

Izvorni članak UDK 7.01(045)

I Heidegger, M.

doi: [10.21464/ff39210](https://doi.org/10.21464/ff39210)

Primljeno 15. 12. 2018.

Una Popović

Univerzitet u Novom Sadu, Filozofski fakultet, Dr. Zorana Đinđića 2, RS–21000 Novi Sad
unapopovic@ff.uns.ac.rs

Martin Heidegger o slikarstvu: Franz Marc i Paul Klee

Sažetak

U ovom se radu razmatra Heideggerovo razumijevanje umjetnosti s obzirom na položaj slikarstva, za koje tvrdimo da ima status ravnopravan pjesništvu. Navedena teza izvedena je polazeći od Heideggerovih komentara o Kleeu, koji pokazuju da smisao slikarstva nije u prikazivanju bivstvjućeg, već u predočavanju zahvaćanja bivstvovanja. Ista se teza analizira s obzirom na kratki Heideggerov komentar Franza Marca iz ranih radova, te se zaključuje da Heideggerova osuda apstraktnog slikarstva nije određena zahtjevom za prikazivanjem nekog bivstvjućeg, odnosno objekta. Konačno, vodeći položaj pjesništva i slikarstva pokazuje se kao naznaka novog razumijevanja slike kod Heideggera, koje povratno postavlja zahtjev za revidiranjem ustaljene interpretacije Heideggerove filozofije umjetnosti.

Ključne riječi

Martin Heidegger, Franz Marc, Paul Klee, slikarstvo, bivstvovanje, apstraktno slikarstvo, slika, riječ

Uvod

Slikarska umjetnost nije naročito naglašen predmet razmatranja interpretacija Heideggerove filozofije. Naime, kada je riječ o umjetnosti, Heideggerova se misao najčešće vezuje uz poeziju. Ipak, Heideggerova su djela bogata primjerima iz slikarstva ili arhitekture: tako je vjerojatno najpoznatiji primjer Heideggerova tumačenja nekog umjetničkog djela Van Goghova slika *Par cipela* i njeno tumačenje u *Izvoru umjetničkog djela*, kao i analiza grčkog hrama iz istog spisa. Na prvi pogled, ova konstatacija zbunjuje – ukoliko su navedeni primjeri toliko značajni za razumijevanje Heideggerova odnosa prema umjetnosti, utoliko se postavlja pitanje kako je onda moguće da oni u načelnom razmatranju budu potisnuti, te da poezija, ma koliko njen primat za Heideggera bio očigledan, ipak zakrije značajnu ulogu slikarske umjetnosti za formiranje, prema Heideggeru, novog smisla odnosa filozofije i umjetnosti? Čini se da je ovdje na djelu veliki propust jer je slikarstvo kod Heideggera ipak izuzetno naglašeno. Primjera radi, umjetnost igre ili glazba u njegovim analizama ne nalaze takvo prominentno mjesto.

Dakle, slikarstvo za recepciju Heideggerove misli nikada nije predstavljalo umjetnost ravnopravnu pjesništvu. U najboljem slučaju, primjeri likovnih umjetnosti koje nalazimo u Heideggerovim djelima podrazumijevani su i nisu ispitivani shodno svom karakteru likovnosti. Razlog tome je, kako smo

i naveli, relativno jednostavan: Heidegger više puta naglašava primat poezije među umjetnostima, što je teza koja očigledno počiva na ideji o primatu jezika u kontekstu pristupa problemu bivstvovanja. Štoviše, kada je riječ o suvremenoj likovnoj umjetnosti, Heidegger eksplicitno iznosi osude i povezuje je s vladavinom biti tehnike.

U ovom ćemo radu ispitati dva primjera Heideggerove analize slikarske umjetnosti, Franza Marca i Paula Kleea. Heideggerovo razumijevanje Franza Marca predstavlja njegovu prvu riječ o umjetnosti, dok bismo, s druge strane, mogli reći da »Bilješke uz Kleea« (»Notizen zu Klee«; »Notes on Klee«) predstavljaju njegovu posljednju riječ o njoj. Između prve i posljednje riječi svakako stoje i mnoge druge. Ipak, smatrali smo zanimljivim usporediti upravo ova dva primjera, prije svega, kao glavne primjere slikarstva u Heideggerovu opusu, a potom i kao dva karakteristična primjera s obzirom na koje možemo preispitati uvriježeni stav o Heideggerovu otporu prema suvremenoj umjetnosti, odnosno o njegovom odbacivanju apstraktne umjetnosti. Cilj je naše analize ispitivanje toga što Heideggeru zaista predstavlja objekt slikarskog prikazivanja. Posredno, analizirat ćemo i na koji način Heidegger razumije imanentni karakter slikarske umjetnosti.

Heidegger i Franz Marc: neobjektivna bit slikarstva

Heideggerov interes za umjetnost, kako je dobro poznato, javlja se tek nakon okreta (*Kehre*), odnosno nakon uviđanja da projekt kakav je započeo s djelom *Bitak i vrijeme*, odnosno s fundamentalnom ontologijom, ne može biti adekvatno izveden. Centralno Heideggerovo djelo posvećeno umjetnosti *Izvor umjetničkog djela*, temeljeno na predavanjima iz 1936. godine, ocrtava okvir koji se danas uzima kao baza Heideggerovih estetičkih promišljanja. Ipak, prva predavanja eksplicitno posvećena umjetnosti bila su predavanja »Hölderlinove himne 'Germanija' i 'Rajna'« iz zimskog semestra 1934. – 1935. godine, dok je prva referenca na umjetnost prije tih predavanja bila posvećena Franzu Marcu, odnosno njegovoj slici *Reh im Wald*, koju Heidegger spominje u predavanjima »Logika: pitanje o istini« (»Logik: Die Frage nach der Wahrheit«) iz zimskog semestra 1925. – 1926. godine, dakle prije okreta.¹

Tako se ispostavlja da je, usprkos kasnijem Heideggerovu favoriziranju poezije, upravo slikarstvo – i to slikarstvo koje odstupa od tradicionalnih mimetičkih običaja – početak Heideggerova promišljanja umjetnosti. Centralno mjesto koje u *Izvoru umjetničkog djela* zauzima tumačenje Van Goghove slike *Par cipela*, prema našem mišljenju, dodatno svjedoči o značaju slikarstva za formiranje Heideggerovih stavova o umjetnosti. Čini se da je u tom svjetlu primat poezije za njemačkog mislioca prije posljedica načelnog značaja problema jezika u njegovoj misli, kao medija poetske umjetnosti, nego stvar osobito estetičkog suda o njenoj »višoj« vrijednosti. Za Heideggera, odnos umjetnosti i filozofije mora napustiti tradicionalne okvire u kojima je sagledavan shodno povijesti metafizike: okvire unutar kojih je umjetnost, kao posljedica iracionalnih aspekata ljudskog bića, bila podređena filozofiji, zastupnici razuma. Nasuprot takvoj slici, Heideggerova je ideja ravnopravan razgovor između mišljenja i pjevanja, filozofije i umjetnosti, razgovor koji je označen kao *dijalog*, te je stoga i razumijevan kao specifična hermeneutička situacija.² Ovako shvaćen dijalog filozofije i umjetnosti, upravo kao dijalog, počiva na svom hermeneutičkom karakteru, odnosno podrazumijeva pozadinu biti jezika, onako kako je Heidegger razumije.

Slučaj Heideggerova tumačenja Marcove slike je, ipak, drugačiji. Ponajprije, ovo tumačenje nije izvedeno u studiji koja bi mu bila integralno posvećena, već su reference na Marca prije usputne i vezane za širu tematizaciju Kantova pojma shematizma. Drugim riječima, ovdje se niti radi o sistemskom tumačenju umjetnosti niti o tumačenju koje bi počivalo na izvedenoj analizi odnosa filozofije i umjetnosti, kakva prevladava u kasnijoj Heideggerovoj filozofiji. Ipak, mjesto je na kojem Heidegger uvodi slikarstvo u svoju filozofiju karakteristično i estetički zanimljivo jer je u ovih par komentara vezanih za Franza Marca riječ upravo o predočavanju, prikazivanju, odnosno karakteru samog slikarstva. Naime, Heidegger uvodi Marcovo slikarstvo u raspravu preko razlikovanja slike, ilustracije i fotografije:

»Fotografija jednog psa, slika jednog psa u nekom zoološkom priručniku i slika 'Pas' uvijek predočavaju različite stvari i čine to na različite načine. Jeleni u šumi, npr. oni koje je naslikao Franz Marc, nisu ovi jeleni u ovoj konkretnoj šumi, već 'Jelen u šumi'. Takvo predočavanje u umjetničkom smislu možemo nazvati shematiziranjem, očulotvorenjem nekog pojma, ukoliko pri tome takav pojam nije shvaćen kao teorijski pojam, ne kao zoološki pojam jelena, već kao pojam nekog bivstvjućeg koje se zatiče zajedno sa mnom u mom svijetu i koje, kao i ja sam, u cjelini svijeta ima svoje okružje; jelen, takoreći, kao 'stanovnik šume', nasuprot anatomsko-zoološkom pojmu jelena.«³

Dakle, Heideggerova referenca na Marcovu sliku ovdje ponajprije služi u svrhu ukazivanja na mogućnost razumijevanja odnosa pojma i predodžbe, odnosno razumijevanja pojma kao takvog na više različitih načina. Na istom mjestu, Heidegger nastavlja opaskom o karakteru umjetničkog predočavanja, koja u mnogome podsjeća na njegove nešto kasnije teze iz *Izvora umjetničkog djela*:

»Umjetničkom predočavanju predočen je neki pojam, razumijevanje nekog bivstvjućeg i njegovog bivstvovanja u svijetu; naime, predočeno je bivstvovanje-u-šumi jelena, kao i način i manira njegovog bivstvovanja-u-šumi. Ovaj pojam jelena i ovakav pojam njegovog bivstvovanja označavamo kao hermeneutički pojam, u razlici spram jednog čistog pojma stvari.«⁴

Budući da tematizacijom slikarskog prikazivanja u kontekstu odnosa pojma i predodžbe naizgled isto postavljaju u posve tradicionalne okvire, navedeni Heideggerovi stavovi zanimljivi su iz perspektive tumačenja smisla i imanentne konstitucije umjetnosti. Naime, zato što Heidegger ovdje analizira Marcovu sliku pozivajući se na odnos pojma i predodžbe, racionalnog i empirijskog, njegove stavove možemo dalje razviti u smjeru tumačenja odnosa slike i onog što je na slici predočavano. Takva gesta slična je tradicionalnom tretiranju umjetnosti, a posebno Kantovoj postavci tumačenja umjetničkog djela (estetska ideja/ideal, predodžba). Ipak, njome ciljamo samo na omeđivanje dimenzije likovnosti shodno Heideggerovim uputama: naše je pitanje locirano u odnos slike i njenog objekta.

1
Usp. Françoise Dastur, »Heidegger's Freiburg Version of the 'Origin of the Work of Art'«, u: James Risser (ur.), *Heidegger Toward the Turn: Essays on the Work of the 1930s*, State University of New York Press, New York 1999., str. 119–142, str. 120–121.

2
Usp. Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Wege ins Ereignis: Zu Heideggers »Beiträgen zur Philosophie«*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1994., str. 234.

3
Martin Heidegger, *Logik: Die Frage nach der Wahrheit*, u: *Gesamtausgabe*, sv. 21, Walter Biemel (ur.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1976., str. 364.

4
Ibid.

Dodatno, prilikom tumačenja ne treba zaboraviti da se ovdje radi o Franzu Marcu, odnosno da Heidegger nije slučajno odabrao svoj primjer. Marc, nesumnjivo, nije umjetnik kojeg olako možemo povezati s tradicijom ideje umjetnosti kao podražavanja te je otuda jasno da ni Heidegger ovdje ne cilja na puko imitiranje stvarnosti od strane umjetnika putem umjetničkog djela (*mimesis*). Napokon, o tome svjedoči i citirano razlikovanje između fotografije i slike psa. Utoliko je referencijalni horizont odnosa pojma i predodžbe donekle samorazumljiv: umjetničko prikazivanje se, dakle, ne usmjerava prema nekom vanjskom objektu, već prema subjektu i njegovim moćima. Tako Heidegger, čini se, već u prvoj referenci na umjetnost naglašava otklon umjetničkog od objektivne stvarnosti i vezuje umjetnost za način na koji se stvarnost razumije, odnosno za način na koji je stvarnost dana za nas.

Heideggerovi stavovi, međutim, ipak prešutno pretpostavljaju da se umjetničko djelo, u ovom slučaju Marcova slika, *nekako* odnosi na postojeću stvarnost – makar takvo odnošenje i ne bilo zamišljeno po modelu *mimesis*. U tom smislu možemo tumačiti i navedene Heideggerove riječi da Marcova slika predočava bivstvovanje, odnosno način bivstvovanja jelena: konkretno, ispostavlja se da je ono »u šumi«, odnosno da jelen kako ga umjetnik predočava *jest* na način svog bivstvovanja-u-šumi. Ukoliko poopćimo primjer, čini se da Heidegger tvrdi da svako umjetničko djelo predočava neko bivstvovanje s obzirom na način njegovog bivstvovanja; stav koji će obilježiti interpretaciju čuvenog određenja biti umjetnosti kao (*sebe*)-u-djelo-postavljanja-istine-bivstvovajućeg.⁵ Štoviše, usmjerenje na bivstvovaje (u njegovom bivstvovanju) odredilo je recepciju Heideggerove filozofije umjetnosti u smjeru koji tvrdi da je, polazeći od takvog stava, nemoguće izgraditi koherentnu teoriju slikarstva – ili umjetnosti uopće – koja bi, pored djela tradicije, obuhvaćala i nefigurativno slikarstvo, djela koja ne prikazuju nikakvo bivstvovaje.⁶

Iako na prvi pogled uvjerljiva, ovakva interpretacija Heideggera ipak zahtjeva preciznije pojašnjenje nekih pojmova kojima se on u ovom kontekstu koristi. To je naročito vidljivo u slučaju reference na Marcovu sliku jer je ona postavljena u kontekst odnosa pojma i predodžbe – kontekst Kantovih pojmova, a posljedično i modernog mentalističkog svjetonazora, kojem se Heidegger postojano suprotstavlja još od svojih ranih radova. Pojam i predodžba se ovdje, dakle, ne smiju shvatiti samorazumljivo, već kao pomoćni pojmovi koje Heidegger upotrebljava zbog toga što interpretira Kanta. Međutim, isto vrijedi i za okruživanje reference na Marca: kada Heidegger kaže da je na Marcovoj slici predočen način bivstvovanja jelena, on ne misli na prikazivanje pojma jelena u teorijskom smislu, kako i sam kaže. Još je važnije da ovdje ne samo pojam nego i predodžbu – odnosno predočavanje – ne smijemo niti razumjeti u skladu s teorijskim pozicijama znanosti niti u skladu s pozicijama novovjekovne tradicije, dakle, kao puku osjetilnu predodžbu.

Istina je da Heidegger u predavanjima iz 1925. – 1926. godine svoju pažnju više posvećuje pojmu nego predodžbi. Kako smo vidjeli, za njega je značajno uvođenje mogućnosti pojmovnosti koja ne bi bila uže teorijska, bar ne u smislu u kojem to pretpostavlja moderna znanost (anatomsko-zoološki pojam). Predočavanje takvog pojma, kako čitamo, odgovara ilustracijama kakve nalazimo u zoološkim priručnicima. Ono, očigledno, također nije puko podražavanje jer ne smjera na sličnost s načinom na koji u uobičajenom iskustvu opažamo predmet: o tome svjedoči razlikovanje između fotografije psa i ilustracije u zoološkom priručniku. Naprotiv, cilj ilustracije nije oponašanje stvarnosti kakvu vidimo, već predočavanje onoga što o stvarnosti znamo: znanstveni, zoološki pojam unaprijed vodi takvo prikazivanje te ono ne uka-

zuje toliko na bića u stvarnosti, nekog psa ili jelena, koliko na naše teorijsko razumijevanje takvih bića.

Dakle, u slučaju fotografije i ilustracije teorijskog pojma imamo dva različita predmeta prikazivanja, kao i dva različita načina prikazivanja. Fotografija, s jedne strane, smjera na zahvaćanje načina na koji se biće pokazuje u neposrednom osjetilnom opažanju, no ona to čini posredstvom svog tehničkog ustrojstva. S druge strane, ilustracija zahvaća način na koji se biće pokazuje teorijskom poimanju znanosti bez obzira na to kojim je sredstvima ostvareno njeno prikazivanje. Ono je, za razliku od fotografije, unaprijed vođeno tim znanstvenim pojmom. Fotografija, dakle, ima »objektivni«, a ilustracija »subjektivni« smjer prikazivanja, pri čemu način prikazivanja i ono prikazano, njihove *intentio* i *intantum*, uvijek nalazimo međusobno združene i nikada nezavisne jedne od drugih.

Heidegger, međutim, jasno kaže da se slikarsko predočavanje jednako razlikuje od fotografije i ilustracije kako po svom predmetu, tako i po načinu prikazivanja. Kako smo vidjeli, Heidegger je predmet slikarstva eksplicirao: u pitanju je *hermeneutički pojam* nekog bivstvjućeg, pojam koji po svom pojmovnom karakteru i po karakteru razumijevanja koje oblikuje odstupa od znanstveno-teorijske pojmovnosti. Preciznije, takav hermeneutički pojam odnosi se na razumijevanje načina bivstvovanja određenog bivstvjućeg što je, prema Heideggeru, mogućnost zatvorena za znanstveni pristup. Upućivanje na hermeneutički karakter ovakvog pojma, bar u ovom periodu Heideggerove djelatnosti, po svoj prilici treba ukazati na fundiranost takvog razumijevanja u temeljno cirkularnom samorazumijevajućem odnosu tubivstvovanja prema vlastitom bivstvovanju. Drugim riječima, čini se da Heidegger ovdje želi naznačiti da je razumijevanje načina bivstvovanja nekog bivstvjućeg, u ovom slučaju jelena, otvoreno i moguće samo s obzirom na to da tubivstvovanje načelno razumije bivstvovanje bivstvjućih, prvenstveno ono vlastito.

Navedeno nas, ipak, ne treba zavarati. Iako se ovdje radi o prikazivanju načina bivstvovanja nekog bivstvjućeg, odnosno hermeneutičkog pojma, to ne znači da slikarstvo prikazuje filozofski, a još manje fundamentalno-ontološki pojam tog bivstvjućeg. Drugim riječima, Heidegger, iako prešutno, i ovdje jasno drži otvorenom temeljnu razliku između umjetnosti i filozofije, ma koliko da su obje – za razliku od znanosti – u poziciji iznijeti na vidjelo razumijevanje bivstvovanja bivstvjućih. Slikarstvo ne može biti prikazivanje filozofskog, odnosno fenomenološkog ili fundamentalno-ontološkog pojma uslijed toga što razumijevanje bivstvovanja bivstvjućih koje ono nudi nije zadobiveno istim sredstvima kao ono filozofsko. Jednostavnije rečeno: čak i ako zanemarimo trivijalnu činjenicu da Franz Marc nije bio zastupnik Heideggerove fundamentalne ontologije te da svoje slikarstvo nije razumijevao kao oslikavanje filozofskih pojmova, jasno je da slikarstvo načelno ne treba temeljno filozofsko obrazovanje kako bi bilo aktualizirano. Ono što Heidegger zapravo tvrdi kada kaže da slikarstvo predočava način bivstvovanja nekog bivstvjućeg – jelena – jest da ono predočava isto ono što drugim sredstvima i na drugi način filozofija artikulira vlastitim pojmovima. Drugim riječima,

5

Martin Hajdeger [Martin Heidegger], *Izvor umetničkog dela, Šumski putevi*, preveo Božidar Zec, Plato, Beograd 2000., str. 23.

6

Usp. Arion L. Kelkel, »The Enigma of Art: Phenomenology of Aesthetic Experience or

Archaeology of the Work of Art?«, u: Timothy J. Stapleton (ur.), *The Question of Hermeneutics*, Springer, Dordrecht 1994., str. 427–450. doi: <https://doi.org/10.1007/978-94-011-1160-7>.

bivstvovanje-u-šumi jelena bit će u slučaju Franza Marca zahvaćeno i predočavano na umjetnički, slikarski način. Po pretpostavci, ono bi se također moglo zahvatiti i filozofski, ali u tom slučaju ne bismo dobili sliku, već filozofski pojam i filozofsko objašnjenje tog načina bivstvovanja.

U navedenom nalazimo još jedan razlog za upotrebu odrednice *hermeneutički* uz pojam koji slikarstvo ovdje treba prikazati. Čini se, naime, da filozofija i umjetnost u ovom slučaju crpe iz istog izvora, kako smo vidjeli iz same konstitucije tubivstvovanja, koja je temeljno hermeneutički organizirana. Takva njena organizacija može postati posebnim fokusom filozofskog ispitivanja, što u slučaju Heideggera znači fenomenološki osvjetljena. Heidegger takav poduhvat sprovodi u predavanjima iz ljetnog semestra 1925. godine, pod nazivom »Prolegomena za povijest pojma vremena«. Theodor Kisiel ova predavanja razumije kronološki kao posljednju skicu za projekt »Bivstvovanja i vremena«, odnosno za puno razvijanje fundamentalne ontologije.⁷ Ipak, čak i kada nije tumačena na tako strog filozofski način, hermeneutička organizacija samorazumijevanja tubivstvovanja, prema Heideggeru, uvijek unaprijed određuje sve njegove odnose. Utoliko možemo reći da je hermeneutički pojam, koji slikarstvo prikazuje, zapravo samo uvjetno pojam – on predočava predrazumijevanje tubivstvovanja, organizirano preko trostruke pred-strukture: *predimovine [Vorhabe]*, *predvidika [Vorsicht]* i *predmnijenja [Vorgriff]*.⁸

O mogućnosti ovakvog tumačenja Heideggerove reference na Franza Marca svjedoči i jedan primjer koji Heidegger uvodi nešto ranije u predavanju »Logika: pitanje o istini«:

»Prije daljnijeg ispitivanja, predočimo sebi jedan trivijalni primjer varke i prikrivanja bivstvjućeg: hodam mračnom šumom i između jela vidim da mi nešto prilazi – jelen, kažem ja. Iskaz ne mora biti eksplicitan. Kada se približim, pokazuje se da je to neki grm, kojem prilazim; u razumijevajućem, diskurzivnom ophođenju držao sam se prikrivajući, neizraženi iskaz dopustio je da se bivstvjuće vidi kao nešto drugačije od onoga što ono jest.«⁹

Kako vidimo, ovo mjesto ne govori direktno o Marcovoj slici. Ipak, ovdje se po prvi puta u predavanju uvode motivi jelena i šume, što u kontekstu načina Heideggerova izlaganja ne smije biti zanemareno. Štoviše, slobodnije tumačenje moglo bi, pozivajući se na liniju argumentacije iz *Izvora umjetničkog djela*, dovesti u vezu ova dva mjesta upravo preko motiva varke i istine: u tom bi se smislu Marcova slika pokazala kao istina prethodno opisane situacije.

Ipak, mi nećemo pratiti tu mogućnost. Čini se da je navedeno mjesto značajno u kontekstu razlikovanja diskurzivnog i ne-diskurzivnog zahvaćanja bivstvovanja bivstvjućeg, pri čemu bi slikarstvo, nesumnjivo, predstavljalo paradigmatički primjer nediskurzivnog zahvaćanja. Ovdje ciljano upotrebljavamo termin diskurzivnosti, zato što sam Heidegger na citiranom mjestu govori o tome da je upravo neizraženi iskaz o tome da je viđeno bivstvjuće jelen, a ne žbun, vodio razumijevanje u pogrešnom smjeru. Također, diskurzivnost ovdje treba razumjeti u Heideggerovu duhu. Naime, u predavanjima »Prolegomena za povijest pojma vremena«, koja neposredno prethode predavanjima »Logika: pitanje o istini«, Heidegger po prvi puta uspostavlja razliku biti jezika, govora [*Rede*] i jezika [*Sprache*], kao njegove manifestacije.¹⁰ Navedena razlika, koja će detaljnije biti razvijena u okviru *Bivstvovanja i vremena*, problem diskurzivnosti i iskaza u tradicionalnom smislu postavlja na netradicionalan način te iskaz smješta u ravan biti jezika, a ne u ravan riječi i zvukova. U tom je smislu diskurzivnost za Heideggera dana prije riječi te predstavlja njihovu osnovu. Kako smo vidjeli, Heidegger jasno tvrdi da iskaz koji vodi viđenje pogrešnog prepoznavanja grma kao jelena ne mora biti ekspliciran.

Za naše je potrebe ključno primijetiti da ovako shvaćena diskurzivnost podrazumijeva upravo mogućnost da se nešto, neko bivstvujeće, zahvati *kao nešto* – dakle, u svom bivstvovanju. Ovo »kao nešto« Heidegger zove *hermeneutičko-kao*.¹¹ Međutim, Heidegger iskaz određuje kao izvedeni modus izlaganja te je njegovo kao *apofantičko-kao* reduktivno u odnosu na izvorno, teorijski neopredijeljeno, zahvaćanje stvarnosti.¹² Drugim riječima, čini se da ovdje možemo uspostaviti sljedeću razliku: primjer šetnje u šumi predstavlja primjer pogrešnog identificiranja nečega kao nečega, identificiranja koje upravo potire mogućnost da se to nešto – jelen – sagleda u načinu vlastitog bivstvovanja. Međutim, Marcova slika *Jelen u šumi* paradigmatički je primjer predočavanja načina bivstvovanja bivstvjućeg, odnosno jelena. Čini se da ovdje ne može biti nikakvog prikriivanja, odnosno da situacija slike nije usporediva sa situacijom šetnje – ovdje nema varke.

Postavljeno u horizont diskurzivnog i ne-diskurzivnog zahvaćanja stvarnosti, razlika se može predstaviti na sljedeći način: za razliku od iskustva opažanja u šetnji, estetsko iskustvo Marcove slike ne može biti reducirano na *apofantičko-kao* iskaza; ono je uvijek u dimenziji *hermeneutičkog-kao* izlaganja. Otuda Heidegger govori o predočavanju hermeneutičkog pojma. S druge strane, to je i razlog činjenice da teorijski iskaz nikada ne može iscrpno iskazati estetsko iskustvo umjetnosti. Estetski sud nije sud spoznaje, kako to kaže Kant.

Međutim, ako je slikarstvo određeno kao prikazivanje ovog *hermeneutičkog-kao* zahvaćanja bivstvjućeg u njegovom bivstvovanju, onda se s pravom možemo zapitati je li bivstvjuće uopće predmet njegovog predočavanja? Navedeno pitanje vodi u smjeru osvjetljavanja načina predočavanja karakterističnog za slikarstvo, a različitog od onog pripadnog fotografiji ili ilustraciji. Kako smo vidjeli, Heidegger o tome ne govori mnogo te zato interpretaciju moramo zasnovati na već spomenutoj međusobnoj pripadnosti onog predočenog i načina njegovog predočavanja. Shodno prethodnom, ako se bivstvjuće u slikarstvu ne može pokazati drugačijim od onog kakvim ono jest u svom bivstvovanju, onda bismo mogli zaključiti da predmet predočavanja slikarstva i nije samo bivstvjuće – već upravo način njegovog bivstvovanja; nikakav vanjski »objekt«, već ono što omogućava da taj »objekt« bude nekako – makar i pogrešno – zahvaćen. O ovome, kako smo vidjeli, Heidegger neposredno svjedoči: ipak, sada je riječ o preciznom razumijevanju njegova stava.

Prije svega, kada kažemo da predmet predočavanja u slikarstvu nije neko bivstvjuće, time ne tvrdimo da ono ne može biti prikazano na slici, već da njegovo prisustvo ili odsustvo na slici ne čine razliku u odnosu na ono što je slikom prikazano. Naša tvrdnja postaje jasnija ukoliko se sjetimo razlike fotografije i slike: fotografija bi u tom pogledu više odgovarala situaciji šetnje po

7

Usp. Theodore J. Kisiel, *The Genesis of Heidegger's Being and Time*, University of California Press, Berkeley, London 1993., str. 315.

8

Ovo su također pojmovi koje Heidegger razvija tijekom ranih dvadesetih godina. Usp. Martin Hajdeger [Martin Heidegger], *Ontologija: hermeneutika faktičnosti*, preveo Časlav D. Koprivica, Akademski knjižica, Novi Sad 2007.

9

M. Heidegger, *Logik*, str. 187.

10

Usp. Martin Heidegger, *Prolegomena za povijest pojma vremena*, preveo Borislav Mikulić, Demetra, Zagreb 2000., str. 303.

11

Martin Heidegger, *Bitak i vrijeme*, preveo Hrvoje Šarinić, Naprijed, Zagreb 1988., str. 172.

12

Usp. *ibid.*, str. 175.

šumi, nego situaciji slike. Međutim, ukoliko je tako, utoliko onda u slikarstvu ne može biti riječi ni o kakvom predočavanju u klasičnom smislu, ni o kakvom odnosu sličnosti (*mimesis*). Podjednako, onda se slikarsko predočavanje ne može shvatiti ni putem odnosa označitelj-označeno, kao da bi slika bila ikonički, a ne verbalni znak za neko konkretno bivstvujće. Kako smo vidjeli, Heidegger inzistira na tome da na Marcovoj slici nije predočen konkretan jelen, niti konkretna šuma. Zapravo, u tom slučaju slikarsko predočavanje uopće ne bi trebalo ni na koji način referirati »objektivnu« stvarnost, na neki *konkretan* objekt. Međutim, ako je tako, znači li, prema Heideggeru, to da slikarstvo posve zaobilazi dimenziju objekata, bivstvujćih, odnosno da je, riječima Michela Henryja, svako slikarstvo u svojoj biti apstraktno slikarstvo? Kako smo već vidjeli, Heideggerov se stav čak i u ovom slučaju može tumačiti tako da se slikarstvo, iako ne predočava neko bivstvujće, neki konkretan sebi vanjski »objekt«, ipak i dalje načelno referira na sferu objektivnog. Naime, ono se kod Heideggera izvjesno ne referira na neki unutrašnji svijet u smislu novovjekovnog mentalizma. Stoga ovdje ne može biti riječ o ekspresiji kao užem smislu slikarskog predočavanja kod Heideggera, pri čemu bi ekspresija bila shvaćena kao prikazivanje unutrašnjih mentalnih, odnosno emotivnih stanja umjetnika. Koristimo li opoziciju unutrašnje/vanjsko, to ne možemo činiti samo u prethodno prikazanom duhu, gdje bi se »unutrašnje« referiralo na horizont imanentan samoj slici.

S druge strane, odnos je slike i svijeta, kako smo vidjeli, razoren. Slika ne oponaša svijet i njegove objekte i ne referira se na njih direktno. Ipak, čak se i u tako postavljenom okviru, apstrahirajući od bivstvujćih – povlačeći korak unazad u odnosu na uobičajene unutarsvjetovne odnose – slikarstvo se može razumjeti kao predočavanje svijeta, ovaj put kao predočavanje uvjeta pod kojima se on pojavljuje kao razumljiv. Na to upućuje Heideggerov stav prema kojem slikarstvo predočava način bivstvovanja bivstvujćeg. Istovremeno, to bi značilo da slika ne mora predočavati neko bivstvujće, već samo da do predodžbe dovede takve uvjete razumljivosti slikarskim sredstvima unutar slike. Drugim riječima, čini se da bivstvujće – neki predočeni predmet slikarskog prikazivanja – nije odlučujuće za način predočavanja koji pripada slikarstvu. Navedeno povlači interesantnu posljedicu: ukoliko je tako, utoliko Heideggerova filozofija umjetnosti, i to od prvog spominjanja nekog umjetničkog djela u njegovoj misli, zapravo nije orijentirana na figurativno i predodžbeno, već može pretendirati i na objašnjenje neprikazivačke, odnosno nefigurativne i apstraktno umjetnosti.

Konačno, nedoumicu ovdje predstavlja teza prema kojoj je sa slikarstvom riječ o načinu bivstvovanja *bivstvujćeg*. Na prvi pogled, ovaj stav kao da određuje uvjete zahvaćanja nekog bivstvujćeg polazeći od njega, a ne obrnuto. U tom se smislu možemo zapitati je li slikarstvo u poziciji predočiti uvjete razumljivosti bivstvujćih načelno – odnosno uvjete razumljivosti bivstvujćeg u cjelini? Navedeno pitanje, međutim, nije moguće riješiti s ranih Heideggerovih pozicija te se stoga okrećemo njegovoj kasnoj filozofiji.

Paul Klee: slikarstvo drugog početka

Kasna Heideggerova filozofija mjesto je njegova promišljanja umjetnosti u pravom smislu. Ono je, kako smo i prethodno naveli, fundamentalno određeno *Izvorom umjetničkog djela*, kao osnovnim i programskim Heideggerovim tekstom o umjetnosti. Nesumnjivo je, također, da je Heideggerov interes za Nietzschea tijekom tridesetih godina 20. stoljeća u mnogome doprinio otvaranju teme umjetnosti za njemačkog mislioca.

Ipak, sam *Izvor umjetničkog djela* ovdje ćemo zaobići u korist istraživanja Heideggerovih stavova o još jednom paradigmatom primjeru slikarske umjetnosti, Paulu Kleeu. Naime, prema svjedočenju Heinricha Wieganda Petzeta, Heideggerov interes za Kleea bio je izuzetno velik – toliko da je njemački mislilac pod utiskom Kleeovih slika razmišljao o tome da napiše drugi dio za *Izvor umjetničkog djela*.¹³ Tijekom posjete izložbi Kleeovih slika 1956. godine Heidegger je čak zapisao svoje misli, što je i pronađeno u njegovoj ostavštini. Na žalost, ove bilješke još uvijek nisu objavljene u cjelini te podatke o njihovom sadržaju imamo uglavnom preko onih interpretatora Heideggerove filozofije koji su imali uvida u njih.

Petzet tvrdi da je Klee za Heideggera predstavljao specifičan fenomen te da se s njegovom umjetnošću dogodilo nešto sasvim osobito i novo, što on još uvijek nije u potpunosti razumio.¹⁴ Ovaj dobro poznati Heideggerov sud često se u interpretacijama uzima i kao svjedočanstvo da je uslijed susreta sa Kleeovim djelom Heidegger bitno promijenio svoj odnos prema suvremenoj umjetnosti, koju je prethodno smatrao izdankom suvremenog znanstvenotehničkog svjetonazora – u toj mjeri da se čak govori i o »okretu ka Kleeu«. Upoznavši se s Kleeovim stvaralaštvom, Heidegger je pronašao svog slikara, kao što je u Hölderlinu prethodno pronašao svog pjesnika.¹⁵

Kleeovo slikarstvo, prije nego njegove teorijske spise o umjetnosti, Heidegger je razumio kao usporedne vlastite pretenzije na drugi početak mišljenja. Kako navodi Otto Pöggeler u bilješkama posvećenim Kleeu, Heidegger je precrtao riječ »umjetnost« (prethodno upravo stavljenu u znakove navoda), na taj način sugerirajući da se s umjetnošću mora dogoditi isto ono što i s tradicionalnim metafizičkim pojmom bivstvovanja, koji je Heidegger u to vrijeme također precrtao.¹⁶ Ovo precrtavanje podrazumijevalo je otklon od tradicionalne zapadne metafizike, doslovno grafičko upisivanje njenog kraja, odnosno naznaku u smjeru novog, drugog početka mišljenja, koje treba biti mišljeno iz okvira Heideggerovih pojmova četvorstva [*Geviert*] i događaja [*Ereignis*].

U tom se smislu čini da bi Kleeovo slikarstvo pripadalo ovakvom novom razumijevanju stvarnosti te da s njime umjetnost Zapada treba proći kroz promjenu paralelnu onoj kroz koju, prema Heideggeru, prolazi filozofija.¹⁷ Tako shvaćena, *promjena umjetnosti* naznačena s Kleeovim slikarstvom zapravo je usporedna *prevladavanju estetike*, kao jednom aspektu prevladavanja metafizike koji Heidegger nagovještava u *Prilozima filozofiji*.¹⁸ Zapadna umjetnost kao takva je metafizička, piše on u *Bilješkama uz Kleea*.¹⁹

13
Usp. Heinrich Wiegand Petzet, *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger: 1929–1976*, preveli Parvis Emad, Kenneth Maly, University of Chicago Press, Chicago 1993., str. 146.

14
Usp. *ibid.*, str. 149–150.

15
Usp. Dennis J. Schmidt, *Between Word and Image: Heidegger, Klee, and Gadamer on Gesture and Genesis*, Indiana University Press, Bloomington 2013., str. 1.

16
Usp. Otto Pöggeler, *Bild und Technik: Heidegger, Klee und die Moderne Kunst*, Wilhelm Fink, München 2002., str. 149.

17
Ibid.

18
Usp. Martin Heidegger, *Prilozi filozofiji: (iz događaja)*, preveo Kiril Miladinov, Naklada Breza, Zagreb 2008., str. 408–409.

19
Usp. Martin Heidegger, »Notizen zu Klee/ Notes on Klee«, preveli María del Rosario Acosta López *et al.*, *Philosophy Today* 61 (2017) 1, str. 7–17, fragment 13. doi: <https://doi.org/10.5840/philtoday2017317143>.

Situiranje Kleeova slikarstva u horizont drugog početka mišljenja jasno isključuje mogućnost da se ono razumije kao izdanak suvremene tehničke civilizacije, protiv koje Heidegger postojano argumentira. Prethodno je spomenuto i to da Heidegger isprva vidi suvremeno slikarstvo kao jednu od posljedica ovako razumljene suvremenosti: tako on, na primjer, u *O stavu razloga* (1955. – 1956.) tvrdi da apstraktna umjetnost ima svoju legitimnu funkciju upravo u kontekstu znanstveno-tehničke konstrukcije svijeta.²⁰ Pri tome, Heidegger pojam »apstraktna umjetnosti« ovdje koristi dosta široko, očigledno u namjeri da njime zahvati sve suvremene umjetničke prakse. On kaže:

»To da u jednom takvom dobu umjetnost postaje bespredmetna pokazuje njenu povijesnu ispravnost, i to ponajprije kada bespredmetna umjetnost sama poima da njeno proizvođenje više ne može biti djelo, već nešto za što još uvijek nedostaje odgovarajuća riječ.«²¹

Kako vidimo, odlučujuća odlika suvremene umjetnosti, koju sam Heidegger ističe, njena je *bespredmetnost*. Imamo li u vidu da je za takvu umjetnost načelno odabran pojam *apstraktna umjetnosti*, jasnim se čini da je u pitanju upravo izostajanje predmeta, predmetnosti, upućenosti na objekt, prikazivanja objekta, uslijed čega se, izgleda, čak i suvremeno figurativno slikarstvo može nazvati apstraktnim. Takva apstrakcija je, također, očigledno shvaćena negativno. Međutim, razlozi za to leže prije u načelnom Heideggerovu stavu prema kojem ovakva umjetnost pripada suvremenom znanstveno-tehničkom svjetonazoru, nego u nekom imanentno estetskom aspektu ovakve umjetnosti.

Stoga se čini da za Heideggera suvremena umjetnost ne može ponuditi ono što on na primjeru grčkog hrama pokazuje u *Izvoru umjetničkog djela*, odnosno da ona ne figurira kao mjesto *sukoba svijeta i zemlje*, kao mjesto *sebe-u-djelo-postavljanja-istine-bivstvjućeg*.²² Imajući to u vidu, možemo razumjeti i primjedbu prema kojoj suvremena apstraktna umjetnost ne nudi više umjetnička *djela*, već nešto sasvim drugačije – nešto za što još uvijek ne postoji odgovarajući termin. Budući da je pojam djela upravo *spiritus movens* Heideggerovih analiza u *Izvoru*, kao i navedenih određenja biti umjetnosti, očigledno je da se »djela« suvremene umjetnosti ne mogu klasificirati pod istim pojmom.²³ Tako se, na prvi pogled, Heideggerovo razumijevanje umjetnosti nalazi u istom škripcu kao i većina estetičkih teorija – ono počiva na već postojećoj, ako ne i tradicionalnoj umjetnosti, ali nije dovoljno fleksibilno da bi osiguralo prostor uvijek otvorenoj slobodi umjetnosti za stvaranje nečeg sasvim novog.

Prema našem mišljenju, navedeno je tumačenje, iako relativno učestalo, ipak suviše pojednostavljeno. Naime, u Heideggerovim stavovima najprije moramo uočiti neobičnost dva naizgled samorazumljiva određenja suvremene umjetnosti – bespredmetnosti i apstrakcije. Kako smo već sugerirali, činjenica da Heidegger ovdje govori o apstraktnom karakteru umjetnosti nije toliko vezana za nefigurativne pristupe u slikarstvu, koliko za spomenuto konstruiranje svijeta, u znanstveno-tehničkom duhu. Drugim riječima, faktičko izostajanje prikazanog objekta, predmeta, bivstvjućeg ovdje nije od značaja jer odrednicom apstraktna umjetnosti Heidegger ne cilja samo na nefigurativno slikarstvo. Ovdje se prije radi o tome da apstraktna umjetnost nastupa kao posljedica *Gestell*-a, a ne kao izvorni *poiesis*, odnosno da ona prije zakriva, nego što otkriva bivstvovanje bivstvjućih.²⁴ U tom smislu Heideggerova osuda je jasna: umjesto da svijet otkriva na sebi svojstven, umjetnički način, suvremena apstraktna umjetnost to čini na znanstveno-tehnički način – ona konstruira svijet.

Ipak, sjetimo li se da je za ovakvu umjetnost karakteristična bespredmetnost, teza o konstruiranju svijeta postaje nešto jasnija: ovdje iznova nije riječ o

klasičnom prisustvu predočenog objekta na slici, u djelu – bilo po modelu *mimesis*-a, bilo po modelu označitelj/označeno. Prije je riječ o tome da apstraktna umjetnost konstruira horizont na pozadini kojeg se odigrava bilo kakvo zahvaćanje i razumijevanje pojedinačnih bivstvjućih, odnosno da ona prikazuje uvjete njihove razumljivosti ili vidljivosti; takvo tumačenje bilo bi u skladu s prethodno analiziranom referencom na F. Marca. Ovdje je problem u tome što apstraktna umjetnost takav zadatak sprovodi kao konstruiranje, a ne kao prikazivanje (da upotrijebimo pojam iz ranog predavanja), odnosno u tome što se »prikazivanje« horizonta zahvaćanja bivstvjućih tu odvija u maniri znanosti i tehnike.

Za potrebe naše analize važno je primijetiti da, kao i u slučaju reference na Marca, pitanje prisustva ili odsustva bivstvjućeg, odnosno objekta i predmeta prikazivanja, ovdje nije od odlučujućeg značaja. Drugim riječima, čak ni u slučaju izričite kritike suvremene umjetnosti, Heideggerov stav nije da je ona »pogrešna« zbog toga što ne prikazuje »neko nešto«, zbog toga što nije figurativna, mimetična ili ekspresivna; ovdje također nije riječ o tome da suvremena umjetnost nivelira ontološku diferenciju, to jest da ona ne prikazuje bivstvovanje. Takva umjetnost i dalje prikazuje bivstvovanje bivstvjućih – ne i neko bivstvjuće, ali ona to čini na način *zakrivanja*, tako da bivstvovanje, a samim time i izvorni smisao umjetnosti, uslijed toga zapravo više nisu vidljivi. Opisana situacija moguća je time što je i *Gestell*, svjesni način raskrivanja bivstvovanja u suvremenosti, upravo takvog skrivajućeg karaktera: apstraktna umjetnost je, stoga, njemu pripadna.²⁵

Navedeno tumačenje ipak ostavlja otvorenim još jedno važno pitanje. Naime, ako tako stvari stoje sa suvremenom umjetnošću, uslijed čega je onda moguće da poezija, odnosno pjesništvo, u istoj toj suvremenosti figurira kao mogućnost alternativna *Gestell*-u? Ili, ako je umjetnost načelno postavljena kao alternativa znanosti i tehnici, zašto bi suvremeno slikarstvo imalo posebno negativan status, te predstavljalo njihovu posljedicu? Drugim riječima, kako je uopće moguće da neka od umjetnosti izbjegne ili zadobije ovakvu osudu i zbog čega bi Heidegger uopće uspostavljao razliku unutar područja umjetnosti?

Prihvatimo li da su Heideggerovi stavovi o susjedstvu mišljenja i pjevanja zaista dominantni u njegovoj kasnoj misli, te da predstavljaju njegovo temeljno razumijevanje umjetnosti u ovom periodu, čini se da rješenje našeg pitanja moramo tražiti u tako naznačenom horizontu. Naime, riječ je o već spomenutom prevladavanju estetike, odnosno prevladavanju metafizike, čiju neposrednu posljedicu predstavlja stav o susjedstvu, odnosno dijalogu mišljenja i pjevanja. Prevladavanje estetike podrazumijeva prevladavanje tradicionalnog i metafizikom određenog filozofskog pristupa umjetnosti te otvaranje mogućnosti da umjetnička djela budu ravnopravni učesnici dijaloga s filozofijom, da

20

Usp. Martin Heidegger, *Der Satz vom Grund, Gesamtausgabe*, sv. 10, Petra Jaeger (ur.), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1997., str. 31.

21

Ibid., str. 51–52.

22

Usp. Julian Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2001., str. 116.

23

Usp. F.-W. von Hermann, *Wege ins Ereignis*, str. 125.

24

Usp. *ibid.*, str. 124–125.

25

Usp. Martin Hajdeger [Martin Heidegger], »Pitanje o tehnici«, *Predavanja i rasprave*, preveo Božidar Zec, Plato, Beograd 1999., str. 25, 32.

njihov »glas« bude čuven. Tako možemo opravdati i činjenicu da Heidegger u svojim analizama često poseže upravo za primjerima umjetnosti koji pripadaju suvremenosti ili u najmanju ruku modernosti. Takva djela, očigledno, Heidegger smatra djelima koja figuriraju u kontekstu prevladavanja estetike.²⁶

Jednostavnije rečeno, prevladavanje estetike orijentirano je oko sljedećeg zahtjeva: ako je osnovni problem metafizike bio zaborav bivstvovanja, odnosno nivelacija ontološke diferencije, onda se takva suspenzija bivstvovanja na bivstvujuće mora svladati i u kontekstu umjetnosti. S jedne strane, ovo se tiče odnosa filozofije prema umjetnosti: filozofija, dakle, ne bi smjela pristupati umjetnosti podrazumijevajući bilo kakvu metafizički određenu pozadinu njenog tumačenja. Međutim, Heideggerov stav o radikalnoj promjeni same umjetnosti Zapada, koji on iznosi povodom Kleea, otvara i drugu mogućnost – mogućnost prevladavanja same umjetnosti, a ne same estetike kao filozofskog pristupa njenom razumijevanju. Prateći načelni smisao teze o prevladavanju, sada možemo dodatno zaključiti da ovakvo *prevladavanje umjetnosti* mora podrazumijevati *svladavanje metafizičke prirode umjetnosti*, kako je i naznačeno u *Bilješkama uz Kleea*.

Time bi metafizička priroda umjetnosti u užem smislu predstavljala upravo svodenje umjetnosti na odnos prema bivstvujućem (objektu, predmetu), a ne prema bivstvovanju. Kako smo vidjeli na primjeru reference na Franza Marca, slikarstvo upravo treba predočiti bivstvovanje nekog bivstvujućeg, a ne to bivstvujuće samo: shodno tome, čini se da apstraktno slikarstvo, u uobičajenom smislu te riječi, više pogoduje Heideggerovim interesima nego ono tradicionalno, mimetičko i figurativno. U tom smislu, dakle, umjetnost ne smije biti predodžbenog karaktera: nikakva predodžba, nikakav *mimesis* ovdje nije na djelu.²⁷

Kako se, onda, postavlja umjetnost komplementarna prevladavanju estetike i metafizike? Radikalni primjer toga u slučaju Heideggera možemo vidjeti u Kleeovu slikarstvu. Ova umjetnost, smatra Heidegger, nije u cijelosti apstraktna, već obitava u području između predmetnog i nepredmetnog, odnosno između figurativnog i nefigurativnog. U tom pogledu, Heidegger odobrava Kleejev zaključak.²⁸ Zauzimajući taj neobični položaj između dvije krajnosti, Kleeove slike, čini se, intenzivnije pokazuju o čemu je zapravo riječ sa slikarstvom; u najmanju ruku, one pokazuju da tu nije riječ *niti* o prikazivanju objekta, *niti* o njegovom potpunom izostajanju. Heideggerovim riječima, Kleeovo slikarstvo pokazuje da slikarstvo u svojoj biti nije usmjereno na prikazivanje bivstvujućeg, već bivstvovanja, te da se ovakav njegov smisao može realizirati različitim slikarskim sredstvima, figurativnim i nefigurativnim.

Međutim, ako je tako, u čemu se, onda, sastoji naročiti značaj Kleeova slikarstva? Drugim riječima, što je to što je naročito kod Kleea, što ga, prema Heideggeru, čini mjestom prevrata zapadne umjetnosti? Svjedočanstvo Petzeta nas navodi na jedan mogući odgovor:

»Rekao je da djela poput *Heroische Rosen* (*Herojske ruže*) nisu slike, već osjećanja. Klee je bio sposoban učiniti raspoloženja 'vidljivima' na slikama. *Heilige aus einem Fenster* otvara čitav svijet. Što manje mislimo da Kleeove slike predočavaju objekte, to se više oni 'pojavljaju' (u smislu grčkog φαίνεσθαι).«²⁹

Navedeni citat, prema našem mišljenju, daje jasnu naznaku u smjeru rješenja pitanja karaktera umjetnosti drugog početka, odnosno karaktera suvremene umjetnosti koja odgovara prevladavanju estetike i metafizike: u ovakvom je slikarstvu riječ o raspoloženju, osjećanju, odnosno ugođaju, a ne o objektima. Kako čitamo, Kleeovo slikarstvo zapravo ne prikazuje nikakve slike – slike objekata, mogli bismo dodati – već ono *otvara svijet* tako što na slikama *čini*

vidljivim ugodaje. Značaj ove napomene donekle potvrđuje i Heideggerov iznenađujući stav da se ugođaj Kleeovih slika može usporediti sa *zvonjenjem tišine*, što je Heideggerovo kasno određenje biti jezika: takvo je uspoređivanje moguće jer nam ugođaj Kleeova slikarstva *omogućava vidjeti*.³⁰

Činjenica da se Heidegger ovdje poziva na ugođaj nije iznenađujuća. S jedne strane, on još u *Izvoru umjetničkog djela* oštro kritizira pojam doživljaja, za koji smatra da je ključna odlika novovjekovne estetike u metafizičkom ključu, da bi mu dalje suprotstavio upravo pojam ugođaja. Tako on tvrdi:

»Doživljaj je element koji je mjerilo ne samo za uživanje u umjetnosti, već i za umjetničko stvaranje. Sve je doživljaj.«³¹

Ugođaj, međutim, predstavlja sasvim osobit pojam, koji se ne svodi na ontička raspoloženja ili osjećanja, već predstavlja njihovu (egzistencijalno-ontološku) osnovu. U tom smislu tezu prema kojoj Kleeovo slikarstvo čini vidljivim ugodaje ne treba razumjeti kao stav da ono umjesto vanjskih objekata prikazuje unutrašnja osjećanja. Štoviše, Heidegger još u predavanjima »Hölderlinove himne 'Germanija' i 'Rajna'« – kako smo vidjeli prvom djelu koje je integralno posvećeno problemu umjetnosti – pojam ugođaja koristi sistemski i s namjerom da objasni pravu prirodu umjetničkog djela. Tako on tvrdi da pjesničko djelo svoje porijeklo ima upravo u pjesničkom ugođaju, koji unaprijed i imanentno određuje odabir riječi, njihovo međusobno pozicioniranje unutar pjesme, metriku, čak i zvučanje djela; dakle, cjelokupnu kompoziciju pjesme.³² Konkretna pjesma, stoga, predočava svojevrсно izražavanje pjesničkog ugođaja. Analogno tome, Kleeovo slikarstvo čini ugodaje vidljivima (nesumnjivo, ovdje bi se radilo o slikarskom ugođaju).

Približavanje poezije i slikarstva putem pojma ugođaja očigledno je svjedočanstvo u prilog Heideggerovu razumijevanju slikarstva koje se u najmanju ruku sada potvrđuje kao umjetnost jednako značajna kao i poezija. Drugačije rečeno: ako je slikarstvo u stanju nadvladati sebe u smjeru postupanja koje poeziji osigurava vodeći položaj među umjetnostima, položaj koji zaobilazi probleme s metafizikom i *Gestell*-om, onda se i ono pokazuje kao umjetnost komplementarna drugom početku mišljenja u filozofiji. Kako vidimo, za Heideggera bar Kleeovo stvaralaštvo potvrđuje takvu mogućnost slikarstva.

S druge strane, Heideggerovo povezivanje ugođaja Kleeova slikarstva i određenja biti jezika, zvonjenja tišine, povlači daleko ozbiljnije posljedice. Naime, čak i ako po strani ostavimo činjenicu da je upravo medij jezika, pripadan pjesništvu, ključan razlog za prominentnu poziciju ove umjetnosti u Heideggerovim analizama, komparacija slikarskog ugođaja i biti jezika otvara nov i drugačiji horizont za cjelinu Heideggerove misli i van užeg pitanja o umjetnosti. Naime, ako je u kasnoj Heideggerovoj misli pozicija jezika vrhovna u pogledu pitanja o bivstvovanju, onda se čini da se njenom komparacijom sa slikarskim ugođajem

26

Usp. J. Young, *Heidegger's Philosophy of Art*, str. 124.

27

Usp. *ibid.*, str. 140.

28

Usp. *ibid.*, str. 161.

29

Usp. H. W. Petzet, *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger*, str. 151.

30

Usp. M. Heidegger, »Notizen zu Klee/Notes on Klee«, fragment 32.

31

M. Hajdeger [M. Heidegger], *Izvor umjetničkog djela*, str. 57.

32

Usp. Martin Heidegger, *Hölderlinove himne »Germanija« i »Rajna«*, preveo Ivan Bubalo, Demetra, Zagreb 2002., str. 15–16.

otvara mogućnost da ne samo riječ nego i slika bude jednako u poziciji imanentnog raskrivanja događaja, odnosno bivstvovanja u njegovoj povijesnoj biti.

Jednostavnije rečeno, Kleeovo slikarstvo nije u navedenom citatu postavljeno spram Hölderlinova pjesništva (niti bilo kojeg drugog pjesništva), već prema samoj biti jezika. Razlog tome je, izgleda, velika promjena koju ovo uspoređivanje nagovještava – mogućnost da se novi početak mišljenja postavi i preko domena vizualnosti i viđenja – a ne samo preko domena jezika i slušanja.³³ Navedeno također najavljuje novo razumijevanje slike, koje bi očigledno trebao posredovati Klee: ova slika izvjesno nije novovjekovna i mentalna predodžba, niti bilo kakav odraz stvarnosti. Zapravo, ona je konstituirana istim onim upućivanjem koje važi i za zvuk: upućuje li zvuk preko sebe na prostor tišine, tada slika preko sebe upućuje na ono nevidljivo.³⁴

Pojmovi vidljivog i nevidljivog predstavljaju ključni operativni kontekst Heideggerova razumijevanja Kleea: ono vidljivo, naime, uvijek upućuje na ono nevidljivo.³⁵ Ovi pojmovi, koje su u fenomenološkoj tradiciji mnogo više proslavili Maurice Merleau-Ponty i Michel Henry, u Heideggerovu se razumijevanju Kleea odnose na razliku između bivstvujućih i bivstvovanja. U mjeri u kojoj bivstvovanje kao takvo nije nikakvo bivstvujeće, ali se uvijek očituje s obzirom na neko bivstvujeće, Kleeovo slikarstvo prikazivanjem vidljivog ukazuje na ono nevidljivo, na ono što po sebi ne može biti viđeno. Drugim riječima, Heidegger Kleeovo slikarstvo tumači u skladu sa zahtjevom koji smo uočili i prilikom tumačenja reference na Franza Marca – slikarstvo prikazuje bivstvovanje, a ne neko bivstvujeće. Shodno tome, čini se da se Klee za Heideggera odlikuje upravo time što u doba suvremenosti uspijeva ponovo ostvariti ovu izvornu funkciju slikarstva. Kleeovim riječima, koje Heidegger preuzima – umjetnost ne reproducira ono vidljivo, ona to čini vidljivim.³⁶

Zaključna razmatranja

Analize Heideggerova odnosa prema slikarstvu, koje smo ponudili u prethodnim redovima, bile su vođene idejom prema kojoj značaj slikarstva za Heideggerovo razumijevanje umjetnosti u cjelini mora biti ponovo promišljen, ako ne i revidiran. Naime, usprkos jasnom favoriziranju pjesništva, Heideggerovi stavovi o Kleeu, čini se, postavljaju nov zahtjev pred interpretaciju njegovog razumijevanja umjetnosti – zahtjev koji, kako smo vidjeli, zalazi i preko problema umjetnosti, u smjeru drugačijeg razumijevanja nekih od osnovnih teza Heideggerove kasne filozofije. Natuknice o smislu i prirodi slikarstva u vezi s Kleeom, koje Heidegger ostavlja fragmentarnima i nerazvijenima, ipak su veoma rudimentarne, te se postavlja pitanje koliko je opravdano na osnovu njih izvoditi bilo kakve radikalne zaključke. Ipak, čini se da je ono rečeno u tim fragmentima dovoljno barem za uvid u činjenicu da Klee istinski predstavlja vrhovni slučaj slikarstva za Heideggera, slučaj s kojim se sve mijenja, odnosno primjer slikarske umjetnosti koja u Heideggerovoj analizi može parirati pjesništvu.

Navedeno smo u prethodnim razmatranjima iskoristili kao vodeću nit interpretacije. Naime, kako je i nagovješteno, ako Kleeovo slikarstvo u kasnoj Heideggerovoj misli zauzeta sličan položaj onom koji zauzima poezija, onda razlog za to mora biti komplementaran razlozima zbog kojih je poezija inicijalno izdvojena kao primarna u odnosu na ostale umjetnosti. Kako smo vidjeli, Heidegger svjedoči o mogućnosti takve interpretacije, zato što Kleeovo slikarstvo direktno dovodi u vezu s ugodajem, kao i s bivstvovanjem bivstvujećih, odnosno s biti jezika. U tom se smislu čini da ne može biti sumnje u to da slikarstvo zaista za Heideggera sada određuje smisao umjetnosti, posebno s obzirom na okvire drugog početka mišljenja.

Budući da Kleeovo slikarstvo postavlja u suprotnost s metafizičkom biti zapadne umjetnosti, Heidegger time otvara i dodatno pitanje pojedinog karaktera ove umjetnosti u usporedbi s pjesništvom. Naime, Kleeovi radovi očito su likovni koliko i bilo koja slikarska djela tradicije. Ipak, oni pripadaju novom početku, odnosno prevratu u domeni umjetnosti. Dilemu koja je pohranjena u ovoj suprotnosti iskoristili smo da bismo ukazali na potencijal slike, u analogiji s potencijalom riječi. Naime, čini se da prostor slikarstva i njegov medij omogućavaju obje varijante, metafizičku i ne-metafizičku umjetnost. Međutim, za razliku od slučaja pjesništva, ovo je u pogledu slikarstva posve inovativan zaključak za interpretaciju Heideggera jer se njime sugerira da je slika – jednako kao i riječ – mogući horizont »artikulacije« smisla bivstvovanja. U tom smo se pogledu naše analize posredno vodili i suprotstavljanjem Heideggerovih stavova tipičnim tradicionalnim određenjima smisla umjetnosti, s namjerom da tako pokažemo da za Heideggera slikarstvo, odnosno horizont slike koji se s njim pojavljuje, nije stvar novovjekovno shvaćene predodžbe – te da se njegov smisao ne može reducirati na prikazivanje objekata. Tako smo u radu branili tezu da, usprkos osudama apstraktnog slikarstva, Heidegger ne inzistira na tome da neko bivstvujeće, neki predmet, mora biti prikazano na slici, odnosno da osudu apstraktnog slikarstva ovdje ne treba razumjeti u uobičajenom smislu pojma apstraktnog slikarstva ili pojma apstrakcije.

Shodno tome, u prvom djelu rada analizirali smo prvu Heideggerovu riječ o slikarskoj umjetnosti, s namjerom da ispitamo koliko je ona u suglasju s kasnijim stavovima vezanim za Kleea. Prema našoj analizi, čini se da su prva i posljednja Heideggerova riječ o slikarstvu međusobno komplementarne: ni u jednom od ovih slučajeva smisao slikarstva nije vezan za prikazivanje nekog bivstvujećeg, već se u oba slučaja radi o dovođenju zahvaćanja bivstvovanja do pojavljivanja. Tako se čini opravdanim tvrditi da je Heidegger već u referenci na sliku Franza Marca barem dijelom imao u vidu mogućnosti slike koje je s kasnijim radovima naglašenije i eksplicitnije postavio.

Sve navedeno, kako smo i spomenuli, trebalo bi ukazati na potrebu podrobnijeg istraživanja smisla slikarske umjetnosti kakvim ga razumije Heidegger, kako u kontekstu Kleea, tako i u pogledu drugih slikara koje on tijekom svog djelovanja navodi i čije stvaralaštvo komentira. Slučaj Kleea predstavljao bi paradigmatički slučaj u još jednom pogledu – naime, u pogledu toga da Klee predstavlja primjer slikarstva na čiju se osnovu može zahvatiti smisao ove umjetnosti. Stoga se Kleeovo slikarstvo kod Heideggera može razumjeti kao svojevrsno slikanje slikanja samog. Slično njegovu stavu o Hölderlinu kao pjesniku pjesništva, tako se sada i Klee ispostavlja kao paradigmatički slučaj koji slikarskim sredstvima želi prikazati bit te djelatnosti.³⁷ Prema Petzetovu svjedočenju, ovaj je stav u mnogome proizašao iz Heideggerove očaranosti Kleeovom slikom *Bunter Blitz* iz 1927. godine.³⁸

33

Usp. Janae Sholtz, *The Invention of a People. Heidegger and Deleuze on Art and the Political*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2015., str. 113.

34

Usp. M. Heidegger, »Notizen zu Klee/Notes on Klee«, fragment 34.

35

Usp. O. Pöggeler, *Bild und Technik*, str. 148.

36

Usp. *ibid.*, str. 148; Paul Klee, »Schöpferische Konfession«, *Das bildnerische Denken*, Benno Schwabe & Co., Basel 1964., str. 76.

37

Usp. O. Pöggeler, *Bild und Technik*, str. 129.

38

Usp. *ibid.*, str. 129. Vidi i: H. W. Petzet, *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger*, str. 156.

Konačno, ocrtane Heideggerove stavove o slikarstvu potrebno je usporediti i s potonjim fenomenološkim analizama apstraktnog slikarstva, poput one Michela Henryja, očigledno inspirirane Heideggerom. Smatramo da bi takva analiza mogla pomoći prilikom dublje interpretacije Heideggerovih stavova kako u pogledu Kleea, tako i u pogledu Marca, zato što u oba slučaja od izvorne literature raspoložemo sa zaista rudimentarnim materijalom. Izazov slike u Heideggerovoj misli, čini se, jednako ukazuje i unatrag, k ponovnom razmatranju šireg horizonta njegove filozofije, kao i unaprijed, k utjecaju koji je Heidegger ostvario na fenomenološku estetiku.

Una Popović

Martin Heidegger on Painting: Franz Marc and Paul Klee

Abstract

In this paper, Heidegger's understanding of art is analysed with regard to the status of painting, for which I claim to be of equal status as poetry. Such claim is derived from Heidegger's commentaries on Klee, which show that the essence of painting is not a presentation of beings, but the revelation of our grasp of Being. The same idea is analysed considering Heidegger's short comment on Franz Marc from his early works, with the conclusion that Heidegger's attack on an abstract painting is not the consequence of demand that painting should present us with some concrete being, some object. Finally, the specific status of poetry and painting indicate the new understanding of the image in Heidegger, which in return demands for the revision of the usual interpretation of Heidegger's philosophy of art.

Key words

Martin Heidegger, Franz Marc, Paul Klee, painting, being, abstract painting, word and image