

## Heideggerova rasprava o umjetnosti

Članak o izvoru umjetničkog djela zacijelo je jedno od najutjecajnijih Heideggerovih djela. Svojim prvim objavljivanjem 1949. godine u sklopu zbornika filozofovih djela naslovljenog *Šumski putovi* odmah je, uostalom kao i mnogi drugi Heideggerovi tekstovi, izazvao snažan interes javnosti i niz burnih reakcija, od nekritičkog oduševljenja do potpunog i bezuvjetnog osporavanja. Postupno je, međutim, strast izravnog i stoga prebrzog reagiranja ustupila mjesto strpljivijem proučavanju teksta i njegova tumačenju iz cjeline misliočeva djela, prvenstveno iz vlastitog hoda njegova mišljenja i postupnog slijeda misaonih koraka priopćenih u samom članku. Premda je u međuvremenu broj kritičkih rasprava tematski izričito posvećenih tom djelu narastao na više stotina, ne može se reći da je njegovo tumačenje do sada u osnovnim crtama usklađeno i time dovedeno do manje ili više konačnog suglasja.

To i ne treba čuditi, prisjetimo li se da je upravo to, i to po nužnosti, sudbina svakog pravog i utoliko klasičnog filozofijskog djela. Da je i sam Heidegger tom tekstu pridavao osobito veliko značenje i u njemu prepoznavao jedno od onih očitovanja svojega misaonog puta u kojima je njegova osnovna nakana u svoj svojoj složenosti i višeznačnosti možda ponajbolje došla do riječi, o tomu svjedoči razmjerno dugotrajna povijest nastajanja djela (otprilike od 1931. do 1935./36. godine) i izrada triju u znatnoj mjeri različitih verzija, ali ne manje i pomnija kojom je godinama nakon njegova objavljivanja uvijek iznova – kako

u kasnije pisanima pogovoru i dodatku tako i u rubnim bilješkama u vlastitim primjercima djela – nastojao točnije i primjerenije formulirati ključna i središnja mjesta te time s jedne strane preduhitriti krivo razumijevanje uvjetovano ponekom ne sasvim uspjelom formulacijom, a s druge jasnije i izravnije izreći ono što je u vrijeme nastajanja djela doduše u osnovi bilo mišljeno, ali iz različitih razloga još ne i prikladno kazano.

U napomenama koje slijede nije nam namjera dati pokušaj filozofijskog tumačenja djela.<sup>1</sup> Ovdje hoćemo tek ocrtati opći okvir unutar kojeg čitanje i primjereno shvaćanje te Heideggerove rasprave ima najviše izgleda za povoljan ishod, zatim u najkraćim crtama uputiti na njezinu uklopljenost u cjelinu filozofova djela, te na koncu naznačiti njezinu vlastitu osnovnu intenciju i pobrojati neke znatnije teškoće pri razumijevanju konkretnih izvođenja.

S obzirom na općeniti interpretativni okvir rasprave postavlja se načelno pitanje je li u njoj doista izložena neka određena filozofija umjetnosti, ma kako nova, originalna i osebujna bila, ili umjetnost i umjetničko djelo tu treba shvaćati samo kao gotovo uzgredan povod i pomno odabranu tematsku podlogu za razvijanje čisto teoretskog i spekulativnog tijeka misli koji se prvenstveno ili čak isključivo bavi Heideggerovim temeljnim filozofijskim pitanjem o bitku? Jer teško je poreći da će čitatelji koji se u raspravi nadaju naći ove ili one pojedinačne stavove o umjetnosti i njezinoj biti, ili pak o različitim poznatim umjetnostima i njihovim znamenitim djelima, nakon prve lektire ostati zbunjeni, nerijetko i razočarani. Stoga postavljeno pitanje nije tek teoretsko, a s obzirom na svoj

---

<sup>1</sup> Čitatelja možemo uputiti na takav pokušaj u radu „Prijepor u bitku“, u: Damir Barbarić, Zrcalna igra četvorstva. Heideggerova kasna misao, Zagreb 2008.

domašaj i posljedice nije niti beznačajno. Od odgovora na njega ovisi mjera obveznosti koju bi Heideggerovo razmatranje i njime polučeni osnovni stavovi mogli imati ne samo za način postavljanja pitanja, konkretne postupke istraživanja i određivanje bitnih ciljeva znanstvenog, što znači teoretsko-umjetničkog i povijesno-umjetničkog proučavanja umjetnosti, nego i za uobičajeno svakodnevno odnošenje spram nje.

Pogleda li se pak opseg i kakvoća recepcije te Heideggerove rasprave u akademskim i istraživačkim krugovima teorije i povijesti umjetnosti, može se kao ispravan i danas prihvatiti stav jednog od upućenijih znalaca izrečen prije otprilike četvrt stoljeća: „U dijalog s Heideggerovim člankom o umjetničkom djelu – u tijeku od pedeset godina nakon što je napisan (1949) – povijest umjetnosti jedva da se upustila.“<sup>2</sup> Čak se i u nedvojbeno relevantnih filozofskih interpretata često nailazi na mnijenja slična onomu da je „taj članak [...] u sebi romantičan, jer umjetnost ne vidi u odnosu spram današnjeg tehničkog svijeta te ne omogućuje propitivanje moderne umjetnosti ...“<sup>3</sup> Prema nazoru istog autora i sam Heidegger bio je toga svjestan te je upravo zato – prema vjerodostojnom svjedočanstvu<sup>4</sup> – potaknut razmjerno kasnim susretom s umjetničkim djelom Paula Kleea najavio mogućnost i potrebu izrade drugog dijela svoje rasprave, u kojemu bi svoje osnovne postavke okušao u razjašnjavanju bitnih obilježja moder-

---

<sup>2</sup> Gottfried Boehm, „Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne“, u: *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, hrsg. von Walter Biemel und Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Frankfurt am Main 1989, 255-285, ovdje 255.

<sup>3</sup> Otto Pöggeler, *Philosophie und Politik bei Heidegger*, Freiburg/München, 2. Aufl. 1974, 157.

<sup>4</sup> Heinrich Wiegand Petzet, *Auf einen Stern zugehen. Begegnungen mit Martin Heidegger 1929-1976*, Frankfurt am Main 1983, 17.

ne umjetnosti. U svakom slučaju, pretežan dio suvremene znanosti o umjetnosti nesumnjivo bi se bez oklijevanja složio sa sljedećom negativnom dijagnozom Heideggerova navodno tek smutnju izazivajućeg utjecaja, postavljenom na poticaj gore navedenog rezolutnog nazora i razvijenom na njegovu tragu: „Stvarni nesporazumi u osnovnim pojmovima (naime u pojmu umjetničkog djela, pojmu svijeta, zemlje i povijesti kao ‚mjestu‘ umjetnosti), kao i njima posredovanog bitka, vode difuznoj potrazi za istinom u umjetnostima.“<sup>5</sup>

S druge strane, ne mogu se zanemariti ni doduše rijetki, ali redom kompetentni glasovi znalaca koji dokumentirano pokazuju relevantnost bitnih Heideggerovih stavova za razumijevanje mnogih značajki ne samo umjetnosti uopće nego i moderne umjetnosti.<sup>6</sup> Takav stav zastupa u svojem instruktivnom komentaru uz raspravu i jedan od jamačno najboljih poznavalaca Heideggerova djela: „Budući da se radi o bitnom području umjetnosti kao takve i u svim određujućim bitni crtama, *moderna umjetnost* iz njih ne može biti isključena. Ako je Heidegger s pogledom na Paula Kleea rekao da „bi sad zacijelo morao napisati drugi dio o ‚izvoru umjetničkog djela““, to može značiti samo to da bi uz pomoć osnovnih bitnih uvida u područje

---

<sup>5</sup> Annemarie Gethmann-Seifert, „Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft“, u: Heidegger und die praktische Philosophie, hrsg. von Annemarie Gethmann-Seifert und Otto Pöggeler, Frankfurt am Main 1988, 251-285, ovdje 272.

<sup>6</sup> Uz navedeni rad Gottfrieda Boehma treba istaknuti još jedno kompetentno i poučno razmatranje objavljeno u istom zborniku: Dieter Jäh-nig, „Der Ursprung des Kunstwerks‘ und die moderne Kunst“, u: Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger, hrsg. von Walter Biemel und Friedrich-Wilhelm von Herrmann, 219-254.

umjetnosti sada trebalo propitati i ono što je povijesno svojstveno modernoj umjetnosti.<sup>7</sup>

Prije nego se odlučimo za jedan ili drugi mogući odgovor na postavljeno pitanje možda je najuputnije poslušati iskaze samog Heideggera koji se tog pitanja izravno tiču. Iz najvećeg dijela njih nedvojbeno proizlazi da se bitna svrha rasprave – što je uostalom jednoznačno rečeno i u kasnije pisanom „Dodatku“ – ne iscrpljuje samo u pokušaju novog određenja umjetnosti i njezine biti, uzme li se umjetnost samo u značenju ma kako široko shvaćenog prikazivanja bića kao takvih i u cjelini. Iskazano u obzoru Heideggerove vodeće misli ontologijske diferencije bitka i bića, umjetnost je svagda „ispostava bitka“, a nikad samo „prikazivanje bića“.<sup>8</sup> Podrobnije i razrađenije Heidegger to obrazlaže u svojem – kako ga se često označava – drugom glavnom djelu *Prinosi filozofiji*, u obuhvatno tematsko okružje kojeg prema njegovim vlastitim riječima spada uz ostalo i članak o izvoru umjetničkog djela. Tamo o njemu čitamo: „Pitanje o izvoru umjetničkog djela nije usmjereno prema bezvremeno važećem ustanovljenju biti umjetničkog djela, koje bi ujedno moglo služiti kao nit vodilja za historijski unatrag gledajuće objašnjavanje povijesti umjetnosti. Pitanje stoji u najunutarnijoj vezi sa zadaćom prevladavanja estetike, a to ujedno znači jednog određenog shvaćanja bića kao onog što se može predmetno predočavati.“<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Freidrich-Wilhelm von Herrmann, Heideggers Philosophie der Kunst. Eine sytematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung „Der Ursprung des Kunstwerks“, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Frankfurt am Main 1994, 26.

<sup>8</sup> Martin Heidegger, „Zum ‚Ursprung des Kunstwerks‘ (zu Frankfurter Vorträgen)“, Heidegger Studies, Vol. 22 (2006), 9-23, ovdje 10.

<sup>9</sup> Martin Heidegger, Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis), 503.

Temeljni filozofijski okvir i vidokrug Heideggerove rasprave o umjetnosti treba shvaćati i određivati prema tom napatku. Gledano s obzirom na cjelinu i osnovne putanje njegova cjelokupnog mišljenja, ona stoji u službi prevladavanja estetike, koje je pak jedan od ključnih koraka znatno obuhvatnijeg pokušaja prevladavanja metafizike, kao onoga temeljnog stava i odnosa spram cjeline bića i spram bitka koji poviješću filozofije, i ne samo filozofije, vlada od vremena Grka do danas.<sup>10</sup> Koliko se samom Heideggeru taj korak činio bitnim i odlučujućim govori činjenica da je svoje dugogodišnje mislilačko sučeljavanje s Nietzscheovom filozofijom, u kojoj je vidio mjerodavno dokončanje metafizike i njezin završni lik, takav međutim koji ipak barem djelomice otvara i izgleda mogućnosti njezina prevladavanja, započeo 1936. godine upravo predavanjima o „volji za moć kao umjetnosti“.<sup>11</sup>

Slijedi li iz toga da su oni izvodi i stavovi u članku koji se izravno tiču umjetnosti, umjetničkog djela, njegove biti i izvora za samu umjetnost u osnovi ipak irelevantni i utoliko neobvezujući? Smije li se tvrditi da „Heideggera umjetnost zanima samo ako stoji u sklopu kulta“, zbog čega je njegove stavove nemoguće produktivno primije-

---

<sup>10</sup> Usp. Manfred Riedel, „Überwindung der Ästhetik. Heideggers Weg zur Kunst und das Problem einer Naturhermeneutik“, u: Musis et Litteris. Festschrift für B. Rupprecht zum 65. Geburtstag, hrsg. von Silvia Glaser und Andrea M. Kluxen, München 1993, 551-566. Također: Peter Trawny, „Über die ontologische Differenz in der Kunst. Ein Rekonstruktionsversuch der ‚Überwindung‘ der Ästhetik bei Martin Heidegger“, Heidegger Studies, Vol. 10 (1994), 207-221.

<sup>11</sup> Martin Heidegger, Nietzsche I, Pfullingen 1961, pass. Usporedi izvornu verziju predavanja: Martin Heidegger, Nietzsche: Wille zur Macht als Kunst, GA 43, hrsg. von Bernd Heimbüchel, Frankfurt am Main 1985, pass.

niti na suvremenu umjetnost?<sup>12</sup> Takav zaključak je očigledno ishitren i pretjeran, u biti čak i nekorektan, jer se, bilo to svjesno ili ne, zapravo svodi na neobrazloženo podcjenjivanje rasprave i njezina dometa. U tom se pogledu uvjerljivijim i prihvatljivijim čini odmjeren i diferenciran stav von Herrmanna: „Kad Heidegger u ‚Dodatku‘ iz 1956. naglašava da je osviještenje o umjetnosti ‚posve i odlučno određeno samo iz pitanja o bitku‘, ne želi reći da ovdje nije nabačena nikakva filozofija umjetnosti, nego da je samo postavljeno pitanje o bitku. Ono što se otklanja nije filozofija umjetnosti uopće, nego očekivanje da će se u raspravi pitati na povijesnom predajom danim filozofijsko-estetičkim osnovama.“<sup>13</sup>

Višestruka nastojanja oko obezvredjenja ili barem bitnog neutraliziranja polazišta i rezultata rasprave o izvoru umjetničkog djela ne mogu se pozivati niti na navodnu činjenicu da je sam Heidegger u svojem osobnom odnosu spram umjetnosti i umjetničkog djela bio gotovo posve ograničen na klasična, prvenstveno grčka djela, u kojima se na ovaj ili onaj način nalazi usmjerenost spram okružja uzvišenog i svetog. Takav bi se stav na prvi pogled mogao potkrepljivati i opravdavati opisom grčkog hrama u Paestumu, često spominjanim s neskrivenim podozrenjem ili barem suzdržanošću, ili onim očito snažno romantički intoniranim i za mnoge iritantno mitizirajućim tumačenjem poznate Van Goghove slike para seljačkih

---

<sup>12</sup> Otto Pöggeler, „Kunst und Politik im Zeitalter der Technik“, u: Heideggers These vom Ende der Philosophie. Verhandlungen der Leidener Heidegger-Symposiums April 1984, hrsg. von Marcel F. Fresco, Rob J. A. van Dijk, H. W. Peter Vijgeboom, Bonn 1989 (= Neuzeit und Gegenwart. Philosophische Studien, hrsg. von Klaus Düsing u. a.), 106.

<sup>13</sup> Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Heideggers Philosophie der Kunst, 398.

cipela, ili pak činjenicom da Heidegger jednom drugom zgodom potvrdu svojih stavova o umjetnosti pokušava iznuditi nedorečenim nagovještajem tumačenja Raphaelove *Madone* u Sikstinskoj kapeli<sup>14</sup>.

Ipak se čini nepravednim zanemariti svjedočanstva o tomu da je Heidegger razmjerno dobro poznavao ne samo umjetnost svojeg vremena nego i neke od njezinih ključnih aktera. Osim djelom Van Gogha bio je iznimno duboko, gotovo presudno pogođen i onim Cézannea, drugog bitnog utemeljitelja modernog slikarstva, a ništa manje i Kleeovim slikarstvom. Dobro je poznavao Picassovo djelo, premda je u iskazima o njemu bio upadljivo suzdržan. Osobno se družio s Braqueom, prijateljevao je s kiparom Bernhardom Heiligerom. Uz osobno posvjedočenu očaranost Mozartovom glazbom posebno mu je, opet prema vlastitim riječima, bila bliska ona Stravinskog. Uz gotovo stalnu lektiru Hölderlina, Trakla i Rilkea, ili pak Dostojevskog, Hebela, Rimbauda i Stiftera, o čijim djelima je često govorio i pisao, prijateljevao je sa Charrom, Celanom i Kästnerom.

Pri prosudbama i tumačenjima umjetničkih djela nije se, kako bi se moglo pomišljati, oslanjao u prvom redu na vlastitu intuiciju i svojstvenu mu spekulativnu uobrazilju, nego se u znatnoj mjeri dao upućivati i voditi postignućima potvrđenih znalaca. Navedimo samo nekoliko markantnijih primjera. Slikarstvo Cézannea i općenito značenje boje u slikarstvu približio mu je ponajprije Theodor Hetzer, kojem je 1960. posvetio Reclamovo izdanje

---

<sup>14</sup> Martin Heidegger, Über die Sixtina, u: Marielene Putscher, Raphaels Sixtinische Madonna - Das Werk und seine Wirkung, Tübingen 1955, 174 i d. (Sada u: Martin Heidegger, Aus der Erfahrung des Denkens 1910-1976, GA 13, hrsg. von Hermann Heidegger, Frankfurt am Main 1983, 119-121.)



svoje rasprave o izvoru umjetničkog djela. Hans Jantzen otvorio mu je oči ne samo za bitne značajke gotičkog sakralnog prostora nego i za Kleeovo slikarstvo. Kurt Badt i Ernst Bushor pomogli su mu pri nalaženju i određivanju smisla klasičnog grčkog graditeljstva i skulpture.<sup>15</sup> Posredstvom svih tih uglednih i zaslužnih teoretičara i povjesničara umjetnosti Heidegger se povezo s velikom tradicijom koja je od Riegla i ostalih klasika takozvane bečke škole povijesti umjetnosti pa do Wöllflina i njegove škole njegovala onaj pristup umjetnosti i njezinoj povijesti koji bi se uvjetno i neobvezno mogao nazvati teoretsko-hermeneutičkim.

S druge strane Heidegger se očito nije ni mogao ni htio zadovoljiti njemu suvremenim sustavnim izvedbama različitih estetika. Od samog je početka bio spram njih krajnje podozriv. Prema njegovu uvjerenju, svi ti školski sustavi estetike, kao i svakodnevno neobvezno govorkanje o umjetnosti, svjedočanstvo su jaza kojim je današnje čovječanstvo odijeljeno od prisnog iskustva umjetnosti i njezine biti. U kratkom govoru povodom otvaranja izložbe skulptura svojega prijatelja Bernharda Heiligera u Galeriji u Erkeru u Sankt Gallenu 3. listopada 1964. kazao je: „Možda se ni u jednom vremenu nije o umjetnosti govorilo i pisalo toliko mnogo i toliko zbunjujuće, tako nepromišljeno u uporabi riječi kao danas.“<sup>16</sup>

Dubina i širina njegova povijesno-filozofijskog znanja dopuštala mu je da vlastito dugotrajno propitivanje biti

---

<sup>15</sup> Iscrpno dokumentirano u: Annemarie Gethmann-Seifert, *Martin Heidegger und die Kunstwissenschaft.*, pass. Usp. Kurt Bauch, „Die Kunstgeschichte und die heutige Philosophie“, u: *Martin Heideggers Einfluß auf die Wissenschaften*, hrsg. von Carlos Astrada u. a., Bern 1949, pass.

<sup>16</sup> Martin Heidegger, *Bemerkungen zu Kunst - Plastik - Raum*, hrsg. von Hermann Heidegger, St. Gallen 1996, 5.

umjetnosti izvodi u stalnom kritičkom dijalogu s Platonom, Kantom, Schellingom, djelomice i Schillerom, a prije svih s Hegelom i Nietzscheom. S posljednjim je dijelio uvjerenje o golemom, čak presudnom značenju umjetnosti za cjelinu bitka i života, premda u njegovu djelu – rekli bismo začudo – nije uspijevao kao bitnu i najvišu prepoznati drugu odredbu biti umjetnosti do onu apsolutno postavljene metafizičke estetike, s ekstatičnom opojenošću i doživljajem kao svojim izvorištem i središtem. S Hegelom je pak, unatoč znatnim načelnim razlikama, dijelio stav o središnjem značenju pojavljivanja odnosno sjajenja (Schein) za primjereno određenje umjetnosti, kao i o ključnom značenju umjetničkog djela za filozofijsko promišljanje biti umjetnosti, na koncu i uvjerenje o bitnoj povijesnoj prošlosti umjetnosti, naime o posvemašnjem izostanku njezina zasnivajućeg povijesnog djelovanja u suvremenom životu.

Hoće li se pojmiti filozofijsko ishodište Heideggerovih razmatranja umjetnosti, ne smije se previdjeti ustrajnost i domašaj tog njegova temeljnog uvjerenja. U jednoj rukopisnoj bilješci iz okružja članka o izvoru umjetničkog djela čitamo: „Nemamo nikakvu umjetnost (ne znamo imamo li je ili ne – privid!) – ne znamo što umjetnost jest – ne znamo može li umjetnosti još jednom biti – [ne] znamo mora li je biti.“<sup>17</sup> Tomu će malo zatim u tekstu dodati stav: „Nemamo ni bitnih djela, a ni onih koji bi se za njih zalagali i njihove spremnosti, kao što nemamo niti samo znanja o punoj biti umjetnosti koje bi pred nama svijetlilo.“<sup>18</sup> A prigodom dugo i stalno iznova odgađanog

---

<sup>17</sup> Martin Heidegger, *Die Unmöglichkeit des Da-seins* („Die Not“) und *Die Kunst in ihrer Notwendigkeit* (Die bewirkende Besinnung), *Heidegger Studies*, Vol. 8 (1992), 6-12, ovdje 8.

<sup>18</sup> Isto, 10.

boravka u Grčkoj u proljeće 1962. zapisat će s pogledom na djela grčkog kiparstva: „Na trenutak se rastvara jaz između onog što je ovdje izvedeno i onog što je postavljeno današnjom voljom za umjetnošću, a što je ujedno bez stajališta, onog što, zapleteno u samo sebe, isporučeno uradljivosti industrijskog razdoblja, ostaje nesposobno barem pokazati ono svojstveno ovog svijeta, da se i ne govori o tomu da bi pokazalo putove njegove izmjene.“<sup>19</sup>

Ne može se dovoljno istaknuti značenje što ga za razumijevanje Heideggerove rasprave o umjetnosti ima taj njegov temeljni sud o izostanku svakog pravog utjecaja umjetnosti – što za njega znači takva utjecaja koji bi na tri bitna načina, naime darivanja, utemeljivanja i započinjanja, zasnivao istinu i slobodno prihvaćeni usud jednoga povijesnog razdoblja – u našem vremenu, iz čega bi trebala proizaći potreba, štoviše nužnost radikalno novog i drukčijeg iskustva i shvaćanja same biti umjetnosti. Govoreći o stanju i izazovima današnje umjetnosti, Heidegger će neumorno naglašavati da „[n]ije dovoljno umjetnost zapravo poimati estetički, ali je cjelovito nadopunjavati onim izvan-estetičkim, već *bit umjetnosti mora biti iz temelja izmijenjena*“<sup>20</sup>. Prema smislu isto kazuje i u jednoj nedavno objavljenoj bilješki ostavštine: „Osviještenje o trenutku u kojem stoji sudbina umjetnosti. Ima li ona još neku nužnost, to znači proizlazi li još iz neke nevolje? Jesmo li još voljni i snažni da bi takvu nevolju iskusili i izdržali? [...] Tu ne smije obmanjivati to da ujedno s narastanjem tehničke moći uopće stupnjevito raste i umjetnička

---

<sup>19</sup> Martin Heidegger, *Aufenthalte*, hrsg. von Luise Michaelsen, Frankfurt am Main 1989, 10.

<sup>20</sup> Martin Heidegger, „Zur Überwindung der Ästhetik. Zu ‚Ursprung des Kunstwerks‘“, *Heidegger Studies*, Vol. 6 (1990), 5-7, ovdje 7. Isticanje Heideggerovo.

spretnost i da su čak dostižne *kvalitete* koje nadmašuju raniji prosjek, a da unatoč tomu, pače upravo *zbog toga* u istoj mjeri iščezavaju velike *nužnosti* ,djelā', a time i ona sama...<sup>21</sup>

Zaključimo prvi dio ovog uvoda u moguće razmatranje i tumačenje Heideggerova članka o izvoru umjetničkog djela nešto opsežnijim navodom iz djela *Prilozi filozofiji*, teksta koji kao malo koji drugi na sretan način sabire i precizno do riječi dovodi gotovo sve dosad izložene bitne značajke članka:

Razdoblja koja posredstvom historizma znaju mnogo toga i gotovo sve neće pojmiti to da jedan trenutak povijesti *bez umjetnosti* može biti više povijestan i stvaralački od vremenā rasprostranjenoga umjetničkog pogona. Nepostojanje umjetnosti tu ne proizlazi iz nemoći i propalosti, već iz snage znanja o bitnim odlukama kroz koje mora prolaziti ono što se dosad, dovoljno rijetko, događalo kao umjetnost. U okružju tog znanja umjetnost je izgubila odnos spram kulture; ona se tu objavljuje samo kao prigađanje bitka. *Nepostojanje umjetnosti* temelji se u znanju da očitovanje savršenih sposobnosti iz najsavršenijeg vladanja pravilima čak ni prema dosadašnjim mjerilima i uzorima nikad ne može biti ,umjetnost'; da u skladu s planom izvođeno usmjeravanje dogotovljavanja onog što odgovara dosadašnjim ,umjetničkim djelima' i njihovim ,svrhama' može dospjeti do obuhvatnih dostignuća, a da pritom sebi nikad iz nevolje ne iznudi izvornu nužnost biti umjetnosti da do odluke dovede istinu bitka; da je pogon s ,umjetnošću' kao pogonskim sredstvom sebe već stavio

---

<sup>21</sup> Martin Heidegger, „Besinnung auf Wesen und Haltung der kunstgeschichtlichen Wissenschaft“, u: Martin Heidegger, *Zum Wesen der Sprache und zur Frage nach der Kunst*, GA 74, hrsg. von Thomas Regehly, Frankfurt am Main 2010, 203-206, ovdje 205.

izvan biti umjetnosti te stoga ostaje upravo suviše slijep i preslab da bi iskusio nepostojanje umjetnosti u njezinoj povijest pripremajućoj i bitku upućenoj moći, ili i samo pustio da to nepostojanje 'važi'. Nepostojanje umjetnosti temelji se u znanju da potvrđivanje i slaganje onih koji 'umjetnost' uživaju ili doživljavaju nikako ne može odlučiti o tomu potječe li predmet uživanja uopće iz bitnog okružja umjetnosti ili je samo prividna tvorba historijske umješnosti, nošena vladajućim postavljanjima svrha.<sup>22</sup>

Na iznenađujući, gotovo zapanjujući način Heidegger se ovdje odvažuje na izazovnu i doista začudnu, čini se gotovo neprihvatljivu misao da nedostajanje i nepostojanje umjetnosti – prvenstveno one shvaćene u smislu područja planskog njegovanja ljepote i s njom povezanih trajnih, 'vječnih' kulturnih vrijednosti – sa stajališta istinskog, iz istine bitka prigodnog života nije i ne mora biti tek nešto 'negativno'. Taj tijek misli ga je – a da mu to samom izgleda ostaje skriveno – prema samoj stvari barem donekle doveo u blizinu Platonovu prijepornom i svagda osporavanom stavu da zajednici istinski bitnog življenja umjetnost zapravo i nije potrebna. Vjerojatno se može predmijevati da bi Heidegger uz taj radikalni stav dometnuo pojašnjenje kako se pritom misli samo na onu i onakvu umjetnost koju od Platona nadalje poznajemo unutar metafizičkog vidokruga određenog estetikom. Jer prema njegovu nazoru estetiku – kao spoznaju onog osjetilnog, odnosno kao niži, zatamnjeni i zbrkani stupanj spoznaje – nije iznjedrio tek novovjekovni pred-kantovski racionalizam. Sve dok je ljepota kao ono bitno sve umjetnosti u grčkom početku filozofiranja bila likom istine u izvornom smislu riječi, to znači prije nego je istina postala logičkom

---

<sup>22</sup> Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, 505 i d.

ispravnošću iskaza, ona se odnosila prvenstveno na bitak i njegovo raskrivanje.

Otkad se urušila ta izvorna bit istine kao raskrivanja samog bitka – koji presudni događaj Heidegger unatoč povremenim kolebanjima ipak smješta u obzorje Platonove filozofije – ljepota se više ne poima drukčije do kao ono očaravajuće i uzdižuće, koje u okružju osjetilnog upućuje na istinski, idealni i nad-osjetilni bitak ideje. Heidegger smatra da je time već u Platona zacrtan osnovni smjer nastanka i razvitka estetičkog poimanja umjetnosti, koje se vrhuni i dovršava u suvremenoj sveopćoj prevlasti čovjeka kao apsolutno postavljenog subjekta, s njegovim naizgled svemoćnim stvaralaštvom i bezuvjetnom prevlašću uživajućeg doživljavanja.<sup>23</sup> Odatle se uz ostalo daje odmjeriti i golema širina povijesnog luka u središtu kojeg stoji prvenstvena zadaća temeljite izmjene biti umjetnosti, u službi koje stoji članak o izvoru umjetničkog djela. Njegova je prva nakana korjenita mijena biti umjetnosti, a njegova je krajnja nakana otvaranje mogućnosti drugog početka povijesti samog bitka.

Naznačimo u nastavku samo neke od osnovnih tema članka i upozorimo uz to na očekivane teškoće pri njihovu primjerenom razumijevanju. Prva, možda najzajčudnija, sadržana je u tomu da u raspravi o umjetnosti i umjetničkom djelu u središte razmatranja neočekivano dospijeva istina, a ne, kako bi se s pravom moglo predmijevati, ovako ili onako shvaćena ljepota. Gotovo da bi se moglo reći da su ljepota i njezino slobodno sjajenje tu stavljeni u službu istine. Priključuje li se time Heidegger onom stupnju razvitka umjetnosti i misli o njoj na kojem je prije otprilike stotinu i pedeset godina istina go-

---

<sup>23</sup> Usporedi Martin Heidegger, „Zur Überwindung der Ästhetik. Zu ‚Ursprung des Kunstwerks‘“, 6.

tovo jednoglasno proglašena pravim i tako reći jedinim ciljem sveg umjetničkog stvaranja? Nikako. Jer ono što on ovdje misli pod imenom „istine“ potpuno je različito od bilo kako formuliranog njezina tradicionalnog pojma. Za njega ona izvorno nema ništa sa spoznajom shvaćenom u smislu podudaranja stvari i pojma. Mjesto gdje se ona izvorno i navlastito očituje nije iskaz, sud, stav ili tvrdnja. Istina je, prije svega toga, prapočetna otkrivenost, neskriivenost svekolikih bića u njihovu bitku. Zadržimo se ovdje samo na naputku: hoće li se dostatno pripremiti za shvaćanje značenja što ga istina ima u Heideggerovu članku, bit će potrebno posegnuti u njegova ranija djela, najprije u kratku ali iznimno važnu raspravu *O biti istine*, a onda i u njegovo glavno djelo *Bitak i vrijeme* s tamo izloženom fundamentalno-ontologijskom analizom „otključanosti“ (Erschlossenheit) kao izvorne otvorenosti onog „tu“.<sup>24</sup>

Jednako može čuditi da u jednoj raspravi o umjetnosti tako središnju i gotovo odlučujuću ulogu dobiva Zemlja u svojem prijeporu sa svijetom. Za razumijevanje onoga što je pod tim imenima u članku doista mišljeno opet je preporučljivo posegnuti unatrag sve do glavnog djela. Tada bi moglo postati očitim da je svijet već tamo mišljen u naglašenom odmaku od uobičajena shvaćanja u smislu cjelokupnosti postojećih bića odnosno stvari. Svijet je već u *Bitku i vremenu* određen prvenstveno kao otvoreno područje slobodnog nabačaja tubitka, vezan s razumije-

---

<sup>24</sup> Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1972, § 28, osobito 132 i d., § 68, te osobito 350 i d. Zbog iznimne značajnosti teme istine u Heideggera možemo ovdje iz obilja literature uputiti na tri po našem sudu osobito vrijedne rasprave: Ernst Tugendhat, *Der Wahrheitsbegriff bei Husserl und Heidegger*, Berlin 1967; Ingeborg Schüssler, *La Question de la vérité*, Lausanne 2001; Gianni Vattimo, *Arte e verità nel pensiero di Martin Heidegger*, Torino 1966.

vanjem bitnih mogućnosti i odlučivanjem unutar njih, a time i sa zasnivanjem svagda neke određene budućnosti. Ta sloboda odlučnosti, kojom tubitak u nabacivanju sebe prekoračuje sve već postojeće, bit će u kasnijoj raspravi *O biti razloga odnosno temelja* u istom smislu izložena i kao temeljno obilježje samog svijeta.

U raspravi o izvoru umjetničkog djela razmatranju svijeta pridružuju se jednako značajna promišljanja bitnih odredbi Zemlje. Teško je previdjeti da je upravo tema Zemlje svojevrsna novost te rasprave. Da bi se sagledali razmjeri te naoko posve iznenađujuće novosti potrebno je stalno imati na umu to da Heideggerova rasprava o umjetnosti u svim svojim osnovnim crtama u potpunosti pripada u takozvani „okret“ njegova mišljenja, u koji se ono nakon 1930. godine sve odlučnije upušta. Tim „okretom“ mišljenje se od tubitka i njegova slobodnog nabacivanja u transcendiranju bića postupno sve više okreće prema bitku samom u njegovoj usudnoj povijesti, koja tubitku biva svagda drukčije dobačena, te se ujedno od prvenstva čiste i tendencijski potpuno providne čistine otvorenosti okreće prema njezinu skrivenom i sebe-skrivajućem središtu. Tematiziranjem Zemlje u članku o izvoru umjetničkog djela u Heideggerovo je filozofiranje na velika vrata, recimo tako, ponovno ušlo ono u *Bitku i vremenu* doduše naznačeno, ali u konkretnoj izvedbi ipak nedostatno razrađeno i donekle zapostavljeno tematsko okružje neuklonjivo bile bačenosti tubitka i njoj pripadajućih bitnih egzistencijalnih fenomena poput temelja i ne-temelja, raspoloženja, ugođaja i krivnje. Zemlja dakle nije posve nova tema, koja se javila iznenadno i kao iz ničega, već je tu na djelu samo nova i produbljenija formulacija jedne već mišljene, premda ranije nedovoljno domišljene filozofijske konstelacije. U raspravi o umjetničkom djelu se pod imenom Zemlje misli prije svega ono što svemu što izrasta,



uzdiže se i ulazi u čistinu prisutnosti daje pouzdano tlo i temelj, ali se pritom samo skriva i povlači u neprovidnu tamu neprisutnosti. Pokuša li se razlaganja o Zemlji i njezinu nepomirljivu sukobu i prijeporu sa svijetom misliti barem djelomice se oslanjajući na ranija Heideggerova izlaganja napetosti koja vlada na primjer između nabačaja i bačenosti, slobode i temelja, budućnosti i bilosti, razumijevanja i ugođaja, mogli bi se znatno uvećati izgledi za njihovo primjereno shvaćanje. Općenito se, ostanimo tu samo na toj naznaci, pri pokušaju razumijevanja cjeline rasprave i posebnih misaonih koraka u njoj može metodski osloniti na nedavno izrečenu mjerodavnu uputu: „Za tumačenje članka o umjetničkom djelu odlučujuće je da se od početka pred očima drži cjelokupna struktura argumentacije, jer samo u pogledu na tu cjelovitu strukturu moguće je odrediti što u članku znače središnji pojmovi ‚čistine‘, ‚skrivanja‘ i ‚Zemlje‘, koji svjesno od sebe otklanjaju svako terminološko prethodno razumijevanje.“<sup>25</sup>

Daljnja bitna dimenzija u misaonom hodu članka otvara se važnim stavom da se prijepor svijeta i Zemlje i sam temelji u još dubljem praprieporu čistine kao neskriivenosti s jedne i skrivenosti odnosno skrivanja s druge strane.<sup>26</sup> Tu se ponovno pokazuje u kako velikoj mjeri je rasprava o umjetnosti ukorijenjena u bitne misaone korake „okreta“. Jer najdublja intencija te presudne mijene u Heideggerovu mišljenju – koju se s otprilike jednakim pravom može označiti radikalnom promjenom kao i na-

---

<sup>25</sup> Andrea Kern, „Der Ursprung des Kunstwerks‘. Kunst und Wahrheit zwischen Stiftung und Streit“, u: Dieter Thomä (Hrsg.), Heidegger Handbuch. Leben - Werk - Wirkung, Stuttgart Weimar 2003, 162-174, ovdje 164.

<sup>26</sup> Usporedi Friedrich-Wilhelm von Herrmann, Heideggers Philosophie der Kunst, 259.

stavljanjem i produbljanjem ranije započete, ali nedovoljno radikalno izvedene pozicije – sadržana je upravo u tomu da se čistina bitka, kao ono „tu“ otključanosti, otkrivenosti i neskrivenosti, sad produbljenije promisli tako da skrivenost i skrivanje više ne bude shvaćena tek kao njezina protivnost, koja se nalazi tek negdje na njezinu rubu i obodu, od nje je zbiljski odvojena, već upravo kao njezino unutarnje središte i sredina.

Čistina kao čistina *za* skrivenost i skrivanje – u tu formulu, kako je izriče sam Heidegger, možda bi se najbolje mogla sažeti bitna novost filozofijske pozicije „okreta“, pri čemu se „čistina“ nipošto ne smije shvaćati prvenstveno u značenju svjetla i rasvijetljenosti – kako bi to mogao sugerirati njezin naziv „Lichtung“, ali i poneke još jednostrane i nedovoljno brižljive formulacije u *Bitku i vremenu*<sup>27</sup> – nego prije svega kao otvaranje, oslobađanje i raščišćavanje otvorenog za moguću prisutnost i odsutnost cjeline svih i svakog pojedinog od bića. Upravo na to upućuje Heideggerovo pojašnjenje izrečeno u jednom predavanju: „Govorimo o ‚čistini u šumi‘; to znači mjesto koje je slobodno od stabala i koje oslobađa prolaz, pogled kroz. Dakle čistiti znači ustupati, oslobađati.“<sup>28</sup> U skladu s tim treba shvaćati i ona izvođenja u raspravi – možda središnja i najteža u cjelini teksta – koja govore o otvorenom mjestu posred bića. Najveća teškoća shvaćanja onog o čemu je tu riječ zacijelo je u neophodnosti prethodnog odmaka od prvenstveno ili isključivo prostornog shvaćanja onog „u“

---

<sup>27</sup> Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 350 i d.

<sup>28</sup> Martin Heidegger, *Vom Wesen der Wahrheit*, GA 54, hrsg. von Hermann Mörchen, Frankfurt am Main 1988, 59: „Wir sprechen von der ‚Waldlichtung‘; das meint eine Stelle, die *frei* ist von Bäumen und *frei*-gibt den Durchgang, den Durchblick. *Lichten* heißt also freigeben, freimachen.“

i „posred“. U kasnijoj bilješci iz ostavštine Heidegger tu tešku misao dalje pojašnjava ovako: „Otvoreno ‚mjesto‘ *u biću!* ‚u‘ - ne samo ‚unutar‘ (prostorno), nego *bitno* pripada njegovoj biti.“<sup>29</sup> Ostanimo i ovdje tek na napomeni da ishodište primjerena razumijevanja stvari o kojoj je riječ po svemu sudeći čine razlaganja o značenju „bitka-u kao takvog“ unutar šireg sklopa razmatranja prostornosti bitka u svijetu u petom poglavlju prvog dijela *Bitka i vremena*.

Ono čime se općenita ontologijska razlaganja - da ih tako nazovemo - prijepora svijeta i Zemlje i praprijepora čistine i skrivenosti vraćaju ishodišnom tematskom području umjetnosti i umjetničkog djela nedvojbeno su razmatranja vezana uz pojam „reza“ (Riß). U njima se - premda uglavnom tek u naznakama i škrtim nagovještajima - pokazuje da je bitno središte i prijepora i praprijepora još dublji, štoviše bezdano duboki sukob mjere odnosno granice s onim bezmjernim odnosno neograničenim. Iz svagda novog umjeravanja bezmjernog i ograničavanja bezgraničnog rađa se nešto takvo kao crta, koja je po svojoj naravi razdvajanje i ujedno spajanje. Crta je uvjet mogućnosti lika. Pritom i lik, kao i sve prethodno navedene odredbe, treba shvaćati, recimo tako, ontologijski, dakle u načelnoj neovisnosti od razlike takozvanih likovnih odnosno prikazivačkih umjetnosti i onih koje to nisu, prije svega glazbe i pjesništva. Upravo iskonski sukob granice i bezgraničnog te nastajanje, odrezivanje i razrezivanje crte i lika u tom sukobu tvore površnom pogledu u pravilu skrivenu bitno dinamičnu dimenziju umjetničkog djela, po kojoj ono nikad nije statična, po-

---

<sup>29</sup> Martin Heidegger, „Zum ‚Ursprung des Kunstwerks‘ (zu Frankfurter Vorträgen)“, 13: „Die offene ‚Stelle‘ *im Seienden!* ‚im‘ - nicht nur ‚innerhalb‘ (räumlich!), sondern *wesentlich* zu seinem Wesen gehört.“

stojana i postojeća tvorba, već uvijek bivanje, zbivanje i događanje prostorno-vremenskog prijevora i sukoba.

Na tu dinamičnu dimenziju umjetničkog djela i na ulogu „reza“ u njoj svojedobno je Gottfried Boehm uvjerljivo upozorio riječima koje ujedno doprinose jasnijem shvaćanju tog krajnje neobičnog, a tako ključnog pojma:

Analiza temporalnosti djela središnje je nastojanje članka o umjetničkom djelu. Njoj služi i pojmovnost *reza*, povezana s prijevora. Ona s jedne strane aludira na ‚rezanje‘ u smislu odvajanja, ali ujedno i na nastajanje oštre crte razlikovanja, kako je poznajemo još iz stare jezične upotrebe koja pod rezom misli crtež, odnosno viziranje. Rez i viziranje: na tomu se pojašnjava snažna vizualna orijentacija te kategorije. Heidegger radi s dvoznačnošću crte, koja odvaja i povezuje. Njezin prijevora je rez, koji znači i ‚razilaženje jednog od drugog‘ i ‚pripadanje skupa‘.<sup>30</sup>

Danas je, napomenimo usput, iz nedavno objavljene važne i nažalost gotovo neprevedive Heideggerove rukopisne bilješke razvidno u kako velikoj mjeri je ovim objašnjenjem pogođen bitni smisao dotičnih filozofovih razlaganja: „*Istina* - ne-istina - prijevora - ‚rez‘, istjerujući *jedno van drugog povlači natrag* u sebe. Rez - kao nacrt - tjerajući jedno van drugog preuzimati u jedinstvo i dati da tek tamo bude režuće. (*Režuće* vrijeme u izvornom smislu - *odmičući* - *primicanje!*).“<sup>31</sup> Tom napomenom može se zaključiti ovaj svojevrsni uvod, koji se svjesno ograniča-

---

<sup>30</sup> Gottfried Boehm, „Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne“, 267.

<sup>31</sup> Martin Heidegger, Zum „Ursprung des Kunstwerks“ (zu Frankfurter Vorträgen), 14: „*Wahrheit* - Un-Wahrheit - Streit - ‚Riß‘; *auseinander* treibend in sich *zurückreißt*. Riß - als Aufriß - auseinander-treiben in die Einheit aufnehmen und dort erst zu dem Reißenden werden lassen.

va tek na nekoliko prethodnih napomena o malom broju donekle proizvoljno izdvojenih tema rasprave. Vjerojatno nije potrebno naglašavati da se njime nije htjelo stvoriti privid cjelovite filozofijske interpretacije teksta. Ona bi, posreći li se, morala izgledati bitno drukčije.

---

(Die *reißende* Zeit in einem ursprünglichen Sinne - *Entrückend* - *Einrückung!*).“