

## Politička estetika (O tragičnom i fiktivnom u politici)

DAVOR RODIN\*

### Sažetak

Predmet autorove analize je kasni spis Carla Schmitta *Hamlet ili Hekuba*. Prema autorovu mišljenju Schmitt u tom spisu poduzima estetsku rekapitulaciju svog cjelokupnog teoretskog i političkog uvjerenja. Karakteristično je da Schmitt prema autorovom uvidu ništa ne mijenja na svojim teoretskim i političkim stavovima usprkos povijesnom porazu njegovih ideja i uprkos stečenom povijesnom iskustvu.

Uz to autor pokazuje i interpretativno razrađuje one aspekte Nietzscheove filozofije i Schelerove rane fenomenologije i antropologije koje su trajno utjecale na Schmitta pa tako i na njegovu interpretaciju Shakespearove tragedije *Hamlet*. Riječ je o Nietzscheovom i Schelerovom određenju *tragičnog i fiktivnog* u ljudskom djelovanju.

Jedanaest godina nakon završetka drugog svjetskog rata (1956.) objavljuje Carl Schmitt mali spis *Hamlet oder Hekuba*, u kojem poduzima neobičnu *estetizaciju* svojega cjelokupnog političkog nauka. Tako već ostarjeli Schmitt zatvara krug svoga utjecajnog, ali i spornog teoretiziranja. Započeo je politizirajućom interpretacijom romana Theodora Däublera *Polarna svjetlost (Nordlicht)*, zaključio interpretacijom Shakespearova *Hamleta*. Čemu je u dugom rasponu Schmittova teoretiziranja služila estetizacija političkoga i politike? Smatramo da je riječ o pokušaju plauzibilizacije njegove cjelokupne filozofsko-političke pozicije i političkog uvjerenja. Thomas Mann bi, naprotiv, zaključio da je riječ o tipičnom primjeru očitovanja građanske *neodgovornosti* filozofa ili pjesnika: Bijeg u estetsko iz straha i neodgovornosti prema zbiljskom. Schmitt je svakako htio svoj nauk smjestiti u okvire europske novovjekovne prapovijesti i iz te perspektive opravdati njegovu legitimnost. U uvijek aktualnoj kontraverziji između *totalitarne* i *liberalne demokracije*, Schmitt je u svim fazama svog djelovanja zastupao antiliberalnu stranu, optužujući paradoksalno baš nju zbog totalitarizma. "Estetskom" dekonstelacijom svoje političke teorije Schmitt na kraju pokušava ovu još i ojačati novom antidemokratskom perspektivom.

Kao materijal za ovu estetizirajuću dekonstelaciju vlastite političke filozofije poslužio mu je Shakespearov *Hamlet*. Prividno novi prilog tumačenju poznate tragedije, spis je u stvari prilog samointerpretaciji

\* *Davor Rodin*, redovni profesor Fakulteta političkih znanosti u Zagrebu na predmetu Metodologija društvenih znanosti.

vlastita politološkog djela. Liberalni individualizam nije više naprosto odbačen i bezobzirno napadnut, već nadopunjen *tragikom*, kako bi se zapečatila njegova povijesna perspektiva, ali ne zbog toga da bi se odbacilo liberalnu demokraciju nasuprot totalitarizmu, nego zato da se čitav spor u estetskom odmaku od politike prikaže kao tragična sudbina europskog čovjeka općenito i objektivno, a ne kao vlastito subjektivno stajalište.

Interpretacija Hamleta marginalno je usmjerena protiv psihoanalitičkih i literarno historijskih tumačenja tragedije, a vlastita se pozicija nedvosmisleno oslanja na Nietzscheov spis *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* i na Max Schelerov spis *Zum Phänomen des Tragischen*.

Pokušat ćemo u četiri koraka prikazati Schmittovo estetiziranje politike. U *prvom* ćemo dijelu rekonstruirati ključne točke Schmittove interpretacije Hamleta; u *drugom* koraku Nietzscheov utjecaj; u *trećem* Schelerov, te na posljetku u *četvrtom* učiniti pokušaj hermeneutičkog tumačenja porijekla odnosa politike prema *fiktivnom i tragičnom*.

## I.

Podnaslov Schmittova spisa *Hamlet oder Hekuba* oslanja se na Max Schelerovo tumačenje tragičnog i glasi: *Provala vremena u igru*. Schmitt ne kaže provala povijesti ili zbilje u igru, već posve apstraktno baš vremena, ono zastupa pojam političkoga. Igra ima svoja pravila, iako poput igre mladih mačaka može biti posve nepravilna. U igru kao konstrukciju pravila provaljuje vrijeme i prisiljava pravila na *otklon*. Taj otklon od pravila igre pod utjecajem provala vremena naziva Schmitt "hamletizacijom drame krvnog osvetnika"<sup>1</sup> (Rächerdrama). *Hamlet* je, prema Schmittu, primjer značajnog odstupanja od ondašnje drame osvetnika. Tko poznaje Schmittovu političku filozofiju taj već sada osjeća kamo on smjera. Kao što je u svojoj filozofiji politike političko odredio iz egzistencijalnog sukoba prijatelj-dušmanin, tako i *hamletizaciju* osvete, kao racionalizaciju tog sukoba, mora protumačiti kao neuspjoh tragični pokušaj. Vrijeme prodirući u igru izaziva njezin otklon od pravila, ali se tim otklonom ne izbjegava egzistencijalni sukob i tragedija. Na tom čvorištu u kojem vrijeme provaljuje u igru, mijenjajući njezina pravila i pokazujući da se zbiljski životni sukobi ne mogu igrom imunizirati, prodiru u Schmittovu interpretaciju utjecaji Nietzschea i Schelera. Nietzsche djeluje svojom tezom: "Postoje uzroci bez učinaka i učinci bez uzroka",<sup>2</sup> a Scheler svojim uvidom u antinomiju kauzalnog i vrijednosnog djelovanja, koja su nepomirljiva, te junaka neotklonivo vode u smrt. Tragična je baš ta antinomija između povijesne zbilje koja djeluje poput zadane nužnosti i genijalne subjektivnosti junaka koji djeluje vrijednosno. Ovu antinomiju

<sup>1</sup>Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba* (Der Einbruch der Zeit in das Spiel), Klett-Cotta Verlag, Stuttgart, 1985., str. 24. (Prvo izdanje 1956.)

<sup>2</sup>Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Alfred Kröner Verlag, Leipzig, 1930., Bd. I, str. 21.

nije, prema Schmittu, moguće estetski svladati<sup>3</sup>, nego samo *predestetski*, a to znači politički, ili borba među neprijateljima ne može se okončati unutar državnih pravila igre, nego samo u predrđavnom egzistencijalno zaoštrenom sukobu. U slučaju Hamleta taj egzistencijalni sukob prodire u samu igru, mijenjajući joj pravila, ali ne i tragični ishod.

Schmittu je u nastavku stalo do toga da locira vrelo Hamletove tragičnosti. Prema njemu, tragično se ne može objasniti ni *psihoanalitički* (Edipov kompleks Hamleta), ni *historicistički* (prethodni dramaturški uzori), ni *estetski* (čistim pravilima igre), već jedino iz *vremena* (politike). Vrijeme u sebi nosi i prošlost u formi neposredne sadašnjosti, ili neposrednog povijesnog iskustva svih aktera tragedije. Tu okolnost ne razumiju povjesničari književnosti. Oni motive Hamletove tragedije traže u starijim izvorima, u nordijskoj sagi kako je prenosi Saxo Grammatikus, u nekoj drugoj suvremenoj drami, ili, dakako, u slobodnoj i suverenoj stvaralačkoj mašti pjesnika, ali nikako u političkoj povijesti ondašnje Engleske, nikako u sudbini kralja Jakova, sina nesretne škotske kraljice Marije Stuart. Vrelo tragičnog nalazi se, prema Schmittu i njegovom uzoru Maxu Scheleru, u povijesnoj zbilji suvremenosti. Ta je zbilja u novovjekovnoj politici i tragediji uzdignuta u rang *fikcije*. Fiktivno u tragediji i u politici jest baš ta njihova uzdignutost nad zbilju. One zbilju dočaravaju a da na nju neposredno ne djeluju, niti mogu izravno djelovati. Engleska politička svijest i *common sense* oko godine 1600. nisu nipošto bili ravni Homerovom epskom dočaravanju mitskog praživotu. Bio je to *common sense* najvećim dijelom doslovno nepismene kazališne i političke publike.<sup>4</sup> Poigravanje s mitološkim karakterom tragedije *Hamlet* služi Schmittu samo kao analogija za predrđavno i barbarsko stanje koje je kultivirano apsolutističkom državom, a koje je morao umjetnički svladati i Shakespeare "hamletizirajući" naslijedenu dramu srednjovjekovnog krvnog osvetnika. U suglasju s Walter Benjaminovim tumačenjem *Hamleta*, i Schmitt pod barbarstvom razumije feudalno stanje, u kojem se isprepliće crkveni fanatizam i feudalna anarhija. Nasuprot tom barbarstvu stoji moderna apsolutistička država s politikom, policijom i uljudenošću kao tropregom moderne države.<sup>5</sup> Oko te odlučujuće 1600-te godine bila je Engleska usred te krize prijelaza iz feudalizma u moderno doba. Kraljica Elizabeta I. bila je već stara, a nije imala jasnog nasljednika. Država je bila oslabljena religijskim ratovima. Žrtva tog barbarstva bio je u narodu obljubljeni grof Essex, za kojega neki smatraju da je poslužio Shakespeareu kao historijska podloga liku Hamleta (Nikola Milošević). Grof Essex, bivši Elizabetin ljubavnik, smaknut je 25. veljače 1601. Elizabeta je umrla 23. ožujka 1603. U ljeto iste godine okrunjen je za engleskog kralja Jakov, sin škotske kraljice Marije Stuart. Hamlet je u prvoj verziji izveden vjerojatno već 9. lipnja 1594. a možda već i 1589. u nekoj prethodnoj verziji. Tiskan je 1603. na 1604. U isto povijesno sjećanje engleske publike tih godina spada i nešto drugo, ali jednako važno: "Tiče se škotske kraljice Marije Stuart. Njen suprug Henry Lord Darnley, Jakovljevi otac, bio je u veljači 1566.

<sup>3</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 31.

<sup>4</sup>Usporedi: Neil Postman, *Verschwinden der Kindheit*, Fischer Verlag, 1992., str. 52.

<sup>5</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 65.

godine gnjusno umoren od grofa Bothwella, uz vjerojatno saučesništvo Marije. U svibnju iste godine 1566. udala se Marija Stuart za tog istog grofa Bothwella, ubojicu svoga supruga".<sup>6</sup> Okolnost da je sin Marije Stuart, Jakov, najvjerojatniji zbiljski Hamlet, postao engleskim kraljem od kojega se politički mnogo očekivalo, navelo je Shakespearea da Hamletovu literarnu majku Gertrudu u tijeku čitave igre, koliko je moguće, poštedi od svih užasa tragedije. Tabu majke koju se ne optužuje zbog sudjelovanja u umorstvu kralja, već se je prepušta sudu njezine savjesti, predstavlja publici poznat, ali u tragediji prešućen usud zbiljske škotske kraljice Marije Stuart. To su u najkraćim crtama povijesne i političke okolnosti koje su, prema Schmittu, provalile u Shakespeareovu igru i uvjetovale njezin otklon od uobičajene drame osvete. Ovom zbiljskom faktorom vremena, politike i povijesti pridolazi i jedan drugi, onaj literarni. Shakespeare se, prema Schmittu, razlikuje od dramatičara kasnijeg razdoblja apsolutističke državnosti. Pisci poput Goethea, Schillera, Grillparzera, Hebela, Corneillea i Racina, bavili su se književnošću kao *kućnom radnošću* (Heimarbeit). Oni su svoje komade pisali doma. Publika je čitala njihove radove, znala je točno sadržaj svakoga od njih i tako sročene drame kasnije su se izvodile na pozornicama. Unaprijed napisana *drama* slična je unaprijed napisanom *ustavu države*, ona je *nacrt za uprizorenje in vivo*, pred publikom. Novovjekovna drama je u sebi zatvoreni nacrt, koji se poput znanstvene hipoteze isprobava u zbilji, tj. na pozornici kao eksperimentalnom uređaju, s namjerom da se prisutnu publiku prosvijetli, angažira za djelovanje, moralno pročisti, zabavi, ili preusmjeri njezina uvjerenja. Prethodno čitanje teksta preduvjet je mogućnosti za razumijevanje izvedbe, posve analogno modernom pisanom ustavu koji nezavisno o zatečenom zbiljskom stanju stvari svakom državljaninu propisuje što jest i kakvu ulogu treba i može igrati unutar predodređenih ustavnih pravila. Schmitt želi pokazati da su novovjekovna drama i moderna prosvijećeno-apsolutistička ustavna država u sebi zatvorene igre čvrstih pravila. Fiktivnost tih pravila igre proizlazi iz njihove rastavljenosti ili odmaknutosti od zatečene političke zbilje. Postavlja se pitanje, što sada znači Schmittova teza o prodoru vremena u fikciju igre, bila ona umjetnička ili državna?

Schmitt pretpostavlja da je na ovo pitanje već odgovoreno i ne upušta se u njegovu daljnju eksplikaciju. Za njea je važna analogija estetskog i političkog u njegovoj varijanti i tom analogijom želi definitivno plauzibilizirati i svoju filozofiju politike i svoja politička uvjerenja, prema kojima ni pravna država ni hamletizirana osveta ne mogu spriječiti tragični prodor politike u igru. Vlastito razumijevanje ove analogije objašnjava Schmitt na oštro povučenoj granici između tragedije u vlastitom i Schelerovom smislu njezina određenja i klasične novovjekovne *žalobne igre* (Trauerspiel). Ukratko, *žalobna igra* je u sebi zatvorena i na prethodnoj literarnoj tradiciji utemeljena cjelina koja ne dozvoljava provalu zbilje u tekst. U tome je čistunstvu i njezina povijesna funkcija. To čistunstvo u odnosu prema prljavoj zbilji smije povrijediti samo genijalna subjektivnost autora jer on djeluje prema načelu *licentia poetica*. *Žalobna igra* je u tom smislu zaigrana fikcija nalik pravnoj državi koja, odvojena od svoje autentične političke zbilje, može — slično prizorima na pozornici — neko

<sup>6</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 19.

vrijeme dočaravati građanski mir, i to tako dugo dok ne padne zastor. Nakon toga zbiljska politika tragično razara igru pravne države, kao što i danski dvor propada provalom vremena u igru, bez obzira na to što je racionalni i skeptički Hamlet želio nešto drugo. Tu sliku ima Schmitt pred očima.

Za razliku od *žalobne igre* kao proizvoda "kućne radinosti", kakva je primjerice Schillerova *Mesinska nevjesta* (*Die Braut von Messina*), Shakespeareov *Hamlet* je komad posve drukčijeg kova: "Shakespeare svoje drame nije pisao za potomstvo, već za konkretno nazočnu londonsku publiku. Žapravo, ne može se kazati ni da ih je pisao. On ih je sačinjao, imajući u vidu veoma konkretne adresate. Nijedan Shakespeareov komad ne računa s gledateljima koji su izvođenu dramu prethodno čitali, koji je poznaju iz neke tiskane knjige".<sup>7</sup> Shakespeareova publika dijeli s piscem isto iskustvo svijeta (*common sense*) i zajedničku *javnost*, a ta okolnost bitno ograničava autorovu pjesničku slobodu (*licentia poetica*). Autor se veoma malo može upuštati u slobodno fabuliranje. "Znanje prisutne publike predstavlja čvrstu granicu subjektivnosti i pričljivosti kazališnog pisca".<sup>8</sup> To se osobito odnosi na tragediju *Hamlet*. Ime *Hamlet* izmislilo je i odabrao Shakespeare, dok u njegovim drugim historijskim komadima, poput *Cezara*, ili *Antonija i Kleopatre*, imena nisu izmišljena. Pa ipak, publika je iza imena Hamlet bez teškoća prepoznala hudu sudbinu sina škotske kraljice Marije Stuart, Jakova. To, pak, što Hamlet dodatno mora igrati ulogu čovjeka pomučena razuma kako bi prikrio svoje istražne radnje, ne pripada naprosto unutrašnjoj logici igre, u kojoj je, prema Franzu Kafki, riječ o kriminalističkom slučaju kojega treba osvijetliti, nego zbiljskoj hermeneutičkoj situaciji u gledalištu. Načitan čovjek poput Hamleta, Don Quijota ili Fausta djeluje ionako na analfabetsku publiku poput ludaka. Ti učeni junaci ne djeluju na temelju poznatog *common sensea* zatečene oralne kulture, već na temelju iskustva svoje lektire, a to znači iz jedne druge zbilje pisane riječi. To se iskustvo pisane riječi odnosi prema neposrednoj iskustvenoj zbilji s automatskom ironijom ili kao ludost koja proizlazi iz logike pisma. Doživljeno životno iskustvo i iskustvo lektire odnose se međusobno kao *fikcije*. Za Hamleta je istinita zbilja *odvratna fikcija* koju treba raskrinkati, a za njegove suigrače u tragediji je on sam fikcija, ili nepredvidiva avet koju, kao prijeteću opasnost, treba svim sredstvima odstraniti iz zbilje.

*Mutatis mutandis* to, prema Schmittu, važi i za odnos između moderne ustavne države, koja djeluje na temelju pisanog ustava, i političke zbilje, koja djeluje na temelju neposrednog iskustva javnosti. Država primjenjuje zakone, a javnost svoje nepropisane odluke donosi na temelju tradiranih običaja i nepredvidivog javnog mnijenja.

Vrhunac estetizirajućeg analogiziranja vlastite političke filozofije dostiže Schmittova studija u odjeljku: *Igra i tragika*.

Igra je u sebi zatvorena struktura čvrstih pravila. U tom smislu igra je fikcija nepredvidive kaotične zbilje, odnosno "... načelna negacija zbiljske

<sup>7</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 36.

<sup>8</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 38.

opasnosti".<sup>9</sup> Dakako, igra nije samo proizvoljna konstrukcija pravila, nego i fikcija (prijepis) nepredvidive zbilje. Činjenica da je umjetničko djelo bezopasna igra, ali istodobno i fikcija zbilje, služi Schmittu kao izvrstan primjer za osvjetljavanje odnosa politike i države. Ustavna država je, također, igra čvrstih pravila (prava), ali isto tako fikcija političke zbilje koja može ponovno provaliti u igru i tragično je razoriti poput Weimarske republike. U svim Shakespearovim dramama sačuvana su oba aspekta *igre i povijesna zbilja*. Bit tragičnoga je, prema Scheler-Schmittovoj verziji, baš taj sudar igre i zbilje, ili provala zbilje u igru.

Danas postoji mnoštvo radova koji se bave fenomenom umjetnosti kao fiktivne zbilje. Navodimo dva značajna autora iz njemačkog kruga: Bernharda Waldenfelsa i Heinza Schläffera.<sup>10</sup> Waldenfels, primjerice, smatra da odnos zbilje i fikcije ne služi kao sredstvo razlikovanja umjetnosti i ne-umjetnosti, a mi dodajemo politike i ne-politike, već da fikcija i takozvana zbilja pružaju različite aspekte i različite semantičke odnose onoga što jest. Njemu, dakle, nije stalo do toga da pokaže međusobnu isprepletenu umjetnosti i zbilje, već ukazuje na posve različite razine realnosti i različite načine prikazivanja jedinstvenog smisla u umjetnosti i takozvanoj zbilji. Pod utjecajem fenomenologa Maxa Schelera i Nietzschea kruži stari Schmitt oko slične misli te tako, gotovo nadmašujući samoga sebe, djeluje i danas metodološki svježe. Nasuprot dramaturgiji Corneillea i Racinea, koji pišu u okviru identifikacije igre i zbilje, države i politike, Shakespeareova dramaturgija djeluje brutalno, elementarno i barbarski, tj. sa Schmittovog aspekta respektirajući predrđavne političke borbe, koje provaljuju i u tragediju, mijenjajući joj tijek ali ne i tragični ishod.

S takvim predradnjama pristupa Schmitt interpretaciji *igre u igri* u trećem činu tragedije *Hamlet*. To kazalište u kazalištu, ili politička igra u političkoj igri (država u državi) nije po Schmittu tek puki pogled iza kulisa.<sup>11</sup> To nije neka vrsta raskrinkavanja glumaca koji na pozornici iznenada napuštaju igru kako bi publiku još jedanput izvan igre upozorili na ono što se igrom htjelo reći. To nije smisao, jer igra bi se time srozala "na diskusiju i propagandu".<sup>12</sup> Shakespeare, uočava Schmitt, vidi nešto posve drugo: On vidi da su profesionalni glumci, dapače obični ljudi pa i političari, u stanju "prolijevati suze nad onim što ih se u aktualnoj zbilji njihova opstanka i njihova zbiljskog položaja nimalo ne tiče niti ih pogada".<sup>13</sup> Takvo što se događa, naravno, i u modernoj *žalobnoj igri*, ali

<sup>9</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 42.

<sup>10</sup>Bernhard Waldenfels, *In den Netzen der Lebenswelt*, Suhrkamp, Bd. 545, Frankfurt/M., 1985. i Heinz Schläffer, *Poesie und Wissen*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1990.

<sup>11</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 43.

<sup>12</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 44. "Varirajući zločestu Marxovu izjavu možemo ovdje reći. Emancipacija glumca zbiva se na taj način da glumci postaju junaci, a junaci glumci".

<sup>13</sup>"Zašto plače ovaj glumac?"

Za Hekubom!

Što je njemu Hekuba? A što on njoj?

Što bi on činio, da je izgubio ono

što ja izgubih?

Da mu je otac umoren a kruna

preoteta?"

Hamlet II 2, tekst iz 1603.

u Shakespearea, po Schmittu drukčije. Igrokaz u igrokazu nije pogled iza kulise već intenziviranje igre na pozornici pred publikom, i to u pravcu evokacije zbilje. S igrom u igri dočarana je iznenada zbiljska opasnost za sve sudionike. U igri igre dočarava se doduše pozadinska zbilja, ali budući da dočaravanje svoj smisao crpi izravno iz zbilje, tj. iz iskustva suigrača i publike, to igra u igri djeluje smrtno ozbiljno. Igra u igri nije potenciranje igre u pravcu povišene fikcionalnosti, nego otvaranje vrata kroz koja zbilja ulazi ponovno pred oči sudionika, najavljujući tragični rasplet, ili rasap igre. "Igra u igri ... stoga je veličanstveni primjer kako srž povijesne aktualnosti i prezencije, naime ubojstvo Hamlet — Jakovljeva oca i udaja majke za ubojicu, ima snagu intenziviranja igre u igri, a da se time ne zatre tragika".<sup>14</sup> Ostavimo sada po strani jesu li parlamentarne debate između pozicije i opozicije kanal kroz koji smrtno ozbiljna politička zbilja ulazi u parlamentarni teatar. Ta bi primisao dozvoljavala Schmittovu rehabilitaciju u očima liberalno-demokratskih kritičara, ali o tom u drugoj zgodi.

S prikazom igre u igri zamalo je dovršeno analogizirajuće estetiziranje Schmittove političke filozofije. "Obje provale vremena (politike) u igru — tabu kojim je obavijena kraljičina krivnja i otklon krvnog osvetnika (u pravcu sudskog istražitelja) koji vodi hamletizaciji (racionalizaciji) junaka — dvije su sjene, dva tamna mjesta".<sup>15</sup> Igra *Hamlet* recipirala je zbilju, a zbilja nije ništa drugo već povijesno iskustvo publike, ili *common sense*. Publika osjeća u igri svoje cjelokupno političko iskustvo pa stoga fikcija igre ne djeluje na otklon od zbilje već kao priklon zbilji, a to je u najkraćim crtama i ono tragično u igri, naime iskustvo da se igrom zbilja ne može promijeniti, već prije obrnuto: Ono što se dogodilo ostaje nepopravljivo. Jasno se vidi kako je sve moglo ići drugim putem, kako je piščeva mašta mogla naći drukčiji izlaz iz škripca, a ipak se dogodilo ono najgore što više nikako nije moguće popraviti. Publika ne žali za Hamletom, ona je potresena očiglednim raspadom svake veze između logike i zbilje i okreće se vlastitom egzistencijalnom položaju svakog smrtnika. "Svi sudionici znaju za neumitnu zbilju koju nikakav ljudski mozak nije izmislio, koja je naprotiv izvanjski pridošla i banula u nazočnost. Neoboriva zbilja je nijema stijena na kojoj se razbila igra, a nad njom se pjene valovi autentične tragičnosti".<sup>16</sup> S onu stranu pravila govora i igre tragično je smješteno u živo iskustvo zajednice koja obuhvaća pjesnika, glumce i publiku.

U zaključnim opaskama osvrće se Schmitt na pitanje o povijesnom porijeklu tragedije i u tom kontekstu kratko raspravlja određenje tragičnog u Nietzscheovom spisu *Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, a zatim i poziciju Wilamowitz-Moellendorffa o istom pitanju. Schmitt

C. Schmitt, *ibidem*, str. 44.

<sup>14</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 45.

<sup>15</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 46.

<sup>16</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 47.

odbacuje oba tumačenja o porijeklu tragedije: *Prvo* zato što glazbu<sup>17</sup> ne može uzeti za pretpostavku tragičnog događanja, ali i *drugo* stajalište koje mitologiju sroza na puki izvor sadržaja tragične *story*. Schmitt, pak, zastupa nategnuto stajalište, prema kojem *Hamlet* uživa ugled u suvremenosti zato što je Shakespeareu uspjelo: "... iz zbilje koju je neposredno zatekao proizvesti mit"<sup>18</sup> ... kao da se mit može reducirati na knjiško uputstvo za djelovanje, ili kao da je kazališna predstava mitski prizor, ili Engleska 17. stoljeća predhomerovska Grčka.

Ne treba Schmitta teretiti zbog manjkavog poznavanja književne povijesti. Njegova definicija mita upućuje bjelodano na te manjkavosti. Kao i u svojoj *političkoj teologiji*, tako i u svojoj *političkoj estetici* on je spreman velikodušno priznati svoju stručnu nekompetenciju, naravno, samo zato da bi što jače istakao svoju stvarnu kompetentnost u stvarima politike.

Očigledno Schmitt pojam mita oblikuje u pravcu određenja pojma *homogenosti* u svojim političkim spisima. Mit je stoga samo drugo ime za neposredno antiparlamentarno, ali i antidemokratsko, antiliberalno *jedinstvo vode i vodenilr*: "Iskustvo zajedničke povijesne zbilje homogenizira u mitsko jedinstvo (opijenost) pjesnika, glumca i gledaoca".<sup>19</sup> Moderni totalitarizam u obliku totalitarne ili izravne demokracije proizvoljno se naziva mitom, a zapravo je samo zakašnjeli *remake*<sup>20</sup> ili historicistički podgrijano sjećanje na davno prohujali oblik života banaliziran do plitke političke ideologije. Kada Schmitt Hamleta proglašava mitskim junakom tada zaboravlja ili, dapače, ne želi uvidjeti da je riječ samo o mnogostruko literarno prerađenoj fikciji mita, ne u smislu nezbiljnosti, nego u smislu drukčije zbilje u kojoj djeluje moderno umjetničko djelo. Moderno umjetničko djelo pretpostavlja samostalnu publiku, autora, glumca, režisera, kazalište izdvojeno od ostale zbilje, a sve to živjelo je u izvornom mitu u nediferenciranom i nereflektiranom jedinstvu. Schmitta, naravno, zanima samo *jedinstvo*, makar kao filozofska politička ili ideološka fikcija. Začuduje u kolikoj je mjeri Schmitt ostao vjeran samom sebi pri tako promjenljivoj političkoj situaciji u kojoj je živio i djelovao prije Hitlera, za vrijeme Hitlera i poslije Hitlera. Izgleda da Heinz Schläffer zaista ima pravo kad zaključuje: "Sve što nije čvrsto povezano sa životom najlakše nadživljuje povijesne promjene. Fikcije ne stare".<sup>21</sup>

<sup>17</sup>Schmitt ne razumije Nietzschea kad njegov pojam glazbe interpretira doslovno prema Schopenhaueru. Glazba je za Nietzschea istoznačna s dionizijskom opijenošću, tj. jedinstvo rituala, riječi, plesa, pjesme, smisla, značenja, odnosno kompenzatorno umjetničko oponašanje mitskog jedinstva.

<sup>18</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 51.

<sup>19</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 47.

<sup>20</sup>U svom spisu *Phänomenologie und Theologie* (Vittorio Klostermann, Frankfurt/M., 1970., str. 18) poduzima Martin Heidegger sličnu reinitologizaciju kršćanstva kad upozorava na razliku između teologije kao pozitivne znanosti o božanskim stvarima i jednostavnog kršćanskog života.

<sup>21</sup>Heinz Schläffer, *Poesie und Wissen*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1990., str. 72.

Schmittova politička filozofija jest fikcija čiji smisao treba još osvijetliti uz pomoć njezinih fiktivnih izvora.

## II.

Schmitt nije prešućivao Nietzscheov utjecaj. Nietzscheov spis *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* u kojem se Nietzsche izravno očituje o liku Hamleta, navodi Schmitt kao vrelo, iako odbacuje tezu o glazbi kao izvoru tragičnog. Ipak, karakteristično je da Schmitt ne spominje mjesto na kojem tragično u Nietzschea zaista prebiva; naime, *principium individuationis*. Time se zamućuje i Nietzscheovo određenje *dionizijske opijenosti*, na koju se Schmitt faktički oslanja pri svom određenju tragičnoga. Dionizijska opijenost predstavlja za Nietzschea oblik umjetničke dekonstelacije tragičnoga koje proizlazi iz principa individualizacije i baš ta Nietzscheova ideja bila je za Schmitta predložak za estetsko transformiranje kritike liberalističkog individualizma kao izvora političke tragike. Schmittov pojam političke homogenizacije razmravljenog pluralističkog društva u zajednicu političkog jednomylja formulirao je Nietzsche na estetskom planu na sljedeći način: "... misterij tragedije počiva na načelnoj spoznaji o jedinstvu svega postojećeg, na uvidu da je individualizacija pratemelj svakog zla te da umjetnost kao radosna nada u razbijanje tijeka individualizacije predstavlja slutnju u ponovnu uspostavu jedinstva".<sup>22</sup> Za Nietzschea je dionizijska opijenost (bakanalije) oblik umjetničkog fiktivnog prevladavanja svih zala individualizacije, koja nadolaze istupanjem pojedinca iz ritualnog zbora. Bakanalije predstavljaju fiktivno jedinstvo zajednice u umjetnosti (plesu, glazbi, igri) shvaćenju kao oblik života, a ne kao dovršeno umjetničko djelo. To isto po analogiji želi i Carl Schmitt, ali u elementu političkog shvaćenog kao aklamativno, neposredno, iskustveno, duhovno jedinstvo zajednice koju on shvaća kao mit, kao životnu formu ili, najčešće, kao homogeniziranu javnost. Ovome pridolazi još i pitanje: Kako se zbiva taj prijelaz iz rascjepkanosti individualizacije u jedinstvo dionizijske opijenosti. Prema Schmittu, zbiva se to nadmašivanje individualizma i pluralizma u času provale vremena (politike) u igru. Prema Nietzscheu je taj prijelaz nešto zaista *bezumno*: "... uzroci bez posljedica i posljedice koje kao da nemaju uzroka".<sup>23</sup>

Što su to posljedice bez uzroka? Nietzsche to ilustrira razlikom slike i pojma koju nije moguće premostiti:

"Na meni vidiš čemu ona služi  
da onom koji nema uma  
istinu izrazi slikom".<sup>24</sup>

Između slike i pojma postoji onaj *hiatus irrationalis* koji Schmitt u svojoj filozofiji politike smještava između pravnog sustava i političke odluke *ex nihilo*. Prijelaz je *taman*. Tama kako je pokazano obavija neizgovoreni

<sup>22</sup>F. Nietzsche, *ibidem*, Bd. I, str. 16.

<sup>23</sup>F. Nietzsche, *ibidem*, str. 21.

<sup>24</sup>F. Nietzsche, *ibidem*, str. 21.

*tabu majke* i publici nelogičnu *hamletizaciju krvne osvete*. Oba momenta funkcioniraju u Schmitta kao provala vremena u igru. Tragika leži u *nepremostivosti* igre i zbilje, slike i pojma, prava i odluke, uzroka i posljedice, vrijednosnog i logičkog djelovanja. Kad bi, međutim, premošćivanje uspelo, tada nestaje tragike. "Jer sada vrli junak mora postati dijalektičar, sada između vrline i znanja, vjere i morala mora izbiti na vidjelo nužna sveza, sada je Ahilov transcendentni pravorijek ponižen do plitkog i drskog načela 'poetske pravednosti' s njenim uobičajenim *deus ex machina* dapače do *salto mortalea* u građansku žalobnu igru (Trauerspiel)".<sup>25</sup>

Nietzscheova alternativa glasi: dionizijska opijenost ili *deus ex machina*, a Schmitt to reformulira svojim riječima: *Tragedija* ili *žalobna igra*. Time Nietzscheovo vrela nije još presušilo, jer Nietzsche pomaže Schmittu i u Hamletovoj stvari. "U tom smislu ima dionizijski čovjek sličnosti s Hamletom: Obojica su jedanput stekli istinitu sliku o stvarima, spoznali su i sada im se gadi djelovati, jer njihovo djelovanje ne može ništa promijeniti na vječnoj biti stvari. Njima se čini smiješnim i sramotnim ono što im se sugerira da, naime, ponovno urede svijet koji je skliznuo iz kolotečine. Spoznaja usmrćuje djelovanje, djelovanju pripada obavijenost iluzijama (fikcijama) — to je Hamletov poučak ...".<sup>26</sup>

Tako glasi Nietzscheov kritički uvid u novovjekovne znanstveno-tehničke metode djelovanja na temelju "istinite spoznaje" koji Schmitt prebacuje na područje politike, a zatim opet estetizira. Hamletizacija krvnog osvetnika, oklijevanje prije svakog čina, čak ili baš i onda kad se raspolože s istinitim uvidom, ono je odlučujuće. Jer, istinito i zbiljsko se već dogodilo; može ga se, dakle, samo ponavljati (vječno vraćanje istog, kao što stroj ponavlja svoj hod) i tako vječno ubijati, a to je sramotno i besmisleno. Pa ipak, taj se besmisao zbiva, jer drugi, naime Klaudije, mora pod logičkom prisilom nastaviti s ubijanjem svjedoka svog nedjela. On mora ubiti još i Hamleta (legalnog prijestolonasljednika) i tako Hamlet protiv svog plemenitijeg uvjerenja kako je odvratno ponavljati istinu koja se već dogodila, zapada u mrežu smrti. Jer, ponavljanje istine u obliku izvršenja osvete nije više nikakva istina, već besmisao koji zabranjuje i *Novi zavjet*. Hamletizacija reprezentira razoreno jedinstvo istine i osvete u obliku skepse. Ovome pridolazi još nešto što Schmitt ne opaža: naime, Nietzscheova teza da "djelovanju pripada obavijenost iluzijama"! Što su, međutim, iluzije? To je svako individualno djelovanje na temelju ideja, a budući da su one iluzorne i djelovanje pod njihovim "vodstvom" završava u tragičnom sukobu sa zbiljom koji se može izdržati samo u zaboravu i oprost dionizijske opijenosti. Schmitt ne razumije dionizijsku opijenost kao kompenzatorno umjetničko rasterećenje od odvratnosti apsurdnog i tragičnog vječnog vraćanja istog, već kao "*mitsko jedinstvo*" koje nas osposobljuje na političko djelovanje. *Individualno za Schmitta nije samo tragično već i neprijateljsko*, u tome je sav nesporazum s Nietzscheom. Protivno Nietzscheu, poduzima Schmitt sudbonosni korak: On fiktivno idejno jedinstvo proglašava preduvjetom mogućnosti djelovanja, njegovim idejnim nacrtom i tako se opredjeljuje za totalitarizam koji smjera

<sup>25</sup>F. Nietzsche, *ibidem*, str. 22.

<sup>26</sup>F. Nietzsche, *ibidem*, str. 10.

ponavljanju ili ozbiljenju iluzija kao *quasi* istina. Političko tako za Schmitta nije kompenzirajuća dionizijska opijenost kao otklon od tragične zbilje pojedinca, već zajedničko povijesno iskustvo i na njemu zasnovano duhovno jedinstvo, u kojemu individualne razlike nisu umjetnički i kompenzatorno, nego zbiljski odstranjene (totalitarizam). Drugim riječima, estetsko ukidanje individualizacije kao izvora tragike u dionizijskoj opijenosti postaje u Schmitta zbiljsko pobijanje svih razlika u procesu političke homogenizacije volje.

Schmitt na poslijetku u svojoj interpretaciji *Hamleta* preuzima od Nietzschea samo njegovo određenje tragičnoga u smislu nepremostivog odnosa između osamljenog pojedinca i mitskog ritualnog kolektiva koji mu stoji iza leđa kao prijeteća tragična sudbina. Nepremostivost ovog ponora prihvaća Schmitt metaforom "tvrde stijene" o koju se razbija svaka igra koja bi u sebi u okviru igre htjela premostiti naznačeni razdor. Hamletizacija krvne osvete nije za Schmitta umjetnička kompenzacija, još manje dijalektičko prevladavanje odvratne i tragične zbilje, ili reflektirajuća dekonstelacija nepredvidive zbilje. Hamletizacija ne sprečava tragediju, nego dokazuje da se racionalizacijom osvete ne može spriječiti prodor vremena u igru i njezin tragični slom. Ta se totalitarna intencija očituje u Schmittovoj interpretaciji Hamletove režije igre u igri u trećem činu tragedije.

Hamletova režija igre u igri ilustrira tijekom znanstvenog eksperimenta u kojem se verificira neka hipoteza. Eksperiment je, kako je poznato, uspio. Hamlet je uz pomoć putujućih glumaca verificirao hipotezu da je njegov otac ubijen stričevom rukom. Uspjeli eksperiment (igra u igri) skreće igru u pravcu zbilje koja je publici dobro poznata (mislimo na sudbinu Marije Stuart i njezina sina Jakova). Igra je ovom provalom nepromjenljive istine zbilje razorena i taj šokantni sudar igre i zbilje sačinjava bit tragičnog efekta na pozornici. Dokazavši istinu, Hamlet mora umrijeti. U svijetu iluzija i ideja istina donosi smrt junaku. Za razliku od Nietzscheova kompenzatornog dekonsteliranja odvratne zbilje u umjetničkom bunilu bakanalija, odlučuje se Schmitt za doslovni prodor te odvratne zbilje u igru i time izvrće Nietzscheovu tezu. On razara iluziju igre i otkriva bit neotklonive tragike u provali političke zbilje u igru, koju se nikada i nigdje, pa tako ni na pozornici, ne može proigrati. Na paradoksalan način Schmitt time razara i totalitarizam u sebi zatvorene igre čvrstih pravila. Time pada drukčije svjetlo na odnos totalitarne i liberalne demokracije. Svaka može na svoj način biti totalitarna. Totalitarna demokracija jer ukida parlamentarno posredovanje narodne volje, liberalna jer misli da može zaista bez ostatka zastupati narodnu volju. Liberalna i totalitarna demokracija, kao oblici vladavine naroda samim sobom, imaju svoja pravila igre i neke zajedničke karakteristike, ali baš ta pravila igre smetaju Schmittu. Od svih mogućih vrsti igara i teorija igara on se odlučuje za mačju igru bez ikakvih pravila i tako uplovljuje u decizionističke i anarhističke vode, kao krajnju točku svakog antiliberalizma i antidemokracije. Odluke *ex nihilo* ne proizlaze iz narodne volje, niti su joj odgovorne bez obzira na formu demokracije. Riječju, odlučivanje *ex nihilo* ne pripada uopće načelima demokracije novoga doba, ma kakva ona bila.

## III.

Schelerov utjecaj na Schmitta općenito je poznat. Baš Scheleru zahvaljuje Schmitt svoj konzervativni protugrađanski, protukapitalistički, protudruštveni, protudemokratski ressentiment. Presudni utjecaj izvršila je na Schmitta Schelerova knjiga *Vom Umsturz der Werte* (O prevratu vrijednosti), čije je prvo izdanje izašlo u Berlinu 1915. g., a drugo i treće 1919. i 1923. u Kölnu.<sup>27</sup> Citirat ćemo paušalno tri mjesta iz tog spisa na koja se Schmitt implicitno ili explicitno oslanja. Prvo: "Faktički 'društvo' nije viši rodni pojam za 'zajednicu' koja je sjedinjena krvlju, tradicijom i povijesnošću života, naprotiv 'društvo' je otpad zajednice koji proizlazi iz procesa unutarnjeg raspadanja zajednice. Tamo gdje jedinstvo zajednice više ne prožima pojedince, niti ih uspijeva izgraditi u svoje žive organe, tamo nastaje 'društvo' kao jedinstvo koje počiva samo na ugovorima. Prestane li 'ugovor' važiti, tada nastaje posve neorganizirana 'masa' koja je povezana u jedinstvo samo pomoću trenutnog osjetilnog nadražaja i međusobne zaraze tim podražajem".<sup>28</sup>

Drugo: "Poduzetnički duh nije herojska komponenta kapitalizma, to nije niti 'kraljevski trgovac' i organizator ... oblikovanju kapitalističkog duha prethodio je ressentimentom obuzeti malograđanin koji žeda za najvećom životnom sigurnošću i proračunljivošću svog ustrašenog života".<sup>29</sup>

Treće: jedan gotovo marksistički stav: "Kapitalizam nije na prvom mjestu ekonomski sustav raspodjele vlasništva, nego ponajprije cjeloviti sustav života i kulture. Taj je sustav proizašao iz ciljeva i vrednovanja buržoazije kao jednoga određenog bio-psihološkog tipa čovjeka koji pronosi i njegovu tradiciju. Ako je ova teza točna... tada treba očekivati i nadati se da će propadanje kapitalizma uslijediti samo time i u onolikoj mjeri u kojoj će taj tip čovjeka izgubiti svoju vlast..."<sup>30</sup>

Toliko o općenitom utjecaju Schelera na Schmitta. Naravno, ovakve stavove možemo naći i u drugih autora iz tog razdoblja oko prvog svjetskog rata u: Webera, Lukacsa, Jungera, Heideggera, Sombarta ... Za potrebe ovdje raspravljanog slučaja sporne estetizacije političkoga zanima nas samo kasna Schmittova recepcija Schelerovih fenomenoloških opisa tragičnog koje Schmitt koristi u svom eseju *Hamlet ili Hekuba*. Zanimljivo je pritom kako već ostarjeli Schmitt u razdoblju nakon drugog svjetskog rata ponovno poseže za lektirrom svog uzora iz mladosti. Što to znači u procjeni duhovne klime čitavog 20. stoljeća, neka ostane po strani.

<sup>27</sup>Mi citiramo prema izdanju A. Franke, Bern, 1955.

<sup>28</sup>Max Scheler, *Vom Umsturz der Werte*, Franke Verlag, Bern, 1955., str. 140.

<sup>29</sup>Max Scheler, *ibidem*, str. 353.

<sup>30</sup>M. Scheler, *ibidem*, str. 382. Ovaj antikapitalistički i anticivilni duh bio je u to doba posvuda proširen. U Sombarta, Webera, a kasnije nakon Drugog svjetskog rata u obliku antitehnicizma, osobito žilavo u Heideggera i njegovih učenika pa tako i u starog Schmitta koji se oslanja na Heideggerov antitehnicizam.

Međunarodni i međudržavni rat na Balkanu<sup>31</sup> (1991.—1995.) dozvoljava zaključak kako se ideološka atmosfera s početaka našeg stoljeća usprkos golemom civilizacijskom napretku, kojim je obilježeno 20. stoljeće, može i danas podgrijati ozbiljavanjem literarnih fikcija prošlosti.

A sada o pojmu tragičnog u Maxa Schelera.

Scheler, i to je bilo mjerodavno za Schmitta, razlikuje *tužno* od *tragičnoga*. Ovu razliku koju Schmitt, kako je pokazano, definira pojmovima *žalobna igra* i *tragedija* opisuje Scheler na sljedeći način: "Tužno je uvijek povezano s uzbuđenjima duše i budući da se dušom može subjektivno raspolagati, to uvijek postoji slutnja da je neki događaj mogao proći bolje i drukčije... da je ovaj ili onaj akter drukčije htio i djelovao, nego što je faktički htio i djelovao..."<sup>32</sup> Kod tragičnog, naprotiv, nije više moguće bolje i drukčije djelovati, jer tragično počiva u znanju aktera da se zlo već dogodilo, da ono pripada prošlosti koju ni na koji način i nikakvim sredstvima više nije moguće popraviti, niti opozvati. Konstitucija tragičnog ne dopušta nikakvu reparaturu. Pred gledateljima se odvija događanje koje egzemplificira nepopravljivo stanje stvari. Budući da gledatelji znaju da je stanje stvari nepopravljivo jer se već dogodilo ono najgore, to takva konstelacija stanja stvari vezuje i autorove ruke. Autor, u našem slučaju Shakespeare, ne može lagati pred publikom, ali niti fabulirati u smislu *licentia poetica* jer publika zna za sudbinu junaka, i to ne iz prethodnog čitanja teksta tragedije, nego iz povijesnog iskustva. Kao i autor, i tragični je junak vezan lancima već dogođene zbilje. On, doduše, djeluje prema vlastitom kauzalitetu slobode ili vrijednosti, ali u tijeku svog djelovanja postaje neotklonivim uzrokom vlastitog samouništenja.<sup>33</sup> Glavni se junak razbija na stijenu iskustva čitave javnosti, koja poput sunca rasprostire istu toplinu na dobro kao i na zlo i tako tek omogućuje tragično događanje na pozornici. Tužno i tragično razlikuju se, prema Scheleru, i u jednom naročito obljubljenom postupku većine autora tragedije: "Prividno povoljni obrat stvari neposredno uoči katastrofe predstavlja posebno sredstvo kojim se kod gledatelja isključuje svaka primisao o proračunljivosti događanja".<sup>34</sup> To vrijedi u punoj mjeri za posljednje scene u *Hamletu*. Gotovo sportski sklopljena oklada o ishodu dvoboja sa zatupljenim mačevima završava u strahovitom krvoproliću i smrti svih junaka. Tragično ovaj put nema politički izvor, već nastupa kao sudar suprotstavljenih motiva djelovanja. I ova Klaudivjeva igra u igri s Laertom i Hamletom kao "glumcima" završava neočekivanim ishodom. Igra se slama zbog biblijski suprotstavljenih uzroka djelovanja: Hamletov novozavjetni motiv pomirenja i starozavjetni motiv krvne osvete, u koju je zaveden Laeret međusobno se isključuju i u dodiru završavaju tragično

<sup>31</sup>M. Scheler, *ibidem*, str. 394. "Mogu si izvjesni slojevi u balkanskim državama prisvojiti pozitivističke znanstvene metode i pripadne im metode tvorničtva i trgovine... plemenitiji zastupnici tih naroda znaju da ta patvorna takozvana europeizacija može pogoditi samo površinu duše i života... i da pritom religija, etos, umjetnost ostanu posve netaknutim".

<sup>32</sup>M. Scheler, *ibidem*, str. 157.

<sup>33</sup>M. Scheler, *ibidem*, str. 158.

<sup>34</sup>M. Scheler, *ibidem*, str. 163.

poput Isusa. Time je egzemplificiran i drugi izvor tragičnoga koji preuzima Schmitt u svojoj interpretaciji *Hamleta*. Naravno, u Schelera postoje i drugi motivi koje Schmitt ili samo naznačuje ili ispušta.<sup>35</sup>

Nedvosmisleno je da Schmitt od Schelera preuzima razlikovanje *tužnog* i *tragičnog*, a na tom razlikovanju počiva i čitava Schmittova interpretacija *Hamleta*, koja nedvosmisleno razotkriva i smisao estetizacije njegove filozofije politike. I politička i kazališna igra postaje tek onda smrtno opasna (tragična) kad prisprije u dodir s povijesnom zbiljom, koja živi i djeluje; neovisno o igri, ili kad se sudare različiti motivi djelovanja, sve drugo predstavlja žalosnu pravnu igru koja političko izjednačuje s pravnom državom.

Čemu je sve imala poslužiti estetizacija Schmittove političke filozofije može sada ostati i po strani. *Politička filozofija*, *politička teologija* i *politička estetika* predstavljaju tri načina prikazivanja, ili egzemplifikacije istoga političkog decizionizma, čija je opasna ambivalencija u tome što Schmitt odbacuje sva pravila demokratske političke igre kao tragična, i to u ime otvorene nekontrolirane i nesavladive samovolje onoga "političkog djelovanja" koje se ninašto ne poziva, koje, dakle, u kritičnom trenutku bez ikakve, bilo demokratske ili liberalne legitimacije volje provaljuje u igru i poseže za neinstitucionaliziranom političkom moći. Da u toj ambivalenciji leži trunak historijski prohujale istine, ne čini stvar bezazlenijom.

#### IV.

Na kraju pokušajmo hermeneutičku interpretaciju fenomena fikcije u zapadnjačkoj političkoj filozofiji i političkoj tradiciji. Započnimo pokus jednom već citiranom Nietzscheovom rečenicom: "Spoznaja ubija djelovanje, djelovanju pripada obavijenost iluzijama — to je Hamletov poučak..."<sup>36</sup> Budući da je Hamlet spoznao istinu, on oklijeva u djelovanju. To oklijevanje naziva Schmitt "hamletizacijom" krvne osвете. Budući da junak ne djeluje, to ga drugi uvlače u djelovanje. Tako junak postaje "kriv" u nedužnom djelovanju. "Tragični junak ove vrste ne skrivlja svoju krivnju, nego 'upada' u nju. Ova pogođena uzrečica odražava karakteristični moment 'tragične krivnje': Naime, da 'krivnja' dolazi junaku a ne on njoj! Tragična sudbina junaka ne proizlazi iz smrti ili kakve druge nevolje, nego iz njegova 'pada u krivnju'." (Primjer za to je Hamletovo nehotično ubojstvo Polonija i njegova "sukrivnja" na ludilu i smrti Ofelije.) To isto metaforički važi i za državu. Ako država ne djeluje, nego se samo igra u okviru zakona, tada je na djelovanje prisiljava politička zbilja izvan igre (zakona). Tako država nedužno upada u krivnju (bezakonja) koju nije

<sup>35</sup>M. Scheler, *ibidem*, str. 168/167/165, "Ovakav tragični junak ne *skriviljuje* svoju krivnju, nego 'upada' u nju. Odsustvo instancije koja bi razlikovala genija od zločinca nije ovdje slučajni nego nužni manjak. Tragična krivnja je krivnja za koju se *nikoga* ne može 'okriviti', i za koju se stoga ne može zamisliti sudca".

<sup>36</sup>F. Nietzsche, *ibidem*, str. 10.

<sup>37</sup>M. Scheler, *ibidem*, str. 168/169.

moguće ispraviti s važećim pravom kao vrstom pravila igre. Sud naroda o pasivnoj pravnoj državi također je bespravan pa tako i narod pasivnošću države upada u krivnju. Ovaj đavolski opasni krug opisao je Schmitt s ispravnim senzibilitetom. Država i narod odnose se međusobno kao fikcije koje se međusobno uvlače u krivnju bez krivnje. Igra završava tragičnom propašću demokracije, tj. i političkog naroda i njegove države.

Pokušajmo sada opisati fenomen fiktivne krivnje, iluzija i obmana, sredstvima recentne hermeneutike.

Schmittu je uspjelo dvoje: teologizacija i estetizacija njegove političke filozofije. Svoj uspjeh zahvaljuje on biti zapadnjačke pisane tradicije, koju od Grka naovamo zamućujemo pojmom teorije. Heinz Schläffer je jedan od onih koji osvjetljava problem kad kaže: "Što nije vezano uz život, najlakše nadživljuje povijest. Fikcije ne stare." Ta je rečenica razumljiva samo onda kad se prihvati spoznaja da je sve napisano u odnosu prema zbilji fiktivno. Fikcija nije ni utvara ni obmana, već *zapis*. Zbilja je u vječnom tijeku, a zapis je vječan i nepromjenljiv.<sup>38</sup> Fikcije su time nadpovijesne danosti (Aristotelova *Metafizika* i danas je tu kao i u Aristotelovo doba), ali ono što zaslužuje visoki rang fikcije, to je uvjetovano povijesnim događajima.<sup>39</sup> *Filozofija, teologija i estetika* predstavljaju vrste fiktivnih igara povezanih jedinstvenim logičko-gramatičkim pravilom koje omogućuje tu racionalnu igru unutar i među tim fikcijama. Povijesnu uvjetovanost racionalnih tvorbi koje zavređuju visoki rang fikcije odredio je u razmatranom slučaju Schmitt sam. Za ilustraciju je odabrao tragediju *Hamlet*. Ona je kronološki smještena uz prag novoga doba te opisuje prijelaz iz feudalnog barbarstva u moderni racionalizam. Kao takva ona je fiktivni nasljednik toga zbiljskog prijelaza, u njoj je taj prijelaz fiktivno sačuvan, u njoj on živi vječno dalje, te ne zadovoljava samo estetsku već i antropološku potrebu čovjeka za moralnom i svakom drugom promjenom. Rečenicom iz podnaslova "provala vremena u igru" imenovao je Schmitt povijesnu uvjetovanost fikcije *Hamlet*. U njoj je istinito i zbiljsko sačuvano u drugom mediju (pismo) te stoga nije ni istinito ni zbiljsko, već *fiktivno*. Ili, istinito i zbiljsko funkcioniraju u fiktivnom prema drukčijoj nadzbiljskoj logici. Obilježje fikcija nije tek odstojanje od istine i zbilje već i to da nazočna publika zna da je tragedija i sve što se u njoj zbiva isključeno iz kolotečine pouzdane komunikacije, da je riječ ipak samo o igri. Ondašnji gledatelji tragedije *Hamlet* razumjeli su je ne samo kao aluziju na upravo prošlu zbilju već i kao bezopasnu igru, u kojoj više ne sudjeluju kao akteri, već kao promatrači koje od zbilje dijeli i zastor i pozornica. To od Shakespearea proizvedeno odstojanje između zbilje i fikcije omogućuje, naravno, i interpretaciju igre. (Analogija s političkim akterima i političkom publikom više je nego evidentna.)

<sup>38</sup>"Pjesničke zaklade ostaju vječne" (Hölderlin).

<sup>39</sup>Heinz Schläffer, *ibidem*, str. 144.: "U 7. stoljeću prije K. držali su Grci Homerove priče istinitima, u 16. stoljeću poslije K. smatrali su ih obrazovani Evropejci fiktivnima, a biblijske priče istinitima. U 19. stoljeću poslije K. drži kritički intelektualac i jedne i druge za fikcije".

Razmak između zbilje i fikcije obilježen je s dvije antinomije: *prvo* u fiktivni svijet ne možemo djelatno zahvatiti, jer u protivnom bismo nanovo razorili granicu između igre i zbilje. Ako publika uleti u igralište da pomogne svojim ljubimcima, tada je igri kraj; *drugo*, estetsku svijest ili *fikcije* ne možemo ozbiljiti, ali ne zato što bismo ih time trivijalizirali, nego zato što ozbiljenje fikcija, tj. njihova aplikacija na zbilju iz koje su proizašle načelno nije moguća, i to iz jednostavnog razloga: *zbilja i fikcija su nesumjerljive*.<sup>40</sup>

Prastaro razlikovanje između fikcije i zbilje očituje se danas kao raspon između govora i pisma, *zbilje i pisma*, a taj se razmak premjerava drukčijim mjerama.<sup>41</sup> Raspon između pisma i zbilje omogućio je novo mjerenje starog raspona između teorije i prakse koje je tradiciji zadavalo toliko muke. Teorija, kako se danas vidi, ima samo u metaforičkom smislu nešto zajedničkog s gledanjem, promatranjem, zapravo ona je igra unutar logičko-gramatičkih pravila. Time postaje razumljiva i Schelerova tragična antinomija između kauzalnog sudenja i aksiološkog djelovanja, kao i Nietzscheov stav da postoje posljedice bez uzroka i uzroci bez posljedica. U tim se antinomijama očituje nepremostivi jaz između *djelovanja i lektire* koji je uzrok tragičnog zapleta. Jaz između vrijednosno orijentiranog djelovanja i logičke strukture njegova prikazivanja nije moguće prevladati u dijalektičkoj višoj općenitosti. Pri sudaru iskustva lektire i iskustva djelovanja zbiva se tragična katastrofa, ili urnebesna komedija (*Hamlet* ili *Don Quijote*).

Sav smisao ove antinomije postaje jasan tek kad se osvijetle posljedice kulture pisma na staru, ali i aktualnu tradiciju usmene predaje. Taj je posao, oslonivši se na istraživanja Jacka Goodyja, učinio za nas Heinz Schlaffer: "Poezija je u pismenoj predaji kao puki tekst izgubila sve što ju je isprva okruživalo: posebne okolnosti mjesta i vremena, mentalne pretpostavke starodrevne kulture, udio tijela pri prezentaciji, kostime, ples i glazbu. Mnogodimenzionalnost poetske reprezentacije ne može se vratiti niti onda ako se zapisano glasno čita, što je u kasnijoj antici bilo uobičajeno. Pismo nivelira osjetilne diferencije. Gledatelj i slušatelj nikada ne bi mogli reći ono što je rekao Aristotel, koji je za potrebe svoje *Poetike* pjesništvo studirao iz knjiga, naime: Tragedija djeluje, kao i epika, bez pokreta. Jer, može je se prosuditi na temelju pukog čitanja".<sup>42</sup>

Kao nadareni čitatelj fenomenologa i hermeneutičara, i Schmitt je to uviđao. Pri razlikovanju *žalobne igre* i *tragedije* on posebno naglašava i razliku između *domaće radinosti* Goethea, Schillera, Grillparzera i Hebela, koji su svoje komade pisali u tišini svojih kabineta, kako bi ih potomstvo u budućnosti nakon prethodne lektire eventualno priredilo za pozornicu. Naprotiv, kaže Schmitt: "Shakespeare nije svoje komade pisao za

<sup>40</sup>M. Schlaffer, *ibidem*, str. 155. "Estetsko se iskustvo primjenom trivijalizira, a spoznaja zbilje se ideologijom iskrivljuje".

<sup>41</sup>Usporedi knjigu: *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, zbornik radova Jacka Goodyja, Iana Watta, Kathleen Gough i Heinza Schlaffera, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1986.

<sup>42</sup>H. Schlaffer, *ibidem*, str. 72.

potomstvo, već za konkretno nazočnu londonsku publiku”.<sup>43</sup> Razlika između Goethea i Shakespearea je time jasna. Londonsko gledateljstvo nije unaprijed čitalo ni *Hamleta* ni bilo koju drugu Shakespeareovu stvar, ne zato što je najvećim dijelom bilo i nepismeno, nego ponajprije stoga što Shakespeareovi komadi nisu bili unaprijed tiskani. Schmitt se ne upušta u beskrajno hermeneutičko razglabanje posljedica kulture pisma na zajednicu usmene predaje. Ono što Schlaffer danas naziva “mnogodimenzionalnošću poetske reprezentacije” imenuje Schmitt naprosto kao *javnost*. Pri razlikovanju Goethe — Shakespeare, stalo je Schmittu do isticanja novovjekovnog povijesnog praga koji dijeli predznanstveno od znanstvenog doba (barbarstvo i civilizacija). Novovjekovna *žalobna igra* kao proizvod *kućne radinosti* može se prema potrebi i konjunkturi u kasnije doba primijeniti na pozornici (uprizoriti) ovdje ili ondje, u Njemačkoj ili u Hrvatskoj, jednako kao što se i neki znanstveni izum ili neki tehnički nacrt po interesu i potrebi može bilo gdje u svijetu realizirati, ili aplicirati. Time Schmitt hoće reći da i u politici i političkom nije drukčije. Na mjesto javnosti koja je obilježena zajedničkim povijesnim iskustvom (*common sense*) svih sudionika koje neposredno ograničava svako djelovanje i odlučivanje političkih osoba, nastupa s razdobljem *unaprijed napisanih ustava* nešto posve drugo u svijet politike. Ponajprije raspad jedinstvene iskustvene javnosti. Jedan njezin dio ostaje i dalje u djelovanju ograničen neposrednim iskustvom (moralni *common sense*), a drugi djeluje i odlučuje na temelju pisanog ustava koji primjenjuje kao što graditelj slijedi uputstvo nacрта kuće. Obje frakcije javnosti odnose se jedna prema drugoj kao fikcije među kojima ima sve manje dodirnih točaka, i koje se sve manje međusobno razumiju. Ustavna država i njezini akteri djeluju na temelju pisanog ustava koji se tendencijski sve više komplicira, ostala publika mora, međutim, kao i u slučaju Goetheovih drama, najprije čitati ustav, učiti ustav, zakleti se na ustav i tako stupiti u državljanstvo, jednako kao što unaprijed mora čitati Goetheove drame kako bi, kao kompetentna, mogla ući u kazalište te uživati u predstavi kao i u državljanstvu. Analogija kazališta i države je predivna, ali za Schmitta glavno tek dolazi. “Publika ustavne države” iskušava svakodnevno pritisak te države te ga interpretira na temelju neposrednog iskustva s ironijom, vicom, kritikom, neposlušnošću, štrajkom, pa čak i pobunom. Ustavna se država sa svoje strane odnosi prema publici također s ironijom proglašavajući je nekompetentnom te u djelovanju slijedi samo tekst pisanog ustava. Tragični sukob ove raskoljenosti očituje se prema Schmittu, u raspadu demokratske ustavne države, i to u skladu s pojmom tragičnoga u oba slučaja: i onda ako se ova raskoljenost održi i onda ako se ukine. *Ako se ukine, nastupa totalitarna demokracija; ako se održi, ostaje permanentni građanski rat* među konkurirajućim državnim koncepcijama. To je, također, smisao metafore o provali vremena u igru. Tragična je pritom ta antinomija prema kojoj podjednako zakazuje, kako ukidanje jaza između građanskog društva i države tako i ostajanje u toj razlici. Ishod političke emancipacije europskih naroda poprima tako u Schmittovoj interpretaciji fatalni tijek: Dok aristokracija postupno gubi svoj privilegirani politički položaj, preobražava se narod u *božanstvo*, u *narodnu aristokraciju*, koja automatski izgrađuje hijerarhiju *viših* i *nižih* naroda, kao što je ranije prirodno nastajala hijerarhija višeg i nižeg plemstva. Budući da je oboje

<sup>43</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 36.

tragično, dakle i identitet građanskog društva i države kao i njihova rastavljenost, to Schmitt s te pozicije iznuđeno zapada u "mitologiju" i *decizionizam*, a njegov lijevi antipod Georg Lukács u *mesijanizam* i *etiku savjesti*. Ovom tijeku stvari ne nedostaje logike, njemu nedostaje zbiljnost. Schmitt i Lukács su "normalni" zapadnjački fikcionalisti.

Kako Schmitt razumije mit?

Mitsko obilježje tragedije Hamlet leži, prema Schmittu, u: "... povijesno zbiljskoj sadašnjosti koja neposredno obuhvaća nazočnog pjesnika, glumca i gledatelja".<sup>44</sup> Mit kao izvor tragičnog ovdje je reduciran na "zbiljsku sadašnjost", na javnost, na *common sense* ili na duhovno jedinstvo, dapače na *homogenizirajuću ideologiju*. Protiv ovakve redukcije mita na ideologiju govori povijest raspada europske mitologije. Mit pripada dobu usmene i ritualne zaštite iskustva i predaje. Kasniji epovi pričaju o mitovima, a tragedije interpretiraju mitologiju.<sup>45</sup> Mit, ep i tragedija započinju dugi redoslijed etapa naše povijesti. "S dramom završava red formi koje su bile komponirane za usmeno prikazivanje. Dramska pretenzija za istinitošću morala je stoga slušatelje neposredno uvjeriti. Ep i lirske forme mogao je prigovor da su fikcije, pogoditi tek onda kad su bile naknadno zapisane. Epohom helenizma započinje konačno i do danas važeći način objavljivanja: Pjesništvo se zapisuje da bi ga se moglo čitati. Tako je u pravom smislu riječi nastala literatura".<sup>46</sup>

Na temelju svega možemo zaključiti da razlika između Goethea i Shakespearea, zajedno sa Schmittovim neomitološkim određenjem novovjekovnog izvora tragičnoga, predstavlja providni historicizam, svjesno iskrivljavanje literarno naslijeđenog historijskog tijeka i u tom smislu puku ideologiju. Njegov cjelokupni pothvat s estetskim ponavljanjem svih motiva vlastite političke filozofije i političkih uvjerenja srozava se na razinu esteticizma kako je taj pojam odredio mladi Thomas Mann: "Njegova nesavjesna 'strast', razvrat što ga vodi s vrlinom, njegov *bellezza radikalizam*, umjetnička neodgovornost u koju se povlači čim zatreba... njegova nesposobnost da voli blisko i zbiljsko... sve to je poput najčišće vode providni esteticizam...".<sup>47</sup>

<sup>44</sup>C. Schmitt, *ibidem*, str. 51.

<sup>45</sup>H. Schläffer, *ibidem*, str. 68. "Budući da je tekst tragedije već bio napisan, a izvedba pomoću režije i spektakla pozornice služila dočaravanju zbilje, to je publika znala da je sve to igra, ili fikcija zbilje, što nipošto nije bio slučaj u izvornoj mitologiji".

<sup>46</sup>H. Schläffer, *ibidem*, str. 69.

<sup>47</sup>Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Fischer Verlag, Berlin, 1920., str. 568.

## Zaključak

Kao i toliki drugi filozofi politike, ni Schmitt u svom dugom teoretskom djelovanju nije mogao prihvatiti liberalno-demokratsku teoriju i praksu. Kao zakleti kritičar liberalne demokracije (i liberalizma i demokracije), on je na kraju pridonio njezinu jačanju u polemici protiv konzervativizma i utopije. Maksimalni ustupak liberalnoj demokraciji, koji je bio spreman na kraju svega učiniti, bilo je da je proglasi tragičnom političkom formom. Tragedija liberalne demokracije jest, prema Schmittu, u tome što je ona nesposobna izići nakraj s nepredvidivom povijesnom i političkom zbiljom koja u nju neprekidno provaljuje. Izlaz iz antinomije tragičnog, kojim je obilježena liberalna demokracija kao oblik političke igre, ostaje za Schmitta iracionalni, decizionistički *deus ex machina* ili *creatio ex nihilo*.

Fiktivni karakter liberalno-demokratskog ustavnog modela nije do kraja razumio!

Fikcija u užem smislu riječi je literarni (pisani) prikaz zbilje i postojećeg. Zbilja postoji usporedo s fikcijom ili je već prošlost. Zapisano prethodi zapisu osim ako sam zapis nije gramatički stilizirana utopija. S fikcijama kao zapisima zbilje ne može se zbilja više promijeniti, što ne znači da se fikcije ne mogu zloupotrijebiti kao historicistička uputstva za djelovanje ideologije iluzije ili neomitologije. Redosljed političkih formi u kojima je živjelo europsko ljudstvo opstoji vječno dalje u formi izvanvremenskih *tekstova* (fikcija). Njih je moguće kratkoročno i čak s uspjehom nanovo oživjeti ako ih se historicistički zloupotrijebe, i to stoga što u tim tekstovima žive ostaci prošlog života, koji uvijek mogu korespondirati nekoj suvremenoj antropološkoj potrebi ili raspoloženju. Fikcije, međutim, treba ispravno razumjeti, a to znači ne kao nacrt političkog poretka, nego kao njezin literarni prikaz. Onaj tko namjerava ozbiljiti takve literarne prikaze političkog mora, prema Nietzscheovom pravorijeku, biti zanesen iluzijama ili entuzijazmom. Literarno prikazana politička zbiljnost ne može se ozbiljiti jer ta literarna zbilja već potječe od postojeće zbilje ili je naprosto utopija. U tom smislu fikcije predstavljaju dekonstelaciju ili oslobodenje od zbilje, a ne nacrt za njezino etabliranje. U toj funkciji literarnog odmaka od zbilje, fikcije nam omogućuju njezino razumijevanje, u optici logičko-gramatičkih struktura i to je manje-više sve. I liberalno-demokratski ustav, kao pisani tekst, kao logičko-gramatička tvorevina, jest fikcija. Takav ustav nije isto što i nacrt kuće, na temelju njega nije moguće pukom primjenom izgraditi dobru i pravednu državnu zajednicu građana. Liberalno-demokratski ustav nije dokument za primjenu, on nam pruža jedino uputstva kako jednu konkretnu vrstu povijesne zbilje možemo pod pretpostavkama liberalno demokratskih načela, tj. pod aspektom pravednosti i individualnih sloboda za svakoga proceduralno kanalizirati i štiti. *Ustav je uputstvo za regulaciju zbiljskih političkih sukoba, a ne nacrt za primjenu racionalnih pravila bez ostatka.*

U tom kontekstu spomenimo još i to da je *liberalna demokracija* i njezin ustav model političkog poretka koji, kako kaže i Ernst Vollrath<sup>48</sup>,

<sup>48</sup>Ernst Vollrath, *Das Konzept des "Besitzindividualismus": Reflexionen im Anschluss auf Adam Smith, Allgemeine Zeitschrift für Philosophie*, 19. 3. 1994., Frommann-Holzboog, str. 19–38.

moramo *bez ostatka* akceptirati. Bez ostatka ne znači ovdje niti nužno, a pogotovo ne bez alternative. Bez ostatka znači u našem kontekstu s onu stranu ravnoga novovjekovnog razlikovanja političke države i građanskog društva kao *non virtuous society*, jer to razlikovanje pripada jednom ranijem razdoblju razvoja novovjekovnog ljudstva, koje su na poslijetku iscrpno opisali Hegel i Marx. Schmitt još uvijek misli u njihovom ozračju s pogledom unatrag u predgrađanske forme duhovnoga i svjetovnog autoriteta bez demokratske legitimacije.

Liberalno-demokratski ustavni model odnosi se deskriptivno i regulativno samo prema *civilitetu*, civilnom društvu. Civilno se društvo razlikuje od građanskog društva po tome što ono nije ograničeno samo na ekonomsku sferu već obuhvaća, kao mreža ili struktura, sve ljudske odnose. Država ne stoji izvan društva kao regulativna politička moć, već pripada *civilitetu* kao njegov sustavni sastavni dio. Funkcija ustava *civiliteta* nije ozbiljenje ili aplikacija zakona (pravna država) već proceduralna zaštita slobode i pravednosti svakog građanina u uvijek konkretnoj, dakle fluidnoj, hermeneutičkoj situaciji, u kojoj se dogodila nepravda, nasilje ili povreda slobode pojedinca ili neke socijalne manjine.

Takav pojam liberalno-demokratskog ustava, koji se bavi rješavanjem individualnih i manjinskih problema, nije Schmitt mogao ni razumjeti ni prihvatiti, još manje voljeti. Njegovo kasno estetiziranje vlastite pozicije predstavlja samo uzmak u neodgovornost romantičnog esteta. Odgovor na tragične sukobe građanskog društva i političke države nije odlučivanje *ex nihilo* u teološkom smislu, već živi proces *civiliteta*. Izvanustavna zbilja ne razbija više ustavnu igru jer se ustav ne ograđuje od svoje zbilje, niti joj se nameće, već joj proceduralno omogućuje da bez velikih tragičnih zapleta ulazi u okrilje regulacije, u igru. I to je sve: malo ali znakovito!

### Literatura

Shakespeare, *Hamlet*.

Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Alfred Kroner Verlag, Leipzig, Bd. I, 1930.

Jack Goody, Ian Watt, Kathleen Gough, Heinz Schläffer, *Entstehung und Folgen der Schriftkultur*, Suhrkamp, Bd. 6000, Frankfurt/M., 1986.

Jack Goody, *Die Logik der Schrift und die Organisation von Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1990.

Neil Postman, *Das Verschwinden der Kindheit*, Fischer, Frankfurt/M., 1992.

Carl Schmitt, *Hamlet oder Hekuba*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1993.

Heinz Schläffer, *Poesies und Wissen*, Suhrkamp, Frankfurt/M., 1990.

Ernst Vollrath, *Das Konzept des Besitzindividualismus...* Frommann-Holzboog, 1994.

Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Fischer, Berlin, 1920.

Max Scheler, *Vom Umsturz der Werte*, Franke Verlag, Bern, 1955.

Jürgen Gephard, *Podrijetlo politike u drevnoj Grčkoj*, *Politička misao*, br. 1, 1995., Zagreb.

Bernhard Waldenfels, *In den Netzen der Lebenswelt*, Suhrkamp, Bd. 545., Frankfurt/M., 1985.

Davor Rodin

## POLITICAL AESTHETICS

## Summary

The subject of the author's analysis is a late essay by Carl Schmitt, *Hamlet or Hecuba*. According to the author, this essay is Schmitt's attempt at an esthetic recapitulation of his entire theoretical and political convictions. It is significant that Schmitt does not make any adjustments in his theoretical and political opinions despite the historical failure of his ideas and despite the accumulated historical experience.

Besides, the author highlights and interprets those aspects of Nietzsche's philosophy and Scheler's early phenomenology and anthropology that permanently influenced Schmitt and consequently his interpretation of Shakespeare's tragedy *Hamlet*, i.e. Nietzsche's and Scheler's definition of *tragic* and *fictional* in human activity.