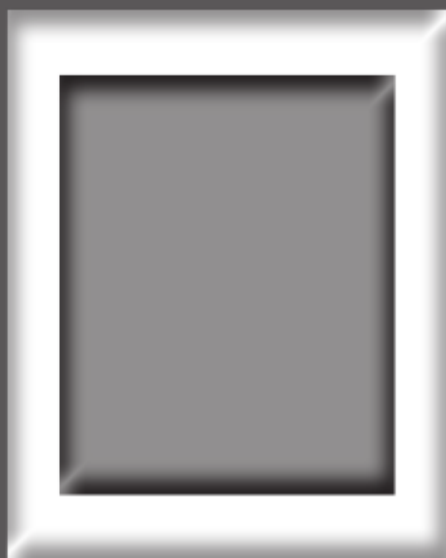


MARIO KOPIĆ



PROZORI
Ogledi o umjetnosti

MARIO KOPIĆ

PROZORI

Ogledi o umjetnosti



Mario Kojić
PROZORI
Ogledi o umjetnosti

POSEBNO IZDANJE

Izdavač
Društvo dubrovačkih pisaca
Ulica Svetog križa 8, Dubrovnik
www.dupisci.hr

Za izdavača
Boris Njavro

Dizajn naslovnice i grafičko oblikovanje
Nedim Meco ~ MEC DIZAJN

© Mario Kojić

Tisak
XXX - XXX

ISBN 978-953-7835-24-8

CIP zapis dostupan u računalnom Skupnom katalogu
hrvatskih knjižnica pod brojem 550602049

MARIO KOPIĆ

PROZORI

Ogledi o umjetnosti



Dubrovnik, lipanj 2015.

*das Fenster fliegt auf, wir sind draußen,
nicht ebenzubringen
der Hubbel Dasein*

Prozor se raskrili, vani smo,
ne da se poravnati
oteklina opstanak

Paul Celan

La fenêtre... cette limite entre la scène et le monde

Prozor... ta granica između prizora i svijeta

Jacques Lacan

*Ma rage d'aimer donne sur la mort comme une fenêtre
sur la cour.*

Moja mahnitost voljenja gleda na smrt kao što
neki prozor gleda na dvorište.

Georges Bataille

*Das Fenster als Einlaß des nahenden Scheinens ist
Ausblick in die Ankunft.*

Prozor kao propust približavajućeg sjaja pogled je
u nadolazak.

Martin Heidegger

*Der Übersetzer muss sein wie eine Fensterscheibe, die
alles Licht durchläßt, aber selbst nicht gesehen wird.*

Prevoditelj mora biti poput prozorskog okna što
svu svjetlost propušta, no samo se ne vidi.

Edith Stein

SADRŽAJ

Proslov	9
Prolog	13
Rođenje umjetnosti	17
Pjesništvo u šturo vrijeme	31
Svjetlo sublimnog	67
Dijabolički rez simbola	97
Potresnost ljepote	111
Umjetnost tijela	121
Nacionalno u literaturi	133
Nadolazeća riječ	155
Nacionalni moment muzike	181
Arhitektura ili tehnotektura	189
Krvarenje ljepote	207
Dva odlomka o Beckettu	221
Epilog: Teorijski autoportret	241
Bibliografska bilješka	261
Zahvala	263

PROSLOV

Zahvaljujući čitatelju na povjerenju, toj najvećoj nagradi, ovu sam zbirku filozofskih ogleđa dužan otvoriti kratkim određenjem temeljnih izraza nužnih za njezino razumijevanje.

Filozofija kao metafizika (platonizam), odnosno onto-teologija, pita se o bivstvovanju (bivstvenosti) bivstvujućeg, o bivstvujućem kao takvom i u cjelini (i o najvišem ili nekako drukčije iznimnom bivstvujućem).

Mišljenje kao mišljenje pita se o bivstvovanju neovisno o bivstvujućem, o bivstvovanju kao bivstvovanju, koje stoga ne može biti izjednačeno s nikakvim bivstvujućim, čak niti najvišim (božanskim) bivstvujućim.

Ideologija kao svjetonazor jest pogled na bivstvujuće u cjelini, volja za posvemašnjim pregledom ili nadzorom nad svim bivstvujućim, nad prirodom, društvom i poviješću.

Interpretacijske i analitičke teškoće uglavnom se pojavljuju na razini odnosa između mišljenja kao mišljenja i filozofije. Potom se ta nejasnost prenosi i na odnos između filozofije i ideologije.

O mišljenju kao mišljenju, o mišljenju bivstvovanja kao bivstvovanja, o *post-metafizičkom mišljenju*, možemo govoriti tek od Martina Heideggera, od njegova nacrtā ontološke diferencije. Otada filozofija kao metafizika (platonizam) ne može više biti naivna. Do Heideggera,

do ontološke diferencije, filozofija kao filozofija bila je identična s onto-teologijom, s pitanjem o bivstvovanju (svoga) bivstvujućeg i pitanjem o vrhovnom bivstvujućem, bivstvujućem koje je ujedno temelj svega što jest: sebe samog i svega drugog bivstvujućeg. Bivstvovanje kao bivstvovanje bivstvujućeg jest ono po čemu i u čemu sve što jest uopće jest ili ima bivstvovanje: bivstvenost bivstvujućeg. Vrhovno bivstvujuće, alfa i omega, uzrok i svrha svega što jest, dakle Počelo bivstvujućeg, jest Bivstvujuće koje istodobno ima značenje bivstvovanja, koje je – skolastički rečeno – samo bivstvovanje (*ipsum esse*). Stoga je bivstvujuće koje je uzrok ili počelo bivstvovanja svega drugog bivstvujućeg u filozofiji kao metafizici identično s bivstvovanjem kao takvim. I to se bivstvujuće imenuje *Bogom*. Nakon Heideggerova ocrtavanja razlike između bivstvovanja i bivstvujućeg (razlike koja sa stajališta metafizike kao onto-teologije ponajprije znači nesvodljivu razliku između bivstvovanja i Boga), filozofija kao filozofija može biti prisutna samo još kao „ontologija“, kao mišljenje bivstvovanja ili post-metafizika. Njezin drugi dio, „teološki“, poimanje bivstvujućeg u cjelini (bilo tradicionalne teološke ili pak moderne antropološke provenijencije), postaje filozofskom osnovom svekolikih ideologija. Ukratko: klasična ili tradicionalna egzistencija filozofije danas više nije moguća – ili je stupila k mišljenju kao mišljenju ili je pak prestupila u ideologiju kao svjetonazor. Filozofija se kao ljubav prema znanju ili *ljubo-pitnost* cijepa. Kao *ljubav* čuva se u mišljenju bivstvovanja, a kao (apsolutno) *sve-znanje* i sveznalaštvo realizira se u ideologijama. Poseban su problem, naravno, pojedinačne znanosti koje su se odvojile od filozofije, no one nisu u središtu naših ogleđa. Dostatno je samo reći da je svaka znanost svagda već

znanost o nečem bivstvujućem, odnosno nekom području bivstvujućeg: prirodi, društvu, povijesti... i dalje prema načelu unutrašnje diferencijacije. To je zacijelo i stanovita prednost znanosti. Fizika, primjerice, samo tako može znanstveno, dakle metodično i sistematično proučavati strukturu prirode, ne pitajući se, što je zadaća filozofije, o bivstvovanju bivstvujućeg koje se zove priroda. To je pitanje pak meta-empirijsko, u odnosu na fiziku doslovno meta-fizičko. Ontološka je diferencija stoga uvjet opstanka mišljenja bivstvovanja, na jednoj strani, i spoznaje bivstvujućeg, na drugoj strani, dakle i uvjet opstanka svake znanosti. Posrijedi su dva posve različita načina mišljenja, ne samo različiti predmeti proučavanja.

PROLOG

Završna rečenica Nietzscheova temeljnog djela „za sve i nikoga“ *Tako je govorio Zaratustra* glasi: „Ovo je moje jutro, moj dan započinje: iziđi sad, iziđi, veliko podne! – Tako reče Zaratustra i napusti svoju špilju zažaren i snažan, poput jutarnjeg sunca, što dohodi iz mračnih gora.“

Zažaren i moćan, grandiozan i lijep. Sunce kao prispodoba čiste transcendencije zastupa svojom transparentnošću – estetičnošću – ljepotu samu, Ljepotu.

Ljepota kao Ljepota imala bi biti „besmrtnom“, vječnom i zadnjom ljepotom. To je primjerice ljepota iz Rilkeovih neoromantičkih *Devinskih elegija*. Moderno pak pjesništvo, primjerice dijabolički zarezano simbolističko pjesništvo Paula Celana, raskriva pjegu u transcendenciji kao transparentiji, raskriva tamu i užas u zjenici sunca. Bog je mrtav. Čovjek, premda je to nad-čovjek, u svojem bivstvovanju konačno, smrtno biće. Nadmaši li, transcendiraju li nadčovjek sobom samim čovjeka, čovjeka ubija. A time uništava i samoga sebe. Nadčovjek zato nikada ne može stupiti na prijestolje Boga i čovjek nikada ne može postati sunce. Pokuša li to, neće spržiti samo sve oko sebe, nego će naposljetku spržiti i sebe sama. A čovjekovo samospaljivanje ukida i ljepotu. Jer ljepota je, ostanemo li pod nebom gledanja, vezana za iz-gled (*ei-dos*) stvari, a iz-gleda nema bez čovjekova po-gleda. Jer je čovjek smrtnan, konačan u svojem bivstvovanju, njegova se težnja za besmrtnošću, postane li nadljudskom,

preokreće u svoju protimbu, u samoubilačku težnju. Biva ubilačkom i samoubilačkom.

Kao čovjek, kao smrtno biće, nisam prije svega i iznad svega subjekt, nisam ego-središte svoje beskrajne i ravne okolice, nego sam ponajprije, od sama početka, biće u svijetu. U odnosu spram svijeta kao prostora bivstvovanja čovjek nije subjekt, dakle ni svijet nije njegov objekt, nego prostor slobode, otvorenosti u kojem obitava. Tu sam, na svijetu, što znači da sam biće koje je u svojem bivstvovanju *tu*. Tu-bivstvovanje sam. Jedino bivstvovanje-tu. Jedino i samo čovjek jest tu-bivstvovanje. To nadalje znači da bez čovjeka kao tu-bivstvovanja nema bivstvovanja koje bi bilo *tu*, ne-skriveno. Bivstvovanje kao bivstvovanje jest *tu* samo ukoliko jest čovjek. Zato bivstvovanje, ukoliko ne ostaje skriveno, ukoliko se odatire u ne-skrivenost, bezuvjetno „treba“ čovjeka. Bivstvovanje kao bivstvovanje raskriva se, raščišćava se samo kroz čovjeka, odnosno u čovjekovu tu-bivstvovanju.

A i čovjek kao tu-bivstvovanje ek-sistira samo ukoliko in-sistira u bivstvovanju, u bivstvovanju koje se kao takvo, u svojoj ne-skrivenosti, čuva kao *skrivenost*. *Aletheia*, neskrivenost, s *lethe*, skrivenost, u sebi, jest čistina ili krčevina koja nije ništa transparentno, ništa estetično. Nije svjetlo sunca, nije čista prisutnost, apsolutna prezencija, nego je kao „sutnost“ na izvorištu kako prisutnosti tako i od-sutnosti. Ne može dakle biti posve preuzeta ni u pri-sutnost ni u od-sutnost. Drugim riječima, istina kao *aletheia*, kao ne-skrivenost, nije samo na izvorištu (istinite) spoznaje, nego i zablude, bludnje, labirinta... I upravo je u tomu prava transcendentnost bivstvovanja kao bivstvovanja, odnosno istine kao isti-

ne. Bivstvovanje kao bivstvovanje jest transcendencija u smislu načelne zagonetke – tajne – svijeta. Bivstvovanje je transcendencija, no bivstvujućem imanentna transcendencija. Bivstvujuće transcendiraju ukoliko nije *ništa* bivstvujuće. No to ne znači da je *bivstvovanje* isto što i *niština*; znači samo to da nema bivstvujućeg, koliko god transparentno ono bilo, koje bi moglo zastupati bivstvovanje kao bivstvovanje, koje bi se moglo uspostaviti kao Bivstvujuće koje raspolaže vlastitim bivstvovanjem. Bivstvovanje je transcendencija, no transcendencija bez transparentnosti. Čistina ili krčevina bivstvovanja nije čisto svjetlo, nego *ne-skrivenost*: otvoreni prostor skrivenosti ili tajne. I bivstvovanje kao bivstvovanje bivstvujućeg (bivstvenost bivstvujućeg) je transcendencija, s onu je stranu bivstvujućeg, ali kao nešto znano, štoviše, kao nešto transparentno (estetično): transcendentna transparentnost, odnosno transparentna transcendencija, transcendencija bez skrivenosti, bez skrovitosti, bez tajne u sebi.

Potrebu za bivstvovanjem kao čistim svjetlom, Svjetlom (svjetlom bez tame), ima samo onaj čovjek koji nije kadar podnijeti užas ništine, odnosno koji je može podnijeti samo tako da je prenese na strah pred tamom, tamom kao slikom prazne ništine. Prazna niština, odnosno niština kao opreka punom bivstvovanju, Bivstvovanju ili Bogu, nije pak niština kao niština, nego maska ili krinka ništine. Jer niština kao niština nije opreka Bivstvovanju kao Bivstvujućem, nego *rez* ontološke diferencije, razlike između bivstvovanja i bivstvujućeg, rez što se otvara kao dijabolički rez ili procjep u svakom simbolu, pa i u simbolu zemlje i neba, simbolu koji nije ništa drugo nego – svijet. Svijet kao prostor bivstvovanja nije

naime samo zemlja, nego i nebo. Zato „drugi svijet“ nije nad-svijet, nego samo dio svijeta kao simbola.

Umjetnost je umjetnost ukoliko izvještava s puta u srce bivstvovanja kao transcendencije, ukoliko izvještava o putovanju po transcendenciji labirinta.

Verbracht ins

Gelände

mit der untrüglichen Spur:

*Gras, auseinandergeschrieben. Die Stein, weiß,
mit den Schatten der Halme:*

Lies nicht mehr – schau!

Schau nicht mehr – geh!

Paul Celan, Engführung

Sproveden u

predio

s nevarljivim tragom:

*Trava, razmaknuta pisanjem. Kamenje, bijelo,
sa sjenama vlati:*

Ne čitaj više – gledaj!

Ne gledaj više – odi!

Paul Celan, Stretta

ROĐENJE UMJETNOSTI

O čemu govorimo kad govorimo o umjetnosti?

Umjetnost kao *umjetnost*, kao *techne*, znači umješnost, umijeće, znači *razumjeti se u nešto*, razumjeti se u ideju (izgled) kao paradigmu i razumjeti se u proizvođenje (*poiesis*) prema toj paradigmi: u imitaciju, nasljedovanje, *mimesis*. *Mimesis* je dakle određena upravo kao *poiesis*, kao oblik, a ne kao opreka *poiesis*. Proizvedeni izgled (*eidōs*) jest oblik (*morphe, schema*). U umjetnosti kao umjetnosti/umijeću spojeni su dakle *techne* i *poiesis*, spojeni s obzirom na *eidōs*. To i takvo stapanje, što ga je prvi obavio Platon, označuje rođenje ili uspostavu umjetnosti kao *umjetnosti*, umjetnosti u doslovnom značenju riječi: umjetnost je mimetičko-poetska tehnika! Umjetnost je umotvor. Umjetnosti kao *umjetnosti* prije Platona zato nema, o umjetnosti je moguće govoriti samo unutar platonizma (filozofije kao metafizike). U znanj Heideggerovoj formulaciji: „Umjetnost u strogom zapadnjačkom pojmu postoji samo kao metafizička umjetnost (*nur als metaphysische Kunst*)”. Jer prije Platona *poiesis* nipošto ne znači proizvođenje iz nebivstvjućeg u bivstvjuće, iz nenazočnosti u nazočnost (izgleda). Isto tako, *poiesis* nije neodvojivo povezana s *techne*, kao što se to zbiva u Platonovoj filozofiji, odnosno metafizici, gdje je *techne* na izvorištu svake *poiesis*, svakog (božjeg i ljudskog) proizvođenja. Jer *techne* prije Platona nije zauzimalo tako naglašeno i odlikovano mjesto kao što ga ima kod Platona.

Kod Platona *techne* podređuje i nadzire sve: čovjek i bog jesu to što jesu samo kao tehničari, kao nositelji umijeća, *technita*. Zato platonizam nije ni antropologija, ni teologija, nego u svojoj najdubljoj dimenziji upravo *tehnologija*. Parmenidova *božica*, *daimon* (prema Simpliciju je to *prabožica*, iskon svih drugih bogova, među njima i Erosa kao prvog u nizu, a prema švicarskoj filozofkinji i filologinji Lauri Gemelli Marciano, posrijedi je Perzeфона, budući da zbog svoje važnosti u mnogim zapisima nastupa bez imena, naprosto kao „božica“ ili „božanstvo“) i Heraklitov *logos* kao ono mudro, *to sophon*, nisu tehničari, tehnički poeti, nego su, kako možemo pročitati u 12. fragmentu Parmenidove poeme i u 41. Heraklitovoj gnomi, *kibernetici*. Danas obično razumijemo kibernetiku kao vrhunac tehnike, a neki kibernetiku umjetnost čak kao vrhunac umjetnosti. I Heidegger razumije kibernetiku kao dovršenje tehnike, dakle metafizike. No između tehnike i kibernetike fundamentalna je razlika.

U čemu se ta razlika nahodi? Što znači nositelj umijeća, *technites*, znamo. Što znači nositelj kibernetike/krmarjenja, *kybernetes* (latinski: *gubernator*), možemo razabrati iz spomenuta 12. fragmenta Parmenidove poeme. „Jer uži prstenovi (vijenci) bijahu nepomiješanom vatrom ispunjeni a oni za njima tamom (noći), a između njih dio ognja plamti; usred ovih božica/demon (*daimon*) koja svime krmani (*panta kybernai*); jer posvema ona mrskim/užasnim rađanjem i sparivanjem vlada (*panta gar stygeroio tokou kai mixios archei*), šaljući žensko da se s muškim združi, i opet, obratno, muško sa ženskim“. Dakle, božica kao *archikos* nije isto što i *technikos*, nego je isto što i *kybernetikos*. Prema Heraklitu, *to sophon*, ono mudro, odnosno *sophia*, mudrost jest ta koja kao *ono jedno* (*hen to sophon*) „krmani sve kroza sve“ (*ekybernese panta dia pan-*

ton). Njezina skrb je uravnoteženo sve-jedinstvo svega. Kibernetika dakle na svojem izvorištu nije tehničko oblikovanje s obzirom na neki izgled, odnosno proizvođenje izgleda. Kibernetika je miješanje i povezivanje, spajanje i parenje, združivanje (jednom riječju, igra) dviju ne-cijelih naspramnosti: dana i noći, muškog i ženskog, svjetla i tame, glasa i tišine, prisutnog i odsutnog... neovisno o konačnom izgledu. I iz-rod je po-rod. Užasno, pri čemu čovjeka prođu srsi, istoga je iskona kao i ono lijepo i divljenja vrijedno. Dakle ni grozovito ili monstrozno nije isključeno. Sve je na neki način čudesno...

Kibernetsko je projektiranje opuštено i opuštajuće. Parenje muškog i ženskog, miješanje svjetla i tame, združivanje prisutnog i odsutnog nema nikakvo unaprijed zacrtano ograničenje. Ono je harmonično već samo po sebi: neovisno o tome što bi moglo nastati iz te harmonične simfonije, neovisno o porodu, neovisno o proizvođu. Krmarenje tu nema neku prethodnu paradigmu prema kojoj bi se trebalo ravnati u brizi da se tijekom proizvodnje sve skupa ne bi iz-rodilo. Kibernetika još nije ograničena tehničkim obzirima, premda pripravljenost na tehniku ne isključuje.

Polazeći od bivstvovanja kao prisutnosti, Parmenid istodobno već polazi od svjetla ili, kako je vidljivo iz navedena fragmenta 12, od muškog. Žena je shvaćena kao naspramnost muškog, s obzirom na muško. Tama je već shvaćena kao naspramnost svjetla, s obzirom na svjetlo. Jer je odsutnost/nepriusutnost shvaćena kao naspramnost prisutnosti, dakle iz i s obzirom na prisutnost. No naspramnost nije odmah već prevedena u oprečnost, u *drugost* (heterogenost) *identičnog*: u drugo-bivstvovanje. Noć ili odsutnost nisu manjak bivstvovanja kao prisut-

nosti, nego su i dan i noć, i prisutnost i odsutnost, *naspramnosti jednakog*: „Kako pak sve bijaše imenovano svjetlom i tamom, pa je prema vlastitim moćima (imenovano) ovo i ono, sve je puno (*pan pleon*) jednako svjetla i nevidljive tame, u jednakom razmjeru (*ison amphoteron*), izvan obojega ničeg nema (*epei oudeteroi meta meden*)“ (fragment 9). Svjetlo i tama su, nasuprot ništini, *jednako* moćni i zato oboje jesu u bivstvovanju i iz bivstvovanja. I tek unutar ili izvan te jednakosti istupa prednost prisutnosti ili svjetla ili muškog. Svjetlo i tama jesu, u svom su bivstvovanju dakle nelučivi. Lučiti ih po stasu kao opreke i postaviti njihova znamenja „odvojeno jedna od drugih (*horis ap' allelon*)“ (fragment 8), obrađivati ih kao dva „lika“ (*morphai*), te pritom jedan lik, naime tamu, smatrati nečim „manje bivstvujućim“, za Parmenida je posve pogrešno, jer s obzirom na bivstvovanje nijedan lik nije više ili manje. Uvođenje oprečnosti između svjetla i tame, između više ili manje ili između najviše i najmanje bivstvjućeg samo metafizički zastire antipodnost između bivstvovanja i ništine. Za Parmenida su pri-sutno i od-sutno jednakovrijedni načini ili modusi bivstvovanja (*sutnosti*): *biti* znači bilo *biti* prisutan bilo *biti* odsutan. Od-sutno (tama) je zato upravo toliko daleko od ništine kao i pri-sutno (svjetlo). Ali zato bivstvovanju kao *su-igri* pri-sutnog i od-sutnog podjednako blizu. Niština dakle nije naspramnost prisutnosti, naspramnost prisutnosti je odsutnost, tako da u istu naspramnost spadaju kako pri-sutnost (*par-ousia*) tako i od-sutnost (*ap-ousia*), nego je niština antipod samoj *sutnosti* (*ousia*), to jest bivstvovanju. Odsutno (tama) nije podređeno prisutnom (svjetlu), nego je oboje krmareno (upravljano) bivstvovanjem. Bivstvovanje kao demonični kibernetik igra drugu i drukčiju ulogu od one koju je sebi zadao u svojem bivstvovanju poetski tehnik, koji

sve podređuje idejama kao čistim izgledima, to jest paradigmama. Zato kibernetika i tehnika nipošto nisu jedno te isto: kibernetika je svagda već s ovu ili onu stranu tehnike. Kako muško tako žensko udruženi su u združnosti i tek se u združnosti žensko pokazuje kao naspramnost muškom, muško preuzima pobudu, sve dok muško ne zauzme položaj iz kojega proglašava da se jedino ono razumije u nešto, dakle dok s Platonom kibernetiku božicu ne zamijeni tehnički bog-otac (*pater*): poetski autokrat. To se pak moglo dogoditi samo preko dominacije obiteljskih (otac-majka) odnosa nad spolnim (muško-žensko). S platonizmom pobjeđuje zakon (*nomos*)! Démonična - parmenidovska - kibernetička igra izomorfni naspramnosti istisnuta je tehničkim - platoničkim - podređivanjem jedne opreke drugoj. Tako umjesto harmonije i izometrije dobivamo hijerarhiju, agonalnost i agoniju. A to je temelj tehnizacije kibernetike i time tehno-poetskog ovladavanja umjetnošću.

Dominacija poetske i nomotetične tehnike nad kibernetikom, usmjerene proizvodnosti nad opuštenim povezivanjem, (tehničke) produktivnosti nad komponiranjem (izometričnih harmonija), koja se zbiva s nastupom platonizma, kibernetiku ne ukida. Ta metafizička tehnizacija kibernetike samo potiskuje kibernetiku ispod sebe. No sama tehnika nije ništa tehničko, tehnika je u svojoj biti kibernetična. Na kraju metafizike i time tehnike može kibernetika prispjeti na vrh samo zato jer je svagda već bila na dnu. Kibernetika nije samo vrhunac i dovršenje, nego ponajprije raskrivanje tehničke ograničenosti.

Martin Heidegger, doduše, vidi da se u dovršenju tehnike afirmira kibernetika, ali kibernetiku istodobno izjednačuje s tehnikom: „Nije potrebno nikakvo proročanstvo da bismo spoznali kako će uređivačke znanosti

uskoro određivati i voditi nova fundamentalna znanost koja se imenuje kibernetika. Ta znanost odgovara odredbi čovjeka kao društveno-djelatna bića (*Bestimmung des Menschen als des handelnd-gesellschaftlichen Wesens*). Jer ona je teorija krmarenja (*Theorie der Steuerung*) mogućeg planiranja i uređenja čovjekova rada. Kibernetika pretvara govor (*Sprache*) u sredstvo razmjene (*Austausch*) obavijesti. Umjetničke vještine pak postaju krmarenokrmareći instrumenti informacije (*gesteuert-steuernden Instrumenten der Information*). Izvitak (*Ausfaltung*) filozofije u samostalne znanosti, koje pak uzajamno sve odlučnije komuniciraju, legitimno je dovršenje (*Vollendung*) filozofije. Filozofija završava u suvremenom razdoblju. Ona je našla svoje mjesto u znanstvenosti društvenodjelatnog ljudstva. Temeljna je pak crta te znanstvenosti njezin kibernetički, to jest tehnički karakter...". A to naravno ne stoji, odnosno stoji samo s točke motrišta tehnike i tehnologije.

Heidegger, prema Peteru Sloterdijku, ponajprije zbog svoje inklinacije „antitehnološkoj histeričnosti (*antitechnologische Hysterie*)“, kibernetiku još uvijek tumači tehnički, umjesto da suvremenu tehniku pokuša razumjeti atehnički, dakle iz kibernetike. A kibernetika je, rekli smo, već po svojemu podrijetlu starija od tehnike kakvu je utemeljila filozofija kao metafizika, odnosno platonizam. Dok se tehnika u platonističkom (meta-fizičkom) značenju zasniva na subordinaciji, Parmenid i Heraklit razumiju kibernetiku kao koordinaciju, priređivanje naspramnosti i krmarenje među njima. Posrijedi je razlika između *krateo* (vladam, gospodujem) i *kybernao* (krmarim, upravljam), razlika između filozofskog tehnokratiskog *nasilja* punog svjetla (izgleda) nad praznom tamom i predfilozofske kibernetičke *igre* svjetla i tame.

A napose to ne stoji što se tiče umjetnosti. Umjetnost kao umjetnost ima doduše ime umjetnosti, odnosno umještosti ili umijeća, shvaćena je iz razumijevanja (razumjeti se u nešto), ali nas upravo to zatočuje u krug što ga je zatvorila metafizika, ontologija kao tehnologija sama. Umjetnost kao mimetičko-poetska tehnika jest platonička prepravka, imenovanje koje prikriva, i to više nego samo formalno uvrštenje u jednu od formi poetske tehnike, kibernetiku bit onoga što je reducirano na umjetnost.

Kraj metafizike, a time i tehnike, jest i kraj umjetnosti kao umjetnosti/umještosti, umjetnosti kao mimetičko-poetske tehnike. To nije tvrdnja o smrti umjetnosti. Rođenje, život i smrt umjetnosti kao umjetnosti/umještosti stvar su metafizike. Umjetnost u svojoj biti nije ništa umjetničko ili umjetno, ništa umješno. Ništa metafizičko. I ta se bit umjetnosti stalno odupirala biti primjerenom svojem odlikovano metafizičkom imenovanju *umjetnosti/umještosti*. Umjetnost je po svojem podrijetlu *simfonija* ravnopravnih naspramnosti. Prije negoli imitacija, slikarstvo je miješanje svjetla i tame, miješanje boja. Prije nego izražavanje, kao nasljedovanje unutarnjeg, muzika je skladanje tišine i zvuka, miješanje tonova. Prije nego *poiesis*, pjesništvo je već u grčkom jeziku pjevanje, *paion*. *Paian* je pridjev Apolona, boga muzike i pjevanja, jer zbog lire, svojeg instrumenta, nije bio ograničen samo na muziku frule, nego je uz sviranje mogao i pjevati, tako da je zbog te dvojne mogućnosti trijumfirao na svim muzičkim natjecanjima. Rečeno preciznije: *poiesis* pretvara u proizvođenje tek Platon.

Prije proizvođenja i razumijevanja u proizvođenje onog nazočnog iz nenazočnog, svjetla iz tame, glasa iz

tišine... jest krmareće združivanje prisutnog i odsutnog, svjetla i tame, glasa i tišine. Prije produkcije jest *komponiranje*. Prije pravila igre jest igra pravila: upravljanje pravilima. Produkcija je samo ograničen način komponiranja. Kibernetika kao takva nije ograničena. Jer kod Parmenida ne dijeli se ona na pravilnu i nepravilnu. Parmenidova božica kao *archos* nije *orthos kybernetes*, pravi odnosno pravilni kibernetik, pravi kormilar (Platon, *Politeia*, 341 c), kako je kod Platona definiran *technit* kao *technit*. Takvom definicijom Platon postavlja sve na glavu: „Jer se ne imenuje kormilar (*kybernetes*: kibernetik) zbog plovidbe, nego zbog umještosti (*techne*) i vlasti (*arche*) nad mornarima“ (*Politeia*, 341 d).

Ozbiljna kibernetika kod Platona je *prava* kibernetika, a prava kibernetika ili ortokibernetika je jedino i samo *tehnička* kibernetika. Vodeću ulogu preuzima na taj način tehnika u svojoj *autokratičnosti* (*Timaios* 91b). Sve u ime ortodoksnosti!

Ujedno s izjednačenjem istine i pravilnosti, pri čemu pravilnost (ortodoksnost) automatski postaje kriterij istine i na taj se način postavlja nad istinu, poetska se tehnika postavlja nad demoničnu kibernetiku. Sve se više i više afirmira produkcija. Istodobno bivstvjuće podređuje nebivstvjuće, prisutno podređuje odsutno (neprisutno), svjetlo podređuje tamu, muško podređuje žensko... Naime, prisutnost kao *nazočnost*, muškarac kao otac. Pri tim preimenovanjima svjetlo i tama ostaju samo još – metafore. Svjetlo je samo još metafora čiste nazočnosti (čiste ljepote), kao što je autokratski *pater* samo metaforonimija tehničara. I obrnuto: tama je metaforički manjak nazočnosti, žensko manjak muškosti, loše manjak dobrog, ružno manjak lijepog.

Umjetnost je pak shvaćena kao *lijepa* umjetnost. Pred bezumnošću se razumijevanje okrenulo u sebe samog. Lijepo umjetnosti su umjetnosti lijepog: umjetnosti s paradigmatiskim izgledom. Vrijednost umjetnine (umotvora) odsada se određuje s obzirom na njezinu vjernost izgledu (paradigmi): u njoj se mora iskazati umještost umjetnika. I ružna materija mora biti dana na lijep način, u lijepom liku. Oponašanje je svagda oponašanje nekog izgleda u ulozi paradigme. A izgled kao paradigma jest nešto lijepo. Umjetničko djelo nije samo oponašanje tog lijepog i njegove ljepote, nego je u odlučnoj mjeri svagda već i falsifikat, izopačivanje. Dakako, umjetnost je više umjetnost ukoliko je kadra vjerno nasljedovati paradigmu, ukoliko je manje izopačuje. Nakaza, ono grozovito, koje unutar takva razumijevanja znači krajnji manjak svega paradigmatiski lijepog, krajnja je oprečnost umjetničkom. Kako ćeš nasljedovati nakazu ako je nasljedovanje samo po sebi već izopačivanje? Pri nakazi kao krajnjoj granici izopačivanja nemaš što izopačiti, nemaš što nasljedovati. Upravo će se time objelodaniti da je na dnu nasljedovanja kao izopačavanja uzora ili paradigme – nakaza. Na izvorištu je i u temelju umjetnosti ono grozovito, monstrozno, ono užasno.

Zato Platon i u svezi s tragičkim pjesništvom, premda sadrži strašljivo i prijeteće (*phoberas kai apeiletikas*) (*Phaidros* 269a), govori o lijepoj umjetnosti. Aristotel već u *Poetici* smatra najljepšim pričama (*kallioya mythos*) (*Peri poetikes* 1452a 11) i najljepšim tragedijama što pobuđuju ugodu one koje svojim zapletom ponajbolje znaju pobuđiti sućut (*eleos*) i strah (*phobos*). I umorstva, samoubojstva i uopće smrt pobuđuju ugodu ako su lijepo prikazani. Istodobno pak upozorava da na scenu ne smije doći ono užasno, ne smije se prikazati ono što imenuje grozo-

vitim ili monstroznim (*to teratodes*), budući da bi ono moglo pokvariti užitak, spriječiti očišćenje (*katharsis*). Užasno nema ništa zajedničko s tragedijom, to jest s katarzom: „Oni pak koji scenskim uprizorenjem ne nastoje pobuditi nešto strašno (*to phoberon*), nego prije nešto grozovito/monstrozno (*to teratodes*), nemaju nikakve veze s tragedijom. Od tragedije, naime, ne valja tražiti svaku vrstu ugone (*hedone*), nego samo onu koja joj je svojstvena“ (*Peri poietikes* 1453 b 9). Međusobna pripadnost ugone i ushićenosti zbog lijepo prikazana leša i zabrane uvođenja na scenu grozovitog i užasnog razumljiva je samo iz tehničkog, što će reći ograničeno kibernetskog nacrtu umjetnosti. Prema tome nacrtu, užasno mora biti potisnuto iza scene kako njegova užasnost ne bi bila objelodanjena. Gledatelj se, drugim riječima, ne smije suočiti s užasnim, s užasom ništine kao ništine. Ljepota što je prinosi umjetnost nastaje na granici ništine, no ljepota tu ništinu svojim bljeskom ujedno već i zastire. Ljepota, kaže Rainer Maria Rilke, nije ništa do početak onog užasnog (*des Schrecklichen Anfang*) što nas tako prezire da bi nas uništilo:

*Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.*

(Rilke, *Die Erste Duineser Elegie*, 1923)

Tko bi, kad bih kriknuo, tko bi me čuo iz poretka
anđela? Pa čak i da me nenadano
privije neki uz srce: iščilio ja bih
od njegova snažnijeg opstanka. Jer što je ljepota
ako ne početak užasnog, koje smo taman
još kadri podnijeti, pa mu se toliko
divimo samo zato što s opuštenim nas preziranjem
neće razoriti. Svaki je anđeo užasan.

(Rilke, *Prva Devinska elegija*, 1923)

Rilke misli iz odnosa spram (odustnog) Boga koji je užasna Ljepota. Ako bismo se s njim susreli oči u oči, umrli bismo. Taj je Rilkeov Bog užasan zbog svoje Svemoći, kao Stvoritelj iz ništine, koji kao takav nekako nosi ništinu sa sobom, ima je na raspolaganju, tako da svaki čas ono stvoreno može opet uništiti, baciti natrag u ništinu.

Summa summarum, umjetnost je nešto pred-metafizičko, umjetnost je kibernetika. I to je sveudilj i bila. Naravno, kibernetika u Parmenidovu ili Heraklitovu značenju, ne u platoničkom. Umjetnost kao tehnika (nasljedovanje nekog izgleda u ulozi paradigme) ne može se odreći svojega kibernetičkog ishodišta (miješanja naspramnog i komponiranja naspramnosti), no potiskuje ga u pozadinu proglašavajući ga nečim drugim: kao da je nasljedovanje ono prvo umjetnosti i kao da usklađivanje naspramnosti spada u postignuće nasljedovanja. Kao da postoji suglasje umjetnine s nečim izvan nje, a ne u njoj samoj. Ako je muzička skladba simfonija, tada ona nije simfonija zato jer bi bila u skladu s nečim izvan sebe, nego zato jer se u njoj miješaju tonovi i tako tvore međusobnu skladnost. Umjetnost kao muzičko skladanje, isto kao i slikarsko miješanje boja, nije nikakvo nasljedovanje,

uopće nije nikakva umjetnost (*techne*), nego komponira-juće igranje jednakovrijednim naspramnostima, kibernetika.

Isti je zato put gore i put dolje, isti su zato noć i dan, isto je zato lijepo i užasno. Ono užasno u klasičnoj je, ali i modernijoj teoriji umjetnosti svagda istiskivano, skrivano i zatajivano, no unatoč tome ono je i dalje živjelo. Jer umjetnici nisu „pjevali“ zbog nasljedovanja, nego upravo zbog užasa ništine kao ništine. Umjetnost je „pjevanje“ da se čovjek ne bi više nego do dna zgrozio pri užasu ništine, da ne bi umro pred užasom ništine. Da bi podnio užas ništine i tako unatoč bezdanu pod temeljem svijeta podnio svoje obitavanje, svoje obitavanje u svijetu. Izdržati svoje obitavanje, stajati u otvorenosti za otvorenost – čistinu, istinu – bivstvovanja, označuje ne samo oprisućenje svete igre svijeta, nego i svjedočenje o njoj. Sva umjetnost je oprisućenje svete igre svijeta, a pjesništvo izričito svjedočenje o njoj. O njoj i iz nje. Iz igre u kojoj igramo i koje bez nas nema, no režiseri koje nismo.

L I T E R A T U R A

Aristote, *La Poétique*, le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, 1980.

Jean Bollack & Heinz Wismann, *Héraclite ou la séparation*, Paris, 1972.

Jacques Derrida, *Khôra*, Paris, 1993.

Laura Gemelli Marciano, *Die Vorsokratiker I-III*, Düsseldorf, 2007-2010.

Gotthard Günther, *Das Bewusstsein der Maschinen: Eine Metaphysik der Kybernetik*, Krefeld/Baden-Baden, 2002.

Michel Haar, *Essai sur l'ontologie des oeuvres*, Paris, 1994.

- Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen, 1962.
- Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne „Der Ister“* (= Gesamtausgabe, sv. 53), Frankfurt/M., 1984.
- Martin Heidegger, *Parmenides* (= Gesamtausgabe, sv. 54), Frankfurt /M., 1982.
- Martin Heidegger, *Seminare* (= Gesamtausgabe, sv. 15), Frankfurt /M., 1986.
- Martin Heidegger, *Zur Sache des Denkens*, Tübingen, 1969.
- Ernst Heitsch, *Parmenides*, München, 1974.
- Tine Hribar, *Resnica o resnici*, Maribor, 1981.
- Uvo Hölscher, *Parmenides: Vom Wesen des Seienden*, Frankfurt/M., 1969.
- Morimichi Kato, *Techne und Philosophie bei Platon*, Frankfurt /M.-Bern-New York, 1986.
- Mario Kopačić, *Visio, u: isti, Nezacjeljiva rana svijeta*, Zagreb, 2007, str. 141-162.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Imitation des Modernes* (Typographies 2), Paris, 1986.
- Jean-Luc Nancy, „Le Ventriloque“, u: Sylviane Agacinski et al., *Mimesis des articulations*, Paris, 1975, str. 57-93.
- Hanspeter Padrutt, *Und sie bewegt sich doch nicht: Parmenides im epochalen Winter*, Zürich, 1991.
- Platon: *Oeuvres complètes*, red. Auguste Diès, Paris, 1962-1970.
- Peter K. Schneider, *Die Begründung der Wissenschaften durch Philosophie und Kybernetik*, Stuttgart, 1966.
- Reiner Schürmann, *Heidegger on Being and Acting: From Principles to Anarchy*, Bloomington, 1987.
- Peter Sloterdijk, *Nicht gerettet: Versuche nach Heidegger*, Frankfurt/ M., 2001.
- Karl Ulmer, *Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristoteles: Ein Beitrag zur Aufklärung der metaphysischen Herkunft der modernen Technik*, Tübingen, 1953.
- Ozren Žunec, *Mimesis: Grčko iskustvo svijeta i umjetnosti do Platona*, Zagreb, 1988.

PJESNIŠTVO U ŠTURO VRIJEME

U svojem spisu *Čemu pjesnici? (Wozu Dichter?)*, predavanju uz dvadesetogodišnjicu Rilkeove smrti, Martin Heidegger pita se o svetome. Polazi od neposredne međusobne ovisnosti između svetog i pjesništva kao onog umjetničkog umjetničkoga djela. Ishodište je Hölderlinova elegija *Kruh i vino (Brod und Wein)*, odnosno pjesnička sintagma "... i čemu pjesnici u šturo vrijeme" (*und wozu Dichter in dürftiger Zeit*). Kada su bogovi prisutni, svijet je bogat. Kada su odsutni, tada je to siromašan svijet, svijet ubogog vremena: *i čemu pjesnici u šturo vrijeme? Čemu pjesnici u vrijeme odsutnih, pobjeglih bogova?* Njemačka sintagma *in dürftiger Zeit*, koja označuje vrijeme pobjeglih, odsutnih bogova, ne znači samo šturo ili oskudno vrijeme; *be-dürftig* znači potreban i *Bedürfnis* je potreba, potreba za onim što mi u tom času manjka. Tako već sama sintagma *ein dürftiger Mensch* znači potrebita čovjeka, dakle *eine dürftige Zeit*, prema analogiji, jest potrebito vrijeme. To je vrijeme koje je svjesno da mu nešto manjka, a glasnici te svjesnosti jesu pjesnici. Pjesnici ne pjevaju samo o odsutnim, odbjelim bogovima, nego – kao što se događa u četvrtom dijelu elegije *Kruh i vino* – i o nadolazećem, odnosno budućem bogu (*der kommende Gott*). Pjesnici zajedno s ljudima kao smrtnim bićima čekaju na pravo vrijeme. Jer nebesnici se, bogovi, vraćaju u pravo vrijeme. Sintagma *in dürftiger Zeit*

ima svoju dopunu u sintagmi *in richtiger Zeit*, dakle bez te je dopune nerazumljiva i s pjesničkog aspekta besmislena. Kad je pogibelj najveća, rješenje je najbliže. Zato će se možda upravo tada kad noć svijeta (svjetska noć) bude najtamnija pokazati da je to sveta noć, noć rođenja budućeg boga. Upravo tako kao što su pjesnici nekoć prizivali vječno vraćanje, svake godine novo Dionizovo rođenje. I kao što se na svetu noć rodio Krist. Kakvo će ime imati budući bog? Jesmo li mi djeca božja, sinovi oca Etera? Tko će sada biti onaj tko će posvetiti nesveto, učiniti da nesveto postane sveto? U tekstu *Čemu pjesnici?* Heidegger pitanje pjesnika u šturo ili potrebito vrijeme razrješava temeljitije od Hölderlina. Hölderlin naime na to pitanje odgovara riječima položenima u usta prijatelju Heinzeju, kojemu je elegija i posvećena:

*Aber sie sind, sagst du, wie des Weingotts heilige Priester,
Welche von Lande zu Land zogen in heiliger Nacht.*

Ali oni su, kažeš, kao sveti svećenici boga vina,
Koji su od zemlje do zemlje hodili u svetoj noći.

Sveta noć nije samo noć Kristova rođenja i Tri kralja, nego ponajprije Dionizova noć, noć grčkoga boga vina i opojnosti (entuzijazma). Heidegger Hölderlinovo pitanje i odgovor komentira ovako:

„Pjesnici su smrtnici koji, ozbiljno opjevajući boga vina, slute trag (*die Spur... spüren*) odbjeglih bogova, ostaju na njihovu tragu i tako srodnim smrtnicima utiru

put prema okretu (*Wende*). No, etar u kojemu jedino bogovi jesu bogovi, jest njihova božanskost (*Gottheit*). Element toga etera, ono gdje sama božanskost još prebiva, jest svetost (*das Heilige*). Element etera za dolazak odbjeglih bogova, svetost, jest trag odbjeglih bogova (*Spur der entflohenen Götter*). Ali tko je kadar naslutiti (*spüren*) takav trag? Tragovi su često neprimjetni (*unscheinbar*: afenomenalni) i vazda su ostatak jedva naslućena naputka (*Weisung*). Pjesnik biti u šturo vrijeme znači: pjevajući paziti na tragove odbjeglih bogova. Stoga pjesnik u vrijeme svjetske noći izriče svetost. Stoga je svjetska noć, u Hölderlinovu govoru, sveta noć (*die heilige Nacht*)... Što se više svjetska noć približava ponoći, to isključivije vlada šturost/potrebitost (*das Dürftige*) na taj način da uskraćuje (*entzieht*) svoju bit. Ne samo da se izgubila svetost kao trag prema božanstvu, nego su se gotovo izbrisali čak i tragovi koji vode tom izgubljenju tragu.“

U vrijeme metafizike (dvostrukog jedinstva ontologije i teologije) Dioniza i ostale odbjele bogove pjesnika nadomjestio je Bog filozofa, bog kao Najviše Bivstvujuće. I na taj način prikrio njihovu odsutnost. Nakon smrti tog (metafizičkog) Boga, smrti što ju je otkrio Nietzsche, niti odsutnost bogova pjesnika nije više moguće skrivati. Ni s prizivanjem Boga otaca ne. Dioniz, čiji sveti svećenici jesu pjesnici, naravno nije niti metafizički Bog niti Bog patrijarha.

No, više nego slika Dioniza za nas je značajna misao o *svetome* kao onom eteru bez kojega ne bi bilo niti Dioniza niti nekog drugog boga. Ako bog „jest“ („ima bivstvovanje“), tada je nešto bivstvujuće. Bivstvovanje pak ne „boguje“, dakle nije niti nešto božansko. Drugim riječima: pri-sutnost ili od-sutnost boga (bogova) ovisno je o bivstvovanju, a bivstvovanje nije ovisno o bogu, a ka-

moli od volje bogova. Boga kao bivstvjućeg nema bez bivstvovanja, ali bivstvovanje nije niti bog niti nešto božansko. Jednakoizvorni nisu bivstvovanje i božanskost, nego bivstvovanje i *svetost*: bivstvovanje kao križna sveza zemlje i neba, ljudi i bogova, jest središte svete igre svijeta. Sveto dakle nije isto što i božje, uopće nije podređeno Bogu, nije predikat Boga, kako to zamišlja kršćanska metafizika. Sveto je nešto što je prethodilo Bogu i što ostaje i nakon njegove smrti. Svetost ne izvire iz boga, nego božansko izvire iz svetosti. Stoga će u svojim *Objašnjenjima uz Hölderlinovo pjesništvo (Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung)* Heidegger napomenuti: „Prirodu Hölderlin imenuje ono sveto (*das Heilige*) jer je ‚starija od vremena i nad bogovima‘. ‚Svetost‘ dakle nipošto nije pri nekom utvrđenom (*feststehenden*) bogu posuđena osobina. Sveto nije sveto jer je božje (*göttlich*), nego je ono božje božje jer je na svoj način sveto“. Sveto je samo utoliko trag (odbjeglih) bogova, ukoliko su bogovi sami već tragovi svetoga. Ili, kako formulira Arion Kelkel, „samo raskrivanje bivstvovanja kao svetoga može dati pozitivnom bogu njegovu božansku bit“.

Hölderlinovo raz-lučivanje između božjega i svetog i Heideggerova tematizacija te razlike omogućuju nam razriješiti sljedeći problem. Metafizički Bog naime kao trostruko jedinstvo istinitog, dobrog i lijepog jest kao takav iz-mišljotina, međutim zbog toga nije nekakva bedastoća. Metafizički je Bog maska svetoga što spreže istinito, dobro i lijepo. Ukoliko ne bi bilo svetoga, nakon smrti Boga istinito, dobro i lijepo jednostavno bi se razletjeli i pogubili u prostoru svjetske noći.

Bit onoga umjetničkog umjetničkih djela jest sveto, naravno ne onog umjetničkog kao idealne (suprarealne) cjeline, nego onog umjetničkog kao – *poetičnosti*.

Pri prepoznavanju zavjetovanosti umjetnosti svetome, svetome koje je izvornije od svakog teizma ili ateizma, odjednom nam se sve mijenja, sve nam se očituje u svjetlu koje je posve drukčije od metafizičkog svjetla. Najprije nam se u posve drukčijem svjetlu pokaže istina. To više nije logička istina, istina logike kao pravilnost, nego *istina kao ne-skriivenost*, kao privid (*fenomen, Schein*) u smislu čistine ili krčevine (*Lichtung*). Odsada logička pravilnost ne može više biti kriterijem onog umjetničkog umjetničkih djela, odnosno logička nepravilnost ne može više biti dokaz neumjetničkog. Sveto je s ovu stranu logički pravilnog i nepravilnog, adekvatnog i neadekvatnog. Isto tako i s ovu stranu etički dobrog i zlog, estetički lijepog i ružnog. Kriteriji metafizičke organičnosti (harmoničnosti, simetričnosti, simfoničnosti) pokazuju se ograničenim, insuficijentnim. U tom se svjetlu, recimo, teorija modernizma Theodora W. Adorna pokazuje kao metafizička i tradicionalna. Adorno, naime, polazi od negativne dijalektike i negativne teleologije, odnosno sveukupnu modernu umjetnost tumači kao razbijanje umjetnine u smislu organske cjeline ili sklada svih dimenzija (estetske, etičke i logičke). I uzima tu „činjenicu“ (nejasne, nejedinstvene, raskrojene, neskladne moderne umjetnosti) kao negativnu, ali upravo adekvatnu sliku ili odražaj raspada (neskladne, nejasne, necjelovite, raskrojene) otuđene, postvarene (reificirane) realnosti: „Umjetnost je moderna kroz mimezu onoga što je okorjelo (*Verhärtete*) i otuđeno (*Entfremdete*)“.

Odsada se dakle umjetnost ne dâ reducirati niti na logički (spoznajno) istinito, niti na etički (moralno) dobro niti na estetski (osjetilno) lijepu umjetnost. Ukoliko je „bit“ onog umjetničkog *sveto*, a ne onto-teološki jedinstven poredak, tada u umjetnička djela spada i ono što je

(bilo) s točke motrišta metafizike neuređeno, s točke motrišta njezinih disciplina logike, etike i estetike dakle neistinito, nemoralno i nelijepo. Nije dakle riječ samo o tome da etički (dobro) i estetički (lijepo) nije moguće reducirati na logičko (istinito), da dobro i istinu nije moguće podrediti ljepoti itd. Riječ je o drugom i drukčijem razumijevanju kako istinitoga tako i dobrog i lijepoga u pogledu njihova (svakog posebice i svih zajedno) odnosa spram svetoga. Okret što ga Heidegger na obzorju ontološko-povijesne eshatologije očekuje tek u budućnosti – već je tu. Štoviše, poezija koja izvire iz svetog, iz svete igre svijeta, sveudilj je bila tu kao antipod metafiziци. *Poetičnost* (ono umjetničko umjetničkog djela) jest antipod *metafizičnosti* (onto-teologičnosti).

Romantičari su na idejno-programskoj razini htjeli uspostaviti univerzalno pjesništvo kao novu mitologiju. Tome su se projektu pridružili i Hegel, Hölderlin i Schelling. *Najstariji program sistema njemačkog idealizma* (*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*, oko 1796), što su ga zacrtali Hölderlin, Hegel i Schelling, sjedeći zajedno uz bocu vina (pri čemu je najvjerojatnije da je tekst zapisao Hegel, diktirao ga Schelling, a u skladu s Hölderlinovim idejama), naviješta: „Sada sam osvjedočen da najviši akt uma u kojemu ovaj sve ideje obuhvaća jest estetski akt, i da su *istina i dobrota tek u ljepoti* posestrimljene (*verschwistert*). Filozof mora posjedovati upravo toliko estetske snage koliko i pjesnik. Ljudi bez estetskog smisla su naši ‘knjiški filozofi’. Filozofija duha je estetska filozofija. Ne može se u ničemu biti duhovan, ne može se sam o povijesti duhovno rezonirati – bez estetskog smisla. Ovdje treba postati jasno što zapravo manjka ljudima koji ne razumiju ideje i posve iskreno priznaju da im je sve nejasno čim se izlazi iz tablica i re-

gistara. Poezija tim dobiva jednu višu vrijednost, ona na kraju nanovo postaje ono što je bila na početku – učiteljica čovječanstva; jer više nema filozofije, nema povijesti, pjesničko umijeće (*Dichtkunst*) samo će nadživjeti sve ostale znanosti i umjetnosti. Istodobno, vrlo često čujemo da velike mase moraju imati *osjetilnu religiju* (*sinnliche Religion*). Ne samo velike mase već nju potrebuje i filozof. Monoteizam uma i srca, politeizam snage uobrazilje (*Einbildungskraft*) i umjetnosti, to je ono što nam treba! Ovdje bih prije svega govorio o jednoj ideji koja, koliko znam, još nije nikome pala na pamet – mi moramo imati *novu mitologiju*, no ta mitologija mora biti u službi ideja, ona mora postati mitologijom *uma*.“ Projekt znači apsolutnu afirmaciju *subjektiviteta*, ovladavanje svime što bi ga moglo negirati, odnosno anihilirati na način preuzimanja u sebe. I transcendentnim Bogom. No taj se zalet subjektiviteta morao zaustaviti, moralo je doći do njegova sloma. I dok kod Kanta još postoji razlika između objekta i stvari (o sebi), Fichte će je ukinuti, a time će ukinuti i razliku između čovjeka i subjekta, odnosno između *bivstvovanja* čovjeka i *subjektiviteta* subjekta. Romantika kao prividno jedinstvo programskog nacrt a poetske kreativnosti jest reakcija na taj događaj. Prividno jedinstvo, jer je s programskog i poetskog aspekta i s obzirom na te dvije valencije unutarnje antipodna. Hölderlinov „suautorski“ koncept nove mitologije idejno je programatska stvar i spada u tendenciju subjektiviteta za apsolutnošću koja se realizira u Hegelovu objektivnom, točnije apsolutnom idealizmu, prema kojem apsolutna ideja kao apsolutni, bezuvjetni subjektivitet jest bivstvjuće kao takvo i u cjelini: „Samo apsolutna ideja jest bivstvovanje (*Seyn*), neprolazan život (*unvergänglichliches Leben*), sebe znajuća istina (*sich wissende*

Wahrheit) i jest sva istina (*alle Wahrheit*)". No, na Hölderlina je podjednako snažno kao filozofija utjecalo i pjesništvo. Upravo se kao pjesnik odupro metafizičkom stremljenju, oslonio se na poetsku žudnju i osvajačkom pohodu subjektiviteta protustavio čovjekov odnos spram svetoga.

*Und es trieb die Rede mich an, noch Andres zu suchen,
Fern zum nördlichen Pol kam ich in Schiffen herauf.
Still in der Hülse von Schnee schlief da das gefesselte Leben,
Und der eiserne Schlaf harrte seit Jahren des Tags.
Denn zu lang nicht schlang um die Erde den Arm der
Olymp hier,
Wie Pygmalions Arm um die Geliebte sich schlang.
Hier bewegt' er ihr nicht mit dem Sonnenblicke den Busen,
Und in Regen und Tau sprach er nicht freundlich zu ihr,
Und mich wunderte des und törig sprach ich: O Mutter
Erde, verlierst du denn immer, als Witwe, die Zeit?
Nichts zu erzeugen ist ja und nichts zu pflegen in Liebe,
Alternd im Kinde sich nicht wieder zu sehn, wie der Tod.
Aber vielleicht erwarmst du dereinst am Strahle des Himmels,
Aus dem dürftigen Schlaf schmeichelt sein Othem dich auf;
Daß, wie ein Samkorn, du die eherne Schale zersprengest,
Los sich reißt und das Licht grüßt die entbundene Welt,
All die gesammelte Kraft aufflammt in üppigem Frühling,
Rosen glühen und Wein sprudelt im kärglichen Nord.*

*Also sagt ich und jetzt kehr ich an den Rhein, in die Heimat,
Zärtlich, wie vormals, wehn Lüfte der Jugend mich an;
Und das strebende Herz besänftigen mir die vertrauten
Offnen Bäume, die einst mich in den Armen gewiegt,
Und das heilige Grün, der Zeuge des seligen, tiefen
Lebens der Welt, es erfrischt, wandelt zum Jüngling mich um.*

(Hölderlin, *Der Wanderer*)

I govorkanje me nagna da drugo još tražim,
Do dalekog Sjevernog pola lađama doprijeh.
Mirno tu snivaše snježnim plaštom okovan život
I uzalud san je željezni godinama iščekivao svitanje.
Jer nije do ovamo Olimp rukom grlio zemlju
Kao što se ruka Pigmalionova ovijala oko ljubljene.
Ne oživljavaše on ovdje sunčevim pogledom grudi
I s njom ne razgovaraše prijateljski krišom i rosom;
A ja se začudih tome te glupo upitah: o majko
Zemljo, zar ko udovica uvijek vrijeme gubiš?
Ništa ne rađati niti ništa s ljubavlju njegovati,
Niti stareći gledati se u djetetu – smrti je ravno.
Al jednog dana možda ćeš se grijati na zrakama neba
I dah će te njegov nježno iz oskudnog sna izbavit;
Poput sjemenke ti ćeš strgnut ljusku od mjedi,
A oslobođeni otrgnut će se svijet i pozdravit svjetlo,
Sva će sabrana snaga u bujno usplamsati proljeće,
Ruže će se zažariti i vino proključati na siromašnom
sjeveru.

Tako govorah, a sad na Rajnu se vraćam, u zavičaj;
Blago ko nekad mi pušu u susret lahori mladosti,
Dok mi srce prepuno težnja povjerljivo mire
Raskriljena stabla što nekad u svom me ljuljahu naručju,
A zelenilo sveto, svjedok blaženog, dubokog
Života svijeta, osvježujući u mladića mene pretvara.

(Hölderlin, *Lutalica*)

Naspram subjektivitetnog pustošenja prirode, što ga je naslutio, postavlja poštovanje svetosti sveta, svetosti neba i zemlje, smrtnika i besmrtnika. Ne konflikt između ja-stva i zbiljnosti, nego razapetost između metafizičkog *stremljenja* (kao srži volje za moć) i poetske *žudnje*

(kao žalca želje) jest ono zbog čega je Hölderlin naposljetku poludio, ali i ono što je Nietzschea gonilo u ludilo. O tome svjedoči „Pjesma noći“ iz djela *Tako je govorio Zaratustra*. Ona najjasnije razotkriva strahovitu napetost između (metafizičkog) stremljenja i (poetske) žudnje kojoj je sve do kraja podvrgnut Zaratustra, glasnik nadčovjeka kao subjekta volje za moć.

Licht bin ich: ach, daß ich Nacht wäre! Aber dies ist meine Einsamkeit, daß ich von Licht umgürtet bin.

Ach, daß ich dunkel wäre und nächtig! Wie wollte ich an den Brüsten des Lichts saugen!

Und euch selber wollte ich noch segnen, ihr kleinen Funkelsterne und Leuchtwürmer droben! – und selig sein ob eurer Licht-Geschenke.

Aber ich lebe in meinem eignen Lichte, ich trinke die Flammen in mich zurück, die aus mir brechen...

Wohin kam die Träne meinem Auge und der Flaum meinem Herzen? O Einsamkeit aller Schenkenden! O Schweigsamkeit aller Leuchtenden!

Viel Sonnen kreisen im öden Raume: zu allem, was dunkel ist, reden sie mit ihrem Lichte – mir schweigen sie.

O dies ist die Feindschaft des Lichts gegen Leuchtendes, erbarmungslos wandelt es seine Bahnen.

Unbillig gegen Leuchtendes im tiefsten Herzen, kalt gegen Sonnen – also wandelt jede Sonne.

Einem Sturme gleich fliegen die Sonnen ihre Bahnen, das ist ihr Wandeln. Ihrem unerbittlichen Willen folgen sie, das ist ihre Kälte.

*Oh, ihr erst seid es, ihr Dunklen, ihr Nächtigen, die ihr
Wärme schafft aus Leuchtendem! Oh, ihr erst trinkt
euch Milch und Labsal aus des Lichtes Eutern!*

*Ach, Eis ist um mich, meine Hand verbrennt sich an
Eisigem! Ach, Durst ist in mir, der schmachtet nach
eurem Durste!*

*Nacht ist es: ach daß ich Licht sein muß! Und Durst
nach Nächtigem! Und Einsamkeit!*

*Nacht ist es: nun bricht wie ein Born aus mir mein
Verlangen – – nach Rede verlangt mich.*

Svjetlo sam: ah, da sam noć! No moja samotnost i
jest u tome što sam opasan svjetlom.

Ah, da sam taman i noćan! Kako bih htio sisati na
grudima svjetla!

Pa čak i vas htio bih još blagosloviti, vi malene
treperave zvijezde i krijesnice tamo gore! – i biti
blažen zbog vaših darova svjetla.

No živim u vlastitom svjetlu, nanovo upijam
plamenove što izbijaju iz mene...

Kamo ode suza mojega oka i paperje mojega srca?
O, samoćo svih darivatelja! O, šutljivosti svih
svjetlećih!

Mnoga sunca kruže u pustom prostoru: svemu
što je tamno zbore svojim svjetlom – meni šute.

O, to je neprijateljstvo svjetla prema svjetlećem:
nesmiljeno hodi svojim stazama.

U dubini srca bezdušno prema svjetlećem, hladno
prema suncima – tako hodi svako sunce.

Poput oluje lete sunca svojim stazama, to je njihov hod. Slijede svoju neumoljivu volju, to je njihova hladnoća.

O, tek ste vi ti, vi noćni, koji svoju toplinu stvarate iz svjetlećeg! O, tek vi pijete svoje mlijeko i okrepu iz vimena svjetla!

Ah, led je oko mene, ruka mi gori na ledenome!

Ah, žeđa je u meni, koja gine za vašom žeđi!

Noć je: ah, zašto moram biti svjetlom! I žeđ za noćnim! I samoćom!

Noć je: sad iz mene poput kakva zdenca izbija moja žudnja – žudim za govorom.

Metafizički subjektivitet, koji je preuzeo u sebe transcendenciju, hoće prisvojiti i podrediti i poetsku žudnju. Upravo se zato u romantičkoj poeziji (lirici) žudnja pojavljuje na naglašen način. Ne kao pandan, nego kao antipod stremljenju.

Naime, raspad metafizičkog (romantičkog) svijeta znači raspad onto-teološkog identiteta, onto-teološkog identiteta kao takvog i u cjelini. Romantika posvjedočuje raspad teološkog identiteta, odnosno afirmaciju antiteološkog identiteta: krajnji domet romantičke inicijative su Lautréamontova *Maldororova pjevanja* (1869) i Nietzscheov *Antikrist* (1888). Preko Marxova transformiranja se Novalisovo romantiziranje preinačuje u Nietzscheovo formiranje (shematiziranje) svijeta: „Ne ‚spoznavati‘, nego shematizirati – utisnuti kaosu onoliko pravilnosti i oblika koliko zadovoljava našu praktičnu potrebu“. Schlegelova progresivna univerzalna poezija završava u Nietzscheovu anti-romantičkom i kontradekadentnom

patosu *velikog stila*. A sav se taj proces temelji na ontološkom identitetu, identitetu bivstvovanja i bivstvujućeg. Dakle, raspad teološkog identiteta ontološki identitet ne pogađa, štoviše, zbog dvostruko-jedinstvene onto-teološke strukture metafizike pad najvišeg bivstvujućeg kao sinonima čistog bivstvovanja zahtijeva i izaziva ispostavljanje nadomjesnog iznimnog bivstvujućeg: Pjesnika, odnosno Umjetnika kao nadčovjeka, kao najvišeg stupnja volje za moć. Taj bi imao iznova zajamčiti uspostavu identiteta mišljenja i bivstvovanja, riječi i stvari. Njegova je zadaća ono što je ostalo nakon destrukcije starog svijeta upotrijebiti kao materijal pri konstrukciji novoga svijeta, novih pjesničkih i umjetničko-umješnih svjetova. Program je to što su ga potom nastojali realizirati konstruktivisti i nadrealisti.

Biti bivstvujuće u nepremostivoj razlici prema bivstvovanju, koje nije ništa bivstvujuće, znači biti manjak bivstvovanja. Neovisno o svakoputnom povijesnom značenju bivstvovanja. Zato upravo ta nepremostiva razlika omogućuje čovjekov odnos prema bivstvovanju, označuje pod-epohalno izvorište čovjekove žudnje. Žudnja iz nepremostive razlike između bivstvujućeg i bivstvovanja (to jest žudnja intrascendentabilne ontološke razlike) nije žudnja za bivstvovanjem kao transcencijom i apsolutom. Jer bivstvovanje je transcencija i apsolut, poistovjećena dakle s najvišim bivstvujućim, samo u razdobljima metafizike, to jest filozofije kao onto-teologije. Ako je žudnja žudnja za apsolutom, tada može biti takva samo prema metafizičkoj definiciji. Drugim riječima, pravi predmet žudnje s velikim početnim slovom ne postoji. Jer žudnja s velikim početnim slovom nije više žudnja, nego stremljenje. Prema apsolutu je naime svagda usmjereno stremljenje: vođe-

no apsolutnom idejom, neovisno je li posrijedi pozitivna romantička ili negativna neoromantička, odnosno dekadentno-simbolistička ideja, filozofski koncept. Drukčije stvar stoji s umjetnošću kao poezijom. Upravo bismo nasjeli metafizici kad bismo metafizičko stremljenje apsolutnom smatrali obličjem žudnje. Stremljenje nije obličje, nego tlačitelj žudnje. U stremljenju apsolutnom žudnja je potisnuta i upravo zato udara na dan na najvjerojatnije i počesto užasne načine. Značajka je poezije da u svojoj biti ne nasjeda filozofiji i da je zato unatoč stremljenju kroz sva metafizička razdoblja čuvala živom upravo žudnju kao takvu.

Dovršenje stremljenja jest volja za moć, prema kojoj bi čovjek imao postati najviše bivstvujuće i tako se uzdići u nadčovjeka. Volja za moć naime opstoji na način vječnog vraćanja onog jednakog i prema tom vječnom vraćanju čovjek kao nadčovjek imao bi na neki način postati vječnim. Žudnja nije obličje takve volje za moć. Žudnja je antipod volji za moć, žudnja se savija pod voljom za moć, kao što se savijala i pod drugim, odnosno prethodim likovima metafizike, ali savila se nije nikada. Volju za moć kao jedan od metafizičkih likova može preteći neki drugi metafizički lik, primjerice volja za voljom, no volja za moć nipošto ne može nadomjestiti žudnju koja je bila prije povijesnih metafizičkih likova i pod njima. Inače bi mišljenje i pjesništvo, a s njima i umjetnost, bili već mrtvi.

Upravo upoznavanje s Hölderlinovim i Nietzscheovim pjesničkim i misaonim iskustvom dovelo je Heideggera do toga da u malom djelu *Iz iskustva mišljenja* (*Aus der Erfahrung Denkens*) zapiše: „Pjevanje i mišljenje su susjedna debila sačinjavanja (*Singen und Denken sind die nachbarlichen Stämme des Dichtens*).“ Najprije susjedi, što

znači susjedstvo? U svojem predavanju pod naslovom *Bit govora (Das Wesen der Sprache)* Heidegger objašnjava: „Susjed (*Nachbar*), kao što nam sama riječ kazuje, jest netko tko stanuje/prebiva (*wohnt*) u blizini nekog drugog i s njim. Taj drugi tako i sam postaje nečijim susjedom. Susjedstvo (*Nachbarschaft*) jest dakle odnos koji proihodi iz toga da se netko pomiče (*zieht*) u blizinu nekoga drugoga. Susjedstvo je posljedak (*Ergebnis*), to jest posljedica i učinak toga da se netko naseljava (*ansiedelt*) naspram drugoga. Besjeda o susjedstvu pjesništva i mišljenja znači, dakle, da njih dvoje prebivaju jedno naspram drugog, da se jedan naselio (*angesiedelt*) u blizinu drugog, da je jedan smješten (*gezogen*) u blizinu drugoga.“ Pjevanje i mišljenje su dakle susjedna *debla sačinjanja*. Pritom je važno sljedeće: njemačka imenica *der Stamm* osim debla znači i rod, tako da je u Heideggerovoj misli pored debla u značenju debla drveta prisutno i značenje gramatičkog debla (osnove). Njemačka imenica *die Dichtung* rabi se u užem i širem značenju. U širem značenju obuhvaća svu (svaku) umjetnost riječi. Kod Heideggera je to značenje pjesničkog sačinjavanja (*des Dichtens*) još šire, budući da obuhvaća kako mišljenje (*Denken*) tako i pjevanje (*Singen*), odnosno pjesništvo u najužem značenju riječi.

Ne bismo baš bili precizni kad bismo rekli da kod Heideggera sačinjavanje znači isto što i *poiesis* u Platonovu smislu. Jer za Platona je *poiesis* privođenje iz nebivstvovanja u bivstvovanje, a Heidegger o pjevanju i mišljenju odmah iza navedene misli kaže: „Izrastaju (*entwachsen*) iz bivstvovanja (*Seyn*) i sežu (*reichen*) u njegovu istinu.“ Bivstvovanje je dakle njihovo zajedničko izvorište, što znači da mišljenje i pjesništvo (pjevanje) nisu samo susjedna, nego i *srodna* debla pjesničkog sačinjavanja, izri-

canja istine bivstvovanja. Unatoč tome, „ostaju neznani (*unbekannt*) jedno drugome“, kako kaže Hölderlin o dva drveta u šumi, i kako nakon njega s obzirom na mišljenje i pjesništvo ponavlja Heidegger.

Prema Heideggeru, mišljenje i pjesništvo u užem smislu, filozofija i poezija izviru iz čistine bivstvovanja. Kao takve, filozofija i poezija istoga su roda, srodna, no istodobno susjedna debla pjesničkog sačinjavanja, pjesništva u širem značenju riječi, „misaonog pjesničkog sačinjavanja“ (*denkende Dichten*) kao „topologije bivstvovanja“ (*Topologie des Seyns*). A ondje gdje se pokaže pjesničko sačinjavajuća narav mišljenja (*Dichtungscharakter des Denkens*), „zadugo nalikuje na utopiju nekog polupjesničkog razuma“ (*Utopie eines halbpoetischen Verstandes*). S obzirom na tako zacrtanu zajedničku arheologiju, Heidegger uvodi i zajedničku eshatologiju mišljenja i pjesništva. Unatoč svim razlikama između njih traži zato njihovu zajedničku liniju od početka do predviđena kraja kao jedinstvena vrha koji bi se između njih trebao pojaviti.

Refleks te u budućnost pomaknute troglave slike jest i Heideggerova interpretacija prošlosti. Poradi pretpostavljene sveze između arheologije i eshatologije bivstvovanja često nastaju određene nejasnosti.

Tako pri interpretaciji prvih stihova druge korske pjesme iz Sofoklove *Antigone*, znamenite ode o čovjeku, Heidegger u *Uvođenju u metafiziku* (1935) govori o nasilju (*Gewalt, Gewalttätigkeit*), no posebice naglašava da je pritom riječ o autentičnoj grčkoj definiciji čovjeka. Moramo biti vrlo pozorni na to kada Heidegger tumači grčku definiciju čovjeka, a kada kroz nju i preko nje razvija vlastitu misao. Oda o čovjeku u prijevodu Kolomana Raca glasi:

Mnogo je silno (*polla ta deina*) ali ništa
Nije od čovjeka silnije.
Preko sinjega mora on
Ide za juga burnoga,
Pod valovima šumnijem
Sveđ srlja. Zemlju, božicu
Med bogovima najvišu,
Vječnu i neumornu, sveđ jednako
Plug mu iz ljeta u ljeto raskapa,
A rod konjski ralom ore.
I lakokrilih ptica rod,
Zvjeradi divlje čopore
Pa i morskoga legla roj
Pod pučinom – sve hvata on,
Taj umnik čovjek, razapev
Svud pređu, mrežu; umijećem
On kroti divlje zvjerove
Gorske, a grivatom konju i bijesnome
Biku, štono po brdima pase,
Šiju sapinje u jaram.
Pa riječi, misli krilatoj,
Životu gradskom eno se
Ta sveznalica dosjeti,
I kako će se od mraza.
Zla druga nebu na vedrini.
I pljuska kiše branit. Za budućnost je
Vijek spreman. Samo hadu on se ne ote!

Ali lijek od bolesti teških izumi.
I preko nade uman dar,
Vještinu ima; na zlo sad,
Sad opet k dobru naginje.
Kad zakon štuje doma svog
I svetu pravdu božju, gradu dika je,
A pokor, kad se drskom srcu za volju,
Zlu oda. Radi li tako tko, mom ognjištu
Ne prišao, niti iste misli bio mi!

Najveće prevoditeljske poteškoće nastaju već na početku, pri prevođenju prva dva stiha. Grčki izvornik ima na tom mjestu pridjev *deinon*, odnosno njegov superlativ *deinotaton*. Taj je pridjev u grčkom jeziku mnogoznačan i zapravo znači nešto silno, čudesno, neobično, tajanstveno, nedokučivo, no može značiti i nešto strašno, strahovito. A to su – upravo u svojoj cjelokupnoj proturječnosti – pridjevi *svetoga*.

Heidegger prva dva stiha ode prevodi ovako: “Mnogostruko je strahovito, ipak se ništa strahovitije nad čovjeka, preko njega, strčeći ne uzdiže.” (*Vielfältig das Unheimliche (polla ta deina), nichts doch über den Menschen hinaus Unheimlicheres ragend sich regt.*) U sam prijevod ne unosi, dakle, riječ nasilje (*Gewalt*). Posebice upozorava na dvoznačnost grčkog pridjeva *deinon*, potom na dvoznačnost njemačke imenice *Gewalt*, odnosno *Gewalttätigkeit*: „Mi riječi *Gewalt-tätigkeit* dajemo ovdje neki bitni (*wesenhaften*) smisao koji načelno premašuje uobičajeno značenja riječi, prema kojem ona najčešće znači koliko i puka sirovost (*Roheit*) i samovolja (*Willkür*).“ Čovjek je u

sukobu s bivstvujućem u cjelini. Silu rabi kad ga na različite načine razotkriva i kada ovladava pojedinačnim bivstvujućim. Čovjekovo nasilje je nužno zbog nadnasilja, zbog nadvladavine bivstvujućeg u cjelini.

U skladu s „odom o čovjeku“, s njezinim stihovima o smrti, ispostavlja Heidegger zapravo granice čovjekove moći. Krajnja ili konačna granica čovjekova života jest i neposredna granica čovjekove na-silnosti. Jer se čovjek pred „bezizlaznošću smrti“ (*Ausweglosigkeit des Todes*) ne nalazi samo u času umiranja, nego je čovjek bez izlaza u odnosu spram smrti već od sama rođenja, smrt je unatoč tomu da je čovjek ono najsilnije posred bivstvujućeg u cjelini silnija od čovjeka. „Imenovanjem *tog* silovitog (*Gewaltigen*) i strahotnog (*Unheimlichen*) pjesnički nabačaj (*Entwurf*) bivstvovanja i čovjekove biti (*Menschenwesen*) postavlja sebi vlastite granice.“ Ne vrijedi to samo za Sofokla, nego i za svakog pjesnika.

Smrt ograničava i time posvećuje čovjekov život. Naposljetku ga konačno ograniči i posveti. Dakako, misao o smrti kao granici čovjekove na-silnosti nije više nasilna misao. Kasnije Heidegger upravo tu misao o nenasilnosti razvija i izoštrava u misao o razlici između metafizičkog predstavljanja, tehničkog popredmećivanja i poetske opuštenosti/spokojnosti (*Gelassenheit*) u odnosu spram stvari: „Možemo doduše rabiti tehničke predmete, a ipak istodobno, pri svakoj uporabi koja odgovara stvari, i udaljiti se od njih, tako da ih svaki put pustimo (*loslassen*). Tehničke predmete možemo rabiti onako kako se moraju rabiti. No te predmete možemo istodobno pustiti na miru (*auf sich beruhen lassen*) kao nešto što nas se u onom unutarnjem i navlastitom ne tiče. Možemo reći ‚da‘ nezaobilaznoj uporabi tehničkih predmeta, a

istodobno možemo reći i ‚ne‘, ukoliko im branimo da nas isključivo zahtijevaju (*beanspruchen*) i tako našu bit iskrivljuju, zbunjuju i naposljetku pustoše (*veröden*). Kada smo ipak na ovaj način tehničkim predmetima istodobno rekli ‚da‘ i ‚ne‘, ne biva li naš odnos prema tehničkom svijetu dvostran i nesiguran? Posve oprečno. Naš odnos prema tehničkom svijetu na neki čudan način biva jednostavan i miran. Mi puštamo tehničke predmete u naš svakodnevni život i istodobno ih ostavljamo vani, to jest da počivaju na sebi kao stvari koje nisu ništa apsolutno, nego čak ostaju upućene na ono više (*Höheres*). Htio bih ovo držanje (*Haltung*) istodobnog Da i Ne prema tehničkom svijetu imenovati jednom starom riječju: *opuštenost prema stvarima (Gelassenheit zu den Dingen)*“. Sad se dijeli na dvoje sve, ne samo naše držanje kao takvo, nego i mišljenje. Mišljenje se dijeli na računajuće mišljenje (*rechnende Denken*), što će reći tehničko mišljenje računanja i planiranja, i osmišljujuće mišljenje (*besinnliche Denken*), odnosno spominjuće mišljenje (*andenkende Denken*). Samo to osmišljujuće, spominjuće mišljenje odgovara biti čovjeka, čovjeka kao tu-bivstvovanja: „Zato valja spasiti ovu bit čovjeka“. I ne dopustiti da tehničko mišljenje pobijedi u cijelosti, da se afirmira kao jedino, budući da bi to značilo da smo zbog ravnodušja podlegli pogibelji i zapali u „totalnu lišenost misli (*die totale Gedankenlosigkeit*)“, u totalni zaborav bivstvovanja kao bivstvovanja. Unatoč opuštenosti, moramo dakle ostati budni. Jer opuštenost se ne slučuje nikad sama od sebe, ona nije ništa slučajno, uspijeva samo „iz neprestana mišljenja svim srcem (*aus einem unblässigen herzhaften Denken*)“. A ono je u sebi *zahvalnost*, ona zahvalnost „koja ne zahvaljuje na nečemu, nego zahvaljuje samo na tome da smije zahvaljivati (*sondern nur dankt, daß es dan-*

ken darf)". Mišljenje je zato najviša zahvalnost, a lišenost misli „najdublja nezahvalnost (*der tiefste Undank*)". „Najvlastita zahvalnost (*eignetliche Danken*) nikad se ne sastoji u tome da sami tek dođemo s darom i darom uzvratimo dar (*wir selber erst mit einer Gabe ankommen und Gabe mit Gabe nur vergelten*). Čista zahvala (*reine Dank*) je, štoviše, to što jednostavno mislimo (*daß wie einfach denken*), naimeno ono što zapravo i jedino valja misliti (*was es eigentlich und einzig zu denken gibt*)". A to je bivstvovanje kao bivstvovanje, istina bivstvovanja kao ne-skrivenosti.

Heidegger zbog povezanosti eshatologije i arheologije bivstvovanja doista u *Uvođenju u metafiziku* nastoji što više približiti (izjednačiti) svoju ontološko-povijesnu misao o čovjeku i *grčku* definiciju čovjeka, ali njegova je vlastita misao istodobno rasporna. Sadrži gradbene elemente još ne ocrtanih zdanja. Tražiti dalje (ali nipošto ne mimo!) Heideggera znači prepustiti metafizičke rezidume, poput arheologije i eshatologije bivstvovanja, njima samima i posvetiti se onoj dimenziji Heideggerove misli koja je s obzirom na metafiziku antipodna karaktera. A to nisu predstave o pjesničkom sačinjanju kao jedinstvu arheologije i eshatologije bivstvovanja, nego upravo misao o svetom kao svetom. No, sveto kao sveto – kažemo li s Heideggerom protiv Heideggera – sveto kao „eter“ bogova, kao nešto što je prije bogova, *ostaje* na svijetu i nakon bogova, *ostaje* nakon umrlih, pobjeglih ili odsutnih bogova.

Pogledajmo zato поблиže Heideggerov odnos spram svetog, božjeg i Boga (bogova). U svom *Pismu o humanizmu* (*Brief über den Humanismus*, 1949) Heidegger citira misao što ju je zapisao već 1929. godine u spisu *O biti temelja* (*Vom Wesen des Grundes*): „Ontološkom interpretacijom bivstvovanja kao bivstvovanja-u-svijetu (*In-der-Welt-*

sein) nije ni pozitivno ni negativno odlučeno o nekom mogućem bivstvovanju k Bogu (*Sein zu Gott*). No zacijelo se rasvjetljenjem transcendencije tek *zadobiva zadovoljiv pojam tubivstvovanja*, s obzirom na koji se odsada može pitati kako ontološki stoji s odnosom tubivstvovanja prema Bogu.“ Heidegger tu prestaje s citiranjem svoje misli iz 1929. godine, budući da ju je uopće naveo samo zato da pokaže kako se u tom pogledu njegova misao ne mijenja. Potom nastavlja: „No ako se sad i ova primjedba na uobičajeni način misli prekratko, izjavit će se: ta se filozofija ne odlučuje ni za ni protiv opstojanja (*Dasein*) Boga. Ona ostaje u indiferentizmu. Ona je, dakle, ravnodušna (*gleichgültig*) prema religioznom pitanju. Takav pak indiferentizam pada u nihilizam.“ Heidegger takvo tumačenje odbacuje. Nije mu stalo do negiranja i odbacivanja, već mu je stalo do mišljenja koje misli izvornije nego što može misliti metafizika. „Tek iz istine bivstvovanja dade se misliti bit svetoga. Tek iz biti svetoga valja misliti bit onog božanskog (*Gottheit*). Tek u svjetlu biti božanskog može se misliti i reći što treba imenovati riječ ‚Bog‘.“ Ovaj navod svjedoči da Heidegger želi misliti boga iz istine bivstvovanja, a ne kao egzistenciju (čisto bivstvovanje) bivstvujućeg.

No Heidegger pritom ne negira filozofskog (metafizičkog) boga. Metafizika (filozofija) za njega jest usud bivstvovanja, a ne stvar otkaza ili zapovijedanja.

Heidegger tako uspostavlja fenomenološku diferenciju, diferenciju između svetog i božjeg. Bog „ugledan“ iz istine bivstvovanja ne može biti ni ontički ni ontološki temelj (osnova), nego spada u usud bivstvovanja kao bivstvovanja. Čovjek se svagda razumijevao iz određena odnosa spram boga. Pa i ako ga je negirao, negirao ga

je u danoj ontološko-povijesnoj određenosti, odnosno s obzirom na određeno značenje bivstvovanja boga (Boga). Upravo stoga jer se vrte i bore oko jednake slike boga, teizam i ateizam su iz ontološko-povijesnog aspekta nešto identično. U biti jedno te isto!

„Tomu primjereno (*demgemäß*) je bezbožno mišljenje, koje se mora odreći (*preisgeben*) Boga filozofije, Boga kao *causa sui*, možda (*vielleicht*) bliže božanskom Bogu. To ovdje samo znači: ono je slobodnije (*freier*) za nj od onog što bi ga htjela onto-teologija.“ Naime, onto-teologija kao logika metafizike, odnosno dvostruko jedinstvo ontologije i teologije.

Posljednja rečenica ovog navoda iz Heideggerova predavanja *Onto-teološki ustroj metafizike (Die onto-theologische Verfassung der Metaphysik)* naputak je za daljnje traganje. Što znači biti slobodniji za božanskog Boga? O kakvom je to bogu riječ u metafizici da ga treba napustiti, a time i metafiziku kao onto-teologiju prepustiti njoj samoj? Heideggerova je misao sljedeća: „Ako pak metafizika kao takva ne misli samo bivstvovanje, jer misli bivstvovanje u smislu bivstvjućeg kao takvog, moraju ontologija i teologija, svaka iz uzajamne ovisnosti jedna od druge, puštati samo bivstvovanje nemišljenim (*das Sein selbst ungedacht lassen*). Teologija uzima esenciju bivstvjućeg iz ontologije. Ontologija prelaže (*verlegt*), znajući ili ne, bivstvjuće s obzirom na njegovu egzistenciju, to jest kao egzistirajuće, u prvi razlog-temelj (*Grund*), koji predstavlja teologija. Onto-teološka bit metafizike misli bivstvjuće s obzirom na esenciju i egzistenciju. Ta dva određenja bivstvovanja bivstvjućeg misaono tako reći samo okrzne (*nur gestreift*), ne misli ih iz samog bivstvovanja, niti svakog za sebe niti oba u nji-

hovoj razlici.“ Metafizika ne može misliti bivstvovanje kao bivstvovanje, jer metafizika bivstvovanje s obzirom na svoje onto-teološko ustrojstvo može predstavljati samo kao prvi uzrok (*causa prima*) ili zadnji temelj-ra- zlog (*ultima ratio*).

Jednačiti bivstvovanje i temelj bez uvida u raspornost između njih i time njihove su-pripadnosti znači ne uvi- djeti ontološku diferenciju između bivstvovanja kao bivstvovanja (istina bivstvovanja) i bivstvovanja biv- stvujućeg. I obrnuto: neuviđanje ontološke diferencije nužno vodi do jednačenja bivstvovanja (istine bivstvo- vanja) i temelja, do utemeljenja bivstvovanja od strane bivstvujućeg. Heidegger zapravo pita: otkuda to da se bivstvovanje „zasniva“ kao temelj? Jer metafizika nastu- pa kad se bivstvovanje pretvori u temelj i izvor bivstvu- jućeg, kad se istina bivstvovanja počne očitovati samo kao bivstvovanje (temelj) bivstvujućeg.

Zato samo bivstvovanje u metafizici ostaje s bitnom nužnošću nemišljeno, što znači da je metafizika ona po- vijest u kojoj se sa bivstvom kao bivstvom ne zbiva bitno ništa. I zato je povijest metafizike povijest nihilizma. Drugim riječima, nihilizam povijesti jest me- tafizički, onto-teološki nihilizam. Metafizika ne uvažava bivstovanje kao takvo, u njoj je „svršeno“ s bivstvom- njem, bivstovanje je naprosto „poništeno“. Vodeća ni- hilistička crta nije crta ontologije, nego upravo crta teo- logije koja bivstvom kao bivstvom pretvara u naj- više bivstvujće, čime je ontološka diferencija (razlika između bivstvovanja i bivstvujćeg) prikrivena i poti- snuta. A s njom također i ponajprije bivstvom kao bivstvom. Metafizika koja tumači što je bivstvujće ukoliko je bivstvujće misli bivstvom (temelj) biv-

stvjućeg, a ne bivstvovanje kao takvo. Pritom valja naglasiti da za Heideggera bivstvovanje kao takvo nije nikakvo „apsolutno“, „beskonačno“ ili pak „čisto“ bivstvovanje. Ti predikati su predikati onto-teološkog bivstvovanja, a ne bivstvovanja kao bivstvovanja.

Postavlja se pitanje kako je bog uopće prispio u filozofiju. Da bog u filozofiji uopće jest, za Heideggera nije nešto samo po sebi razumljivo. Bog u filozofiju pridolazi ako filozofija, ukoliko je metafizika, misli bivstvjuće kao takvo i u cjelini, to jest s obzirom na najviše, sve zasnivajuće bivstvjuće, koje se podudara s metafizičkim pojmom boga: „Budući da se bivstvovanje pojavljuje kao temelj (*Grund*), bivstvjuće je utemeljeno (*das Begründete*), a najviše bivstvjuće (*das höchste Seiende*) utemeljujuće (*das Begründende*) u smislu prvog uzroka (*ersten Ursache*). Misli li metafizika bivstvjuće s obzirom na njegov temelj, koji je zajednički svakom bivstvjućem kao takvom, onda je ona logika kao onto-logika. Misli li metafizika bivstvjuće kao takvo u cjelini, tj. s obzirom na najviše, sveutemeljujuće (*alles begründende*) bivstvjuće, onda je ona logika kao teo-logika.“

Metafizika kao onto-teo-logija vrti se dakle upravo oko temelja, utemeljivanja i utemeljenosti. Stoga Heidegger s obzirom na izvorniju misao bivstvovanja kao bivstvovanja može reći jedino to da „vodeće riječi metafizike, bivstvovanje i bivstvjuće, temelj-utemeljeno, nisu više dostatne (*nicht mehr genügen*)“.

Izlazak iz metafizike i napuštanje boga kao „prvog uzroka“ za Heideggera nigdje i nikad ne znači povratak u (kršćansku) vjeru, nego mu znači silazak ili „korak na-trag“ iz metafizike u bit metafizike, u područje ontološke diferencije. Bog, prema Heideggeru, vazda spada na

stranu bivstvjućeg, a ne na raskrižje bivstvovanja kao bivstvovanja. Silazak iz onto-teologije nije stupanje u vjeru, nego stupanje u mišljenje bivstvovanja, u ontološku diferenciju kao bit metafizike: „Premda stvaranje iz ništine (*Schöpfung aus dem Nichts*) nije identično sa zgotavljanjem (*Herstellen*) nečega iz predručnog predležećeg (*vorhandenen vorliegenden*) materijala, to stvaranje stvorenog ipak ima opći ontološki karakter zgotavljanja... Bog je kao nestvorena stvar (*ens increatum*) bivstvjuće naprosto, zgotavljanje kojeg nije ni potrebno, i prvi uzrok (*causa prima*) za sva druga bivstvjuća.“

Da ne bude zabune je li riječ o vjeri ili ne, navedimo još jednu Heideggerovu misao: „Je li Bog živ ili mrtav, o tome se ne odlučuje religioznošću ljudi, a još manje aspiracijama filozofije i prirodne znanosti. Je li Bog Bog, to se događa iz konstelacije bivstvovanja i unutar nje.“

Pri interpretaciji Boga jezgra se nahodi u problemu svetoga: „Tek iz biti svetoga valja misliti bit onog božanskog (*Gottheit*). Tek u svjetlu biti božanskog može se misliti i reći što treba imenovati riječ 'Bog'.“ Dakle, nikakva otkrića ili objave, samo mišljenje. I nikakva puta do boga, nikakvih „postaja“ do otkrića boga nema. Uostalom, za Heideggera glavni problem uopće nije u tome da još nije odlučeno što bi trebala riječ „Bog“ uopće značiti, nego je glavni problem „zatvorenost dimenzije svetoga“. Stoga ne može biti riječ o nekakvoj „slobodnoj objavi“ Boga kao nekovrsne osobe, nego jedino i samo o istini (ne-skrivenosti) bivstvovanja. Riječ „bog“ i njegovo značenje – primjerice kod Platona – pritom nisu nikakav konačni i najviši doseg, nego tek jedan od elemenata što ih valja objasniti s obzirom na njihovu ontološko-povijesnu određenost. Između božjeg i svetog je nepremo-

stiva razlika. Heidegger pritom ne zapostavlja samo metafizičkog boga (najviše bivstvujeće i prvi uzrok), dakle boga filozofa, nego optužuje i „boga otaca“, boga teologa. Tomu primjereno Marlène Zarader: „Bog ovdje naslućen nije više bog filozofa, ali nije ni Bog vjernika: ni najviše bivstvujeće, temelj svih drugih bivstvujućih, ni Bog spasitelj i iskupitelj Svetog pisma“. Bog Otac ugrožava sveto jer sveto čini nečim posredovanim: „Ne tek ljudska riječ, nego prije i silovitije prijeti 'sveta zraka' (*heilige Stral*) oca, poslana u zapaljivanje (*Entzündung*) i rađanje (*Zeugung*: tvorenje) riječi, istrgnuti sveto njegovoj neposrednosti i polaganjem u posrednost (*Mittelbarkeit*) prepustiti uništenju biti (*Wesensvernichtung*).“ Ne samo ljudska riječ, riječ čovjeka, nego imenovanje svetoga božjim imenom uopće jest ono što ugrožava sveto. Dakle, razliku između svetog i božjeg nipošto ne smijemo zastrijeti. Zato Heidegger kaže: „Ali odjednom pogodi pjesnika sveta zraka. U trenu ga usreći bogovsko obilje. Tako 'pogođen' mogao bi se prevariti u računu da će slijediti samo tu sreću i da će se izgubiti u posjedu boga. A to bi bila nesreća, jer bi to značilo gubitak pjesničke biti; jer stanje pjesnikove biti (*Wesensstand des Dichters*) ne temelji se na prihvaćanju boga, nego na zagrljaju od strane svetog (*Umfängnis durch das Heilige*).“ Riječ, posebice imenovanje svetoga božjim, ugrožava i ranjava sveto. Sveto ne može biti preuzeto u nijednu sliku boga, ni u sliku boga vjere, ni u pjesničku sliku tog boga, ni u sliku metafizičkog boga. Sveto kao sveto jest *melodija* bivstvovanja kao bivstvovanja, melodija prigode. Pjesma koja je u svakomu, ali je kao pjesmu može opjevati samo pjesnik, na granici, odnosno u dijafori, koja je s ovu stranu svake metafore, na dnu reza između bivstvovanja i bivstvjućeg, između pjesničke riječi i pjesničke slike.

Nihilizam je onto-teologije u tome da je u njoj bivstvovanje prepoznato i priznato samo kao pravo bivstvovanje, a ono je poistovječeno s najvišim bivstvujućim ili bogom. Bog kao nad-bivstvujuće ili preko-bivstvujuće poistovječen je s bivstvovanjem samim koje ujedno figurira kao čisto ili apsolutno bivstvovanje. Time je ontološka diferencija između bivstvovanja i bivstvujućeg prikrivena i potisnuta. Perverznost je u tome da teologija potom često proglašava nihilističkom upravo onu misao koja se trsi iznova ukazati na razliku između bivstvovanja i bivstvujućeg, odnosno da bivstvovanje čovjeka nije već unaprijed podređeno nekom najvišem ili apsolutnom bivstvujućem, nečemu što se piše s velikim početnim slovom, pa bio to Bog, Čovjek ili nešto drugo. Unutar onto-teološke strukture kako bog tako i čovjek pretvoreni su u žrtvu *Ideje* o Bogu, odnosno Čovjeku, u žrtvu Boga ili Čovjeka. Svaki je onto-teolog zato u biti – *ideolog*. Značajka je ideologa da ne djeluje u svoje ime, nego u ime Boga, Čovjeka, Naroda... U to ime, u ime Ideje kojoj služi, sili potom čovjeka da ide preko sebe sama, da se transcendira, a transcendirat će se samo ako se u svom bivstvovanju promijeni i što više približi određenoj Ideji, Čovjeku ili Bogu. Zbog sljepoće za razliku između bivstvovanja i boga nastaje i sljepoća za razliku između boga i svetog. Sveto se podređuje povijesno određenoj slici boga, primjerice bogu kao (kršćanskom) Bogu. U ime toga Boga rađa se i spremnost negacije svake druge i drukčije svetosti svetoga.

A, prema Heideggeru, postoji mišljenje koje niti objektivira, niti opredmećuje. Kada, primjerice, sjedimo u vrtu i uživamo u procvjetalim ružama, mi tada ne pretvaramo ružu u objekt, čak ni u predmet, to jest u nešto tematski predstavljeno. Tvrdnja da je svekoliko mišlje-

nje kao takvo objektivirajuće, neosnovana je. „Skulpturu Apolona u muzeju u Olimpu mogu, doduše, promatrati kao objekt prirodno-znanstvenog predstavljanja (*ein Objekt von natur-wissenschaftlicher Repräsentation*), mogu izračunati fizičku težinu mramora; mogu ispitati njegova kemijska svojstva. No takvo objektivirajuće (*objektivierende*) mišljenje i govorenje ne uočava Apolona onako kako se on u svojoj ljepoti pokazuje i u njoj pojavljuje kao prizor Boga (*Anblick des Gottes*)“.

Heidegger govori u tom smislu o mogućnosti da bi mi, kao ljudi, trebali moći iskusiti i novi odnos Boga prema ljudima. To bi se moglo dogoditi kada bi mišljenje, u krajnjem obezboženju (*Entgöttlichung*), naslutilo put na kojemu jedino – ako je to uopće u povijesti čovječanstva moguće – susreće bogove, a to znači da se samo u blizini bivstvovanja donosi odluka uskraćuju li se i kako se uskraćuju Bog i bogovi, „da li i kako u uznesenju svetoga (*Aufgang des Heiligen*) može nanovo započeti pojavljivanje Boga i bogova“. Ako se dogodi da se bivstvovanje iznova okrene čovjeku, možda će se navijestiti i novi osvit svetoga. S osvitom svetoga trebalo bi započeti i novo prikazivanje božjega. Epohalni preokret ne može nastupiti tek tako što bi neki novi ili stari Bog nanovo nenadano provalio negdje iz zasjede. Jer kako bi Bogu moglo biti bogopodobno boravište, kad ne bi prethodno počeo zračiti „sjaj božanstva“ (*Glanz der Gottheit*), nova ljepota u svemu što jest? Dimenzija božanstva je obavijena dimenzijom svetoga. Može li se onda reći, na čemu ustrajava Heidegger, da je sveto samo „trag pobjeglih bogova“ (*Spur der entflohenen Götter*)? Sveto kao takvo nije atribut božjega. Drugim riječima: sveto nije ovisno o životu i smrti bogova, sveto je starije od bogova i božjega. Smrt Boga kao najvišeg bivstvjućeg ne znači kraj

svetoga. Postoji dakle i sveto neovisno o vjeri u Boga, postoji a-teističko sveto. Kao što postoje, dodaje Reiner Schürmann, „stid i *pietas*“ neovisno o vjeri u Boga. Područje svetoga nije okupacijsko područje religije. Riječima Jean-Luc Nancyja, „religija, po sebi (*de soi*), nije priređena svetom (*ordonée au sacré*)“. Ne bi smjela biti. I ateisti smatraju egzistenciju u svijetu nečim svetim. Sveto kao takvo nije samo numinozno, odnosno „sveto minus svoj moralni element“ (Rudolf Otto), nego i sveto minus svoj teistički moment.

Zbog svega toga sveto valja razlučiti od božjega, izlučiti ga iz onto-teološke svemoćnosti, odriješiti ga i osloboditi kao takvog od najvišeg bivstvujućeg kojemu je dosad bilo podređeno. Bivstvovanje nije ništa bivstvujuće, zato sveto kao sveto nije ništa bivstvujuće. Nijedno, pa ni najviše ili vrhovno bivstvujuće nije sveto, nego je svako bivstvujuće, pa i ono najmanje ili najniže, sveto u svojem bivstvovanju. Dakako da se time kad u svijetu nema više nekog iznimnog bivstvujućeg, koje bi bilo posvećeno takoreći samim sobom, auto-autorizirano u svojoj svetosti, raspada i tradicionalna hijerarhija bivstvujućeg. Najprije se – kod Nietzschea – nastojao na mjesto iznimnog bivstvujućeg uspeti čovjek u liku nadčovjeka, potom je to mjesto, kod ranog Heideggera, privlačilo čovjeka, budući da je jedino tu-bivstvomno bivstvujuće koje jest na način ek-sistencije, no s Heideggerovim okretom prema bivstvovanju kao bivstvovanju problematika razvrstavanja bivstvujućeg, uključujući tematiziranje pojedinih regija bivstvujućeg pomoću takozvanih regionalnih ontologija, stupa posve u pozadinu. Čovjek je posvećeno bivstvujuće ukoliko *jest*, ukoliko je u svojem bivstvovanju sveto, i time kao bivstvujuće posvećeno, svako bivstvujuće. Takva dehijerarhizacija

bivstvujućeg izazvala je i raspad u hijerarhiji posvećenosti, raspad posvećenosti prema stupnjevima svetosti: dehijeratizaciju. Utoliko se nametnula razlika između *svetog kao svetog*, svetog na razini bivstvovanja, i svetog kao ontizirano svetog, dakle *svetog kao sakralnog*, koje spada u područje moći: sveto kao sakralno je sveto moći, institucionalizirano sveto, dočim je sveto kao sveto čistina, ne-skrivenost bivstvovanja. I u tom smislu *posve drugo* od (svakog) bivstvujućeg, ali ne i od svijeta. Svijet kao takav je hijerofanija svetog, odnosno: svako bivstvujuće je u svijetu kao prostoru bivstvovanja, svako bivstvujuće je sveto u svojem bivstvovanju, no samo nije ništa sveto. Zato ni posvećeno ne može biti. Ako sveto nije isto što i sakralno, ako se ne vezuje na moć, to znači da postoji ireduktibilna razlika između hijerofanije i kratofanije. Bivstvujuće u svojem bivstvovanju nije sveto zbog svoje moći ili veličanstvenosti, nego zbog svoje konačnosti i time ranjivosti. Zaključuje u svojoj kapitalnoj studiji *Sveto i užas (Das Heilige und das Entsetzen)* Hans-Dieter Bahr: „Sveto razumijem kao nedodirljivo (*Unver-sehrtheit*), kao takvo nedodirljivo koje je u isti mah i naprosto ranjivo (*Verletzliche schlechtin*); i to stoga što je poništeno (*zu Nichts durchgestrichen*) čim je neko bivstvujuće ranjeno i uništeno (*ent-setz*). Tomu usuprot, sakralno kad je ranjeno ne gubi svetost, ne postaje nesveto, nego upravo u odnosu spram zločina odastire odnosno zastire svoju strašnu moć. Sakralno ostaje, djelovalo spasonosno (*heilend*) ili ne. Sveto kao nedodirljivo je pak nešto što spasenje niti obećava niti ga može izazvati. A niti nesreću (*Unheil*). Za razliku od sakralnog, sveto je, jer je ranjivo, nemoćno (*Unmächtige*) i jest sveto jer je ranjivo. Čini se da pri tom razlikovanju između svetog i sakralnog, odnosno svetog koje je podređeno religijama, do-

gađa puka profanizacija svetog. Naspram tog možebitnog prigovora, postavio bih pitanje: ne znači li upravo religiozna sakralizacija svetog najveće ranjavanje i izgon (*Vertreibung*) svetoga?“

A mišljenje i pjevanje, vratimo li se na Heideggerove metafizičke reziduume, kao dva susjedna debbla nisu *srodna* debbla sačinjavanja, nego dva međusobno *raznorodna* drveta. Pjesničko sačinjavanje kao ono treće (prvo!) pjevanja i mišljenja jest preostatak metafizike, metafizički *tertio comparationis*... Razlika između njih, razjasnit će zato Heidegger ubrzo, nije metafizička unutar-identitetna razlika: „Pjesništvo (*Dichten*) i mišljenje (*Denken*) susreću se u istome (*im selben*) samo u slučaju i kada i dok ostaju odlučni u različitosti (*Verschiedenheit*) svoje biti. Isto (*das Selbe*) se nikad ne podudara s jednakim (*gleichen*), niti se podudara s praznom jednoličnošću (*Einerlei*) puko identičnog (*bloß Identischen*). Ono što je jednako svagda se kreće prema onome što je lišeno razlike (*Unterschiedlose*), ne bi li se tako sve uskladilo (*übereinkommen*). No isto znači su-pripadanje različitoga (*Zusammengenhören des Verschiedenen*) u saboru (*Versammlung*) preko razlika. O istom možemo govoriti samo ako mislimo na razlike. U iznošenju (*Austrag*) onoga što se razlikuje zasjat će sabiruća bit istoga. Isto odbacuje svako nastojanje (*Eifer*) koje hoće ono što se razlikuje svagda izjednačiti (*auszugleichen*) u jednako. Isto sabire ono što se razlikuje u izvornu jednost (*Einigkeit*). Jednako pak sve razdire u pusto jedinstvo jednolično jednog (*das Gleiche hingegen zerstreut in die fade Einheit des nur einförmig Einen*)“.

Ono *isto* kako pjevajućeg tako i misaonog pjesničkog sačinjanja jest *istina bivstvovanja*: čistina kao tu-bivstvovanje, kao mjesto čovjekove otvorenosti za otvorenost

bivstvovanja. Kao mišljenje tog mjesta mišljenje bivstvovanja nije onto-teologija, nego *topo-logija* bivstvovanja. Ali mišljenje bivstvovanja kao topologija bivstvovanja nije ništa u-topijsko, nikada ne izmišlja mjesta što ih nema. Misaono pjesničko sačinjanje se od pjevajućeg sačinjanja kao sačinjavućeg pjesništva razlikuje po tome što nabacuje istinu, odnosno mjesto bivstvovanja. No to nabacivanje nije nikada samo fantazijsko, nego svagda proishodi iz (čovjekove) otvorenosti za otvorenost (bivstvovanja): i kada proishodi, za mogućnost je tog izlaženja svagda već unaprijed zahvalno. Izvornija od (sačinjavućeg) pjesništva i (nabacujućeg) mišljenja zato je – *zahvalnost (Dank)*.

L I T E R A T U R A

Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= Gesammelte Schriften, sv. 7), Frankfurt/M., 1972.

Hans-Dieter Bahr, „Das Heilige und das Entsetzen“, u: Dietmar Kamper & Christoph Wulf (ur.), *Das Heilige: Seine Spur in der Moderne*, Frankfurt/M., 1987, str. 62-81.

Stephanie Bohlen, *Die Übermacht des Seins: Heideggers Auslegung des Bezuges von Mensch und Natur und Hölderlins Dichtung des Heiligen*, Berlin, 1993.

Emilio Brito, *Heidegger et l'hymne du sacré*, Leuven, 1999.

Fabrizio De Alessi, *Heidegger, lettore dei poeti*, Torino, 1991.

Eshil, Sofoklo, Euripid, *Sabrane grčke tragedije*, prev. Koloman Rac, Beograd, 1988.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Wissenschaft der Logik II* (= Werke in zwanzig Bänden, sv. 6), Frankfurt/M., 1970.

Martin Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens (1910-1976)* (= Gesamtausgabe, sv. 13), Frankfurt/M., 1983.

Martin Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie* (= Gesamtausgabe, sv. 24), Frankfurt/M., 1975.

- Martin Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, 1957.
- Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Pfullingen, 1962.
- Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik* (= Gesamtausgabe, sv. 40), Frankfurt/M., 1983.
- Martin Heidegger, *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung* (= Gesamtausgabe, sv. 4), Frankfurt/M., 1981.
- Martin Heidegger, *Feldweg-Gespräche (1944/45)* (= Gesamtausgabe, sv. 79), Frankfurt/M., 1994.
- Martin Heidegger, „Gelassenheit“, u: isti, *Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges* (= Gesamtausgabe, sv. 16), Frankfurt/M., 2000, str. 517-529.
- Martin Heidegger, *Holzwege* (= Gesamtausgabe, sv. 5), Frankfurt/M., 1977.
- Martin Heidegger, *Identität und Differenz*, Pfullingen, 1957.
- Martin Heidegger, *Nietzsche I-II*, Pfullingen, 1961.
- Martin Heidegger, *Phänomenologie und Theologie*, Frankfurt/M., 1970.
- Martin Heidegger, *Was heisst Denken?* (= Gesamtausgabe, sv. 8), Frankfurt/M., 2002.
- Martin Heidegger, „Brief über den Humanismus“, u: isti, *Wegmarken* (= Gesamtausgabe, sv. 9), Frankfurt/M., 1976, str. 313-364.
- Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke und Briefe*, München, 1992.
- Arion L. Kelkel, *La légende de l'être: Langage et poésie chez Heidegger*, Paris, 1980.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, 1986.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *Heidegger: La politique du poème*, Paris, 2002.
- Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, 2003.
- Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* (= Kritische Gesamtausgabe, sv. 8-3), Berlin, 1967.
- Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, (= Kritische Gesamtausgabe, sv. 6-1), Berlin, 1967.

- Rudolf Otto, *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München, 1991.
- Rüdiger Safranski, *Romantik: Eine deutsche Affäre*, Frankfurt /M., 2009.
- Reiner Schürmann, *Heidegger on Being and Acting: From Principles to Anarchy*, Bloomington, 1986.
- Wilhelm Weischedel, *Gott der Philosophen: Grundlegung einer philosophischen Theologie im Zeitalter des Nihilismus*, I-II, Darmstadt, 1971.
- Marlène Zarader, *Heidegger et les paroles de l'origine*, Paris, 1986.
- Marlène Zarader, *La dette impensée: Heidegger et l'héritage hébraïque*, Paris, 1990.

SVJETLO SUBLIMNOG

Čini se da umjetnik, umjetnost i umjetnina tvore zaključenu cjelinu, odnosno poseban, u sebe sama zatvoren svijet. Riječima Martina Heideggera: „Prema uobičajenoj predstavi djelo (*Werk*) proishodi iz djelatnosti (*Tätigkeit*) i pomoću djelatnosti umjetnika. Ali po čemu je i odakle umjetnik to što jest? Po djelu. Jer da neko djelo hvali majstora, to znači: tek djelo dopušta umjetniku da proiziđe kao majstor umjetnosti. Umjetnik je izvor (*Ursprung*) djela. Djelo je izvor umjetnika. Jedno ne može bez drugoga. Pa ipak, nijedno od dvoga ne može samo nositi ono drugo. Umjetnik i djelo jesu svagda u sebi i u svom uzajamnom odnosu po nečemu trećem, koje je prvo, po onomu naime odakle umjetnik i umjetničko djelo imaju i svoje ime, po umjetnosti. Ma kako da je umjetnik nužno izvor djela na drugi način nego što je djelo izvor umjetnika, ipak je zacijelo umjetnost na još drukčiji način izvor ujedno za umjetnika i za djelo“.

Umjetnik sačinja umjetnine. Umjetnost ne predstavlja samo nebo umjetnika i umjetnine, nego i njihovo podneblje. Samo u umjetničkom podneblju može obitavati umjetnik, samo u umjetničkom podneblju mogu nastajati umjetnine. Otkuda onda početi? Početi od umjetnika, početi od umjetnina ili pak početi od umjetnosti same?

Ishodište je novoga vijeka čovjek, čovjek kao subjekt, i zato moderno doba započinje s umjetnikom u naizgled

zaključenoj cjelini umjetnik-umjetnost-umjetnina. Najdosljednije ishodište zacijelo predstavlja psihoanaliza.

Za Sigmunda Freuda je čovjek u temelju nagonsko biće. Nagoni su u biti spolni nagoni, preciznije, različite manifestacije spolnoga nagona, libida. To pak znači da ljudski temelj nije isto što i bit čovjeka. Ljudski temelj su nagoni, a bit je čovjeka *želja*. Želja je nagon usmjeren prema drugome, ali preko trećega, trećega kao prepreke. U početku je ta prepreka nepremostiva. Između djeteta i majke postavlja se otac. On svojom riječju, u kojoj je sadržana određena prijetnja, zabranjuje spolni odnošaj s majkom kao prvim i najbližim spolnim objektom, odnosno majka u ime oca odbacuje djetetov, na nj usmjeren spolni nagon. Ime oca tako postaje zakon koji nagon pretvara u želju. Želja je zakonom zapriječeni nagon. A budući da je energija spolnoga nagona nezaustavljiva, djetetov se libido odvraća od majke i okreće ženskom biću izvan dosega oca. Tu ga već čekaju druge zapovijedi i druge zabrane, zakoni koji sežu iznad incestnog područja. Posrijedi su moralni i ostali socijalni zakoni. Svi oni sprečavaju prvotni spolni nagon, ne dopuštajući razlijevanje spolne energije, nego libido iz spolnog područja preusmjeruju na druga područja. Samo dio spolnog nagona otpada na spolnu aktivnost. Drugi, možda povećí dio, difuziran je među nespolne, recimo tomu trans-seksualne aktivnosti. Jer spolna je aktivnost samo temeljna, odnosno najniža djelatnost. Druge djelatnosti, među koje spada primjerice umjetnička, više su djelatnosti. Pripada im uzvišeno mjesto, latinski kazano: *sublimno*.

Zato Freud u svezi s umjetničkom djelatnošću govori o *deseksualiziranom*, odnosno *sublimiranom libidu* (*desexu-*

alisierte und sublimierte Libido). Umjetnost je, ukratko, rezultat sublimacije: „Sublimacija je proces koji se obavlja na objektnom libidu (*Objektlibido*) i sastoji se u tome što se nagon (*Trieb*) baca (*wirft*) na neki drugi cilj koji je udaljen od seksualnog zadovoljenja; pri tome je naglasak na odvratanju od seksualnog (*Ablenkung vom Sexuellen*)“. U svezi s tim: „Najznačajnijim se čini nagonska sudbina sublimiranja (*Triebchicksal des Sublimierung*), pri čemu se mijenjaju cilj i objekt, tako da prvotno seksualni nagon sada nalazi svoje zadovoljenje ne u jednom seksualnom činu, nego u činu koji se socijalno i etički više štuje.“ Umjetnička sublimacija predstavlja samo jednu od sublimacija. Druge su dvije sublimacije religiozna i znanstvena sublimacija.

Navlastitost je sublimacije u tome što predstavlja „izlaz (*Ausweg*), način kojim zahtjev (*Anforderung*) može biti ispunjen bez upotrebe potiskivanja“. Sublimacija, naime, libido, spolni nagon i njegovu energiju, ne guši, nego samo preusmjeruje, premješta. Zato umjetnička djelatnost može (o)čuvati isti intenzitet kao spolni nagon. Premda se u sublimaciji ne radi samo o transformaciji cilja, nego i o trans-supstancijaciji predmeta spolnosti, zakon o očuvanju energije i dalje djeluje. Drugim riječima, stanovita količina energije luta psihosistemom i može udariti različnim putovima, pa Sarah Kofman primjereno zaključuje da (metafizička) metafora „puta“ (*Weg*) poprima ovdje jedan novi smisao, striktno ekonomski: „Ona želi označiti, a paradoks je što to čini pomoću metafizičkog govora, da sublimacija ne treba biti shvaćena kao moralni, nego kao meta-psihološki pojam, da je ona problem transformacije i nove raspodjele (*répartition*) energije.“ Možemo reći da je sublimacija ta-

kvo potiskivanje libida koje libido zapravo ne potiskuje, nego čak pobuđuje. Sublimacija je potiskivanje samog potiskivanja. I time oslobađanje libidinalne energije na određenom preko-prirodnom, odnosno kulturnom polju.

Premda Freud navodi da psihoanaliza ne može dokučiti „bit umjetničkog napora“ (*Wesen der künstlerischen Leistung*), u spisu *Jedan spomen iz djetinjstva Leonarda da Vincija* (*Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci*) minuciozno i samosvjesno raščlanjuje Leonardovu umjetničku osobnost, njegov umjetnički put, pa i umjetnine poput Mone Lise, portret iza kojega se skriva, prema Freudu, lik Leonardove majke. Portret Mona Lise del Giocondo je misteriozan. Freud ga opisuje, posudimo li izraz Rudolfa Otto, kao *numinoznog*: „Kada je Leonardu uspjelo na licu Mona Lise iznova dati dvostruki smisao što ga je imao taj osmjech, kako obećanje bezgranične nježnosti (*Versprechen schrankenloser Zärtlichkeit*) tako i prijetnju što navješćuje nesreću (*unheilverkündende Drohung*), on je time ostao vjeran sadržaju svojega najranijeg spomena“. Osmjeh u prošlom vremenu se naime odnosi na osmjech majke. Spomen na taj osmjech imao bi biti ujedno njegovo uprizorenje, njegovo ovjekovječenje, njegovo vječno oprisučenje u slici.

Numinoznost Leonardova numinoznog portreta proishodi dakle iz osmjeha, iz njegove tajanstvene dvosmilenosti. Osmjeh nam se pokazuje kao dvostruki *mysterium*: kao *mysterium fascinans* i kao *mysterium tremendum*. Zato nas ne samo privlači, nego i odbija. Ali privlačnost je snažnija od odbojnosti. Osmjeh na slici jest takav jer prikazuje smiješak numinozne, to jest falusne majke, majke s penisom, dakle androgine majke. Naravno, nije posrijedi realna Leonardova majka, majka Katarina,

nego Leonardova imaginarna majka, majka Leonardovih fantazmagorija. Leonardo je, naime, bio nezakonito dijete. Zato mu je majka posvećivala posebnu pozornost, u odsutnosti oca milovala ga udvojenom ljubavlju, strasno ga ljubila itd. Ujedno mu je nadomještala oca. Leonardu je bila majka i otac istodobno. Udarac što ga je Leonardo doživio kada ga je negdje između treće i pete godine života u svoju obitelj uzeo drugom ženom oženjen otac bio je utoliko jači. Odnos spram majke kao erotskog objekta prekinuo se ne samo na simboličkoj razini, nego i na realnoj. Kao objekt želje, za Leonarda je majka već od rane mladosti bila dvostruko izgubljeni objekt, objekt podvojene želje. Želja za majkom, želja za majčinom željom bila je neizmijerna. Zato je spomen na nju i na njezin osmijeh ostao neizbrisiv. Godinama je postojao, čak je i jačao. Od *Mona Lise* nadalje pojavljivat će se i na drugim slikama, čak i na licu Ivana Krstitelja, na istoimenoj slici.

Slikanje numinoznog osmijeha postalo je svojevrsna Leonardova opsesija. Drugo ime za numinozno kao ambivalentni *mysterium* jest sublimno. U *Filozofskoj raspravi o podrijetlu naših ideja o sublimnom i lijepom* (*Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) Edmund Burke sublimno (*sublime*) opisuje kao nešto što izaziva čuvstvo sa slašću (*delight*) i/ili ugodom (*pleasure*) pomiješana užasa (*terror*): „Užas je u svim slučajevima... vladajuće načelo (*ruling principle*) sublimnog“. Ljepota i sublimnost su „suprotne i protuslovne jedna drugoj“. Sublimne stvari su velike, grube, masivne, mračne i tamne (*dark and gloomy*), prihvaćamo ih stoga sa strahopoštovanjem. Lijepo stvari su pak male, nježne, mekane, zaobljene, stoga pobuđuju ljubav. Kant,

koji u *Zapažanjima o čuvstou lijepog i uzvišenog* (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764), djelu što ga je objavio dvadeset i šest godina prije pojave *Kritike snage suđenja* (*Kritik der Urteilskraft*), latinski izričaj *sublimis* prevodi njemačkim izrazom *erhaben* (od *erheben*: podignuti, dignuti k vrhu), kaže: „Uzvišene osobine ulijevaju duboko poštovanje (*Hochachtung*), a lijepe ljubav“. Potom nabraja: uzvišeni su snijegom pokriven vrh što se uzdiže do oblaka, opis strašne oluje, Miltonovo slikanje pakla, a lijep je pogled na cvjetne livade, doline s vijugavim potocima i stadima koja se napasaju ili Homerov opis Venerina struka. Visoki hrastovi i osamljene sjene u gaju su uzvišeni, cvjetne aleje, niske živice i u razna obličja potkresano drveće su lijepi. Noć je uzvišena, dan je lijep. Razum je uzvišen, dosjetka je lijepa. Odvažnost je uzvišena i velika, lukavstvo je malo, ali lijepo. Istinoljubivost i poštenje su jednostavni i plemeniti, šala i ljubazno laskanje je fino i lijepo. Nekoristoljubiva revnost u službi (*Diensteifer*) je plemenita, ugladenost i učtivost su lijepe. Prijateljstvo poglavito ima u sebi crtu uzvišenosti, a ljubav spolova crtu lijepog. Tragedija je uzvišena, komedija je lijepa. Prava krepost je samo uzvišena, ali ima i dobrih moralnih osobina koje su lijepe: bolećivost (*Weichmütigkeit*) i ljubaznost (*Gefälligkeit*). Uzvišeno dira u srce (*rührt*), lijepo očarava (*reizt*). Uzvišeno u svako doba mora biti veliko, lijepo može biti i malo. Uzvišeno mora biti jednostavno, lijepo može biti ukrašeno i nakićeno. Zanimljivo je da Kant u ovom spisu razlikuje dvije vrste lijepog: čarobno/očaravajuće (*bezaubernd*) ili ganutljivo (*rührend*) lijepo (koje ima nečeg od uzvišenog i dublje je od druge vrste lijepog) i dražešno (*reizend*) ili smijuće (*lachend*) lijepo, kao i tri vrste uzvišenog: stravično uzvišeno (*Schreckhafterhabene*), ple-

menito uzvišeno (*Edle*) i raskošno/veličanstveno uzvišeno (*Prächtige*).

Burke kao i Kant polazi od spisa *Peri hypsous*, dakle od grčkog teksta nastala početkom naše ere, vjerojatno već u prvom stoljeću, kao odgovor na istoimeno djelo Cecilija iz Kalakte. Napisao ga je stanoviti Longin, a budući da to nije bio Dionizije iz Halikarnasa ili Kasije Longin (Cassius Longinus), kako se mislilo, nazivamo ga Pseudo-Longin. Hegel je još kao gimnazijalac preveo na njemački ovaj spis. Već za Longina *hypsos*, sublimno, uzvišeno nije mala vatra koju može zapaliti sam čovjek, nego je to vulkanski oganj i svjetla na nebu. Uzvišeno je ono čemu se čudimo, što pobuđuje naše divljenje. Priroda je, kaže Longin, usadila u naše duše neugasivu ljubav spram svega veličanstvenoga i vječnoga, svega što nas iznenađuje i transcendirira. Jer je ne samo čudno, već i čudesnije od nas samih ili od prirode neposredno oko nas. Čak nas kozmos, lijepo uređena kozmička priroda, iz tog aspekta ne zadovoljava. Entuzijizam nas u našim mislima, u kontemplaciji, nosi zato i preko granica kozmosa. Pojam sublimnog ima dakle dugu povijest. I Freud se, iako toga nije posve svjestan, kreće unutar nje.

Freud ne bi mogao govoriti o sublimaciji ako na stanovit način ne bi unaprijed znao što znači sublimno. Pri oblikovanju i aplikaciji koncepta sublimacije vezan je prvenstveno za alkemijsku definiciju sublimacije; ta je pak oslonjena na onaj kemijski proces pri kojemu neko tijelo neposredno prelazi iz krutog u plinovito stanje. Za alkemiju je taj proces identičan procesu transsupstancijacije, pretvorbom nečega osjetilno tjelesnog u nešto duhovno, uzdizanjem u nešto uzvišeno. Alkemijsko sublimiranje nije moguće odvojiti od traženja čudesnog ka-

mena mudrosti, sublimne stvari kao takve. Umjetnička je djelatnost, prema Freudu, najuspješniji oblik sublimacije; vjerska i znanstvena sublimacija su manje uspješna, donekle inhibirani oblik sublimiranja libida. Radi izvanredno uspješne umjetničke sublimacije umjetniku dopušta, čak preporuča iznadprosječno erotsko realiziranje. U spisu „Kulturni“ seksualni moral i moderna nervoznost (*Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität*) Freud naglašava: „Umjetnik koji u pravom smislu apstinira gotovo da nije moguć, no apstinencija mladoga znanstvenika zacijelo nije rijetkost. Potonji može pomoću uzdržljivosti (*Enthaltsamkeit*) osloboditi snage za svoj studij, dok će kod prvog njegov umjetnički napor (*künstlerische Leistung*) vjerojatno biti snažno potaknut njegovim seksualnim iskustvom“. Na ovu se tvrdnju vezuje Freudova konstatacija iz *Spomena na djetinjstvo Leonarda da Vincija* da „gotovo posvemašnje suzbijanje realnog seksualnog života ne pruža najpovoljnije uvjete za odjelotvorenje sublimiranih seksualnih stremljenja (*Betätigung der sublimierten sexuellen Strebungen*)“. Dakle, komparativna analiza pokazuje da je Freudu umjetnička djelatnost ono mjesto koje, prema mišljenju alkemičara, pripada upravo navlastito njihovoj djelatnosti, sublimnoj djelatnosti proizvodnje sublimnog. No Freud nigdje izričito ne kaže što mu zapravo znači sublimno. I samu *Mona Lisu* ne razaznaje kao nešto sublimno i zato eksplicitno, premda govori o njoj govorom sublimnog, govorom koji dolazi iz područja numinoznoga, njezinu sublimnost ne spominje. O njoj šuti.

Zašto? Freud se kreće unutar tradicionalnog razlikovanja između nižih i viših, primitivnih i sublimnih aktivnosti. Kod Leonarda Freud utvrđuje „njegovu posve posebnu sklonost potiskivanju nagona (*ganz besondere*

Neigung zu Triebverdrängungen) i njegovu upravo izvanrednu sposobnost sublimiranja primitivnih nagona (*seine außerordentliche Fähigkeit zur Sublimierung der primitiven Trieb*)“. Ali o višem, uzvišenom, ne govoreći što mu ono zapravo znači, govori s ironičnom distancom. Kao da je uzvišen nad uzvišenim. U *Jednom spomenu iz djetinjstva...* čitamo: „Psihoanaliza nas je uputila u intimnu svezu između kompleksa oca i vjere u boga, pokazala nam da osobni bog psihološki nije drugo doli uzdignuti otac (*erhöhter Vater*) i svakodnevno nam predočuje kako mlade osobe gube svoju religioznost čim se u njih slomi očev autoritet. Tako u roditeljskom kompleksu prepoznajemo korijene potrebe za religijom; svemoćni, pravedni Bog i dobrohotna priroda (*gütige Natur*) pojavljuju se kao veličanstvene sublimacije oca i majke, još više, kao obnova i uspostava predodžbi o njima iz ranog djetinjstva“. Sintagma *veličanstvena sublimacija* (*großartige Sublimierung*) zapravo je pleonazam. Bog kao nešto sublimno *jest* veličanstven. Ako Freud rabi pleonazam, tada je to izražaj njegove uzvišene ironije nad uzvišenim, to *jest* veličanstvenim. Boga kao ono sublimno smatra proizvodom sublimiranja. Bog kao sublimacija nije ništa drugo do sublimirani, fantazmagorično uzdignuti otac. Priroda kao sublimacija nije ništa drugo do sublimirana, fantazmagorično uzdignuta majka. Freudova uzvišenost nad uzvišenim implicira da je uzvišeno *iluzija* i da iluzornosti te iluzije, iluzornosti sublimnog, možemo biti svjesni, a time se osloboditi religiozne prisile, osloboditi se elemenata opsesivne neuroze koji navodno prožimaju religiju. O tome Sarah Kofman ovim riječima: „Treba proći kroz iluziju da bismo je prokazali (*dénoncer*), treba započeti s divljenjem ocu, identifikacijom s njim, htjeti zauzeti njegovo mjesto, potom shvatiti

da otac nije 'veliki čovjek', da nije istinski otac, što će reći bog, nego da je podčinjen, i dijete s njim, vladavini nužnosti i slučajnosti. Tada vjera ustupa mjesto skepticizmu, štovanje smijehu, samoljublje humoru: što još pribavlja uštedu u potrošnji (*dépense*) i dobitak (*gain*) u ugodi.“

Ali vidjeli smo da elementi opsesivne neuroze prožimaju i umjetnost. Leonardovo opsesivno prikazivanje sublimnog osmjeha nije moguće reducirati na mehanizam hysterije koji bi bio svojstven umjetničkom sublimiranju. Postavlja se zato nužno pitanje: otkuda uopće sublimno u umjetnosti? Otkuda sublimno kao takvo? Ono sublimno koje nas, premda ga ne vidimo, gleda iz umjetnine poput *Mone Lise*? Koje nam se otkriva tako da nam se skriva u tajanstvenom osmjehu Gioconde? Koje nam se odastire kroz tajnu *Mona Lise*?

Za Freuda je u pozadini tajne *Mona Lise* zapravo tajna Leonardove majke, a u pozadini tajne Leonardove majke tajna falusne majke. No, otkuda numinoznost, sublimnost falusne majke? I otkuda razlika između umjetničke sublimacije kakva je Mona Lisa i veličanstvene sublimacije, slične vjerskoj sublimaciji, kakva je dobrohotna priroda, odnosno Priroda?

Je li Bog jedino i samo sublimirani otac? Je li Priroda jedino i samo sublimirana majka? Nije li Bog kao osobni bog ponajprije bog, bog kao bog izraz onog božjeg, a božje kao božje pak izražaj numinoznog, sublimnog, izražaj onoga što je Rudolf Otto prepoznao upravo kao *das Heilige*, kao sveto? Prije negoli dijete može sublimirati oca u nešto sublimno, recimo Boga, mora se u svijetu susresti sa sublimnim kao takvim, sa svetim. Prije negoli čovjek u spomenu na svoje djetinjstvo sublimira majku u Prirodu, mora se u svijetu već sresti sa svetim kao

biti sublimnog, u svijetu, odnosno između neba i zemlje, na zemlji i pod nebom, u prirodi kao prirodi. Priroda se može očitovati kao Majka Priroda samo ukoliko je već prije čovjekova prirodna majka nešto prirodno, to jest prirodno biće. Čovjek se kao dijete s prirodom, i preko prirode sa svijetom, susreće ponajprije preko majke. S njom se susreće u času odvajanja od nje. U tome je prvotno ishodište čovjekova ambivalentna odnosa spram majke, odnosa koji je odnos spram su-bića, odnosno suopstojanja u odnosu spram drugog. Doći na svijet i biti tu, biti na svijetu, znači su-bitu, biti izložen drugome i drukčijem, odnosno ek-sistirati. Bit ili esencija čovjeka jest njegova *ek-sistencija*, njegov iz-stoj, izstajanje, njegova iz-loženost. Heideggerovim riječima iz njegove interpretacije Schellinga: „Ek-sistencija (*Ex-sistenz*), ono što izlazi iz sebe (*das aus sich Heraus-tretende*) i što se u tom iz-laženju otkriva (*im Heraus-treten sich Offenbarende*)“. Bivstvovanje čovjeka je u tu-bivstvovanju (*Da-sein*). Načini ek-sistiranja ek-sistencije jesu egzistencijali: briga i bezbrižnost, tjeskoba i spokojnost, užas i radost, veselje i žalost, ljubav i mržnja... Egzistencijali se pokazuju kao psihički proizvodi, a njihovi korelati kao projekcije Ega; no takvima se mogu pokazati samo jer, i ukoliko, su načini čovjekova bivstvovanja kao tu-bivstvovanja. To su pak samo ukoliko se odnose na nešto drugo i drukčije od Ega. Zato egzistencijale nije moguće „egoizirati“. Čovjekovo bivstvovanje nije moguće reducirati na Ego. Ja jesam – to je stavak koji znači: Ego *jest* ukoliko ja *jesam*, ukoliko sam izložen kao tu-bivstvovanje. “Čovjek je spjev što ga je bivstvovanje započelo (*l’homme est une poème que l’être a commencé*)” (Henri-Chares Tauxe). Bivstvovanje prethodi Egu. Ne samo moje bivstvovanje, nego bivstvovanje svega bivstvujećeg. U tom smislu

bivstvovanje bivstvjućeg „transcendira“ Ego. A budući da bivstvovanje nije bivstvjuće, odnosno nije ništa bivstvjuće, osjeća Ego to transcendiranje kao prijetnju ništine. Bivstvovanje Ego ne osjeća kao uporište, nego kao bezdan (*Abgrund*), kao zijev, kao lakanovsku rupu upravo na dnu, u temelju ili jezgri sebe sama. Zato čovjekovu opuštenost, otvorenost u svijet vazda prati i prožima tjeskoba (*Angst*). Svijet je okružje čovjeka kao Ega, svijet jest simbol, cjelina koju Ego razastire oko sebe, ali uslijed ontološke diferencije, razlike između bivstvovanja i bivstvjućeg, protječe kroz središte toga simbola dijabolički rez, protječe za-rez koji iz simbola čini nešto ne-cijelo, koji ga čini sim-bolom. Otuda *dija-boličnost*, odnosno numinoznost ili sublimnost svijeta. Otuda (otvorena ili nezacjeljiva) rana svijeta. Otuda, Heideggerovim riječima, *bol*, ne kao puki osjećaj, nego kao iskonski „rez (*Riß*) u koji je ucrtan temeljni oris svijeta“ i koji samo u tišini, to znači oslobađajućem puštanju stvari da počivaju u svojoj vlastitosti, i sam može postati „smiren (*beruhigt*), ali nikad pobijeđen (*beseitigt*)“.

Čovjekova tjeskoba (*Angst*) nije rezultat toga da je čovjek kao Ja (Ego) stiješnjen između Ono (Id) i Nad-ja (Super ego). Nije tek rezultat. O tomu svjedoči već činjenica da je Freud u spisu *Ja i ono (Das Ich und das Es, 1923)* prisiljen tjeskobu rasporediti među sve tri psihičke instance, dodijeliti je kako Egu (Ja) tako i Idu i Super-egu (Nad-ja). Tjeskoba izvire iz čovjeka kao tu-bivstvovanja, iz čovjekova obitavanja ili stanovanja u svijetu, obitavanja u razlici između bivstvovanja i bivstvjućeg, iz dijaboličnog zijeva među njima. Zato je dijaboličnost-numinoznost-sublimnost svijeta nešto što se ne može ukinuti ili premostiti. Rana svijeta ne može zacijeliti. U susretu

sa svijetom ne može se ukinuti niti tjeskoba čovjekova. Svaki ljudski susret s bićem u svijetu, u svijetu kao prostoru bivstvovanja, jest već susret i sa sublimnim kao takvim. Nikada to nije susret s Bivstvovanjem, s punim bivstvovanjem, nego samo s bivstvovanjem koje nije ništa bivstvujuće. Dakle, taj je susret iz aspekta želje za bivstvovanjem kao Bivstvovanjem (punim bivstvovanjem) samo – promašen susret. Upravo se u tomu nahodi podrijetlo čovjekove iz-loženosti, ek-sistentnosti. Ne mogu se skloniti u okrilje punoga bivstvovanja, ne mogu prestupiti razliku između bivstvovanja i bivstvujućeg, ne mogu zacijeliti ranu svijeta, ne mogu promijeniti svijet. Jer što je zadržtija akcija mijenjanja svijeta u ime njegove (idealne, buduće) cjelovitosti, tim je veća patnja ljudi, dublja je rana u „užasu i patnji“ raskoljena srca. U tome smislu nema čovjekove ek-sistencije bez odnosa spram sublimnog, nema i ne može biti. Bez sublimnog nema niti egzistencijalnog. Razlika između egzistencijalnog i sublimnog jest na ishodištu sublimiranja, uvjet je mogućnosti sublimiranja, nipošto posljedica sublimiranja i sublimacije. Stoga je upitno Lacanovo prolongiranje Freuda. Prema Lacanu u njegovoj *Etici psihoanalize* (Seminar VII, 1959-1960), kao što u umjetnosti imamo *Verdrängung*, potiskivanje Stvari, i kao što u religiji imamo možda *Verschiebung* (premještanje, pomicanje), u diskursu znanosti imamo *Verwerfung* (odbijanje, forkluzija). Lacan navodi kratki obrazac koji mehanizme histerije, opsesivne neuroze i paranoje povezuje s trima načinima sublimacije: umjetnošću, religijom i znanošću. No ukoliko, prema Freudu, predstavlja umjetnička sublimacija put izbjegavanja potiskivanja, jasno je da je upitno Lacanovo reduciranje umjetnosti na histerično potiskivanje.

Sublimne umjetnine, odnosno nazočnost sublimnog u umjetničkim djelima poput *Mona Lise*, nije moguće objasniti procesom sublimacije. Ako u toj slici, u osmjehu, prepoznamo sublimno, ako nas upravo sa slike same gleda sublimni (dijabolički, „demonični“) pogled, hoćemo li se umjetnikome kao umjetnikome najviše približiti pođemo li od umjetnine same? Ako u cirkularnom odnosu umjetnik-umjetnina-umjetnost damo prednost umjetnini?

Od umjetnine polazi u predavanju *Iskon umjetničkog djela* (*Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935) Martin Heidegger. Umjetnina je jedino važna, a ne umjetnik, pjesnik ili djelatnik: „Upravo u velikoj umjetnosti, a samo o njoj je ovdje riječ, umjetnik ostaje prema djelu nešto ravnodušno (*Gleichgültiges*), gotovo kao prohod (*Durchgang*) koji u stvaranju sama sebe ništi (*vernichtender*) za proishod (*Hervorgang*) djela.“ Kao što je povodom Heideggerova čitanja Hölderlina zapisao Marc Froment-Meurice, „mi možemo preći preko pjesnika, jer mi ne činimo ništa nego prolazimo putem njega; pjesnik je tu jedino kako bi napravio mjesto svojoj pjesmi. Pjesnik se briše pred pjesmom, koja ostaje sama, sama se uzdiže tu u svojoj nenadanoj prisutnosti, poput hrama“. Ime njegovog arhitekta „može se mimoići u tišini“. Njemački jezik inače nema posebnog izraza za umjetninu. Riječ *Kunstwerk*, koju doslovno prevodimo kao „umjetničko djelo“, znači zapravo umjetninu. A kad Heidegger posebice govori o *Kunstwerk*, ne misli na umjetničko djelo u smislu djelatnosti, nego na umjetninu, primjerice na sliku. Za ishodište uzima „znanu sliku“ (*bekanntes Gemälde*) Van Gogha. Druge formalne podatke ne navodi (što će kasnije polučiti dosta polemičkih iskri), nego samo konstatira da je posrijedi slika para seoskih cipela.

Heidegger naime razlikuje puku stvar (*bloßes Ding*), pribor (*Zeug*: oruđe) i umjetničko djelo (*Kunstwerk*). Puka stvar je, recimo, kamen. Pribor su cipele, a umjetničko djelo je slika. Van Goghovu „znanu sliku“ uzimlje stoga da bi pokazao što su cipele kao pribor, da bi opisao što cipele kao obuća uistinu jesu. Svoj opis (ne tumačenje!) ne naslanja na nekakvo prethodno filozofsko stajalište, odnosno teoriju. Započinje ovim riječima:

„Na Van Goghovoj slici ne možemo ustanoviti gdje te cipele stoje. Oko toga para seoskih cipela (*Paar Bauernschuhe*) nema ništa čemu i kamo bi one mogle pripadati, samo neki neodređeni prostor. Za njih se ne lijepe čak ni grumeni zemlje s njive ili poljskoga puta, što bi barem moglo ukazati na njihovo trošenje. Par seoskih cipela i ništa više. Pa ipak. Iz tamna otvora izgažene unutarnje strane obuće ukočeno gleda muka radnih koraka. U grubo nabijenoj težini obuće nagomilana je žilavost lagana hoda kroz daleko opružene i svagda jednake brazde njive nad kojom huji oštri vjetar. Na koži leži vlaga i sitost tla. Pod potplate se uvlači samotnost poljskoga puta koji vodi kroz večer što se spušta. U obući titra (*schwingt*) prešutni doziv zemlje, njezino tiho darivanje zrelog žita i njezino neobjašnjivo otkazivanje (*Sichversagen*) s puštim ugarom zimskoga polja. Kroz taj pribor provlači se strepnja bez jadikovke (*das klaglose Bangen*) za sigurnost kruha, riječi lišena radost (*die wortlose Freude*) zbog ponovno svladane nevolje (*Not*), trepet pred dolaskom poroda i drhtaj pred smrću što prijete odasvud. Zemlji pripada taj pribor i on je zaštićen u svijetu seljanke. Iz te zaštićene pripadnosti iskrsava pribor samo u svojem počivanju u sebi. Ali sve to možda vidimo samo u obući na slici. Seljanka, naprotiv, jednostavno nosi cipele. Kada bi to jednostavno nošenje bilo tako jednostavno.

Svaki put kad seljanka kasno navečer u tvrdom ali zdravom zamoru cipele odloži, i još u mrkloj zori opet posebne za njima, ili za blagdana prođe mimo njih, tada ona bez promatranja i razmatranja sve ono znade. Pribornost (*Zeugsein*) pribora sastoji se doduše u njegovom služenju (*Dienlichkeit*: služnost). Ali to samo počiva u punini bitnoga bivstvovanja pribora (*in der Fülle eines wesentlichen Seins des Zeuges*). Mi ga imenujemo pouzdanošću (*Verlässlichkeit*). Njezinom pomoći seljanka je ovim priborom upućena u prešutni doziv zemlje, snagom pouzdanosti pribora ona je sigurna u svoj svijet. Svijet i Zemlja njoj su i onima koji s njome na njezin način jesu, samo tako tu: u priboru. Mi kažemo ‚samo‘, i pritom se varamo; jer tek pouzdanost pribora jednostavnu svijetu daje njegovu skrovitost (*Geborgenheit*) i jamči Zemlji slobodu njezine stalne navale“.

Slika kao umjetnina, koja doduše pokazuje seoske cipele, ne pokazuje te cipele samo kao nešto pojedinačno bivstvujuće, nego otvara bivstvujuće u cjelini i dopušta da se dogodi neskrivenost, istina bivstvovanja kao takva. U to raskrivanje uključeni su zemlja i svijet, što ih Heidegger na ovom mjestu razumije iz oprečnosti unutar istine kao ne-skrivenosti same. U njihovoj međusobnoj, uzvratnoj „protuigri“ zastupa zemlja skrivenost, a svijet neskrivenost, neskrivenost kao takvu, kao čistu otvorenost. Otuda rasporna spornost između zemlje i svijeta što se pokazuje i time umiruje u umjetnini i zbog čega je umjetnina kao umjetnina zbivanje (*Geschehnis*) istine.

Uvjeren je Heidegger da njegov opis izražava istinu cipela kao obuće, to jest obuće kao pribora, ne opis zbiljskih cipela, nego cipela na Van Goghovoj slici. Nije po-

srijedi opis zbiljski nazočnih cipela niti pak izvještaj o načinu njihove izrade ili obuvanja, nego samo postavljanje pred Van Goghovu sliku:

„Ona je govorila. U blizini djela mi smo naglo bili negdje drugdje no što obično običavamo biti. Umjetničko je djelo dalo znati što obuća uistinu jest. Bila bi najgora samoobmana (*Selbsttäuschung*) ako bismo pomislili da je naš opis kao neki subjektivan čin sve tako uvećao (*ausgemalt*) i potom umetnuo u djelo (*hineingelegt*)“.

Ne, umjetničko djelo znači postavljanje u djelo istine bivstvujućeg. Samo istine toga bivstvujućeg, naime cipele samih. I ništa drugo. Bit je umjetnosti samopostavljanje istine bivstvujućeg u djelo (*das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*). Umjetnik, koji je samo prohod za proishod djela, nošen je temeljnim zbivanjem bivstvovanja bivstvujućeg kao zbivanja istine što samu sebe postavlja u djelo. Umjetničko djelo kao umjetnina ne daje niti neku pojedinačnu niti neku opću bit stvari. Ništa ne re-rezentira, nego samo *prezentira istinu bivstvujućeg*. Nije izraz ili odraz bivstvujućeg, već *izlaganje bivstvujućeg u njegovu bivstvovanju*.

Tako imamo zbiljske cipele i imamo na slici prikazane cipele. Iz toga su aspekta na slici prikazane cipele odraz ili snimak zbiljskih cipela. Ali to nije njihova bit. To nije bit umjetnički prikazanih cipela. Bit je umjetnine da odastire, naime preko prikazanih cipela, što je bit realnih cipela, što takav pribor, takvo oruđe, kao što je par seljačkih cipela, uistinu *jest*. Opis umjetnine izriče samo ono što umjetnina kao umjetničko djelo, kao izlaganje istine, bivstvovanja bivstvujućeg, sama već govori.

Heideggerovo je ishodište istodobno i Wittgensteinovo ishodište: opis mora imati bezuvjetnu prednost pred

tumačenjem. Istinu donosi deskripcija, a ne interpretacija. Wittgenstein u *Primjedbama o Frazerovoj Zlatnoj grani* (*Bemerkungen über Frazers Golden Bough*) ističe: „Tu možemo samo opisati (*beschreiben*) i reći: takav je čovjekov život. U usporedbi s dojmom (*Eindruck*) što ga ostavlja opis (*Beschriebene*), tumačenje (*Erklärung*) je previše neizvjesno (*zu unsicher*). Svako je tumačenje hipoteza (*Hypothese*)“. No, šezdesetih je godina protiv Heideggerova opisa Van Goghove „poznate slike“ svom vehemencijom nastupio znameniti povjesničar umjetnosti Meyer Schapiro. Njemu je posve jasno da na Van Goghovoj slici nema nikakvih seljačkih cipela, nego da su to cipele samoga Van Gogha, gradske cipele, Van Goghovo osobno vlasništvo u času njegova boravka u Parizu. Heideggerov opis nije dakle nikakav opis, to je već tumačenje, samovoljno, pogrešno tumačenje. Ta proizvodljivost pružila je Shapiru sjajnu prigodu da Heideggerovoj interpretativnoj istini (iz „neskrivenosti“) trijumfalno protustavi kunsthistoričarsku istinu podataka iz kataloga, pisama i drugih izvora o stvarnom povijesnom vremenu. Na svoju nesreću, filozof se zapričao: „on je sve izmislio i potom projektirao u sliku (*imagined everything and projected it into painting*)“. Na sreću, povijesna je znanost izmišljotinu razotkrila i stvari postavila na svoje mjesto.

Na Schapira je reagirao Jacques Derrida u spisu *Istina u slikarstvu* (*La vérité en peinture*, 1978). Za Derridu su Schapirovi argumenti isto tako boski kao i Heideggerovi. Istina je da se vjerojatno ne radi o paru seljačkih cipela: „‘Par seljačkih cipela’, tek tako! Odakle mu to? Gdje se o tome izjašnjava? Ne samo da smo obmanuti, nego pučamo od smijeha (*alors on n’est pas seulement déçu, on pouffe de rire*)“. No nema dokaza ni da su to, kako tvrdi Schapiro,

Van Goghove cipele. Uopće je pitanje o kojoj Van Goghovoj slici je riječ, jer Van Gogh je zadnjih godina svog života naslikao niz slika s cipelama. Ako je posrijedi slika iz amsterdamskog muzeja, nastala 1886. godine, tada nije jasno nalazi li se na slici uopće par cipela. Nisu li to zapravo dvije različite, neparne cipele? Dvije lijeve cipele koje možda nisu uopće pripadale istom čovjeku? Što je tada s istinom u slikarstvu, pita se Derrida. Njegov odgovor je već unaprijed jasan: nema istine o istini. Što to znači?

Nedvojbeno u Heideggerovu opisu Van Goghove „poznate slike“ nije posrijedi samo čisti opis. To je opis s tumačenjem. Štoviše, Heideggerov se tekst čita kao poezija u prozi, kao da smo pred samostalnom umjetnošću, ovaj put umjetnošću riječi. Nalazimo se pred „cipelama“ koje razotkrivaju temeljne ljudske oprečnosti. U njima se ukrštaju rođenje i smrt, nedaća i zanos, zemlja i nebo... To su „cipele“ koje sa sobom donose svijet i razotkrivanjem svojega bivstvovanja razotkrivaju ujedno već i ljudsko bivstvovanje, čovjeka u njegovu tu-bivstvovanju. Možemo reći da je kod Heideggerova opisa posrijedi njegova osobna mitologija. Je li tako i s *Mona Lisom* u Freudovoj analizi?

Svako interpretativno opisivanje *Mona Lise* i njezina osmjeha jest priča, dakle mit. No, niti jedno tumačenje ne može izbrisati istinu tog osmjeha, istinu koja se razotkriva kroz njegovu sublimnost. Očito i Van Goghove *Cipele* imaju u sebi nešto sublimno i upravo su poradi svoje sublimnosti neuhvatljive u Istinu, u simbol bez dijaboličnog reza u sebi. Osmjeh *Mona Lise* nije *mysterium* samo za nas, nego je nešto tajnovito, nedokučivo i za Leonarda samog. Leonardo, znamo, slikom nije bio za-

dovoljan. Naslikanim osmjehom nije se mogao zadovoljiti, nije ga mogao utješiti, pa ga nastavlja slikati i na drugim slikama. Isto je tako i Van Gogha nešto gonilo da slika cipele. Nije posrijedi sublimacija ili fetišizacija cipela, posrijedi je suočavanje sa sublimnim preko cipela. Kako to da kao nešto sublimno mogu nastupiti cipele? Jer sublimno je ipak (Pseudo-Longin, Burke, Kant) nešto veliko i veličanstveno, nešto uzvišeno, više od čovjeka, nešto što ga transcendirira. Cipele kao relativno malene mogle bi u najboljem slučaju biti lijepe. Usto, Van Gogh uprizoruje ružne cipele. Spadaju li tada njegove *Cipele* uopće u lijepu umjetnost? A što je s lijepim i sublimnim pri dovršenju lijepe umjetnosti? S obzirom na estetiku ružnog i gnusnog?

U esteticima nove mitologije, koju su krajem 18. stoljeća oblikovali kao zajednički program Schelling, Hölderlin i Hegel, oprečnost je između lijepog i uzvišenog ukinuta. Lijepo bi imalo biti samo ono što je uzvišeno, a uzvišeno, ukoliko je doista uzvišeno, može biti samo lijepo. Prema toj logici, s modernističkim ili avangardnim bi odbacivanjem lijepe umjetnosti, dakle lijepoga kao jedinog kriterija umjetničkog umjetnosti, bio kraj i sublimnosti uzvišenog. Kao da se sublimno preselilo u nisko, odnosno sublimno je na paradoksalan način prezentno i u modernizmu i pod okriljem estetike ružnog.

To je jedan krak očuvanja prezentnosti sublimnog. Drugi krak, koji ocrtava na teorijskoj razini Jean-François Lyotard, započinje oblikovati Kant prijestupom iz predkritičke faze u razdoblje kritika: kritike teorijskog, praktičnog i poetičkog (estetičkog) uma. U *Kritici snage suđenja* (*Kritik der Urteilskraft*, 1786), tj. poetičkog uma, uzvišeno iz područja osjetnog pomiče u područje nad-

osjetnog. Fenomenalno uzvišeno, koje nam se prikazuje u veličanstvenim prirodnim pojavama, jest prispodoba uzvišenog, uzvišenog na noumenalnoj razini. Prirodu i njezine veličanstvene pojave smatramo nečim uzvišenim samo zato da bismo utoliko više uzdigli svoju vlastitu uzvišenost koja se osvjedočuje u našem gospodstvu nad prirodom. Zvijezde na nebu su nešto uzvišeno, ali moralni zakon u nama je uzvišeniji od uzvišenosti zvjezdana neba nad nama, beskonačno uzvišeniji, s apsolutnog vidika dakle ono jedino doista uzvišeno.

Iz aspekta čovjeka kao subjekta, kao gospodara prirode, Kant o pojavama kao što su orkani, vulkani i uzburkani ocean kaže: pogled na njih je „to privlačniji (*anziehender*) što je strašniji (*furchtbarer*), samo ako se mi nalazimo na sigurnom (*wenn wir uns nur in Sicherheit befinden*)“. To dakako vrijedi samo na razini prirodnih pojava, jer kod sebe smo vazda na sigurnom. U odnosu spram čovjekove moralne veličine sve je u prirodi maleno; i premda smo kao prirodna bića poniženi, kao moralne osobe beskonačno smo iznad svih poniženih. Ostanemo uzvišeni. Stoga Kant govori o svetosti, to jest numinoznosti/sublimnosti moralnog zakona: „Moralni je zakon *svet* (nepovrediv). Čovjek je doduše dovoljno nesvet, no *ljudskost* mu u njegovoj osobi mora biti sveta. U cijelom svijetu (*Schöpfung*) se sve ono što čovjek hoće i nad čim vlada može upotrijebiti i *samo kao sredstvo*; samo čovjek, a s njim i svako umno stvorenje, jest *svrha sama o sebi*. Naime, on je na temelju autonomije svoje slobode subjekt moralnog zakona koji je svet“. Kategorična je imperativnost moralnog Zakona beskonačno privlačna (fascinantna), no ujedno užasna u svojoj bezobzirnoj zahtjevnosti. Moralni zakon kao zakon dužnosti, kao kategorički imperativ, možemo željeti samo ukoliko ga se

bojimo. Možemo ga voljeti samo ukoliko ga ujedno ne volimo. Jer je po definicije nešto čemu se moramo podređivati dobrovoljno, s ljubavlju: „Jer zapovijed da čovjek treba nešto rado (*gerne*) činiti jest u sebi protuslovna. Jer ako već sami od sebe znamo što smo obvezni činiti (*was uns zu tun oblige*), i ako bismo, povrh toga, bili i svjesni da to rado činimo, tada je zapovijed da se to čini posve nepotrebna (*unnötig*). A ako ono što smo obvezni doduše činimo, ali ne baš rado nego samo iz poštivanja zakona (*aus Achtung fürs Gesetz*), tada bi zapovijed koja upravo to poštivanje čini pobudom (*Triebfeder*) maksime djelovala posve oprečno zapovjedaenoj nastrojivosti (*Ge-sinnung*).“ Posrijedi je ista sublimna ambivalentnost koju Freud kasnije pripisuje Nad-ja.

Budući da je sublimno tako shvaćeno, i estetičko je samo prispodoba etičkog. Riječima Kantova tumača Georgesa Pascala: „ljepota i harmonija ovoga svijeta imaju moralni smisao“. Istinski je sublimno, ukoliko je izvan ili ponad onog osjetnog, nešto *i-materijalno*, načelno neprikazivo. Kao starozavjetni Bog. Stoga Jean-François Lyotard, govoreći da moramo iznova pridobiti sublimno, misli ponajprije na etičku dimenziju. U istom smislu kao i Emmanuel Lévinas, tražeći u knjizi *Od sakralnoga prema svetome* (*Du sacré au saint*, 1977) zaokret od sakralnoga prema svetosti, pri čemu mu sakralno znači pogansko, prividno ili estetički sublimno, a svetost sublimnost Boga, odnosno život u skladu s božjim zapovijedima: „Sakralno koje degenerira gore je od sakralnog koje nestaje. Zbog toga sakralno nije sakralno (*le sacré n'est pas sacré*), zato sakralno nije svetost (*sainteté*)“. Nema sakralnog kao dobrog, svako je sakralno loše: zlo. U svijetu ono zlo, dijaboličko, teži spajanju i tako pridobiva na moći. Jedina svetost je zato svetost koja izvire iz

živog Boga: „Svetost koju ište judaizam ništa više ne duguje ni svijetu sakralnog ni svijetu desakraliziranog, u kojem se sakralno degenerira i istodobno napaja vlastitom degeneracijom. Svetost koju ište Izrael, kraljevstvo smrtnog boga, smrt kojeg judaizam nikada nije negirao, za njega se naime ona dogodila već prije nekoliko tisuća godina, duguje samo spoznaju. Svetost oko koje se trsi pridolazi od živog Boga (*vient du Dieu vivant*)“. Živog kao Dobrog, dočim mu je Bog na prijestolju, sakralno svemoćni i u slikama slavljeni Bog, mrtav. Ta se linija dakle okončava u podređivanju umjetnosti moralnim zahtjevima, u *etizaciji sublimnog*. Taj je put isto toliko promašen kao što je promašena i *estetizacija* morala ili politike. I to ponajprije stoga jer su i etika i estetika metafizičke discipline, spadaju u metafiziku, u obzorje platonizma. Premda je platonizam pokušao sebi prirediti i umjetnost, umjetnost *kao* umjetnost ne spada u njegovo obzorje. Unatoč svim svojim lutanjima unutar platonizma, s metafizičke je bojišnice i metafizičkog poprišta najdalje odstupio Martin Heidegger, približivši se najviše umjetnosti *kao* umjetnosti. Heideggerovo pitanje o biti umjetnosti jest pitanje o izvoru (*Ursprung*) umjetnosti. Jer je umjetnost nužno vezana na platonizam, na razliku između istine i fenomena, osjetnog i nadosjetnog, Heideggerovo pitanje o izvoru umjetnosti istodobno pitanje o izvorištu te razlike, o izvoru platonizma (metafizike) same. Posrijedi je upravo izvor umjetnosti, a ne umjetnost sama, jer o umjetnosti kao takvoj moguće je govoriti samo unutar platonizma (ideo-logije, teleo-logije, eshato-logije, tehno-logije, semio-logije), unutar razgraničenja između prirode i povijesti, prirodnog i umjetnog, unutar estetike. „Umjetnost je odlikovani način kako istina biva bivstvujućom (*seiend*), to znači povije-

snom.“ Misлити na istinu neovisno o bivstvujućem, znači misлити istinu neovisno o umjetnosti. Umjetnost je svagda već neka mijena istine, svagda već neka povijesna istina, neko metafizičko uobličenje istine: „Bitnoj mijeni (*Wesenswandel*) istine odgovara bitna povijest (*We-sensgeschichte*) zapadnjačke metafizike.“ Umjetnost se svagda već događa s metafizikom, s metafizičkim epohama istine. Jer je umjetnost dakle vezana na metafiziku (platonizam), o njoj je moguće govoriti samo metafizički. S obzirom na umjetnost, svaki govor o umjetnosti može biti samo govor *estetike*, govor koji govori iz razlike istine i fenomena, mišljenja i osjetilnog opažanja, nadosjetnog i osjetnog svijeta, lika i materije, Platonov ništa manje nego Hegelov, Hegelov ništa manje nego Nietzscheov. Zato sublimno, to jest sveto ne ište Heidegger više na razini bivstvujućeg, niti na razini Boga kao najvišega bivstvujućeg, nego na razini bivstvovanja, razini koja prethodi osjetilno-nadosjetilnoj razini, razini estetike ili etike. Sublimno kao sublimno, sublimno koje-ga pokušava prikazati umjetnost kao umjetnost, zbiva se na razini bivstvovanja. Stoga ga mogu prikazivati umjetnici različitih auto-poetika, različitih stilskih (estetskih) usmjerenja te u nadasve različitim umjetninama. U svim ćemo umjetninama susresti, pa makar namršeno Duchampovim brkovima, nešto od one tajne što se raskriva u *Mona Lisi*, u Giocondinom osmjehu.

Epohalni pomak što ga donosi post-moderna epoha jest u tomu da se umjetnost u njoj ne zadovoljava više prikazivanjem onoga što bivstvujuće uistinu jest, bivstvujuće koje nije umjetnina, umjetničko djelo. Post-moderna nam umjetnost želi pokazati što umjetnina doista *jest*, što je bivstvovanje bivstvujućeg koje je umjetnina, umjetničko djelo. Ne odnosi se dakle umjetnost samo na

drugo bivstvjuće, nego i na sebe samu, na sebe samu u svojem bivstvovanju. Upravo onako kao što Molly Bloom u svojem unutarnjem monologu pri kraju Joyceova *Uliksa* zavapi: „O Jamesy pusti me odavde“, odnosno „O Jamesy izvuci me iz ovoga“ (*O Jamesy let me up out of this*), dakle poziva pisca/umjetnika Jamesa Joycea da je pusti iz umjetnine/romana, da je izvuče ili oslobodi. (No domaći prijevod, Luka Paljetka, to uopće ne uočava, nego vapaj junakinje „teologizira“, odnosno upućuje ga upravo veličanstvenom bivstvjućem: „O Bože izbavi me uh iz ovih slasti grijeha“.) U tom pokazivanju što bivstvovanje bivstvjućeg, koje je umjetnina, zapravo jest nahodi se umjetnička sublimacija kao takva, nesvodljiva na neku drugu sublimaciju i sublimiranje. Čim sublimno nije više vezano na neko veličanstveno bivstvjuće, nego se pokazuje u prostoru bivstvovanja, ni ono najsuptilnije nije više isključeno iz sublimnog. Nema velike umjetnosti bez prezentnosti sublimnog! To znači da unatoč svim problemima umjetnine možemo i vrednovati. Kriterij vrednovanja dakako ne mogu biti različite priče, mitovi frojdovskoga ili hajdegerovskoga tipa, nego samo druge umjetnine. Ne postoji kriterij kao takav, sveopći kriterij, nego su kriteriji, kako naglašava Friedrich Kambartel u studiji *Uz filozofiju umjetnosti (Zur Philosophie der Kunst)*, samo „druge, ‘bolje’ umjetnine (*andere, ‘bessere’ Kunstwerke*)“.

Moguće je dakle zaključiti da prizori koji nas gledaju na svoj način ipak govore; istinu nikad ne izgovore, ali pripovijedaju o njoj. To je pak vazda istina onoga što Freud naziva Ja-Ego, Ego kao uboga kreatura koja mora služiti trima gospodarima i koja je dakle izložena trima opasnostima: jedna potječe od izvanjskog svijeta, druga od libida u Ono (Id-u), a treća od strogosti Nad-ja (Su-

per-ega). Tim trima opasnostima odgovaraju i tri vrste tjeskobe, jer tjeskoba je izražaj povlačenja pred opasnošću. U *Ja i ono* Freud piše:

„Poput nekog graničnog entiteta (*Grenzwesen*) Ego želi posredovati između svijeta i Ida, učiniti Id podložnijim spram zahtjeva svijeta i svijet, pomoću svoje muskularne aktivnosti, prilagoditi želji Ida. Ego se zapravo ponaša poput liječnika u analitičkom postupku; samo se upravo svojom obzirnošću (*Rücksichtnahme*) spram realnog svijeta preporuča Idu kao libidinalni objekt i hoće njegov libido usmjeriti sebi. Ego nije samo pomoćnik Ida (*Helfer des Es*) nego i njegov pokorni sluga (*unterwürfiger Knecht*) koji snubi ljubav svojega gospodara. Tamo gdje je to moguće Ego pokušava ostati u suglasnosti s Idom, zaogrće njegove nesvjesne zapovijedi svojim podsvjesnim racionalizacijama, hini poslušnost Ida pred opomenama realnosti pa i tamo gdje je Id ostao krut i nepopustljiv, Ego zataškava (*vertuscht*) njegove konflikte s realnošću i, po mogućnosti, njegove konflikte sa Super-egom. Smješten na razmeđu Ida i realnosti, Ego odveć često podliježe napasti laskanja, oportunitizma i laži, slično nekom političaru koji se, premda jasno vidi istinu, ipak hoće učvrstiti u milosti javnog mnijenja.

Prema ovima dvjema vrstama nagona Ego nije nepristran (*unparteiisch*). Radeći na identifikaciji i sublimaciji, on nagonima smrti u Idu pomaže u svladavanju libida, ali se pritom izlaže pogibelji da postane objekt nagona smrti (*Objekt der Todestriebe*) i da sam strada. Da bi pružio takvu pomoć, i sam se morao ispuniti libidom, pa na taj način i sam postaje zastupnik Erosa (*Vertreter des Eros*) i sada želi samo živjeti i biti ljubljen.

Budući, međutim, njegov rad na sublimaciji ima za posljedicu rasplitanje nagona (*Triebentmischung*) i oslobođenje agresivnih nagona u Super-egu, Ego se – boreći se protiv libida – izlaže pogibelji mučenja i smrti. Kada trpi izloženo agresiji Super-ega, ili joj čak podliježe, njegova je sudbina pandan (*Gegenstück*) sudbini protista koje uništavaju proizvodi razgradnje koje su sami stvorili. Kao takav proizvod razgradnje ukazuje nam se, u ekonomskom smislu, moral djelatan u Super-egu.

Među odnosima ovisnosti u kojima se nalazi Ego svakako je najzanimljivija ovisnost o Super-egu.

Ego je navlastito sjedište tjeskobe (*die eigentliche Angststätte*). Ugroženo trostrukom opasnošću, Ego razvija refleks bijega (*Fluchtreflex*) tako da vlastitu investiciju povlači s prijetećeg opažanja ili s jednako doživljenog procesa u Idu, oslobađajući ga kao tjeskobu. Tu primitivnu reakciju kasnije zamjenjuje izgradnja zaštitnih investicija (mehanizam fobija). Ne može se precizirati u čemu leži tjeskoba Ega od izvanjske opasnosti odnosno od libidinalne opasnosti Ida; znamo da je posrijedi strah od svladavanja (*Überwältigung*) ili uništenja, ali se to analitički ne da utvrditi. Ego jednostavno slijedi upozorenje načela ugone (*Lustprinzip*). S druge strane, moguće je reći što se skriva iza tjeskobe Ega od Super-ega, iza tjeskobe savjesti (*Gewissensangst*). Od višeg bića koje je postalo Ego-ideal jednom je prijetila kastracija i ta je kastracijska tjeskoba vjerojatno jezgra oko koje se taloži kasnija tjeskoba savjesti; ta se tjeskoba dakle nastavlja kao tjeskoba savjesti“.

Sublimacija je slaba zaštita, no gotovo jedina. Čovjek kao Ego izložen trostrukoj pogibelji jest iz-loženost, izstajanje, odnosno *ek-sistencija* u čistom obliku: tu-biv-

stvovanje. Sublimno nije izvan njega, nego u njemu samome. Očituje se kao oprečnost između libidinalnih i tanatalnih nagona. Sublimacija je njihovo pretakanje, njihovo protjecanje. Čovjek se zato upravo tada kada izmiče pogibelji svagda već i igra s njom. Samo jedan korak u stranu, i postaje zastupnikom Thanatosa. *Mysterium tremendum* i *mysterium fascinans* sinonimi su za tanatalne i libidinozne nagone. Sublimno nije protimba, nego sama jezgra ili srž onog egzistencijalnog. Ono u umjetnini zasvijetli, zasvijetli i ništa više. Jer sve više bilo bi – previše.

LITERATURA

- Carlo Bordini, *Le scarpe di Heidegger: L'oggettività dell'arte e l'artista come soggetto debole*, Chieti, 2005.
- Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford, 1990.
- Robert R. Clewis, *The Kantian Sublime and the Revelation of Freedom*, New York, 2009.
- Gerhard Faden, *Der Schein der Kunst: Zu Heideggers Kritik der Ästhetik*, Würzburg, 1986.
- Sigmund Freud, *Das Ich und das Es* (= Studienausgabe, sv. 3), Frankfurt/M., 1969.
- Sigmund Freud, *Die „kulturelle“ Sexualmoral und die moderne Nervosität* (= Studienausgabe, sv. 9), Frankfurt/M., 1969.
- Sigmund Freud, *Eine Kindeheitserinnerung des Leonardo da Vinci* (= Studienausgabe, sv. 10), Frankfurt/M., 1969.
- Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzißmus* (= Studienausgabe, sv. 3), Frankfurt/M., 1969.
- Sigmund Freud, „*Psychoanalyse*“ und „*Libidotheorie*“ (= Gesammelte Werke, sv. 13), Frankfurt/M., 1999.
- Michel Deguy (ur.), *Du Sublime*, Paris, 1988.
- Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, 1978.
- Marc Froment-Meurice, *C'est-à dire: Poétique de Heidegger*, Paris, 1996.

- Martin Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerkes“, u: *Holzwege* (= Gesamtausgabe, sv. 5), Frankfurt/M., 1977, str. 1-74.
- Martin Heidegger, *Feldweg-Gespräche (1944-1945)* (= Gesamtausgabe, sv. 77), Frankfurt/M., 1995.
- Martin Heidegger, *Bremer und Freiburger Vorträge* (= Gesamtausgabe, sv. 79), Frankfurt/M., 1994.
- Martin Heidegger, *Schellings Abhandlung über das Wesen der menschlichen Freiheit (1809)*, Frankfurt/M., 1995.
- Tine Hribar, *Sveta igra sveta*, Ljubljana, 1990.
- James Joyce, *Uliks*, preveo Luko Paljetak, Rijeka, 2001.
- James Joyce, *Ulysses*, Harmondsworth, 1986.
- Friedrich Kambartel, „Zur Philosophie der Kunst“, u: Franz Koppe (ur.), *Perspektiven der Kunstphilosophie*, Frankfurt/M., 1991, str. 15-26.
- Immanuel Kant, *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (= Werke, sv. 2), Frankfurt/M., 1968.
- Immanuel Kant, *Kritik der praktischen Vernunft* (= Werke, sv. 7), Frankfurt/M., 1968.
- Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* (= Werke, sv. 10), Frankfurt/M., 1968.
- Sarah Kofman, *L'enfance de l'art: Une interprétation de l'esthétique freudienne*, Paris, 1985.
- Jacques Lacan, *Le séminaire, livre VII: L'éthique de la psychanalyse*, Paris, 1986.
- Emmanuel Lévinas, *Du sacré au saint*, Paris, 1977.
- Jean-François Lyotard, „Le sublime et l'Avant-garde“, u: isti, *L'Inhumain: Causeries sur le temps*, Paris, 1988, str. 101-118.
- Novica Milić, *Gozbe I: Ljubav između filozofije i pesništva – Vreme do Platona*, Beograd, 2009.
- Bjorn K. Myskja, *The Sublime in Kant and Beckett: Aesthetic Judgment, Ethics, and Litterature*, Berlin – New York, 2002.
- Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Paris, 2003.
- Rudolf Otto, *Das Heilige: Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen*, München 1991.

- Georges Pascal, *Le pensée de Kant*, Bordas, 1957.
- Pseudo-Longinus, *Vom Erhabenen*, ur. Reinhard Brandt, Stuttgart, 1988.
- Baldine Saint Girons, *Fiat lux: une philosophie du sublime*, Paris, 1993.
- Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart, 1982.
- Meyer Schapiro, „The Still-Life as a Personal Object“: A Note on Heidegger and van Gogh, u: isti, *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, New York 1994, str. 135-141.
- Jack Spector, *Freud und die Ästhetik: Psychoanalyse, Literatur und Kunst*, München, 1973.
- Henri-Charles Tauxe, *La notion de finitude dans la philosophie de Martin Heidegger*, Lausanne, 1971.
- Gianni Vattimo, *Poesia e ontologia*, Milano, 1985.
- Ludwig Wittgenstein, „Bemerkungen über Frazers Golden Bough“, u: isti, *Vortrag über Ethik und andere kleine Schriften*, ur. Joachim Schulte, Frankfurt/M., 2005, str. 29-37

DIJABOLIČKI REZ SIMBOLA

Poprilična konfuzija oko simbola, simbolike i simbolizma nastala je još početkom 19. stoljeća, kada je Goethe simboličko vezao za poetsku umjetnost uopće, a Hegel pak simboličku formu umjetnosti postavio tek na ishodište razvića ili povijesti umjetnosti. Prema Goetheu, „velika je razlika traži li pjesnik za opće ono posebno (*das Besondere*) ili u posebnom vidi ono opće (*das Allgemeine*). Iz prvog načina nastaje alegorija, gdje posebno slovi samo kao primjer (*Beispiel*), kao egzemplar općeg; a drugi način je doista priroda poezije: izražava nešto posebno ne misleći ili ne ukazujući na opće. Onaj tko živo obuhvati ovo posebno, dobiva s njim ujedno i opće, i ne zamjećujući ga, ili ga zamjećuje tek kasnije (*ohne es gewahr zu werden, oder erst spät*)... Istinska simbolika postoji tamo gdje ono posebno reprezentira ono općenitije (*das Allgemeinere*), ne kao san ili sjena, nego kao živo trenutno otkrivanje nedokučivog (*lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen*)“. Prema Hegelu, nakon simboličkog dolazi još klasični i romantički oblik umjetnosti kao viši i razvijeniji stupanj. Istina, Hegel poznaje i post-romantičku simboličku umjetnost: „Ako se, na *trećem* mjestu, ideja lijepog shvati kao *apsolutan* i time, kao duh, za samoga sebe slobodan duh, tada ona više ne nalazi sebe u izvanjskosti posvema realiziranom, budući da svoj istinski opstanak ima samo u sebi kao *duhu*. Zato

raskida (*löst*) klasično ujedinjenje unutrašnjosti i izvanjske pojave, pa bježeći iz njega, vraća se u samu sebe. Takav je temeljni tip *romantičke* forme umjetnosti, za koju lik (*Gestalt*) postaje nekovrsna *indiferentnija* izvanjskost, jer njezin sadržaj zbog svoje slobodne duhovnosti zahtijeva više nego što može pružiti prikazivanje (*Darstellung*) u izvanjskom i tjelesnom; tako da romantička umjetnost iznova uvodi odvajanje sadržaja od forme, samo s protivne strane nego simbolička umjetnost. Na taj način *ishte* (*sucht*) simbolička umjetnost ono dovršeno jedinstvo unutrašnjeg značenja i izvanjskog lika, što ga klasična *nalazi* (*findet*) u prikazivanju suspcijalne individualnosti za osjetilni zor (*sinnliche Anschauung*), a romantička *prekoračuje* (*überschreitet*: transcendirira) u svojoj odlikovanoj duhovnosti“. Transcendirano simboličko jest filozofsko, dakle umjetnost se čuva samo *traženjem*, *ponovnim* traženjem izgubljenog, to jest simboličkog. Bilo kako bilo, izvjesno je da su Goethe i Hegel jedinstveni u temeljnoj definiciji simbola: simbol je *znak* kod kojeg je ono posebno prije općeg, izraz prije značenja. Hegelovim riječima: „Simbol je uopće za opažanje neposredno dana (*gegebene*) ili prisutna (*vorhandene*) izvanjska egzistencija, koja pak nije uzeta onakva kakva neposredno jest, zbog same sebe, nego je treba razumjeti u širem i općenitijem smislu. Kod simbola treba zato razlikovati dvoje: najprije značenje (*Bedeutung*) i potom njegov izraz (*Ausdruck*). Značenje je neka predstava ili predmet, svejedno kojeg sadržaja, a izraz je osjetilna egzistencija ili slika bilo kakve vrste.“ Rečeno jezikom strukturalne lingvistike: označitelj (*signifiant*) je pred označenim (*signifié*), ono označujuće znaka prethodi onome što je u njemu označeno. Prema Hegelu, iz toga slijedi: a) da bi simbol, ishodište kojeg je osjetilna izvanjskost, uopće bio

znak, mora već po svojoj izvanjskosti nešto značiti, biti sličan „značenju“; b) jer sličnost nije identičnost, „značenje“ ne može nikada biti posvema izraženo simbolom. Simbol nije ni arbitraran znak niti stvar sama. Jasno je, dakle, da se, prema Hegelu, simbol i riječ kao arbitrarni znak isključuju: „Simbol je prije svega znak (*Zeichen*). Kod golog označavanja (*bloßen Bezeichnung*) pak međusobna pripadnost između značenja i njegovog izraza posve je proizvoljna (*willkürliche*: arbitrarna, samovoljna) povezanost... Drukčije je sa znakom koji bi trebao biti *simbol*... U tim vrstama simbola imaju osjetilno prisutne egzistencije već u svom navlastitom opstanku (*Dasein*) ono značenje za prikaz (*Darstellung*) i izraz kojeg su upotrijebljene; i simbol, uzet u tom širem smislu, zato nije puko indiferentan znak (*bloßes gleichgültiges Zeichen*), nego znak koji ujedno svojom vanjštinom u samome sebi obuhvaća sadržaj predstavljanja (*Inhalt der Vorstellung*), omogućuje mu pojavljivanje. Istodobno ne bi trebao pred svijest privoditi sama sebe kao tu konkretnu pojedinačnu stvar, nego u sebi samo onu opću kakvoću značenja.“ Zato za njega poezija kao umjetnost riječi ne može imati simbolički karakter: „Premda se, s jedne strane, sadržaj, to jest značenje, i obličje (*Gestalt*) koje se koristi za njegovo označavanje (*Bezeichnung*), u jednoj osobini podudaraju, simboličko obličje, s druge strane, sadrži za sebe ipak još *druga*, od zajedničke kakvoće koju je nekoć označavalo, posve neovisna određenja.“ Prema Goetheu pak poezija je simbolička upravo zato jer nije izražaj jednoznačnog pojma, nego izraz mnogoznačne (polisemične) i nedorecive ideje. Dok je za Hegela polisemičnost simbola nešto negativno, za Goethea je nešto pozitivno i nužno za poetičnost. Neovisno o različitim predznacima, simbol obojici znači znak kojega značenja

u cjelini su neuhvatljiva. Simbol zato zapravo nije znak nego zagonetka: skupina označitelja bez zadnjeg označenog, dakle otvoren skup označitelja, ali takvih označitelja koji su, upravo zato jer nisu samo znakovi, ujedno stvar sama.

Simbol je dakle nešto što je više od znaka, a manje od stvari same. Više od slike ili prispodobe (metafore), a manje od biti stvari. Schelling, koji izjednačuje simboličko i mitološko, već u svojoj *Filozofiji umjetnosti (Philosophie der Kunst)*, predavanjima što ih školske 1802/1803. držao u Jeni, a potom 1804/1805. u Würzburgu, ovako definira mitološke personifikacije kao simbole: „Ovdje je značenje (*Bedeutung*) istodobno samo bivstvovanje (*Seyn*), prešlo je u predmet (*Gegenstand*), s njim je jedno. Čim dopustimo da ta bića znače nešto, ona sama više nisu ništa (*sind sie selbst nichts mehr*).“ Budući da su ujedno ono što znače, odvajanjem značenja od bivstvovanja, izlaganjem značenja kao nečega posebnog, uništavamo ih. Demitologiziramo i desimboliziramo, to jest alegoriziramo ih. „U alegoriji posebno (*Besondere*) znači samo opće (*Allgemeine*); u mitologiji ono ujedno jest samo opće.“ Tu rečenicu nije moguće u cjelini razumjeti ako ne respektiramo osim kategorija simboličnog i alegoričnog i treću Schellingovu kategoriju iz tog sklopa, kategoriju shematizma (*Schematismus*), za koju vrijedi ova definicija: opće znači posebno, odnosno posebno se opaža općim. To je definicija koja se kod Marxa iskazuje kao definicija radnog procesa, a kod Nietzschea kao definicija umjetnosti uopće. Umjetnost nije više moguće izjednačavati s nasljedovanjem. Umjetnik nije više nasljedovatelj po bogu postavljenih izgleda. Na neki je način zauzeo mjesto boga. Umjetnik je onaj umjetnik koji cjelokupnu umjetninu, uključujući njezin nacrt (ideju), stvara iz ni-

štine. Cjelokupna se Nietzscheova misao, koja je misao o usudnom prevratu odnosa između osjetilnog i nadosjetilnog, estetskog i idejnog, može sažeti u geslo: Bog je mrtav, živjela Umjetnost! Umjetnik je najviši stupanj volje za moć i na tom stupnju mora, prema svojoj biti, podrediti sve oblike, sam mora biti zakonodavac, postavljajući oblike. Njegova izvornost mora biti apsolutna. Posrijedi je Nietzscheova definicija produkcije (*poiesis*) kao shematiziranja kaosa, kao formiranja ili transformiranja materije, odnosno samoformiranje volje za moć: „Identičnost u biti osvajača, zakonodavca i umjetnika: sebeutisnuće u materijal (*Sich-hinein-bilden in den Stoff*): najviša snaga volje... Najviša forma nagona tvorenja (*Zeugungs-Triebs*) i podjednako materinskih snaga. Preobličenje svijeta (*Umformung der Welt*), da bi se u njemu izdržati moglo – jest ono pokretačko (*das Treibende*): dakle, kao pretpostavka jedno neizmjereno čuvstvo *protuslovlja* (*ungeheures Gefühl des Widerspruchs*)“. Tu nije samo ishodište konstruktivističkog smjera umjetnosti, nego i svih teorija o umjetnosti kao produkciji, odnosno o umjetniku kao neposrednom proizvođaču. U određenoj mjeri oslonac tim teorijama daje već sam Schelling, budući da simboličku umjetnost, to jest na mitologiji zasnovanu umjetnost ili čistu umjetnost (poeziju), smatra sintezom shematizma i alegorije. Simbol je sinteza, sinteza u kojoj „opće ne znači posebno niti posebno znači opće, nego u kojoj su oboje apsolutno jedno (*absolut eins*)“. Sinteza općeg i posebnog je, dakako, samo oznaka za sintezu svih metafizičkih opreka: beskonačnog i konačnog, nadosjetilnog i osjetilnog, vječnog i prolaznog, značenja i golog znaka itd. Apsolutno *jedno* sinteze jest Ideja.

Preko kasnog Schellinga i njegovih predavanja o mitologiji i preko Schopenhauera, u estetici i literaturi druge

polovice 19. stoljeća afirmiralo se Goetheovo, a ne Hege-
lovo (konceptualističko) poimanje simbola. Na razini
osjetilnog (*aisthesis*) moguće je simbol kao sintezu po-
stavljati samo sinestezijom. No sinestezija nije baza,
nego samo element simbolizma. Baza simbolizma jest
mitska težnja za magijskim jedinstvom, jedinstvom svih
označitelja, to jest za ukinućem diferencijalnosti i opozi-
cionalnosti označitelja. U simbolizmu se zato svagda po-
svjedočuje paramitološka jezgra mitologije, odnosno
mitova i mitskih bića. Otuda mogućnost neprestane pre-
rade mitova. Kad ta prerada postane svjesna, simbol se
pretvara u *simptom*. Paradoks je u tome da se proces
svjesne prerade mita zasniva na strukturi nesvjesnog. U
tome je smislu dovoljno precizna uobičajena udžbenička
definicija simbolizma (kao literarnog pokreta koji je oko
1880. godine nastao u Francuskoj), prema kojoj se ro-
mantika i simbolizam razlikuju po tome što se simbol iz
„tipološkog znaka romantički doživljene transcendenci-
je“ pretvara u „ekspresivnu šifru za subjektivna stanja“,
to jest u simptom imanencije subjekta. Nedostatnost je te
definicije jedino u njezinoj intranzitivnosti: prema njoj,
iz simptoma nipošto nije moguće pronaći put natrag u
simbol, budući da su simbol i simptom takoreći jedno te
isto. Simbol je demitologiziran, dakle alegoriziran. I psi-
hoanalitička interpretacija simbola snova ili mita nije ni-
šta drugo nego alegorizacija: posebno (ovaj ili onaj simp-
tom) znači ono opće (ovakvu ili onakvu potisnutu želju).
Lacanova prekvalifikacija simptoma u označitelj (*signifi-
ant*) koji „reprezentira subjekt za drugi označitelj (*re-
présente un sujet pour un autre signifiant*)“ prekida doduše
sa subjektivističkim, odnosno psihološkim tretmanom
simbola kao simptoma, no do remitologizacije i repoeti-
zacije simbola ne dopijeva.

Logika označitelja jest logika degeneracije subjektiviteta i time dekoncentracije subjekta, budući da označitelj kao posebno ne znači opće, nego reprezentira (predstavlja, zastupa) subjekt za drugi označitelj, za neko drugo „posebno“. Označitelj je nešto što reprezentira nekoga za nešto drugo. Međutim, mitološka dimenzija označitelja jest u logici označitelja prisutna samo na negativan način, kao manjak. Lacanovo „simboličko“ faktički nije simboličko, nego označiteljsko. Ni simptom niti označitelj nisu simbol. Da bi mogli biti uključeni u simboličko, trebalo bi ih obuhvatiti remitologizacijom.

Pomoću remitologizacije kao opreke demitologizaciji dakako ne dospijevamo dalje od ishodišta, od početka platonizma, od nulte točke. Na toj točki ne mogu nam pomoći ni Schellingove definicije, jer Schellingova je definicija simbola (a time i simboličkog, poetičkog i mitološkog) metafizička, budući da polazi od platonističke opreke između općeg i posebnog. U tom smislu lijep primjer potpunog ostajanja u platonističkom obzoru pruža Roland Barthes, kad u *Kritici i istini* (*Critique et vérité*) definira simbol kao „samu pluralnost smislova (*la pluralité même des sens*)“ ili kad u *Užitku teksta* (*Le plaisir du texte*) piše: „Što je označavanje (*significance*)? Smisao u onome što je osjetilno proizvedeno (*c'est le sens en ce qu'il est produit sensuellement*).“

Simboličkom i mitskom, to jest ustroju poetičkog, moramo se zato približiti pomoću drugih putova.

Etimološki *symbolon* je riječ izvedena iz glagola *symbollo*, koji znači „bacam zajedno, spajam, postavljam zajedno“. *Symbolon* označuje ono što spada zajedno. Simbol prvotno znači cjelinu iz dviju polovica, cjelinu koja je najprije bila raspolovljena, kako bi potom posjednik jed-

ne od polovica mogao posjedniku druge polovice dokazati kako upravo on ima (manjkavi) polovični dio nekađasnje cjeline. Dokaz da polovice sastavljaju skladnu cjelinu. Takvu ulogu mogu igrati danas npr. dijelovi napola razderane novčanice. Polovica nije samo dio cjeline, nego i znak prepoznavanja, budući da ponovno u cjelinu ili u ponovnu cjelinu sastavljene polovice svagda nose neizbrisivo znamenje rascjepa što ga je pretrpjela prvotna cjelina.

Simbol, prema tome, nikada nije bio identičan s cjelovitom cjelinom. Zato je kasnije (primjerice u Platonovom *Symposionu*) poistovjećivanje simbola s polovicom (i samo s polovicom zamišljene cjelovite cjeline) temeljna preinaka ne samo u razumijevanju simbola, nego i odnosu čovjeka prema cjelini.

Najčistiji mitski simbol, odnosno simbol simbola kao takvog, simbola mitske cjeline, jest taoistički simbol jin-jang. On nema samo polovice, nego je i sam glava polovice opsežnijeg simbola jin-janga. Postoji, kako tumači Marcel Granet, na granici dviju bezgraničnosti, s rezom u sebi, koji se ponavlja u beskonačnost.

Taj rez, ta raspolovljenost, svagda je pak s obzirom na prvotnu cjelinu nešto – dijaboličko. U uspostavljenoj cjelini trag je dijabolizma zato neizbrisiv. Sve sim-bolično obilježeno je s crtom dija-boličnosti.

Bez dijaboličnosti nema dakle ni simboličnosti. Simboličko nije uzrok, nego učinak dija-boličnosti. I simboličan nije tek dio cjeline, nego je simbolična, u svojoj pre-rezanoj sredini dakle dijabolička, cjelina sama. Sama je cjelina svagda već nešto necijelo i necjelovito.

Bez dijaboličke crte posred sebe simbol nije simbol (*sym-bolon*) nego samo metafizički falsifikat simbola:

prisposoba (*Sinn-Bild*: osjetna slika). Pritisak i nasilje, teror metafizičkog identiteta, koji stvarima ne pušta biti to što jesu, koji ih hoće na svaki način preobraziti u prisposobu nečega izvan njih, u element totalitarne strukture, simbol destruirati kao simbol i reducirati ga na *amblem*, na značku ili znak raspoznavanja, na geslo preinačavanja i izjednačavanja, na izjavu pripadnosti bez razlike i distance.

Simbol kao simbol, svagda s tragom dijaboličnosti u sebi, pušta pak stvarima da budu; obilježava dakle razliku između toga da su to upravo određene stvari i da naprosto jesu, da su slobodne, bez izvorne svrhe, bez prethodna značenja i bez konačna smisla. Identične su samo ukoliko se s njima poistovjetimo i sami. Identitet proishodi iz diferencije i u nju se vraća.

Za primjerenu karakterizaciju ove strukture može se uzeti Heideggerova razlika između fenomena (*Phänomen*) i pojave (*Erscheinung*) iz uvodnog dijela *Bivstvovanja i vremena* (*Sein und Zeit*). Heidegger određuje značenje fenomena kao nečeg što se pokazuje samo o sebi (*das Sich-an-ihm-selbst-zeigende*), dočim pojava znači upravo nepokazivanje sebe (*Sich-nicht-zeigen*), jer pojava kao pojava „nečega“ (biti) upravo *ne* znači pokazivanje sama sebe, nego *javljanje* nečega što sebe ne pokazuje kroz nešto što se pokazuje, dakle upravo kroz fenomen. Heidegger dodaje da sve „indikacije, prikazi, simptomi i simboli imaju tu navedenu temeljnu strukturu pojave, premda su oni međusobno vrlo različiti“. Iz toga je dalje jasno da pojava pretpostavlja (*vorausgesetzt*) fenomen. Simboli kao prisposobe dakle imaju formalnu strukturu pojavljivanja, što najprije izgleda očitom istinom: tvrdnju da simboli simboliziraju nešto što nisu oni sami, da

znaci intendiraju nešto što nisu oni sami. Proces simboliziranja ili označavanja ima formalnu strukturu pojave, utoliko što se tada pojavljuje ono što je simbolizirano ili označeno kao nešto što se samo o sebi ne pokazuje, nego se tek u procesu simboliziranja, dakle posredno javlja (*meldet sich*) kroz nešto što sebe pokazuje (pojava pretpostavlja fenomen). Neposredno „dan“ je tada sam simbol ili znak pojavljujuće stvari koja samu sebe ne pokazuje. Posrednička uloga simbola, „simbolička transformacija zbilje“, priječi susret sa stvari, jer čak i ako je transparentan, simbol nikada ne može biti identificiran s fenomenom, odnosno realnošću koja samu sebe pokazuje. Pretpostavka o tome da simbol posredujući pokriva sve bivstvjuće o sebi, ideja pansimbolizma, mora ostati, zaključuje Heidegger, samo puka pretpostavka i samo inačica tradicionalnog metafizičkog – platonističkog – europskog mišljenja u kojem je došlo do zaborava bivstvovanja, u kojem je istina bivstvovanja ostala nemišljena. U europskoj filozofskoj tradiciji ideja *posredovanja* odigrala je odlučnu ulogu, pa se filozofija simbolizma može shvatiti kao inačica tradicionalnog metafizičkog, odnosno platonističkog (onto-teološkog) mišljenja. Drugim riječima, vrijeme je da na kraju metafizike rehabilitiramo fenomen (*phainomenon*), da se oprostimo od svijeta koji se temelji na dualizmu biti i pojave, iza kojeg leži opreka između istine i privida. Istina kao ne-skrivenost, odnosno otkrivenost jest privid (fenomen). Iza istine nema ništa, dakle jest – osim ništine – sve privid (fenomen). Upravo zato privid nije „sve“ i niština nije privid (fenomen).

Simbol koji nije prispodoba, simbol s dijaboličkim rezom posred sebe, jest dakle *sim-bol*, a ne predstava nečega iza njega, primjerice predstava Boga iza svijeta kao

svijeta. Svijet kao svijet, upravo kao sim-bol, nema ništa iza sebe ili ponad sebe. Sve što ima, ima u sebi, uključujući dijabolički rascjep upravo po sredini, što ga čini ne samo ne-cijelim, nego i nezacjeljivim. Simbol ništa ne reprezentira. Rerezentiranje je platonistička stvar, stvar metafizike. Platonizam, odnosno metafizika (onto-teologija), eksperiment dug više od dvije tisuće godina, jest pokušaj utemeljenja cjelovitosti svijeta, pokušaj prevladavanja dijaboličnosti metaboličnošću, razlike između bivstvovanja i bivstvjućeg identičnošću bivstvovanja i najvišeg ili iznimnog bivstvjućeg, Bogom ili Idejom, nečim što je iznad, nečim što može zacijeliti sve rane svijeta. U svakom totalitarizmu je zato neispunjivo rasprsnuće, rez što ga raznosi. Razlika između bivstvovanja i bivstvjućeg, pa i iznimnog bivstvjućeg, onemogućuje da se bilo koje bivstvjuće postavi kao bivstvovanje samo, uspostavi kao Bivstvjuće koje navodno raspolaže vlastitim bivstvovanjem, odnosno kao Bivstvjuće kojega bit (esencija) se podudara s opstankom (egzistencija), tako da mu opstojati ne znači ništa drugo nego biti.

Svijet je ono što se čovjeku kao tu-bivstvovanju raščičava iz čistine bivstvovanja u koju je kao *ek-sistirajući* svagda već postavljen, odnosno izložen. U odnosu spram svijeta čovjek nije sub-jekt, dakle svijet nije njegov ob-jekt, nego onaj prostor slobode, to jest otvorenosti u kojem obitava. A to ne znači, ne može značiti, da je svijet s onu stranu ek-sistencije, s onu stranu bivstvovanja. Jer svijet je upravo bivstvovanje koje je *tu*, za ek-sistenciju i unutar nje.

Samo je po sebi jasno da nema tu-bivstvovanja bez bivstvovanja, ali ni bivstvovanja nema bez tu-bivstvovanja, bez čovjeka kao ek-sistirajućeg. Bivstvovanje je samo

ukoliko je ne-skriveno, ukoliko postoji istina bivstvovanja kao ne-skrivenost. A to znači i da je skrivenost (tajna), odnosno izvor „unutarnje“ raspornosti, u bivstvovanju samom.

Nije posrijedi samo ontološka diferencija, raspor bivstvovanja i bivstvujućeg, nego ujedno i svagda i raspornost u samom bivstvovanju, neovisno o bivstvujućem. U apsolutnom idealizmu njemačke klasične filozofije, kod Hegela i Schellinga, to rasporno u bivstvovanju samom prikazuje se kao *negativitet*. Umjesto da beskonačnost, odnosno *bez-konačnost*, bude shvaćena kao negacija konačnosti, konačnost se očituje kao manjak beskonačnosti. Zabluda nije samo proizvod čovjeka, nego izvire iz bludnje u samom bivstvovanju, iz njegove raspornosti, odnosno ne-cjelovitosti. Zbog raspornosti u bivstvovanju samom rana je svijeta nezacjeljiva. Svi pokušaji da nađemo nešto čime bi zacijelili nezacjeljivu ranu svijeta dosad su se pokazali ne samo neuspješnim, nego prije svega i iznad svega pogubnim. Simboličko je su-skladnost skrivenosti (tajne) i neskrivenosti, raskriženost skrivenosti (tajne), no na takav način da skrivenost pritom ostaje ono što jest – nešto tajanstveno.

A igra svijeta događa se, prema Hölderlinu, na raskrižju zemlje i neba, bogova i smrtnika. Raskrižje ne pripada ni zemlji ni nebu, ni bogovima ni smrtnicima. Jer raskrižje zemlje i neba, bogova i smrtnika, na kojem se događa igra svijeta, postoji samo ukoliko je raskrižje bivstvovanja, s oprekama između zemlje i neba, između bogova i smrtnika prekrížena bivstvovanja, dakle bivstvovanja kao bivstvovanja, a ne bivstvovanja kao najvišeg bivstvujućeg, odnosno Boga. Zemlja i nebo, bogovi i smrtnici jesu nešto bivstvujuće, dočim bivstvovanje nije

ništa bivstvujeće. Iza bivstvovanja, koje nije nikakvo bivstvujeće, „jest“ niština. Strašna sloboda ništine zato nije metafizička, nego dijabolička sloboda. Metafizička sloboda je nihilistička sloboda, sloboda pod nebom Bivstvovanja, odnosno s najvišim bivstvujućim izjednačena bivstvovanja. Bivstvovanje koje nije ništa bivstvujeće tu je previđeno, od bivstvovanja kao bivstvovanja u metafizici kao onto-teologiji jednostavno nema ništa. Nema mjesta za ništinu i zato ni za strašnu slobodu ništine. Onto-teološka sloboda metafizike je dakle nesloboda, metafizika je ontološko-povijesni nihilizam.

Umjetnost kao umjetnost, suprotno tome, izvirući iz igre svijeta, svjedoči o nezacjeljivoj rani svijeta, o dijaboličnosti svih simbola, o dijaboličkom procjepu između transcencije i transparenije, o rezu ontološke diferencije.

L I T E R A T U R A

- Paolo D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, Roma-Bari, 1989.
- Roland Barthes, *Critique et vérité*, Paris, 1966.
- Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, 1973.
- Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt /M., 1978.
- Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, 1984.
- Hans-Georg Gadamer, *Die Aktualität des Schönen: Kunst als Spiel, Symbol und Fest*, Stuttgart, 1977.
- Johann Wolfgang Goethe, *Maximen und Reflexionen*, Berlin, 2014.
- Marcel Granet, *La pensée chinoise*, Paris, 1980.
- Georges Gusdorf, *Fondaments du savoir romantique*, Paris, 1982.
- Martin Heidegger, *Der europäische Nihilismus*, Pfullingen, 1967.
- Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (= Gesamtausgabe, sv. 2), Frankfurt/M., 1977.

- Lothar Hönnighausen, *Präraphaeliten und Fin de Siècle: Symbolistische Tendenzen in der englischen Spätromantik*, München, 1971.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (= Werke in zwanzig Bänden, sv. 13), Frankfurt /M. , 1970.
- Tine Hribar, *Resnica o resnici*, Maribor, 1981.
- Jacques Lacan, *Écrits*, Paris, 1966.
- Philippe Lacoue-Labarthe & Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris, 1978.
- Friderich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* (= Kritische Gesamtausgabe, sv. 7-2), Frankfurt/M., 1967.
- Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt, 1960.
- Gianni Vattimo, *Dialogo con Nietzsche: Saggi 1961-2000*, Milano, 2000.
- Davide Tarizzo, *Il desiderio dell'interpretazione: Lacan e la questione dell'essere*, Napoli, 1998.
- Tzvetan Todorov, *Théories du symbole*, Paris, 1977.

POTRESNOST LJEPOTE

U igru svijeta nikada ne stupamo ni prerano ni prekasno. Dok jesmo, dok prebivamo na svijetu, jesmo *tu*, u igri. U igri sa živima i u spomenu na mrtve.

Dijabolički bezdan između živih i mrtvih jest bezdan unutar svijeta. No nije na površini svijeta. Na površini svijeta postoji linija, poveznica i ujedno razdjelnica, između zemlje i neba. S našeg motrišta, motrišta kao stajališta, ta je linija granica obzorja. Zanemarimo li zemlju, granica našega neba. Ali to je samo statički aspekt. Bitno za tu liniju jest da je nikada ne možemo dosegnuti, da nam upravo tada kada nam se čini da smo joj se približili, iznenada izmiče. Tako je i s vremenom kao horizontom bivstvovanja. Kako od *tu* možemo samo gledati na stjecište zemlje i neba, ne možemo ga dotaknuti, a nekmoli preći s onu stranu njega, tako ni sa svojim *sada* ne možemo nikada sustići, a kamoli prestići svoje bivstvovanje, bivstvovanje samoga sebe kao bivstvujuću budućnost bilog. A u bilost, dakle u ono što nije nazočno ali je prisutno, spadaju i naši mrtvi. Bogovi doista mogu pobjeći, ali mrtvi nas ne mogu napustiti. Napuštaju nas, svojom smrću, jedino i samo živi.

Veza između mrtvih i živih je *snaga spomena* što se rađa iz boli oprostaja. Kao što zemlja i nebo međusobno pripadaju, tvore sim-bol samo na liniji koja ih odvaja, tako nas i spomen spaja s mrtvima. Spomen na mrtve ne

bi bio tako živ ako u njemu ne bismo osjetili vlastitu smrtnost, ako u snazi spomena, u žudnji za (već) mrtvima ne bi bila prezentna misao na vlastitu smrt, ako u ljubavi između živih i u ljubavi prema životu ne bi svagda već bio i rez želje za smrću. Želja za smrću ima dva izvorišta: smrtni strah i žudnju za spajanjem (s)polova. Taj dvostruki žalac želje za smrću, zbog kojega je spolna želja – a samo je spolna želja istinska želja – svagda već i smrtna želja, trajna je klica ljubavi kao erotske religioznosti i/ili religiozne erotičnosti.

Zato apsurdna nije religija, nije vjera kao *re-ligio*, nego je apsurdno ono nagovještavanje kraja religije što proizlazi iz pretpostavke o ukidanju straha pred „prirodnim pojavama“ i „osjećajem nemoći“, kao da ima išta strašnije od smrtnog straha i straha od nemoći što ga čovjek osjeti sa svojom smrtnošću. Nedomišljenost i nedosljednost tih navjestitelja kraja religije jest u tome da istodobno nisu navijestili i kraj erotike. Ukoliko su nešto više od ustanka potlačenih, komunistička ili nacionalistička revolucija (*communitas* kao bogata zemaljska zamjena za siromašni nebeski *religiositas*) i seksualna revolucija (*sexus* kao bogata čulna zamjena za nadčulni *eros*) ne mogu jedno bez drugoga. Dvije su strane istog metafizičkog stremljenja: stvoriti carstvo nebesko na zemlji, odnosno stvoriti savršenu (nacionalnu) zajednicu (komunu), ukinuti sve razlike i stupiti na mjesto Boga (Besmrtnika). Pobijediti ne samo smrtni strah, nego i samu smrt. Postaviti komunu (komunizam i/ili nacionalizam) kao vječnu kopulu i život kao permanentni koitus. Promijeniti svijet iz sim-bola u sferu bez dijaboličkog reza u sredini. Zaboraviti na smrt.

Taj proces, taj juriš u zaborav smrti, u zaborav čovjekova bivstvovanja kao konačnog, kao vremenu izruče-

nog bivstvovanja, započeo je s platonizmom. Platoni-
stička Ideja, koja je *s onu stranu bivstvenosti (epekeina tes
ousias)* i koja je Pol bez protu-pola, čisto je Svjetlo, sebe
sama osvjetljujuće svjetlo. U tom (panoptizmu) je te-
meljna i neukidiva *luciferičnost* metafizike. Jer ako ukine-
mo Ideju kao filozofski sinonim za Lucifera, ukidamo i
meta-fiziku. A s njom i pjesničku riječ kao poetsku meta-
foru. Metafore su moguće samo u sjeni Lucifera, odno-
sno kao osjetilno sijanje/zračenje Ideje. Heideggerovim
riječima: „Metafora postoji samo unutar metafizike“. Metafora i metaforičko mišljenje pripadaju dakle bitno
metafizičkom, onto-*teo*-loškom mišljenju, pretpostavlja-
ju razlikovanje između osjetnog (*aistheton*) i neosjetnog
ili nadosjetnog (*noeton*). Ukoliko je poezija metaforička,
a ne simbolička, tada zajedno s filozofijom kao metafizi-
kom prinosi (čisto) Svjetlo i prenosi smrt, pretvara smrt
u nešto drugo od smrti. Kako filozofija tako i poezija
(umjetnost) u tom slučaju gube svoju ljubo-pitnost i na-
stoje se preko glorificiranja života pretvoriti u čistu volju
za život. U volju za život (vječnog) života bez smrti.

Metafizički Bog, koji se među ljudima udomaćio kao
Bog kršćanske teologije, Bog kao čisto Svjetlo, kao čista
Neskrivenost (Istina), dakle kao posvemašnja negacija
skrivenosti i skrovitosti (smrt smrti), nije ništa drugo
nego svoj vlastiti Lucifer. U tome je smislu teologija od
toga trenutka nadalje, kad je sveto pretvorila u epitet
Boga kao najsvjetlijeg i najsvetijeg, kao Svjetla, uništavate-
ljica svetoga kao tajne svijeta. Božje kao sveta, čista glo-
rija nije nešto sveto, nego nešto što hoće biti s onu stranu
svetoga kao onog skrivenog u neskrivenom. Želi biti s
onu stranu skrivenosti i skrovitosti i svega smrtnog.

Metafizika i kršćanstvo, ukoliko se oslanja na metafiziku, nastoje horizont čovjekove dvo(s)polnosti prevla-

dati i preobratiti čovjekovu horizontalnost, vezu među (s)polovima, u izraz, u metaforu čiste vertikalnosti. Religija kao ujedinjuća veza (s)polova tako se pretvara u predanost svetoj (čistoj) gloriozi, odnosno božanstvu. U predanost koja uništava, ako se potvrdi kao međusobna obveza, oba pola i oba spola. Uništava muškarca, jer nikad ne može dobiti ženu koja bi posve odgovarala božanstvu, i uništava ženu, koja ne može odgovoriti „snovima“ muškoga i doista postati Ženom. Don Quijote de la Mancha kao Ideja, kao nositelj glorioze o Dulcineji, kako u svom impozantnom opusu o europskom romanu zamjećuje Dušan Pirjevec, doista nije mogao oživjeti sve dok nije umro kao Alonso Quijano, kao smrtni čovjek. No ujedno je istina i to da kao smrtni čovjek, kao Alonso Quijano, nije mogao umrijeti dok je bio Lucifer (uključujući s idejom o Dulcineji) Ideje o Don Quijoteu de la Mancha.

U svjetlu Ideala ne možemo nikad ugledati drugoga kao drugoga, nego uvijek i samo kao *ružnog* drugog. U tome je luciferičnost sferičnog, odnosno meta-fizičkog pogleda na svijet, kojeg najstarije i najustrajnije opredmećenje jest pred-stava o Bogu. Vjera u Boga kao čisto Svjetlo ne može biti drugo nego slijepa vjera, vjera slijepa za ljepotu svijeta kao svijeta. Svijet u Svjetlu Boga već je unaprijed zatamnjen. Razočaranost nad tim da stvari nisu Stvar sama, to jest Bog, hodi pred vjernikom, pred čovjekovim čuđenjem nad tim da stvari jesu, pred njegovom očaranošću bivstvovanjem (pri-sutnošću) stvari kao stvari. Doista pravi vjernik zato želi na onaj svijet, u onostranstvo, k Bogu. Savjetuje mu sveti Augustin: „Ne ljubi u ovom životu (*noli amare in hac vita*), kako ne bi izgubio život vječni (*ne perdas in aeterna vita*)... Ako si ljubio nezgodno (*male amaveris*), ti si dakle mrzio (*tunc*

odisti). Ako si mrzio kako valja (*bene oderis*), tada si ljubio (*tunc amasti*)“.

No dok Bog znači odcjepljenje i osamostaljenje, zacjepljenje i ovjekovječenje jednog od polova svijeta kao simbola, u ogledalu Boga kao Svjetla sim-bolnost se svijeta pokazuje kao božje djelo (Zeus, na primjer, prvobitno ljudsko biće za kaznu siječe napola), a spajanje (s)polova kao nesretna posljedica odcjepljenja i kao vraćanje u prvobitnu cjelinu, a ne kao *sreća* obitavanja na svijetu. Ludo je voljeti ljude zbog ljudske uvjetovanosti (*conditio humana*), kaže sveti Augustin, voljeti nekoga tko mora umrijeti kao da ne mora umrijeti. Uz malo afektacije, Pascal u svojim *Mislima* ponavlja isto: „Nemojte se vezati za mene (*ne vous attachez pas à moi*), jer ja moram umrijeti; radije potražite Boga (*allez plutôt chercher Dieu*)“.

Vertikala prema Bogu (ili njegovoj zamjeni, poput Žene), čovjeku njegovo obzorje ne samo zasljepljuje, nego mu ga, usađujući mu ga u središte srca, i oduzima. S vjerom kao Vjerom u Boga čovjek gubi vjeru u svetu tajnu svijeta: veselje nad uživanjem u svetoj igri svijeta preobraća mu se u potištenost i tjeskobu zbog rđave savjesti. Bog kao Sfera, kao umišljena cjelovita Cjelina, čiji Atmos (Eter) cijeli sve rane svijeta, i smrtnu ranu čovjeka, čovjeku ne pruža vjeru, nego ga sili u nevjeru u svijet, u svjetkost svijeta kao svijeta, svijeta kao sim-bola s dijaboličkim rezom u sebi, rezom između suprotstavljenih (s) polova. Time čovjek preko Vjere u Boga, slijep za taj rez, pribjegavajući nadi u besmrtnost i zatvarajući smrt kao škrinju ništine u kovčeg zavjeta s Bogom, oduzima čovjeku njegovu ljudskost, mogućnost „pjesničkog obitavanja na svijetu“ (Hölderlin). Biblijska *Pjesma nad pjesmama* nije eulogija Bogu, nego pjesma o tajnoj (s)polnosti svijeta kao svijeta.

Ljubav kao ljubav, kao ljudska ljubav, a ne kao Ljubav, moguća je samo kao prihvaćanje drugog i kao predavanje drugome. Pri pristajanju na drugoga u njegovoj drugosti, u pristajanju na razliku, i time na dijaboličnost zajedničkog prebivanja, su-bivstvovanja. Spolnost je ishodište i stjecište erotske religioznosti i/ili religiozne erotičnosti. Spolnost je obzorje unutar kojega mi se drugi i drukčiji pokaže ne samo kao stvar, nego kao *lijepa* stvar, kao lijepa žena ili lijep muškarac.

Ljubav povezuje, ljubav je *religio*, odnosno erotična je samo ukoliko je seksualna. Najtajanstvenija, najsvetija je zato seksualnost. Otvorenost u raspor čovjekova bića kao su-bića, u bezdan čovjeka kao smrtnog bića. Nezaobilaznim riječima Georgesa Bataillea iz njegova eseja o Nietzscheu: „Moja mahnitost ljubljenja gleda na smrt kao što neki prozor gleda na dvorište“ (*ma rage d'aimer donne sur la mort comme une fenêtre sur la cour*). Ekstaza spolnog spajanja nije prividna, zato vjera u ekstatičnost (spolne) ljubavi nije obmana. Obmana je Vjera u Ljubav. U vjeru u ekstatičnost ljubavi spada zato i nevjerica u obećanje Ljubavi, u Boga.

Jer ne ljubi ljubav kao ljubav nego ljubim ja ili ljubiš ti. Ljubav je način bivstvovanja čovjeka, a ne same ljubavi, dakako ni način bivstvovanja stvari izvan čovjeka. Ljubav ne spada u kategorijalne odredbe stvari, u odredbe bivstvjućeg koje postoji unutar svijeta. Ljubav naimo spada u bit čovjeka, u bit čovjeka kao *tu-bivstvovanja*. Esencija čovjeka kao tu-bivstvovanja jest njegova ek-sistencija, a ljubav kao element ek-sistencije jest *egzistencijal*. Kao egzistencijal ljubav pripada jedino i samo čovjeku, biću kojemu je zbog njegove smrtnosti u njegovu bivstvovanju stalo do samog tog bivstvovanja. Ljubav se rađa iz *bivstvovanja prema smrti*, iz bivstvovanja koje se

raskriva kroz skrb za bivstvovanje: za vlastito bivstvovanje i bivstvovanje drugoga. Ljubav stoga ne pripada kamenju, ne pripada životinjama, ne pripada ni bogovima. Jer bogovi kao „besmrtnici“ ne poznaju skrb za svoje bivstvovanje. Ljube li, ne ljube na ljudski način. Sve ljudsko im je tuđe, sve ljudsko im je nesvojstveno.

Riječima sholije Maksima Homologeta (Maximos Homologetes), zvanog Ispovjednik (Confessor), uz spis Dionizija Areopagita (Dionysios Areopagites) *O mističnoj teologiji* (*Peri mystikes theologias*): „Isus kaže: ‘Nitko ne pozna Sina doli Otac, niti tko pozna (*epiginoskei*) Oca doli Sin’. Veliki Dionizije nastavlja suprotnošću i kaže da ni sam Bog ne pozna bivstvjuće stvari (*ta onta*), ukoliko su bivstvjuće, to jest u svojem znanju (*episteme*) on se ne susreće s osjetilno zamjetljivim stvarima (*aistheta*) na osjetilan način, niti s bivstvenostima kao bivstvenostima (*ousiai hos ousiai*). To nije svojstveno Bogu. Mi ljudi dokučujemo što su osjetilno zamjetljive stvari pomoću vida, ukusa, dodira; samo one stvari koje su mislima dostupne poimamo preko izučavanja (*mathesis*), učenja ili prosvjetljenja. Bog, međutim, ne pozna bivstvjuće stvari ni na jedan od navedenih načina, nego ima sebi primjereno znanje“. Bog dakle osjetilne stvari ne poznaje na osjetilan način. Čuvstva ne poznaje na čuvstven način. Čuvstva su ljudska, dočim Bog nije ništa osjetilno, ništa čuvstveno. Stoga i ne ljubi na način na koji ljubi čovjek. Ljubav kakva je svojstvena čovjeku, Bogu nije svojstvena. Ljubiti je, ukratko, Bogu nesvojstveno. Govorimo li o božjoj ljubavi, tada moramo biti svjesni da ne govorimo o ljubavi Boga, nego samo o našem preslikavanju ljubavi, o preslikavanju naše ljubavi na Boga.

Znamenje je ljubavi kao ljubavi – *nježnost*. Bog ne poznaje nježnost, u najboljem slučaju poznaje milosrđe (*ca-*

ritas). „Čovjek koga Bog voli“, kaže švedski teolog Anders Nygren u svom znamenitom djelu *Eros i Agape* (*Eros och Agape*), „nema sam po sebi nikakve vrijednosti (*has no value in himself*); ono što mu daje vrijednost jest upravo činjenica da ga Bog voli (*the fact that God loves him*)“. Bog „nas je stavio na ovaj svijet (*nous a mis au monde*)“, objašnjava sveti Franjo Saleški (Franciscus Salesius) u 17. stoljeću, „a da za vama, koji ste mu posve beskorisni (*tout inutile*), nije imao nikakve potrebe (*aucun besoin*), nego samo da bi na vama izvršio svoju dobrotu (*afin d'exercer en vous sa bonté*), dajući vam svoju milost (*grâce*) i svoju slavu (*gloire*)“.

Nježnost pak proishodi iz osjećaja ranjivosti drugog bića, iz osjećanja vlastite ranjivosti i prvotne ranjenosti oba bića: smrtonosne odvojenosti od drugoga, od majke koja je dala život.

Znamo da smo svakim danom sve bliže smrti, no čudo da jesmo zbog toga nije ništa manje, dapače, svakim danom sve više raste. Nema radosti bivstvovanja bez užasa ništine. Čovjek je razapet između njih: ljudski biti znači biti između njih, zreti u bezdan užasa kao užas bezdana (smrt kao škrinju ništine) i radosno se čuditi čudu nad čudima: bivstvovanju. Izbavljenje u radost bez užasa, u područje čiste radosti, u krajolik blaženosti kao radosti onkraj bivstvovanja, radosti pod nebom Dobra, koja bi nastupila smrću smrti i uništenjem ništine, nije zato drugo do još jedna od mase nadutih ideja čovjeka koji neće da bude čovjek. „Nismo grešni samo zato što smo jeli s drveta spoznaje, nego i zato“, kaže Kafka, „jer nismo jeli s drveta života“. Ne s drveta života kao drveta besmrtnosti, nego s drveta života kao života. Iluzija o Uništavatelju smrti korelativna je iluziji o Stvoritelju iz

ništine. Prema riječima Meistera Eckharta: „Pitamo li nekog dobrog čovjeka: ‘Zašto živiš?’, odgovorit će: ‘Dragi moj prijatelju, to ne znam – volim živjeti!’ I ako bi tko pitao život sam: ‘Čemu živiš?’, dobio bi odgovor da se može reći samo Jedno: ‘Živim da bih živio’ (*Ich lebe, um zu leben*).”

Smisao života je u životu samom, a ne s onu stranu njega. Otuda potresnost ljepote. I razapetost spajajuće ljubavi: nevjerica ne navire odnekud odozdo, nego se nahodi u samoj srži vjere.

Pogledaj dom svoj, anđele. Postat će Orfej. „On je naime glasom pjesme sve vodio veselosti (*ho men gar ege pant' apo phthonges charai*)” (Eshil, *Agamemnon*)

LITERATURA

Aeschylus, *Agamemnon* (Greek text with Introduction and Commentary), London, 1979.

Agostino, *Commento al Vangelo di Giovanni/In Iohannis Evangelium Tractatus*, ur. Giovanni Reale, Milano, 2010.

Hannah Arendt, *Die Liebesbegriff bei Augustin: Versuch einer philosophischen Interpretation*, ur. Ludger Lütkehaus, Berlin - Wien, 2003.

Georges Bataille, „Sur Nietzsche”, u: *La Somme athéologique II* (= *Oeuvres complètes*, sv. 6), Paris, 1973.

Hans Blumenberg, „Licht als Metapher der Wahrheit: Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung”, *Studium Generale* 10/7, 1957, str. 432-447.

Jacques Derrida, „La mythologie blanche. La métaphore dans la texte philosophique”, u: isti, *Marges de la philosophie*, Paris, 1972, str. 247-325.

Meister Eckhart, *Deutsche Predigten und Traktate*, ur. Joseph Quint, München, 1977.

- Eugen Fink, *Metaphysik der Erziehung im Weltverständnis von Plato und Aristoteles*, Frankfurt/M., 1970.
- Martin Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Pfullingen, 1971.
- Martin Heidegger, *Hölderlins Hymne „Der Ister“*, Frankfurt /M., 1984.
- Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Frankfurt/M., 1953.
- Jacques Lacan, *Encore*, Paris, 1975.
- Jean Lebrun, *Le Pur Amour de Platon à Lacan*, Paris, 2002.
- Frédéric Lenoir, *Le Christ philosophe*, Paris, 2008.
- Anders Nygren, *Agape and Eros: The Christian Idea of Love* (prev. Philip S. Watson), Chicago, 1982.
- Blaise Pascal, *Pensées, opuscules et lettres*, Paris, 2010.
- Dušan Pirjevec, *Smrt i niština*, ur. Mario Kopic, Zagreb, 2009.
- Dušan Pirjevec, *Metafizika in teorija romana*, Ljubljana, 1992.
- Dušan Pirjevec, *Evropski roman*, Ljubljana, 1979.
- Pseudo-Dionysius Areopagita, *Über die mystische Theologie und Briefe*, hrsg. Adolf Martin Ritter, Stuttgart, 1994.
- Jean-Michel Rey, *Paul ou les ambiguïtés*, Paris, 2008.
- Saint François de Sales, *Traité de l'amour de Dieu*, Paris, 2011.
- André Sponville, *Petit traité des grandes vertus*, Paris, 1995.
- Paul Vayne, *Quand notre monde est devenu chrétien*, Paris, 2007.

UMJETNOST TIJELA

Zemlja si... i u zemlju ćeš se vratiti. Čovjek je složen od tijela, duše i duha. No samo dok je živ, samo dok je živo biće. Kao mrtvo biće, nakon smrti, nije više niti tijelo. Zapravo nije niti biće. Nešto manje je od bića, nešto manje od tijela. Neko je vrijeme truplo. A naposljetku nije više ni truplo. Ostaje samo zemlja. I to ne zemlja sa životom, nego mrtva zemlja, prah.

Zemlja si... Prah, možda pepeo. Sada si doduše tijelo, ali tvoje tijelo nije isto što i ti. Zapravo nisi tijelo. Tijelo imaš. Imati tijelo nije isto što i biti tijelo (Jean-Luc Nancy). Ne biti tijelo, nego imati tijelo, znači čekati da postaneš ono što jesi – zemlja. No povratak u zemlju ne znači povratak sebi samome. Bivajući ono što jesam, zemlja, nema me više. Nema me niti toliko da bih bio izgubljen. Nisam izgubljen, nisam izgubio sebe sama, samo me zemlja uzela, upila u sebe i time dovršila moj zemaljski život.

Takav nazor na život potječe iz kulture smrti. Iz kulture mrtvačkih plesova. U toj kulturi nema više plesa bogova ili plesa među bogovima. Na čelu plesa koji obilježava kulturu smrti nalazi se Smrt. Smrt vodi taj ples koji nas kroz skeletnu netjelesnost vodi zemlji i u zemlju. Dok u svemirskom požaru i od te zemlje ne ostane ništa drugo do prah i pepeo. Svemirski prah. Svemirski pepeo.

Protiv te i takve kulture, protiv kulture mrtvačkih plesova i kulture smrti, nastupa Friedrich Nietzsche. Protiv omalovažavanja i ponižavanja, naposljetku preziranja tijela, osuđena prije ili kasnije postati truplom, *interim* između živoga tijela i mrtve zemlje, postavlja Nietzsche životnu moć tijela i tjelesnosti, tjelesnosti kao osjetilne prisutnosti zemlje u njezinoj zemaljskosti, dakle životnosti. Zemaljski, tjelesni život, koji se vječno vraća, vraća upravo kao život, prethodi smrti i nešto je više od nje. Vječno vraćanje jednakoga ne znači vraćanje smrti, nego vraćanje života, života kao života, unutar kojeg su rođenje i smrt samo trenuci obnavljajućeg obnavljanja. Personifikacija života je Dioniz, bog koji pleše, bog životnoga veselja i egzistencijske radosti. Samo pred bogom koji pleše možemo plesati, možemo plesati životni ples života, a ne mrtvački ples smrti. „Vjerovao bih samo u onog boga koji bi znao plesati (*ich würde nur ein Gott glauben, der zu tanzen verstünde*)“.

Ples je vazda tjelesni ples. Plesno kretanje dakako nije isto što i poigravanje. Tijelo pleše, tijelo je plesno i kada se ne vrti. Tijelo pleše i kada misli. Nietzsche ne bi bio Nietzsche, navjestitelj vječnoga vraćanja onog jednakog i mislilac prevrednovanja vrijednosti, ukratko vjesnik novoga evanđelja, ako ne bi dotadašnji poredak preokrenuo na glavu, preokrenuo na noge, ako ga ne bi preokrenuo na tijelo kao takvo i u cjelini: „Bitno je poći od *tijela* i služiti se njime kao vodiljom (*Leitfaden*). Ono je mnogo bogatiji fenomen koji dopušta jasnije promatranja. Vjera u tijelo bolje je utvrđena (*festgestellt*) nego vjera u duh.“ I dalje: „Smatramo to brzopletošću (*Voreiligkeit*) da se upravo na ljudsku svijest tako dugo gledalo kao na najviši stupanj organskog razvića i kao najčudesniju od svih zemaljskih stvari, takoreći kao na njegov cilj i cvat

(Blüte). Čudesnije je, štoviše, *tijelo*: čovjek se ne može do kraja načuditi kako je ljudsko tijelo postalo moguće: kako može rasti, živjeti kao cjelina, i opstojati neko vrijeme takvo nevjerojatno jedinstvo živih bića, svako ovisno i podložno, no ipak u stanovitom smislu naređujuće i djelatno iz vlastite volje: a to se prije svega *ne događa* putem svijesti! Prema ovome 'čudu nad čudima' (*Wunder der Wunder*) svijest je upravo samo 'pribor' (*Werkzeug*) i ništa više – u istom smislu u kojem je želudac pribor za to. Ovo veličanstveno svezivanje mnogostrukog života, uređenje i raspored viših i nižih djelatnosti, tisućostruka poslušnost koja nije slijepa, još manje mehanička, nego koja bira, koja je pametna, pozorna, čak poslušnost koja se opire (*selbst widerstrebender Gehorsam*) – cijeli taj fenomen 'tijelo' jest prema intelektualnim mjerilima tako nadmoćan nad našom sviješću, našim 'duhom', našim svjesnim mišljenjem, osjećajem i htijenjem kao algebra tablici množenja... A ni oba najmanja živa bića koja čine naše tijelo (točnije: kojih je zajedničko djelovanje najbolja slika onoga što imenujemo 'tijelo') nisu za nas nikakve duše-atomi, nego nešto što raste, što se bori, povećava i odmah odumire: tako da se njihov broj neprestance mijenja, te je naš život, kao i svaki drugi život, istodobno i neprestano umiranje"; „Na niti vodilji tijela (*am Leitfaden des Leibes*). – Uzmimo da je 'duša' bila privlačna i tajanstvena misao od koje su se filozofi s pravom nerado odvojili – možda je privlačnije i tajanstvenije ono što sada pokušavaju prihvatiti umjesto nje. Ljudsko tijelo u kojem je još živo prisutna sva najdalja i najbliža prošlost sveg organskog bivanja, kroz koje i preko kojeg kao da struji golema nečujna bujica: to tijelo jest misao koja više zadivljuje negoli stara 'duša'. – U sva se vremena više vjerovalo u tijelo kao naše neizvjesnije bivstvovanje (*als*

an unser gewissestes Sein), riječju, kao naš ego, nego u duh (ili 'dušu' ili subjekt, kako školski govor danas kaže umjesto duše). Nitko nije nikad došao na misao da shvati svoj želudac kao neki tuđi, recimo, božanski želudac: ali shvatiti svoje misli kao 'udahnute' (*eingegeben*), svoje procjene kao nešto 'što je bog došapnuo', svoje instinkte kao djelatnost u potaji: o takvom nagnuću i ukusu čovjekovom postoje svjedočanstva iz svih razdoblja ljudske povijesti". Prema Nietzscheu, ne započinjemo dakle pri vrhu, kod uma, da bismo se potom spustili prema duši i od nje prema tijelu kao prethodniku trupla i zemlje, nego polazimo od temelja, polazimo od tijela, štoviše: krećemo se u tijelu. Ne samo tijelom, nego upravo u tijelu i po tijelu. Tijelo je, doduše, naše tijelo, ali samo jer i ukoliko smo kretnje i pokreti svojega tijela. Naš um je tjelesni um. Stoga nije tijelo izvođač uma, nego je um organ tijela. I tek kao njegov organ biva um organizator tijela i tjelesnosti. U djelu *Tako je govorio Zarathustra* (*Also sprach Zarathustra*), u četvrtom govoru iz knjige pod naslovom „O prezirateljima tijela“ (*Von den Verächtern des Leibes*), probuđeni (*Erwachte*), onaj koji zna (*Wissende*), kaže:

Leib bin ich ganz und gar, und nichts außerdem; und Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe.

Der Leib ist eine große Vernunft, eine Vielheit mit einem Sinne, ein Krieg und ein Frieden, eine Herde und ein Hirt.

Werkzeug deines Leibes ist auch deine kleine Vernunft, mein Bruder, die du »Geist« nennst,

ein kleines Werk- und Spielzeug deiner großen Vernunft.

»Ich« sagst du und bist stolz auf dies Wort. Aber das Größere ist, woran du nicht glauben willst – dein Leib und seine große Vernunft: die sagt nicht Ich, aber tut Ich.

Was der Sinn fühlt, was der Geist erkennt, das hat niemals in sich sein Ende. Aber Sinn und Geist möchten dich überreden, sie seien aller Dinge Ende: so eitel sind sie.

Werk- und Spielzeuge sind Sinn und Geist: hinter ihnen liegt noch das Selbst. Das Selbst sucht auch mit den Augen der Sinne, es horcht auch mit den Ohren des Geistes.

Immer horcht das Selbst und sucht: es vergleicht, bezwingt, erobert, zerstört. Es herrscht und ist auch des Ichs Beherrscher.

Hinter deinen Gedanken und Gefühlen, mein Bruder, steht ein mächtiger Gebieter, ein unbekannter Weiser – der heißt Selbst. In deinem Leibe wohnt er, dein Leib ist er.

Posve i do kraja sam tijelo, i ništa osim toga; a duša je samo riječ za nešto na tijelu.

Tijelo je veliki um, mnoštvo s jednim smislom, rat i mir, stado i pastir.

Pribor tvojega tijela je i tvoj mali um, brate moj, koji ti nazivaš 'duhom', mali pribor i igračka tvojeg velikog uma.

'Ja' – kažeš, i ponosan si na tu riječ. No veće je – u što nećeš vjerovati – tvoje tijelo i njegov veliki um: ne kaže 'Ja', ali čini 'Ja'.

Što osjetilo čuti, što duh spoznaje, to nema nikad svoj kraj u sebi. No osjetilo i duh hoće te uvjeriti da su kraj svih stvari: tako su tašti.

Pribori i igračke su osjetila i duh: iza njih leži još vlastitost. Vlastitost traži i očima osjetila, osluškuje i ušima duha.

Neprestano osluškuje vlastitost i traži: prisposobljuje, svladava, osvaja, razara. Vlada i onim 'Ja' je vladar.

Iza tvojih misli i osjećaja, brate moj, stoji moćan naredbodavac, neznani mudrac – naziva se vlastitost. U tvom tijelu obitava, tvoje je tijelo.

Duh, mali um, um u uobičajenom, preciznije, metafizičkom smislu te riječi, jest na vrhu, ali kao površina. Postoji nešto što ga neprestance baca, zanosi na površinu, u površinu, dok samo tijelo ništa na zanosi. Jer tijelo nikada ne laže, tijelo se ne laže. Ako je zdravo, pleše, ako je pak bolesno i ako ga počne zanositi, otkazuje i kazuje, iskazuje istinu. Tijelo je – neovisno o tome što se oko njega zbiva – vazda otkriveno, vazda iskreno. Tijelo je posljednja oaza istine. Ne samo da ne vara, ne da se čak ni prevariti. Možemo se praviti ne znam koliko pametni, možemo se svojim „malim umom“ ne znam koliko trsiti oko duhovitosti, tijelo će nas prije ili kasnije postaviti na svoje mjesto, tijelo će nas poučiti i izučiti. Tijelo samo,

kao takvo i u cjelini, jest „veliki um“, mnoštvenost s Jednim smislom. Čovjek okreće, tijelo okrene.

Tijelo je osmišljavajući osmišljavatelj, a ne čovjek. Čovjek, „ego“, jest samo proizvod tijela i njegove umnosti, tijela kao velikoga uma, izraz kojeg je „duša“, a vrh kojeg je „duh“, mali um. Nije duša pokretač tijela, nego je tijelo pokretač duše. Kultura kao produkcija smisla jest produkt prirode, tjelesnog smisla kao „smisla zemlje“ (*Sinn der Erde*). U jedno spadaju velika umnost tijela i umjetnost. Um nije *logos*, nije *ratio*, nego je um *techne*, umjetnost/umijeće/umješnost u grčkom smislu riječi: razumjeti se u nešto, razumjeti se ...i ovladati, raspola-gati.

Ako je Nietzsche uopće nešto prevrednovao, tada je prevrednovao upravo umjetnost: „Jedina sreća počiva u umu (*das einzige Glück liegt in der Vernunft*), sav ostali svijet je tužan (*ganze übrige Welt ist triste*). A najviši um vidim u djelu umjetnika (*höchste Vernunft sehe ich aber in dem Werk des Künstlers*).“ Umjetnost kao umjetnost tjelesnoga, velikoga uma jest umjetnost velikoga stila i velike politike, velika umjetnost proizvođenja, a ne mala umjetnost imitacije istine, istine kao prava volje za moć. Ne one uobičajene, iz šturosti života potekle i u stremljenje za moć upravljene moći, nego prekomjerne moći, preobilne moći punoga i prepunoga života, života koji ne škrtari nego se rasipa i razdaje.

Posrijedi je antiromantička umjetnost dionizijske moći, posrijedi je dionizijska umjetnost stvaranja novih, iz tijela i njegovih organa bujajućih vrijednosti. Tu nije na djelu kreativna glad, kaže Nietzsche u *Vedroj znanosti* (*Die fröhliche Wissenschaft*), nego glad za stvaranjem, paradoksalna glad za glađu, znana iz „Noćne pjesme“ –

žarno sunce, sunce koje sve oživljava, svemu daruje svjetlost i toplinu, hoće hlad i tamu, hoće njihovu žudnju, koja naravno ne može biti sunčeva žudnja, jer samo ono što je u hladu i samo ono što je u tami može žudjeti za suncem, a ne sunce samo. U tome je temeljno izvorište dionizijskog pesimizma, pesimizma u kojem unatoč svemu nema ništa mračno. Dionizijska umjetnost je umjetnost apoteoze, umjetnost što na sve stvari širi neki homerski sjaj svjetlosti i slave: „Umjetnost je bitno potvrđivanje (*Bejahung*), blagoslivljanje (*Segnung*), obožanstvenjenje (*Vergöttlichung*) opstanka.“

Stoga današnja umjetnost tijela, *body-art*, nema ništa s dionizijskom umjetnošću apoteoze i panegirika, s umjetnošću koja potvrđuje veliko DA svijetu svih stvari, ponajprije pak životu, tjelesnom životu. Dionizijski umjetnik „nije pesimist – on otvoreno kaže Da svemu što je upitno (*Fragwürdigen*) i strašno (*Furchtbaren*).“ Prema Nietzscheu, postoje dvije međusobno nespojive vrste destrukcije: „Težnja za rušenjem (*Verlangen nach Zerstörung*), promjenom, bivanjem može biti izražaj prepune, budućnošću bremenite snage (*zukunftsschwangeren Kraft*) (moj je terminus za to, kao što znate, riječ 'dionizij-ski'), ali to može biti i mržnja neuspjelog (*Missratenen*), oskudijevajućeg (*Entbehrenden*) i onoga tko je loše prošao (*Schlechtweggekommenen*), koji ruši, koji mora rušiti, jer ga svako opstojeće (*Bestehende*), pa čak svako opstojanje (*Bestehen*), svako samo bivstvovanje (*alles Sein selbst*) razjaruje i razdražuje (*empört und aufreizt*) – da bismo taj afekt razumjeli, pogledajmo naše anarhiste iz blizine.“

Destrukcija dakle može biti u službi dekonstrukcije, a može služiti i samoj sebi, može služiti destrukciji kao takvoj. Jedino razgradnja koja ima kao konačni cilj novu,

drukčiju, recimo veću i ljepšu zgradu, označuje kreativno rušenje. Ne izvire iz pomanjkanja ili oskudnosti, nego iz preobilja, životnog bogatstva, bogatstva kao prepunosti života, života koji se, pun i prepun sebe sama, razda je, ekonomski gledano, rasipa. Destrukcija zbog destrukcije protimba je toj kreativnoj destrukciji. Ruši iz nepreboljene poniženosti i uvrijeđenosti, iz zavidnosti slomljenog prema svemu uspravnom, iz resantimana slabog prema snažnom i čvrstom, iz zavisti siromaška spram svega što uopće jest, spram bivstvovanja samog. Na jednoj je strani ljubav spram svijeta, usporediva s ljubavlju trudnice prema djetetu, a s druge mržnja što izvire iz svjetske boli kao oblika smilovanja nad samim sobom. I kao što pokraj ljubećeg, kreativnog, postoji mrzovoljno, destruktivno rušenje, tako i volja za bivstvovanjem, za ovjekovječenjem onoga što jest, ima dva obličja. Izvire ili iz ljubavi ili iz mržnje. Iz mržnje izviruća volja spram ovjekovječenja jest tiranska volja, volja što stremi moći koju nema, no unatoč je tomu hoće. Ta volja, koja nije istinska volja za moć, odnosno volja *iz* moći kao preobilja, zadržta je volja *za* moć; stremljenje moći kao slasti za imanjem i vlašću, koje zato samo silom može zavladati i prisilom vladati, namećući svoju volju kao obvezan zakon. I s njim, prema svojoj mjeri, krojeći svijet, utiskujući mu pečat patništva i mučeništva. Svijet postaje tek dolinom suza, opstanak potamnjuje, život zasjenjuje pesimizam što ga Nietzsche naziva romantičkim. Taj romantički pesimizam živi i nakon Nietzscheove smrti i čak se u naše vrijeme razbuktava.

Većina je suvremene umjetnosti destruktivna upravo u tom smislu. Ta umjetnost ne ruši dakako nebodere trgovinskog središta, ali je razorila puno života.

To je „romantička“, recimo tako: postromantička, odnosno postmoderna umjetnost u „francuskom“ smislu te riječi, gdje postmodernost zapravo znači *ultramodernost*: pretvorbu svega što jest u nešto raspoloživo. I jer je sve raspoloživo, jer je bivstvenost bivstvujućeg istovjetna s raspoloživošću raspoloživog, jer vlada ono što Heidegger naziva *Gestell*, postavlja, tehno-poetskim postupcima nijedno bivstvujuće ne može više izmaći. Sve je dopušteno, odnosno ništa nije zabranjeno. Tjeskoba koja nas prožima posred te raspoloživosti proishodi iz toga da zbog pomanjkanja zabranjenog, odnosno nedopuštenog, nema granice između dopuštenog i nedopuštenog. Sve je dopušteno, ali bez dopuštenja. Nema nikakva dopuštenja i zato je naše zadovoljstvo već unaprijed pokolebano, duboko ranjeno, jer pri odsutnosti Nadzornika, koji *per definitionem* sve vidi i sve zna, nema niti nikakva priznanja. No kod nekih je umjetnika riječ jedino i samo o *socijalnom konceptualizmu* koji se oslanja na više ili manje anarhističko razumijevanje svijeta. Svjedoci smo potisnute i stoga pervertirane težnje za ovladavanjem svijetom. Ukoliko već nemamo posla s autoterapeutskim performansima.

U ekstremnim se slučajevima susrećemo s *karnizmom*, s ekspanzijom potkožnosti, krvave mesnatosti, pa čak i s kadaverizacijom tijela. Primjerice, Chris Burden, koji se daje ustrijeliti, Gina Pane, koja je u *Vrućem poslijepodnevu* (*A hot afternoon*) vrh vlastitog jezika ranjavala žiletom, ili pak Orlan, kojoj javno inscenirane plastične operacije, prema idealnim slikama zapadnjačke kulture (čelo Mona Lise, Nefertetin nos...), oduzimaju, uljepšavaju, nagrđuju, iskrivljuju tijelo i napose lice. U svakom slučaju, susrećemo se s „ukidanjem“ tijela kao tijela. Vraćamo li se tako danas, preko umjetnosti tijela, po-

novno mrtvačkim plesovima, srednjovjekovnoj kulturi smrti? Pitanje je, naravno, ukoliko prikazano ukidanje tijela nije bilo naviješteno već Nietzscheovom egzibicionističkom tematizacijom tijela kao velikoga uma.

L I T E R A T U R A

- Edith Almhofer, *Performance Art*, Wien – Köln – Graz, 1986.
- Fabrizio Andreella, *Il corpo sospeso: I gesti della danza tra codici e simboli*, Milano, 1983.
- Eric Blondel, *Nietzsche, le corps et la culture: La philosophie comme généalogie philologique*, Paris, 1986.
- Jean Clair, *De Immundo: Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Paris, 2004.
- Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, 1962.
- Miriam Fischer, *Denken in Körpern: Grundlagen einer Philosophie des Tanzes*, Freiburg im Br. – Basel, 2009.
- Martin Heidegger, *Nietzsche I-II*, Pfullingen, 1961.
- Tine Hribar, *Obvladovanje sveta in svetovni etos*, Ljubljana, 2003.
- Amelia Jones, *Body art: Performing the Subject*, Minneapolis, 1998.
- Mathieu Kessler, *L'esthétique de Nietzsche*, Paris, 1998.
- Mathieu Kessler, *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, Paris, 1999.
- Michela Marzano, *La filosofia del corpo*, Genova, 2010.
- Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Paris, 1992.
- Friedrich Nietzsche, *Also sprach Zarathustra* (= Kritische Gesamtausgabe, sv. 6-1), Frankfurt/M., 1967.
- Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (= Kritische Gesamtausgabe, sv. 5-2), Frankfurt/M., 1967.
- Friedrich Nietzsche, *Götzendämmerung* (= Kritische Gesamtausgabe, sv. 6-3), Frankfurt/M., 1967.
- Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* (= Kritische Gesamtausgabe, sv. 4-1), Frankfurt/M., 1967.

Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* (= Kritische Gesamtausgabe, sv. 7-2), Frankfurt/M., 1967.

Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* (= Kritische Gesamtausgabe, sv. 7-3), Frankfurt/M., 1967.

Günter Remmert, *Leiberleben als Ursprung der Kunst: Zur Ästhetik Friderich Nietzsches*, München, 1978.

NACIONALNO U LITERATURI

Uzmimo kao ishodište tri sastavnice: egzistencijalnu, nacionalnu i socijalnu. Koja je od njih temeljna? Kakvo mjesto zauzima u strukturi navedenih elemenata nacionalno? Ukoliko je posrijedi nacionalno pitanje kao takvo, tada temeljno značenje nedvojbeno pripada nacionalnoj sastavnici. No, takva je tvrdnja zapravo tautološke naravi. U literaturi nacionalna dimenzija nije ona bitna. Zasnovanost ovog iskaza valja nam dokumentirati. Kao dokaz navest ćemo neke biografske i bibliografske podatke o tri tako različita pisca: Jamesa Joycea, Franza Kafke i Sofokla.

James Joyce rođen je 1882. u Dublinu, u katoličkoj obitelji. Školovanje je započeo kod jezuita. Godine 1902. odlazi na studij medicine u Pariz, no zbog majčine se bolesti već nakon nekoliko mjeseci vraća u Irsku. Podučava na nekoj školi u blizini Dublina, dok godine 1904, nakon vjenčanja s Norom Barnacle, konačno ne napusti Irsku. Doduše, još će dva puta obići svoju domovinu, ali od 1912, dakle od svoje tridesete godine, nikada više: „Ne želim služiti onome u što više ne vjerujem, zvalo se to moj dom, domovina ili crkva.“ Dogodilo se, naime, da je izdavač Maunsel & Co., nacionalistički usmjeren i s eksplicitnim programom renesanse irske književnosti, pod pritiskom katoličkoga moralizma spalio već otisnute stranice knjige *Dublinci* (*Dubliners*).

Tako je Joyce sva svoja sljedeća djela izdavao najprije u inozemstvu: godine 1914. izdaje *Dublince*, 1916. *Portret umjetnika kao mladića* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*), 1922. *Uliksa* (*Ulysses*) i 1939. *Finneganovo bdjenje* (*Finnegans Wake*).

O čemu nam pripovijedaju *Dublinci*? Ta zbirka od 15 pripovjedaka opisuje proživljavanja običnih građana Dublina, njihovu rastrzanost između patriotizma i vlastitosti, između egoistične ambicije i autoriteta obitelji, između ostanka i odlaska, ponosa i stida, resantimana i nostalgije, zavisti i kajanja, religioznosti i požude... Tako u pripovijetki pod naslovom *Oblačić* (*A Little Cloud*) Joyce opisuje što se zbiva s ambicioznim pojedincima koji nisu otišli. Mali Chandler, sudski zapisničar s literarnim ambicijama, priprema se za susret s prijateljem Gallaherom koji se uspio probiti kao novinar u Londonu. Chandler vjeruje kako će mu taj susret promijeniti sudbinu, kako će mu prijatelj pomoći uzdići se na irski Parnas, i već zamišlja kako će ga kritičari, kada se vrati iz Londona, obasipati lovorikama. U lokalnu, iz Chandlera progovara zavist. Sada mu je već jasno da mu Gallaher ne može pomoći. Nakon povratka kući, on uzima svoje dijete u naručje. Dijete se rasplače jer osjeća kako oca hvata bijes i veliki osjećaj krivnje. Oblak s Parnasa se rasplinuo.

U priči *Eveline* Joyce pak opisuje dilemu jedne djevojke, dablinske prodavačice, dan prije ukrcavanja na brod koji će zaručnika i nju odvesti u novi i bolji život, u već kupljenu kuću u Buenos Airesu: „Pristala je otići, napustiti svoj dom. Je li to bilo pametno? Pokušala je odva gnuti pitanje sa svih strana. U svojoj je kući u svakom slučaju imala krov nad glavom i hranu. Bila je okružena

ljudima koje je čitav život poznavala. Naravno, morala je marljivo raditi i u kući i na poslu. Što li će o njoj govoriti u dućanu kad čuju da je pobjegla s momkom. Možda će reći da je luda, a njezino će mjesto popuniti preko oglasa. Gospođica Gavan bit će sretna... Sigurno neće prolići mnogo suza zato što ostavlja dućan. A u njezinom novom domu, u dalekoj nepoznatoj zemlji bit će posve drukčije. Postupat će s njom drukčije negoli su postupali s njezinom majkom... S Frankom će upoznati drukčiji život... Pobjeći! Mora pobjeći! Frank će je spasiti. On će joj dati život, možda i ljubav. A ona je željela živjeti. Zašto da bude nesretna? Ima pravo na sreću. Frank će je zagrliti, obujmiti. On će je spasiti.“

Kada je došlo vrijeme ukrcavanja, „kao da su joj u srcu zabrujala zvona... Ona se s obje ruke uhvati za željeznu ogradu. 'Dođi'. Ne, ne, nije mogla. Njezine su se ruke mahnito držale za željezo. 'Eveline! Evvy!' Požurio je do ograde i doviknuo da dođe za njim. Vikali su na njega da ne zastaje, ali on ju je još uvijek dozivao. Okrenula mu je svoje blijedo lice pasivna kao bespomoćna životinja. U njezinim očima više nije bili ni ljubavi, ni pozdrava, ni prepoznavanja.“

U tom su se času Irci, kao i već stoljećima, borili za svoju nacionalnu suverenost. Godine 1905. nastao je narodnooslobodilački pokret *Sinn Fein* („Mi sami“), pokret za posve samostalnu i jedinstvenu Irsku. Na početku Prvog svjetskoga rata taj je pokret izborio od Engleza priznanje autonomije, no *Sinn Fein* tom autonomijom nije bio zadovoljan, pa je 23. travnja 1916. organizirao ustanak koji će biti krvavo ugušen u cilih šest dana. Nakon rata, pokret, odnosno organizacija, ponovno se oporavlja i 1919. uspijeva ustanoviti prvi neovisan irski parla-

ment (*Dail Éireann*), koji će potom proglasiti i neovisnu Irsku i imenovati irsku vladu pod predsjedništvom Éamona de Valere. Slijedi engleski napad, odnosno anglo-irski rat, u kojem će Irska republikanska armija biti uspješnija, tako da će engleski parlament Irskoj konačno 1920. priznati ograničenu autonomiju sjeverne i južne Irske s posebnim parlamentom za svaku od njih, a decembra 1921. dodijeljen im je status dominiona. Organizacija *Sinn Fein*, sa svojim vođom De Valerom na čelu, takvim polovičnim rješenjem neće biti zadovoljna, stoga je De Valera podnio ostavku na mjesto predsjednika vlade, a njegovo je mjesto zauzeo vođa umjerenijeg krila William Thomas Cosgrave, koji te 1922, dakle u godini izlaska Joyceova *Uliksa* iz tiska, proglašava u južnoj Irskoj Irsku Slobodnu Državu (*Saorstát Éireann; Irish Free State*). De Valera započinje građanski rat s irskom vladom, koji traje do 1923. godine. Nakon Imperijalne konferencije 1926. prava dominiona izjednačena su s pravima Engleske i De Valera ulazi u irski parlament kao vođa opozicije. Pobjedom na slobodnim izborima 1923. postaje legalni predsjednik vlade. Ustavom iz 1937. Irska Slobodna Država se preimenuje u Irsku (*Éire*) i proglašava posve neovisnom. Prosinca 1948. De Valera potpisuje zakon o konstituiranju Republike Irske, a 18. travnja 1949. Irska istupa iz Commonwealtha. Stoljetni se narodnooslobodilački boj okončao dakle uspješno, pobjedom. Neriješen je ostao jedino problem Sjeverne Irske.

James Joyce u narodnooslobodilačkoj borbi nije sudjelovao. Izbjegao je njezinu završnu etapu, napustivši definitivno domovinu 1912. godine. Možemo li reći da je Joyce bio narodni izdajica ili bar izdajica domovine? Ili bismo pak trebali reći da ga je izdala domovina? Da je

Irsku bio prisiljen napustiti? Na koji je način Joyceov odnos spram narodnooslobodilačke borbe i nacionalnog pitanja uopće utjecao na njegovu literaturu?

Joyce je bio – kako svjedoči njegovo predavanje na talijanskom jeziku *Irška – otok svetaca i mudraca (L'Irlanda – Isola dei Santi e dei Savi)*, održano u Trstu 1907. godine – sumnjičav spram irskoga nacionalnog pokreta. Između ostaloga, izjavio je o Irskoj i sljedeće: „Je li toj zemlji suđeno da jednog dana ponovo preuzme svoju drevnu poziciju Sjeverne Helade? Keltskoj duši, kao i slavenskoj, koja joj u mnogo čemu sličí (*l'anima celtica, come quella slava alla quale in molte cose rassomiglia*), je li suđeno u budućnosti obogatiti uljudbenu svijest novim otkrićima i novim intuicijama? Ili će keltski svijet, pet keltskih naroda što su ih jači narodi potisnuli na rub kontinenta, na najudaljeniji europski otok, nakon stoljetnih borbi biti konačno potisnut u ocean? Ah, mi sociološki diletanti samo smo drugorazredni haruspeksi (*aruspici*). Gledamo i zrimo u utrobu ljudskih životinja da bismo konačno priznali da ne vidimo ništa. Samo naši nadljudi znaju pisati povijesti budućnosti. Zanimljivo bi bilo razmišljati kako bi preporod (*risorgimento*) toga naroda utjecala na našu kulturu, no to prekoračuje okvir što sam ga za večeras postavio. Pomislimo samo na ekonomske učinke ako bi pokraj Engleske nastao još jedan konkurentski otok, dvojezičan, republikanski, egoističan i poduzetan otok, s vlastitom trgovinskom mornaricom i vlastitim konzulima po svim svjetskim lukama. Pa i na moralne posljedice kad bi se irski umjetnici i mislioci pojavili u Europi, ti čudni duhovi, hladni entuzijasti, spolno i umjetnički nekultivirani, puni idealizma, a nesposobni ga ostvariti, dječji duhovi, naivni i satirični, '*the loveless Irishmen*', kako ih nazivaju, 'Irci bez ljubavi'. No, u oče-

kivanju takva preporoda priznajem da ne vidim čemu služi zazivanje munja (*il fulminare*) protiv engleske tiranije, dok rimska tiranija zaprema palaču duše (*mentre la tirannide romana occupa il palazzo dell'anima*).“

Joyceove su riječi jasne. Narodnooslobodilačka borba nema nikakva smisla dok je to samo borba za vanjsku slobodu, izlaženje iz okova i odbacivanje sveza. Sloboda duha prethodi slobodi naroda, ono egzistencijalno prethodi nacionalnom. Nije se vrijedno žrtvovati za narod, ako taj narod nije kadar duhovno se osloboditi, ako se za svoju slobodu bori pod okriljem porobljavajućega, duhovno totalitarnog svjetonazora, kakav je primjerice katolicizam.

U sličnoj, iako posve oprečnoj situaciji nego Joyce, našao se Franz Kafka. I dok je Joyce napustio domovinu i time oslobodilačku borbu svojega naroda, Kafka nikada nije skupio dovoljno snage i uputio se, kako je inače planirao, u domovinu svojih židovskih praotaca, u Palestinu.

Posrijedi je Kafkin odnos spram cionizma, spram programa samostalne države Židova i borbe za taj program, za njegovu realizaciju.

Franz Kafka rodio se u Pragu 1883, dakle godinu dana kasnije od Joycea. Njegovo je hebrejsko ime bilo Amšel, dobio ga je po djedu s majčine strane. No, hebrejski nije znao. Očev je materinji jezik bio češki, dočim je majka govorila njemački. Čini se da je Kafkin otac svoje prezime tumačio pučkom etimologijom, tako da je za amblem svoje trgovine izabrao sliku čavke (u njemačkom se naime *v* čita kao *f*) koja sjedi na hrastovoj grančici. Kafkin je materinji jezik dakle bio njemački, no dobro je razumio češki, o čemu svjedoče Milenina pisma što ih

je Kafki pisala upravo na češkom. Hebrejski je Kafka pod utjecajem cionizma počeo učiti tek 1917. godine. Günther Anders ovako je ocrtao njegovo stanje: „Kao Židov nije posve pripadao kršćanskom svijetu. Kao indiferentni Židov – a to je izvorno (*ursprünglich*) bio – ne posvema Židovima. Kao čovjek koji govori njemački, ne posve Česima. Kao Židov koji govori njemački, ne posve češkim Nijemcima. Kao Čeh ne posve Austriji. Kao službenik osiguranja radnika, ne posve građanstvu. Kao sin građanina, ne posve radništvu. No ni uredu nije pripadao, jer je osjećao da je pisac. Ni pisac također nije bio, jer je svoje snage žrtvovao obitelji. A ,u svojoj obitelji živim stranije od stranca' (*ich lebe in meiner Familie fremder als ein Fremder*).“

Kafka nikada nije iskazivao težnju za asimilacijom. Od početka svjestan svojega roda, svoje židovske narodnosti, u odnosu spram cionizma kao radikalnoga židovskog nacionalizma prolazi kroz tri faze. U studentskim se godinama jako zanima za cionistički pokret, sudjeluje na zborovanjima Društva židovskih studenata itd. Sudjelovao je čak i na XI. cionističkom kongresu 1913. u Beču. Potom 3-4 godine apstinira, kako je zapisao u pismu Felice, ravnodušan spram cionizma, premda je među vodećim cionistima toga vremena i njegov najuži prijatelj Max Brod. Kafka naprosto nije podnosio kolektivitet. No, nakon nastupa antisemitizma 1916. počinje se drukčije ponašati. Pretplaćuje se na cionistički časopis *Samoobrana* (*Selbstwehr*) i počinje u njemu objavljivati. U tom je časopisu već u svečanom novogodišnjem broju 1916. objavio tekst *Pred zakonom* (*Vor dem Gesetz*), no oduševljeni pristaša časopisa postaje tek postupno, zapravo je tek zadnjih godina svojega života u časopisu počeo češće objavljivati. Spisak će Kafkinih pročitanih

knjiga o židovskoj problematici obuhvatiti više od desetak naslova. I premda se nije smatrao cionistom, sestri Felice Bauer je primjerice preporučio aktivno uključivanje u djelatnost Židovskoga narodnog doma u Berlinu. Podupire i najdražu sestru Ottlu u nakani da se preseli u Palestinu i obećava da će u židovski nacionalni fond uplatiti 1.000 kruna, ukoliko joj taj fond pomogne pri iseljenju.

U skladu s cionističkim programom povratka Židova iz apstraktne djelatnosti u sferu konkretnog, ponajprije tjelesnih poslova, u dodiru sa zemljom, dakle novoga uzemljenja židovske egzistencije, Kafka započinje raditi na vrtu. Naravski, poglavito zbog svoje bolesti, koju na stanovit način povezuje sa židovstvom. Svoju bolest, tuberkulozu, smatrao je izražajem jačanja opće klice smrti, a bolest uopće usidrenjem (*Verankerung*) čovjeka koji se nalazi u nevolji u nekakvom majčinskom tlu (*mütterlichen Boden*). U pismu Mileni u studenom 1920. kaže: „No takva usidrenja, koja sežu u zbiljsko tlo, nisu jedna jedina zamjenljiva svojina čovjeka, nego su unaprijed oblikovana u njegovu duhu i nakon toga mu još dalje izgrađuju ćud (i tijelo). I tu bi se htjelo liječiti (*hier will man heilen*)?“. Svoje ozdravljenje Kafka vezuje za odlazak u Palestinu i tjelesni rad u tamošnjim kibucima. Zbog strašne se nesanice, što ga je gonila na obrub ludića, konačno 1923. odlučuje otići u Palestinu, odlučuje se za ono što je, kako piše Ottli, držao „nečim posve radikalnim (*etwas ganz Radikales*)“. Svoj put u Palestinu prisposobljuje s biblijskim pohodom Židova preko Crvenoga mora.

Pretekla ga je bolest i naposljetku smrt. No, na taj se radikalni korak Kafka nikada ne bi doista odlučio. Kolebao se, naime, između težnje za potpunom, samotnom

samostojnošću i želje za pripadanjem zajednici, no prevladavalo je i u prijelomnim trenucima vazda prevladalo posvema individualno samo-bivstvovanje. I upravo kroz to samo-bivstvovanje, a ne u eksplicitnim Kafkinim nacionalnim određenjima, nastaje svom svojom snagom Kafkina rodna i duhovna povezanost sa židovskim narodom.

Pojedini istraživači drže da je pri Kafkinoj ponovnoj odluci za cionizam posve prevladala želja za zajednicom i navode odlomke iz teksta *Na izgradnji kineskog zida* (*Beim Bau der chinesischen Mauer*):

„Jedinstvo! Jedinstvo! Prsa o prsa, kolo cijelog naroda, krv što nije više utamničena u oskudnom krvotoku tijela, nego se slatko valja i ipak ponovno vraća beskrajnomo Kinom.“

„U ono doba je tajno načelo mnogih, pa čak i najboljih, bilo: Svim se svojim silama trsi razumjeti napatke vodstva, ali samo do određene granice, a potom prestani razmišljati. Vrlo razumno načelo, koje je, uostalom, našlo i šire tumačenje u jednoj poredbi.“

Čini se da je ovdje posrijedi ironija, kao i u tekstovima što su nastali kasnije, i koji se još neposrednije bave životom iznimna pojedinca u zajednici, u narodu, kao što su *Traganja jednog psa* (*Forschungen eines Hundes*), gdje je posrijedi pogled na zajednicu s točke motrišta pojedinačne egzistencije, ili pak *Jozefina, pjevačica* (*Josephine, die Sängerin*), gdje je posrijedi ponašanje zajednice u odnosu spram egzistencije pojedinca. U *Traganjima jednog psa* ovako opisuje dvostruk pasji život: „Kad pomislim na prošlost i kad prizovem u spomen vrijeme u kojem sam još živio posred psećeg roda i sudjelovao u svemu za što se on brine, kao pas među psima, – ja ipak, pogledam li pobliže, otkrivam da tu od sama početka nešto nije bilo

u skladu, da je postojala neka malena naprslina, da me je posred najdostojanstvenijeg plemenskog skupa obuzimala neka neugoda i da me je pokadšto čak i u prisnom krugu - ne, ne pokadšto, nego vrlo često - puki izgled nekog psa, dotad dragog druga, puki izgled, viđen na neki nov način, zbunjivao, plašio, činio bespomoćnim, čak i očajnim.“ No, potom susreće čopor pasa, miris kojih ostaje nezaboravan. To su bili čudesni svirači, on ih je zapitkivao, ali „oni nisu odgovarali, pravili su se kao da ja nisam tu“. Junakinja je pripovijetke *Jozefina, pjevačica* mišica Jozefina. Mislila je Jozefina zaštititi narod, a zapravo je narod nju zaštitio i kao primadonu u pištanju religiozno obožavao; iako nije bolje, nego čak gore pištala od svakog drugog miša. Njoj već više nije stalo do toga što će pištati, nego svojim koncertom samo koristi priliku za proširiti se u „velikoj toploj postelji naroda“ (*großen warmen Bett des Volkes*). Utjelovljuje nešto od „one izgubljene sreće što se više nikad ne može naći“, no najradije koncertira u vrijeme katastrofa. Ona „zapravo ne teži za onim što riječima zahtijeva“, no ipak ne prestaje zahtijevati. Pretendira samo „na javno nedvosmisleno priznanje svoje umjetnosti, priznanje koje bi nadživjelo ovo doba i koje bi se uzdiglo visoko ponad svega što je dosad znano“, ali je u tomu tako „uporna zato što osjeća kako stari“. Stalno odbijana, svoju publiku kažnjava štrajkom s koncertima, no time samo sebi šteti. Jozefina je tek „mala epizoda u vječnoj povijesti“ mišjeg naroda i kao takva može se „preboljeti“, „prezdraviti“. Njezino stvarno pištanje nije gotovo bilo ništa glasnije i življe no što će biti „spomen na njega“, ono već i za njezina života nije bilo nešto više od puke uspomene, točnije, narod je u svojoj mudrosti tako visoko cijenio Jozefinino pištanje upravo zato što je ono u svojoj vrsti bilo „neizgubivo“ (*unverlierbar*).

Kafka svaki odnos spram drugih i drugoga, uključujući i svoj židovski narod, oblikuje prije svega kroz odnos spram vlastitog bivstvovanja, svojega konačnog bivstvovanja, bivstvovanja-za-smrt. Etičko prethodi etničkom, ontološko prethodi etičkom. Nacionalno prethodi socijalnom, egzistencijalno prethodi nacionalnom. Jer na razini ek-sistencije (iz-loženosti) nije riječ o egzistencijalnim pitanjima (pitanjima koja se odnose na moje potrebe, moju vanjštinu, kontakt s drugima itd.), nego o načinu bivstvovanja, o traženju odgovora na pitanje o bivstvovanju, na pitanje o smislu (mojeg) bivstvovanja.

Ujedno je Kafka načisto da je „literatura manje stvar (*Angelegenheit*) povijesti književnosti nego stvar naroda“, napose mala književnost, o kojoj u odnosu spram velike literature Kafka kaže:

„Ono što se unutar velikih literatura odigrava dolje (*unten*) i čini nimalo zanemariv podrum zgrade, događa se ovdje u punom svjetlu (*im vollen Licht*); tu, što tamo izaziva samo trenutačnu strku, dovodi ovdje do – ništa manje nego odluke o životu i smrti (*Entscheidung über Leben und Tod*).“

Gilles Deleuze i Félix Guattari pravilno upozoravaju da Kafka o maloj literaturi ne govori u smislu literature manjinskog naroda, nego o literaturi manjine koja koristi jezik velikog, odnosno većinskog naroda. Manjinska literatura je literatura Židova koji su koristili njemački jezik, dakle Kafkina literatura. Riječima Deleuzea i Guattarija: „Čak i onaj tko ima nesreću da je rođen u zemlji velike književnosti mora pisati njezinim jezikom, kao što češki Židov piše na njemačkom ili Uzbekistanac na ruskom. Pisati poput psa koji pravi svoj brlog, poput štakora koji pravi svoju rupu. I upravo radi toga iznaći

vlastitu točku nerazvijenosti (*point de sous-développement*), vlastito narječje (*patois*), vlastiti treći svijet, vlastitu pustinju.“ U tu manjinsku literaturu spada i primjerice irska literatura, ukoliko je, unatoč tome što postoji poseban irski jezik, pisana na engleskom. Ukoliko je Joyceov materinji jezik bio irski, u manjinsku, malu literaturu u Kafkinom smislu riječi, spada i njegova literatura.

Vrlo je privlačna tvrdnja koju Deleuze i Guattari razvijaju na podlozi sljedeće Kafkine misli: „Iako se o pojedinačnoj stvari često smireno razmišlja, ipak se ne dopire do njenih granica kojima je ona povezana drugim istovrsnim stvarima, najlakše se dostižu granice sučelice politici (*die Grenze gegenüber der Politik*), čak se ta granica i nastoji prije uvidjeti, i prije nego što je ona uopće tu, često se i nastoji tu granicu, koja se sužava, posvuda i naći. Uskoća prostora, a nadalje i obzir spram jednostavnosti i ujednačenosti, naposljetku i prosudba (*Erwägung*) da je uslijed unutarnje samostalnosti literature vanjska povezanost s politikom neškodljiva (*unschädlich*), sve to dovodi do toga da se literatura širi zemljom pridržavajući se političkih gesla (*daß sie sich an den politischen Schlagworten festhält*).“ Autori knjižice *Kafka – za jednu manjinsku književnost* (*Kafka – pour une littérature mineure*) na podlozi te i prije navedene Kafkine formulacije, prema kojoj se u maloj literaturi sve zbiva kao na dlanu, i doista krvavo, zaključuju da je temeljna značajka manjinskih književnosti da su apriori politične: „U njima je sve politika (*tout y est politique*).“ Tu činjenicu, koja se posebice potvrdila u negaciji i politiziranju Kafkine literature s pozicije real-socijalističkog marksizma, pokušavaju autori potom preoblikovati u pozitivni program. Adorno bi razlog tomu vjerovatno vidio u parabolčnosti Kafkina literarnog diskursa: „To je parabolika (*Para-*

bolik) za koju je ključ izgubljen; čak i onaj tko bi se trsio upravo iz toga učiniti ključ, bio bi zaveden u bludnju (*Irre*) na taj način što bi apstraktnu tezu Kafkina djela, mrklinu opstanka (*Dunkelheit des Daseins*), pobrkao s njegovim sadržajem. Svaka rečenica govori: odgonetni me (*deute mich*) i nijedna to ne podnosi (*keiner will es dulden*).“ Deleuze i Guattari pritom previđaju da je Kafka možebitno ironičan i na toj točki, da se upravo odupire olakom politiziranju literature. Središte je literature za Kafku negdje drugdje, središte je na granici egzistencijalnog:

„Ona samotnost koja mi je najvećim dijelom oduvijek bila prisilno nametnuta (*aufgezwungen*), a djelomično sam je i ja tražio – ali i to je bilo nekom stegom (*Zwang*) – sada, idući u krajnost postaje nedvosmislena. Kamo ona vodi? Ona može, i to se neodoljivo nameće, dovesti do ludila, o tome se više nema što govoriti, hajka prolazi mnome i razdire me (*die Jagd geht durch mich und zerreißt mich*). Ili možda se ja mogu – ali mogu li? – pa ma bilo to i najsitnijim nekim dijelom, uspraviti i puštati se da me hajka nosi. Kamo ću onda stići? ‘Hajka’ je samo slika (*Bild*), ja mogu reći i ‘nasrtaj na posljednju granicu zemaljsku’ (*Ansturm gegen die letzte irdische Grenze*), i to nasrtaj odozdo (*von unten*), koji potiče od ljudi, i potom je ja mogu – jer i to je samo slika – zamijeniti sa slikom nasrtaja odozgo (*von oben*), na mene dolje.

Čitava je literatura samo nasrtaj na granice, i ona se mogla, da se cionizam nije pojavio u međuvremenu, vrlo lako razviti u novu okultnu znanost, u kabalu. Uvjeti za to postoje. Doduše, kakav li se neshvatljiv genij morao pojaviti ovdje, da se ponovno ukorijeni u stara stoljeća ili da stara stoljeća nanovo ostvari, a time još ne bi

istrošio sve svoje snage, nego bi ih tek sada počinjao trošiti.“

Literatura je kao nasrtaj, kao skok ili juriš na granicu, na zadnju zemaljsku granicu (*Ansturm gegen die letzte irdische Grenze*), s ovu ili onu stranu socijalnog, s ovu ili onu stranu nacionalnog, odnosno u samom osrčju egzistencijalnog. Sveudilj se osvrće na ono najsvetije, na bivstvovanje. Svoje je pisanje Kafka jednom označio upravo kao „skok iz reda ubojica, promatranje čina“ (*Hinauspringen aus der Totschlagerreihe, Tat-Beobachtung*). Priželjkuje od njega da se „raskidajući lance roda... muzika svijeta koja se do sada barem naslućivala, po prvi put probije do svih dubina (*in alle Tiefen hinunter abbrechend*)“. Pišući, želio je potražiti mjesto gdje će biti moguće „oklijevanje prije rođenja (*Zögern vor der Geburt*)“. „U meni samom bez ljudskih odnosa ne postoji vidljiva laž. Ograničeni krug je čist“. No taj ograničeni krug je istodobno univerzum njegova pisanja: „Neizmjerni svijet, koji imam u glavi. No kako me osloboditi i kako ga osloboditi, a ne razderati ga (*wie mich befreien und sie befreien, ohne zu zerreißen*). A tisuću bih puta radije da se razdere, nego da ostane u meni. Zato sam ovdje, to mi je posve jasno“. Kafkin „neizmjeran svijet“ (*ungeheure Welt*) jest običan svijet (prostor nacionalnih i političkih borbi) viđen iz perspektive onoga tko oklijeva u njemu biti rođen. Literatura se tako ponajprije zbiva u svijetu kao prostoru bivstvovanja, a tek potom u području nacionalnih ili socijalnih borbi i prijepora. Kafka je za stare Grke stoga s divljenjem rekao: „Ono odlučno božansko (*entscheidend Göttliche*) nisu mogli zamisliti dostatno udaljenim od sebe, sav svijet bogova bio je samo sredstvom da ono odlučno (*Entscheidende*) drže podalje od zemaljskog tijela (*sich vom irdischen Leib zu halten*), da imaju dovoljno zra-

ka za ljudsko disanje (*Luft zum menschlichen Atem zu haben*)“ . Kafka tako otvara duhovni prostor, prostor duha kao prostor koji se ne zatvara u onto-teološki identitet, nego se otvara u ontološku razliku, razliku između bivstvovanja i bivstvjućeg. Iz te razlike izvire sloboda duha (*zrak za disanje*) koju ne ograničuju ni teizam ni ateizam, ni onto-teologija ni onto-antropologija, ni (sve-moćni) Bog ni (totalni) Čovjek. Iz ontološke razlike ne proishodi samo razlika između svetog i teističkog, nego i razlika između ljudskog i subjektivnog. Čovjek nije *sub-iectum*, podloga ili temelj samoga sebe. Čovjek obitava u čistini bivstvovanja, u svijetu bivstvovne slobode. Drugim riječima, tek se u svijetu kao prostoru bivstvovanja porađa kako etičko tako i etničko.

Kod Joycea i Kafke literatura i nacionalno se razilaze, kako bi u njihovoj literaturi na taj način lakše došlo do riječi etičko i etničko. Kao što je Joyce uskoro spoznao da ne bi mogao pisati ni o čemu drugom doli o Dublinu i njegovim stanovnicima, tako je i Kafka stalno pisao iz židovske etike i u sjeni ili svjetlu židovske etničke sudbine.

Drukčiji tip književnosti naravno predstavlja Sofoklo. Njegove su tragedije imale od sama početka etničko značenje i etičku nakanu. Bile su izričito političke, naravski političke u značenju grčke riječi *polis*. Svoje tragedije Sofoklo piše za Atenu kao *polis* i uprizoruju se pred Atenjanima kao građanima *polisa*. Vrhunac Sofoklova stvaralaštva podudara se s vrhuncem cvata Atene na svim područjima. Kako konstatira Alfred Weber, unutar toga maloga *polisa* u svega se nekoliko desetljeća oblikovalo ishodište i duhovna jezgra sveukupne zapadnjačke kulture, uključujući poimanje čovjeka kao autonomnog bića.

No, sva ta kultura, sav taj silan procvat mišljenja i pjesništva nije mogao spriječiti katastrofu u vrijeme nakon Sofoklove smrti, samouništenje atenske demokracije i sumračje atenskoga roda. Ono što je ostalo od Sofoklove etičko-etničke umjetničke riječi i njezine za polis konstitutivne uloge nije ništa drugo doli književnost. Malo? Veliko? Veliko, ukoliko je upravo kao umjetnost, kao *poiesis* u okviru „socijalnog“ i „nacionalnog“ već od sama početka sadržavala „egzistencijalno“ ili, kako bi rekao Heraklit, *demonično*.

Posrijedi je 119. Heraklitova gnoma, njegova izreka: *ethos anthropo daimon, etos je čovjekov demon*. Kako pokazuje Martin Heidegger, a potom na njegovu tragu Peter Sloterdijk, kako *ethos* tako i *daimon* jesu izrazi što ih bez objašnjenja ne možemo prevesti. *Ethos* nije naprosto etos, *daimon* nije demon. Dakako, *ethos* nije ni karakter, kako je tu grčku riječ prevodilo subjektivitetno 19. stoljeće; *ethos* je prije latinski *habitus*. Za Heraklita je *ethos* naimeno ono po čemu i u čemu čovjek uopće jest to što jest, odnosno čovjek. Etos je bit čovjeka kao čovjeka, ono u čemu i iz čega čovjek prebiva ili obitava. Etos je čovjekovo unutarnje prebivalište, stanište, ono što Augustin imenuje *unutarnji čovjek (homo interior)*, a Heraklit, koji je još daleko od antropologizma, kako vidimo, *demon*. Demon pak nije neki anđeo, dobar ili zao, nego znači ono što proishodi iz same riječi *daimon*, dakle udio usuda. Heraklit nam kazuje: čovjekov *ethos*, čovjekovo (unutarnje) prebivalište ili stanište jest demon (ili kafkijanski preokrenuto, a Grcima zacijelo ne posvema strano: čovjek je prebivalište demona). Nije dakle demon čovjekov *ethos*, nego je *ethos* čovjekov demon. Od Kanta znamo da moralni zakon kao Zakon moralnosti (zakonita forma svakog mogućeg moralnog čina, odnosno svih mogućih

moralnih zakona) djeluje kao kategorički imperativ. Imperativ je imperijalističan, sveobuhvatan i nepopustljiv. I ako je kategoričan, tada je bezuvjetan. No kao moralni zakon nije heteronoman, nije zapovijed Boga, nego je auto-noman (samo-zakonodavan), zapovijed glasa, *demon*a koji je u meni samome i koji je dakle moj vlastiti glas, glas moje savjesti. No taj glas, koji je moj vlastiti glas, nije glas samo mojega Ja, Ja kao novovjekovnog subjekta, nego je to glas mene samoga kao *tu-bivstvovanja*. Posrijedi je kategorički imperativ u *čistom obliku*. On se oblikom ne razlikuje od kantovskog kategoričkog imperativa, ne razlikuje se ni sadržajem, budući da je za čistoću njegova oblika karakteristično upravo to da je bez sadržaja. Od njega se razlikuje po svojem nositelju. Dok je nositelj Kantova kategoričkog imperativa čovjek kao Subjekt, nositelj kategoričkog imperativa u čistom obliku jest čovjek kao *tu-bivstvovanje*. Svaki je moral, pa i onaj u moralitetima, antidemoničan. Jedino je *ethos*, koji nije ništa moralno, budući da je ono na što se svaki moral uopće tek može osloniti, kadar biti demoničan. *Ethos* je glas bivstvovanja, a ne nalog Bivstvujućeg. Demon, kao i sinonim *theos*, grčko je ime za sveto u vidljivoj ili bar prezentiranoj (ne možemo reći personificiranoj, jer Grci još nemaju ni riječ ni pojam za personu) formi. Sveto kao demonično jednako je blizu bivstvovanju kao i ništini. Po svetome kao demoničnom čovjek je stvaratelj ili uništavatelj. Uništavatelj postaje ako sveto institucionalizira i time sakralizira.

I ono nacionalno, ukoliko ga sakraliziramo, postaje izvorištem nihilističke akcije. Sakralizacija nacionalnoga znači totaliziranje te ljudske komponente, dakle i automatsko zatiranje egzistencijalnog, *tu-bivstovnog* u čovjeku. Zato Joyce i Kafka bježe, zato literatura kao *poiesis*

bježi pred nacionalizmom u njegovoj totalnoj i totalitarnoj formi. Bježi pred nacionalizmom koji se oslanja na Naciju i u njezino ime nastupa šovinistički – „za narodno dobro“ – kako prema vani, tako i prema unutra. Hannah Arendt u tome smislu uočava: „Visoko razvijene političke zajednice, kao što su antičke države-gradovi ili moderne nacije, sežu stoga tako često do etničke jednoobraznosti (*Gleichförmigkeit*), jer se nadaju da će isključiti one prirodne i stalno prisutne različitosti i razlikovanja, koja iz sebe samih stvaraju suludu mržnju, nepovjerenje i diskriminiranje. Ove diferencije posvjedočuju samo odviše jasno onu sferu gdje čovjek ne može djelovati i mijenjati, i pokazuju time granice ljudske moći (*die Grenzen der menschlichen Macht*). Tamo gdje pak uvijek javni život sa svojim zakonom jednakosti dopijeva do apsolutne pobjede, gdje civilizacija uspješno odstranjuje ili pak reducira na minimum skrivenu (tamnu) pozadinu diferenciranosti, tamo ona okončava u okamenjivanju (*Versteinerung*); tako reći u kazni za to što je zaboravila da je čovjek samo gospodar ali ne i stvoritelj svijeta (*daß der Mensch lediglich der Herr, nicht aber der Schöpfer der Welt ist*).“

Kako teologija tako i (svaka) ideologija proglašavaju da postoji nešto što je iznad, nešto što može zacijeliti sve rane svijeta. Naspram toga, poslanstvo je literature da svjedoči o nezacjeljivoj rani svijeta, o dijaboličkom rezu u svakom sim-bolu. Često ponavljanim riječima Danila Kiša: „Zadatak je književnosti da razmišlja o ljudskoj svesti o smrti“. Odnosno, s Kafkinim stalnim upozorenjem: „Mojsije nije stigao u Kanaan ne zato što je njegov život bio prekratak, nego zato što je to bio ljudski život“ (*Nicht weil sein Leben zu kurz war, kommt Moses nicht nach Kanaan, sondern weil es ein menschliches Leben war*).

Stoga nam u vremenu u kojemu nam je dano biti nisu potrebni ni strah ni hrabrost. I dok je strah izražaj po-manjkanja volje, volje za moć kao biti čovjeka kao su-bjekta, čovjeka koji želi i hoće biti gospodar nad svim što jest, koji hoće imati sudbinu u svojim rukama, hrabrost pak izražava njezin višak, višak koji se prelijeva u čovje-ka transcendirajuću moć. Ta je moć obično okrenuta spram drugih, no ukoliko naiđe na prevelike prepreke može se okrenuti i prema vlastitom nositelju. Njezina uništavajuća dimenzija tada postaje samouništavajuća. Kako strah tako i hrabrost obilježeni su dakle stanovi-tom deficitarnošću. Njima nasuprot stoji *neustrašivost*, neustrašivost o kojoj je Franz Kafka zapisao:

„Strah (*Furcht*) jeste nesreća, ali ni hrabrost (*Mut*) nije sreća, nego neustrašivost (*Furchtlosigkeit*), ne hrabrost, koja možda hoće još i više nego snaga (u mom su razre-đu bila samo dva hrabra Židova i obojica su se ustrijelili još u gimnaziji ili kratko vrijeme nakon toga), dakle ne hrabrost, nego neustrašivost, smirena, otvorena pogleda, koja sve podnosi.“

Podnosi sve. Jer nema izlaza iz bivstvovanja: bivstvo-vanje ne možemo prevladati, ne možemo segnuti preko bivstvovanja, s onu stranu njega. Pa ni tada ako nam nije do bivstvovanja, bivstvovanja se riješiti ne možemo. Spasenja nema. Nema ga ni u samoubojstvu. Jedan je užas, taj užas je biti, seže sve do užasa ništine, ali taj nas, ako se osluhnemo, ne pokopava, nego nas okreće natrag i upućuje na radost bivstvovanja. Tako podnosimo sve, čak i ono što nije moguće podnositi, tako podnosimo – užas ništine.

LITERATURA

- Theodor W. Adorno, „Aufzeichnungen zu Kafka“, u: *Prismen* (= Gesammelte Schriften, sv. 10), Frankfurt/M., 1977, str. 254-287.
- Günther Anders, *Kafka, pro et contra: Die Prozess-Unterlagen*, München, 1951.
- Hannah Arendt, „Es gibt nur ein einziges Menschenrecht“, *Die Wandlung*, 4, 1949, str. 754-764.
- Giuliano Baioni, *Kafka: letteratura ed ebraismo*, Torino, 1984.
- Hartmut Binder, *Franz Kafka: Leben und Persönlichkeit*, Stuttgart, 1979.
- Maurice Blanchot, *De Kafka à Kafka*, Paris, 1981.
- Maurice Blanchot, *Les Intellectuels en question*, Paris, 1996.
- Gilles Deleuze & Félix Guattari, *Kafka – pour une littérature mineure*, Paris, 1975.
- Richard Ellmann, *James Joyce*, New York, 1959.
- Karl-Erich Grözinger, *Kafka und die Kabbala: Das Jüdische im Werk und Denken von Franz Kafka*, Frankfurt/M., 1994.
- Martin Heidegger, „Brief über den Humanismus“, u: *isti, Wegmarken* (= Gesamtausgabe, sv. 9), Frankfurt/M., 1976, str. 313-364.
- Tine Hribar, *Uvod v etiko*, Ljubljana, 1991.
- Kenneth Huges (ur.), *Franz Kafka: An Anthology of Marxist Criticism*, Hanover-London, 1981.
- James Joyce, *Dubliners*, New York, 1976.
- James Joyce, *Scritti italiani*, Milano, 1979.
- Franz Kafka, *Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß*, Frankfurt/M., 1954.
- Franz Kafka, *Briefe 1902-1924*, Frankfurt/M., 1975.
- Franz Kafka, *Briefe an Milena*, Frankfurt/M., 1986.
- Franz Kafka, *Briefe an Ottila und die Familie*, Frankfurt/M., 1974.
- Franz Kafka, *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*, Frankfurt/M., 1967.

- Franz Kafka, *Erzählungen*, Frankfurt/M., 1954.
- Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, Frankfurt/M., 1953.
- Franz Kafka, *Tagebücher 1910-1923*, Frankfurt/M., 1951.
- Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, Beograd, 2012.
- Mario Kopic, „Franz Kafka and Nationalism“, *Erewhon: An International Quarterly*, 2, 1995, str. 137-142.
- Mario Kopic, „Joyce and Nationalism“, *Erewhon: An International Quarterly*, 1, 1994, str. 59-62.
- Dieter Lamping, *Von Kafka bis Celan: Jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Göttingen, 1998.
- Jean-Luc Nancy, *L'impératif catégorique*, Paris, 1983.
- Emer Nolan, *James Joyce and Nationalism*, London, 1995.
- Rüdiger Safranski, *Wieviel Wahrheit braucht der Mensch?*, Frankfurt/M., 1993.
- Peter Sloterdijk, *Du mußt dein Leben ändern: Über Anthropotechnik*, Frankfurt/M., 2009.
- Alfred Weber, *Das Tragische und die Geschichte*, München, 1959.

NADOLAZEĆA RIJEČ

Dana 24. srpnja 1967, u velikom amfiteatru univerziteta u Freiburgu, dva dana prije nego što će u njemu znanim predavanjem o Walteru Benjaminu nastupiti Hannah Arendt, čitao je jednoličnim i zavodljivim glasom svoje pjesme Paul Celan. Kako nas izvješćuje Rüdiger Safranski, „Paul Celan je bio svjedokom najbrojnijeg publikuma u životu. Skupilo se više od tisuću slušatelja, a među njima je, u prvom redu, Martin Heidegger. On je prije toga obišao knjižare i zamolio ih da Celanovim pjesničkim zbirka u svojim izlozima namijene povlašteno mjesto (*einen bevorzugten Platz einzuräumen*). Tako se i dogodilo. Pjesnik je mogao tijekom svoje prve šetnje gradom posvuda u knjižarama vidjeti svoje pjesničke zbirke, o čemu je s najvećim zadovoljstvom izvijestio pri susretu s nekim poznanicima u hotelskom foajeu, do kojeg je došlo sat prije priredbe. Martin Heidegger, koji je također bio prisutan, dakako nije otkrio svoje posredovanje.“

A slušateljstvo je iskazalo takvo oduševljenje da je Celan dodao velik broj još neobjavljenih pjesama.

Četrdeset godina prije toga – Paul Antschel (Celan) tada je još bio u Bukovini – upravo je tu, u istom amfiteatru, kao novi rektor univerziteta, prvi put kao kandidni suputnik nacional-socijalizma nastupio Martin Heidegger govorom o samopotvrđivanju njemačkog univerziteta (*die Selbstbehauptung der deutschen Universität*). U

tom govoru nacionalsocijalizam i nacionalsocijalistička revolucija, Vođa i Hitler, uopće nisu spomenuti, ali je zato naglašeno – *samoupravljanje (Selbstverwaltung)*: „Sebi samome dati zakon (*sich selbst das Gesetz geben*), to je najviša sloboda“. Podloga su samozakonodavstva pak rad (*Arbeit*), borba (*Kampf*) i znanje (*Wissen*): „Znanje ne stoji u službi zvanjâ, nego obrnuto: zvanjâ proizvode i nadziru (*erwirken und verwalten*) ono najviše i bitno znanje naroda o njegovom cjelokupnom opstanku (*Dasein*). Ali nama to znanje nije onaj smireni uvid u bitnost (*Wesenheiten*) i vrijednost o sebi, nego je ono najljuća ugroza (*Gefährdung*) opstanka usred premoći bivstvujućeg (*Übermacht des Seiendes*). Upitnost bivstvovanja kao takvog iznuđuje od naroda rad i borbu i sili ga u njegovu državu, kojoj pripadaju zvanja“. Rad je nužni uvjet postojanja posred premoći bivstvujućeg, ali odlučniji je sukob s bivstvujućim, borba s neizvjesnošću bivstvujućeg u cjelini i otvaranje upitnosti biti bivstvovanja: „Sve voljne i misaone mogućnosti, sve snage srca i sve sposobnosti tijela moraju se razvijati *kroz* borbu, u borbi se osnažiti i ostati *kao* borba očuvane“.

Otvorimo na ovome mjestu parentezu i upitajmo se što znači Heideggerovo suputništvo s nacional-socijalizmom na početku njegova uspona i njegova trijumfa? Znači li uobičajeno stupanje iz filozofije u politiku? Iz ontološke razine na ontičku razinu? Puno više. Mogli bismo s Philippeom Lacoue-Labarthom čak reći da je, „suprotno onome što je rečeno tu i tamo, Heideggerovo angažiranje apsolutno koherentno s njegovim mišljenjem“.

Heidegger je temeljni pomak u filozofiji proveo razlučivanjem bivstvovanja (*das Sein*) i bivstvujućeg (*das Seiende*), onim što je kasnije imenovao ontološka diferencij-

ja. U odnosu na čovjeka, posrijedi je razlika između čovjekova tu-bivstvovanja (*das Dasein*) i njegovih povijesnih figuracija, recimo razlika između čovjeka kao čovjeka i čovjeka kao subjekta, novovjekovne figuracije čovjeka. Time je omogućio distanciranje od osvajačkoga novovjekovnog subjektiviteta. No Heidegger od sama početka teži – i u tome je njegova revolucionarna eshatologičnost i pokadšto upravo soteriološka apokaliptičnost – samom bivstvovanju, bivstvovanju kao bivstvovanju, bivstvovanju „s onu stranu“ razlike između bivstvovanja i bivstvujućeg: „Dosadašnja bit bivstvovanja tone u svoju još skrivenu istinu. Povijest bivstvovanja pribire se (*versammelt sich*) u tom rastanku (*Abschied*). Sabor (*Versammlung*) u tom rastanku, kao sabor (*logos*) krajnjega (*eschaton*) svoje dosadašnje biti, jest eshatologija bivstvovanja (*Eschatologie des Seins*). Samo bivstvovanje je kao usudno (*geschickliches*) u sebi eshatološko“. Drugim riječima, osvrće se na bivstvovanje koje je neovisno o bivstvovanju bivstvujućeg, a time i o povijesnim likovima bivstvovanja. Nastupit će vrijeme (posljednja epoha) kada će čovjek progovoriti iz samog bivstvovanja, kada će se susresti sa svojom tu-bivstvomnom biti. Po svemu sudeći, Heidegger je pri nastupu nacionalsocijalizma pomislio da je to vrijeme već nastupilo, da je upravo *sada* taj trenutak. Bio bi to trenutak u kojem nestaje razlika između tubivstvovanja čovjeka i njegove povijesne figuracije, odnosno njegove povijesne određenosti i zato ovisnosti. Čovjek je sišao k sebi i time iz sebe već istupio. Postao je ekstatična ek-sistencija. To sam Ja, to smo Mi (nacionalsocijalisti), to je Vođa, koncentrirani izražaj Pokreta i ujedno sveza između Ja i Mi. Ukratko: utjelovljeni frojdovski Nad-ja. Treba ozbiljiti, ostvariti volju nacional-socijalističke revolucije, preustrojiti univerzitet, itd.

U tome trenutku Heidegger nije svjestan da pada natrag u metafizički identitet, da pada natrag u – premda krajnje razvijen – subjektivitet, pod nebo subjektiviteta volje za moć, odnosno pod vlast dovršenog nihilizma. No uskoro će mu to postati jasno i da bi prodro što dublje u ono što mu se dogodilo – u tu, kako je rekao, „najveću glupost“ (*die grösste Dummheit*) svojega života – i što se događalo pri nastupu nacional-socijalističkog pokreta, pomno, do krajnjih dubina i podrobnosti upušta se u promišljanje onto-teološke strukture metafizike (učenja o bivstvovanju i učenja o vrhovnom, odnosno izvornom bivstvujućem, to jest bogu), napose Nietzscheove metafizike volje za moć i njezina vječnog vraćanja kao najvišeg i posljednjeg stupnja metafizike kao takve i u cjelini, kao dovršenja i krajnjeg ruba europskog nihilizma: „Nietzscheovu filozofiju moramo shvatiti kao metafiziku subjektivnosti (*Metaphysik der Subjektivität*)... Za Nietzschea je subjektivnost bezuvjetna kao subjektivnost tijela, to jest nagona i afekata, to jest volje za moć... U Nietzscheovoj metafizici *animalitas* (životinjstvo) postaje nit vodilja... Zato se bezuvjetna bit subjektivnosti nužno razvija kao *brutalitas bestialitasa*. Na kraju metafizike stoji stav: *Homo est brutum bestiale*. Nietzscheov izraz ‘plava zvijer’ nije prigodničarsko pretjerivanje, nego oznaka i geslo za kontekst (*Zusammenhang*) u kojem je on svjesno stajao, ne prozrevši pritom njegove bitno-povijesne odnošaje“. No, unatoč tome, Heidegger temeljnu strukturu svojeg mišljenja neće promijeniti. Očekivanje što ga je prije vezivao za čovjekovu volju i za političke promjene, za socijalnu ekstazu čovjekova tu-bivstvovanja, sada će prenijeti ili preslikati na bivstvovanje samo: (nacional-socijalistička) revolucija mu se pretvara u (bivstvovni) preokret. Kao i prije, i sada vrijeđi: „Pojedinač, gdje god

već bio, ne vrijedi ništa“ (*Der Einzelne, wo er auch stehe, gilt nichts*) (u pismu Eriku Wolfu od 20. prosinca 1933). No ako je prije sve ovisilo o usudu ljudstva (naroda), sada je bivstvovanje kao bivstvovanje (preciznije: prigoda, *Ereignis*) ono o čemu su ovisni ne samo pojedinci, nego i narodi, pa čak i samo bivstvovanje bivstvujućeg. Pred-oblik (*Vorform*) ili pred-prostor prigode je bit moderne tehnike: po-stavlje (*Ge-stell*) kao izazov volje za voljom koja u svojoj biti nije drugo do samo-volja. Po po-stavlju je svako bivstvujuće svagda već na raspolaganju, tako da se sada, u tehničkom dobu, bivstvenost bivstvujućeg posvjedočuje kao raspoloživost raspoloživog. Sve što jest ziba se, ovo ili ono bivstvujuće samo je val, postavka u stanju (*Bestand*) koje se već u sljedećem času može promijeniti. Heidegger problem odnosa bivstvovanja kao bivstvovanja (ništine) i bivstvovanja kao bivstvovanja u odnosu na po-stavlje razrješuje tako da po-stavlje određuje kao pred-igru (*Vor-Spiel*) i/ili kao naličje prigode. Prigoda (*Ereignis*) je bivstvovanje koje dopušta svakoputno bivstvovanje bivstvujućeg, prigoda je ono pradavno i kao takvo još nikada prisutno, izvorna bilost i izvorna budućnost (prišašće). Jer svaka epoha povijesti bivstvovanja, svaki povijesni način bivstvovanja znači doduše prigodu, no ujedno znači i odgodu (*Enteignis*) prigode kao prigode: čistine (istine) bivstvovanja kao takvog. Postavlje je posljednja odgoda prigode i kao takvo ima dva lica: jedno je *trag* (*Spur*) prigode, drugo je *predigra* prigode.

Nije dakle tehnika u rukama čovjeka, nego je čovjek u rukama tehnike. Ne proishodi tehnika iz znanosti, nego znanosti proishode iz tehnike. Heidegger takvim razumijevanjem i takvim tumačenjem tehnike, njezine biti, nesumnjivo napušta područje zaslijepljenosti subjektivi-

tetom, zaslijepljenosti kojoj su podvrgnuti, osim klasičnog humanizma, ne samo pozitivizam i pragmatizam, nego i marksizam i cjelokupna Frankfurtska škola, od Horkheimera do Habermasa. Jer sva kritika tehničkog uma kao „instrumentalnog uma“ ostaje zatočena u tradicionalnoj metafizici subjektivnosti. Zato ni tehniku budućnosti, kibernetiku, u osnovi ne može razumjeti.

No ako moderna tehnika kao postavlje nije izražaj volje subjekta, nego izraz volje za voljom, što je onda s tom „nadljudskom“ voljom? Odgovor na to pitanje kod Heideggera nećemo naći.

Zbog toga je Heidegger neprestano zapadao u opasnost precjenjivanja „ontičkih“ događaja, posebice na njemačkom tlu. Nije slučajnost da je na pitanje, postavljeno u razgovoru za *Spiegel*, nije li možda nacional-socializam bio i reakcija na tehniku i njezinu bit, a ne samo akcija tehnike, ostao bez odgovora. U svom je jednačnju nacional-socijalizma (fašizma), internacional-komunizma (boljševizma) i amerikanizma (liberalne demokracije) prebrz, premalo selektivan, odnosno bez ikakvog diferencirajućeg uvida. Kreće se u teleološkom obzoru: kao da je sve podvrgnuto konačnom Cilju tehnike, odnosno razviću njezine biti. To je još masivni hegelovski *residuum*. Danas pak znamo da su (bili?) nacional-socijalizam i internacional-komunizam, s gledišta prosvjetiteljstva, antiprosvjetiteljski pokreti, da s točke motrišta moderne „demokratske revolucije“ (Martin Kriele) predstavljaju *kontra-revoluciju*, da dakle nisu u skladu s biti moderne tehnike, odnosno bivstvjućeg kao raspoloživosti. Heideggerovim riječima, nisu odgovarali postavlju, dakle samom bivstvovanju u doba tehnike. Uostalom, kakav je uopće odnos između tehnike i

politike, tehnike i socijalnih pokreta, tehnike i demokracije? Heidegger društvo reducira na subjektivitet („današnje je društvo samo apsolutiziranje – *Verabsolutierung* – modernog subjektiviteta“) i time društvene odnose, koji su širi od međuljudskih odnosno inter-subjektivnih odnosa, postavlja na razinu ovisnosti subjekta o tehnici. Politologija postaje izraz ili dio tehno-logije ili tehnokracije, postaje politička tehnologija. Time se u novom svjetlu postavlja i problem etike. A možda je upravo to pitanje, što ga je Heidegger stalno gurao od sebe, ključna enigma njegova mišljenja bivstvovanja.

Heidegger naime odbija formulaciju etičkih odgovora dok ne dođe do odgovora na pitanje o smislu bivstvovanja. A smisao bivstvovanja svejednako ostaje tajna bivstvovanja samog. Unatoč tome, Heidegger je upravo u vrijeme konfrontacije s nacional-socijalizmom učinio najveći pomak, i to preko okreta u svom odnosu spram Sofoklove Antigone, njezina pokopa nepokopanog mrtvaca i njezina otpora Kreontovoj zabrani pokopa mrtvog „neprijatelja“ države, zabrani koja, prema Goetheovu dictumu iz razgovora s Eckermannom, „nikako nije državna vrlina (*Staatstugend*) nego, naprotiv, državno zločinstvo (*Staatsverbrechen*)“. Puno govori već sama činjenica da se u predavanjima *Uvođenje u metafiziku* iz 1935. latio Antigone i da joj se u predavanju o Hölderlinovoj himni „Ister“ iz 1942. godine iznova vratio. Štoviše, posve mijenja svoj odnos prema Antigoni, prema njezinu otporu kreontovstvu. A kreontovstvo je u srži metafizike. Preko platonizma se na početku filozofije nacijepio u nju kreontovski cijep što buja kroz povijest metafizike i kod Hegela razrasta u rascvjetano stablo. Plodovi su plodovi nacional-socijalizma i internacional-komu-

nizma, u ponore bačena poluživa tijela, nikada pokopana trupla i bez obreda spaljena, u plinskim komorama ugušena ljudska bića. Sve to u ime ideologije, odnosno prave vjere. Doba totalitarizma je završno doba metafizike: pokušaj „metafizike“, dakle klasičnog europskog mišljenja da ovlada cjelinom bivstvujućeg zahvatom u njegove temelje – to je postalo svjetonazor (*Weltanschauung*) kao ideologija. Sada je u predavanjima o Hölderlinovoj himni *Ister* Heidegger posvema na strani Antigone i zakona mrtvih (*Gesetz der Toten*) kao zakona bivstvovanja (*Gesetz des Seins*), zakona koji je s ovu stranu ljudskih propisa i s onu stranu božjih zapovijedi: „Ono određujuće (*das Bestimmende*), koje određuje Antigonu u njezinu bivstvovanju, jest iznad viših i nižih bogova. Ali ono je ujedno ipak takvo da posvema određuje čovjeka kao čovjeka. Isto tako, ono nije samo ljudski propis (*Satzung*) koji već nije kadar ništa povrh božanske riječi i stoga pogotovo pada ispod onoga što vlada i nad bogovima. Nikada se to određujuće ne može naći kao tek postavljeno (*gesetzt*), no ipak se pojavilo već prije svega, a da nitko nije mogao imenovati neko bivstvujuće iz kojega je poniklo“. Ne poniče iz bivstvujućeg, nego iz bivstvovanja. Prema Heideggeru, Antigona se dakle pri svojoj odluci da pokopa brata Polinika nije oslonila na ništa bivstvujuće, ni na obiteljsko krvno srodstvo ni na stari kult mrtvih. S točke motrišta ontološke diferencije, imenovanje zakona mrtvih, odnosno temeljnog zakona živih kao božjeg zakona, kao zakona koji bi proizlazio bilo iz područja gornjih, bilo iz područja donjih bogova, pokazuje se kao *ontizacija* toga zakona. Jer bogovi su nešto bivstvujuće. Ako bi se Antigona oslanjala na zakon o posvećenosti mrtvih kao na božji zakon, kao na zakon nekog boga, ne bi polazila od svojeg bivstvovanja, od bivstvo-

vanja čovjeka kao čovjeka, nego od nekog bivstvujućeg izvan sebe. Iz svojeg bivstvovanja polazi, „autonomna“ je samo ukoliko zakon mrtvih kao temeljni zakon živih (*Grundgesetz der Lebenden*) nije zakon bivstvujućeg (boga), nego zakon bivstvovanja. Zastupati takvu tezu u Njemačkoj 1942. godine, u času najveće nacional-socijalističke nadutosti, nije bilo nimalo lako. Heideggerovo uzdizanje Antigone izražaj je njegove osobne hrabrosti, označuje njegov način otpora protiv bezobzirna nacional-socijalističkog raspolaganja živim i mrtvim. Jer, kako je utvrdio Gunnar Heinsohn, nacional-socijalizam je htio u planetarnim razmjerama uspostaviti pravo na zatiranje naroda kao nužnost zbog smanjenja životnog prostora, a Židovi kao „duhovna“ rasa ne nastupaju u toj borbi kao konkurencija, nego kao nešto puno gore: oni uz pomoć zabrane ubijanja objavljene u Deset zapovijedi pokušavaju paralizirati spremnost za borbu, nužnu za „preživljavanje“. Prije „uzdizanja univerzalne etike svestosti života i zaštite stranaca (*Aufrichtung einer universalen Ethik der Lebensheiligkeit und des Fremdenschutzes*)“, prema uvjerenju nacional-socijalista, vladale su druge norme i opetovano će, kao kazna za propadanje čovječanstva, morati zavladati iste norme. Zato je židovsku zabranu ubijanja Hitler želio sistemski nadvladati.

U cjelini uzevši, neovisno o tome što je u svojim odgovorima lutao i počesto se gubio, što njegov put, kako sam priznaje, „nikada nije bio unaprijed znan (*vorausgewußt*), nego je ostao kolebljiv (*schwankend*) i izložen naglim preokretima (*Rückschlägen*) i lutanjima (*Irrgängen*)“, Heidegger je zacijelo filozof koji je postavio bitna pitanja, pitanja što postaju sve značajnijima, postavši tako glavnim filozofskim skretničarom 20. stoljeća. Činjenica je da u našem vremenu nema nijednog elitnog

mislioca koji se ne bi kretao u Heideggerovu obzorju. Bilo da polazi neposredno iz njegove ontološke diferencije (razlike između bivstvovanja i bivstvujućeg) i njegove kritike metafizičke (unutar-identitetne) diferencije (razlike između biti i opstanka, esencije i egzistencije), bilo da nastoji pomoću Heideggera potražiti svoj način suočavanja s ontološkim identitetom (samo vrhovno bivstvujuće jest, samo ono ima neokrnjeno bivstvovanje) kao temeljem različitih totalitarizama i hegemonija. Ali ne samo da nema elitnog mislioca koji se ne bi kretao u Heideggerovu obzorju, nego nema ni elitnog umjetnika, odnosno pjesnika. Svjedoči španjolski pjesnik Antonio Machado, koji već 1936. godine zapisuje: „*Das Dasein ist das Sein des Menschen*. Tubivstvovanje je bivstvovanje čovjeka. Da bismo prodrli u bivstvovanje (*el ser*), nema drugih vrata (*portillo*) nego čovjekova ek-sistencija, bivstvovanje u svijetu i vremenu... To je duboko lirski nota koja će pjesnike voditi Heideggerovoj filozofiji kao leptire svjetlu (*tal es nota profundamente lirica que llevará los poetas a la filosofía de Heidegger, como las mariposas a la luz*)“.

Vratimo se elitnom pjesniku Paulu Celanu. Celanove roditelje su nacional-socijalisti u ljeto 1942. odveli iz Černovica u kazneni logor u Transnistriji. Nikada ih više nije vidio. Otac je umro od iscrpljenosti, majka od metka u potiljak. Kad je sam pobjegao iz radnog logora, napisao je svoju do danas najpoznatiju pjesmu *Fuga smrti*:

TODESFUGE

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der
schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein
goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die
Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der
Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich
abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der
schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein
goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den
Lüften da liegt man nicht eng
Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet
und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen
sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum
Tanz auf

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich
abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen
Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus
Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch
in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng*

*Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus
Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und
trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der
Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein
Meister aus Deutschland*

*dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith*

FUGA SMRTI

Crno mlijeko preranosti mi ga pijemo s večeri
pijemo ga u podne i jutrom pijemo noću
pijemo pijemo
kopamo grob u zraku gdje nam neće biti tijesno
U kući živi čovjek sa zmijama se igra
pod suton u Njemačku piše tvoja kosa od zlata
Margareto
on piše pred kuću izlazi svjetlucaju zvijezde
on zviždi dobavljuje pse izvabljuje svoje Židove
naređuje da se u zemlji iskopa grob
zapovijeda za ples da sviramo

Crno mlijeko preranosti mi te pijemo noću
mi te pijemo jutrom u podne pijemo s večeri
pijemo pijemo
U kući živi čovjek sa zmijama se igra
pod suton u Njemačku piše tvoja kosa od zlata
Margareto
Tvoja kosa od pepela Sulamko
kopamo grob u zraku gdje neće nam biti tijesno

On više kopajte dublje u zemlju a vi drugi
pjevajte i svirajte za pojasom željeza se hvata
i vitla njime oči su njegove plave
dublje lopatom a vi za ples svirajte

Crno mlijeko preranosti mi te pijemo noću
mi te pijemo u podne jutrom pijemo s večeri
pijemo pijemo
u kući živi čovjek tvoja kosa od zlata Margareto
tvoja kosa od pepela Sulamko on se sa zmijama igra

Viče smrt svirajte slađe smrt je majstor iz Njemačke
više prevlačite tamnije gudalom po violini
pa ćete kao dim u zrak se vinuti tada
u oblaku bit će vam grob i neće vam biti tijesno

Crno mlijeko preranosti mi te pijemo noću
pijemo te u podne smrt je majstor iz Njemačke
pijemo te s večeri jutrom pijemo pijemo
smrt je majstor iz Njemačke njegove oči su plave
olovnim zrnom te pogađa točno te pogađa
u kući živi čovjek tvoja kosa od zlata Margareto
huška pse na nas grob nam u zraku poklanja
igra se sa zmijama sniva smrt je majstor iz Njemačke

Tvoja kosa od zlata Margareto
tvoja kosa od pepela Sulamko

Raskorak između Heideggera i Celana nije tako mogao biti dublji. No, Celan je detaljno poznao Heideggerova djela. U svojoj je biblioteci imao trideset i tri Heideggerove knjige, sve pomno iščitane. U njima Celan nije tražio samo filozofove refleksije o pjesništvu, odnosno Heideggerove interpretacije Hölderlina, Trakla i Rilkea, nego i svezu između pjesništva i tišine. „Šutjeti (*schweigen*) pak ne znači biti nijem (*stumm sein*)... Onaj tko u jedan-s-drugim besjedenju (*Miteinanderreden*) šuti, može navlastitije ‚dati da se razumije‘ (*zu verstehen geben*), a to znači može navlastitije oblikovati razumijevanje od onoga kojemu riječ ne prestaje“, zapisat će Heidegger u *Bivstvovanju i vremenu* (*Sein und Zeit*). Prema Heideggeru, šutnja je konstitutivni dio govora, njegova mogućnost. Više je puta naglašavao da je izvor govora šutnja, muk: „Sam govor (*Sprache*) ima svoj izvor u šutnji. Nešto takvo kao ‚bivstvovanje‘ (*Seyn*) mora tek u njoj biti sabrano kako bi tad bilo izgovoreno kao ‚svijet‘. Ta predsvjetska šutnja (*vorweltliche Schweigen*) moćnija je od svih ljudskih moći. Nijedan čovjek nije nikada po sebi iznašao govor, to jest nije bio po sebi dostatno jak da razbije snagu one šutnje, osim možda pod stegom boga (*Zwang des Gottes*). Mi ljudi bivamo svagda već ubačeni (*hineingeworfen*) u neku izgovorenu i izrečenu besjedu (*Rede*) i možemo šutjeti samo još u povučeniosti (*Rückzug*) iz te besjede, a i to samo uspijeva tek rijetko“. I razlikovao je šutnju (*Schweigen*) zamuknuća, *Verschweigen*, od šutnje izmuknuća, *Erschweigen*, koja čuva ne-kazano, ostavlja ga otvorenim, povjerava ga tuđoj riječi: „Najviše mislilačko kazivanje (*Sagen*) sastoji se u tome da u kazivanju jednostavno ne zamukne (*verschweigen*) ono što doista treba kazati, nego da se ono kaže tako da biva imenovano u ne-kazivanju (*Nichtsagen*): kazivanje mi-

šljenja jest izmuknuće (*Erschweigen*). To kazivanje odgovara i najdubljoj biti govora, koji svoj izvor (*Ursprung*) ima u šutnji. Kao zavjetovan izmuknuću (*Erschweigender*), mislilac na sebi svojstven način napreduje do ranga pjesnika, a ipak vječno ostaje odvojen od pjesnika, baš kao što pjesnik vječno ostaje odvojen od mislioca“. U Celanovu primjerku *Bivstvovanja i vremena* nalazimo brojna podvlačenja. Posebice je pjesnik bio pogođen Heideggerovim izrazom „prozvučenje“ (*Verlautbarung*), koji upućuje na artikulaciju, prijenos u zvukovima. U toj je riječi na sažet način prepoznao upravo svoj rad. U pjesmi *Largo* čak susrećemo „ti istomišljenice, pustopoljski bliza“ (*Gleichsinnige du, heidegängerisch Nahe*). Zajedno s Heideggerom kanio se, između ostalog, uputiti tamo gdje se govor stropoštava u ponor šutnje kako bi prevladao taj ponor, taj bezdan (*Abgrund*). Put što ga je Heidegger naznačio čini se da otvara izlazak, prijelaz preko neprilike. No za Celana nije posrijedi ponovno vraćanje iskonu (*Ursprung*), nego izranjanje rane, artikulacija hropca što prijeti zavazda zagušiti žrtve. U tomu je njegova borba prsa u prsa s njemačkim jezikom, silazak u jezik smrti, kako bi na svjetlo iznio riječ, nezaboravni eho majke. Ponovno govoriti iz ponora u nebu, iz groba u zraku, iz cezure Auschwitza.

Zato je njegova riječ izmukla (*er-schwiegen*), otrgnuta šutnji, dočim je šutnja teret i može čak postati napad. Pjeva: „udar šutnje protiv tebe, udari šutnje“. Pjesnik govori u tišini (*in die Stille*), on prekida šutnju, probija je. Ne ište nikakvu izvornost, izvornu kreativnost. Pjesnik prevodi, prenosi šutnju onoga tko je bio ušutkan i oslobađa je. Njegova se riječ ne rađa, kako sugerira Heidegger u ogledu „...pjesnički obitava čovjek...“ (*...dichterisch wohnt der Mensch...*), iz nekog *Entsprechen*, iz nekog od-

govaranja u kojem se zapravo sluša poziv govora. Prije je riječ pjesnika protu-riječ, *Gegen-Wort*, riječ protiv onoga tko niječe ili tko šuti. I prinosi ranu od koje je ispražnjena, artikulirajući zagušeno zamuckivanje, upisujući ga kao ranu u njemački jezik. I čekajući uništenje, čekajući izdisaj, dah se domogao riječi. Nakon Auschwitza pjesništvo je ovaj preokret. „Pjesništvo: to može značiti preokret daha (*Atemwende*). Tko zna, možda pjesništvo prevaljuje taj put – i put umjetnosti – radi takvog preokreta daha?“.

A Heidegger je iznimno zauzeto od pedesetih godina osluškiavao pjesnikove riječi. Kad je germanist Gerhard Bauman ljeta 1967. pripremao pjesničku večer s Celanom u Freiburgu, o čemu je pismeno obavijestio Heideggera, ovaj mu je otpisao: „Već dugo želim upoznati Paula Celana. On stoji daleko ispred (*er steht am weitesten vorne*) i uglavnom je suzdržan (*halt sich am meisten zurück*). Znam sve o njemu, i o njegovoj teškoj krizi, iz koje se izvukao sam, koliko je to kadar čovjek učiniti... Bilo bi ljekovito Paulu Celanu pokazati Schwarzwald“. U Celanu je Heidegger vidio Hölderlinova nasljednika.

I tako je nakon spomenuta predavanja došlo do sudbonosna dogovora, koji će Celana odvesti do Heideggerova utočišta.

Krenuli su sutradan rano ujutro pjesnik-Židov i mislilac-Nijemac iz Freiburga prema Todtnaubergu (Smrtna gora) u Schwarzwald, utočištu mislioca. Izlet je trajao jedan dan. U Heideggerovoj su kolibi, na zadnjem sjedištu automobila kojim su se vozili i tijekom šetnje po močvarnom tresetištu, razgovarali o nečemu, sadržaj kojeg nije otkrio ni jedan ni drugi. Kako je Celan napisao 2. kolovoza 1967. svojoj ženi Gisèle de Lestrage: „U au-

tomobilu smo vodili ozbiljan razgovor (*un dialogue grave*), s jasnim riječima (*paroles claires*) s moje strane. Gospodin Gerhard Neumann, koji mu je prisustvovao, poslije je rekao da je za njega taj razgovor imao epohalni aspekt (*aspect épochal*). Nadam se da će Heidegger uzeti pero u ruke, sada kad nacizam ponovno uzima maha (*nazisme remonte*), i da će napisati nekoliko odjekujućih, također opominjućih stranica (*écritra quelques pages faisant écho, avertissant aussi*).“

U knjizi gostiju u kolibi, koju je Heidegger predstavio svojim gostima, Celan bijaše napisao ove riječi: „U knjigu kolibe, s pogledom na zvijezdu zdenca, s nadom u nadolazeću riječ u srcu, 25. srpnja, Paul Celan“ (*Ins Hüttenbuch mit dem Blick auf dem Brunnenstern, mit einer Hoffnung auf ein Kommendes Wort im Herzen*). U pjesmi *Todtnauberg*, iz zbirke *Prisila svjetla (Lichtzwang)*, koju je napisao tjedan dana nakon toga i poslao Heideggeru na dar, Celan će ponoviti:

TODTNAUBERG

*Arnika, Augentrost, der
Trunk aus dem Brunnen mit
dem
Sternwurfel drauf,*

*in der
Hütte,*

*die in das Buch
– wessen Namen nahms auf
vor dem meinen? –,
die in dies Buch
geschriebene Zeile von
einer Hoffnung, heute,
auf eines Denkenden
kommendes
Wort
im Herzen,*

*Waldwasen, uneingeebnet,
Orchis and Orchis, einzeln,*

*Krudes, später, im Fahren,
deutlich,*

*der uns fährt, der Mensch,
der's mi anhört,*

*die halb-
beschrifteten Knüppel-
pfade im Hochmoor,*

*Feuchtes,
viel.*

TODTNAUBERG

Arnika, utjeha oka,
gutljaj iz zdenca sa
zvjezdanom
kockom na vrhu,

u toj
kolibi,

taj u tu knjigu
- čija li je imena uzela
prije moga? -
taj u tu knjigu
zapisan redak o
jednoj nadi, danas,
u mislećeg
nadolazeću
riječ
u srcu,

šumska ledina, nepravna,
orhis i orhis, pojedinačno,

grubo, kasnije, u vožnji,
jasno,

taj koji nas vozi, čovjek,
koji sve sluša,
polu-prohodna od oblica
staza u dubokom tresetištu,

vlažno,
mnogo.

Čini se da ova nadolazeća riječ u srcu nije došla, ali prije nego što se okupamo u alegoriji i izvučemo gigantomahijske zaključke o „nijemosti bivstvovanja“, koju Gerhard Baumann suprotstavlja „svjedoku nesreće“, ne bi trebalo zaboraviti da su se oni u nekoliko navrata ponovno vidjeli u Freiburgu i da je svaki od Celanovih boravaka „duboko uznemiravao“ Heideggera. Ne bismo trebali naposljetku zaboraviti ni pismo što ga je Heidegger napisao autoru *Fuge smrti* 30. siječnja 1968, pola godine nakon susreta u kolibi i dva tjedna nakon što je primio separat pjesme *Todtนาuberg*: „Poštovani, dragi Paul Celan! Kako da Vam zahvalim za neočekivani veliki dar? Riječ pjesnika, koja kaže *Todtนาuberg*, imenuje mjesto i krajolik gdje je jedno mišljenje pokušalo napraviti korak unatrag u neznatno (*ins Geringe*). Riječ pjesnika koja je istodobno ohrabrenje i opomena (*das Ermuterung und Mahnung*) i istodobno čuva spomen (*Andenken*) na onaj mnogostruko ugođeni dan (*vielfältig gestimmten Tag*) u Schwarzwald. No, dogodilo se već večer uoči Vašeg nezaboravnog nastupa pri prvom pozdravu u hotelu. Otada smo jedan drugome mnogo toga prešutjeli (*zugeschwiegen*). Mislim da ćemo jednoga dana razriješiti u razgovoru ponešto od neizgovorenog (*daß einiges noch eines Tages im Gespräch aus dem Ungesprochenen gelöst wird*)... A moje želje (*Wünsche*)? Da u danom času čujete govor u kojem Vam se kazivanjem pri-daje ono što treba opjevati (*daß Sie zur gegebenen Stunde die Sprache hören, in der sich Ihnen das zu Dichtende zusagt*).“

Filozof u pismu otvara prostor susretu, u razgovoru je ukazao na put kako „neizgovoreno“ možemo dovesti u govor. U riječi „opomena“ počiva čak mig da je Heidegger začuo glas svoje savjesti. Ključna rečenica: „mnogo smo si toga prešutjeli“ (*wir haben Vieles einander zu-*

geschwiegen) naglašava tihu suglasje, stanovito razumijevanje, no upućuje nadasve na spoznaju pjesnika i mislioca da riječi mogu više prikriti nego izreći. Mislilac priželjkuje pjesniku da čuje kako neizgovorene, tako i izgovorene riječi i uzdigne ih u svoj govor, govor pjesništva. Samo se u tom govoru pjesnik i mislilac mogu približiti, ostajući kao povijesni pojedinci jedan drugome stranci.

Kako uočava Stephan Krass, Celan nije mogao neposredno razgovarati s ljudima koji patnju nisu osjetili na vlastitoj koži. S njima je mogao komunicirati samo preko pjesničke riječi, prikriveno. Samo oni koji su sami vidjeli sav užas mogli su se otvoriti jedan drugome. Ostali govore drugim i drukčijim govorom. Kada hoćemo s njima govoriti, riječ mora naći (svoj) put u pjesmi.

Možemo samo spekulirati je li Heidegger to naslutio, želeći pjesniku da čuje govor u kojem mu se kazivanjem pri-daje (*zusagt*) ono što treba opjevati. Heidegger je zacijelo u svom pismu prodro daleko, u prostor koji je do tada izbjegavao, no ostajući daleko iza onoga što je Celan od njega očekivao.

Pitanje na koju je riječ Celan čekao zacijelo mora ostati otvoreno i nakon čitanja ovog pisma. *Nadolazeća riječ* možda nije samo riječ objašnjenja, samilosti, oprosta ili pokajanja, nego i odgovora na Heideggerov adventizam, na njegovu „nadolazećeg boga“ (*kommenden Gott*), na njegov „put prema govoru“ (*Unterwegs zur Sprache*), koji je kadar donijeti „okret“ (*Wende*).

Ali ne treba zaboraviti ni da je Celan bio nepoznat u Francuskoj, kada ga je Heidegger proslavljao, i da mu je njegovo germansko slušateljstvo u Freiburgu ili Vaduzu pribavljalo slavu. Podsjetimo da je on potajice napustio

Rumunjsku i sovjetsku Madžarsku otputovavši za Beč, potom za Pariz, gdje je stigao 13. srpnja 1948. godine. Pariz mu je skupo naplatio taj „grieh protiv budućnosti“. On tada nije bio židovski bjegunac od Shoaha, nego antistaljinistički politički izbjeglica i u to se ime (ako je vjerovati Celanovu prijatelju Isacu Chivi) intelektualna sredina prema njemu odnosila kao prema kužnu bolesniku, dok je danas odveć čedna, odajući pobožno i bez diskriminacije počast njegovoj tragičnoj sudbini, njegovoj obiteljskoj prepisci i neobičnu djelu što ga je strastveno gradio.

Četiri tjedna nakon posljednjeg susreta s Heideggerom, u travnju 1970, Paulu Celanu se briše svaki trag. Sva traganja bijahu uzaludna. Deset dana nakon toga, 30. travnja, nekoliko kilometara južno od Pariza, u Courbevoie, na obalama Sene, pronađeno je tijelo. Celan je dobrovoljno završio svoj život skokom s mosta Mirabeau u Parizu. Tu smrt ne možemo odgonetnuti, znamo samo da je rijeka Sena odnijela njegovo tijelo, no da rijeka Leta nije odnijela duh njegova pjesništva.

Na njegovu radnom stolu ostala je otvorena Hölderlinova biografija s podcrtanom rečenicom: „Genij se često pomrači i potone u trpki zdenac svojega srca.“ Zvon tišine bio je snažniji od svih nadolazećih riječi.

LITERATURA

Hannah Arendt, *Menschen in finsternen Zeiten*, München, 1989.

Damir Barbarić, „Riječ kao ime“, u: isti, *Približavanje: Ogledi o filozofiji*, Zagreb, 2001, str. 257-271.

Gerhard Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, Frankfurt /M., 1986.

Maurice Blanchot, *Le Dernier à parler*, Montpellier, 1984.

Jean Bollack, *Poésie contre poésie: Celan et le littérature*, Paris, 2001.

- Cesare Catà, *La passeggiata impossibile: Martin Heidegger e Paul Celan tra il niente e la poesia*, Roma, 2012.
- Paul Celan, *Werke in sieben Bänden*, ur. Beda Allemann i Stefan Reichert, Frankfurt/M., 2000.
- Paul Celan & Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance (1951–1970)*, Paris, 2001.
- Donatella Di Cesare, *Heidegger e gli ebrei*, Torino, 2014.
- Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, Frankfurt/M., 1981.
- John Felstiner, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven – London, 1995.
- Paola Gnani, *Scrivere poesia dopo Auschwitz: Paul Celan e Theodor Adorno*, Firenze 2010.
- Martin Heidegger, *Besinnung* (= Gesamtausgabe, sv. 66), Frankfurt /M., 1997.
- Martin Heidegger, *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität: Das Rektorat 1933/34*, Frankfurt/M., 1983.
- Martin Heidegger, *Hölderlins Hymnen „Germanien“ und „Der Rhein“* (= Gesamtausgabe, sv. 39), Frankfurt/M., 1980.
- Martin Heidegger, *Holzwege* (= Gesamtausgabe, sv. 5), Frankfurt /M., 1977.
- Martin Heidegger, *Nietzsche I-II*, Pfullingen, 1961.
- Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen, 2006.
- Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze* (= Gesamtausgabe, sv. 7), Frankfurt/M., 2000.
- Gunnar Heinsohn, *Warum Auschwitz? Hitlers Plan und die Ratlosigkeit der Nachwelt*, Reinbek bei Hamburg, 1995.
- Tine Hribar, *Tragična etika svetosti*, Ljubljana, 1991.
- Stephan Krass, „Wir haben Vieles einander zugeschwiegen“, *Neue Züricher Zeitung*, 3–4. siječnja 1988.
- Martin Kriele, *Die demokratische Weltrevolution. Warum sich die Freiheit durchsetzen wird*, München, 1987.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *La poésie comme expérience*, Paris, 1986.
- Philippe Lacoue-Labarthe, *La fiction du politique*, Paris, 1987.

- Emmanuel Lévinas, *Paul Celan: De l'être à l'autre*, Montpellier, 2003.
- James K. Lyon, *Paul Celan & Martin Heidegger: An Unresolved Conversation 1951-1970*, Baltimore, 2006.
- Antonio Machado, *Juan de Mairena, II (1936-1938)*, Madrid, 2004.
- Günther Neske & Emil Kettering (ur.), *Antwort: Martin Heidegger im Gespräch*, Pfullingen, 1988.
- Otto Pöggeler, *Spur des Worts: Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg, 1986.
- Rüdiger Safranski, *Ein Meister aus Deutschland: Heidegger und seine Zeit*, München-Wien, 1994.
- Jacques Taminiaux, *Le théâtre des philosophes*, Grenoble, 1995.

NACIONALNI MOMENT MUZIKE

Pitanje o odnosu muzike i nacionalnog svoj legitimitet ima i u području teorijskog, filozofskog ili sociološkog mišljenja. Znano je da je od početka 19. stoljeća muzika služila čak kao privilegirani nositelj nacionalnih simbola, a kod nacija u formiranju i kao aktivni konstituens. Univerzalnost i nacionalnost muzike međusobno se ne isključuju. Naprotiv. Upravo zbog univerzalne prirode svojih emocija, zbog svojeg univerzalnoga „govora“, muzika može najjasnije izraziti nacionalne značajke.

Theodor W. Adorno u *Uvođenju u sociologiju muzike* (*Einleitung in die Musiksoziologie*) na podlozi te činjenice uspješno nastupa, što se na prvi pogled čini paradoksalnim, protiv svakog muzičkog nacionalizma, nacionalizma u smislu imperijalizma i šovinizma. Naime, u velikim razdobljima imaju svagda izabrani narodi navadu tvrditi da samo oni, i nitko drugi do oni, imaju muziku u zakupu. No, besmislenost se takve pretenzije očituje čim pođemo od konkretnih muzičkih imena, primjerice od Webera ili Debussyja.

Carl Maria von Weber svojom je romantičnom muzikom bio vrlo omiljen u Francuskoj. Ne neposredno zbog humanoga unutrašnjeg sadržaja, nego zbog nečega nacionalno njemačkog. U toj razlici u odnosu spram francuske tradicije, Francuzi su gustirali kao u kakvu stranom jelu. S druge, ne-francuske strane, Claudea Debu-

ssyja prihvaćamo adekvatno samo ako uočimo francuske momente što daruju boju muzičkoj intonaciji (*Tonfall*). Pritom Adorno naglašava: „Što je muzika više idiom, sličan jezičnom, tim je bliža nacionalnim karakteristikama.“ Ono austrijsko kod Schuberta i Brucknera nije samo puki historijski činitelj, nego jedna od šifri samog estetskog fenomena.

S historijskoga su gledišta nacionalni stilovi postali jasniji tek nakon renesanse i raspada srednjovjekovnoga, crkveno uvjetovanoga univerzalizma. No, istodobno je s tim procesom nastajao i novi građanski univerzalizam, koji se u odnosu spram feudalnog partikularizma mogao afirmirati samo na podlozi nacionalnog principa, odnosno nove forme partikularnosti. Otada je taj protuslovni proces u muzici neprestano prisutan. Muzika nije univerzalna zbog apstrahiranja onoga što je u njoj prostorno-vremensko, nego jedino i samo kroz povijesnu, dakle i nacionalnu konkretnost.

Kako se duboko univerzalnost i humanost muzike prepliću s nacionalnim momentom, kojega ujedno prekoračuju, dokazuje upravo razviće bečke muzike. Od bečkog klasicizma i njegovih nasljednika do Druge bečke škole. Središnja je tradicija te muzike, muzike koja je usmjerena integralnoj formi (vrhunski je ilustrira Mozartova sinteza njemačkog i talijanskog u muzici) i koja je duboko srodna s idejom univerzalnosti, pokazujući se kao antiteza nacionalnim školama 19. stoljeća, i sama dobila s Bečom nacionalni pečat. Bečki govore, konstatira Adorno, još mnoge teme kod Gustava Mahlera ili Albana Berga. Latentno govori taj idiom čak Anton von Webern. Bečki je postao i bio istinski svjetski jezik muzike upravo kao – *dijalekt*.

To je bilo posredovano zanatskom tradicijom tematsko-motivskog rada u muzici, a i tonaliteta kao sistema. Bečki je ingenium, koji je vladao muzičkom poviješću gotovo 150 godina, bio kozmos gornjega i donjega, sin-teza univerzalnoga i partikularnoga, duha i prirode, artificijelnoga i narodnog. Ono što je na socijalnoj ravni ostalo fantazmatsko, muzika je ozbiljila kao nešto realno. Kao da je bila pošteđena rascjepa građanskog društva.

No, velika je muzika ono što je anticipirala kao pomirbu preuzela upravo iz anakronoga Beča, gdje su se međusobno dugo podnosili feudalna strukturiranost (*Geformtheit*) i građanska sloboda duha, neupitni katolicizam i čovjekoljubno prosvjetiteljstvo. Bez toga ishodišta i bez obećanja kolikogod iluzorne pomirbe gotovo ne bi bila moguća europska umjetnička muzika najvišeg ranga. Nakon Beča više nije bilo moguće održati ravno-vjesje između univerzalnoga i nacionalnoga. Kod Schuberta, kada se nacionalni moment kao takav prvi put oslobađa, on je kao takav još nedužan. Potom će postajati sve agresivniji, i postat će svjedočanstvom svega onoga što se nije pomirilo s građanskim društvom.

Unutar militantnog nacionalizma muzika postaje funkcijom nacije. Povijest muzički nacionalnoga od Schuberta do Hansa Pfitznera „napreduje“ putem od humanosti preko nacionalnosti do – bestijalnosti. To međutim, prema Adornu, ne vrijedi za nacionalno u muzici zatiranih naroda. Chopinova *Fantazija u f-molu* izražava tragično-dekorativnu muziku trijumfa, trijumfa da Poljska nije izgubljena i da će jednoga dana ponovno uskrisiti. No, nad tim trijumfom ujedno trijumfira „apsolutno-muzička kakvoća“ (*eine absolut-musikalische Qualität*),

koju nije moguće uhvatiti i zadržati unutar nacionalnih granica. Muzika je to koja spaljuje nacionalni moment koji ju je potpalio. Tako je Chopinovo djelo vjerojatno zadnji nacionalizam koji se odupire ugnjetavačima, ne slaveći ujedno samo ugnjetavanje. Ta je zaoštrena Adornova teza zacijelo nastala u otporu spram nacionalsocijalizma i njegove zlouporabe muzike.

Adorno nastupa protiv manipuliranja onim što želi biti samoniklo, naime nacionalnim. Na primjer, protiv folklorističkih tendencija u novijoj umjetničkoj muzici nacionalnog stila, protiv nastavljanja nacionalnih škola kasne romantike u 20. stoljeću. No, ujedno opravdava Mađara Belu Bartóka i Čeha-Moravca Leoša Janáčka, koji su se navodno branili pred navedenom manipulacijom. Bilo bi to slično protestu podjarmljenih naroda protiv kolonijalizma. Rekurs na faktički nezahvaćene idio-me (*unerfaßte Idiome*), koje bi postvoreni zapadnjački muzički sistem na svoj način priredio, zbiva se istodobno s revoltom avansirane nove muzike protiv tonaliteta i njemu podređene, ukočene metrike. Tako je nacionalni moment još jednom, premda privremeno, postao muzički produktivnom silom.

Zanimljiva je Adornova misao da je i Nova muzika (Schönberg, Berg, Webern, Krenek...) još zatočenicom nacionalnih suprotnosti, usprkos iznenađujućem kontrastu s narodnjačkom (*völkisch*), kulturno-konzervativnom ideologijom u Njemačkoj, unatoč tome što ju je ta ideologija proganjala, optužujući je da je iskorijenjena i intelektualistička. Adornov je naglasak na srednjoeuropskom duhu: „Radikalizam, koji nije proveo inovacije samo na pojedinačnim sektorima (*in einzelnen Sektoren*), poput harmonike i ritmike, nego je proveo prevrat u cje-

lokupnu kompozicijskom materijalu; revolt protiv uhodanoga govora muzike, oboje je bilo posve srednjoeuropski“. A u averziji spram Nove muzike, recimo Schönbergova ekstrema, koji je na internacionalnoj ravni slovio kao njemačka posebnost, bili su jedinstveni kako svenjemački, antivagnerijanski neoklasicisti, tako i folkloristi „agrarnih“ zemalja.

I sama je Schönbergova škola čuvala njemačku svijest tradicije. Tijekom nacionalsocijalističkih difamacija Schönberga pod Hitlerovom diktaturom, Alban Berg je napisao hvalospjev Schönbergu kao njemačkom kompozitoru. Pokret koji je materijal i jezik muzike tako temeljito preorao da su naposljetku iščezli nacionalni elementi, po svojem je podrijetlu i razviću bio unatoč tomu nacionalno determiniran. Svoju je energiju crpio iz nacionalnih posebnosti kompozicijskog postupka (*kompositorischen Verfahrensweise*). Tek je moderna nakon 1945. doista likvidirala nacionalne diferencije. Internacionalizaciju muzike povezuje Adorno s političkim padom načela nacionalne države i cijepanjem svijeta u velike nadnacionalne sisteme.

Nakon takvog prikaza razvića od nacionalnog prema internacionalnom i nakon izjave o likvidaciji nacionalnih diferencija, iznenaduje Adornova zaključna tvrdnja da, unatoč svemu, nacionalne škole ostavljaju svoj trag i u današnjoj kompozicijskoj internacionali, u metafori: „Ondje gdje se jedna rijeka ulijeva u drugu, možemo još dugo u nižem toku prepoznati njezinu vodu po njezinoj boji“. Uzmimo Pierrea Bouleza ili Karlheinz Stockhausena. Kod Stockhausena dobro osjećamo nešto njemačko, sklonost mišljenju do kraja, odlučno odbacivanje svake misli koja cilja na učinak, gestu striktno isključivo-

sti (*Gestus strikter Ausschließlichkeit*). Nije dakle posrijedi brisanje nacionalnoga iz muzike, nego oslobađanje od ideološkog nacionalizma u muzici. Muzički je posvema razumljivo da se Boulez vazda iznova poziva na Debussyja.

Kako to formuliraju Alexander Becker i Matthias Vogel, neobična moć muzike ima veze s njezinim „potencijalom za smisao“ (*Sinnpotential*) koji, pri svoj njezinoj nepredmetnosti i neshvatljivosti, jest ono što nam „govori“, što nas obuzima i povezuje. Kao naročita odlika muzike zamijećena je čak i „snaga značenja“ (*Kraft des Bedeuten*), čime ona nadilazi sve druge medije, dočim se njezin smisao bez značenja može razumjeti onkraj značenja, pri čemu se, naposljetku, nadilaženje prema „neizgovorivom nadznačenju“ (*unaussprechliche Überbedeutung*) na razne načine može poklopiti s beznačenjskim početkom smisla. Muzika, prema Jean-Luc Nancyju, znači „samu značenjskost“ (*la signifiance même*), „uzvišeni pristup čistoj prezenciji smisla“, u čemu je ona sama učinkovita kao, kako je određuje Philippe Lacoue-Labarthe, „umjetnost onkraja značenja“ (*un art de l'au-delà de la signification*). Usporedimo li u tome smislu muziku s drugim umjetnostima, možemo reći da se u njoj, upravo stoga jer je s onu stranu reprezentativnosti, najočičenije očituje i nacionalni moment.

O nacionalnoj muzici možemo govoriti tamo gdje imamo (nacionalne) kompozitore koji su kadri „autohtono komponirati“, duhovno biti slobodni. Pritom je bitna kompozitotova otvorenost spram sebe kao ek-sistencije, spram svojeg bivstvovanja u svijetu. Muzika kao komponiranje tišine i zvuka zbiva se najprije u svijetu kao prostoru bivstvovanja i tek potom u području naci-

onalnih ili socijalnih prijepora. Univerzalno je na dnu ek-sistencije, u onom najindividualnijem. Kompozitor se kao umjetnik uzdiže prema univerzalnome kada se spušta u svoju neponovljivu unikatnost. I u tom se spuštanju, u tom silasku, silasku koje je ujedno uzdizanje, ono partikularno – dakle nacionalno – oblikuje samo po sebi.

L I T E R A T U R A

Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Frankfurt /M., 1962.

Alexander Becker & Matthias Vogel (ur.), *Musikalischer Sinn: Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, Frankfurt /M., 2007.

Philip Vilas Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*, New York – London, 2011.

Arnold Hauser, *Philosophie der Kunstgeschichte*, München, 1958.

Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta: Figures de Wagner*, Paris, 1991.

Jean-Luc Nancy, *Le sens du monde*, Paris, 1993.

ARHITEKTURA ILI TEHNOTEKTURA

Nasilje prisutno u modernoj arhitekturi nije nešto slučajno. Naprotiv, inherentno je novovjekovnoj arhitekturi i novovjekovnoj koncepciji čovjeka uopće.

Iz toga proishodi, kako je zaključio Alberto Perez-Gomez u djelu *Arhitektura i kriza moderne znanosti* (*Architecture and the Crisis of Modern Science*), da je danas arhitektura kao takva, uslijed vlastita nasilja, mrtva i da je njezino mjesto zapravo zauzela *tehno-tektura*. A budući da se tehno-tektura zasniva na nasilju, ona ne može funkcionirati drukčije nego preko tehno-kracije.

No, otkuda uopće nasilje u arhitekturi? Kod jednog od vodećih teoretičara 19. stoljeća susrećemo sljedeću formulaciju: „Za razliku od ostalih arhitekata (*Baumeister*), znanost ne riše samo kule u zraku, nego podiže pojedine, za stanovanje ugodne katove zgrade prije nego što položi njezin kamen temeljac.“ Arhitekti dakle rišu gradove u oblacima, no znanost je još radikalnija od arhitekture. I ona, poput arhitekata, zida gradove u oblacima, ali ti su gradovi, barem na početku, gradovi bez kamena temeljca.

Ukoliko arhitektura treba biti na znanosti zasnovana arhitektura, što danas svakako hoće biti, ona mora prema tome risati ne samo gradove u oblacima, nego istodobno i takve gradove koji su isprva bez kamena temelj-

ca. Što znači da se u spoju sa znanošću arhitektura s oblaka nipošto ne spušta na zemlju. Naprotiv. Arhitektura još više visi u zraku. Kad arhitektura kao znanstvena arhitektura počne crtati u oblacima gradove lišene temelja, ona više nije ono što označuje njezino ime, nije više u skladu sa samom sobom. Još uvijek se razumije (*techne*) u gradnju, ali kamen temeljac ili počelo (*arche*) zgrade joj izmiče. Zato će ga naposljetku sama iskonstruirati, sama iz sebe će konceptualizirati temeljni kamen zgrade i tako će se sama po sebi ili nasilno uspostaviti i kao jedini načelni graditelj (*tekton*) zgrada. A one upravo zato, premda su od željeza i betona, nisu drugo do bestemeljni gradovi u oblacima, produkt arhitekture koja se pretvorila u tehnotekturu (*technikos* i *tektonikos* imaju isti korijen - *tek* - i prvotno znače isto), u nešto što se, unatoč tome što se razumije u sve, vrti samo oko samog sebe. Premda arhitektura kao tehnotektura gradova u oblacima, što ih je isprva ocrkala bez temelja, naposljetku riše i temelje, ti temelji, kako uočava Massimo Cacciari u djelu *Arhitektura i nihilizam* (*Architecture and Nihilism*), nisu ni na čemu utemeljeni. Drugim riječima: nisu utemeljeni ni na čemu drugome nego na arhitekturi koja se pretvorila u tehno-tekturu. Tehnotektura je, naime, arhitektura koja iz posve vlastitih moći riše temelje svojih gradova u oblacima.

Ali što citiranome teoretičaru, Karlu Marxu, znače „kule u oblacima“? Što mu znači arhitekt koji riše gradove u oblacima? Ne nešto manje vrijedno, dapače, nešto više vrijedno. Arhitekt mu označuje paradigmatu onoga što čovjeka razdvaja od životinje i što ga postavlja nad njih: „Mi pretpostavljamo rad u obliku kakav je svojstven samo čovjeku. Pauk obavlja operacije slične tkačevima, a gradnjom svojega saća pčela postiđuje ponekog

ljudskog arhitekta. Ali što unaprijed odvaja i najgorega arhitekta od najbolje pčele jest to da je on svoje saće izgradio u glavi prije no što će ga izgraditi u vosku. Na završetku procesa rada izlazi rezultat kakav je na početku procesa već postojao u radnikovoj predstavi (*Vorstellung des Arbeiters*), dakle shodno ideji (*ideell*: ideelno). Ne postiže on samo preinaku oblika prirodnih stvari (*des Natürlichen*); on u njima ujedno ostvaruje i svoju svrhu koja mu je znana, koja poput zakona određuje put i način njegova rada i kojoj mora podrediti svoju volju.“ Kao što je arhitekt – ovdje shvaćen u svom prvotnom jedinstvu projektanta i izvršitelja – paradigma radnika uopće, tako je i radnik uopće paradigma čovjeka kao takvog. Čovjek se ovdje shvaća kao radno biće koje, za razliku od životinje, rezultat svoje djelatnosti već unaprijed predstavlja, idealno ocrtava kao svrhu, što potom kroz radni proces i pomoću svoje volje realizira tako što, s obzirom na projekt (idealnu predstavu, svrhu), preoblikuje nešto prirodno, odnosno nekoj prirodnoj materiji utiskuje projektirani oblik.

U tome procesu mora čovjek, čija je paradigma arhitekt, podrediti prirodnu materiju i svoju volju. Dvo-smjerno je dakle nasilje toga podređivanja što ga obavlja čovjek kao radno biće u radnom procesu. Nasilje koje proistječe iz svrhe kao zakona čovjekove svrhovite djelatnosti, i stoga kao zakona radnog procesa u cjelini, jest dvojno nasilje: nasilje nad prirodom i nasilje nad samim sobom. Da je tu riječ o prirodnoj materiji, nije nikakva slučajnost, jer se priroda pod nasiljem čovjekove svrhovite (teleološke) djelatnosti u radnom procesu najprije mijenja u golu materiju, u materiju koje je paradigma vosak.

Nasilje pred kojim smo se našli potječe iz biti radnoga procesa, iz rada kao takvog. A što je rad? Još jednom Karl Marx: „Rad je najprije (*zunächst*) proces između čovjeka i prirode, proces u kojemu čovjek svoju razmjenu tvari (*Stoffwechsel*) s prirodom vlastitim činjenjem (*Tat*) posreduje (*vermittelt*), regulira (*regelt*) i kontrolira (*kontrolliert*). Naspram same prirodne tvari on nastupa kao prirodna moć (*Naturmacht*). On pokreće prirodne snage svoje tjelesnosti, ruke i noge, glavu i šaku, kako bi sebi privlastio (*sich... anzueigen*) prirodnu tvar (*Naturstoff*) u nekom obliku upotrebljivom za njegov vlastiti život. Time što ovim kretanjem (*Bewegung*) djeluje na prirodu izvan sebe i mijenja je, ujedno mijenja i vlastitu prirodu. On razvija u njoj usnule potencije (*schlummernden Potenzen*) i podvrgava (*unterwirft*) igru njezinih snaga svojoj vlasti (*Botmäßigkeit*).“ Primarno nasilje nad čovjekom, dakle, ne dolazi odnekud izvana, nego upravo iz njega samoga.

Nad čovjekom primarno nasilje ne proishodi ni od boga ni od društva, nego iz rada kao njegove vlastite biti. Dok je paradigma čovjeka radnik, a paradigma radnika arhitekt, čovjek će nasilno podređivati kako vanjsku tako i unutarnju prirodu. Nasilno će podređivati – povezivati nasilje i podređivanje u jednu sintagmu zapravo je pleonazam – kako prirodu tako i svoje tijelo. Neće provoditi nasilje samo oko sebe, nego i u samome sebi. Nasilje čovjekovo, čija je bit rad, jest nasilje nad svime što uopće jest, prije svega i iznad svega nasilje nad samim sobom: nasilje nad tijelom, pa i nasilje nad slobodnom mišlju, jer u idealnu svrhu fiksirana misao zaci-jelo nije više slobodna.

Oslobođenje rada stoga nije ništa do samo-porobljavanje čovjeka. Čim čovjek sebe smatra radnikom, sam

više nije slobodan. Nasilje što ga obavlja i ujedno sam podnosi pretvara čovjeka u *autokrata* i *tehnokrata* na svim razinama: i politički birokrat nije ništa drugo nego tehnokratski autokrat na društvenoj razini, odnosno u društvenoj sferi. Moderni čovjek pokušava podrediti, staviti pod svoju vlast, ne samo prirodne nego i društvene sile, želi se ne samo naspram prirode, nego i naspram društva uspostaviti kao – moć. Ako je u 19. stoljeću samo naspram prirode nastupao kao prirodna moć, i stoga je tretirao kao vosak, u našem vremenu nastoji i društvene odnose pretvoriti u nešto slično vosku, u nešto što se može proizvoljno oblikovati, što je načelno posve na raspolaganju čovjekovim idealnim predstavama (zamisljima, nacrtima) i stoga u potpunosti raspoloživo. Čovjek koji sebe smatra subjektom želi biti ne samo arhitekt prirode nego i – arhitekt društva. U odnosu na idealnu predstavu postojeće se društvo pretvara u predmet svrhovite (teleološke, odnosno eshatološke, revolucionarne) djelatnosti.

No, fantazma o čovjeku kao arhitektu svega što jest, arhitektu bivstvujućeg kao takvog i u cjelini, nije samo fantazma našega vremena. U našem je vremenu samo postala opća – došlo je takoreći do njezina podruštvljenja. Ta je fantazma, naime, rođena na početku novoga vijeka, ponajprije u glavama filozofa. Legitimiravši čovjeka kao subjekt, Descartes ga je htio i kao takva legalizirati upravo uspostavljajući ga kao „gospodara i vlasnika prirode” (*maître et possesseur de la nature*). Leibniz je bio još radikalniji: ljudi koji mijenjaju površinu zemlje, da bi je uljepšali, jesu „kao mali bogovi koji nasljeđuju velikoga Arhitekta svemira” (*comme des petits dieux qui imitent le grand Architecte de l’univers*). Čovjek kao arhitekt jest mali bog, imitacija velikog boga kao arhitekta

svemira, velikoga svijeta. U 19. stoljeću, kada parole o mrtvom bogu postanu sve glasnije, naposljetku nadjačavajući sve prigovore, i kada čovjek započne vjerovati samo još u samoga sebe, čovjek će se konačno identificirati s bogom. Postavit će se na mjesto boga i s toga se trona neće više vidjeti kao kopija velikog boga, nego upravo kao veliki bog sam, kao arhitekt svijeta kao takva i u cjelini. Ne želi više biti mali bog, želi biti veliki bog, bog bogova, kako u prirodi tako i u društvu: „‘Očovječiti’ svijet (*die Welt* ‘*vermenschlichen*’), to jest sve više se u njemu osjećati gospodarima (*als Herren fühlen*)“ (Nietzsche). Svoju sudbinu čovjek uzima u svoje ruke i želi u svojim rukama imati sve što jest – od kozmosa do kozmetike.

To nije prepreka, nego upravo poticaj tome da se arhitekti još uvijek smatraju malim bogovima. Pod okri-ljem Čovjeka kao velikog Arhitekta, mali arhitekt ili arhitekt u uobičajenom značenju riječi kroji svoju sudbinu i sudbinu svojega svijeta koji mu je na volju. U smislu definicije čovjeka kao radnog bića, čija je paradigma arhitekt kao takav, pojedinačni konkretni arhitekt provodi nasilje nad prirodom, nad samim sobom i nad drugima, nad onim dijelom društva nad kojim razastre svoju vlast. Ujedno pojedini konkretni arhitekt nekako zna da njegova vlast nije zapravo njegova, budući da mora idealnoj predstavi koju je zamislio i koja za izvođače te njegove zamisli vrijedi kao zakon, najprije podrediti ili podčiniti upravo sebe samoga, svoje tijelo i svoju volju. Iako je, s obzirom na definiciju rada kao radnog procesa, samo regulator i kontrolor, iako nasilje svrhovitoj djelatnosti podređenog radnog procesa naizgled prenosi na druge, on zapravo nije slobodan. Nije riječ o tome da mora računati na otpor materije ili masa, na ovaj ili onaj

nedostatak, na naloge odozgo, nego je riječ o neslobodi koja potječe iz njegove podređenosti strukturi radnoga procesa kao takvog. Rekli smo već da je oslobođenje rada samo-porobljavanje čovjeka, no oslobođenje ne smijemo razumjeti vulgarno. Oslobođenje rada, s obzirom na definiciju rada s kojom se susrećemo kod našega teoretičara iz 19. stoljeća, ne znači samo oslobođenje *od* rada, nego ponajprije *oslobođenje rada* samoga, oslobođenje njegovih bitnih odredbi. A bitne odredbe ili potencije rada jesu: posredovanje, reguliranje i kontroliranje. Rad je stoga doista oslobođen tek kada je to regulativni ili kontrolni rad. Tada čovjek kao radno biće nije više upregnut u neposredni produkcijski proces, nego se postavlja kao regulator i kontrolor nad sam rad. Ne fizički napor i izgaranje, nego intelektualno reguliranje i kontroliranje jesu ono najmoćnije ili najsilnije radne snage. Reguliranje i kontroliranje su pravi uzrok, prava sila kojom čovjek obavlja nasilje nad prirodom ili društvom, kojom ih podređuje, stavlja pod svoju vlast. A time i samoga sebe kao prirodno i društveno biće: oslobođenje ili emancipacija čovjeka kao prirodnog i društvenog bića jest samoporobljavanje čovjeka kao prirodnog i društvenog bića!

Da je konačna faza oslobođenja rada upravo *rad kontrole*, znalo su već na početku 19. stoljeća. Znao je to već i Hegel, i stoga je mehanika i automatika za njega samorazumljivi povijesni rezultat svih poboljšanja u području rada, podjele rada itd. „Ono opće i objektivno u radu leži pak u *apstrakciji*, koja uzrokuje specifikaciju sredstava i potreba, a time ujedno specificira proizvodnju i stvara *podjelu radova*. Rad pojedinčev postaje podjelom *jednostavniji (einfacher)*, a time postaje veća umješnost (*Geschicklichkeit*) u njegovu apstraktnom radu, kao i koli-

čine njegovih proizvoda. Ova apstrakcija umještosti i sredstva upotpunjuje ujedno *ovisnost* i *međusobnu povezanost* ljudi za zadovoljenje ostalih potreba do posvećene nužnosti. Apstrakcija proizvodnje (*Abstraktion des Produzierens*) čini rad nadalje sve više *mehaničkim* (*mehanis*), a tima na kraju podobnim (*fähig*) da čovjek može od njega odstupiti, a da na njegovo mjesto može stupiti *stroj*". Današnja telematika, koja na čelo reguliranja i kontroliranja automata postavlja informatiku, s te točke gledišta nije ništa drugo do realizacija više od stotinu godina starih projekata.

Razlika između telematike i klasičnih projekata automatike nahodi se u tome što je čovjek kao regulator i kontrolor sada ne samo iznad neposrednoga produkcijskog procesa, nego i iznad neposredne kontrole i iznad neposrednog reguliranja. Bit automatike kao telematike jest samoreguliranje, tako da čovjeku preostaje samo još kontrola nad kontrolom, dakle reguliranje na drugu potenciju. No, i to je još kontrola. Nasilje nad prirodom i samim sobom kao prirodnim bićem nije više neposredno nasilje, no zato je kao strukturalno nasilje tim totalnije i apsolutnije. Prijeti nam kozmička poplava toga nasilja. Iz njega će se izvući samo oni koji već sada počnu graditi „čamce za spašavanje“ ...

Propast arhitekture, odnosno njezin preustroj u tehnotekturu, telematsku arhitekturu, nije identičan s propašću na tehno-tektonskim osnovama oblikovanog svijeta, nego s propašću slobode čovjeka i rastom nasilja – premda i kao samonasilja – nad čovjekom. Početak pretvaranja arhitekture u tehnotekturu predstavlja Bauhaus i nije slučajno da se jedan umotvor Waltera Gropiusa zove upravo *Palača rada* (*Arbeitsamt*, 1929). Nakon Drugoga

svjetskog rata, dakako mimo himeričke i ahistorijske fašističke ili socrealističke arhitekture, Le Corbusier u okviru CIAM-a (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*) iznova zahtijeva funkcionalnu integraciju svih umjetnosti, i ovaj put pod radnom kontrolom arhitekture. Nasilje nalazimo već na izvoru integracije. Tragični nesporazum, koji se zaoštrava u avangardnoj arhitekturi šezdesetih godina (na primjer Archigram ili SPACE), jest u tome, kako pokazuje Manfredo Tafuri u svom djelu *Nacrt i utopija (Progetto e utopia)*, da novovjekovna arhitektura *topos* čovjeka stalno tretira utopijski. Dok bude postupala kao znanstvenik u laboratoriju i prostor – dom čovjekove slobode – predstavljala kao „idealni prostor“, koji može ispuniti ovim ili onim umotvorom, arhitektura se neće osloboditi utopizma. I obrnuto: što se arhitektura sve više pretvara u tehnotekturu, tim je veća njezina bezzavičajnost (*Unheimlichkeit*), tim je nasilnija u svojim utopijskim projektima, kao primjerice famozni projekt Constanta Nieuwenhuysa *New Babylon*.

Riječ je o anti-arhitekturi ili arhitekturi koja nije oslonjena na *topotekturu* kraja ili predjela. Jer jedino topotektura kraja arhitekturu može osloboditi nasilja tehnotekture, budući da je kraj onaj najprvotniji prostor (*topos*) čovjeka.

U Kafkinoj paraboli *Gradski grb (Das Stadtwappen)* govori se o urbanističkom projektu koji angažira pokoljenja, odnosno o stvaranju određenog habitata od strane naraštaja ljudi u otvorenoj, isprekidanoj i beskrajnoj povijesti: gradnja kule babilonske koje nedovršenost – a zapravo zapuštanje, odustajanje – ne ostavlja nasljeđe katastrofe ili ruševine neuspjeha, otprilike onako kao što se to događa s nekom pojavom koja se daje objasniti uobičajenim racionalnim shemama.

„Tako je proteklo vrijeme prvog pokoljenja, ali nijedno potonje nije bilo drukčije, samo što je neprestano rasla umješnost (*Kunstfertigkeit*), a s njome i ratobornost (*Kampfsucht*). Tomu se pridružila činjenica da je već drugo ili treće pokoljenje uvidjelo besmislenost izgradnje kule koja bi dopirala do neba, ali već su bili previše međusobno povezani da bi napustili grad. Sve priče i pjesme nastale u tom gradu ispunjene su čežnjom za jednim proročanskim danom kad će divovska šaka zdrobiti grad s pet uzastopnih udaraca. Otuda grad i ima šaku u grbu.“

Ljudsku zajednicu naraštaja koji žive i podižu grad, koji trajno žive u okrilju grada, okuplja paradoksalno odustajanje od apsolutne kule, od totalnog grada koji dodiruje samo nebo. Čitajući ovu Kafkinu parabolu, Jacques Derrida ističe da je „grad cjelina koja mora zauvijek zadržati nezasićenu strukturu, mora biti otvorena prema vlastitoj transformaciji, proširenjima koja što je manje moguće iskrivljuju ili dislociraju sjećanje na njevogovo nasljeđe. Grad mora ostati otvoren prema onome što zna. A on zna da ne zna što će tek biti. To respektiranje *ne-znanja* treba upisati, kao temu, u znanost i u arhitektonsku i urbanističku kompetenciju. U suprotnom, sve bi se svelo na primjenu programa, totaliziranje, zasićenje, zašivanje, gušenje. I to bez ikakve odgovorne odluke. Jer odvijanje nekog programa ili ostvarivanje nekog 'projekta' nije nikada odgovorna odluka. Hoću time reći da odgovorna odluka, u konačnici, nije nikad na znanstvenicima i stručnjacima, urbanistima i arhitektima, još manje na stručnjacima za ekonomiju, turizam, komunikacije. Čak i ako je njihova stručnost nužno potrebna, ona je posve manjkava kad je riječ o odgovornostima i odlukama o kojima govorim.“

Odustavši od gradnje Babilonske kule, od najviše pobude za neviđenom kulom, od podizanja građevine do neba, neka se zajednica poslije nekoliko naraštaja oblikuje u odricanju. Donosi se odluka o očuvanju grada umjesto nemoguće kule. Ta odgovorna odluka, naglašava Derrida, donosi se u ime budućnosti. „Odustaje se od sveobuhvatnog projekta kule, odbacuje zamisao o kuli, kada prevlada spoznaja da je važnija budućnost. Za urbano planiranje nastupa katastrofa uvijek kada se svi problemi žele iscrpno razriješiti u vremenu jednog pokoljenja i kada se ne da vremena i prostora budućim pokoljenjima, njihovom ostavljanju u nasljeđe, zato što 'oni-koji-znaju' (*ceux-qui-savent*), arhitekti i urbanisti, misle da *znaju unaprijed* što će biti sutra, pa etičko-političku odgovornost podređuju znanstveno-tehničkom programiranju.“ Na to aludira Kafka kada u *Gradskom grbu* objašnjava kako je trebalo odustati, srećom, od svođenja budućnosti na period jednog pokoljenja koje bi prisvojilo cjelokupno poznavanje projekta i imena, jer su u Bibliji Semovi potomci željeli podići kulu s vrhom do neba „da sebi pribave ime“. Jahve ih je u tome spriječio, „pobrkavši govor svima u onom kraju“ (Babel znači zbrka). Evo što kaže Kafka: „To su naime obrazlagali ovako: bit cijelog podviga jest misao da se izgradi kula koja će dopirati do neba. Uz takvu misao sve je drugo bilo nuzgredno. Ta misao, kad se jednom pojmi u svoj svojoj veličini, više ne može nestati. Dok god bude ljudi, postojat će i snažna želja da se kula izgradi do kraja. U tom pogledu ne treba brinuti za budućnost – baš naprotiv, ljudsko je znanje sve veće, graditeljsko je umijeće uznapredovalo i još će napredovati, rad za koji nam je potrebna godina dana, moći će se za 100 godina obaviti možda za pola godine, i to bolje i trajnije. Pa zašto dakle već

danas trošiti snagu do krajnjih granica? To bi samo onda imalo smisla kad bismo se mogli nadati da ćemo izgraditi kulu za života jednog pokoljenja. Ali to se nikako nije moglo očekivati. Prije se može zamisliti da će sljedeće pokoljenje, sa svojim usavršenim znanjem, smatrati rad prethodne lošim i da će srušiti ono što je sagrađeno, kako bi iznova počelo. Takve su misli sputavale snagu, pa su više nego o gradnji kule brinuli o izgradnji radničkog naselja. Radnici iz svake pokrajine htjeli su imati najljepše stanove, i zbog toga su proistjecale raspre, koje su rasle sve do krvavih bitaka. Te bitke nisu više prestajale. Vođama su one bile nov argument da kulu, u manjku potrebne koncentracije, treba graditi vrlo sporo ili, što bi još bilo bolje, tek nakon zaključenja općeg mira. Ipak, vrijeme nisu provodili samo u bitkama – u pauzama su uljepšavali grad, čime su, naravno, izazivali novu zavist i nove sukobe. Tako je proteklo vrijeme prvog pokoljenja, ali nijedno potonje nije bilo drukčije, samo što je neprestano rasla umješnost, a s njome i ratobornost. Tomu se pridružila činjenica da je već drugo ili treće pokoljenje uvidjelo besmislenost izgradnje kule koja bi dopirala do neba, ali već su bili previše međusobno povezani da bi napustili grad.“

Zato se, zaključuje Derrida, „*trebamo* ipak upitati kakva je naša odgovornost u odnosu na neki grad. Trebamo se upitati zašto je ta odgovornost doista odgovornost tek kada se čini *protuslovnom*, što dakle prividno znači da je nitko ne može preuzeti. Tek tada ona priziva odluku ili niz odrješitih odluka. Moral i politiku grada. Odgovornost nije vezana samo uz činjenicu da je grad – vazda stariji od nas, ograničen, smrtnan, ugrožen u cjelini svojega bića – nesigurno nasljeđe koje nam je povjereno

i koje nam, ovisno o zakonitosti ustrojenog prostora, nijemo diktira uputstva, propise, pa i zabrane.“

U propasti Babilonske kule Derrida vidi analogiju s usudom moderniteta. Kako građenje tako i mišljenje i pisanje načini su “prokrčivanja svijeta” (*eine Welt zu bahnen*). Kada kaže da čovjek prebiva u pismu, odnosno da je pisanje način “prebivanja/stanovanja” (*Wohnen*), tada vrijedi i obrnuto: i građenje i egzistiranje načini su pisanja, naime generiranja i provođenja smisaonog procesa. Zato je arhitektura svjetska tema. Stupovima, trgovima i krovovima čovjek „ispisuje” neki svijet. U modernoj se arhitekturi pritom pokazuje da je neodvojiva od projekta gospodarenja, „dominacije” (*Herrschaft*). Ona je htjela planirati život i zagospodariti njegovom raznolikošću. Uz pomoć jednog nadmoćnog govora htjela se uzdići nad postojeće govore kako bi – u čemu je usporednica s Babilonskom kulom – „s visine metagovora dominirala drugim govorima i drugim plemenima, kolonizirajući ih”. No taj je njezin pothvat, naglašava Derrida, propao. Raznolikošću govora ne može se zagospodariti, univerzalni je govor himera, a njegova je drskost, objest, *hybris* (*Anmaßung*) osuđena na propast. U razgovoru s njemačkom filozofkinjom Evom Mayer zato će se upitati: „Možda je značajka post-moderne voditi računa o tom porazu. Ako se moderna odlikuje stremljenjem za apsolutnim gospodarenjem (*Streben nach der absoluten Herrschaft*), tada je možda postmoderna utvrđivanje ili iskustvo njezina kraja, kraja tog plana za ovladavanjem (*Beherrschung*)“.

Jer ako je prostor dom ili zavičaj čovjekove slobode, tada bez kraja za čovjeka nema više prostora. No, do koje granice kraj jest kraj i time prostor ljudske slobode? Kraj je kraj ako je prostor ljudskog svijeta. A svijeta nema bez – svetosti.

U vrijeme živoga boga ljudi su sveto izjednačavali s bogom i sve što je bilo s bogom u vezi bilo je sveto. U vrijeme mrtvoga ili odsutnoga Boga, čovjek se zbog prethodnog izjednačavanja svetoga s Bogom odrekao i svetosti. Za modernog čovjeka svetosti više nema, i stoga se u vlastitom svijetu osjeća kao da je – bez zavičaja. Za njega nije više ništa sveto da ne bi moglo biti nadomješteno nečim drugim, nečim boljim, kako se to obično kaže. Sve je na raspolaganju.

Ako ništa nije sveto, tada, kako primjećuje Leszek Kolakowski, nema ničega što bi moglo zaustaviti nasilje i destrukciju. A jer nasilje sve više raste, pred potopom nasilja možemo se izvući samo ako u svijetu odsutnih bogova potražimo – trag svetog kao svetog.

Nije nipošto riječ o tome da se arhitektura ponovno posveti izgradnji hramova ili crkava, nego da kraj, domište ljudske slobode, ugleda kao *svetište*. Jer svetište kao takvo uopće nije mjesto i prostor boga ili bogova, nego mjesto i prostor svetog. Svetište je svetište svetosti iz koje se raščičava svijet. Ne svijet kao kozmos, kao lijepo uređen svemir, nego svijet kao prebivalište čovjeka kao smrtnog, odnosno, s obzirom na svoje bivstvovanje, konačnog bića. Svijet s nezacjeljivom ranom u sebi.

Naime, odnos prema svijetu ovisan je o tome *tko smo*. Čovjeku kao subjektu svijet se pokazuje drukčije nego čovjeku kao čovjeku. Čovjeku kao subjektu stvar se pokazuje kao objekt, priroda kao cjelina objekata, odnosno korisnih ili nekorisnih predmeta, a svijet kao objekt iskorištavanja, kao predmet manipulacije ili degustacije. Čovjeku kao čovjeku, kao biću kojem je u njegovu bivstvovanju stalo do samog tog (ljudskog, smrtnog, konačnog) bivstvovanja i koje se zato svagda već razumije

iz bivstvovanja u svijetu, iz prebivanja svijeta, takva „profanacija“ svijeta ne odgovara. Tomu primjereno Miguel de Beistegui u studiji *Mjesto arhitekture (Place of Architecture)*: „Ako cjelinu bivstvovanja interpretiramo i predstavljamo kao raspoložljiv ‘sastoj’ i objekt, kao *Bestand* i *Gegenstand*, prebivat ćemo na način koji tomu odgovara; ako pak bivstvujemo predstavljamo iz istine bivstvovanja kao istine, prebivat ćemo na drukčiji način. Naše prebivanje (*dwelling*) ovisi o tome kako stojimo u svijetu i na zemlji; ovisi o stajalištu (*stance*) što ga zauzimate prema svijetu. To stajalište je način prebivanja. Zgrade su slika (*image*) našeg položaja u svijetu, odnosa prema zemlji te razotkrivaju i čuvaju u sebi naše stajalište. Kao takve izražavaju način kako činimo prostor za stvari – naš odnos prema prostoru: same doduše prostor organiziraju i artikuliraju, ali prostornost (*spatiality*) im je već unaprijed bila dana. Posrijedi su prostori koji se svagda upisuju u unaprijed dano oprostorenje (*pre-given spacedness*). Prostor – barem prostor prebivanja – nije objektivni ni univerzalan, niti subjektivni (primjerice arhitektov prostor). Govor o objektivnosti i subjektivnosti naime u tom kontekstu pretpostavlja da je došlo do odluke (*decision*) – do odluke o rasporedu prostora uzduž linija objekta i subjekta – koja ne pogađa upravo ‘nas’. Jer tko smo uopće? To se pitanje iscrpljuje upravo u načinu na koji prostorimo (*spatialize*) i na koji smo uprostoreni, dakle postavljeni (*distributed*), ne unutar prostora, nego prostorno (*spatially*).“

Još jednom, svjedoči nam veliki mislilac na topotekturu oslonjene arhitekture u 20. stoljeću, Franz Kafka: „S lijepom sam ranom došao na svijet; to mi je bila sva oprema (*mit einer schönen Wunde kam ich auf die Welt, das war meine ganze Ausstattung*).“

L I T E R A T U R A

- Miguel de Beistegui, „Place of Architecture“, u: isti, *Thinking with Heidegger*, Bloomington, 2003, str. 139-168.
- Hans Blumenberg, *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Frankfurt/M., 1974.
- Massimo Cacciari, *Architecture and Nihilism: On the Philosophy of Modern Architecture*, New Haven, 1993.
- Edward S. Casey, *Getting back into Place*, Bloomington, 1993.
- Jacques Derrida, „Génération d'une ville: Mémoire, prophétie, responsabilités“, u: Alena Novotná Galard & Petr Kratochvil (ur.), *PRAGUE: Avenir d'une ville historique capitale*, Paris, 1992.
- Jacques Derrida & Eva Mayer, „Labirinth und Archi/Textur“, u: Vittorio Magnago Lampugnani (ur.), *Das Abentauer der Ideen: Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, Berlin, 1984, str. 95-106.
- Jacques Derrida, *Adesso l'architettura*, ur. Francesco Vitale, Milano, 2011.
- René Descartes, *Discours de la Méthode*, Paris, 1921.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (= Sämtliche Werke, sv. 7), Frankfurt /M., 1970.
- Tine Hribar, *Sveta igra sveta*, Ljubljana, 1990.
- Franz Kafka, *Erzählungen*, Frankfurt/M., 1954.
- Leszek Kolakowski, „Die Sorge um Gott in einem scheinbar got-tlosen Zeitalter“, u: Hans Rössner (ur.), *Der nahe und der ferne Gott: Nichttheologische Texte zur Gottesfrage im 20. Jahrhundert*, Berlin, 1981.
- Gottfried Wilhelm Leibniz, *Nouveaux Essais sur l'entendement hu-main*, Paris, 2006.
- Klaus Mainzer, *Computernetze und virtuelle Realität*, Berlin – Hei-delberg – New York, 1999.
- Karl Marx, *Das Kapital I*, MEW, Berlin, 1962.
- Severin Müller, *Phänomenologie und philosophische Theorie der Ar-beit*, I-II, Freiburg - München, 1992-1994.

Fulvio Papi, *Filosofia e architettura: Kant, Hegel, Valéry, Heidegger, Derrida*, Pavia 2001.

Nikolaus Pevsner, *Sources of Modern Architecture*, London 1986.

Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge – London, 1983.

Günter Ropohl, *Allgemeine Technologie: Eine Systemtheorie der Technik*, München – Wien, 1999.

Vanja Sutlić, *Praksa rada kao znanstvena povijest*, Zagreb, 1987.

Manfredo Tafuri, *Progetto e utopia: Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, 1973.

KRVARENJE LJEPOTE

Kako dirljivo svjedoči isprva njegov student, a potom nasljednik na katedri za estetiku na Filozofskom fakultetu u Sarajevu, Predrag Finci, Ivan-Ivica Focht bio je po svemu apartna pojava u tamošnjem duhovnom životu. I dok su mnogi od aktera tog života bili "majstori u tumačenju tuđih djela, žongleri citata, poneki vješti i u prometanju vlastitog stanovišta", Ivan je Focht bio jedan od rijetkih koji je zborio svojim glasom. „Stvaralac u ruhu profesora. A i profesor je bio dobar. Jedini kome su na časove dolazili studenti sa svih odsjeka, amfiteatar pun cura koje su treptale očima i momaka koji su ga na pauzi oponašali... Jedni su bili opčinjeni njegovom faustovskom pojavom, drugi poneseni elokvencijom („Da li znam savršeno njemački? Pa ja ni svoj jezik ne znam u potpunosti“), treći intelektualnom hrabrošću („Marxovo stanovište o umjetnosti svakako oduševljava naše partijske radnike, ali molim da ne podlegnete takvom iskušenju u ovom seminaru“), beskompromisnošću („Svakako da je Johan Strauss divan, jer što prostaku može biti ljepše od kiča“), nekonvencionalnošću („Naravno da treba čitati krimi-romane. Oni koji ih preziru za račun uzvišenih djela u osnovi strahuju da bi u kontaktu s lošijim štivom mogli ponovo da se strmoglave u glupost iz koje su ponikli“)... Nije mijenjao stanovište sa svakim novim uvidom u literaturu, nije držao do filozofskih i inih

moda, do javnosti i javnog mnijenja još i manje. Jednom su mu dodijelili neku nagradu, a on se - po običaju - ne pojavi. Neko zucnu da Focht ne bi došao ni da je dobio Nobelovu nagradu. S pravom, jer je on imao svoj unu-tarnji, neprikosnoveni poredak vrijednosti. Ako je iko, onda je on živio u svom svijetu ('Onaj Vanja Sutlić bi da mijenja svijet, a ne može ni sebe da promijeni. I još piše o Prirodi, a nije bio ni na Trebeviću'). Jedne večeri mi je ispričao šta se desilo sa njegovom porodicom - ocem, majkom i bratom - u nacističkom zatvoru: Ustaše su ih ispeglali na njegove oči. On se spasio skočivši kroz prozor. Pobjegao je u partizane, a tamo ga ovi htjedoše streljati zbog njegovog njemačkog prezimena. Od tada mi je bila jasna njegova nevjerica u Čovjeka ('Sve je savršeno u mikro i makro svijetu. Samo u ovom našem ništa ne valja'), njegova senzibilnost u kojoj nije bilo mjesta za sentimentalizam, njegova ljubav prema Bachu i Mozartu ('Imate pravo. Muzika nije nikakva umjetnost' - reče jednom intelektualnom klipanu - 'ona je sedam puta iznad svih umjetnosti'), čak i njegovo nastojanje da dokaže da ništa ne postoji ('ali tada ne bi postojala ni moja kćerka, a to ne bih otrpio'). Bio je sebi samom dosljedan i u svojoj odluci da prestane da piše filozofske knjige ('nemam namjeru više nikoga da pridobijem za svoje stajalište') i da se potpuno posveti gljivarstvu. I s Johnom Cageom je jednom bio u gljivama, ali mu nije ni spomenuo da je bio profesor estetike. Svaka gljiva koju smo našli bila je zanimljivija od moga estetskog stajališta i njegove glazbe.... Ipak mi jednom reče da je u svojim knjigama napisao ono što je zaista mislio, ne utajujući ništa ni sebi ni drugima. Ivan Focht je poricao da ga život suviše zanima, a ipak se time nadasve bavio - umjetnošću kao svijetom o sebi, gljivama kao tajnom prirode.

Njegova vjera u umjetničko djelo kao u 'stvarnost o sebi' u osnovi je bila potaknuta željom da se izmakne historijskom, da se od dnevnog uzmakne u svijet Ideja, u savršeni svijet oblika u kome je umjetnost ključni dokaz njegovog postojanja. Umro je 1992. Neki moji studenti su mislili da je živio u 18. stoljeću“.

Ivan Focht, čovjek koji je vidio mnoge nasilne smrti i umiranja, koji je kao Židov svoju preživjelost radikalnog zla vjerojatno doživljavao kao najtežu krivnju, kao tumor u memoriji, morao je potražiti one konture koje posred svega besmislenog ubijanja u tom vremenu ipak osmišljaju to vrijeme. Ukratko, morao je naći sebe sama kao čovjeka i filozofa u istosti i razlici spram povijesti u koju je bio bačen. I tako uzeti povijest na sebe kao svoju vlastitu povijest. Ne povijest kao prilagodbu činjenica trenutnim potrebama samopotvrđivanja povijesnog subjekta, nego povijest kao prostor našeg (svojeg) vremena. I zato je postavio stvari drukčije nego što su inače slovile. I dok su oči većine iz njegova filozofskog pokoljenja bile uprte samo u permanentno mijenjanje svijeta i dok je sve što jest (posebno pak čovjek) bilo podređeno revolucionarnoj ideji mijenjanja i povijesnog razvića, Focht je upirao pogled drugdje, upirao je pogled tamo gdje umjetnost „krvari svoju nestvarnu ljepotu“, u muziku, naposljetku u gljive. Jer stvar se događa „drugdje“. Događa se tamo gdje se događa istina sama.

U Fochtovu estetičkom djelu (obuhvaćenom u knjigama *Istina i biće umjetnosti*, *Uvod u estetiku*, *Moderna umjetnost kao ontološki problem*, *Tajna umjetnosti*) realizira se bitan preokret unutar same estetike, pa se stoga on ne poklapa s tradicionalnim predstavama o njoj i njezinu predmetu. To djelo zapravo preokreće sveukupno tradi-

cionalno razumijevanje umjetničkog fenomena, nadilazeći usko područje estetike kao filozofske discipline, što znači da implicira i omogućuje jednako bitan preokret i unutar svih drugih djelatnosti koje imaju umjetnost za svoj predmet, dakle unutar historije i teorije umjetnosti, kao i unutar umjetničke kritike. Jer Focht za svoju polaznu točku nije uzeo više ono tradicionalno pitanje „što je umjetnost“, ili: „što je bit umjetnosti“, nego se upitao: što umjetnost *jest*. Umjesto pitanja o biti on postavlja i počinje od pitanja o *bivstvovanju* umjetničkog djela i tako otvara – u tradicionalnoj gnoseološko-imitacijskoj estetici – zanemareno ontološko pitanje. Tim prenošenjem naglaska na ono *jest*, umjetničko je djelo od samog početka shvaćeno kao ontološki događaj par excellence, kao bivstvjuće, ali ne kao neko proizvoljno bivstvjuće, nego kao od čovjeka-umjetnika „sprovedeno“ bivstvjuće, što znači da se fenomen umjetničkog djela pretvara u „demonstraciju“ onoga procesa u kojem se „iz Ničega rađa Nešto“, u kojem se dakle „pomalja mrlja bivstvjućeg na čistoći ne-bivstvjućeg“. Ni na jednom drugom području ne možemo prisustvovati takvoj osjetilima pristupačnoj kristalizaciji bivstvjućeg, pa se time umjetničko djelo samo pretvara u „odgovor“ na ono staro i još uvijek neodgovoreno pitanje: „kako to da postoji Nešta a ne Ništa?“

Očito je dakle da je nosivo pitanje Fochtove estetičke misli zapravo pitanje o utemeljenosti preokreta koji se u njoj realizira. Za primjereni odgovor na to pitanje bilo bi potrebno razviti kompletnu problematiku estetike i umjetnosti od Platona do danas. Neka ovom zgodom budu dostatne samo dvije bitne činjenice.

Sveukupna europska estetika od Platona do Hegela bila je u svojoj biti umjetničkom fenomenu neprimjerena:

Platon je pjesništvo ne samo ontološki degradirao, nego i strogo moralno osudio, dok je Hegel govorio o kraju umjetnosti, njezinoj povijesnoj dotrajalosti, našavši da ona nije više kadra zadovoljiti najviše potrebe duha. Sa stanovišta estetičkog odnosa prema umjetnosti, na vrhuncu vladavine estetike, Hegel odlučno ustanovljava da je umjetnost otpala od svoje biti, da je izgubila moć apsolutnog. Umjetnost nepovratno pripada prošlosti, moderni čovjek nema više nikakve zbiljske potrebe za njom. Poznati su i razlozi tih činjenica: tradicionalna estetika, koja je pitala samo o biti umjetničkog djela, previđala je u njemu upravo ono umjetničko, ono osjetilno i pojedinačno, za koje je smatrala da prikriva ono bitno, ono umno i opće. Bit umjetničkog djela tradicionalna je estetika svagda heteronomno iznalazila u nečemu izvanumjetničkom: u ideji, duhu, materiji itd. Na temelju toga razvile su se specijalne znanosti, primjerice povijest umjetnosti, za koju je simptomatično da umjetničko djelo svagda reducira na nešto izvanumjetničko, na individualno-psihološke karakteristike, na ekonomsko-sociološke determinante, na duhovnu atmosferu vremena i slično. Umjetničko se djelo tumači nečim drugim i svodi na to drugo, na ono drugo što se izvan umjetnosti može naći u daleko većem obilju. „Jedno i isto djelo može pored umjetničkog uživanja pružiti i socijalne, i etičke, i psihološke, i religiozne, i ekonomske, i pedagoške, i političke, i biološke, i naučne, i spekulativne, pa čak i čisto fiziološke vrednote i sadržaje“. No sve te nabrojane vrednote, osim jedne jedine, nalaze se i izvan umjetnosti, u ostalim duhovnim i duševnim ljudskim manifestacijama – one nisu navlastito umjetničke. Štoviše, moguće je da se sve te vrednote, osim jedne jedine, u ovim drugim oblicima i na izvanumjetničkim područjima

ostvare potpunije, ostvare bolje i dublje negoli u samoj umjetnosti. Recimo, u naporu za ostvarenje boljih odnosa u društvu više će pridonijeti Lockeovo djelo *Dvije rasprave o vladi*, nego neka politički angažirana drama. „Estetska vrijednost možda i nije za ljude najznačajnija vrednota, ali bez nje umjetnosti nema. Dok još možemo umjetničko djelo zamisliti bez sviju vanumjetničkih elemenata – i bez nekakve moralne, socijalne, prosvjetiteljske, didaktičke ili političke ideje, i bez uzbudljive radnje i bez ideološke tendencije – ne možemo ga zamisliti i bez estetskog elementa“.

Hegelova misao o kraju umjetnosti, o tome da je umjetnost prema svojem najvišem određenju za nas nešto prošlo, da nije više najviši način na koji istina pribavlja sebi postojanje, samo je konsekvencija navedene neprijemljenosti estetike, pa je zato jasno da su se nakon Hegela morale pojaviti tendencije koje su htjele „spasiti“ umjetnost, reafirmirati njezin dignitet i njezinu autonomnost. Tu mogućnost je iznašla tek fenomenologija (Husserl, Ingarden, Hartmann, Heidegger...). A njezine je tendencije u našem duhovnom krajoliku s izrazitim erosom, strasno i predano afirmirao upravo Ivan Focht.

Preokret što ga je unutar europske estetičke misli realizirala fenomenologija odvijao se usporedno sa zbivanjima u samoj umjetnosti. Pokazalo se da moderna umjetnost (na primjer apstraktna i bespredmetna umjetnost) nipošto ne „odgovara“ načelima i kategorijama tradicionalne estetike i tradicionalnih znanosti o umjetnosti. Moderna je umjetnost takoreći sama izazvala interdisciplinarnu krizu u estetici i umjetničkim znanostima. A ta kriza još i danas traje.

Fochtova je estetička misao neposredno vezana za te procese i prema tome zasnovana u zbivanjima suvreme-

ne estetičke misli i suvremene umjetnosti. Ali ne samo to. Za Fochtovo se djelo nikada nije moglo reći da je samo nekakvo nereflektirano prilagođavanje suvremenoj estetici i umjetnosti. Ono je u tom pogledu i mnogo više. Kriza tradicionalne estetike za Fochta je zapravo kriza metafizike, to jest kriza filozofije kao metafizike, koja nikada nije bila u stanju odgovoriti na svoje temeljno pitanje: zašto uopće bivstvuje a ne radije niština? Upravo je zbog toga Focht stalno bio prisiljen vraćati se odnosu između filozofije i umjetnosti, pridajući time umjetničkoj problematici ontološku formulaciju, a umjetničkom fenomenu ontološku dimenziju. Fochtovo je djelo stalna autoeksplikacija vlastitih temelja, nikada puka adaptacija tuđih sistema, što se ogleda i u činjenici da je to djelo i neprekidna konfrontacija sa svim najvažnijim suvremenim estetičarima, kao i najvažnijim pojavama u suvremenoj umjetnosti.

Držeći se imena „estetika“, Focht smatra da ona neće i ne može propasti (sve dok ne ispuni svoje zadaće), ali on estetiku shvaća kao filozofsku disciplinu, aktualne zadaće koje se nahode u ontološkom istraživanju umjetnosti. U zasnivanju estetike Focht polazi od izvornog značenja estetskog, od *aisthesis*, i u odnosu na to razlikuje gnoseološki od ontološkog aspekta, što znači osjetilnost kao osjetilnu spoznaju od osjetilnosti kao izvornog osjetilnog iskustva u kojem se otkriva navlastiti osjetilni smisao i svijet osjetilnosti. I dok se u tradiciji estetika zasnivala na gnoseologiji (spoznajnoj teoriji), danas ona počiva ili treba počivati na *ontologiji umjetnosti* i tako pripremiti put općoj ontologiji ili metafizici. Umjetnost je, prema Fochtu, ona čvrsta točka koju je metafizika svagda tražila. Tako se položaj preokreće: dok su u tradiciji metafizičke ideje primjenjivane na područje umjetnosti,

sada se temeljne metafizičke ideje nalaze u umjetnosti, pa estetika igra ulogu temeljne filozofske znanosti, omogućuje ontološki najobuhvatniji pogled, ona „miri svjetove“.

Razumije se, granica Fochtova djela jest i granica same estetike kao ontologije umjetnosti, odnosno ontologije umjetničkog djela kao nauka o načinu bivstvovanja umjetničkog djela. Iako su ontološka istraživanja itekako kadra opisati ne samo ontološki status, nego i konstituciju i strukturu onoga čime se umjetničko djelo tek dovršava kao umjetničko djelo i što se imenuje estetskim predmetom, kao korelat kompetentnog estetskog akta, ona ne mogu doprijeti do „ontološkog značenja“ (Ernesto Grassi) umjetničkog djela, odnosno razumjeti umjetničko djelo kao prostor razotkrivanja bivstvovanja kao bivstvovanja. Drugim riječima, ontologija umjetnosti razumije samo prednje lice Janusa, dočim za drugo lice, obličje bivstvovanja kao bivstvovanja, ostaje slijepa. Ostaje slijepa za to da se umjetnost kao umjetnost već od svojega rođenja najprije događa na razini bivstvovanja kao bivstvovanja, odnosno da nije podređena povijesti bivstvenosti bivstvjućeg. Ako nam to pak ne uspije, tada ne možemo razumjeti odnos između filozofije i umjetnosti u smislu jednakopravnosti i umjetnost će nam vazda ostati u odnosu na filozofiju u subordiniranom položaju, bilo kao neki prethodni oblik ili pripremni stupanj filozofije (gdje je dakle umjetnost, unatoč svem uvažavanju njezine posebnosti, podređena filozofskoj zadaći istraživanja istine), bilo kao neko produženje zadaće filozofije drugim sredstvima (gdje je umjetnost unaprijed već u posjedu one istine koja izmiče filozofskoj refleksiji), u svakom slučaju izvan onog okružja gdje vlada temeljno pitanje, pitanje o bivstvovanju kao

bivstvovanju. Polazeći od toga pitanja, ono umjetničko umjetničkog djela nije više moguće reducirati na estetičnost estetskog predmeta. Ukoliko estetičnost nije dostatni, nego samo nužni uvjet umjetnine, tada umjetninu mogu dovršiti i dovršavaju je samo „dodatni“ elementi.

Stvar iz svakidašnjega, na uporabnost upravljena života postaje estetskim predmetom kad je izložimo u prostoru umjetnosti, konkretizacija kojeg je umjetnička galerija. Time utilitaristički predmet (svejedno koji, nije nužno da su to Duchampovi artikli) postaje *estetskim predmetom*, jer sada ga možemo uvidjeti, ukoliko ga opažamo s estetski usmjerenim, bezinteresnim ili neutilitarističkim očima, u njegovu bivstvovanju: u njegovoj čistoj nazočnosti i/ili prezentnosti. Estetski se predmet rađa kroz naš pogled, drugim riječima, naš pogled jest taj koji uobičajeni uporabni predmet pretvara, ne pretvarajući ga s obzirom na njegovu zbiljnost, u umjetnički, neuobičajeni, tj. estetski predmet. U estetski predmet, nikada ne u umjetninu. Umjetnina ima drugačije značenje, druge dimenzije.

Najmanje što prinosi umjetnina kao umjetnina jest – osim estetičnosti kao preduvjeta – *poetičnost*. Više od toga „najmanje“ jest *obrednost*. Obrednost, zajedno s misterijem, u krajnjim napregnućima zajedno s mističnim, nalazimo tamo gdje iza vidljivog slutimo nevidljivo, gdje, polazimo li od slike, slika nije samo *imago*, nego i *ikona*.

Odnos između vidljivog i nevidljivog jest, uzmemo li za svjedoka samo Mauricea Merleau-Pontyja, ono što nam omogućuje biti *tu*, biti u ne-skrivenosti, odnosno biti u istini kao čistini bivstvovanja, u čistini koja se kao *ne-skrivenost* nikada ne odvajava od skrivenosti i *tajne*. Biv-

stvovanje kao bivstvovanje je transcendencija u smislu načelne zagonetke (tajne) svijeta. No nije transcendentna transparentnost (estetičnost), odnosno transparentna (estetična) transcendencija. Unutar zakona istine (čistine), odlučnog zakona bivstvovanja kao bivstvovanja, zato nema raskida, postoji predanost, ireduktibilna predanost ili zavjerenost, drugo ime koje jest obrednost, u području umjetnosti dakle poetska obrednost, obrednost koja je već kao takva neodvojiva od čistoće i očišćenja. I, prema Jean-Luc Marionu, od *ikone* kao oprečnosti *idola*, što će reći slike kao naše projekcije na ekranu svijeta, projekcije koja nam se vraća kao refleks nas samih, recimo naše želje za svemoćnošću.

Za Fochta je fundamentalna duhovno-povijesna činjenica upravo to da je čovjek „izgubio središte“ (Hans Sedlmayr) koje je imenovao Bogom. Odjednom se obreo sam samcat u „praznom svemiru“. Teško stanje, posvećma izvjesno, jer bez središta se ne mogu postaviti nikakve koordinate. No, kad bi čovjek sebe sada proglasio Bogom ili se potajno smatrao takvim, bila bi to, govorio je Focht, ni na čemu lebdeća nečuvena prepotencija, posljedica najveće zablude koja se ikad pojavila u njegovoj povijesti. „Čovjek ničim ne pokazuje ni božansku provenijenciju, a kamoli kvalitete. Ako ga Bog nije stvorio, mogao je nastati jedino nepredviđenim sticajem slučajnih okolnosti, što ni najmanje nije laskavo“. Ni u estetskom pogledu, prema Fochtu, čovjek ne može stvoriti ništa, jer estetske odnose zatiče kao gotove i nepromjenljive. Čovjek nije tvorac umjetnosti, nego samo „sprovodnik“.

Doista, godinama i godinama odvijale su se rasprave o tome moramo li umjetnost razumjeti kao *poiesis* ili kao

mimesis. Zaključeno je bilo da je prava umjetnost samo umjetnost kao *poiesis*, no nitko se nije osvrnuo na to da Platon *mimesis* određuje upravo kao *poiesis*. Za Platona je *mimesis*, nasljedovanje, oblik, a ne opreka *poiesis*. Iza zabudjele rasprave ležalo je pak nešto drugo: htijenje za priznanjem umjetnika kao stvaratelja, kreatora. Drugim riječima, *poiesis* kao bit umjetnosti jest, odnosno mora biti *creatio ex nihilo*. Tako je kreativnost postala najvišim kriterijem umjetnosti. No sam pojam *stvaranja iz ništa* je pod utjecajem neoplatonizma oblikovao tek Augustin. Posrijedi je izrazito metafizički, izrazito onto-teološki pojam. I kao takav nihilistički. Jer kreativnost u svojoj najdubljoj biti nije samo stvaranje iz ništa, nego i *stvaranje za ništa*. Svijet u kojem živimo za nas je dakako istinski svijet, budući da je jedini, no za Boga kao Stvoritelja on je samo jedan od mogućih svjetova, dakle umjetni, privremeni svijet. Ako u svijetu u kojem nam je biti doista hoćemo biti prisutni, moramo zato sići iz područja produkcije i kreativnosti i postaviti samoga sebe kao *svjedoka*: biti svjedokom vlastitog bivstvovanja i bivstvovanja kao bivstvovanja: svete igre svijeta. I zato nam se valja oprostiti što prije od pojma kreativnosti, dakako na razini oprisućenja svete igre svijeta. Na tehno-poetskoj pak razini, razini proizvodnje umjetne stvarnosti, umjetnih (individualnih, kolektivnih ili sveljudskih) svjetova, pojam kreativnosti vrijedi dakako i dalje, no njegova valjanost raste usporedno s rastom umještosti, odnosno estetičnosti našega svagdanjeg života. I ne samo kreativnost, nego ni poetičnost, kakvu poznajemo od Platona (u užem ili širem značenju), ne može nas više obvezivati kao kriterij. Oprisućenje svete igre svijeta ne znači proizvodnju svijeta, jer ta igra nije isto što i privođenje iz nebivstvujućeg u bivstvujuće, nego samo i jedino njezi-

no oslobođanje, uvjet kojeg je naša vlastita oslobode-
nost. Nema otvorenosti bivstvovanja bez čovjekove
otvorenosti za tu otvorenost. Ništa nećemo otkriti ako
ne budemo najprije otkriveni pred samim sobom. Jedini
kriterij zato na razini oprisućenja svete igre svijeta jest
prepoznavanje.

Pa ni u drugom, neumjetničkom, smislu, smatra
Focht, čovjek ne može stvoriti ništa novo. Kad sastavi
atomsku bombu, samo primjenjuje postojeće sile, a ne
stvara ih. A pogotovo se ne može stvoriti (ili odgojiti)
novi Čovjek. Konačni smo. I, dodajemo na ovom mjestu,
nagnuti zlu, zlu koje se razobručuje upravo onda kad
mislimo da ćemo sami započeti novu epohu. I zbog sve-
ga toga, i dakako ostatka, umjetnik i mislilac, učio je
Ivan Focht, moraju oslušivati „diktat samih stvari“. U
tome oni nisu slobodni i daleko su od toga da budu Bo-
govi.

Razumjeti, dakle voljeti, to je sve. Ne voljeti sve što
jest i kako jest, nego voljeti, s radošću i ganutošću, sam
„jest“ svega što jest. Voljeti život kao dar toga „jest“. A
na njegovoj strani, strani života, nisu surovi i jaki, nego
upravo oni nježni, oni ranjivi i slabi. Naspram surove i
bezobzirne borbe za život, stoji sâm život, život pun bla-
gosti i razumijevanja. Jer kako je učio od Fochta rado, u
njemačkom prijevodu, navođeni Lao Tse:

*Der Mensch, wenn er ins Leben tritt,
ist weich und schwach,
und wenn er stirbt,
so ist er hart und stark.
Die Pflanzen, wenn sie ins Leben treten,
sind weich und zart,
und wenn sie sterben,
sind sie dürr und starr.
Darum sind die Harten und Starken
Gesellen des Todes,
die Weichen und Schwachen
Gesellen des Lebens.*

Čovjek, kad stupa u život,
mek je i slab,
a kad umire,
tvrđ je i jak.
Biljke, kad stupaju u život,
meke su i nježne,
a kad umiru,
krute su i grube.
Zato su kruti i jaki
družbenici smrti,
nježni i slabi
družbenici života.

L I T E R A T U R A

- Dalibor Davidović, „Tajna glazbe“, *Arti musices*, 45/1, 2014, str. 3-32.
- Predrag Finci, *Sarajevski zapisi*, Sarajevo, 2004.
- Ivan Focht, *Istina i biće umjetnosti*, Sarajevo, 1959.
- Ivan Focht, *Moderna umetnost kao ontološki problem*, Beograd, 1965.
- Ivan Focht, *Mogućnost, nužnost, slučajnost, stvarnost / Hegelovo učenje o odumiranju umjetnosti*, Sarajevo, 1961.
- Ivan Focht, *Tajna umjetnosti*, Zagreb, 1976.
- Ivan Focht, *Uvod u estetiku*, Sarajevo, 1984.
- Ernesto Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln, 1980.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (= Sämtliche Werke, sv. 13), Frankfurt/M., 1964.
- Dieter Jähnig, „Philosophie und Kunst“, u: Heinrich Lützel (ur.), *Kulturwissenschaften: Festgabe für Wilhelm Perpeet*, Bonn, 1980, str. 229-244.
- Laotse, *Tao Te-King*, prev. Richard Wilhelm (prvo izdanje: Leipzig, 1910), Wiesbaden, 2004.
- Jean-Luc Marion, *L'idole et la distance*, Paris, 1977.
- Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, 1964.
- Jean-Luc Nancy, *Muses*, Paris, 2001.
- Kasim Prohić, „Ivan Focht“, u: isti, *Filozofska i umjetnička kritika*, Sarajevo, 1988, str. 54-64.
- Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Hamburg, 1948.

DVA ODLOMKA O BECKETTU

Platon kao utemeljitelj filozofije kao metafizike ili onto-teologije nije bio protiv svakog pjesništva i protiv svake tragedije. Naprotiv, mimetičko-poetska umjetnost tragedije trebala bi imati u svijetu što ga je zacrtao upravo odlikovanu ulogu. Ono što Platon zahtijeva jest samo to da tragediju privida i prividnosti zamijeni istinska tragedija. Istinska je tragedija pak himnička tragedija, tragedija koja očičuje, tragedija koja uzdiže prema božanskom, a ne tragedija koja prlja, tragedija koja vuče prema zemaljskom.

Katarza, ključni termin koji već stoljećima različitim ekspertima izaziva glavobolje pri tumačenju Aristotelove poetike, nije samo krajnje rijedak u Aristotelovim spisima, nego i termin koji u Platonovim spisima zauzima jedno od središnjih mjesta. Čak možemo reći da je posrijedi krucijalni termin: „Onaj koji uistinu hoće biti sretan, mora biti što čišći i što ljepši (*katharotaton kai kalliston*)“ (*Soph.* 230 e). Istina, čistoća i ljepota za Platona su, kao metafizičara, jedno te isto: ono božansko.

Umjetnost doduše oponaša prirodu (*he techne mimetai ten physin*), što potom u obliku formule postaje Aristotelovim ishodištem (*Phys.* 194a 21-22), no sama priroda oponaša božansku umjetnost. U skolastici, najjasnije kod Tome Akvinskog, ta ontološka istina zadobiva privid ontičke konkretizacije: svijet je umjetničko djelo Boga.

Ako je čovjekovo djelovanje, ako je čovjekova istina odraz stvari, onda to ona može biti jer su stvari već prije odraz božje istine, božjeg djelovanja, božjeg umjetničkog nacрта. Kad se čovjek osjeti pozvanim postati nadčovjekom i uputiti se u osvajanje ispražnjena mjesta Boga, ni na pamet mu neće pasti da tu naslijeđenu strukturu promijeni. Samo po sebi razumljivim mu se čini da će, postavljajući se na ispražnjeno mjesto Najvišeg, sve skupa okrenuti isključivo i samo sebi u prilog. Stvari će od sada biti njegovom slikom, a svijet njegovim umjetničkim djelom. Takva je najava „tragičkog patosa“, prema Nietzscheu velikog dionizijskog stila novog života, odnosno *ponovno* rođene tragedije.

Nietzscheu je od *Rođenja tragedije* nadalje stalo do ponovnog rođenja posredstvom Platona i Aristotela umorene tragedije: smrt je tragedije navodno započela teorijom umjetnosti kao nasljedovanja, jer čovjek ne nasljeđuje, nego „preinačuje (*verwandelt*) stvari sve dok one ne počnu odražavati (*wiederspiegeln*) njegovu moć (*Macht*), sve dok ne postanu odbljesak (*Reflexe*) njegova savršenstva (*Vollkommenheit*)“. U temelju se dakle „čovjek odražava (*spiegelt*) u stvarima, lijepim smatra sve ono što mu vraća (*zurückwirft*) njegovu sliku“. Prototip takvog odnosa prema stvarima jest veliki stil tragičkog umjetnika: „Što priopćuje o sebi tragički umjetnik? Ne pokazuje li on upravo stanje bez straha od strašnog (*Furchtbaren*) i upitnog (*Fragwürdigen*)? – Samo to stanje je visoka poželjnost; tko ga poznaje, odaje mu najviše počasti. Priopćuje o njemu, on mora o njemu priopćivati, pretpostavljajući da je on umjetnik, genij priopćavanja. Srčanost (*Tapferkeit*) i sloboda osjećaja pred moćnim neprijateljem, pred nesrećom većeg opsega, pred problemom koji pobuđuje užas (*Grauen*) – to pobjedničko stanje jest ono

koje tragički umjetnik bira, koje on veliča. Pred tragedijom ratničko (*das Kriegerische*) u našoj duši praznuje svoje saturnalijske; tko je navikao na patnju (*Leid*), tko ište patnju, herojski čovjek će tragedijom blagosloviti (*preist*) svoj opstanak, – jedino njemu daje pjesnik tragičar okusiti napitak te slatke užasnosti (*Grausamkeit*)... Ne uzmaći strahu i sućuti, ne očistiti se od kakva opasnog afekta vehemენტnim pražnjenjem (*Entladung*) – tako je to krivo razumio Aristotel –: nego iznad i preko užasa i sućuti *sam biti* vječna slast bivanja (*die ewige Lust des Werdens selbst zu sein*), – ona slast koja uključuje u sebe i *slast pri uništavanju* (*Lust am Vernichten*) ...“. Posljednje retke Nietzsche je zapisao u *Sumračju kumira* (*Götzendämmerung*). Na njih se ponovno poziva pri iznošenju vlastite ocjene *Rođenja tragedije* u spisu *Ecce homo*: „U tom smislu imam pravo sebe razumjeti kao prvog *tragičkog filozofa* – to znači krajnju opreku i antipoda nekog pesimističkog filozofa. Prije mene nitko nije pretvorio dionizijsko u filozofski pathos: manjka *tragička mudrost*, – zalud sam za njezinim naznakama tragao čak i kod *velikih* Grka filozofije, onih dva stoljeća prije Sokrata. Jedna mi je dvojba zastala (*ein Zweifel blieb mir zurück*: ostao sam neodlučan) kod Heraklita, u čijoj mi je blizini uopće toplije, bolje se ćutim (*mir wohler zu Muthe*) nego inogdje. Potvrda prolaženja (nestajanja) i *uništavanja* (*Vernichten*), ono odlučno u jednoj dionizijskoj filozofiji, da-govorenje opreci i ratu, *bivanje* s radikalnim otklanjanjem čak pojma '*bivstvovanje*' – u tom ja moram na svaki način prepoznati ono meni najsrodnije što je dosad bilo mišljeno“. U Nietzscheovoj je filozofiji dakle na djelu više nego samo preokret platonizma. Pozivanje na Heraklita samo po sebi ne znači ništa, budući da i Hegel, kao vrhunac platonističke filozofije, navodi da nema niti jedne Heraklitove

misli koju nije preuzeo u svoju filozofiju. No Nietzsche za Heraklitom ne poseže na taj hegelovski način. Premda se sam imenuje krajnjom oprekom (antipodom) pesimističke filozofije, to jest platonizma, njegov obrat nije moguće razumjeti jedino i samo iz platonizma, jer i Platon sam jest već neka opreka, Platon sam jest antipod Parmenidu i Heraklitu, i zato ga nije moguće, kako često u svojim djelima ističe Emanuele Severino, objasniti iz njega samog. Nietzscheovo prevrednovanje svih vrijednosti ostaje unutar platonizma, no može se zasnivati samo na predplatoničkoj filozofiji. Ono što Nietzschea drži unutar platonizma nije zato ponajprije obrat od bivstvovanja (*Sein*) prema bivanju (*Werden*), nego to da je bivanje (vječni život volje za moć) pritom shvaćeno kao *jedinstvo* nastajanja i nestajanja, zbog čega je dakako bivstvovanje mišljeno kao moment tog jedinstva, kao nestajanje naspram nastajanja, kao rušenje naspram gradnje, kao uništavanje. Ukratko: volja za ništinom je shvaćena iz volje za moć, a ne volja za moć iz volje za ništinom. Slast uništavanja, slast užasnog, još je uvijek slast, još je uvijek snažnija od užasa upravo zato jer je samoočitovanje volje za moć, jer se uništavanje još uvijek protustavlja *manjku* volje za moć, tom glasniku užasa ništine. Nietzsche užas ne izlaže kao užas ništine, nego je užas zapravo ono suprotno: užas je dokaz da ništine nema. Time je Nietzsche, kao što je to bio i Platon, vjeran Parmenidovoj zapovijesti/zabrani, vjeran ustavu metafizike: misli samo na bivstvovanje, jer su mišljenje i bivstvovanje isto (misliti je moguće samo ono što jest, dakle bivstvuje u svojem bivstvovanju) a ništine nema, jer niština se ne da, odnosno, ako se ne želimo misaono posvema izgubiti, niština se ne smije misliti (ono što nije moguće misliti, toga nema). Na izvorištu europske filo-

zofije jest, kako kaže Hans-Peter Hempel, „ustanak protiv ništine“ (*Aufstand gegen das Nichts*), ustanak koji započinje Parmenid i koji se s Platonom, premda je bio uvjeren u protivno, ne samo nastavlja, nego čak i utvrđuje, ojačava, budući da je niština kao niština zaogrnuta razlikom između bivstvovanja i ne-bivstvovanja i s tim ogrtačem jednostavno potisnuta i zaboravljena. Dakle, užasa ništine pokušao se riješiti već Parmenid, utemeljitelj filozofije kao mišljenja bivstvovanja. Bivstvovanje jest, niština nije, dakle užas pred ništinom je posve suvišan. No vjerojatno tom zapovijesću nije niti sama sebe uspio posve uvjeriti da užasa pred ništinom nema. Platon kao utemeljitelj filozofije kao metafizike zato pokušava užas ništine konačno ukinuti, ali pribjegavajući pritom lukavstvu kojim će, kako zamjećuje Ernst Tugendhat, zaslijepiti naraštaje filozofa, uključujući Nietzschea: „Začuđujuće je s kakvom samorazumljivošću Parmenidovi interpreti (a tako misle i mnogi drugi ljudi) prihvaćaju kako je tada, ako nešto nije (*etwas nicht ist*), to ‘nešto’ niština (*es ‘ein’ Nichts ist*). Slijedi li iz toga kad za više stvari kažemo da ih nema (*sie seien nicht*) onda više niština (*mehrere Nichtse hat*)? Ili pak svi skupa tvore neku ništinu, upravo Ništinu (*ein Nichts, ‘das’ Nichts*)? Očito je jednako tako besmisleno govoriti o ništini u singularu kao u pluralu, jer ‘niština’ uopće nije nikakav supstantiv (*weil ‘nichts’ überhaupt kein Substantiv ist*)“. Europska misao nije mislila užas ništine jer se užasavala ništine kao ništine i sve je učinila da užas ništine izbriše. Niština nije niština, tvrdi ona, niština je samo ne-bivstvovanje, koje ne znači ništinu nego samo *manjak bivstvovanja*. Niština tu nije antipod, nego pandan bivstvovanju u obliku ne-bivstvovanja. Nietzscheovo ponovno rođenje tragedije ili rođenje tragičke filozofije, koje ono užasno kao dokaz

da nema ništine ne isključuje iz tragedije, nego ga u tragediju uključuje, štoviše, tragediju na njemu uspostavlja, zato unatoč svemu nudi metafizičku utjehu: „nova umjetnost, umjetnost metafizičke utjehe (*die Kunst des metaphysischen Trostes*), tragedija“ jest umjetnost novoga *pathosa*, nove neizmjerne nade, koja nije samo s onu stranu dobra i zla, lijepog i ružnog, nego prije svega s ovu stranu užasa ništine.

Umjetnost nove tragedije trebala bi biti paradigmom novog života. Priznavanje i prepoznavanje da je filozofija već pri svojem rođenju bila grobar istinske tragedije, na osnovu čega Nietzsche zahtijeva prevrednovanje filozofije i ponovno rođenje tragedije, njezino uskrsnuće, jest dakako priznanje i prepoznavanje još uvijek žive filozofije. Kroz takvo samoprepoznavanje i samopriznanje filozofija se iznova budi u ono što je svagda već bila: *istina tragedije*. Istina tragedije jest do kraja bezobzirna rado-znalost. Na kraju se iza privida mora pronaći istina. Dakle, *ljubav* prema znanju i istini razvija se kao *mržnja* prema prividu i neznanju. Zato se, unatoč katarzičnoj ljubavi, istina može ispostaviti i uspostaviti u prljavštini mržnje. Čista istina jest uprljana istina.

Istina tragedije jest u tragediji istine. Platon zasniva filozofiju (himničke) tragedije na drevnom prijeporu između filozofije i pjesništva, između ozbiljne ljubavi prema istini i neozbiljne, ludičke ljubavi prema fascinantnom prividu (usp. *Politeia* 377b-398b; 595a-608b). Čini se da je riječ o prijeporu i opreci u ljubavi samoj, o sporu dviju ljubavi. No ljubav prema istini može se potvrditi i očuvati samo preko nasilja i kao nasilje. Kada Platon u odnosu na drevni prijepor staje na stranu filozofije a protiv pjesništva, on mora – kako sam pripovijeda u *Državi* (*Politeji*) – silom zatrti svoje mladenačko čuvstvo

poštovanja i ljubavi prema tragediji, odnosno prema tra-
gičkoj mimetičkoj poeziji uopće. Budući da je od svih
tragi-poeta najviše štovao i ljubio Homera, upravo se iz
promijenjena odnosa spram Homera pokazuje prava
istina: istina o nasilju istine. Da bi opravdao nasilno po-
tiskivanje ljubavi u mržnju, Platon izjavljuje: nijednog
čovjeka ne smijemo cijeniti više od istine! Istina je vred-
nija, vrednija od čovjeka. Čast Homeru, čast Sokratu,
„ali čovjeka ne smijemo cijeniti više od istine (*all' ou gar
pro ge tes aletheias timeteos aner*)“ (*Politeia* 595 c).

No ubrzo je stigla osveta. U ime istine Platona se odri-
če njegov najbolji učenik Aristotel, jer ljubav prema isti-
ni vrednija je od ljubavi prema prijatelju: „pa ipak je na-
ime bolje, a i potrebno, radi obrane istine, odbaciti i ono
što nam je blisko, osobito kad smo filozofi: jer iako nam
je oboje drago, prednost treba dati istini (*amphoin gar on-
ton philoin, hosion protiman ten aletheian*)“ (*Eth. Nicom.*,
1096 a 15). Otkuda ta superiorna vrijednost istine? Ona
izvire iz manje vrijednosti čovjeka i žrtve koju čovjek
mora podnijeti kako bi bio dostojan istine. I taj zakon po-
tom vrijedi kroz sve epohe filozofije kao metafizike. Bez
žrtvovanja čovjeka nema ni totalnog čovjeka (Marx) ni
nad-čovjeka (Nietzsche). No u katastrofi, koja se sada
zbiva i u sjeni koje još živimo, nije prevladan u svojoj
manjoj vrijednosti samo čovjek, nego je prevladana i su-
periorna vrijednost istine. U vječnom vraćanju onog jed-
nakog, naime samoga sebe, nadljudska volja za moć uzi-
ma istinu u svoje ruke. Odsad istina nije više nešto naj-
više i najvrednije. Ispovjeda Nietzsche u *Vedroj znanosti*
(*Die fröhliche Wissenschaft*): „Teško da će nas opet naći
na stazama onih egipatskih mladića zbog kojih su noću
hramovi postajali nesigurni jer su grlili kipove, raskriva-
li (*aufdecken*) i iznosili na vidjelo ono što je s razlogom

držano pod velom, prikriveno (*entschleiern*). Ne, nama se ogadio taj loš ukus, ta volja za istinom (*Wille zur Wahrheit*), za istinom po svaku cijenu, to mladalačko ludilo u ljubavi prema istini – za to smo odvećiskusni, odveć ozbiljni, odveć veseli, odveć izgorjeli, odveć duboki... Ne vjerujemo da je istina i dalje istina ako se s nje otrgne veo (*Schleier*)“. Istinito je sada ono što je pravo nositelju volje za moć, istina nije drugo do pravednost (*Gerechtigkeit*) koje se svagda iznova mora oblikovati i izboriti. Tragedija istine, koja je u tome da se nasilno mora održavati privid istine, postaje bezgranična. Nije više privid ovisan o istini, nego je istina ovisna o prividu, privid je sada vredniji od istine. U perspektivi volje za moć privid nema više nikakav respekt spram istine, spekulacija izvan spektakla ostaje nemoćna. Teorija bez teatra nije ništa.

Tragedija filozofije, započeta prije više od dva tisućljeća, tako još nije okončana. Premda u epohi katastrofe, filozofija se mukotrпно upućuje na put katarze. Kao da teret anagnorize, pod kojim se, jecajući, pred mučenim konjem na trgu Carlo Alberto u Torinu 3. siječnja 1889. godine, srušio Nietzsche, zahtijeva oprezniji silazak k studencu čiste istine. Drevni prijemor između filozofije i poezije, koji je „tek kod Platona i zahvaljujući Platonu postao prijemor na život i smrt (*tödlich*)“ (Günter Rohrmoser), s Nietzscheom je razriješen u korist poezije kao mimetičko-poetičke tehnike. Budući da privid (iluzija, fikcija) prethodi istini, osjetilnost poimanju, poezija je prije filozofije. Imamo privid da ne bismo bili satrti istinom, odnosno imamo poeziju da ne bismo umrli od filozofije. „Potrebna nam je laž (*wir haben Lüge nötig*) da bismo odnijeli pobjedu nad ovom realnošću, nad ovom ‘istinom’, što znači da bismo *živjeli*“. Ne vrijedi više: daleko od istine je umjetnost, nego: daleko od umjetnosti je

istina. Kod Nietzschea, sumira kongenijalno Gilles Deleuze, „umjetnost je najviša moć laži, ona veliča ‘svijet kao zabludu’, posvećuje laž, a volju za obmanom (*volonté de tromper*) pretvara u viši ideal“. No taj prevrat platonizma i tragediji donosi neizbrisivu peripetiju. A u njezino uskrsnuće od mrtvih, ukoliko nismo zaprisegnuti ničanci, ne možemo tek tako povjerovati.

Tu tragiku suvremenog čovjeka Samuel Beckett prihvaća kao pretpostavku. Zato u Beckettovim dramama nema više konflikta. Junaci njegovih drama nisu više nikakvi junaci. Ne bore se s nečim i za ništa, nego čekaju. Na što? Na što čekaju Hamm i Clov iz *Kraja igre (Fin de partie)*? Čekaju ono što čeka i Kafkin čovjek sa sela pred svagda otvorenim vratima zakona. Čeka čovjek sa sela odgovor na pitanje što ga nije postavio i – dočekuje smrt. Čeka na zapovijed bez zabrane, na to da mu se otvore svagda otvorena vrata, dok u samrtnom času od čuvara ne dozna da je ulaz bio pripremljen izričito za njega, da su otvorena vrata čekala jedino i samo na nj: „Na ova vrata nito drugi nije mogao dobiti ulaz, jer ovaj je ulaz bio određen samo za tebe (*denn dieser Eingang war nur für dich bestimmt*). Ja sada odlazim i zatvaram ga.“ U Beckettovim dramama nema ni čuvara. Njegova dramaturgija ne poznaje ni katarzu, ni katastrofu, ni hamartiju (*hamartia*, pogreška, čin nastao iz velike zablude ili neznanja pravog stanja stvari). Ako je došlo do sudbonosne pogreške, to je bilo već prije, prije se zbio sudbonosni preokret i prije se zbila sudbinska nesreća. Jer nesreća koja je najsudbonosnija i ujedno najkomičnija svagda nas već unaprijed čeka. Ne događa li se upravo ta nesreća kao sreća čovjeka? Ta sreća nije sreća u nesreći, nego je upravo sreća same nesreće. Sreću donose trenuci nesreće sami.

CLOV: *Il y a tant de choses terribles.*

HAMM: *Non non, il n'y en a plus tellement.*

CLOV: Toliko ima užasnih stvari.

HAMM: Ne, ne, nema ih više toliko.

No svejedno u svemu jest neki užas. To je *užas ništine*: užas da nema užasa. Zato nesreća nije negdje vani, negdje iza, nego je sva sreća jedino sreća te nesreće. Sreća je u tome da je čovjek *tu*, da je prezentan, da je odlikovana prezentnost bivstvovanja. Privid čekanja nije drugo do inverzija istine o bijegu – istine o traženju, napredovanju, zauzimanju, prisvajanju, otvaranju onih vrata koja nisu zatvorena. O borbi zbog borbe, o istini zbog istine. Je li dakle taj privid s inverznošću u sebi prikaz, kako bi rekao Lacan, istine o istini (*le vrai sur le vrai*)? Nipošto: istina je kao ne-skrivenost, odnosno otkrivenost (pred samim sobom i pred drugim) privid (*fenomen*) i izvan toga – niština, odnosno istina je pokraj ništine samo još privid.

Ali upravo zato istina nije niština i niština nije istina. Niština koje se čovjek užasava, ta niština kao niština nije rezultat u-ništa-vanja, nije opreka bivstvovanju ili smislu, nije manjak svega. Ništinu kao manjak bivstvovanja označuje Beckett kao „zéro“. Kad se Clov popne na klupčicu i kad uperi durbin prema prozoru, kaže:

Voyons voir. (il regarde en promenant la lunette.) Zéro. (il regarde). zéro. (il regarde) et zéro. (Il baisse la lunette, se tourne vers Hamm.) Alors? Rassuré?

HAMM: *Rien ne bouge. Tout est...*

CLOV: *Zér -*

HAMM (*avec violence*): *Je ne te parle pas!*

Da vidimo. (*Gleda pomičući durbin.*) *Zéro. (gleda) zéro (gleda). i zéro. (Spusti durbin, okrene se prema Hammu.)*
Onda? Jesi li sad miran?

HAMM: Ništa se ne kreće, sve je...

CLOV: *Zér-*

HAMM (*naprasito*): Ne govorim s tobom!

Hamm govori sa samim sobom. Clov i Hamm ne govore dakle o istome, zato govore jedno mimo drugoga. Clov govori o *zéro*, o manjku bivstvovanja, o odsutnosti svega što je na neki način – s obzirom na sjećanje – moguće vidjeti. Hamm pak govori o ništini, ništini koja se nipošto ne da ugledati ni vidjeti. Da bi čovjek podnio užas te ništine, kroz svu ju je povijest tragedije i filozofije kao metafizike prenosio u borbu na život i smrt za ovu ili onu *čistu istinu*. Zato je tragički, odnosno metafizični čovjek smrtonosno biće. Od kralja Edipa do Zaratustre. Iako je Nietzsche sa sedam pečata zapečatio svoju „pjesmu o *da* i *amen*“, o *da-i-amen* vječnom vraćanju onog jednakog, to jest bivstvovanja kao volje za moć, Samuel Beckett na tu pjesmu više neće moći zaplesati. I zato će ovako komentirati Hammov postupak: „Hamm iskazuje *ne* protiv ništine“. Ne *da* k bivstvovanju, nego *ne* protiv ništine. Niština i ništavnost (nulitet) nisu jedno te isto. Prema ideji *creatio ex nihilo*, niština nije ništa drugo nego ništavnost. Prema mišljenju bivstovanja kao biv-

stvovanja, bivstvovanje i niština su isto. Ali ne samo zbog toga jer bivstvovanje nije nikakvo bivstvujuće, nego prije svega zato jer se samo bivstvovanje raščišćuje jedino iz ništine. Nema radosti bivstvovanja bez užasa ništine. Radost se bivstvovanja žari samo na pozadini užasa ništine. Nema života kao prebivanja na raskrižju bivstvovanja bez smrti kao „škrinje ništine“. Na raskrižju gdje se križaju putovi smrtnika i besmrtnika, mjere zemlje i neba.

Beckett je uvidio kako ništinu nije moguće svladati i uništiti i zato prepoznao katastrofalnu pogibelj upućivanja s onu stranu bivstvovanja, u područje blaženosti kao radosti s onu stranu bivstvovanja, radosti pod nebom Dobra. To upućivanje s onu stranu bivstvovanja je uništavajuće, budući da vodi u razbijanje bivstvovanja, a ne u suočenje s ništinom, koja nam – na pozadini naše konačnosti – otvara bivstvovanje kao bivstvovanje: bivstvovanje u njegovoj čistini i dakle *radosti*. I zadužuje nas da bivstvovanju pustimo da bude bivstvovanje. Time Beckett istupa iz svijeta tragedije i filozofije kao metafizike. Učinit će ga grotesknim i unaprijed izvrnuti ruglu svaki mogući izgovor prema kojemu bi – premda se poziva na čistu Istinu (Boga, Čovjeka, Naciju) – netko pokušao uzeti pravo na ubijanje i uništavanje. Suvremena drama otada u svojoj duhovno-povijesnoj suvremenosti postaje *para-tragična* i *para-komična*. Nebesko kraljevstvo na zemlji jest pakao u nebeskom kraljevstvu. Početak tog iskustva pobudio je sumnju u istinu o istini. Istini odastrta istina, istina zbog neistine, zaslijepljena je istina. Ne vidi ništa, ne vidi više nikoga. Ako je pobuna protiv priznatog poretka priznata od poretka samog, ako svatko ima otvorena vrata zakona pred sobom, ako je zapovijed ujedno zabrana, dakle pripovijest o tome da

tek zločin omogućuje zbiljski nastup zakona i time vlasti, jer zločin nad zločincima nije zločin, tada posred svega toga sam tragični junak biva tragičan. Paratragičan, dakle: *groteskan*.

Klasična nam se tragedija pretvara u *grotesku*, a jedina sreća postaje *igra na sreću*. Jedina je sreća upravo nesreća života, života koji već od svojega početka hodi svojem kraju. Nema života bez smrti, s kolijevkom je ujedno već istesana i mrtvačka postelja.

Teatar kao takav nije ništa drugo do teatar privida. Iza istine nema ništa, dakle jest – osim ništine – sve privid. Upravo zato privid nije „sve“ i niština nije privid. Istina kao privid nije ništa prividno. Za metafiziku je karakteristično da privid poistovjećuje s prividnošću; s obzirom na takvu degradaciju privid joj se potom prikazuje kao nešto oprečno istini. No istina kao ne-skrivenost ili otkrivenost je privid (*phainomenon*) i ništa drugo; „pokraj“ bivstvovanja „jest“ samo još – niština.

*

Opreka između toga da se *ništa* ne može i da se *sve* može, da se ništa ne može napraviti i da se može napraviti sve što se treba napraviti, opreka što se danas stječe u opreku da nema više vremena i da ima još vremena, jest opreka koja svu zapadnjačku civilizaciju već dva tisućljeća potiskuje u procjep između ultrapasivizma i ultraaktivizma. Na jednoj strani: ništa ne treba činiti, jer će sutra ionako sve biti drukčije. Na drugoj strani: valja nam učiniti sve, jer sutra više ništa neće biti drukčije. Možemo samo čekati da dođe Drugi – a Drugi će doći

ako pripremimo, takoreći iznudimo njegov dolazak. Ako pripremimo novi dolazak Godota kao Izbavitelja čovječanstva.

U Beckettovoj drami *U očekivanju Godota* (*En attendant Godot*), drami čekanja na izbavljenje, taj je paradoks zaostren do krajnosti i izoštren položajem, odnosno stanjem samoga Godota. Na Vladimirovo pitanje što radi gospodin Godot, dječak, njegov poslanik, odgovara: „Ne radi ništa, gospodine“ (*Il ne fait rien, monsieur*). Riječ je o istim riječima što ih na početku drame izriče Estragon, pasivna opreka aktivističkom Vladimiru: „ne raditi ništa“ (*Rien à faire*). Polazi li dakle i gospodin Godot od toga da se ništa ne da učiniti? Što čini Godot kad ništa ne čini? Sprema se za dolazak, za dolazak na obećani susret. Sutra. A jer postoji samo ono danas, tog sutra vjerojatno nikada biti neće. Zato Godot nije obećanje: njegovo navodno obećanje nije obećanje Drugoga, nego naše samoobećanje. Obećanje koje nije obećanje Godotu, nego vlastitom čekanju, čekanju kao čekanju na Godota. Zatvoreni krug, ali krug koji se, barem naizgled, otvara prema vani: otvara se očekivanjem. Bez njega bi Vladimir i Estragon bili sasvim sami posred same samoće, bili bi u posvemašnjoj praznini. Naime, praznini smisla, praznini u kojoj vlada smrtna dosada, a na njezinom obzorju – samoubojstvo.

Tako ostaje nada. „Sutra ćemo se“, najavljuje Vladimir na kraju drame, „objesiti“. I odmah dodaje: „Osim ako Godot dođe“ (*A moins que Godot ne vienne*). I tako u beskonačnost.

Konačna je odluka: *idemo*. A didaskalija dodaje: „Ne miču se s mjesta“ (*Ils ne bougent pas*). Vladimir i Estragon, razbojnici bez onoga usred njih, čekaju i dalje. Opsjed-

nuti Godotom, ne mogu se pomaknuti s mjesta (čekanja), ne mogu postati slobodni, otvoreni za slobodu-prostor svijeta. Dočekali smo kraj igre, ne dočekavši ništa.

Na kraju drugog tisućljeća sve je ukazivalo da je dvo-tisućljetno konfliktno doba, doba protustavljenih silnica, simboliziranih ribama okrenutim u protivnim smjerovima, isteklo. Da je proturječnom čekanju kraj. Da smo se načekali. Da smo se zasitili čekanja. Premda je natrpano aktivnostima, djelatnostima od sekundarna značenja, čekanje znači obamrlost. Posljedica je prepuštenost događanju. No obamrla prepuštenost, prepuštenost bez opuštenosti i bez spokojnosti. Riječju, nesretna prepuštenost.

U drami *U očekivanju Godota* najsretniji je pasivni lik iz drugog para. Premda ga Pozzo muči, Lucky, odnosno Srećko, ne pati. Sretan je, objašnjava Beckett u razgovoru s Colinom Duckworthom, jer ništa više ne očekuje. Srećko ništa ne čeka. Dakle, ne čeka ni Godota. Kad mu Pozzo naloži da misli, započne doduše deklamirati o Bogu, ali o Bogu s apatijom, atambijom i afazijom, dakle o nekom poprilično apartnom Bogu. Osim toga, njegovo deklamiranje završava praznim hodom. Neki tumači su u Godotu, u njegovoj bijeloj bradi, htjeli vidjeti Boga. No tu pretpostavku dovodi u pitanje već to da Estragon, čekajući Godota, posred drugog čina s uzdignutom šakom na sav glas zavapi: „Bože, smiluj mi se!“ (*Dieu ait pitié de moi!*) Božjeg odaziva dakako nema. Igra ide dalje, onako kako je i započela i kako će se završiti. Do Događaja, do drugog došašća Drugog, neće doći. Time postaje upitno i njegovo prvo došašće.

Nahodimo se pred prezencijom bez parusije. Za one koji čekaju, to je stanje prisutnosti Odsutnog, stanje pri-

sutnosti bez nazočnosti. Od došašća Odsutnog očekuju više nego sreću, očekuju blaženost. A budući da nam blaženost nudi već sve, i u tom je slučaju riječ o stanju u kojem ne očekujemo više ništa. Samo što to stanje nije moguće dosegnuti, barem ne na ovom svijetu. Na ovom svijetu, dok smo živi, susreta s Drugim oči u oči nema. Zato je sreća u čekanju na blaženu sreću isto tako izopачena kao i Srećkova sreća. Obje su te sreće, dok smo tu, tu na svijetu, nesretne sreće. No unatoč tome, s njima još nismo na dnu.

Najnižu točku dosežemo, čekajući na Godota, u Vladimirovoj metafori o rađanju u smrt: „Raskrečene nad grobom i težak porod. Iz dubine jame, sanjarski, grobar pruža svoja (porođajna) kliješta. (Čovjek) ima vremena ostarjeti. Zrak je pun naših krikova.“ (*A cheval sur une tombe et une naissance difficile. Du fond du trou, rêveusement, le fossoyeur applique ses fers. On a le temps de vieillir. L'air est plein de nos cris.*) To nije slika o rađanju mrtvorođenčadi, nego slika o porodu živih, ali porodu u grob, jamu, raku. Između rođenja i smrti možemo čekati što bilo i koga bilo, no pouzdano ćemo dočekati jedino i samo – smrt. Čemu onda uopće čekanje? To je prijelomno pitanje našega vremena. Pitanje koje nas baca u drugu krajnost, u žurbu, u pretjecanje. A pretjecanje ima dva oblika. Prvi oblik, neprestance prisutan i u samoj Beckettovoj drami, izražava se u nastojanjima da smrt pretekne samoubojstvom. Drugi oblik, upravljen protiv čekanja kao takvog, izražava se u pretjecanju samoga sebe. Vrijeme juri, ma kolikogod sporo išlo. Zato ubrzajmo! Povucimo ružu za nos da bi brže rasla!

No ružu nije moguće vući za nos. Možemo je, kako bi rekao Vaclav Havel, samo zalijevati. Možemo je zalijevati strpljivo, svakim danom. S razumijevanjem. I lju-

bavljaju. Vrijeme ne možemo preteći. Možemo mu se samo približiti. Kao što se možemo samo približiti samome sebi i svojem životu. No ne pretjecanjem, nego usporavanjem. Jedino nas usporavanje može opustiti, opustiti u spokojnosti u čistini bivstvovanja, izručenosti zvonu tišine, koja nije podređena niti čekanju odnosno obamrlosti, niti ubrzanju odnosno pretjecanju. „Tko se penje na prste, ne stoji čvrsto, tko pak raširi noge, ne ide dalje“, kaže *Tao-te-ching* (*Knjiga puta i vrlina*). „Mir opuštenosti“ svakako je, kako piše japanski filozof Ryosuke Ohashi, mjesto gdje posve iščezava razlika između Da i Ne: „Velika negacija istodobno *jest* potvrđivanje“.

Otvorena igra na sreću započinje onda kad smo na kraju igre na sve ili ništa. „Jer onaj tko priželjkuje izbavljenje, taj je već osuđen na vječne muke“ (*Wer Erlösung sich wünscht, der ist schon verdammt*), pjeva nam veliki švedski pjesnik Gunnar Ekelöf. Otvara se, s onu stranu razapetosti između izbavljenosti i osuđenosti na vječne muke, prostor života. Otvara se prostor žive slobode, prostor veselja prema životu, životu jedinstvenom i nenadomjestivom.

LITERATURA

Aristotelis, *Physica*, red. W. D. Ross, Oxford Classical Texts, London, 1951.

Aristotelis, *Ethica Nicomachea*, red. I. Bywater, Oxford Classical Texts, London, 1920.

Klaus Birkenhauer, *Beckett*, Hamburg, 1971.

Lance St. John Butler, *Samuel Beckett and the Meaning of Being: A Study in Ontological Parable*, London, 1984.

Demetre Daveas, *Homo antitragicus: Eine Untersuchungen des Exkurses der Philosophie über die Tragödie*, Frankfurt /M., 1990.

Gilles Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, 1962.

- Ursula Dreyse (ur.), *Materialien zu Becketts „Warten auf Godot“*, Frankfurt/M., 1973.
- Eugen Fink, *Metaphysik und Erziehung im Weltverständnis von Plato und Aristoteles*, Frankfurt/M., 1970.
- Ernesto Grassi, *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln, 1980.
- Hans-Peter Hempl, *Heidegger und Zen*, Frankfurt/M., 1992.
- Martin Heidegger, *Feldweg-Gespräche (1944/45)* (= Gesamtausgabe, sv. 77), Frankfurt/M., 1995.
- Martin Heidegger, *Nietzsche I-II*, Pfullingen, 1961.
- David H. Hesla, *The Shape of Chaos: An Interpretation of the Art of Samuel Beckett*, Minneapolis, 1971.
- Franz Kafka, *Der Prozeß*, Frankfurt/M., 1960.
- Kyung Cho Kah, *Bewußtsein und Natursein: Phänomenologischer West-Ost-Diwan*, Freiburg/München, 1987.
- Jacques Lacan, „La science et la vérité“, u: isti, *Écrits*, Paris, 1966, str. 855-877.
- Hans Mayer & Uwe Johnson (ur.), *Das Werk von Samuel Beckett: Berliner Colloquium*, Frankfurt/M., 1975.
- Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie* (= Kritische Gesamtausgabe, sv. 3-1), Frankfurt/M., 1967.
- Friedrich Nietzsche, *Ecce homo* (= Kritische Gesamtausgabe, sv. 6-3), Frankfurt/M., 1967.
- Friedrich Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* (= Kritische Gesamtausgabe, sv. 5-2), Frankfurt/M., 1967.
- Friedrich Nietzsche, *Götzendämmerung* (= Kritische Gesamtausgabe, sv. 6-3), Frankfurt/M., 1967.
- Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente* (= Kritische Gesamtausgabe, sv. 8-3), Frankfurt/M., 1967.
- Ryosuke Ohashi, *Ekstase und Gelassenheit: Zu Schelling und Heidegger*, München, 1975.
- Rose Pfeffer, *Nietzsche: Disciple of Dionysus*, Lewisburg, 1972.
- Platon, *Oeuvres complètes*, red. Auguste Diès, Paris, 1962-1970.
- Alessia Proietti Gaffi, *Samuel Beckett: La ricerca del silenzio perfetto*, Firenze, 2001.

- Günter Rohrmoser, *Herrschaft und Versöhnung: Ästhetik und die Kulturrevolution des Westens*, Freiburg, 1972.
- Konrad Schoell, *Das Theater Samuel Becketts*, München, 1967.
- Emanuele Severino, *Il giogo: Alle origini della ragione - Eschilo*, Milano, 1989.
- Clancy Sigal (ur.), *Materialien zu Becketts „Endspiel“*, Frankfurt/M., 1969.
- Peter Sloterdijk, *Eurotaoismus: Zur Kritik der politischen Kinetik*, Frankfurt/M., 1989.
- George Steiner, *The Death of the Tragedy*, London, 1961.
- Jacques Taminiaux, *Le théâtre des philosophes*, Grenoble, 1995.
- Ernst Tugendhat, „Das Sein und das Nichts“, u: isti, *Philosophische Aufsätze*, Frankfurt/M., 1992, str. 36-66.
- Karl Ulmer, *Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristoteles*, Tübingen, 1953.

EPILOG

Teorijski autoportret: *Zašto sam post-modernist?*

U užem smislu u filozofskom krajoliku promičem fenomenologiju. A fenomenologija je prije svega i iznad svega *stav*, nipošto neka usmjerena filozofska škola. Is-hodišni fenomenološki poziv glasi: *K samim stvarima!* Svagda iznovice. To je jedini njezin naputak, sve ostalo je put, put što ga svatko mora sam pronaći. Svakoputni povratak samim stvarima znači ostaviti predrasude i pretpostavke, sva prethodna uvjerenja o stvarima i pustiti da nam se same stvari očituju takve kakve jesu. Pustiti bivstvujućem da bude to što jest. Razumjeti svako bivstvujće u njegovu bivstvovanju. Razumjeti, primjericice, što znači biti žena i dopustiti da je žena upravo žena, a ne muškarac... I ako je posrijedi umjetnost, omogućiti stvarima da zasjaju u čistini i time ljepoti svoje ne-skrivenosti. Sve drugo je nasilje nad stvarima, napose nad živim stvarima, odnosno nad bićima kao bićima. U tomu leži odgovor zašto me privukla upravo fenomenologija i zašto sam naposljetku odabrao fenomenologiju i kao svoj etički stav, zašto sam odabrao upravo *fenomenološki ethos*: zbog otpora spram svake vrste nasilja, od tjelesnog preko duševnog do duhovnog ili ideološkog. Posebice pak spram naložena mijenjanja svijeta, krajnosti kojega su revolucionarno preinačivanje čovjeka i mesijansko preobraćanje ljudi.

Fenomenologije nema bez Edmunda Husserla i Martina Heideggera, kao što je nema bez Emmanuela Lévinasa, Hannah Arendt, Mauricea Blanchota, Jacquesa Lacana, Jacquesa Derride, Giannija Vattima, Philippea Lacoue-Labarthea, Reintera Schürmanna, Niklasa Luhmanna, Dušana Pirjevca, Ivana Fochta, Tineta Hribara, spomenem li samo neke od svojih filozofskih učitelja i stalnih i opsesivnih sugovornika... Bez fenomenologije, naposljetku, nema ni post-moderne misli u širem smislu. Od osamdesetih godina prošlog stoljeća, često u unutarnjoj borbi s nekim pogubnim ničeanskim iskližnućima, intimno sam sve više inklinirao upravo post-metafizičkom ili post-modernom mišljenju. U svojim posljednjim knjigama *Izazovi post-metafizike*, *Nezacjeljiva rana svijeta*, *Sekstant* i *Otkućaji drugoga* uspio sam naposljetku izbrusiti post-modernu misao, koju vam ovom zgodom želim ukratko i donekle pojednostavljeno predložiti.

Govoreći o post-modernom mišljenju, najprije ga moramo postaviti u relaciju, u odnos spram modernog mišljenja, od kojeg se ono odvaja i distancira, a potom i u odnos spram tradicionalne misli. Što dakle čini modernu misao i u čemu je pomak od moderne misli prema post-modernoj, post-modernoj onako kako je u svom filozofskom djelu razumijem i shodno tomu razvijam?

Tradicionalna misao i tradicionalna filozofija proishode iz metafizike. A bit je metafizike platonizam. Možda će vas na prvi pogled iznenaditi, no metafizika i platonizam u svojoj najdubljoj dimenziji jesu *tehnika*. Premda mislimo da je tehnika nešto moderno, ona svoje podrijetlo ima upravo kod Platona i u grčkoj filozofiji. U čemu se ogleda nastup tehnike u grčkoj misli? Platon

polazi od ideja. Ideja zapravo znači *izgled*, recimo izgled stola, stolast izgled. To je ideja stola, ne konkretnog stola, nego svih stolova. Na primjer, postoji drveni, željezni, veliki, mali, niski, visoki stol, postoji okrugao, kvadratni stol itd. No sve su to stolovi, svi imaju stolast izgled. To je ideja stola, odnosno izgled stola kao takvog. Kad stolar krene na posao, on pred očima ima stolasti izgled stola, nevidljivu, nadosjetilnu ideju kao paradigmatu. I potom, s obzirom na taj izgled, traži primjerenu materiju, tvar (*hyle*), recimo drvo. Potom ga oblikuje s obzirom na taj izgled, stolasti izgled stola, i tako dobivamo konkretni drveni stol. Grčki se to kaže *techne* – razumjeti se u izgledu. Kao što se stolar razumije u stolast izgled stola i potom preoblikuje materiju s obzirom na taj izgled. Riječ je o tome da stolar, razumijevajući se u ideju, u ovome slučaju u ideju stola, podređuje materiju tome izgledu i oblikuje je s obzirom na izgled (*poiesis*).

Ta *pojetička tehnika* je bitna novina platonizma. Riječ je o preradbi konkretnog svijeta s obzirom na apstraktan izgled, s obzirom na ideju. Ta je ideja nešto nadosjetilno i nevidljivo, nenastalo i nerođeno, neprolazno i nepropadljivo, samo umom dokučivo. Nikada je ne možemo zgrabiti rukama, odnosno zgrabiti je možemo tek kad stolar iz tog izgleda nešto proizvede.

Posrijedi je veliki pomak s obzirom na prethodnu, predsokratovsku misao, koja započinje s Parmenidom i Heraklitom. Zanimljivo je da su oni već uveli termin *kibernetika* (*kybernesis*). Kibernetika kod njih ne označava pojetičku tehniku, nego nešto drugo. Tehnika znači podređivanje osjetilnog ili konkretnog, onom nadosjetilnom, odnosno apstraktnom, materije ideji, sve do podređivanja ljudske materije ili „materijala“. U ko-

munizmu se, primjerice, govorilo o piscima kao inženjerima ljudskih duša. Pretpostavljalo se da su duše sačinjene od krhke i meke građe, podložne svakovrsnu oblikovanju, kao da su od gline. Inženjeri ljudskih duša trebali bi biti grnčari koji će od ljudske gline sačiniti komunističkog čovjeka prema mjeri sistema. Tu se potom, prema tom platonističkom modelu, oblikuje sve s obzirom na Ideju komunizma, cijeli se narodi podređuju toj Ideji. To je bit metafizike kao platonizma. No kod Heraklita i Parmenida kibernetika označava harmonijsku igru jednakovrijednih naspramnosti. Ne označava subordinaciju, podređivanje jedne naspramnosti drugoj, sredstava vrhovnoj svrsi, nego je riječ o harmonijskoj igri između muškog i ženskog, svjetla i tame, dobrog i lošeg, prisutnosti i odsutnosti... Sve su te naspramnosti prije Platona jednakoizvorne i jednakovrijedne, nalaze se na horizontali, dočim su prema Platonovoj tehnici ovladavanja naspramnosti vertikalizirane i pretvorene u *oprečnosti*: materija se podređuje ideji, osjetilno nadosjetilnom, žensko se podređuje muškome, tama se podređuje svjetlosti, dominaciju preuzima muški princip, princip svjetla, princip ideje. I ta se ideja kao uzor potom razvija u *ideologiju* koja vlada europskim ljudstvom već dvije tisuće godina.

Ako danas razmatramo kibernetiku na tehnički način, kao vrhunac i dovršenje tehnike, tada je razumijevamo modernistički, platonistički, u okviru metafizike. Post-modernističko razumijevanje je *a-tehničko*. U Luhmannovoj teoriji o kompleksnim sistemima, recimo, nemamo više posla s tehničkim opisom svijeta. Ne susrećemo se s kauzalnošću, uzročno-posljedičnim odnosom, nego s posve drugim odnosima. Sistem nema središnju vlast nad okolnim svijetom (*Umwelt*), odnosno sistem i

okolni svijet su jednakovrijedni. Dakle, ako kibernetiku razumijemo u tehničkom smislu, na pogrešnom smo putu, samo produžujemo ono što spada u industrijsko društvo, gluhi i slijepi za ono što donosi post-industrijsko društvo ili post-moderno doba.

Jedna od opreka je, dakle, dosad imala autokratsku ulogu, poput sunca kod Platona. Sunce vlada metafizičkom. Marx nam kao revolucionarni metafizičar tako kaže da je čovjek ono Sunce oko kojega se sve okreće: čovjek je korijen i najviše biće za sebe sama, svoj vlastiti bog, odnosno bog bogova, njihov stvaratelj i pogrebnik. U Nietzscheovu djelu *Tako je govorio Zaratustra* naslovni je junak poput sunca, odnosno sunce nema više nad sobom, nego u najboljem slučaju u samome sebi. Ta fascinantna knjiga, u prijevod koje sam se upustio prije desetak godina, završava rečenicom da je Zaratustra zažaren i snažan napustio svoju špilju poput jutarnjega sunca što izlazi iza mračnih gora. Takav je čovjek, prema Nietzscheu, nadčovjek kao nositelj ili subjekt volje za moć. Priroda volje za moć je bit modernog svijeta i modernističkog mišljenja. Glavni zastupnik volje za moć je Nietzsche i ta se volja za moć ozbiljuje na svim razinama: na međunarodnoj, u sukobima i ratovima, pa i na nižim razinama – u institucijama ili pak u obitelji. U tradicionalnoj patrijarhalnoj obitelji svoju volju nastoji nametnuti muškarac, otac, *pater familias*. Obiteljski odnosi odnose prevagu nad spolnima, pobjeđuje *nomos*, zakon.

Volja za moć i subjekt su tijesno povezani, zapravo neodvojivi jedan od drugoga. Bez volje za moć ne možemo postati subjekti ni u odnosu prema samima sebi ni u odnosu prema drugima. Volja za moć bit je čovjeka kao subjekta, volja za moć je subjektivitet subjekta, subjekta

koji želi i hoće biti posvemašnji gospodar svega što jest, koji hoće imati sudbinu u svojim rukama, koji je odgovaran samo samome sebi i upravo zato sam za sve odgovara. Ključno je da o čovjeku kao subjektu možemo govoriti tek od novoga vijeka, od Descartesa nadalje. S Descartesovim izjednačenjem čovjeka i subjekta započinje moderno, antropocentrično doba. Poistovjećenje čovjeka i subjekta i vanjskog svijeta s objektom nije dakle nešto samo po sebi razumljivo.

Postajući jedinim i isključivim subjektom (*sub-iectum*) posred svega što jest, čovjek počinje sve, pa i ljude oko sebe, tretirati kao svoje objekte, kao predmete svoje manipulacije. Ne samo sve oko sebe, nego i samoga sebe, svoje tijelo. Paradoks je u tome da što više hoću biti subjekt, tim više moram stvari pretvarati u objekte, u predmet svoje manipulacije, uključujući i svoje tijelo. To je paradoks jer se tada pokazujem kao dvostruka osoba. Što se više napinjem ovladati tijelom, tim više tijelo pod mojim pritiskom trpi. Što se više subjektiviziram, tim više se objektiviziram, pretvaram u objekt, u svoju vlastitu opreku. To potom na najbanalnijoj razini vodi do infarkta ili psihičkih bolesti. Težnja da čovjek bude apsolutni subjekt može voditi samo u kataklizmu, kako kataklizmu na razini tijela, tako i kataklizmu na razini prirode, o čemu nam govori ekologija. U modernom dobu čovjek se prema prirodi odnosi kao prema svom predmetu, bilo predmetu upotrebe, bilo predmetu manipulacije.

Bit je pak post-modernog mišljenja da iznova *raz-lučuje* čovjeka kao čovjeka i čovjeka kao subjekt, na jednoj strani, te stvari kao stvari i stvari kao objekte, odnosno stvari kao predmete čovjekove manipulacije i upotrebe, na drugoj strani. Post-moderno mišljenje istupa iz karte-

zijanske paradigme tako što stupa na razinu koja je dublja od razine modernog, novovjekovnog subjekta. Time nipošto ne odbacuje samu razinu čovjeka kao subjekta (stvari kao objekata), nego odbacuje, ukazujući na izvorniju ili dublju razinu od te, njezinu apsolutizaciju: ekspanzionističku eskalaciju subjekta, odnosno subjektiviteta. U postmodernom dobu čovjek koji nije subjekt za cijelo zaostaje, ali na razini vremena nismo ni tada ako se bez distance prema samome sebi kao subjektu poistovjetimo i izjednačimo sa subjektivitetom. Tada ne ugrožavamo samo druge, nego smo smrtno ugroženi i u samom sebi – od samoga sebe. I ako čovjek nije samo subjekt, nego je najprije i prije svega čovjek, tada i priroda prije svega i najprije nije objekt čovjekove subjektivitetne manipulacije, nego postoji upravo kao priroda. Priroda kao priroda nije ni božja kreatura ni čovjekov predmet. Otuda famozni fenomenološki napatuk: *pustiti biti*. Pustiti biti drugome i drukčijem, ali i samome sebi. *Jesam taj koji jesam*. To dakako pretpostavlja da smo kadri razumjeti drugost drugoga kao drugoga, da drugog ne nastojimo preoblikovati i oblikovati prema svojoj slici, ne pokušavamo ga prilagoditi samome sebi, nego ga puštamo biti u njegovoj vlastitoj ek-sistenciji. Drugi, pa i tada ili upravo tada kada mi je bližnji, nije moja slika, nego su-biće. Na prvi pogled pustiti da bude vodi u čistu raspuštenost, no polazimo li od drugosti drugoga vidimo da nije tako, nego da je posrijedi ono što Reiner Schürmann imenuje odsustvo vladajućih načela (*an-arhija*) ili praktična a-teleokracija. Čovjek je i društveno biće – osim što je prirodno i duhovno. Zato pustiti biti znači i *su-biti*, su-biti s drugim kao drugim i zato drukčijim. Kad pustim drugome i drukčijem da bude to što jest, zaustavljam tu raspuštenost, uvodim, odnosno u moj se

odnos spram drugoga uvodi nešto drugo. Ne nastojim nas oblikovati prema svojoj slici, nego nastojim dopustiti obojici da budemo ili ostanemo to što jesmo. Unatoč tome da sudjelujemo, da su-bivstvujemo, da živimo zajedno. Taj pomak, ta spoznaja razlike između čovjeka kao čovjeka i čovjeka kao subjekta, čovjekova bivstvovanja i subjektova aktivizma, odnosno stvari kao stvari i stvari kao objekata našeg iskorištavanja, uvodi niz epohalnih novosti.

Primjerice, u odnosu na pitanje naroda razlika između čovjeka i subjekta ne znači ništa drugo nego kritiku nacionalizma i njegova nihilizma. Logika nacionalizma je naime u tomu da je spreman u ime ideje o Naciji žrtvovati narod u ime kojeg inače govori. Geslo radikalnog nacionalizma jest: radije ništa nego narod takav kakav jest. Radikalni nacionalizam zato svagda okončava u uništenju naroda, odnosno samouništenju naroda ako se taj izjednači s idejama nacionalizma. Zato valja ustrajno razlučivati narod od nacije. Nacija se rađa u trenutku kad narod po sebi postane i narod za sebe, kad dakle nastane nacionalna svijest i narod se počne oblikovati kao *sistem moći subjekta*. Nacionalizam pak znači metafizičko poistovjećivanje naroda (jezično-kulturne i etničke tvorbe) i nacije (sistema moći naroda kao subjekta, autonomnog *per definitionem*), tako da nacionalna ideologija prevlada nad narodnom sviješću i pretvori se u nacionalnu mitologiju: narod postaje sredstvom nacionalizma.

Jedan od bitnih rezultata post-modernog mišljenja u Europi je zacijelo i pan-europsko pomirenje, duhovno-povijesni temelj današnje Europske unije. Europska unija je rođena iz fizičkog i moralnog pustošenja nakon

Drugog svjetskog rata. Naspram ranijih država i imperija, koji su slavili svoje mitološko rođenje i svoje junačke pobjede, Europska unija kao trans-državna institucija izvire iz agonije poraza i užasa nad holokaustom, iz „bankrota“ (Konstantin Kavafis) humanosti gotovo svih europskih naroda.

Pomirenje znači upravo to da pustiš biti drugome to što jest. Pustiti biti ne u smislu *liberalističko*-subjektivističkog *laissez faire-laissez passer*, nego u smislu *libertar-nog* otpuštajućeg dopuštanja: da drugoga dopuštaš i u tom dopuštanju mu otpuštaš. Dopuštanje i otpuštanje su bit pomirenja. Pomirenje dakako nije unifikacija, nije podređivanje nekoj Ideji, nego „početak“ drukčijeg, gostoljubivog, odnosa spram drugoga i drukčijeg, pa i „neprijatelja“. Drukčijeg odnosa spram života. Zato u tom obzorju možemo govoriti, recimo na tragu njemačkog pacifističkog pisca Kurta Hillera, o *svetosti života*. Pravni izražaj te svetosti života je ukidanje smrtne kazne (umorstva u ime države) u svim zemljama Europske unije. Svetost života je pak neposredno povezana s posvećenošću mrtvih. Jer ako govorimo o drugima i drukčijima, tada ne postoji onaj koji bi na neki način bio više drugi i drukčiji od mrtvog. Čovjek smrt ne smije – ukoliko hoće ostati u dimenziji ljudskosti – ni veličati ni iskorištavati kao sredstvo. Nitko nema pravo smrću drugoga uljepšavati vlastiti život i nitko nema pravo proglašavati život iskorištenjem smrti. Iskoristiti smrt svagda znači iskorištiti život. Pred licem smrti svi su ljudi jednaki. Zato mora svatko, neovisno o svojim uvjerenjima ili djelima iz života, biti pokopan. Ako mrtvi nisu pokopani, ako iza nas ostaju nepokopani mrtvaci, krivi smo sve dok ostaju bez pogreba i vlastitog groba. Njihovi smo dužni-

ci, imamo dug što ga možemo podmiriti samo primjerenim činom, činom koji donosi pomirenje, naime pomirenje s mrtvim. Prvotno pomirenje je pomirenje s mrtvim. Taj i takav odnos spram smrti i mrtvih nešto je temeljno u post-modernom mišljenju, nešto što moderna misao ne poznaje ni priznaje, i prema čemu uvijek osjeća odbojnost i nelagodu, nastojeći to pitanje potisnuti. Moderna misao je misao subjektiviteta, težnje subjekta za apsolutnom voljom za moć, vladavinom nad vanjskim svijetom, nad prirodom i društvom i nad samim sobom. Naposljetku nad životom i smrću. Ta je težnja proisticala iz neke ideje i njoj je podređivala sve, pa i konkretne živote. Svagda je bila spremna žrtvovati čovjeka u ime ove ili one Ideje. Čovjek je igrao ulogu sredstva za doseganje tog cilja. U plastičnoj Marxovoj formulaciji: „Sadašnje se čovječanstvo može usporediti sa Židovima koje Mojsije vodi kroz pustinju. Zadaća tog čovječanstva nije samo osvojiti jedan novi svijet, nego ono mora propasti kako bi napravilo mjesta ljudima koji su dorasli novom svijetu.“ Ni stvaranje nacionalnih država nije pitalo za ljudsku cijenu, cijenu života. *Blut ist ein ganz besondrer Saft, krv je sok posve poseban*, reći će Mefisto u Goetheovu *Faustu*...

Time što ne polazimo više od ideje, nego od samog čovjekovog bivstvovanja, postajemo svjesni konačnosti, smrtnosti, postajemo svjesni toga da čovjek u svojem bivstvovanju nije nešto vječno, nego smrtno, smrti zavjereno biće. Čovjek u svojem bivstvovanju nije svet i nedodirljiv zbog toga jer je kao „božje dijete“ vječan, nego zato jer je kao smrtno biće smrtno ranjiv. Zato nema Imena u ime kojega bismo mogli žrtvovati ljudski život. To je bitna novost koju nam donosi fenomenološka misao Martina Heideggera. Od svog kapitalnog djela *Bivstvovanje i vrijeme (Sein und Zeit)* Heidegger ustrajava

na smrtnosti kao ireduktibilnoj biti čovjeka i na ireduktibilnoj konačnosti kao biti bivstvovanja. To bivstvovanje, moje vlastito bivstvovanje, ona mu je točka zrenja s koje gleda na sve ostalo. Pa i na pitanje besmrtnosti, odnosno Boga. Bitno pritom – naime, pri Heideggerovu fenomenološkom, ujedno egzistencijalnom ishodištu – jest da smo sveudilj svjesni kako se krećemo na ontološkoj, a ne na ontičkoj razini. Naše obzorje je hermeneutičko i zato orijentacijsko, a ne logološko i zato informacijsko. Heidegger ne raspravlja o tome postoji li ili ne postoji besmrtnost, egzistira li ili ne egzistira Bog, nego ustrajava na tom da rasprava o besmrtnosti uopće nije moguća dok ne razumijemo smrt, odnosno smrtnost. I da naravno rasprava o tome egzistira li Bog nije moguća dok ne razumijemo što znači egzistirati i korak dalje, odnosno korak unatrag, dok ne razumijemo što znači *biti*. Visimo u praznom sve dok nismo svjesni razlike između egzistirati i biti, odnosno razlike između bivstvovanja i bivstvjućeg, ontološke razlike.

Upravo je zato toliko značajna misao *pustiti biti*, da drugome pustiš da bude to što jest dok živi u tim trenucima, tim bljeskovima i fragmentima života. Jer iz života nitko još nije izišao živ. Nitko život još preživio nije.

Možda uočavate da se neki ovdje iskazani označitelji mogu susresti i u kršćanstvu, tako da bismo mogli govoriti o određenu komplicitetu između post-modernog mišljenja i kršćanstva. No u čemu je razlika? Prema strukturi svoje misli kršćanstvo je tradicionalno, metafizičko, dočim se post-moderna misao može pojaviti tek nakon Nietzscheove smrti Boga. Kršćanstvo moramo razumjeti na dvije razine, na razini Svetog pisma i na razini kršćanske filozofije. Kršćanska je filozofija uglavnom

podređena platonizmu, metafizici, i kad Nietzsche kaže da je Bog mrtav, tada misli na smrt toga metafizičkog boga, boga kao vrhovnog gospodara, kao Suca, onoga koji daje sve vrijednosti, zapovijeda i zahtijeva poslušnost i podređenost. Taj je metafizički bog shvaćen kao najviše biće i kao prvi uzrok svega što jest. Nastupa istodobno kao Gospodar i kao Subjekt. Vlada svima i ovladava svime. Gospodar je kako prirode tako i društva. To je jedna strana. Druga je pak strana u tome da pojam boga – ne toliko filozofski koliko biblijski – donosi još nešto, sadrži u sebi još nešto, a to je svetost. Bog je nešto sveto i zahvaljujući Bogu, kao onome koji je sve stvorio iz ništine, ta se svetost razlijeva na cijeli svijet, na sva živa bića, tako da možemo govoriti o svetosti života. Otuda proishodi poštovanje života, odnosno svetosti života, koja je u kršćanstvu naložena kao nedodirljivost života.

Moderna misao, konkretno Nietzscheova, koja kaže da je Bog mrtav, to dakako otklanja i, što je presudno, s Bogom odbacuje i sveto. Život pretvara u čistu funkciju, u sredstvo stanovitih ciljeva. Ništa nije sveto u tom modernom svijetu. Bog je mrtav, mrtvo je i sveto. Post-moderna se misao ne vraća metafizičkom bogu, bogu kao Gospodaru i subjektu prirode i povijesti, prvom uzroku i posljednjem razlogu, vrhovnom bivstvujućem, jer to je sve baština metafizike, nego iznova prepoznaje i priznaje *sveto kao sveto*. Tu se nahodi povezanost post-moderne misli s kršćanstvom i kršćanskim *ethosom*, s novim odnosom spram života, dopuštanjem i otpuštanjem. Nije riječ o pukoj opreci spram kršćanstva, riječ je o tome da se post-moderna misao može „otvoriti“ kršćanstvu, što moderna i ničanska misao nije mogla, budući da ga je odbacivala, kao uostalom i sve ostale religije. Religija je bila proglašena *opijumom puka* i tomu slično.

Takvo otvaranje, dakako, ne vrijedi samo za kršćanstvo, nego i za sve druge religije, a posebice za budizam kao ateističku religiju. Jer budizam je taj koji izričito promiče štovanje svega živoga, ne samo čovjeka, i preko toga prirode u cjelini. Na drugoj je strani moderna misao: čovjek sam postavlja zakone, sam je subjekt zakona koji nisu ništa drugo do čovjekove postavke i zato je sve o njemu ovisno. Zahtijeva posvemašnju slobodu, sloboda je bezgranična, čovjek sam bira sebe sama, sam određuje svoju bit, svoj je vlastiti *projekt*... U sekulariziranu filiteanstvu domaće praxis-filozofije, u ambijentu koje sam sricao filozofsku abecedu, to je bilo izraženo stavom da je čovjek "slobodno stvaralačko biće koje stvara sebe sama i svoj svijet". Kao što sam maloprije pokušao pokazati – ta koncepcija vodi u kataklizmu, kako u odnosu spram prirode, tako i u odnosu spram samoga sebe. Posvemašnje podređivanje je nastojanje da se uspemo nad svijet, prirodu, društvo i nad same sebe. Kao apsolutni subjekt, samoga sebe pretvaram u bezuvjetni objekt manipulacije i istodobno postajem predmet manipulacije drugoga koji također hoće biti subjekt. Ta isprepletenost u krajnjoj konsekvenci rađa učincima suprotnima onima što ih čovjek koji hoće biti apsolutni subjekt zamišlja. Potpuna sloboda vodi potpunoj autoblokadi, neslobodi.

Post-moderna politika, naspram tradicionalne politike nadzora i kazne, i moderne politike, koja taj nadzor naizgled otklanja i uvodi samoljublje i samovolju, uvodi opet neke granice, granice koje, međutim, ne proishode iz nekog subjekta ili subjektiviteta, nego su to granice ili zakoni samog bivstvovanja: to su granice života kao dara bivstvovanja, to su naposljetku granice što ih postavlja drugi i drukčiji. Ne na taj način da taj drugi i

drukčiji od mene nešto zahtijeva, nego samim tim što jest i što svaki čovjek kao čovjek ima svoje *ljudsko dostojanstvo*. To je granica koju danas valja priznati. U lijepoj formulaciji Mauricea Blanchota: „Što nas stavlja u nužnost da se ne možemo okrenuti po svojoj volji?“ Slijedi odgovor: „Po svoj prilici naše granice: mi smo ograničena bića. Pogledamo li preda se, ne vidimo ono što se nalazi iza. Mi smo tu, pod uvjetom da se odrekne onoga što je tamo: granica nas drži, zadržava, potiskuje prema onome što smo, ponovno nas okreće nama, odvraća nas od drugog, čini od nas odvracena bića (*êtres détournés*)“.

Drugim riječima, ako moderna misao pretpostavlja da sve ono što možemo učiniti doista i učinimo, ako polazi od identiteta mogućeg i poželjnog, postmoderna misao dolazi do spoznaje da sve ono što *možemo* učiniti *ne smijemo* doista učiniti. Taj ne smijemo možemo razumjeti aksiološki, iz etičkog aspekta, ali ponajprije je riječ o ontološkoj dimenziji, *ontonomiji*. Ne smijemo, jer postoje zakonitosti koje proishode iz bivstvovanja čovjeka i stvari samih. U tome je temeljna razlika između Antigone i Kreonta. Za Kreonta su svetost života i posvećenost mrtvih nešto relativno, recimo relativno s obzirom na državničke koristi. Ili s obzirom, prema Lenjinu, na koristi Revolucije. Posrijedi je teleološka suspenzija etike: odbacivanje etike u ime nekog Cilja, nekih viših ciljeva. Cilj posvećuje sredstva. A svetost života i posvećenost mrtvih su bezuvjetni. Nije posrijedi apsolutnost, nego to da postoji i nešto što je sveto u tom smislu da ne može biti ničega u ime čega bismo to sveto mogli prevladati, prevladati i ukinuti.

Na različitim razinama pokazuje se učinak toga prepoznavanja i priznavanja. Primjerice, unutar ekonomske misli. Kao što je znano, tradicionalna misao, od Ari-

stotela nadalje, polazila je od ekonomije. Što znači ekonomija? Znači proizvesti nešto sa što manje troškova, odnosno za što manje dobiti što više. To je ekonomija neovisno o postraničnim učincima. Ekonomiju pak u 20. stoljeću ograničuje ekologija. Ona respektira još nešto drugo. Ne samo to kako na najjeftiniji način doći do što boljih učinaka, nego respektira ono što se u temeljnom ekonomskom odnosu počinje događati s prirodom, s okolišem. Ukratko, poštuje širi kontekst: biti što ekonomičniji uz što manju destrukciju prirode. No, sve to još ulazi u modernistički koncept.

Naime, u modernom svijetu, u svijetu čovjeka kao subjekta, autonomnog bića, koji može, a prema unutarnoj logici subjektiviteta i mora, sve oko sebe, dakle okolni svijet u cijelosti, pretvarati u predmet svog raspolaganja (to je takoreći njegova dužnost), prava su neodvojiva od dužnosti. Samo onaj koji može biti odgovoran za sebe, a to je upravo autonomni, samozakonodavni subjekt, ima i odgovarajuća prava. Neodgovorna bića, poput životinja, nemaju pod tim nebom nikakva prava. Djeca s odgovarajućim stupnjem odgovornosti, kojima s obzirom na taj stupanj možemo naložiti samo određene dužnosti, imaju i odgovarajuća ograničena prava. U post-modernom se pak obzorju afirmiraju ne samo prava djece, nego i životinjska prava, prava životinja. Čovjek nije odgovoran samo za sebe samoga, nego i spram svega živoga. Postao je odgovoran spram *života kao takvog*. Samo ako postane svjestan svetosti života svih živih bića, moći će ga očuvati pred uništenjem. A time će očuvati pred uništenjem odnosno samouništenjem i sebe samoga.

Post-moderna misao uvodi dakle ono što bih nazvao *ekozofijom*. Posrijedi je znanje (*sophia*) koje daje orijentaci-

ju kako ekonomiji tako i ekologiji. Dakle, imali smo najprije ekonomiju, pa ekonomiju i ekologiju, sada govorimo i o ekozofiji. Ekozofija znači upravo to da već na ishodištu postavimo drukčiji odnos spram svega što jest. Ekozofija je nasljednica filozofije prirode, no od nje se razlikuje u nečemu bitnom. Dok filozofija prirode tretira prirodu kao posebno područje bivstvjućeg, ekozofija se pita o prirodi u njezinom bivstvovanju, pita se o bivstvovanju prirode. Filozofija prirode je dio metafizike, element njezine ontološko-teološke strukture. A obzorje je ekozofije upravo post-metafizičko. Ekozofski odnos spram svijeta oslanja se na znanje (*sophia*) da sporazumijevanja nema bez razumijevanja. I ako su filozofi dosad svijet samo tumačili, a revolucionari ga mijenjali, sada je riječ o tome da svijet razumijemo. Razumijevanje je preduvjet orijentacije. Razumjeti svijet, Heideggerovo pustiti da bude, ne znači polaziti od neke ideje o svijetu ili se predavati snivanju novih svjetova. To je stvar ideologija i utopija. Ni kritika nije ekozofski postupak. Ekozofija se ne oslanja na kritičko nego na hermeneutičko znanje. Pustiti da bude, razumjeti sve i svako bivstvjuće iz njegova bivstvovanja, znači otvoriti se orijentaciji, koja nije podvrgnuta radnoj svrsi ili ciljevima volje za moć, nego se podudara sa smislom bivstvovanja.

Sve ono što jest, sve ono što bivstvuje, sve to možemo nazvati i *bivstvjućim*. Sve što jest – jest bivstvjuće. Sva-ka stvar je bivstvjuće. Stol bivstvuje, zato je bivstvjuće. Drvo bivstvuje, zato je bivstvjuće. Čovjek bivstvuje, zato je bivstvjuće. Kad bivstvujem i kad sam bivstvjuće, ujedno i jesam, „imam“ bivstvovanje. I tu je neka razlika. Stol kao bivstvjuće jest, ali taj *jest* nije isto što i stol. Drvo jest, ali taj *jest* nije isto što i drvo. Čovjek jest, ali taj *jest* nije isto što i čovjek. Taj *jest*, to bivstvovanje

stola, drveta, čovjeka itd. nešto je drugo i različito od samog stola, drveta, čovjeka. Ja jesam, taj *jesam* nešto je drugo i različito od mene samog kao bivstvujućeg. Za njega ne možemo reći da *jest*. Ako bismo ovo željeli izreći filozofskim terminima, rekli bismo da *bivstvovanje ne bivstovuje*, da *bivstvovanje nije ništa bivstovujuće*. Ili da *same stvari nisu stvar sama*. Stvar sama jest jedino i samo bivstvovanje. Ako se sada osvrnem na sebe: u tomu da jesam svagda razlikujem svoje bivstvovanje od onoga što inače slovim, od svoje društvene uloge, od svega onoga što svagda konkretno radim. Nikada nisam samo ono što sam u nekoj ulozi, bilo u ulozi oca, majke, vozača, vojnika, glumca, političara itd. Ako sam svjestan te razlike između bivstvovanja i bivstvujućeg, ontološke diferencije, tada sam svagda u *distanci* spram uloge koju igram, koju sam katkada prisiljen odigrati. I ta razlika, ako sam je svjestan, sili me da postanem svjestan da ne mogu nikada biti ono što želim. Nikada nisam posve ono što želim, odnosno nastupa razlika između *volje*, odnosno njezine srži, stremljenja, i *želje*, odnosno žudnje. Zapravo je žudnja, kao žalac želje, ono što me neposredno postavlja u razliku spram sebe sama.

Vratimo se još jednom sintagmi *pustiti biti*. Ona se ne odnosi samo na to da pustim drugome da bude, nego i samome sebi. Pustiti biti nije određeno nekim konačnim ciljem, nije podređeno nekoj svrsi. Moj život nije sredstvo nekog cilja. Riječ je o tome da život ima svoj vlastiti smisao, da postoji istina mojega vlastitog bivstvovanja. Tu istinu, taj smisao, moramo razumjeti ne kao adekvaciju, ne kao odgovaranje nekoj ideji, zamisli, nego u značenju grčke riječi *aletheia*. Ta je riječ sastavljena od dviju riječi: *a*, koja znači *ne*, i *lethe*, koja znači *skrivenost*. *Aletheia* je neskrivenost ili otkrivenost. Riječ je o tome da razumi-

jemo istinu u smislu *aletheia*, u smislu neskrivenosti ili otkrivenosti. I ta istina je smisao bivstvovanja, smisao u značenju neskrivenosti, čistine ili krčevine bivstvovanja. Smisao je bivstvovanje kakvo se očituje u svojoj neskrivenosti. Što znači ta čistina, taj *Lichtung*, o kojem je govorio Heidegger? *Lichtung* je zapravo proplanak, krčevina, čistina ili jasa koju susrećemo posred šume. A ona nipošto nije identična sa svjetlom, svjetlinom, rasvjetljenošću. Jer čistina je onaj prostor u kojem se tek može odigrati igra između svjetla i tame, zvuka i tišine. Čistina je istina bivstvovanja, a ne bivstvovanje u značenju bivstvenosti bivstvujućeg. Bivstvovanje sa svjetlom poistovjećuje tek Platon, izjednačujući ga kroz prispodobu sunca, odnosno onog svjetla što omogućuje kako izgled stvari tako i čovjekov pogled, s nazočnošću nazočnog. Čisto bivstvovanje je čista nazočnost – i ništa drugo. Ono što je tamno ili pak neprovidno, treba podrediti ili, ako to nije moguće, ako se odupire rasvjetljenju, eliminirati. U krajnjem slučaju, kako možemo pročitati u Platonovoj *Državi (Politeji)*, ubiti: ubiti u ime ideje Dobra kao izvorne nazočnosti (svega) nazočnog.

Ideja dobra je, prema Platonu, najmoćnija ideja, tako moćna da seže čak *onkraj bivstvovanja*. Tu moć potom Augustin preuzima u slici kršćanskog Boga kao svemoćna Bića, a Nietzsche kroz volju za moć preslikava u moć čovjeka kao nadčovjeka. Jer je ta Moć nešto što je onkraj bivstvovanja, s bivstvovanjem kao takvim sada nema ništa. Tu počiva izvorište nihilizma, europskog nihilizma, kojeg nije posijao Nietzsche, nego već Platon, a za nas ga je stoljećima čuvalo i promicalo, upravo svojom idejom o svemoćnom stvaranju iz ništine, post-kristovsko (kakvo je ustanovio Pavao), grčkom filozofijom, posebice neoplatonizmom, prožeto – kršćanstvo.

Posljedice toga nihilizma možemo izbjeći samo ako razumijemo bivstvovanje kao bivstvovanje upravo iz čistine, odnosno iz naše otvorenosti za otvorenost bivstvovanja. Iz naše otvorenosti spram svijeta i spram sebe sama. I ako smo u toj otvorenosti svjesni konačnosti svojeg vlastitog bivstvovanja i time konačnosti su-bivstvovanja s drugim i konačnosti njihova bivstvovanja. Otvorenosti i ujedno – opuštenosti ili spokojnosti.

Ili, uzmemo li kao primjer nešto iz umjetnosti, tri književnika na B, Balzaca, Brechta i Becketta. Balzac tradicionalistički, u svojim *Seljacima*, iscrpno opisuje ruralni život, prikazuje ga realistički. Brecht pak modernistički, recimo u *Majci Hrabrost i njezinoj djeci*, zahtijeva kritički odnos spram svijeta, od glumca zahtijeva da zna što glumi, da se ne uživljava, da zadržava distancu, da je u stalnom kritičkom odnosu ne samo on, nego i gledatelj. Beckett pak post-modernistički, u komadu *U očekivanju Godota*, raskriva čovjeka u njegovoj konačnosti, smrtnosti. Nema velike priče, nema velikog junaka. Umjesto opisivanja i umjesto kritike, posrijedi je raskriivanje ili svjedočenje. Godot neće doći jer ga jednostavno nema!

Za kraj bih podsjetio na posebno mi dragu Kafkinu misao. Kafka je u svojem dnevniku zapisao nešto što se na prvi pogled čini apartnim i neuobičajenim. Učili su nas, barem nas muškarce, kad je posrijedi dilema strah ili hrabrost, da se valja vazda odlučiti za hrabrost. Da moramo biti hrabri! Ne, kaže Kafka. Dilema strah ili hrabrost pogrešna je dilema. Nije riječ o opreci strah-hrabrost, nego o *neustrašivosti*. To je ono traženo treće, dakle ni strah ni hrabrost, nego neustrašivost koja sve podnosi, neustrašivost mirna i otvorena pogleda. Ne boji se, ali

nije ni slijepo hrabra. Usto Kafka dodaje: u mojem su razredu, u gimnaziji, bila samo dva hrabra učenika, i obojica su, uskoro nakon gimnazije, nakon mature, počinila samoubojstvo. Jer slijepa hrabrost vodi brisanju života, u nepoštivanje sebe i drugih. Samo na podlozi neustrašivosti može oživjeti čvrstoća, ustrajnost i neuklonjivost. Između heroja i svetaca jesu *ljudi* – između je čovjek kao čovjek, čovjek kao smrtno, konačno, bolom obdareno biće. Biće koje svagda može umrijeti za drugoga, ali nikada umjesto njega. Unikatno i nenadomjestivo biće. Riječima jednog drugog post-modernog velikana na B, Jorgea Luisa Borgesa:

Un solo hombre ha nacido, un solo hombre ha muerto en la tierra.

Afirmar lo contrario es mera estadística, es una adición imposible.

Samo se jedan čovjek rodio, samo jedan čovjek umro na zemlji.

Tvrditi suprotno, čista je statistika, nemoguće sabiranje.

BIBLIOGRAFSKA BILJEŠKA

Neki od ovdje predloženih ogleda već su bili javno predstavljeni u obliku predavanja ili objavljeni, no za ovo su izdanje ponovno pregledani i znatno preinačeni i dopunjeni.

„Rođenje umjetnosti“, objavljeno pod naslovom „Umjetnost“ u autorovoj knjizi *Sekstant: Skice o duhovnim temeljima svijeta*, Beograd, 2010.

„Pjesništvo u šturo vrijeme“, objavljeno pod naslovom „Drama poetske žudnje“ u reviji *Odjek*, br. 1, 2009.

„Svjetlo sublimnog“, objavljeno pod naslovom „Sublimatio“ u autorovoj knjizi *Nezacjeljiva rana svijeta*, Zagreb, 2007.

„Dijabolički rez simbola“, objavljeno pod naslovom „Simbol“ u autorovoj knjizi *Sekstant: Skice o duhovnim temeljima svijeta*.

„Umjetnost tijela“, objavljeno pod naslovom „Tijelo“ u autorovoj knjizi *Sekstant: Skice o duhovnim temeljima svijeta*.

„Nacionalno u literaturi“, predavanje održano na *Institutu za književnost i umetnost* u Beogradu, 25. svibnja 2011; prethodno objavljeno u autorovoj knjizi *Izazovi post-metafizike*, Sremski Karlovci-Noví Sad, 2007.

„Nadolazeća riječ“, drugo poglavlje ogleda pod naslovom „Freiburg, srpanj“ objavljenog u knjizi: *Ozren*

Žunec & Petar Šegedin (ur.), *Zbližavanja: Zbornik povodom šezdesete obljetnice života Damira Barbarića*, Zagreb, 2012.

„Nacionalni moment muzike“, predavanje održano na međunarodnoj konferenciji *Education for a Culture of Peace*, Sarajevo, 20-22. lipnja 2005.

„Arhitektura ili tehnotektura“, objavljeno pod naslovom „Nasilje moderne arhitekture“ u autorovoj knjizi *Otkucaji drugoga*, Beograd, 2013.

„Krvarenje ljepote“, objavljeno u časopisu *Zeničke sveske*, br. 19, 2014.

„Teorijski autoportret“, pročitano na Trećem programu Hrvatskog radija u emisiji „Svjetovi i nazori“, urednik Leonardo Kovačević, 16. ožujka 2014.

Z A H V A L A

U siječnju 1991. godine objavljena je bila u Dubrovniku, u izdanju Art radionice Lazareti, moja prva autorska knjiga, *Iskušavanje rubova smisla*. Bila je to knjiga, kako je u svojoj recenziji za časopis *Dubrovnik* zapisao Hrvoje Pejaković, „o mjestu umjetnosti u našem vremenu, jedno i pol stoljeće nakon što je Hegel objavio njezinu povijesnu prevladanost, objavio da je ona za nas odsad u bitnom smislu nešto prošlo“. Dvadeset i pet godina nakon toga, ukazuje mi se prigoda zahvaliti predsjedniku Društva dubrovačkih pisaca Borisu Njavru što je svojom zauzetošću omogućio da u Dubrovniku ponovno ugleda svjetlo jedna knjiga posvećena onome što dodiruje moju najstariju filozofsku opsesiju.

Mario Kopic

Dubrovnik, lipanj 2015.

IZDANJA

2010.

LITERAT BR. 1.

2011.

MATO MIJIĆ:

Ksenijino janje - priče

LITERAT BR. 2.

LITERAT MALI BR. 1.

VOJO ŠINDOLIĆ:

*Ulica koja će se zvati tvojim
imenom (U spomen na
Milana Milišića)*

2012.

ANE DERANJA:

Bujanje biljnog soka - pjesme

STANKO KRANJIĆ:

Zrak poprskan narančom - pjesme

MATO JERINIĆ:

Stablo od duba - roman

SEBASTIJAN VUKOSAVIĆ:

Gradologija - pjesme

LITERAT BR. 3.

VOJO ŠINDOLIĆ:

Lakih nogu naokolo

2013.

ELSE LASKER-SCHÜLER:

Lirika

(Izbor i prijevod Mario Kojić)

ANTUN PAVEŠKOVIĆ:

Suvišna roba

LITERAT BR. 4.

BARBARA KLEPIĆ:

Džepovi od marcipana

IRJA JERKOVIĆ:

Novogodišnja čarolija

2014.

KAJA ĐEREK:

Kaja napisala...

GALAKTIČKI VAPAJ:

Testosteroni u magli

MARIJA ĐANOVIĆ:

Sunčica

MATO JERINIĆ:

Kapi kiše od kristala

PERO VUKASOVIĆ:

Krik slobode

SAŠA FRANIĆ:

Ne dan da mi te ukredu...

MARIJA MICI MOROVIĆ:

Rascvjetali vrijesak

LUKO PALJETAK:

Tisuću šiba preko usta

IVICA DEDIOL:

Moderna glazba

LITERAT BR. 5.

2015.

BOYCE RICHARDSON:

The coffee house that never died

MARIO KOPIĆ:

Prozori

