хајдегеровом коментару о потреби да се напише други део *Извора*.

Могућност да сликарство напореда са поезијом наступи као место откривања истине о бивствовању бивствујућих не би требало да чуди: исто Хајдегер тврди још од *Извора уметничког дела*, где се за одређење уметности и изборио уз помоћ сликарства. Ипак, са Клеовим сликама требало би да имамо и нешто више од тога, јер Кле за Хајдегера није просто један од важних савремених уметника, већ онај који одлучује о даљем путу сликарства.<sup>384</sup> С обзиром на претходне анализе, сада можемо тврдити да Клеово сликарство пре свега нуди могућност *превладовања слике*, односно превладовања филозофског разумевања не само слике, већ и са њом повезаних појмова перцепције и представе, што очигледно води у смеру новог и

<sup>383</sup> Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 90.

<sup>384</sup> Уп. Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 118.

другачијег разумевања филозофије, у духу појма *Gelassenheit* наглашеног са Сезаном. Слика, тако, више не представља очулотворење емотивних или мисаоних менталних садржаја, нити какво њихово „чулно одело”. Са Клеом, слика је откривена као простор искушавања повесно условљеног догађања бивствовања као таквог.

Значај превладавања слике и њене последичне еманципације у смеру повесног мишљења бивствовања у пуној мери открива значај радикализације Хајдегерове филозофије уметности о ком смо претходно говорили. Хајдегеров циљ је да покаже да захватање бивствовања као таквог унапред одређује свако наше конкретно разумевање и понашање, усмерено на појединачна бивствујућа. У том погледу, трансформација филозофије битно почива на могућности да се и домен чулности – оно видљиво и чујно – покаже једнако одређеним овим повесним догађањем бивствовања, колико и домен разумског и појмовног. Тај задатак у погледу аудитивног спроводи поезија, а у погледу виђења сликарство.

Појмови видљивог и невидљивог, тако, представљају кључни оперативни контекст Хајдегеровог разумевања Клеа: оно видљиво, наиме, увек упућује на оно невидљиво.<sup>385</sup> Ови појмови, које су у феноменолошкој традицији много више прославили М. Мерло-Понти и М. Анри, у Хајдегеровој интерпретацији Клеа односе се на разлику између бивствујућих и бивствовања. У мери у којој бивствовање као такво није никакво бивствујуће, али се увек читује с обзиром на неко бивствујуће, Клеово сликарство приказивањем видљивог указује на оно невидљиво, на оно што по себи не може бити виђено. Сходно томе, чини се да се Кле за Хајдегера одликује управо тиме што успева да у доба савремености поново отвори ову изворну функцију сликарства.

Клеовим речима, које Хајдегер преузима, уметност не репродукује видљиво, она чини *видљивим*.<sup>386</sup> Појам видљивости овим се изврће: репродукција видљивог, очигледно везана за подражавање и метафизичке назоре о уметности и слици,

<sup>385</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 148.

<sup>386</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 148. Уп. и Klee, P., „Schöpferische Konfession”, in: Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Schwabe, Basel, 1964, стр. 76.

заправо по Хајдегеру не би била никакво чињење видљивим. Разлог је баналан: оно на шта је таква репродукција усмерена – неко бивствујуће – видљиво је и без слике; то је и полигон разликовања чулног опажања и уметничког представљања у вези са Францом Марком. Отуда, ако слика нуди неку видљивост, а она то заиста чини, њена видљивост разликује се од оне већ доступне: слика очигледно дела у смакнуту од сензитивно видљивог, то јест, она до видљивости доводи оно иначе невидљиво.<sup>387</sup> У томе не може бити никакве пасивности; штавише, нова видљивост невидљивог коју слика отвара може се појавити само као неочекивани и непредивидиви *удар муње* – миг повесно раскривене истине бивствовања.

### 5.3. Сликаство другог почетка

У том погледу сада се можемо вратити на нову и радикалну Хајдегерову сугестију о превладавању уметности. Превладавање уметности, као што је претходно речено, захтева радикалну промену у самој уметности, без обзира на то шта се дешава са филозофијом и без обзира на однос филозофије према уметности. Таква промена би, сходно фрагменту 13 у ком Хајдегер тврди да је целокупна западна уметност метафизичка, очигледно водила ка уметности неметафизичког карактера. Дакле, уколико би Клеово сликарство требало да буде пример превладавања уметности, сада је потребно претходне Хајдегерове квалификације његовог сликарства сагледати у светлу превладавања.

Према нашем суду, превладавање уметности значило би у уметности спроведено напуштање односа уметност/бивствујуће у корист односа уметност/бивствовање. Штавише, с обзиром на Клеа, то би могло да подразумева и напуштање односа *уметност/бивствовање бивствујућих* у корист односа *уметност/бивствовање као такво*. У естетичком регистру то би значило напуштање како објективистички оријентисане филозофије уметности (*mimesis*), тако и оне субјективистич-

---

<sup>387</sup> Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 89.



ки оријентисане (уметност као експресија менталних стања, геније). Неметафизичка уметност, дакле, не би зависила од односа према објекту свог представљања, те би утолико могла да буде и представљачка и непредстављачка.<sup>388</sup>

Такво превладавање уметности филозофија би могла само да констатује као датост, те да о њему промишља – она никако не би могла да буде његов узрок. Чини се да Хајдегер управо тако и разуме Клеово сликарство: као особен догађај, који затиче како њега лично, тако и савремену филозофију, те у духу дијалога певања и мишљења отвара до тад незамисливе могућности даљег развоја филозофије, али и филозофије уметности. Хајдегер ће, додатно, рећи да је Сезаново сликарство припрема онога што наступа са Клеом: „Оно што се припрема са Сезаном и почиње са Клеом: произвођење” [прев. У.П.].<sup>389</sup>

Појам произвођења, овим назначен као срж иновације коју доноси Кле, сада можемо повезати са ставом да уметност не репродукује, већ *чини видљивим*. Овај појам, кључни за Хајдегерову филозофију уметности, затиче се и у фрагменту 17: „У овом ‚произвођењу’... објекти не смеју нестати, већ пре, као такви, морају се повући у световање, које треба мислити из догађаја” [прев. У.П.].<sup>390</sup> У примени на Клеа, појам је, дакле, директно везан за односе *бивствујуће (објекти) – бивствовање бивствујућег (световање) – бивствовање као такво (догађај)*; ипак, како читамо, ти односи одређени су потезом од догађаја ка световању, односно објектима. Из наведеног је јасно да је управо бивствовање као такво оно које руководи произвођењем, те да се оно као невидљиво има учинити видљивим у произвођењу.<sup>391</sup>

<sup>388</sup> Уп. Heidegger, M., *Der Satz vom Grund*, GA 10, P. Jaeger (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1997, стр. 31, 51–52; von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 124–125.

<sup>389</sup> Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes on Klee”, фрагмент 36.

<sup>390</sup> *Ibid.*, фрагмент 17.

<sup>391</sup> Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 93. Наводни знакови у које је кључна реч стављена тичу се радикализације промишљања појма уметности какав важи и у традицији и у дотадашњој Хајдегеровој мисли.

Начин на који се то одвија такође је јасно назначен: оно невидљиво (догађај, бивствовање као такво) у произвођењу/слици постаје видљивим тако што се објекти *повлаче у световање*, односно тако што су они напореда отворени у свом присуству и одсуству. Дакле, оно што је иначе видљиво (објекти, бивствујуће) на слици се приказује тако да истовремено *и није видљиво* – бар не на начин своје уобичајене видљивости.<sup>392</sup> Феноменолошки гледано, феномен који задобијамо у првом сусрету са сликом тако је конституисан да његов први слој, *приказано бивствујуће*, нужно води свом другом и позадинском слоју, *неприказаном световању* (бивствовање бивствујућег). Овде, дакле, није могуће задржати се на првом слоју и превидети њим садати други слој, јер је слика организована тако да други иступа у први не потирући га: *објекти не смеју нестати*. Повратно, први слој се тиме усложњава, те је он заправо истовремена датост првог и другог слоја у њиховом јединству: објекти се *морају повући у световање*.

Разрока конституција феномена Клеових слика, истовремена видљивост и невидљивост објеката, своди се, дакле, на следеће: ове слике у првом слоју свог феномена успевају да склопе оно што се и код Ван Гога и код Сезана показало у два различита слоја, односно као први и други њихов слој. Хајдегеровим речником речено, у првом слоју феномена Клеових слика дат је однос између бивствујућег и његовог бивствовања – у фокусу није ни бивствујуће, ни бивствовање бивствујућег, већ њихова веза.<sup>393</sup> Ипак, та веза је напета, што се очитује у утиску истовременог присуства и одсуства објеката: из њене напетости, односно управо из такве конституције првог слоја феномена, коначно се пројављује и њен други слој – бивствовање као такво (догађај), и то као оно фундаментално невидљиво на слици.<sup>394</sup>

<sup>392</sup> Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 159–160.

<sup>393</sup> Како показује Ј. Јанг, реч је о *процесу* препознавања њених ликовних елемената као одређених објеката. Уп. *Ibid.*, стр. 161.

<sup>394</sup> Штавише, управо због те напетости, бивствовање као такво појављује се као процесуално, темпорално и у настајању – противно традицији. Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 94.

Другим речима, бивствовање бивствујућих (свет, световање), које фигурира као оно невидљиво и неприказано, али садато у другом слоју код Ван Гога и Сезана, сада код Клеа постаје видљиво у првом слоју слике. То је могуће зато што се оно не чини видљивим директно, већ сликарском обрадом приказаног бивствујућег, која је таква да укида његову уобичајену сензитивну видљивост и присуство до саме границе нестајања и одсуства; ипак, границе која се не прелази. На тај начин бивствовање бивствујућих постаје видљиво *као оно друго од бивствујућих* – за разлику од њих, *као оно невидљиво*. Међутим, у таквом склапању првог слоја слике отвара се и празан простор везе видљивог и невидљивог, бивствујућег и његовог бивствовања. Он се сада испоставља као оно невидљиво на Клеовим сликама у пуном смислу речи – бивствовање као такво појављује се у другом слоју тек у назнаци (или мигу), тако што је *потпуно одсутно* и тако што се *не појављује*, али је ипак призовано конституцијом првог слоја, те сам његов изостанак постаје начин његовог пројављивања.

Клеове слике, тако, заиста оно невидљиво *чине* видљивим. Уколико у анализу укључимо и значајну тезу о Клеу као уметнику напоредном Хелдерлину, са претходним можемо повезати и појам угођаја. Наиме, ако је срж Клеовог сликарства сликарска рефлексивна на само сликарство, те ако се чињење невидљивог видљивим испоставља као њен резултат, њега не смемо разумети као било какво коначно значење сликарства (за Клеа). Напротив, како смо већ показали, тај резултат заправо је отворено питање о ономе *одакле сликарство долази*, сликарски постављено питање о *извору уметничког дела*. Одговор сликара је да се на то питање не може одговорити, односно да се може само указати на смер и правац из ког се сликарско стварање отвара – догађај, односно бивствовање као такво.<sup>395</sup>

Додатно, ако је слика већ произведена (или у произвођењу), онда то значи да се бивствовање као такво већ догађа,

<sup>395</sup> У сличном духу, потенцирајући отвореност, Ј. Јанг тврди да је разлика Сезана и Клеа за Хајдегера у томе што се у случају Клеа приказује не само свет сликара, већ и они светови које он не дели – заправо, могућност различитих осмишљавања света. Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 162.

односно да је некакво његово захватање и поимање отворено и на делу. То *некакво његово захватање и поимање* сликару је дато преко (сликарског) угођаја, као што је и песнику дато путем песничког, а мислиоцу другог почетка преко мислилачког угођаја; троугао Хајдегер-Хелдерлин-Кле изнова је оперативан. Утолико, међутим, сликар у рефлексивном захвату на сопствено сликарство може да укаже само на тај специфични и за њега самог карактеристични начин догађања и повесног раскривања бивствовања – утолико, како смо видели, „ово нису слике, већ стања; Кле је био способан да пусти да се угођаји ‚виде‘ унутар сачињеног” [прев. У. П.].<sup>396</sup> Сликара, дакле, чини видљивим (невидљиви) угођај, али тиме истовремено назначавача и *догађај тог угођаја* – то да му је угођај уопште додељен и дат. На тај начин сликар коначно назначавача и догађај као такав, који остаје принципијелно невидљив и другачије до путем угођаја се и не може учинити видљивим.

Последица оваквог разумевања Клеовог сликарства, међутим, такође је и битна промена појма произвођења, као његове сржи. Раније смо поменули да је овај појам, на немачком *Hervorbringen*, у *Питању о техници* постављен као полигон етимолошке везе суштине уметности и поезије, односно грчког *poiesis*.<sup>397</sup> Иста етимологија одредила је и Хајдегеров избор певања за нови појам, којим се смењује стари појам уметности – исти онај који конституише и формалну назнаку *дијалога певања и мишљења*. Сада можемо закључити: ако се оно ново што добијамо са Клеом и што сам Хајдегер не разуме у потпуности означава појмом произвођења, то онда значи да се за Хајдегера са Клеом десио не само преображај старог појма уметности ка новом певању, већ и преображај унутар тог новог певања; отуда је у фрагменту 17 овај појам стављен у наводне знакове. *Појам певања*, дакле, више није исти, а самим тим истим не може више остати ни *дијалог певања и мишљења*.

Шта се тачно променило очигледно и даље није јасно. Ипак, чини се несумњивим да је у питању промена од метафизичке ка неметафизичкој уметности – промена коју проводи

<sup>396</sup> Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes to Klee”, фрагмент 32.

<sup>397</sup> Уп. Хајдегер, М., „Питање о техници”, стр. 13–15; von Hermann, F. W., *Wege ins Ereignis*, стр. 155–156.

сам Кле, која утиче на дијалог и мења га тако да се за филозофију он сада показује у новом и другачијем светлу: у светлу могућности да уметност, једнако као и филозофија, тематизује *невидљивост, нечујност и неизрецивост* бивствовања као таквог. Ако за Хајдегера уопште постоји разлика између Хелдерлина и Клеа, она би се, по нашем суду, ситуирала управо у ту радикализацију дијалога: уметност је коначно еманципована од филозофије и призната за равноправног саговорника. Као таква, она стоји пред истим задатком превладавања сопственог метафизичког карактера као и филозофија.

Зашто је, међутим, Хајдегеру потребно да тезу о превладавању естетике радикализује до тезе о превладавању саме уметности? Најпре, чини се да се овде ради о последици непосреднијег везивања суштине уметности за повесно мишљење бивствовања. Као што је већ речено, уметност се овде третира као догађај – као један од случајева догађања самог бивствовања. Наведени фрагмент 36 потврђује да је појам произвођења – појам који Хајдегер везује за *poiesis* и поставља као назнаку за суштину уметности уопште – на делу и са превладавањем уметности код Клеа (а припремљено код Сезана). То значи следеће: превладавање уметности одвија се као промена у суштини саме уметности, а та промена прати промену у повесном догађају самог бивствовања. Она, дакле, није последица људских напора, неке намере за заокретом у уметности коју би уметник осмислио. Напротив, она је добачена од стране самог бивствовања, она је повесно условљена и дата његовом нескривеношћу. Коначно, тек с обзиром на то има смисла говорити о вези превладавања уметности и превладавања метафизике.

Ипак, чини се да ово превладавање уметности, као нов мотив уведен с обзиром на Клеа, има за циљ да изврши још једну радикализацију – наиме, радикализацију превладавања естетике. Теза о превладавању естетике, како смо видели, подразумева промену филозофског разумевања уметности, са циљем да се уметност прихвати као феномен који ће се, у својој суштини, показати сам од себе – коме треба приступити управо с обзиром на такво самопоказивање, а не с обзиром на претходно усвојене филозофске тезе о суштини уметности. То, међутим, имплицира да је за нов приступ уметности довољно огради-

ти се од естетичко-метафизичких позиција, те тако задобити њен „чист” феномен; чини се да позни Хајдегер ипак изражава сумње у овако једноставно решење.

Дакле, чини се да је теза о превладавању уметности јача од тезе о превладавању естетике; штавише, да је превладавање естетике могуће тек ако је превладавање уметности већ на делу. Наиме, ако би филозофско тумачење уметности требало да буде вођено њеним феноменом, онда је оно посве у-словљено оним шта феномен отвара. У том смислу, ако би наше разумевање уметности могло бити измењено, нужно је да и сам феномен уметности буде другачији.

Посматрано из те перспективе, Хајдегеров став да је целокупна западна уметност метафизичка можемо тумачити на два начина: са једне стране, то би могло да значи да је она током традиције увек *важила као метафизичка*, да је увек била тумачена и разумљена у складу са владајућим метафизичким назорима. Са друге стране, ове Хајдегерове речи можемо и дословно схватити (што смо до сад и чинили) – као да је западна уметност *по себи била метафизичка*. У првом случају промена филозофског разумевања уметности зависи искључиво од филозофских напора и истрајности у погледу критике традиције естетике. У другом случају, међутим, промена филозофског разумевања уметности не зависи само од филозофије, већ и од уметности саме, односно од промене у њеном карактеру. Феномен уметности тиме се ослобађа од пасивног статуса ућуткиваног саговорника ком само треба патерналистички допустити право гласа. Уместо тога, он се уважава као активни судеоник чије оглашавање може истински да погоди и промени филозофију која се с њим сусреће.

Рећи да је западна уметност по себи метафизичка, дакле, значило би тврдити да је разумевање бивствовања које она отвара у традицији било дато у духу метафизике – односно, у духу нивелације онтолошке диференције. Захтевати превладавање уметности би, последично, подразумевало захтевати промену начина на који се разумевање бивствовања отвара путем уметности, тако да уметност сама држи отвореном диференцију не само бивствујућег и његовог бивствовања (рани Хајдегер), већ и бивствовања бивствујућих и бивствовања као таквог (позна мисао). Свакако, овај захтев не може бити захтев

у строгом смислу: заправо, чини се да се он може поставити тек ретроактивно, тек када се неметафизичка уметност, попут Клеове, већ догодила. Ради се о томе да тек таква измењена уметност може да отвори могућност да филозофија суштину уметности разуме као повесно условљену – управо зато што се она овим догађајем таквом и показала.

Дакле, пре догађаја Клеове уметности, Хајдегер нема основа да тврди повесни карактер суштине уметности, напоре до повесном карактеру самог бивствовања. Без датог феномена, такво тврђење би значило понављање грешке традиције – наметање филозофских оквира и појмова уметности, макар они били и појмови новог Хајдегеровог позног мишљења. Занимљиво је да Хајдегер то заправо и не чини: када је реч о његовим централним ставовима о уметности, Хајдегер тврди само потребу за дијалогом певања и мишљења у циљу истраживања суштине филозофије.

Аутономија самоодређења филозофије, коју Хајдегер жустро брани у раним радовима, овде је напуштена у корист сарадње филозофије и уметности, због тога што Хајдегер у међувремену закључује да традиција филозофије отежава, па чак и онемогућава да она данас слободно мисли о себи. Тиме је, како смо видели, имплицирано да поезија, односно уметност, није условљена сопственом традицијом, иако Хајдегер не објашњава зашто је то тако. Стога произилази да уметност за Хајдегера најпре важи као неповесни феномен, или да она бар у његовим централним списима није изричито мишљена као повесни феномен. Такође, чини се да је могућност мишљења уметности у повесном кључу наговештена тек с обзиром на Хајдегерово тумачење савремености, односно владавине технике и проблематичних теза о апстрактној уметности (у Хајдегеровом смислу тог појма) као последици *постава* (*Gestell*).

Ипак, делује несумњиво да је тек са *Белешкама о Клеу* уметност истински и тематски мишљена на овај начин, као повесни феномен. Зашто је Хајдегеров избор пао управо на Клеа, а не на неког другог уметника, тешко је рећи – интерпретација може само да констатује ту чињеницу и да анализира начин на који је Хајдегер разумео Клеа. Упркос томе, можемо додати да је и у овом погледу Хајдегер остао себи доследан: једино могуће оправдање за такав избор, сходно његовим ставовима о

односу филозофије и уметности, лично је искуство филозофа, његов лични сусрет са уметничким делом. Тако је управо Кле подстакао Хајдегерово мишљење на нов и другачији однос са певањем.

Ситуирање Клеовог сликарства у повесни контекст, као и веза превладавања уметности и превладавања метафизике, односно новог Хајдегеровог разумевања филозофије као оне која припрема други почетак мишљења, даје нам основе и за разрачунавање са поменутом проблематичном тезом о Хајдегеровом негативном ставу према апстрактној, па последично и целокупној савременој уметности. Чињеница да за Хајдегера Клеово сликарство припада хоризонту другог почетка мишљења искључује могућност да се оно разуме као изданак савремене техничке цивилизације, против које Хајдегер постојано аргументује.<sup>398</sup> Утолико Клеово сликарство омогућава да контрапримером оповргнемо претходну тезу о апстрактној уметности.

Хајдегер, истина, савремено сликарство види као једну од последица оног разумевања бивствовања које опредељује целокупну савременост, а које он у *Питању о техници* именује појмом *постава* (*Gestell*). Тако он у предавању *О ставу разлога* (1955–1956.) тврди да апстрактна уметност има своју легитимну функцију управо у контексту научно-техничке конструкције света.<sup>399</sup> На датом месту, појам апстрактне уметности Хајдегер користи доста широко, у очигледној намери да њим захвати све савремене уметничке праксе. Он каже: „То да у једном таквом добу уметност постаје беспредметна показује

---

<sup>398</sup> При томе је посебно занимљиво да је сам Кле склон научним, а посебно математичким позицијама; Хајдегер га помиње и у спису *Време и бивствовање*, напореда са Хајзенбергом (Werner Heisenberg), који је врло значајан за његово позно промишљање науке. У том смислу Хајдегеров однос према Клеу може се тумачити и као специфично превладавање позиција из *Питања о техници*, и то уз помоћ уметности. Наиме, чини се да права неметафизичка уметност, уметност другог почетка, може да спаси чак и техничко-конструктивни приступ. Уп. Schmidt, D. J., *Between Word and Image*, стр. 78–80; Watson, S. H., *Crescent Moon Over the Rational*, 96, 100–101, 105–106.

<sup>399</sup> Уп. Heidegger, M., *Der Satz vom Grund*, GA 10, P. Jaeger (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1997, стр. 31.



њену повесну исправност, и то понајпре када беспредметна уметност сама поима да њено произвођење више не може бити дело, већ нешто за шта још увек недостаје одговарајућа реч” [прев. У. П.].<sup>400</sup>

Како видимо, кључна одлика савремене уметности коју Хајдегер истиче је њена *беспредметност*. Ако имамо у виду да је за такву уметност Хајдегер одабрао појам *апстрактне уметности*, делује јасно да је у питању управо изостајање предмета и предметности, упућености на објекат и његовог приказивања, услед чега се, изгледа, чак и савремено фигуративно сликарство може назвати апстрактним. Таква апстракција је, такође, очигледно схваћена негативно.<sup>401</sup> Ипак, овде морамо бити опрезни: разлози за овакву квалификацију савремене уметности леже пре у начелном Хајдегеровом ставу да она припада научно-техничком светоназору, него у неком иманентно естетском аспекту такве уметности.<sup>402</sup>

Пратећи устаљене интерпетације овог Хајдегеровог навода, могли бисмо закључити да савремена уметност не одговара његовом одређењу уметности, те да је стога Хајдегер и одбацује.<sup>403</sup> Савремена уметност, тако, не може да понуди оно што Хајдегер показује на примеру грчког храма у *Извору уметничког дела*; она не фигурира као место *сукоба света и земље*, па тим ни као место *себе-у-дело-постављања-истине-бивствујућег*.<sup>404</sup> Тако можемо разумети и примедбу да савремена апстрактна уметност не нуди више *уметничка дела*, већ *нешто сасвим другачије* – нешто за шта још увек не постоји одговарајући назив. Будући да је појам дела управо *spiritus movens* Хајдегерових анализа у *Извору*, као и наведених одређења сушти-

<sup>400</sup> *Ibid.*, стр. 51–52.

<sup>401</sup> Дакле, чак и нерепрезентативна уметност може бити метафизичка, што је и разлог да је Хајдегер одбаца. Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 166.

<sup>402</sup> Ипак, у једном писму из 1964. године, упућеном Р. Кремер-Бадони (R. Krämer-Badoni), он тврди да његови ставови не значе да је апстрактна уметност просто област савремене технике. Уп. *Ibid.*

<sup>403</sup> Уп. Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, стр. 204; Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 150–151; Kelly, M., *Iconoclasm in Aesthetics*, стр. 43.

<sup>404</sup> Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 116.

не уметности, очигледно је да „дела” савремене апстрактне уметности не могу да се класификују под исти појам.<sup>405</sup> Тако се, на први поглед, Хајдегерово разумевање уметности налази у истом шкрипцу као и већина естетичких теорија – оно почиња на већ постојећој, ако не и традиционалној уметности, али није довољно флексибилно да би обезбедило увек отворену слободу уметности да створи нешто сасвим ново.<sup>406</sup>

Наведено тумачење, како је већ поменуто, по нашем суду исувише је поједностављено. Наиме, у Хајдегеровим ставовима најпре морамо уочити необичност два наизглед саморазумљива одређења савремене уметности – беспредметности и апстракције. Чињеница да Хајдегер овде говори о апстрактном карактеру уметности, како је већ речено, није толико везана за уже естетске одлике савремених дела, рецимо за нефигуративне приступе у сликарству, колико за поменуто *конструисање света* у научно-техничком духу. Фактичко изостајање приказаног објекта или предмета, то јест бивствујућег, овде није од значаја, јер одредницом *апстрактна уметност* Хајдегер не циља само на нефигуративно сликарство; у коначном, то потврђују управо *Белешке о Клеу*. Пре се овде ради о томе да апстрактна уметност, у Хајдегеровом смислу појма, наступа као последица *Gestell*-а, а не као изворни *poiesis*: уместо да открива бивствовање бивствујућих, она га закрива.<sup>407</sup> У том смислу Хајдегерово осуда је јасна: уместо да свет открива на себи својствен уметнички начин, савремена апстрактна уметност то чини на научно-тенички начин, она конструира свет.

Теза о конструисању постаје јаснија ако се подсетимо друге централне одлике овакве уметности, њене беспредметности. Изнова, овде није реч о класичном присуству представљеног објекта на слици, било то по моделу *mimesis*-а или по моделу означитељ/означено. Пре је реч о томе да апстрактна уметност конструира хоризонт на позадини ког се одиграва било какво захватање и разумевање појединачних бивствујућих, односно да она приказује услове њихове разумљивости или видљивости. Такво тумачење, можемо приметити, комплементарно је

<sup>405</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 125.

<sup>406</sup> Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 67–68.

<sup>407</sup> Уп. von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 124–125.

анализама које смо у вези са Хајдегеровом интерпретацијом Франца Марка понудили у другом поглављу студије. Проблем је овде у томе што апстрактна уметност такав задатак спроводи као *конструисање*, а не као *приказивање* (да употребимо појам из раног предавања). Односно, проблем је у томе што се „приказивање” хоризонта захватања бивствујућих у савременој апстрактној уметности одвија у маниру науке и технике, то јест, метафизике.<sup>408</sup>

За потребе наше анализе важно је приметити да, као и у случају Марка или Клеа, питање присуства или одсуства бивствујућег, односно објекта и предмета приказивања, није од одлучујућег значаја. Чак ни у случају изричите критике савремене уметности, Хајдегеров став није да је она „погрешна” због тога што не приказује „неко нешто”, због тога што није фигуративна, миметична или експресивна. Такође, овде није реч о томе да савремена уметност нивелише онтолошку диференцију, односно да она не приказује бивствовање. Савремена апстрактна уметност заправо приказује бивствовање бивствујућих – не и неко бивствујуће, али она то чини на начин *закривања*, тако да бивствовање, а самим тим и изворни смисао уметности, услед тога заправо више и нису видљиви. То је могуће зато што је *Gestell*, повесни начин раскривања бивствовања у савремености, управо таквог закривајућег карактера: апстрактна уметност је, утолико, њему припадна.<sup>409</sup>

Ипак, ако ствари тако стоје, како је онда могуће да поезија у истој тој савремености по Хајдегеру фигурира као алтернатива *Gestell*-у? Једноставан одговор на то питање гласио би – због тога што поезија није апстрактна уметност. Ипак, тај одговор није довољно прецизан: ако смо већ утврдили да Хајдегер целокупну савремену уметност оглашава апстрактном, зашто би се поезија издвајала? Исто тако, ако је у *Питању о техници* уметност начелно постављена као алтернатива науци и техници, зашто би савремено сликарство имало посебно негативан статус, те представљало њихову последицу? Другим речима, како је уопште могуће да нека од уметности избегне или задо-

<sup>408</sup> Уп. Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 166.

<sup>409</sup> Уп. Хајдегер, М., „Питање о техници”, стр. 25, 32.

бије овакву осуду, и због чега би Хајдегер уопште успостављао разлику између уметности у том погледу?

Ако прихватимо да су Хајдегерови ставови о *суседству мишљења и певања*, односно њиховом *дијалогу*, заиста доминантни у позној мисли, те да они представљају темељ његовог разумевања уметности, чини се да решење наведеног проблема морамо тражити управо у тако назначеном хоризонту. Реч је изнова о превладавању естетике, односно превладавању метафизике; у том контексту поново је значајна и теза о превладавању уметности везаном за Клеа, а што би требало да значи превазилажење метафизичке природе уметности.

Метафизичка природа уметности би, како смо видели, у ужем смислу представљала управо свођење уметности на однос према бивствујућем (објекту, предмету), а не према бивствовању. У том смислу, дакле, уметност не би смела бити представљачког карактера: на делу не би смеле бити никаква репрезентација нити подражавање.<sup>410</sup> Сходно томе, чини се да би апстрактно сликарство, у уобичајеном смислу те речи, више погодновало Хајдегеровим интересима него оно традиционално.

Како се, онда, поставља уметност комплементарна превладавању естетике и метафизике? Радикални пример тога можемо видети у Клеовом сликарству. Као што је речено, ова уметност није у целости апстрактна, већ обитава у подручју између предметног и непредметног, између фигуративног и нефигуративног. Заузимајући тај необични положај између две крајности, Клеове слике интензивније показују о чему је заправо реч са сликарством. У најмању руку, оне показују да ту није реч ни о приказивању објеката, ни о њиховом потпуном изостајању. Хајдегеровим речима, Клеово сликарство показује да сликарство у својој суштини није усмерено на приказивање бивствујућег, већ бивствовања (као таквог), те да се такав његов смисао може реализовати различитим сликарским средствима, фигуративним и нефигуративним.

Ако је тако, у чему се онда састоји нарочити значај Клеовог сликарства? Шта је то особено код Клеа, што га чини местом преврата западне уметности? Већ помињано Пецетово сведочанство наводи на могући одговор: „Рекао је да дела попут

---

<sup>410</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 140.

*Heroische Rosen* (Херојске руже) нису слике, већ осећања. Кле је био способен да угођаје учини ‚видљивима‘ на сликама. *Heilige aus einem Fenster* отвара читав свет. Што мање мислимо да Клеове слике представљају објекте, то се више они ‚појављују‘ (у смислу грчког φαίνεσθαι)“ [прев. У. П.].<sup>411</sup>

Према нашем мишљењу, овај цитат даје јасну назнаку у смеру решења питања мишљења другог почетка, односно карактера савремене уметности која одговара превладавању естетике и метафизике: у оваквом сликарству реч је о расположењу, осећању, односно угођају, а не о објектима. Клеово сликарство, дакле, не приказује никакве слике – слике објеката, могли бисмо додати, већ оно *отвара свет*, тако што на сликама чини *видљивим угођаје*. Значај ове напомене потврђује такође већ поменути Хајдегеров став да се угођај Клеових слика може упоредити са *звоњењем тишине*, одређењем суштине језика, због тога што нам оно *омогућава да видимо*.<sup>412</sup>

Приближавање поезије и сликарства, њихов равноправни карактер у Хајдегеровој филозофији уметности, овим се још једном потврђује. Стога, ако је сликарство у стању да себе превазиђе у смеру поступања које поезији обезбеђује одликован положај међу уметностима – положај који заобилази проблеме са метафизиком и *Gestell*-ом, онда се и оно показује као уметност комплементарна другом почетку мишљења.

Са друге стране, повезивање Клеовог сликарства и одређења суштине језика повлачи далеко озбиљније последице. Чак и ако оставимо по страни чињеницу да је управо медијум језика, припадан песништву, кључни разлог за проминентну позицију ове уметности у Хајдегеровим анализама, компарација сликарског угођаја и суштине језика отвара нов и другачији хоризонт за целину Хајдегерове мисли, и ван ужег питања уметности. Ако је позиција језика у позној Хајдегеровој филозофији одликована у погледу питања о бивствовању, чини се да се њеном компарацијом са сликарским угођајем отвара могућност да не само реч, већ и слика буде у позицији иманентног раскривања догађаја, бивствовања у његовој повесној сушти-

<sup>411</sup> Уп. Petzet, H. W., *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929–1976*, стр. 151.

<sup>412</sup> Уп. Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes on Klee“, фрагмент 32.

ни. Клеово сликарство у наведеном цитату није постављено спрам Хелдерлиновог, нити било ког другог песништва, већ према самој суштини језика. Разлог томе је, изгледа, велика промена коју ово поређење наговештава – могућност да се нови почетак мишљења постави и преко домена визуелности и виђења, а не само преко језика и слушања.<sup>413</sup>

---

<sup>413</sup> Уп. Sholtz, J., *The Invention of a People. Heidegger and Deleuze on Art and the Political*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2015, стр. 113.

## VI ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Хајдегерово филозофија сликарства, која је била тема наше студије, показује се као значајно обухватнија област од онога како се испрва чини с обзиром на мањи обим Хајдегерових радова њој посвећен, али и с обзиром на оквире које једно истраживање може да оцрта. Као што је наглашено и у уводним редовима студије, наша намера није била да понудимо системско истраживање посвећено Хајдегеровом разумевању сликарства, такво које би исцрпilo сваки од рукаваца које дата тема отвара. Разлог томе не лежи само у обиму таквог подухвата, отежаним комплексом питања о ситуирању проблема сликарства спрам ширих оквира Хајдегерове филозофије уметности са једне, те начелног пројекта његове позне филозофије са друге стране. Пре, од системског представљања ове теме ограђујемо се због тога што сматрамо да би оно било страном Хајдегеровим намерама, или бар духу његове мисли о уметности.

Сходно томе, определили смо се за својеврсно кретање кроз четири огледна, али и четири кључна случаја Хајдегеровог бављења сликарима и сликарством. Такво кретање требало би да у коначном исходи и особеним нацртом – или, боље речено, тлоцртом – хоризонта унутар ког се код Хајдегера тематизује ова уметност, па, самим тим, и низом назнака у погледу општих црта његове (могуће) филозофије сликарства. Ипак, сматрамо да реконструкција неке филозофије сликарства у општем и начелном смислу у случају Хајдегера није оправдана; коначно, ни сам Хајдегер је не нуди. Уместо тога, на делу имамо четири специфична сусрета са сликама и сликарима, а сваки од њих заслужује посебну пажњу.

Поред ова четири истакнута примера, такође би требало поменути и Дирера (Albrecht Dürer), Пикаса и Брака (Georges Braque). Дирера Хајдегер помиње у *Извору*, у вези са расцепом и цртежом: „Један од оних који су то морали знати, Албрехт Дирер, ипак је изговорио ону добро познату опаску: 'Јер заиста се уметност налази у природи; ко је може ишчупати из ње, тај је има'. Чупање ту значи извлачење расцепа и исцртавање расцепа-цртежа цртаћим пером на цртаћој табли”.<sup>414</sup> Хајдегер такође анализира и Дирерову слику *Зец* у семинару из зимског семестра 1936-1937. године о Шилеровим *Писмима о естетском васпитању човека*, као и у предавању о Ничеу *Воља за моћ као уметност*.<sup>415</sup>

Као што је већ поменуто, Хајдегер се дивио Пикасовом генију, али је изразио резерве према улози његовог сликарства у погледу на будућност уметности, као и спрам поређења његовог поступања у филозофији и Пикасовог третирања објеката на слици, које је изнео један од његових ученика.<sup>416</sup> Када је реч о Браку, ради се о личном пријатељству, а забележено је и да је Брак посветом на литографији коју је поклатио Хајдегеру сугерисао да уметност одјекује и огледа се у његовој мисли.<sup>417</sup> Поједини интерпретатори, попут Н. Кокса (Niel Cox), сматрају да је пријатељство умногоне утицало на поетички стил позне Хајдегерове мисли.<sup>418</sup> Према Пегелеровом мишљењу, блискост

<sup>414</sup> Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, стр. 50.

<sup>415</sup> Семинар о Шилеру још увек није објављен у оквиру сабраних Хајдегерових дела, али је предвиђен за публикување у оквиру другог тома GA 84, *Seminare: Kant – Leibniz – Schiller*. О семинару видети у: Heidegger, M., *Übungen für Anfänger. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen: Wintersemester 1936/37*, U. von Bülow (hrsg.), Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar, 2005, стр. 170, 174; Heidegger, M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, B. Heimbüchel (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1985, стр. 230; Gnehm, M., „The Gaze of ‚Historicity‘ in Schongauer and Dürer”, стр. 196–197.

<sup>416</sup> Уп. Petzet, H. W., *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929–1976*, стр. 144–145.

<sup>417</sup> Уп. *Ibid.*, стр. 146; Young, J., *Heidegger's Philosophy of Art*, стр. 172.

<sup>418</sup> Уп. Cox, N., „Braque and Heidegger on the Way to Poetry”, *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, Vol. 12, No. 2, 2007.



са Браком утицала је на Хајдегеров став према Пикасу тако да је он релативизовао повесни значај и улогу Пикаса у савременој уметности.<sup>419</sup>

Дирер, Пикасо и Брак занимљиви су примери, који сведоче да је Хајдегерово интересовање за сликарство било истинско и да је превазилазило академске оквире. Ипак, подаци о његовом разумевању ових уметника углавном се свде на посредна сведочанства, док је тек о Диреру сачувано и неколико писаних коментара; без обзира на то, Дирер несумњиво не представља знајачајну уметничку фигуру за дијалог певања и мишљења. У најбољем случају, овај шири хоризонт Хајдегеровог интереса за сликарство може да понуди боље разумевање његовог тумачења четири истакнута сликара, као што је то извесно случај са Сезаном, ког је, према сведочанствима, Хајдегер често помињао заједно са Пикасом и Браком.

Ако бисмо желели да на основу проведених истраживања изведемо неку општу Хајдегерову мисао о сликарству, то бисмо морали да учинимо на један од два начина. Наиме, или бисмо на основу разматрања Марка, Ван Гога, Сезана и Клеа тражили заједнички именилац који се једнозначно појављује у свим тим случајевима, или бисмо неки од њих издвојили као „правоверно” Хајдегерово учење о сликарству, те остале посматрали као одступања од тог модела – као мање или више непотпуне, недокршене или неразвијене његове варијанте. Обе могућности сматрамо погрешним.

Када је реч о тражењу заједничког имениоца, о чему је већ било речи у уводном поглављу, такав подухват показује се не само страним духу Хајдегерове филозофије, будући да он припада пре традиционалним логичким, него Хајдегеровим феноменолошким мисаоним кретањима, већ је он и начелно немогућ. Како смо имали прилике да видимо, Хајдегер сваком од ова четири сликара приступа на различит начин и у различитим контекстима, са другачијим намерама и фокусом анализе. Тако је у вези са Марком реч о раздвајању уметничке слике од нововековних менталистичких категорија, као и о последичном повезивању слике и проблема бивствовања. Код Ван Гога фокус је на онтологизацији питања о уметности начелно и у

<sup>419</sup> Уп. Pöggeler, O., *Bild und Technik*, стр. 159.

пуном захвату, при чему је нарочито важна веза са појмом истине. У случају Сезана тема је само сликарство, које се у другом плану повезује са проблемом бивствујућег у светлу присуства, док фрагменте о Клеу одликује питање преваладавања, усмерено како на метафизику и естетику, тако и на саму уметност.

Грубо гледано, једини заједнички именилац свих ових сусрета само је сликарство, као и позадински хоризонт Хајдегеровог разрачунавања са питањем о бивствовању. Другим речима, нит која се заиста провлачи кроз сва четири ова огледа веза је сликарства и питања о бивствовању, што у крајњем представља особеност Хајдегеровог приступа како сликарству, тако и уметности начелно. Утолико се може рећи да је оно заједничко за сва четири случаја заправо специфични начин на који Хајдегер разуме однос филозофије и сликарства, а то је, наравно, дијалог певања и мишљења.

Имајући то у виду, како је и најављено у уводном поглављу, наше анализе водили смо уважавајући посебност сваког од сликара у Хајдегеровом захвату, али такође и, у позадини, пратећи начин на који се фигура дијалога певања и мишљења појављује од случаја до случаја. Наиме, иако је у питању мисаона фигура која обележава све Хајдегерове сусрете са уметношћу и обликује његову филозофију уметности начелно, њу ипак морамо разумети тек као модел мисаоног држања, методолошко *како приступити уметности* ако је реч о филозофији. Утолико дијалог није једнозначног карактера, већ се у сусрету са различитим уметностима и уметничким делима показује на различите начине. Сходно феноменолошком методу, који обележава Хајдегерове позиције, и дијалог је контекстуално осетљив: он ће изгледати другачије у мери у којој су саговорници који у њему учествују различити. Па чак и ако узмемо да је један од њих, односно Хајдегер (филозофија) у том погледу константа (што би се могло довести у питање), нема сумње да уметност у дијалогу учествује изнова и изнова различито, путем различитих уметности и уметничких дела.

Како смо већ нагласили, уважавање Хајдегеровог феноменолошког приступа овде је од кључног значаја. Пошто је фигура дијалога постављена тако да би унутар њега уметност морала да се појави као феномен, те да као феномен са своје стране води и условљава његов ток, онда овде не може бити

речи о строго појмовним разабирањима на општем нивоу. Напротив, онда се овде мора започети од најконкретнијег и најнепосреднијег сусрета са уметношћу, односно од појединачног уметничког дела у његовом феноменском појављивању. Сваки такав феномен Хајдегеру другачије говори: једном у смеру истине, други пут у смеру присуства, трећи пут у смеру превладавања и слично. Отуда, сваки од његових текстова поводом неког уметничког дела већ према методолошким узусима дијалога мора бити другачије организован, конституисан и фокусиран. Очекивати да сваки од њих у одређеном броју корака на крају води ка истом проблему или теми значило би унапред ограничити сусрете са уметношћу на тачно одређени резултат који би они требало да понуде, а то је посве у супротности са идејом дијалога певања и мишљења.

Наведено појашњава и зашто сматрамо да се ни један од Хајдегерових сусрета са сликарством не може прогласити за кључни, једини исправан, довршен или моделарни. Пошто сваки од њих битно зависи од уметничког дела са којим започиње, при чему ни једно од њих није и не може бити унапред квалификовано као важније од других, сви су они једнако значајни. За устаљене интерпретације Хајдегерове филозофије уметности као најважнији случај несумњиво би се издвојио Ван Гог, врлином тога што је анализа његове слике ситуирана у програмски Хајдегеров спис о уметности, *Извор уметничког дела*. На сличан начин могуће је истаћи и Клеа, како због поменуте Хајдегерове опаске да би, с обзиром на сусрет с њим, требало да напише други део *Извора*, тако и због тезе о томе да се са Клеом десило нешто необично важно и несвакидашње, што смо ми представили као превладавање уметности. Ипак, иако је све наведено тачно, то не умањује значај Хајдегерових сусрета са Марком и Сезаном, нити би, према методолошким поставкама дијалога, било оправдано тврдити да искуство са Марком, Ван Гогом и Сезаном, на пример, треба самеравати према оном са Клеом. Сваки од њих доноси нешто другачије и ново, а управо то је и за самог Хајдегера од кључног значаја.

Наравно, то не значи да се између ова четири сусрета не могу повући баш никакве паралеле и везе. Раније смо већ поменули један од Хајдегерових фрагмената о Клеу, у ком он тврди да Сезан припрема оно што се догодило са Клеом, име-

нујући то нешто као *произвођење*.<sup>420</sup> Очигледно је, дакле, да Хајдегер уочава сличности између ова два сликара, и то полазећи од сопствене перспективе – од онога како се оба појављују за његову филозофску мисао. Коментар је утолико занимљивији што *Белешке о Клеу* хронолошки значајно претходе записима о Сезану; он, дакле, потврђује да је Сезан за Хајдегера био филозофски значајан и пре него што су ова два записа *de facto* настала. Утолико се, коначно, може и тврдити да су управо *Белешке* последња Хајдегерово реч о сликарству: ако Сезан припрема Клеа, онда је јасно да са Клеом у Хајдегеровом мисаоном искуству сликарства идемо корак даље од Сезана.

Сличност ова два сликара у Хајдегеровој анализи везана је и за чињеницу да се, разматрајући их, Хајдегер не бави тематски ни једним конкретним делом, већ, тако рећи, целокупним њиховим сликарством, што је посебно истакнуто са Сезаном. Како би то заиста изгледало са Клеом да је Хајдегер довршио своје белешке не можемо знати, па се морамо задржати на доступном материјалу, који се креће између више Клеових дела, иако је, према Пецетовом сведочанству, *Bunter Blitz* за Хајдегера била најважнија Клеова слика.<sup>421</sup> По истој линији можемо груписати тумачења Марка и Ван Гога, јер се ту ради о конкретним сликама, *Срндаћи у шуми* и *Пар џипела*. Ипак, помак од анализа конкретних слика ка коментарима целине сликарства, који очигледно раздваја два ранија од познијих списа, занимљив је и са методолошке стране. Наиме, иако сматрамо да су у свим тим случајевима сусрет и искуство конкретних слика основ како понуђених тумачења, тако и њихове легитимности, са Сезаном и Клеом понуђена је и перспектива ширег домаћаја, чиме су, верујемо, границе такве методске поставке не само проширене, већ и потврђене.

Паралела се може успоставити и између тумачења Марка са једне, те Сезана са друге стране. Наиме, чини се да је у оба ова случаја у Хајдегеровом фокусу проблем слике и сликарства, укотвљен у искуству стваралаштва наведених сликара. Како смо видели, Хајдегерови записи о Сезану заиста се у пр-

<sup>420</sup> Уп. Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes on Klee”, фрагмент 36.

<sup>421</sup> Уп. Petzet, H. W., *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929–1976*, стр. 156.

вом реду тичу његовог сликарства. Сматрамо да би тумачење Марка требало сагледати у истом духу, ма колико да је оно рудиментарно и сведено на побочну анализу унутар ширег оквира испитивања Кантовог схематизма. Превагу ту односи чињеница да у тих неколико пасуса Хајдегер настоји да карактер уметничке слике јасно одвоји од других појавних облика и појмовних разумевања слике; то, очигледно, најављује и превладавање слике са Клеом.

За разлику од тога, анализа Ван Гога и фрагменти о Клеу фокусом су више усмерени на онтолошку проблематику, односно на суштину уметности (као такве). Иако Хајдегер у вези са Клеом не помиње синтагму суштине уметности, чињеница да он у Клеовим сликама препознаје пример превладавања уметности јасно сведочи да се ради управо о томе, односно да се превладавање уметности тиче њене суштине. Према нашем суду, тако треба тумачити и наглашену тему превладавања слике у вези са Клеом: слика, наиме, није овде значајна сама по себи, већ њено превладавање треба посматрати на позадини хоризонта преображења уметности. У том смислу можемо се вратити и на Сезана, јер је за њега кључни појам присуства такође онтолошког регистра, иако он, по нашој оцени, постаје темом тек на позадини фокусираног проблема Сезановог сликарства.

Карактеристично за све ове случајеве Хајдегеровог бављења сликарством је теза наглашена још у вези са Марком, а касније постојано разрађивана и профилисана – теза, наиме, да се сликарство не тиче (приказивања) бивствујућег, већ управо бивствовања. Како смо више пута помињали, већином се критике Хајдегерове филозофије уметности држе томе супротне тезе: понукане основним тачкама анализе Ван Гога из *Извора уметничког дела*, као и тезама о апстрактној уметности из предавања *О ставу разлога*, такве критике тврде да се Хајдегерови ставови могу применити само на представљачку и фигуративну уметност. У Хајдегеровом регистру, то би значило да његова филозофија сликарства потенцира однос уметности и бивствујућег. То, међутим, сматрамо погрешним: све што Хајдегер говори о уметности, од саме фигуре дијалога певања и мишљења, до превладавања естетике, сведочи о томе да уметност за њега не може бити везана само за бивствујуће,

јер би је то осудило на нивелацију онтолошке диференције карактеристичну за традицију.

Свакако, ако ствари тако поставимо, одмах се јавља питање наговештено са *Белешкама о Клеу*, где Хајдегер тврди да је сва западна уметност метафизичка. Ако је то тачно, онда је сва западна уметност такође и носилац нивелације онтолошке диференције, то јест, заборава бивствовања. Ипак, то се коси са ставовима изведеним спрам Марка, Ван Гога и Сезана; да ли, онда, заиста треба да случај Клеа схватимо као радикални дисконтинуитет са претходним разумевањем уметности? Значи ли теза о метафизичком карактеру уметности да се Хајдегер одриче својих претходних ставова о усмерености уметности на бивствовање, а не на бивствујуће?

Одговори на ова питања, сматрамо, одрични су. Овде, наиме, треба уважити принципијелну разлику између филозофије и уметности: уколико је западна уметност метафизичка, она то сигурно није на начин на који је то традиционална филозофија. Апорију бисмо решили овако: сходно свему што Хајдегер о сликарству говори у вези са Марком, Ван Гогом и Сезаном, можемо закључити да је медијум уметничке слике по себи таква да фокусира бивствовање – а не бивствујуће, било оно сликом приказано или не, па тиме и држи отвореном онтолошку диференцију. Наведено, међутим, не значи да је та разлика у сликарству тематски фокусирана. Другим речима, иако је за сликарство карактеристично то да се креће у подручју онтолошке диференције, та његова природа и сама онтолошка диференција не морају бити и темом одређене слике. Кле би се, онда, у том погледу издвојио баш као сликар који своје слике поставља као сведочанство о таквој природи сликарства: код њега би, дакле, онтолошка диференција била темом сликарске обраде.

Свакако, чим употребимо појам онтолошке диференције у оваквом контексту ризикујемо да поновимо гест традиције и уметнику припишемо уже филозофске преокупације и теме. То код Хајдегера није случај: он у сусрету са уметничким делом препознаје импулсе значајне за филозофску мисао, па некад и оне комплементарне сопственој, али их он не враћа назад уметницима, као да би такви проблеми и теме били њихова сопствена преокупација или истина уметничких дела *по*

себи, ван дијалога са филозофијом. Уколико се уметничка дела и уметници и квалификују филозофским појмовима, то само значи да се у говору о њима крећемо у оквирима филозофије и показујемо на који начин она реагује на сусрет. Другим речима, то значи да говоримо као једна страна у дијалогу певања и мишљења.

Како смо видели, оно што Кле сликарски ради је директна тематизација сликарства, таква која иде корак даље од Сезана утолико што не даје дефинитивни одговор на питање о смислу онога одакле се сликарство конституише (присуство). Напротив, Клеов одговор заправо је отворено сликарско питање о извору смисла који се сликом артикулише и пројављује – питање је отворено зато што се на њега сликарским путем принципјелно не може одговорити. Сама та отвореност између слике и њеног извора и порекла, онда, одговара отворености између бивствујућег (слике) и бивствовања као таквог (извор сликарства): отвореност која је, у Клеовом рефлексивном захвату, смештена у саму слику, односно сачувана у делу.

Дијалог певања и мишљења остварен је на особен начин у сваком од ових сусрета са сликарством. Како смо видели, те особености очитују се чак и у језичким артикулацијама тих сусрета, пошто дословно ни један од њих нема исту језичку обраду. Садржински гледано, сваки од дијалога са сликарима понудио је и нове увиде у карактер дијалога певања и мишљења, а Хајдегер је, по нашем суду, поступно испитивао и развијао његове потенцијале. Такође, сваки од њих представља и посебну тачку у развоју ове мисаоне фигуре у целини Хајдегерове филозофије уметности, чиме се потврђује значај сликарства и у тим ширим оквирима.

Хајдегерова прва реч о уметности, анализа Франца Марка, тако је прво ступање у сусрет са уметношћу: искорак из ког је, бар делом, касније и произашла идеја дијалога. Овај предтакт Хајдегерове филозофије уметности вођен је феноменолошки, што је, у најмању руку, зацртало методске оквире односа филозофије и уметности у Хајдегеровом захвату. Идеја дијалога касније се форматира пре свега путем анализа Хелдерлина, којима се у овој студији нисмо бавили, али се она у увелико заокруженој форми показује и спроводи у *Извору*, управо спрам анализе Ван Гога. Иако на том месту Хајдегер не разматра дијалог као

тему, он га анализом слике проводи, и то на начин типичан за магистралне токове његове филозофије уметности. Анализа Ван Гога, дакле, пример је дијалога певања и мишљења у његовој основној поставци.

Са друге стране, сусрет са Сезаном можда је и најрадикалнији у том погледу. Како смо видели, ту Хајдегер дијалог певања и мишљења гура до крајњих граница, чинећи га делатним на начин који одступа од централних поставки његове филозофије уметности. Уместо да, као са Ван Гогом, постави дијалог и изведе филозофске закључке из њега, Хајдегер у записима о Сезану настоји да дијалог *отвори* – и *држи отвореним*. Многобројне језичке стратегије које он користи са тим циљем, од којих је најупечатљивији песнички облик ових записа, требало би да покажу живо присуство уметности, односно сликарства у контакту са филозофијом. Закључак који се на основу тог померања дијалога може извести најпре је тај да дијалог никада не може бити затворен, односно да филозофија никада не може да покори уметност, па чак ни неко конкретно уметничко дело. Једноставније речено, филозофија не може да исцрпи смисао уметничког дела, те сваки коментар о њему принципијелно остаје недовршен и недовршив.

Филозофија, дакле, увек остаје изложена за *мигове* (*Gesammelt winkend*) који од уметничких дела долазе ненадано и непредвидиво, те који, попут *удара муње*, могу изазвати велике потресе, односно отворити филозофску мисао за нешто до тад *невиђено, нечувено* – и *неизговориво*. Мисаона фигура мига у Хајдегеровој мисли директно је, као појам, преузета од Хелдерлина, а везана је и за слику муње: у томе, верујемо, бар делом лежи и Хајдегерово фасцинација Клеовом сликом *Bunter Blitz*.<sup>422</sup> Појам мига уже припада обради питања о бивствовању у позној филозофији, то јест, он, упркос свом песничком пореклу, заправо није специфично везан за Хајдегерову филозофију

<sup>422</sup> Уп. Heidegger, M., *Hölderlinove himne „Germanija“ i „Rajna“*, стр. 29; von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis*, стр. 238–239, 246–247; Mattei, J.-F., „The Heideggerian Chiasmus”, in: D. Janicauld, J.-F. Mattei (eds.), *Heidegger From Metaphysics to Thought*, SUNY Press, New York, 2005, стр. 116–117; Mugerauer, R., *Heidegger and Homecoming. The Leitmotif in Later Writings*, University of Toronto Press, Toronto, 2008, стр. 228–229.



уметности. Ипак, појам затичемо како у вези са Сезаном, тако и у вези са Клеом – ту, одлучујуће, путем (уметничке) слике. Штавише, позни запис о Сезану јасно сведочи о томе да и слика може бити миг, односно имати карактер мига.<sup>423</sup>

За дијалог певања и мишљења то не значи само уклапање са ширим токовима позне филозофије, већ и наглашавање његовог потенцијала да филозофију постави у простор у ком се она може адекватно оријентисати спрам свог водећег и темељног питања – питања о бивствовању. Ако је изворна идеја дијалога подразумевала прилику за препород филозофије у односу на традицију, прилику да се филозофија о сопственом карактеру, задатку и могућностима учи од нечега другачијег од себе, увођењем мига у игру та прилика се прецизира и профилише. Она се сада, чак и у погледу уметности, везује за повесно раскривање бивствовања – у датом случају, оног које долази *из будућег*, односно оног које тек треба задобити и чији тренутни изостанак условљава да Хајдегер своју позну филозофију назива прелазном и почетном.<sup>424</sup>

Другим речима, дијалог певања и мишљења није везан само за феноменолошки опредељену и актуелну датост филозофије, уметности и њиховог односа, која може да сведочи о ономе шта филозофија сада може да буде (за разлику од својих традиционалних облика). Напротив, он усмерава филозофију и према оном будућем, према ономе што она тек треба да постане, тако се још једном потврђујући као увек отворени дијалог чије се довршење не треба очекивати ни захтевати.

У истом духу, сматрамо, постављене су и *Белешке о Клеу*. То потврђује радикална теза о превладавању уметности – догађају над којим филозофија нема никакво прејемство, али који (би требало да) има темељне последице по њу. Превладавање

<sup>423</sup> И овде, дакле, уочавамо напоредност између песништва и сликарства, јер Хајдегер још приликом тумачења Хелдерлинове песме *Германија* каже: „У складу с том бити давања мига и његовим битним мијенама, морамо давање мига разумјети као језик богова и, према томе, пјесништво као давање мига заодјенуто у ријеч“. Ако је песништво давање мига у облику речи, сликарство, чини се, може бити давање мига у облику слике. Уп. Heidegger, M., *Hölderlinove himne „Germanija“ i „Rajna“*, стр. 30.

<sup>424</sup> Уп. Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, стр. 21, 42, 60.

уметности измешта филозофију не само *из* њених традиционалних кретања, већ и *ка* њеним новим просторима, који, чини се, без уметности не би били доступни. У сржи ове проблематике изнова је питање може ли филозофија да себе преобрази сопственим средствима, макар била и спремна на потпуно негирање својих већ постојећих облика – како традиционалних, тако и савремених. Карактеристични тон Хајдегерове мисли оставља утисак суверености, контроле и потпуног владања над њеним процесима и кретањима. Ипак, као што је то често случај са језиком Хајдегерове филозофије, тај тон може да зава: Хајдегер у позној фази заправо постојано тврди сасвим непретенциозно *још-увек-не, ка-још-увек-непознатом* и *незна-но-откуда* усмерење своје мисли.<sup>425</sup>

Другим речима, теза о томе да се филозофија, због актуелног рада традиције, више не може аутономно препородити, већ јој је за такав препород неопходан дијалог са уметношћу, не значи инструменталистички однос према уметности. Дакле, не ради се о томе да филозофија треба само да посегне за уметношћу, која јој пасивно стоји на располагању, да неко време проборава у њеном присуству и суседству, како би се себи вратила освежена и пуна нових идеја. Напротив, дијалог са уметношћу требало би да буде и остане простор филозофије – простор у ком ће се она несумњиво постојано изграђивати, али и, превасходно, простор који јој обезбеђује да једном за свагда напусти кључни проблем традиције, затварање у сопствене границе.

Да би филозофија изнова била оно што би требало да буде, односно да би се почело са другим почетком мишљења, она мора начелно остати отворена и изложена за догађај бивствовања – то јест, она се не сме изнова затворити у сопствене мисаоне и појмовне матрице. Дијалог певања и мишљења простор је таквог њеног постављања.

Хајдегерови сусрети са сликарством, тако, не само да у контексту његове филозофије уметности потврђују ову уметност једнако важном као и поезију, већ сведоче и о његовим постојаним напорима да се избори за ствар саме филозофије.

---

<sup>425</sup> Уп. Vallega-Neu, D., *Heidegger's Contributions to Philosophy*, стр. 36, 104–105, 109.

Слика је, како смо видели, у том погледу нарочито важна, због потребе да се филозофско мишљење ослободи нововековних наноса репрезентативности; у тој мери постоји паралела између језика као заједничког медијума филозофије и поезије, те слике као представе као заједничког традиционалног модела мишљења о филозофији и сликарству. Отуда ни уметничку слику не би требало разумети као ствар представљања, нити је везивати за имагинацију или друге моћи душе као њен извор. Напротив, уметничка слика, колико и песма, за Хајдегера је последица (повесне) нескривености бивствовања, а тиме и истине. Ступајући у однос са сликом, сусрећемо се са сведочанством о непојмљивим и непредстављивим основама наше стварности; чињеница да слика и филозофија не деле заједнички медијум (језика), а да ипак остварују дијалог, утолико од сликарства чини још занимљивију тему.

Уна Поповић

## ЛИТЕРАТУРА

- Anz, W., „Die Stellung der Sprache bei Heidegger“, in: O. Pöggeler (hrsg.), *Heidegger. Perspektiven zur Deutung seines Werks*, Athenäum, Königstein/Ts., 1984.
- Bernasconi, R., „The transformation of language at another beginning“, in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume III: Language*, Routledge, London, 1992.
- Vallega-Neu, D., „Poietic Saying“, in: C. E. Scott, S. M. Schoenbohm, D. Vallega-Neu, A. Vallega (eds.), *Companion to Heidegger's Contributions to Philosophy*, Indiana University Press, 2001.
- Vallega-Neu, D., *Heidegger's Contributions to Philosophy. An Introduction*, Indiana University Press, Bloomington, 2003.
- Vattimo, G., „Aesthetics and the End of Epistemology“, in: H. Dreyfuss, M. Wrathall (eds.), *Heidegger Reexamined Volume 3: Art, Poetry, and Technology*, Routledge, New York/London, 2002.
- Villela-Petit, M., „Heidegger's conception of space“, in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume I: Philosophy*, Routledge, London, 1992.
- Geertsema, M. J., *Heidegger's Poetic Projection of Being*, Palgrave MacMillan, 2018.
- Gethmann, K. F., „Zum Wahrheitsbegriff“, in: *Dasein: Erkennen und Handeln*, Walter de Gruyter, Berlin, 1993.
- Gnehm, M., „The Gaze of ‚Historicity‘ in Schongauer and Dürer“, in: A. Boetzkas, A. Vinegar (eds.), *Heidegger and the Work of Art History*, Ashgate, 2014.
- Gowing, L., „Cézanne: The Logic of Organized Sensations“, in: M. Doran (ed.), *Conversations with Cézanne*, University of California Press, Berkeley, 2001.
- Grieder, A., „What did Heidegger mean by 'essence'“, in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume I: Philosophy*, Routledge, London, 1992.

- Grondin, J., *Der Sin für Hermeneutik*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1994.
- Groth, M., *Translating Heidegger*, University of Toronto Press, Toronto, 2017.
- Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti. Problem zasnivanja*, Mali Nemo, Pančevo, 2005.
- Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti. Osnovni problemi estetike polazeći od Hajdegerove filozofije*, Mali Nemo, Pančevo, 2009.
- Грубор, Н., *Егзистенција и дистанца. Студије о Хајдегеровој филозофији*, Завод за уџбенике, Београд, 2019.
- Dastur, F., „Heidegger’s Freiburg Version of the Origin of the Work of Art”, in: James Risser (ed.), *Heidegger Towards the Turn: Essays on the Work of the 1930*, SUNY Press, New York, 1999.
- Dodd, J., *Violence and Phenomenology*, Routledge, New York, 2009.
- Dreyfus, H. L., *Being-in-the-World. A Commentary on Heidegger’s Being and Time*, MIT Press, 1991.
- Emad, P., „Thinking more deeply into the question of translation: essential translation and the unfolding of language”, in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume III: Language*, Routledge, London, 1992.
- Ijsselling, S., „The end of philosophy as the beginning of thinking”, in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume I: Philosophy*, Routledge, London, 1992.
- Imdahl, G., *Das Leben verstehen. Heideggers formal anzeigende Hermeneutik in den frühen Freiburger Vorlesungen (1919 bis 1923)*, Königshausen&Neumann, Würzburg, 1997.
- Jaeger, H., *Heidegger und die Sprache*, Francke Verlag, Bern/München, 1971.
- Kelkel, A. L., „The Enigma of Art: Phenomenology of Aesthetic Experience or Archaeology of the Work of Art?”, in: T. J. Stapleton (ed.), *The Question of Hermeneutics. Essays in Honor of Joseph J. Kockelmans*, Springer Science+Business Media, Dordrecht, 1994.
- Kelly, M., *Iconoclasm in Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003.
- Kisiel, Th., *The Genesis of Heidegger’s Being and Time*, University of California Press, 1993.
- Klee, P., „Schöpferische Konfession”, in: Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Schwabe, Basel, 1964.
- Kockelmans, J. J., *On the truth of Being: Reflections on Heidegger’s later philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.
- Kockelmans, J. J., *Heidegger on Art and Art Works*, Martinus Nijhoff, Dordrecht, 1986.
- Kovacs, G., *Thinking and Be-ing in Heidegger’s Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, Zeta Books, Bucharest, 2015.

- Kurz, M., *Bild-Verdichtungen: Cezannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 2003.
- Lafont, C., *Heidegger, Language, and World-Disclosure*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- Lehmann, K., *Vom Ursprung und Sinn der Seinsfrage im Denken Martin Heideggers. Versuch einer Ortbestimmung*, Band I, Universitätsbibliothek, Freiburg i.Br. 2003.
- Lehmann, K., *Vom Ursprung und Sinn der Seinsfrage im Denken Martin Heideggers. Versuch einer Ortbestimmung*, Band II, Universitätsbibliothek, Freiburg i.Br. 2003.
- Löwith, K., „The Political Implications of Heidegger’s Existentialism,” *New German Critique*, no. 445, 1988.
- Mally, K., *Five Ground-Breaking Moments in Heidegger’s Thinking*, University of Toronto Press, Toronto, 2020.
- Mattei, J.-F., „The Heideggerian Chiasmus”, in: D. Janicauld, J.-F. Mattei (eds.), *Heidegger From Metaphysics to Thought*, SUNY Press, New York, 2005.
- Merlo-Ponti, M., *Sezanova sumnja. Oko i Duh i drugi ogleđi o umetnosti*, Službeni glasnik, Beograd, 2016.
- Miladinov, M., „Hajdegerov fenomenološko-hermeneutički metod”, *Arhe*, Vol. 14, no. 28, 2017.
- Miladinov, M., „Hajdegerovi pojmovi sveta i zemlje. Problem iskustva umetničkog dela”, *Arhe*, Vol. 15, No. 30, 2018.
- Mitchell, A. J., „The Fourfold”, in: Davis, B. W. (ed.), *Martin Heidegger: Key Concepts*, Routledge, New York, 2010.
- Mitchell, A. J., *Heidegger Among the Sculptors. Body, Space, and the Art of Dwelling*, Stanford University Press, Stanford, 2010.
- Mitchell, A. J., *The Fourfold: Reading the Late Heidegger*, Northwestern University Press, 2015.
- Mugerauer, R., *Heidegger and Homecoming. The Leitmotif in Later Writings*, University of Toronto Press, Toronto, 2008.
- Nancy, J.-L., „On a Divine Wink”, in: D. Pettigrew, F. Rafford (eds.), *French Interpretations of Heidegger: An Exceptional Reception*, SUNY Press, New York, 2008.
- Pattison, G., *The Later Heidegger*, Routledge Philosophy Guidebook, Routledge, 2000.
- Petzet, H. W., *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929-1976*, University of Chicago Press, Chicago, 1993.
- Pöggeler, O., „Does the saving power also grow? Heidegger’s last paths”, in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume IV: Reverberations*, Routledge, London, 1992.

- Pöggeler, O., „West-East Dialogue: Heidegger and Lao-Tzu”, in: Parkes, G. (ed.), *Heidegger and Asian Thought*, Motilal Banarsidas Publishers, Delhi, 1992.
- Pöggeler, O., *Der Denkweg Martin Heideggers*, Vierte Auflage, Gänter Neske Verlag, Stuttgart, 1994.
- Pöggeler, O., *Bild und Technik: Heidegger, Klee und die Moderne Kunst*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2002.
- Pöggeler, O., *Heidegger u svom vremenu*, Šahinpašić, Sarajevo, 2005.
- Поповић, У., „Питање о техници: Хајдегерово промишљање савремености”, *Архе: часопис за филозофију*, год. 10, бр. 20, 2013.
- Поповић, У., „Превладавање естетике и почетак мишљења: Хајдегерово схватање уметности у савремено доба”, у: Драшкић-Вићановић Ива, Поповић Уна, Новаковић Марко, Грубор Небојша (ур.), *Криза уметности и нове уметничке праксе*, ЕДС, Београд, 2014.
- Popović, U., „Tradicija filozofije i njen jezik: Hajdegerovo tumačenje temeljnih pojmova”, *Arhe*, god. 11, br. 21, 2014.
- Popović, U., „Problem jezika i tumačenja Hajdegerove filozofije”, *Arhe*, god. 12, br. 24, 2015.
- Поповић, У., *Језик и бивствовање. Фундаментална онтологија језика*, СФД, Београд, 2019.
- Popović, U., „Martin Heidegger o slikarstvu: Franz Mark i Paul Klee”, *Filozofska istraživanja*, Vol. 39, No. 2, 2019.
- Popović, U., „Hajdeger o Kleu: nove perspektive Hajdegerove filozofije umetnosti”, *Theoria*, Vol. 62, br. 2, 2019.
- Popović, U., „Prostor, mesto i stvari. Hajdeger o neegzistencijalnoj prostornosti”, *Kritika*, god. 1, br. 2, 2020.
- Ridling, Z., *The Lightness of Being. A Comprehensive Study of Heidegger's Thought*, Acces Foundation, Kansas City, Missouri, 2001.
- Sadler, T., *Heidegger and Aristotle: The Question of Being*, Athlone, London, 1996.
- Sallis, J., „Heidegger's poetics: the question of mimesis”, in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments, Volume IV: Reverberations*, Routledge, London, 1992.
- Schmidt, D. J. , *Between Word and Image: Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*, Indiana University Press, Bloomington, 2013.
- Sholtz, J., *The Invention of a People. Heidegger and Deleuze on Art and the Political*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2015.
- Scott, C. E., „Introduction: Approaching Heidegger's Contributions to Philosophy and Its Companion”, in: C. E. Scott, S. M. Schoenbohm, D. Vallega-Neu, A. Vallega (eds.), *Companion to Heidegger's Contributions to Philosophy*, Indiana University Press, 2001.



- Silverman, H. J., *Textualities. Between Hermeneutics and Deconstruction*, Routledge, New York/London, 1994.
- Sharr, A., *Heidegger for Architects*, Routledge, New York, 2007.
- Sheehan, T., „Dasein“, in: H. L. Dreyfus, M. A. Wrathall (eds.), *A Companion to Heidegger*, Blackwell, Malden, 2005.
- Trawny, P., *Martin Heidegger*, Campus Verlag, Frankfurt/New York, 2003.
- Tugendhat, E., „Heideggers Idee von Wahrheit“, in: *Heidegger. Perspektiven Deutung seines Werks*, O. Pöggeler (hrsg.), Athenäum, Königstein, 1984.
- Ferris, D., „Politics of the Useless: The Work of Art in Benjamin and Heidegger“, in: A. Benjamin, D. Vardoulakis (eds.), *Sparks Will Fly. Benjamin and Heidegger*, SUNY Press, New York, 2015.
- Froment-Meutice, M., *That is to Say: Heidegger's Poetics*, Stanford University Press, Stanford, 1998.
- Harries, K., *Art Matters. A Critical Commentary on Heidegger's 'The Origin of the Work of Art'*, Springer, 2009.
- Heidegger, M., *Logik: Die Frage nach der Wahrheit*, GA 21, W. Biemel (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1976.
- Heidegger, M., *Metaphysische Anfangsgründe der Logik im Ausgang von Leibniz*, GA 26, K. Held (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1978.
- Heidegger, M., *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt-Endlichkeit-Einsamkeit*, GA 29-30, F.-W. von Hermann (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1983.
- Heidegger, M., ‚Zur Erörterung der Gelassenheit. Aus einem Feldweggespräch über das Denken‘, im: *Aus der Erfahrung des Denkens (1910–1976)*, GA 13, H. Heidegger (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1983.
- Heidegger, M., *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, B. Heimbüchel (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1985.
- Heidegger, M., „Seminar in Le Thor 1969“, im: *Seminare (1951–1973)*, GA 15, C. Ochswadt (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1986.
- Heidegger, M., *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988.
- Heidegger, M., *Schelling: Vom Wesen der menschlichen Freiheit*, GA 42, I. Schüssler (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1988.
- Heidegger, M., „Zur Überwindung der Ästhetik. Zur ‚Ursprung des Kunstwerks‘“, *Heidegger Studies*, Vol. 60, 1990.
- Heidegger, M., „Einblick in das was ist. Bremer Vorträge 1949: Das Ding / Das Ge-stell / Die Gefahr / Die Kehre“, im: *Bremer und Freiburger Vorträge*, GA 79., P. Jaeger (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1994.

- Heidegger, M., „Αρχιβασιή. Ein Gespräch selbdritt auf einem Feldweg zwischen einem Forscher, einem Gelehrten und einem Weisen”, im: *Feldweg-Gespräche (1944/45)*, GA 77, I. Schüssler (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1995.
- Heidegger, M., „Što je to – filozofija?”, u: *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*, Naprijed, Zagreb, 1996.
- Heidegger, M., *Der Satz vom Grund*, GA 10, P. Jaeger (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1997.
- Хајдегер, М., *Увод у метафизику*, Ейдос, Врњачка Бања, 1997.
- Хајдегер, М., „...Песнички станује човек...”, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999.
- Хајдегер, М., „Питање о техници”, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999.
- Хајдегер, М., „Ствар”, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999.
- Хајдегер, М., „Шта значи мишљење”, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999.
- Хајдегер, М., „Анаксимандров фрагмент”, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.
- Хајдегер, М., „Доба слике света”, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.
- Хајдегер, М., „Извор уметничког дела”, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.
- Хајдегер, М., „Чему песници?”, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.
- Heidegger, M., *Prolegomena za povijest pojma vremena*, Demetra, Zagreb, 2000.
- Heidegger, M., „Vom Wesen der Wahrheit”, im: *Sein und Wahrheit / 1. Die Grundfrage der Philosophie (Summer semester 1933), 2. Vom Wesen der Wahrheit (Winter semester 1933/34)*, GA 36/37, H. Tietjen (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 2001.
- Heidegger, M., *Hölderlinove himne „Germanija” i „Rajna”*, Demetra, Zagreb, 2002.
- Хајдегер, М., „К питању о бивствовању”, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003.
- Хајдегер, М., „О суштини истине”, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003.
- Хајдегер, М., „О суштини разлога”, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003.
- Хајдегер, М., „Платоново учење о истини”, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003.
- Хајдегер, М., „Поговор за „Шта је метафизика?””, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003.
- Хајдегер, М., „Увод за „Шта је метафизика?””, у: *Путни знакови*, Плато, Београд, 2003.
- Heidegger, M., „Uvod u fenomenologiju religije”, u: *Fenomenologija religioznog života*, Demetra, Zagreb, 2004.
- Heidegger, M., *Übungen für Anfänger. Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen: Wintersemester 1936/37*, U. von Bülow (hrsg.), Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar, 2005.

- Heidegger, M., *Temeljni problemi fenomenologije*, Demetra, Zagreb, 2006.
- Heidegger, M., *Gedachtes*, GA 81, P.-L. Coriando (hrsg.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 2007.
- Хајдегер, М., *Онтологија: херменеутика фактичности*, Академска књига, Нови Сад, 2007.
- Hajdeger, M., „Reč”, u: *Na putu k jeziku*, Fedon, Beograd, 2007.
- Hajdeger, M., „Suština jezika”, u: *Na putu k jeziku*, Fedon, Beograd, 2007.
- Heidegger, M., *Prilozi filozofiji*, Naklada Breza, Zagreb, 2008.
- Heidegger, M., „Notizen zu Klee/Notes to Klee”, *Philosophy Today* 61, (1/2017).
- von Hermann, F.-W., *Subjekt und Dasein. Interpretationen zu „Sein und Zeit”*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1985.
- von Hermann, F.-W., „The flower of the mouth’: Holderlin’s hint for Heidegger’s thinking of the essence of language”, in: C. Macann (ed.), *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume III: Language*, Routledge, London, 1992.
- von Hermann, F.-W., „Way and method: hermeneutic phenomenology in thinking the history of being”, in: *Martin Heidegger Critical Assesments. Volume I: Philosophy*, Routledge, London, 1992.
- von Hermann, F.-W., *Wege ins Ereignis. Zu Heideggers ‘Beiträgen zur Philosophie’*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1994.
- von Hermann, F.-W., *Heideggers Philosophie der Kunst. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung der Kunstwerks”*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1994.
- von Herman, F.-W., *Die zarte, aber helle Diferenz. Heidegger und Stefan George*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein, 1999.
- von Hermann, F.-W., „Contributions to Philosophy and Enowning-Historical Thinking”, у: C. E. Scott, S. M. Schoenbohm, D. Vallega-Neu, A. Vallega (eds.), *Companion to Heidegger’s Contributions to Philosophy*, Indiana University Press, 2001.
- Hogan, S., „Echoes... Before the Other”, in: L. Foran, R. Uljee (eds.), *Heidegger, Levinas, Derrida: The Question of Difference*, Springer, 2016.
- Capobianco, R., *Engaging Heidegger*, University of Toronto Press, Toronto, 2010.
- Cox, N., „Braque and Heidegger on the Way to Poetry”, *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, Vol. 12, No. 2, 2007.
- Young, J., *Heidegger’s Later Philosophy*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- Young, J., *Heidegger’s Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- Watson, S. H., „Heidegger, Paul Klee, and the Origin of the Work of Art”, *The Review of Metaphysics*, Vol. 60, No. 2, 2006.

Уна Поповић

Watson, S. H., *Crescent Moon Over the Rational: Philosophical Interpretations of Paul Klee*, Stanford University Press, Stanford, 2009.

Wrathall, M. A., *Heidegger and Unconcealment. Truth, Language, and History*, Cambridge University Press, Cambridge, 2010.

Уна Поповић  
ХАЈДЕГЕР О СЛИКАРСТВУ

ИЗДАВАЧИ  
Естетичко друштво Србије, Београд  
Чигоја штампа

ЗА ИЗДАВАЧЕ  
Проф. др Дивна Вуксановић  
Жарко Чигоја

УРЕДНИК ЕДИЦИЈЕ  
Проф. др Небојша Грубор

РЕЦЕНЗЕНТИ  
проф. др Небојша Грубор  
проф. др Ива Драшкић Вићановић  
проф. др Дивна Вуксановић

ГРАФИЧКИ ДИЗАЈН  
Биљана Живојиновић

ПРИПРЕМА И ШТАМПА

*Чигоја*  
ШТАМПА

office@cigoja.com  
www.cigoja.com

ТИРАЖ  
500

ISBN 978-86-81712-12-2

CIP – Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

14 Хајдегер М.  
111.852  
7.01

**ПОПОВИЋ, Уна, 1984-**

Хајдегер о сликарству : Франц Марк, Винсент Ван Гог, Пол Сезан, Паул Кле / Уна Поповић. – Београд : Естетичко друштво Србије : Чигоја штампа, 2021 ([Београд] : Чигоја штампа). – 228 стр. ; 24 см. – (Едиција Естетичка истраживања ; књ. 2)

Тираж 500. – Напомене и библиографске референце уз текст. – Библиографија: стр. 221–228.

ISBN 978-86-81712-12-2 (ЕДС)

- а) Хајдегер, Мартин (1889–1976) – Филозофија уметности
- б) Естетика

COBISS.SR-ID 57407241