

MILOŠ MILADINOV¹
Filozofski fakultet, Univerzitet u Novom Sadu

HAJDEGEROVI POJMOVI SVETA I ZEMLJE. PROBLEM ISKUSTVA UMETNIČKOG DELA

Sažetak: Autor u radu ispituje mogućnost pristupa Hajdegerovim pojmovima sveta i zemlje kao kategorijama za recepciju umetničkog dela. Nasuprot na prvi pogled samorazumljivom pristupu Hajdegerovom shvatanju umetnosti kao *Werkästhetik* projektu, u radu se zastupa stanovište koje tvrdi da je u Hajdegerovom fokusu pre svega iskustvo umetničkog dela, a tek u sekundarnom smislu i suština samog dela. Ta teza se zastupa putem interpretacije Hajdegerovih pojmova sveta i zemlje kao pojmova koji izrastaju na osnovu iskustva umetničkog dela, čime se želi ukazati da oni u primarnom smislu markiraju upravo samo to *iskustvo*. Ovakav pristup pojmovima sveta i zemlje, kako u zaključku rada naglašavam, omogućava da se ovi pojmovi primene i na iskustvo savremenih umetničkih praksi, što ne bi bilo moguće u slučaju da su pojmovi sveta i zemlje mišljeni isključivo kao kategorije za umetničko delo.

Ključne reči: Hajdeger, iskustvo, svet, zemlja, umetničko delo

UVODNO RAZMATRANJE

Na prvi pogled, može se reći da Hajdegerove refleksije o umetnosti pripadaju tzv. *Werkästhetik* projektima, za čije polazište se uzima umetničko delo, a ne iskustvo umetničkog dela. Iako mi ne tvrdimo da takav pogled na Hajdegerove stavove o umetnosti nije produktivan, ipak, smatramo da je plodniji put za istraživanje Hajdegerovog shvatanja umetnosti onaj koji polazi od iskustva dela, jer, kao što ćemo pokušati da dokažemo, ta perspektiva otvara mogućnost razmatranja Hajdegerovog odnosa prema savremenim umetničkim praksama, što, kako ćemo videti, nije moguće ukoliko pojmove sveta i zemlje shvatimo isključivo kao kategorije umetničkog dela. Otuda, analiza iskustva umetničkog dela u Hajdegerovoj filozofiji predstavlja naš vodeći zadatak u ovom istraživanju. Tom problemu pristupićemo preko analize njegovih pojmova sveta i zemlje, koje ćemo tretirati kao pojmove koji izrastaju iz susreta sa umetničkim delom. Preciznije, teza kojom ćemo se u ovom radu voditi tvrdi da pojmovi sveta i zemlje nisu kategorije saobrazne isključivo fenomenu

¹ E-mail adresa autora: milos.miladinov@ff.uns.ac.rs

umetničkog dela, kao što se na prvi mah može učiniti, nego da one predstavljaju kategorije *iskustva* dela.

Naime, imajući u vidu Hajdegerovu kritiku tradicionalnih načina zahvatanja umetničkog dela preko pojma stvari,² te i njegov sud o neuspehu te tradicionalne pojmovnosti da zahvati suštinu umetničkog dela, on osmišljava vlastitu pojmovnost, koja izrasta iz iskustva umetničkog dela i kojom se ono pokušava artikulirati – pojmove sveta i zemlje. Drugim rečima, pojmovi sveta i zemlje ne označavaju prosto neka svojstva dela, njegove osobine nezavisne od iskustva dela, već je njihova upotreba kod Hajdegera usmerena na odnos dela i recepcije. Hajdeger, naime, i u samoj analizi izričito poziva na susret sa delom – u konkretnom, sa Van Gogovom slikom – te svoje pojmove, uključujući tu i pojmove sveta i zemlje, formira polazeći od tog susreta i na osnovu nje. Tek s obzirom na to, a budući da je iskustvo dela uslovljeno samim delom, ovi pojmovi se povratno i u sekundarnom smislu mogu koristiti kao kategorije saobrazne samom delu. Preciznije, ove pojmove treba misliti pre svega kao pojmove koji označavaju ključne momente iskustva samog dela, a koji potom povratno određuju i šta samo delo jeste. Stoga, način na koje su ove kategorije osmišljene biva radikalno drugačiji od načina na koji je tradicija estetike dolazila do svoje pojmovnosti. U tom smislu, kao što u *Bivstvovanju i vremenu* Hajdeger uočava nemogućnost adekvatne primene tradicionalnih kategorija za deskripciju bivstvovanja tubivstvovanja, te nasuprot njima osmišljava egzistencijale kao bivstvovanju tubivstvovanja saobrazne pojmove, tako i u poznijim radovima on rešava problem sa tradicionalnim estetičkom pojmovima time što umesto njih osmišljava svet i zemlju kao pojmove odgovarajuće fenomenu iskustva umetničkog dela.

Međutim, pojmovi sveta i zemlje nisu u Hajdegerovoj misli isključivo vezani za probleme umetnosti – oni su prisutni kroz gotovo celokupnu Hajdegerovu filozofiju i, u zavisnosti od faze Hajdegerove misli, neretko dobijaju i različite primene. Naime, pojam sveta javlja se već u Hajdegerovim ranim radovima, a onda i u najznačajnijem spisu njegove rane misli – *Bivstvovanju i vremenu*. Hajdeger u tom delu razlikuje i ontološki i ontički smisao ovog pojma: ontološki pojam sveta odnosi se na egzistencijal *bivstvovanja-u-svetu*, koji treba da naznači da se tubivstvovanje uvek već nalazi u svetu,³ tj. da između njih postoji *aprioran* odnos; pored toga, ontološka dimenzija ovog pojma koristi se i za zahvatanje različitih regija unutar sveta, te se ona može odnositi na svet matematičkih entiteta, svet stanovnika odre-

² Opširnije u: Hajdeger, M., „Izvor umetničkog dela“, u: *Šumski putevi*, Plato, Beograd 2000., str. 10-26.

³ Hajdeger, M., *Bitak i vreme*, Službeni glasnik, Beograd 2007., str. 95.

đenog grada i slično.⁴ Pojam zemlje, međutim, ne javlja se dominantno u ranim radovima, već jednu od svojih najranijih primena dobija upravo u *Izvoru umetničkog dela*, gde se pojavljuje kao kategorija za artikulaciju iskustva umetničkog dela. U Hajdegerovoj poznoj filozofiji, pojmovi sveta i zemlje kasnije bivaju upotrebljeni u sklopu tzv. *čtvorstva sveta*, čiji momenti jesu nebo, zemlja, božanstvo i smrtnici⁵ – pojam četvorstva pojam je pozne Hajdegerove misli, koji on razvija nakon pete decenije dvadesetog veka. U tom okviru, međusobna relacija sveta i zemlje se radikalno menja u odnosu na to kako je ona bila shvaćena u *Izvoru umetničkog dela*: u poznoj filozofiji zemlja biva tek jedan od momenata četvorstva sveta, dok u *Izvoru umetničkog dela* ovi pojmovi imaju ravnopravan status. Stoga, usled veoma široke i kompleksne upotrebe ovih pojmova kroz celokupnu Hajdegerovu filozofiju, u ovom istraživanju ćemo se ograditi od njihovog iscrpnog tumačenja i prevashodno se fokusirati na njihovu primenu na fenomen (iskustva) umetničkog dela.

Iako izrazito važni, pojmovi sveta i zemlje nisu jedini pojmovi kojima se Hajdeger služi kada govori o umetničkom delu; međutim, naša analiza mora krenuti od njih zato što oni istovremeno obuhvataju i fenomen *iskustva* umetničkog dela, čija analiza jeste naš vodeći zadatak u ovom radu. Naime, kako smo videli, ovi pojmovi izrastaju iz iskustva sa delom, a samim tim bacaju svetlo i na prirodu samog dela, tj. na njegov način bivstvovanja, čime ujedno daju naznake i za njegovu ontološku konstituciju. Shodno tome, ovi pojmovi neposredno pokazuju ukidanje tradicionalne subjekt-objekt razlike u pogledu iskustva umetničkog dela, što onda otvara mogućnost zahvatanja novog Hajdegerovog razumevanja tog iskustva. Slično tome, na osnovu načina na koji su ovi pojmovi formirani jasno se može uočiti i razlika spram svih tradicionalno estetičkih pojmova.

Imajući u vidu njihovu ontološku funkciju, pojmovi sveta i zemlje mogu se posmatrati i kao pojmovi paralelni tradicionalnom pojmovnom paru materije i forme. Kao što je tradicija putem materije i forme pokušavala da dopre do ontološke dimenzije umetničkog dela, te je neretko dolazila i do njihovog jedinstva koje je trebalo da naznači metafizičku konstituciju dela, tako i Hajdeger, sa vidno drugačije pozicije, putem pojmova sveta i zemlje pokušava da ukaže na način bivstvovanja dela u novom, nemetafizičkom ključu.

Razlika se vidi u sledećem: ovi pojmovi nemaju unapred datu metafizičku pozadinu na osnovu koje nastaju. Štaviše, može se reći da se oni ne izvođe iz neke prethodno date teorije, kao što je bio slučaj sa tradicionalnim este-

⁴ Isto.

⁵ Hajdeger, M., „Mišljenje, građenje, stanovanje“, u: *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd 1999., str. 119.

tičkim pojmovima.⁶ Naprotiv, reč je o tome da se umetničko delo uopšte ni ne može misliti bez prethodnog susreta sa njim – tek kada se to iskustvo osvetli, što Hajdeger nesumnjivo radi putem pojmova sveta i zemlje, tek tada se može pristupiti osmišljavanju pojma dela, a onda i bilo kakvom govoru o novom pojmu umetnosti. Hajdeger, dakle, u teorijskoj analizi zapravo ne polazi od *pojma* dela, već od *iskustva* dela – tek na osnovu ovog iskustva on naknadno, i posredstvom pojmova svet i zemlja, izgrađuje i (novo) razumevanje pojma dela. Njegov postupak je, dakle, obrnut od tradicionalnog: tradicija je u metafizičkom smislu postojanje dela uzimala za primarno, te je onda i pojam dela uzimala kao osnovni pojam, vodeći njegovo razumevanje dalje od umetnosti ka metafizičkim pozicijama.

Pojmovi sveta i zemlje, dakle, kod Hajdegera imaju sličnu ulogu kao tradicionalni pojmovi materije i forme. Oni označavaju dva različita aspekta umetničkog dela u ontološkom pogledu, tj. u pogledu njegove ontološke konstitucije: u skladu s tim, moglo bi se reći da Hajdeger želi da preciznije zahvati ono na šta se tradicionalno ciljalo sa pojmovima materije i forme. Međutim, iako pojmovi sveta i zemlje govore o dva različita aspekta dela, oni, ipak, puninu svog smisla otkrivaju tek uvidom u njihov međusobni odnos. Drugim rečima, tek njihov međusobni odnos otkriva prirodu dela i prirodu iskustva dela, ali i daje pun smisao Hajdegerovom određenju umetnosti kao sebe-u-delo-postavljanja-istine.

S obzirom na ovu bliskost pojmova sveta i zemlje s tradicionalnim pojmovnim parom materije i forme, na prvi pogled se može učiniti da Hajdegerova pozicija zapravo jeste *Werkästhetik* i da svaki govor o iskustvu umetničkog dela onda ima tek sekundaran značaj. Međutim, potvrdu da to nesumnjivo nije slučaj možemo pronaći u načinu na koji su pojmovi sveta i zemlje osmišljeni. Naime, ono na šta ovi pojmovi prvenstveno smeraju jeste ono *Između*, tradicionalnim rečnikom rečeno, subjekta i objekta, odnosno oni prevashodno upućuju na samu relaciju između ovih polova, tj. na samo iskustvo. Drugim rečima, svet i zemlja, kao pojmovi koji označavaju konstituciju prethodno pomenute relacije, mogu se ispravno razumeti tek onda kada se raščisti sa shvaćanjem dela kao stvari, te i kada se napuste tradicionalne pretpostavke o iskustvu uopšte. U tom smislu, pojmovi sveta i zemlje jesu posledica određenog misaonog držanja prema onome šta jeste delo, s jedne strane, i šta jeste iskustvo, s druge strane. Doduše, iako ovi pojmovi svoj sadržaj dobijaju iz fenomenologičkog prisustva samog dela, ipak, otkrivanje tog sadržaja nije moguće bez specifičnog oblika iskustva koje bi takav fenomen omogućilo. Preciznije, ovi pojmovi istovremeno naznačavaju i način bivstvovanja dela, ali i *način* na koji se delo *zahvata*, koji onda tek povratno otkriva bivstvovanje samog dela. Da-

⁶ Hajdeger, M., *Niče I*, Fedon, Beograd 2009., str. 93.

kle, pojmovi sveta i zemlje mogu biti primenjeni i na shvatanje prirode dela, ali to predstavlja njihovu funkciju tek u sekundarnom smislu, smislu koji biva otvoren tek onda kada se delo iskusi na adekvatan način, tj. takav da se delu dopusti da se samo od sebe pokaže.

POJAM SVETA

Uočivši sve slabosti tradicionalnih nastojanja da umetničko delo odrede kao stvar sa naročitim estetskim svojstvima, Hajdeger predlaže vidno drugačiji put za njegovo razumevanje. Njegova misaona strategija ogleda se u markiranju onoga kako nam se delo pokazuje u neposrednom susretu sa njim, odnosno u novoj artikulaciji iskušavanja dela. Preciznije, pošto se teorijska artikulacija iskustva umetničkog dela ne misli s obzirom na unapred date teorijske okvire, ona mora otpočeti od neposrednog susreta sa samim delom, a ne od neke unapred pretpostavljene ideje o karakteru recepcije dela kao takvog. Upravo zbog toga Hajdeger se upušta u analizu svih bitnih momenata jednog konkretnog susreta s umetničkim delom – s čuvenom Van Gogovom slikom *Par cipela (Une paire de souliers)* – koji bi onda važili i za sva druga dela umetnosti. Dakle, iako se Hajdeger u *Izvoru umetničkog dela* iscrpno bavi pre svega delom slikarske umetnosti, fokus njegove analize usmeren je na one momente koji se tiču iskustva dela kao takvog, nezavisno od vrste umetnosti – u ovom slučaju slikarstva – kojoj ono pripada.

Hajdegerova intepretacija prethodno pomenute Van Gogove slike počinje živopisnom deskripcijom upotrebe para seljačkih cipela, te i načinom njihove umreženosti sa drugim upotrebnim predmetima u svetu.⁷ Dakle, analiza susreta sa delom počinje od onoga što je na njemu prikazano, što nam, na prvi mah, može sugerisati da Hajdeger ovde ipak polazi od tradicionalno shvaćene strukture dela. Međutim, fokus analize usmeren je na *način* na koji su cipele predstavljene, odnosno na način na koji mi na delu predstavljene cipele *zahvatamo*, što sugeriše da Hajdegeru nije toliko stalo do onoga što je na slici prikazano, već pre do samog iskustva dela. To iskustvo dela, pak, dovodi nas do uvida u način na koji su nam cipele kao takve date posredstvom slike: reč je o odnosima koje zahvatamo zajedno sa predstavljenim cipelama, odnosno o upućenosti cipela na druga bivstvjuća.

Ovaj odnos upućivanja svedoči o tome da je misaoni gest koji podleži ovoj Hajdegerovoj analizi izuzetno blizak njegovom shvatanju značenjskosti sveta iz *Bivstvovanja i vremena*. Preciznije, preko interpretacije umetničkog dela Hajdeger dolazi do načina bivstvovanja cipela, koje se pokazuju kao

⁷ Hajdeger, M., *Izvor umetničkog dela*, str. 21.

upotrebnim predmet: ovaj način bivstvovanja Hajdeger sada, za razliku od pojmovnosti iz *Bivstvovanja i vremena*, imenuje pouzdanošću,⁸ a ne priručnošću. Umreženost cipela u celinu sveta, stoga, ovde je pokazana putem analize umetničkog dela i s obzirom na nju ona se pojavljuje u punini svojih značenjskih implikacija, ali bez njihove redukcije na puki resurs, što u bitnom smislu odudara od načina na koji su nam cipele date u epohi vladavine suštine moderne tehnike.⁹ Drugim rečima, Hajdeger u *Bivstvovanju i vremenu* pojam sveta misli s obzirom na međusobnu upućenost bivstvujućih jednih na druge; razotkrivanje suštine tehnike, međutim, odvija se na gotovo isti način, ali istovremeno i sakriva puninu smisla te međusobne umreženosti različitih bivstvujućih – kako Hajdeger navodi, Rajna se u epohi moderne tehnike ne pokazuje kao reka u punini vlastitih povosno-značenjskih implikacija. Naprotiv, zahvatanje Rajne se odvija na način njene unapred postavljene uklopljenosti u sistem hidrocentrale kao mesta akumulacije energije, koja se potom dalje ispostavlja za druge svrhe ili, pak, kao objekt ispostavljen za turističku industriju.¹⁰ Ovakvo zahvatanje Rajne samo je jedan primer dominantnog i samorazumljivog¹¹ načina (pred)razumevanja bivstvovanja u savremenosti. Dakle, rezultat ispostavljenosti bivstvujućih kao stanja jeste njihovo zahvatanje kao čoveku proračunljivih i raspoloživih¹² resursa za eksploataciju, koji je u tom procesu i sam postao resurs. Nasuprot tome, iskustvo umetničkog dela pruža uvid u međusobnu upućenost bivstvujućih, ali, za razliku od razotkrivanja postavljaja, ono ujedno i dopušta i zahvatanje punine značenjskosti sveta.

Prvi korak analize, međutim, pokazuje nam i jedan od naših ključnih pojmova: zahvatanje cipela zajedno sa odnosima upućivanja na druga bivstvujuća, njihova umreženost u celinu sveta, uvodi pojam sveta na naglašen način. Kao što smo i sugerisali, ovaj pojam, dakle, izrasta iz iskustva sa umetničkim delom, kao produkt njegove analize. Međutim, kako bismo uspeli da do kraja rasvetlimo suštinu Hajdegerovog postupka, kao i sam pojam sveta, moramo prvo rasvetliti šta konkretno otkrivamo pri susretu sa umetničkim delom.

Otuda, prvo pitanje koje moramo postaviti jeste da li susretom sa prethodno pomenutom slikom mi dolazimo samo do načina bivstvovanja, tj. po-

⁸ Isto, str. 21.

⁹ Zahvatanje bivstvujućih kao stanja, odnosno resursa predstavlja dominantan način raskrivanja saobrazan postavljaja, tj. suštini moderne tehnike. Opširnije u: Hajdeger, M., „Pitanje o tehnici“, u: *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd 1999.

¹⁰ Hajdeger, M., „Pitanje o tehnici“, u: *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd 1999., str. 17.

¹¹ Popović, U., „Pitanje o tehnici: Hajdegerovo promišljanje savremenosti“, u: *Arhe* 20 (10), Odsjek za filozofiju, Filozofski fakultet, Novi Sad 2013., str. 60.

¹² Grubor, N., „Uloga umetnosti u epohi moderne tehnike“ u: *Arhe* 20 (10), Odsjek za filozofiju, Filozofski fakultet, Novi Sad 2013., str. 10.

uzdanosti cipela? Odgovor na ovo pitanje pokazuje se odričnim; kao što smo već rekli, Hajdeger ispituje prirodu (iskustva) umetničkog dela kao takvog, a ukoliko bi se ispostavilo da je suština Van Gogove slike u dopuštanju jednom konkretnom bivstvujućem da se pojavi u punini vlastitog smisla, onda ona ne bi mogla da važi već i za nepredstavljачko slikarstvo, a potom i za druge vrste umetnosti. S tim u vezi, važno je naglasiti i da se tu ne radi ni o reprodukciji nekog pojedinačnog bivstvujućeg, jer bi to ograničilo Hajdegera na tradicionalno estetički gest u duhu teorije podražavanja; dodatno, kao i za prethodni slučaj, takvo tumačenje ograničilo bi Hajdegerovu analizu samo na predstavljачke umetnosti. Međutim, iako se suština dela ne sastoji u pukom prikazu para seljačkih cipela, ipak, ono nam nešto o tim cipelama govori; preciznije, ono nam otkriva *suštinu* ili pouzdanost cipela *kao* upotrebnog predmeta ili tvorevine.¹³ U tom smislu, susretom sa umetničkim delom mi, prema Hajdegerovoj analizi, ne dolazimo samo do načina bivstvovanja cipela kao upotrebnog predmeta, već i do zahvatanja suštine tvorevine kao takve – do zahvatanja toga šta biti upotrebnog predmeta zapravo znači.¹⁴ Zahvatanje suštine tvorevine zapravo predstavlja sticanje uvida u način našeg ophođenja prema celini upotrebnih predmeta.

Drugim rečima, celina međusobnog upućivanja bivstvujućih iz *Bivstvovanja i vremena* sada biva prisutna kao ono što se otkriva prilikom susreta sa umetničkim delom.¹⁵ Otuda se umetničko delo pokazuje kao istaknuto mesto otkrivanja načina bivstvovanja upotrebnih predmeta,¹⁶ koji ujedno predstavlja i predpredikativni način datosti bivstvujućih,¹⁷ tj. elementarni preteorijski oblik našeg *iskustva* unutarstetski susretajućih bivstvujućih uopšte, odnosno oblik našeg izvornog razumevanja sveta. Do gotovo istog zaključka Hajdeger dolazi i osvrtom na Rilkeov opis zida u *Temeljnim problemima fenomenologije*,¹⁸ te i analizom antičkog hrama u nastavku *Izvor umetničkog dela*,¹⁹ što do-

¹³ Hajdeger, M., *Izvor umetničkog dela*, str. 22.

¹⁴ Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti: Osnovni problemi estetike polazeći od Hajdegerove filozofije*, Mali Nemo, Pančevo 2009., str. 146.

¹⁵ Isto, str. 150.

¹⁶ Dakako, ovde nije reč o tome da putem umetničkog dela mi stičemo uvid u neko konkretno bivstvujuće ili određenu vrstu bivstvujućih, kao što su upotrebnog predmeta. Naprotiv, radi se o tome da se pri susretu sa delom dolazi do uvida u samu strukturu značenjskosti sveta, tj. u način na koji mi uvek već zahvatamo vlastiti svet, što biva moguće, kako ćemo u nastavku obrazložiti, usled otvaranja bivstvujućeg u celini pri iskustvu umetničkog dela.

¹⁷ Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti: Osnovni problemi estetike polazeći od Hajdegerove filozofije*, str. 150.

¹⁸ Hajdeger, M., *Temeljni problemi fenomenologije*, Demetra, Zagreb 2006., str. 192.

¹⁹ Hajdeger, M., *Izvor umetničkog dela*, str. 27-28.

datno potvrđuje da analiza iskustva Van Gogove slike ne govori toliko o tom konkretnom delu, koliko o iskustvu dela kao takvog.

Celina međusobnog upućivanja bivstvujućih, kao ono što nam susret sa umetničkim delom otkriva, u *Izvoru umetničkog dela* predstavlja svojevrsno fenomenско otvaranje sveta: upravo ovako shvaćen pojam sveta Hajdeger tumači kao jedan od ključnih aspekata umetničkog dela. Dakle, svet ovde nije tek neko pojedinačno bivstvujuće, on nije ni širi okvir u kom se svako bivstvujuće (prostorno) nalazi,²⁰ niti on predstavlja zbir svih postojećih stvari.²¹ Nasuprot tome, pojam sveta, kao pandan tradicionalnom pojmu forme, u *Izvoru umetničkog dela* biva koncipiran na veoma sličan način kao prethodno pomenuti ontološki smisao pojma sveta iz *Bivstvovanja i vremena*.²² Drugim rečima, svet bi trebalo razumeti kao povesno otvorenu strukturu značenjskosti, koja susretom sa umetničkim delom postaje fenomenalno vidljiva.²³ Vidljivost te strukture, onda, kao što smo napomenuli, čini vidljivim i ono *kako* našeg zahvatanja unutarstetski susretajućih bivstvujućih, a samim tim i naše predpredikativno iskustvo sveta.

Druga važna karakteristika pojma sveta odnosi se na njegovu povesnost. Preciznije, *postavljanje* sveta koje se događa u umetničkom delu otvara povesni svet kojem delo i samo pripada. U tom smislu, umetničko delo jeste odlikovani fenomen koji na videlo iznosi način na koji određeni narod u određenoj povesnoj situaciji unapred razume strukturu vlastitog sveta.²⁴ Drugim rečima, otvaranjem sveta na delu omogućeno je da se struktura jednog povesnog sveta od maglovitog predrazumevanja dovede do eksplicitnog, iako ne i nužno teorijski artikulisanog razumevanja. S tim u vezi, kako Hajdeger navodi, onog momenta kada delo nadživi vlastiti svet ono postaje bivše delo,²⁵ jer biva istrgnuto iz povesnog trenutka kom izvorno pripada.

²⁰ Kockelmanns, J. J., *On the Truth of Being. Reflections on Heidegger's Later Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington 1984., str. 180.

²¹ Hajdeger, M., *Izvor umetničkog dela*, str. 30.

²² Ovde treba imati u vidu da i pored svih velikih sličnosti između pojma sveta iz *Bivstvovanja i vremena* i pojma sveta iz *Izvoru umetničkog dela* među njima postoji ključna razlika. Naime, svet u *Izvoru* ne figurira kao egzistencijal, tj. ne govori ništa o egzistencijalnosti egzistencije, nego je postavljen tako da izražava novo povesno mišljenje bivstvovanja, preko horizonta egzistencije. On, stoga, uvek smera na pripadnost umetničkog dela određenom povesno konkretnom načinu datosti bivstvovanja kao takvog.

²³ Kockelmanns, J. J., *On the Truth of Being. Reflections on Heidegger's Later Philosophy*, str. 105-106.

²⁴ Hajdeger, M., *Izvor umetničkog dela*, str. 28.

²⁵ Isto, str. 27.

POJAM ZEMLJE

Drugi ključni Hajdegerov pojam, pojam zemlje, takođe treba razumeti s obzirom na ovako postavljen kontekst. Naime, kako smo videli, ovaj pojam treba da obuhvati ono što se u okvirima tradicije pokušavalo zahvatiti pojmom materije, ali, kao i u slučaju pojma sveta, i on biva radikalno drugačije osmišljen u odnosu na svoj tradicionalni pandan. Po Hajdegerovom sudu, pojam *sastavljanja* zemlje treba da evocira ono što su Grci mislili pod pojmom *φύσις* i to u jednom od njegovih specifičnih značenja.²⁶ Naime, shvatanje zemlje kao *φύσις* treba da naznači dolazak bivstvujućeg u njegov pojavni oblik, tj. njegovo istupanje iz skrivenosti u neskrivenost.²⁷ U tom smislu, pojam *sastavljanja* zemlje tiče se onog aspekta umetničkog dela koji mu omogućava da se samim sobom pokaže u punini vlastite suštine, odnosno u osobenosti iskustva koje je otvoreno upravo samim umetničkim delom. Drugim rečima, za razliku od iskustva utemeljenog na postavljaju, koje nivelira način bivstvovanja različitih bivstvujućih na resurse, te samim tim i ne otvara put ka njima saobraznom obliku samopokazivanja, zemljani aspekt dela omogućava delu da se pokaže onakvim kakvo ono uistinu i jeste. Dakle, putem zemlje, delo se ne pokazuje u modusu sredstva ili resursa za nešto drugo, kao što je slučaj sa načinom raskrivanja suštine moderne tehnike, već se njome otvara mogućnost zahvatanja dela upravo kao dela, tj. dela sa njemu pripadnim načinom bivstvovanja. Stoga, zemljani aspekt dela ne samo da omogućava delu da se pokaže u punini vlastite suštine, nego ujedno i rasvetljava kako izgleda samo to istupanje bivstvujućeg iz skrivenosti u neskrivenost koje putem dela postaje fenomenalno vidljivo.

Drugi važan momenat pojma zemlje tiče se otkrivanja suštine materijala²⁸ od kojeg je delo stvoreno, tj. načina na koji zahvatamo materijal pri susretu sa delom. Naime, kako Hajdeger kaže, za razliku od tvorevine, kojoj je određeni materijal potreban tek toliko da bi ostvarila vlastitu upotrebu i koja ga vremenom troši, materijal na umetničkom ne samo da se ne troši, nego mu je tek na delu uopšte omogućeno da se pojavi.²⁹ Preciznije, zemljani momenat dela jeste onaj njegov aspekt putem kog, kako Hajdeger navodi, „stena dolazi do nošenja i mirovanja, i tek tako biva stena; metali dolaze do blistanja i sve-

²⁶ Isto, str. 28.

²⁷ Kockelmanns, J. J., *On the Truth of Being. Reflections on Heidegger's Later Philosophy*, str. 106.

²⁸ Harries, K., *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*, Springer, New Heaven 2009., str. 115.

²⁹ Hajdeger, M., *Izvor umetničkog dela*, str. 31.

tlucanja, boje – do svetljenja, ton – do zvučanja, reč – do kazivanja.³⁰ Svetljenje boje, kazivanje reči ili drugi oblici pojavljivanja materijala, međutim, ne tiču se toliko materijala kao takvog, koliko načina na koji se sam materijal u iskustvu dela zahvata. Ovakvo iskustvo materijala moguće je jedino pri susretu sa delom – pri svakodnevnom susretu sa tvorevinom materijal je u seneci njene korisnosti i biva prisutan samo kao neophodno sredstvo za ispunjenje svrhe upotrebnog predmeta. Kada je reč o teorijskom pristupu, materijal se obično pojavljuje kroz prizmu pojmova kao što su intenzitet frekvencije, hemijski sastav i drugih, što nije ništa drugo do svođenje materijala na, rečnikom *Bivstvovanja i vremena* kazano, njegov predručni modus.³¹ Stoga, za razliku od otkrivanja sveta, koje nije ekskluzivno vezano za iskustvo umetničkog dela, nego se do njega može doći i drugim putevima – na primer filozofijom, o čemu nam svedoči delo *Bivstvovanje i vreme* – iskustvo materijala, kao zemljani aspekt dela, moguće je samo pri susretu sa delom.

U tom smislu, misaoni gest koji se nalazi u pozadini Hajdegerovog osmišljavanja pojma zemlje može da se posmatra i iz perspektive njegovog prethodno pomenutog dela. Naime, u *Bivstvovanju i vremenu* i tom delu okolnim spisima Hajdeger govori o mogućim načinima zahvatanja različitih bivstvujućih u njihovim načinima bivstvovanja – kao stvari okolnog sveta (priručnost), kao predmeta teorije (predručnost), te i kao drugih ljudi (skrb).³² Nijedna od navedenih relacija ne govori ništa o iskustvu umetničkog dela kao takvog, a pri tom nijedna od njih nije ni postavljena tako da bi se unutar nje neposredno otvorio prostor za takvu mogućnost. Imajući to u vidu, zemlja se može razumeti kao pojam koji treba da naznači upravo način na koji mi zahvatamo umetničko delo, a koji se pri tom razlikuje od svih prethodnih oblika iskustva po tome što omogućava pojavljivanje materijala kao materijala. Stoga, dok otvaranjem sveta u umetničkom delu stičemo uvid u način zahvatanja stvari okolnog sveta, pojam zemlje nam prevashodno svedoči o karakteru iskustva zahvatanja samog dela.

S obzirom na sve prethodno rečeno, stiče se utisak da zemlja, u gotovo jednakoj meri kao i svet, predstavlja otkrivajući element dela, jer kao što se može tvrditi da putem dela dolazi do otkrivanja značenjskosti sveta, isto tako bi se moglo reći da pri susretu sa delom dolazi do otkrivanja specifičnog iskustva materijala. Međutim, po Hajdegerovom sudu, tzv. postavljanje sveta nije ništa drugo do njegovo otkrivanje,³³ dok sastavljanje zemlje na umetničkom

³⁰ Isto.

³¹ Isto, str. 32.

³² Hajdeger, M., *Bitak i vreme*, str. 155.

³³ Hajdeger, M., *Izvor umetničkog dela*, str. 30.

delu figurira pre svega kao ono skrivajuće.³⁴ Otuda, pitanje na koje treba odgovoriti jeste šta je ono što zemlja skriva? Iako Hajdeger ne govori eksplicitno šta je ono što zemlja skriva, već samo naznačava da ona predstavlja ono sebeskrivajuće, ipak se odgovor na to pitanje može naslutiti. Naime, može se reći da zemlja, usled toga što omogućava pogled na materijal kao materijal, samim tim zadržava pogled recepcijenta upravo na, uslovno rečeno, prednjem planu dela,³⁵ odnosno na onome što se prvo neposredno uočava pri susretu sa njim – sijanje boja, svetlucanje mermera i slično. Drugim rečima, ono što zemlja doprinosi iskustvu umetničkog dela analogno je onome što je tradicija razumevala kao estetsko iskustvo, odnosno kao onaj aspekt dela koji pobuđuje našu čulnost. Stoga, zagonetno svetlucanje mermera, plavetnilo plavog ili drugo bitno svojstvo prednjeg plana jeste ono što prvo susrećemo i što naš pogled drži prikovanim za samo delo. Ukoliko je tako, zadržavajući naš pogled na prednjem planu zemljani aspekt dela nas odvodi od uvida u događanje postavljanja sveta. Dakle, zemlja se pokazuje kao ono skrivajuće zato što skriva vlastiti skrivajući karakter: pored toga što skriva događanje postavljanja sveta na umetničkom delu, zemlja skriva i činjenicu da skriva postavljanje sveta. Upravo zbog suprotnosti između sveta kao onog otkrivajućeg i zemlje kao skrivajućeg elementa njihov međusobni odnos Hajdeger razume kao sukob.³⁶

Sukob sveta i zemlje pojam je koji označava prethodno pomenutu nužnu sapripadnost ova dva ključna pojma Hajdegerovog mišljenja o umetnosti: on treba da naznači dinamičnu strukturu i unutrašnju napetost samog dela. U tom smislu, sukob ne treba misliti kao nešto što tek treba da se razreši, niti kao nekakav nedostatak u međusobnom odnosu zemlje i sveta, nego pre kao način bivstvovanja samog dela, tj. da je delo ono mesto koje taj sukob fiksira i drži u njegovoj otvorenosti,³⁷ te samim tim upravo i biva delo. Štaviše, ova sukobljenost sveta i zemlje ujedno predstavlja i takvu vrstu odnosa u kom ovi elementi dostižu puninu vlastite suštine,³⁸ jer u nastojanju da međusobno prevladaju jedan drugog ovi aspekti dela, svaki za sebe, teže ka celini svog pojavljivanja.

Shvatanje načina bivstvovanja dela kao sukoba u kom dolazi do ostvarivanja punine potencijala njegovih elemenata, međutim, ujedno predstavlja i radikalno drugačije razumevanje prirode dela od estetičke tradicije. Naime, objektivistička tradicija je najčešće delo zahvatala kao harmonično jedinstvo materije i forme, dok je subjektivno usmerena estetika mesto jedinstva prona-

³⁴ Isto, str. 32.

³⁵ Isto, str. 31.

³⁶ Isto, str. 33.

³⁷ Sallis, J., „Heidegger’s poetics: the question of mimesis”, u: *Martin Heidegger: Critical Assessments: Volume IV: Reverberations*, Routledge, London 1992., str. 276.

³⁸ Hajdeger, M., *Izvor umetničkog dela*, str. 34.

lazila u harmoniji naših saznavnih moći – kako vidimo, u oba slučaja radi se o harmoniji. Hajdegerova teza o sukobu sveta i zemlje biva utoliko radikalnija ukoliko imamo u vidu Kantov stav da u slobodnoj igri razuma i uobrazilje, tj. u njihovom harmoničnom odnosu³⁹ dolazi do njihovog međusobnog unapređivanja. Nasuprot tome, međusobno unapređivanje sveta i zemlje, kao što smo naglasili, ne događa se usled njihovog harmoničnog jedinstva, već zbog njihove međusobne sukobljenosti.

S obzirom na sve prethodno rečeno, možemo reći da analiza pojmova sveta i zemlje pokazuje njihovu dvoznačnu prirodu. Iako se na prvi pogled može činiti da oni predstavljaju Hajdegerove kategorije za zahvatanje suštine dela, oni, pak, istovremeno jesu pojmovi koji pružaju uvid u iskustvo umetničkog dela. Štaviše, imajući u vidu način na koji su ovi pojmovi osmišljeni, njihova primena na iskustvo umetničkog dela pokazuje se kao njihova osnovna funkcija na osnovu koje se tek može govoriti o tome da isti pojmovi označavaju elemente samog dela. Napokon, pojam sukoba, kao konačna reč o pojmovima sveta i zemlje, dodatno naglašava rečeno jer svedoči o tome da Hajdeger zahteva da ova dva pojma razumemo u njihovoj međusobnoj povezanosti, ne kao oznake međusobno različitih svojstava dela, već kao oznake međusobno različitih aspekata istog iskustva.

ZAKLJUČAK

Hajdegerova analiza u *Izvoru umetničkog dela* obuhvata samo iskustvo dela nekih tradicionalnih vrsta umetnosti, kao što su slikarstvo, arhitektura i pesništvo, što na prvi pogled može signalizirati da je isključivo tradicionalna umetnost mesto važenja Hajdegerovih pojmova sveta i zemlje. Međutim, jedno od Hajdegerovih ključnih određenja dela u ovoj analizi jeste da ono predstavlja nešto *izdelano*⁴⁰ od strane umetnika, što onda otvara prostor da se preko Hajdegerovih pojmova misli i o vrstama umetnosti bez dela kao nečeg supstancijalnog, i o kojima on u *Izvoru umetničkog dela* nije neposredno govorio.⁴¹ Takva mogućnost, međutim, otvorena je jedino ukoliko Hajdegera ne tumačimo kao *Werkästhetik* mislioca, odnosno ukoliko njegove pojmove gleda-

³⁹ Kant, I., *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd 1975., str. 107.

⁴⁰ Hajdeger, M., *Izvor umetničkog dela*, str. 41.

⁴¹ Iako Hajdeger ne govori o novijim umetničkim praksama u *Izvoru umetničkog dela*, on se na njih osvrće na nekoliko drugih mesta kao što je tekst *Mindfulness*, a potom i u *Poreklu umetnosti i određenju mišljenja*, gde u nekoliko navrata govori o savremenoj i modernoj umetnosti uopšte. Međutim, u ovom istraživanju naš cilj nije detaljna analiza tih stavova, već ispitivanje mogućnosti primene pojmova sveta i zemlje iz *Izvoru umetničkog dela* na savremene umetničke prakse.

mo kroz njihovu prethodno pomenutu dvoznačnost – tako da oni pre svega rasvetljavaju strukturu iskustva umetničkog dela, a tek u sekundarnom smislu i prirodu samog dela. S obzirom na to da smo se mi u ovom istraživanju odlučili za takvu tezu, onda to znači da pojmovi sveta i zemlje moraju biti primenljivi na iskustvo bilo kog dela koje pretenduje na status umetnosti, a samim tim i na novije umetničke prakse.

S tim u vezi, važno je naglasiti da pojmovi sveta i zemlje ne pretpostavljaju postojanje dela kao supstancije, jer oni pre svega jesu pojmovi koji govore o momentima, ili, bolje rečeno, funkcijama koje delo ostvaruje u recepciji. Shodno tome, postavljanje sveta i sastavljanje zemlje može biti prisutno i u savremenim umetničkim strategijama. Preciznije, ukoliko je jedno od temeljnih određenja dela to da predrazumevanje konkretnog povesnog sveta dovode do eksplicitnog razumevanja, onda to određenje u jednakoj meri može važiti i za dela savremenih umetničkih praksi. Drugm rečima, ukoliko se odrekemo teze o tome da pojmovi sveta i zemlje u prvom redu označavaju aspekte dela, ili onog na delu prikazanog bivstvujućeg, onda ne postoji razlog da delo neprikazivačke umetnosti ne bi jednako moglo da dovede do otvaranja sveta. Potvrdu ove teze možemo pronaći i kod samog Hajdegera, koji navodi da prethodno pomenuta Van Gogova slika para seljačkih cipela ništa ne predstavlja i ništa ne prikazuje.⁴² Takođe, ukoliko smo zemlju odredili kao onaj aspekt dela koji pobuđuje, uslovno rečeno, našu čulnost, utoliko bi ovaj pojam mogao da se upotrebi i za razumevanje savremenijih umetničkih praksi. Preciznije, ukoliko se pojam zemlje posmatra pre svega kao kategorija *iskustva* dela, onda, kao i u slučaju pojma sveta, ne postoji razlog suspendovanja njegove upotrebe i za iskustvo neprikazivačkih umetnosti.

LITERATURA

- Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti: Osnovni problemi estetike polazeći od Hajdegerove filozofije*, Mali Nemo, Pančevo 2009.
- Grubor, N., „Uloga umetnosti u epohi moderne tehnike“ u: *Arhe* 20 (10), Odsek za filozofiju, Filozofski fakultet, Novi Sad 2013., (str. 7-15).
- Hajdeger, M., „Mišljenje, građenje, stanovanje“, u: *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd 1999.
- Hajdeger, M., „Pitanje o tehnici“, u: *Predavanja i rasprave*, Plato, Beograd 1999.
- Hajdeger, M., „Izvor umetničkog dela“, u: *Šumski putevi*, Plato, Beograd 2000.
- Hajdeger, M., *Temeljni problemi fenomenologije*, Demetra, Zagreb 2006.
- Hajdeger, M., *Bitak i vreme*, Službeni glasnik, Beograd 2007.
- Hajdeger, M., *Niče I*, Fedon, Beograd 2009.

⁴² Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein 1983., str. 38.

- Hajdeger, M., „Poreklo umetnosti i određenje mišljenja“, u: *Spisi o umetnosti*, CID, Podgorica 2014.
- Heidegger, M., *Einführung in die Metaphysik*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Mein 1983.
- Hajdeger, M., *Mindfulness*, Continuum, London 2006.
- Harries, K., *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's "The Origin of the Work of Art"*, Springer, New Heaven 2009.
- Kant, I., *Kritika moći suđenja*, BIGZ, Beograd 1975.
- Kockelmans, J. J., *On the Truth of Being. Reflections on Heidegger's Later Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington 1984.
- Popović, U., „Pitanje o tehnici: Hajdegerovo promišljanje savremenosti“, u: *Arhe* 20 (10), Odsek za filozofiju, Filozofski fakultet, Novi Sad 2013., (str. 51-63) .
- Sallis, J., „Heidegger's poetics: the question of mimesis“, u: *Martin Heidegger: Critical Assessments: Volume IV: Reverberations*, Routledge, London 1992.

MILOŠ MILADINOV

Faculty of Philosophy, University of Novi Sad

HEIDEGGER'S CONCEPTS OF THE WORLD AND THE EARTH. THE PROBLEM OF ARTWORK EXPERIENCE

Abstract: The author examines the possibility of interpretation of Heidegger's notions of the world and the earth as categories for the reception of works of art. Contrary to the impression we might get at first glance that Heidegger's understanding of art is a *Werkästhetik* project, the paper argues that in Heidegger's focus is an experience of the work of art, and only in the secondary sense, it can also be the essence of the work itself. This thesis is supported by the interpretation of Heidegger's notions of the world and the earth as concepts that grow on the ground of the experience of the work of art, which indicates that these concepts in the primary sense mark that *experience*. This approach to the concepts of the world and the earth, as we conclude in the conclusion of the paper, enables these concepts to be applied to the experience of contemporary artistic practices, which would not have been possible if these concepts were formed exclusively as categories for the work of art.

Keywords: Heidegger, experience, world, earth, artwork

Primljeno: 25.8.2018.

Prihvaćeno: 1.11.2018.