

Poezija kao dijalektičko prevladavanje i bit umjetnosti unutar područja Celanovog pjevanja i Heideggerovog

1. Uvod

Susreti pjesnika i filozofa često određuju ili čak markiraju duhovnu mapu čovječanstva još od antičkih vremena. Prisjetimo li se samo napetog odnosa koji je vladao između Platona i Aristofana, filozofije i pozorišta, ili Aristotelove namjere da poetsko podvede pod misaono ruho kako bi na što bolji način shvatio njegovu bit i smisao, postaje nam bjelodanije zašto interesovanje za ovu relaciju gotovo nikad ne jenjava. Neće u tom pogledu predstavljati naročitu novinu to što i u savremenoj epohi ova interakcija poprima naročito snažnu aktualizaciju unutar konceptualnih shemata dva imena koja oblikuju i mišljenje i pjesništvo. Riječ je o Paulu Celanu i Martinu Heideggeru, čiji je događaj susreta otvorio čitavi niz mogućih načina tumačenja ovog odnosa. U vezi sa prethodno rečenim razumijevanje njihovog susreta se može kretati od onih stavova koje propagira, recimo, Peter Trawny a koji insistira na onome “i” između imena Heideggera i Celana i koje je ispunjeno holokaustom. Događaj holokausta (*Shoa*) uzdrnava iz temelja ovu konstelaciju imena, on je devastira do nemogućnosti (usp. Trawny 2022: 22). Ipak, da je misaoni i pjesnički susret uprkos svemu moguć, ali uz neizvjesnu budućnost, svjedoči Otto Pöggeler. Jer, po ovom filozofu, Celan je na neponovljiv način izrazio tamu XX stoljeća, ali isto tako je uspio i da donese sasvim neponovljiv pjesnički duh te stoga nedvojbeno i novi jezik (Pöggeler 1999: 49).

U tom pogledu, i shodno navedenoj namjeri, čini se da bi Derridin osluškujući glas tišine Drugoga takođe bio posve relevantan za utvrđivanje mogućih konsekvenci ovog susreta. To utoliko prije ako se zna da za Derridu, pored ostalog, riječ koja čini razliku u Celanovom pjesništvu je riječ svijeta Drugog, koji nije neki neželjeni teret, balast ili teg, već blizina gdje se upravo smrt Drugog naslućuje kao daleka prijetnja. Celanovo pjesništvo, stoga, nosi svijet tog Drugoga i to znači da se ne smije prekinuti dijalog sa njim.¹ U načelu kazano, sve navedeno kao da nam

¹ Usp. Miščin 2023: 312. Uzgred budi rečeno, Miščin na ingeniozan način uspijeva da uspostavi paralelu Gadamer-Derrida pri čemu se između njih postavlja Celan. Ipak, autor na koncu prednost daje

sugeriše da dijalog, što bi bilo drugo ime susreta, ipak istrajava, iako često meandrira, nerijetko iskače iz svog kolosijeka prijeteći da zapadne u ćorsokak ili kontroverznu. Upravo će ovaj susret biti naročito intrigantan i zavodljiv kada je u pitanju oblast bliska obojici – i filozofu i pjesniku. Naime, riječ je o unikatnom i dalje aktuelnom razumijevanju odnosa umjetnosti i poezije, a što će biti od posebnog značaja za naredne stranice ovog rada. Sa tim ciljem, najprije ćemo se osvrnuti na Celanovo kritičko razumijevanje umjetnosti koju on nastoji da prevlada na dijalektičan način, u svom istinski teorijskom spisu poznatom kao govor *Meridijan* (*Der Meridian*), potom ćemo se fokusirati i na Heideggerovo poimanje navedenih fenomena, da bismo na kraju izvršili kritičko uspoređivanje dviju koncepcija kako bi se što jasnije kristalisale njihove sličnosti i diferencije.

2. Poezija *versus* umjetnost: Celan i dijalektičnost jednog odnosa

Da je razumijevanje umjetnosti važan teorijski aspekt, a ne tek uzgredna pojava, Celanovog stvaralaštva postalo je jasno nakon objavljivanja njegovog čuvenog govora *Meridijan*. Ovaj spis, koji po sebi uzev ima zbiljski esejistički karakter plijeni prije svega svojim, ma koliko to možda zvučalo pretenciozno, filozofskim argumentativnim finesama, što postaje uočljivije pri detaljnijem iščitavanju istog. Uostalom, opšte je prihvaćeno među brojnim poznavacima Celanovog pjevanja, ali i mišljenja, da upravo njegov *Meridijan* daje najpotpunije i sistematski najdosljednije shvatanje ne samo umjetnosti već i položaja i poimanja poezije u kontekstu *savremene umjetnosti*. S obzirom na rečeno, a shodno najavljenim uvodnim napomenama, izvjesno je da Celan već u početnim dijelovima svojeg znamenitog spisa zauzima prilično *kritički stav prema umjetnosti*, koju određuje u prvom redu kao nešto marionetsko i, nakon svega, jalovo; ona je štaviše samozatvorena u sebe i kao takva, sve su prilike, ostaje otvorena jedino za ono isto, za nju samu: “Ali u nj nešto upada. Upada i opet umjetnost” (Celan 2011: 229).

Ipak, ispostavlja se da je umjetnost nadasve trajan, vječan problem, te se po Celanu ona svagda pojavljuje u novim formama, kako to pokazuju i Büchnerovi pozorišni komadi. Uprkos tome, unutar Celanovog *Meridijana* preovlađuju posve jasni simptomi “posrnuća” umjetnosti, a jedan od njenih dakako većih “grijeхова” ticao bi se pretenzije na njezino *bezgranično proširenje*. Na tragu rečenog, može se govoriti o Celanovoj averziji prema *apsolutizaciji umjetnosti*, odnosno njenoj beskonačnoj ekspanziji, a koje biva iskazano u maksimi koja se pojavljuje na više mjesta u već spominjanom spisu i prosto-naprosto, slovi: *proširiti umjetnost* (*Elargissez l’art*). U tom kontekstu i drugačije rečeno, pjesnik ističe: “*Elargissez l’art!*”

Derridinom tumačenju Celana. O samom Derridinom razumijevanju Celana korisno je konsultovati: Derrida 2005.

To nam pitanje prihodi sa starom, sa svojom novom nelagodom. S njim sam pošao Büchneru – činilo mi se da sam je ondje ponovno zatekao” (*ibid.*: 240). Shodno navedenom, reklo bi se kako nelagoda i nevolja ekspanzije, bjesomučne, sumanute proliferacije umjetnosti, njezine od svega razriješene *neuslovljenosti*, iskazane i kroz stalno ponavljajući uzdah “ah, umjetnost”, vapaj koji kod Büchnera pripada Camille, predstavlja alibi za apsolutizaciju umjetnosti koja sadrži svu vitalnost i vrijednost, čak nasuprot intencijama nasljeđa i uprkos naturalizmu koji namjerava da ukloni preuzete temelje umjetnosti kako bi se sačuvale razlike pred licem same umjetnosti. Jer, pita se Celan, “smijemo li od umjetnosti poći kao od nečega unprijed zadanoga, kao od nečega što se bezuvjetno ima pretpostaviti, treba li da se izrazimo sasvim konkretno – recimo – da konzekventno prije svega dokraja promislimo Mallarméa?” (*ibid.*: 233). Sasvim posredno rečeno, istina ove tendencije ka bezuslovnoj umjetnosti bi, po Celanu, skoncentrisala ono što čini esenciju umjetnosti na posljednja dva vijeka, što će reći na epohu smrti umjetnosti, gdje je umjetnost vođena zapravo voljom za neuslovljenošću sebe same.

Taj momenat agresije, a zapravo truljenja umjetnosti, nije za Celana nemoguće prevladati, a čini se da se to, iako ne eksplicitno, kod njega sprovodi na *dijalektičan*, hegelijanski, način.² U tom smislu i zarad pojašnjenja, valja najprije istaći da Hegelov dijalektički postupak (teza, antiteza, sinteza) označava proces uspostavljanja i dolaska do istinske prirode svega postojećeg, što će reći da se i cjelokupna sfera duha određuje kao dijalektička. Tom aktivnošću primjerice, a što se može primijeniti na bilo koji fenomen, čovjek kao svijest (teza), djelovanjem i negacijom vlastite prirode kao pukog biološkog postojanja (antiteza), samonadmašivanjem i uzdizanjem, stiže do onoga što on istinski jeste, tj. do samosvijesti (sinteza), koja se ispostavlja kao njegova prava priroda. Uz navedeno, Hegelov dijalektički impuls podrazumijeva da zapravo ono što je u određenom fenomenu fragmentarno, jednostrano ili prividno biva prevaziđeno i pozitivno ukinuto (*Aufheben*), ali isto tako i izdignuto na viši nivo i sačuvano u svojoj istini i biti. Samim tim i ako se sada vodimo navedenim i ukoliko to primijenimo na Celanovu pojmovnu arhitektoniku, proizilazi da on, zapravo, postavljaajući kao tezu umjetnost, u isti mah vrši njenu negaciju, što bi bila antiteza, da bi u sljedećem koraku sproveo sintetičku nadogradnju poezijom koja se ispostavlja kao istina same umjetnosti, čime je ona u isti tren i prevladana ukidanjem, ali, kako će se pokazati, na izvjestan način i promijenjena te obuhvatanjem uzdignuta na višu razinu.

U tom kontekstu, ukoliko umjetnost, kako se može naslutiti, i kako bi uslovno rečeno moglo da se tvrdi, svojim samoproširenjem, ekspanzijom i ubrzanjem mora da proždire, ukida samu sebe, onda ona u tom aktu istovremeno prevladava

² Ovdje namjerno ističemo da je u pitanju Hegelov model dijalektike koji nam se čini najprikladnijim za naše intencije, premda postoje i brojni drugi dijalektički filozofski putevi poput, recimo, Platonovog ili Marxovog.

sebe i to kao *poezija*. “Zapravo, kao što Celan bilježi na mnogim mjestima u svom govoru, poezija mora putovati istim putevima kao umjetnost; ona nema svoj vlastiti put, nema odgovarajući pravac” (Levine 2014: 60). U stvari, ono što mu je važno, a što zahtijeva različitu vrstu usklađenosti i osjetljivosti, je specifičan način na koji umjetnost i poezija dolaze zajedno i prožimaju se u kružnom ponavljanju koje stoji u središtu Büchnerovog teksta, ali i Celanovog *Meridijana*. Opravdanje za ovo dijalektično prevladavanje umjetnosti njom samom, ukoliko prihvatimo da je poezija umjetnost, nalazimo argumentovanim i u Celanovom *Meridijanu*: “Imao sam i spreman odgovor, ‘lucilinsku’ proturiječ, htio sam nešto suprotstaviti, biti nazočan sa svojim prigovorom. Proširiti umjetnost? Ne. Već poći s umjetnošću u svoj najvlastitiji tjesnac. I osloboditi se” (Celan 2011: 240).

Ovdje je Lucilin posljednji plač opisan kao *Gegenwort*, to je riječ koja siječe i ona je akt slobode (usp. Levine 2014: 39). “Proturiječ je to, riječ koja kida ‘žicu’, riječ koja se ne svija pred ‘služnicima i paradnim konjima povijesti’, ona je čin slobode. Ona je korak” (Celan 2011: 231).

Upravo tu se slavi, kako Celan ističe, veličanstvenost *apsurda* i nazočnost onoga ljudskog, što bi zapravo i bila *poezija*. Međutim, ovdje se ne radi tek o pukom rascjepu sa onim prošlim, već Celan u pomenutom dijalektičkom maniru i u samoprevladavanju otvara novi horizont, a to je, kako smo već naglasili, poezija jer, nasuprot svemu, ona ostaje *odgovarajuća riječ*, kao proturiječ istrajava u potvrđivanju prije svega onog čovječnog (usp. Lacoue-Labarthe 1999: 50). Najzad, proturiječ je po Lacoue-Labartheu potpuni apsurd, ne znači ništa, ona je jednostavno rečeno ne-neutralni gest. “To je proturiječ samo do stepena do kojeg je takav gest i dolazi iz, kako Büchner kaže, ‘odluke’: gesta umiranja ili odluke da se umre. Sa usklikom ‘Živio Kralj’ Lucila izvršava samoubistvo” (*ibid.*). Već pomenuti dijalektički odnos umjetnosti i poezije se potvrđuje i time što Celanov govor *Meridijan* ipak ne naglašava da je umjetnost stranac poeziji, već da je *poezija prekid umjetnosti*, nešto što *oduzima dah umjetnosti*, uz jasnu aluziju na već čuvenu Celanovu sintagmu “mijena daha”. To je u isti mah i korak izvan umjetnosti (usp. Lacoue-Labarthe 1999: 44). Uostalom, navedeno potvrđuje i sam Celan:

Pjesništvo: to može značiti predah. Tko zna, možda pjesništvo prevaljuje taj put – a i put umjetnosti – uspijeva – za volju takve jedne mijene daha. Možda mu uspijeva – budući da se čini kako tuđina, kako ponor dakle i Meduzina glava ponor i automati leže u istom smjeru – možda mu uspijeva razlučiti tuđinu od tuđine, možda se upravo ovdje mežura Meduzina glava, možda upravo ovdje zakazuju automati – tijekom toga jedinstvenog kratkog trenutka? Možda se ovdje uz to “ja” – uz to ovdje i tako oslobođeno i strano “ja” – možda se oslobađa još i nešto drugo? (Celan 2011: 236)

Naravno, jasno je da bi bilo odveć naivno pretpostaviti da je naš pjesnik naprosto rekao da umjetnost više ne postoji. Prije se radi o tome da je došlo do nje-ne radikalne *metamorfoze* u *tehničkom* dobu, o čemu svjedoče Meduzina glava,

majmun kao marioneta ili automati, koji zapravo pripadaju onome otuđenome od samog čovjeka, nečem ne-ljudskom. Jer, kako kaže u svom govoru Celan:

“Čovjek bi rado bio Meduzina glava...” kako bi pomoću umjetnosti ono prirodno pojmio prirodno. Naravno, tu stoji čovjek bi rado bio, a ne: ja bih rado bio.

To je iskorak iz ljudskoga, izlazak u područje odvraceno od ljudskoga a nelagodno – isto ono područje u kojemu se udomaćenim čini lik majmuna, automati, a time i – ah, umjetnost. (*ibid.*: 233)

U tom smislu, i u krajnjoj liniji, ovi post-humani surogati čovjeka, kao tehnički konstituenti novog svijeta, u sebi apsorbiraju *poiesis* dovodeći ga do posljednje instance govora o nečemu ili ničemu. Šire gledano, Celan govori o umjetnosti koja više nije određena kao suprotnost prirodi, već sama postaje nešto natprirodno kao tuđinsko ili bezavičajno, što sveukupno implicira *ne-ljudsko*. Tu se zapravo uspostavlja, ističe Paić, diferencija između umjetnosti i pjesništva pa dok “pjesništvo ne oponaša i ne predstavlja svijet kao takav, već ga iskonski stvara u događaju ‘tajnoga susreta’ kao susreta sa zagonetkom kao tajnom života uopće, umjetnost je ne-prirodno oponašanje i predstavljanje” (Paić 2014: 42).

Ova bezavičajnost, alijeniranost, je otuđenost ljudi koja nas odvodi izvan ljudskog, ali istovremeno i okreće prema nečemu ljudskom, a to je egzistencija koja je sada strana i nepoznata, riječju, daleka. U tom kontekstu, i ne samo u tom, život u svjetlu umjetnosti, u opsjednutosti umjetnošću, život u *mimesisu* ili *predstavljaju*, je život u kome vlada samozaborav: “Rezultat je da Lenz biva izgubljen u svojim govorima (o književnosti), da Camille i Danton ‘izlivaju velike fraze’ sve do gubilišta. I da revolucija je pozorište. Opet, motiv elokvencije. I dramaturgije” (Lacoue-Labarthe 1999: 48). Već pomenuti prekid umjetnosti u liku poezije ovdje zadobija novi zamah, ali i opravdanje u vidu prekida ili raskida *mimesisa*. Naime, kako je već i ranije nagoviješteno, poetska umjetnost se sastoji u opažanju, a ne reprezentaciji ili predstavljanju, a ono što je u procesu pojavljivanja ne može biti reprezentovano ili pak moramo dati posve različito značenje reprezentaciji (usp. *ibid.*: 67). Za poeziju, reprezentacija je organizovana počev sa nečim što se može zvati ontičkim poređenjem koje se tiče već prisutnog, prezentnog, iz čega proishode figure ili slike, metafore i ostali tropi, drukčije kazano, sve ono što Celan označava kao “poetsko”, a koje je suprotstavljeno njegovom razumijevanju poezije ili poetskog. Stoga, pravi zadatak poezije bi bio da “poetsko” dovodi do apsurdna, a ne da ga naprosto negira. U svakom slučaju, “poezija ne bi bila, u umjetnosti-izvan-umjetnosti, defekt ili neuspjeh umjetnosti, jezika: da kažemo, tišina. Već prije bol umjetnosti (jezika). Stoga uznemirenost katastrofom, što je, strogo govoreći revolt (Lucile, Lenz)” (*ibid.*: 54).

Iako je pjesma kod Celana, po sebi uzev, *osamljena* (*einsam*) i “nešto” *na putu* (*Unterweg*), ona je, svagda u stalnom samoprevazilaženju sopstvene istosti kao umjetnosti, ipak usmjerena ka *Drugom*: “Pjesma teži drugomu, ona to drugo

treba, potreban joj je nekakav nasuprot. Ona ga traži, obraća mu se. Pjesmi koja se upućuje drugome svaka je stvar, svaki čovjek lik toga drugoga” (Celan 2011: 238). Stoga, pjesma postaje i opstaje tek tamo gdje neko opaža, ko je usmjeren na pojavno, ko ga ispituje, ona postaje dijalog, i to često očajnički razgovor jer “tek u prostoru tog razgovora negovoreno se konstituira, skuplja se oko ‘ja’ koje nagovara i imenuje. Ali ono nagovoreno koje je imenovanjem postalo i ‘ti’ unosi u tu sadašnjost i svoju drugotnost” (*ibid.*). Imajući u vidu prethodno rečeno, radi se o nadi ili bolje reći želji da se u ime vlastitog imena, u singularnom smislu te riječi, govori umjesto onog Drugog. Ovo se, pored ostalog potvrđuje i u Celanovom govoru iz Bremena gdje on kaže: “Pjesme i na ovaj način putuju: one smjeraju ka nečemu. Ka čemu? Ka nečemu što je otvoreno, što se može zaposjesti, možda ka nekom drugom biću kojem se može obratiti, ka stvarnosti kojoj se može govoriti” (Celan 2008: 285). To pak znači da svojevrsna *razmjena* između odgovarajućeg i neodgovarajućeg, bliskog i dalekog, poznatog i nepoznatog uvijek vlada i da nika-da ne staje, ali isto tako nema ni određeni smjer kretanja. Upravo u tom smislu je poetski akt *ekstatičan*, njegovo prekoračenje je otvorenost ka Drugom što je zapravo čista *transcendencija*. I doista, Drugi, ako je drugi, je svagda sasvim Drugi, posve Drugi, pri čemu je on u isto vrijeme nemisliv bez relacije spram istog, jer se Drugi razlikuje i odvaja od onog istog, što implicira da je drugost kontradiktorna u svojoj suštini (usp. Lacoue-Labarthe 1999: 60).

Za Celana je, podsjeća iznova Paić, postojanje u tuđini, stanje katastrofe ili ambisa, moguće prevladati, uslovno rečeno, samo onim što je preostalo, a to je kazivanje, odnosno pjesništvo. Ta poezija se uvijek obraća Drugome, koji je u savremenom tehnikom opsjednutom svijetu skoro nestao, a nemogućnost susreta Ja i Drugog pak upućuje na jezik koji postaje jedini mogući posrednik između njih. Štaviše, “Celan pokazuje da je susret s tajnom Drugoga apsolutna nemogućnost bez ponovne izgradnje jezika kao prisjećanja/zahvale (*An-denken/An-danken*). Nositi Tebe, pronositi glas o svijetu koji je otišao, znači ponajprije otvoriti mogućnosti odnosa spram Drugoga koji više ne postoji” (Paić 2014: 31). Pa ipak, za razliku od Lacoue-Labarthea za kojeg, kako smo vidjeli, Celanova vizura svijeta završava u katastrofi, Paić smatra da kod njega katastrofa i ambis ne označavaju posljednju riječ jer “svjedočenjem o tragovima jezika kao apsoluta pjesništvo spašava svijet od mračne tuđine. Nije to utjeha, ali niti eskapizam riječi. Mesijanski zaziv u Celana zauvijek gubi svoju tajnu moć” (*ibid.*: 29).

Poezija, isto tako, *čuva datume*; to je sjećanje na događaje, što je singularni, samosvojan, dolazak u egzistenciju. Ta sjećanja nisu čista jer su posredovana jezikom, što će reći umjetnošću, a pošto poezija govori, onda je ona svojevrsno sjećanje na datume samo ukoliko je *mnemotechne*, umijeće pamćenja, ali i umjetnost jezika, tj. *logotechne* (usp. Lacoue-Labarthe 1999: 55, 56). Na taj način kreira se autentična “invencija” singularnog jezika koji bi bio lišen semantičko-sintaktičke koprene, tačnije, stvara se nijema tačka otpora glasa koji je singularan i odvojen od jezika, a to je ton. Sve to govori, upozorava dalje Lacoue-Labarthe, da se sada

otvara “idiomatska” smetnja, kreiranje nečeg hermetičkog i opskurnog, što i sam Celan, uzgred budi rečeno, ni ne poriče, već u svemu tom “teatru apsurdna” traži jednu jedinu nadu, a to je nada u *susret (die Begegnung)* (usp. *ibid.*: 56). Jer, izvjesno je da Celan, uspostavljajući odnos između poezije i etike, situira svoju poeziju unutar tradicije mišljenja koje seže do Platona, a gdje pjesma nije tek puki estetski akt, već se određuje i kroz *formu susreta, dijaloga*, što znači da on izbjegava svođenje Drugoga na prosto područje značenja i usmjerava ga ka etičkom horizontu (usp. Eshel 2004: 59).

Uz izrečeno, nema sumnje da se i u Celanovim pjesmama mogu naći, uprkos njihovoj kompleksnosti i hermetičnosti, izvjesni tragovi ili čak jasne naznake njegovog *razumijevanja poezije u kontekstu pamćenja*. U tom smislu bismo ukazali na Pöggelerove opaske o Celanovim pjesmama “Crne pahulje” (usp. Celan 2011: 18) u zbirci *Snježna dionica*,³ koje najprije svjedoče da je snijeg za Celana zamrznuta voda života koja može odmrznuti mrtve, ali uz jedan bitan uslov. Potrebno je da im se ukaže *pravda*, koja se daje tek *pamćenjem*, a uz to se pruža i *utjeha* (usp. Pöggeler 2022: 16). Poezija je za Celana i mjesto pravde, ali i utjehe i to bi, čini se, bila njena *posljednja riječ*. Utoliko prije, ukoliko slijedimo Pöggelera, proizilazilo bi da evidentno prisustvo *mističnih momenata* u Celanovoj poeziji govori da “stvarnost je, međutim, stavljena pod mjeru što ju je stvorila mistična i religiozna tradicija, a sad je prihvaćena i u pjesništvu: ako postoje ‘Bog’ i od njega utjeha i mir, on mora biti pravedan i tako i ubijenima ukazati pravdu; samo iz te pravde susreće se ona bratskosestrinsko prisna snaga, koja stoji kako za ono što je izgubljeno i spaljeno, tako i za ono što pruža pomoć” (*ibid.*).

Pored navedenog, i ako sada konsultujemo Celanovu poetiku, onda se tu izdvaja njegova pjesma “Veliki užareni svod” gdje, kako ističe Paić, možemo pratiti aktualizaciju svijeta Drugog, što će reći svijeta poezije, koja kulminira u poznatim stihovima: “Svijet je otišao, moram te nositi.”⁴ U navedenom kontekstu,

³ Tu se prije svega misli na Celanove stihove koji su izdvojeni iz pjesme “Snježna dionica” i koji glase: “Kako bi bilo, majko: rast i ranu – Da potopim u snježnim zametima Ukrajine?” (usp. Pöggeler 2022: 16). Takođe, na sličan način se istovjetan motiv nalazi u pjesmi “Crne pahulje”:
“Pao snijeg, bez svjetla. Mjesec je već ili dva, što jesen je pod redovničkom haljom
Donijela vijest i meni, list s humaka Ukrajine” (Celan 2011: 18).

⁴ “Veliki užareni svod
sa crnozvezdima jatoma
što se rujući
probija van i odlazi:
u silicirano ovnovo čelo
palim sliku, između
rogova, tamo,
u pjevu zavoja, buja
srž priteklih mora srca.

svijet o kojem pjeva Celan ne samo da je otišao već je u svojoj bitnoj odrednici i izgubio smisao, to je svijet nakon katastrofe Auschwitza, kao metodičnog i plan-skog istrebljenja Židova, tačnije, riječ je o svijetu onih preživjelih čiji je jedini ponovni smisao praćenje tragova stradalih (usp. Paić 2014: 26, 27). Užas *velikog užarenog svoda* holokausta je plamen u kojem nestaju stradalnici gubeći svaki trag, osim onog pamćenja. To se, kako nam se čini, potvrđuje i u narednim Celanovim stihovima: “Bila si moja smrt: / Tebe mogah zadržati, / Dok mi je sve izmaklo” (Celan 1989: 446). I ovdje, nasuprot sveopštoj smrti, štoviše i dok sve izmiče, nestaje pod teškim zastorima dijaboličnih vremena, samo prisutnost Drugog ostaje kao jedina stalnost i konstanta postojanja. Sve navedeno kao da govori da nestanak svijeta znači nositi *uspomene* strašnog događaja i biti *obilježen* tim uspomenama, što znači da poezija događaju Auschwitza može “dati glas”. Svakako, na ovom mjestu treba imati na umu da Celanovo pjesništvo ne samo da osporava već i nadilazi Adornove kritičke opaske usmjerene na kretanje umjetnosti uopšte nakon holokausta. Naime, Adorno kritiku kulture poslije ovog događaja vidi u kontekstu dijalektike kulture i barbarstva pa “pisati pjesmu nakon Auschwitza je barbarstvo...” (Adorno 1985: 232). Valja isto tako podsjetiti da Celanov govor *Meridijan* ne predstavlja odgovor Adornu i njegovom razumijevanju estetike. Zapravo, po Eshelu, zabilješke iz *Meridijana* “dokazuju da je njegova poezija otišla značajno preko onoga što je on odbacio kao Adornovu pozno-romantičarsku refleksiju o granicama i mogućnostima poezije pred licem Auschwitza” (Eshel 2004: 64). Ovaj autor dalje primjećuje da “dok je radio na zbirci pjesama *Atemwende* (1967), Celan je zabilježio: ‘Nema poezije poslije Auschwitza (Adorno): Šta se pretpostavlja ovdje o načinu na koji se ‘poezija’ zamišlja? Drskost onoga ko je imao odvažnost da hipotetički i spekulativno kontemplira ili izvještava o Auschwitzu iz perspektive slavuja ili drozda’” (*ibid.*: 63). Jasno je, dakle, da je u Adornovom diskursu tema Auschwitza, koju tako često aktualizira Celan, gotovo nespojiva sa ljepotom stihova, jer nepojmljivi logor smrti izmiče estetskom doživljaju. U tom pogledu, Celanovo pjesništvo ne želi biti isključivo lirski estetski impuls, već i moralno-etička opomena svim budućim naraštajima, ona može govoriti u ime stranca, bolje rečeno, u ime Drugog.⁵

U
što se
on ne zalijeće?

Svijet je otišao, moram te nositi” (Celan 1989: 377).

⁵ Uostalom, kako ističe Theo Buck, “‘Fuga smrti’ za svijet poslije jest i ostaje primjer moguće lirike nakon Auschwitza i s Auschwitzom. Potrebno nam je bolno – neposredno Celanovo sjećanje na realnost gdje ‘smrt’ kao ‘majstor iz Njemačke’ radi svoje ubilačke nepodopštine” (Buck 2011: 259). Da Adornova teza nije imala opravdanje govore i brojna druga imena savremene njemačke poezije, koja na virtuozan način garantuju da strahote Auschwitza nikada neće podleći zaboravu. Pomenimo samo, među ostalima, Nelly Sachs, Johanna Bechera, Marie-Luise Kaschnitz, ili Hilde Domin i Christine Lavant.

Drugi za Celana, uopšteno i naglašeno rečeno, ostaje na prvom mjestu svaki pojedinac iščežao u razarajućem događaju nad događajima, tj. holokaustu, a koji potire bilo koje dotadašnje, ali i buduće iskustvo zla i bezdana. No, to je i svaka druga žrtva ma kojeg akta bezumnosti nasilja i opskurnosti logora smrti. Stoga Celanovi stihovi moraju da neprestano razgrću zaborav i da tako svjedoče. Jer, zaboraviti *žrtvovane (Druge)* u užasima holokausta znači ponovno žrtvovanje već žrtvovanih, imajući u vidu da tehnolozi smrti nastoje da ukinu trag, krik i vapaj, anulirajući i samu mogućnost pamćenja. Ali nije li Drugi u Celanovoj poeziji i onaj kome se, u formi dijaloga, upućuje pjesma, da saučestvuje u svjedočenju, drugi čovjek i cijelo čovječanstvo koje je pozvano da pamti i sa-svjedoči uz Celanove stihove? Potvrđan odgovor na ovo pitanje sugerira već izrečeni zahtjev za pravdom koji Celan u priličnom stepenu akcentuje čime ovaj apel postaje, slobodnije rečeno, ne samo opomena i savjest već i zapovijest i obaveza za one preživjele i njihove nasljednike da svoje vlastito postojanje konstituišu jedino putem moralnog prihvatanja egzistencijalne *odgovornosti*. Otuda i apsolutna neophodnost da Celanove pjesme, iako tajnovite, katkad tjeskobne i teško čitljive, nose sa sobom živi *smisao*, da budu trzaj sjećanja i svježja rana nepojmljive traume, postajući tako zavjetno zdanje ma koliko protok vremena nastojao da sve ožiljke poništi. Upravo zato je zavjetna poezija Celana i svjedočenje i darivanje pravde. Riječ je o, kako smo već isticali, posljednjoj riječi i smirenju poezije.

3. Heidegger i poezija kao bit umjetnosti

Da je Heideggerova filozofija u cijelosti određena pitanjem bitka (*Sein*), ne treba ni u kojem slučaju sumnjati, osobito ukoliko se zna da je u njegovoj misaonoj zgradi, ma koja faza ili etapa mišljenja bila na djelu, pomenuto pitanje bilo njezino ishodište i odredište. U tom smislu se i bilo koja konkretna interpretacija, ali i tematika koja se vezuje za njemačkog filozofa mora sagledavati unutar tog horizonta.⁶ To, dakako, vrijedi i kada se govori o fenomenima *umjetnosti* i *poezije* čija relacija, kako je i najavljeno, zahtijeva posebnu pozornost u ovom poglavlju. Shodno planu iznijetom u uvodnim redovima rada, ukoliko bismo sada na sistematičan način namjeravali da izložimo Heideggerovo poimanje umjetnosti, onda bi se tu neizostavno nametao njegov rad *Izvor umjetničkog djela* gdje u cijelosti možemo detektovati ključne odrednice "*biti umjetnosti*" kao takve.⁷ Istovremeno, ovo djelo

⁶ Drukčije kazano, a u prilog naše teze da Heideggerova filozofija umjetnosti uvijek ipak ostaje na osnovama ontologizacije govori i sljedeći Barbarićev stav: "Iskazano u obzoru Heideggerove vodeće misli ontologijske diferencije bitka i bića, umjetnost je svagda 'ispostava bitka', a nikad samo 'prikazivanje bića'" (Barbarić 2018: 95).

⁷ Ne treba gubiti iz vida da je jedna od ranijih verzija *Izvor umjetničkog djela*, predstavljena u Freiburgu 1935. akcentovala pojam djela za razliku od frankfurtske iz 1936, koja nam je i dostupna, a gdje

će nam “poslužiti” i kao nedvojbena smjernica za definisanje položaja *pjesništva* unutar njegove *fenomenološko-hermeneutičko-ontološko-aletheološke* vizure umjetnosti.

S tim u vezi, treba odmah istaći da već pomenuti Heideggerov rad dovodi do značajnog uvida da je, stringentno rečeno, *istina* u prvom planu svojevrsna *bit* umjetničkog djela, ili *sebe-postavljanje-istine u djelo* što opet, sa svoje strane, implicira istovjetne konotacije i u pogledu određivanja umjetnosti kao takve. Sve nam to zapravo sugerira kako kod Heideggera postaje jasno da je u umjetničkom djelu *dogadaj istine na djelu*, a taj djelski karakter djela proishodi iz njegove stvorenosti od strane umjetnika (usp. Heidegger 1959a: 54). Dakle, u nekom umjetničkom djelu se dešava istina, to je svojevrsno polaganje istine u bivstvujuće/biće (*Seiende*) ili *sebe-u-djelo-postavljanje istine*. Ovdje se, stoga, biće u cjelini dovodi u *neskrivenost* (*aletheia*, *Unverborgenheit*), što je drugo ime za *istinu*, i u njoj se drži, dok je samo to držanje za njemačkog filozofa *očuvanje*, o kojem ćemo nešto kasnije detaljnije govoriti.⁸

Pored kazanog, a u sklopu *aletheološkog* karaktera umjetnosti, Heidegger insistira na stavu da pojavljivanje umjetničkog djela u njegovoj *istini* nije ništa drugo do način rasvijetljavanja samoskrivajućeg *bitka*, pri čemu se ta svjetlost uklapa u sijanje samog umjetničkog djela. Drukčije kazano: “Tako oblikovano Svijetlo (*Lichte*) sklapa svoje sijanje (*Scheinen*) u djelo. U djelo sklopljeno sijanje jest lijepo (*das Schöne*). Ljepota je jedan način kako istina obitava (*west*)” (Heidegger 1959a: 52). Ovdje odmah dolazimo do bitnog određenja “rada” umjetnika, tačnije, *postajanje* djela djelom jeste način *zbivanja istine*, pri čemu se sve zbiva zarad i unutar istine (usp. Heidegger 1959a: 57). Pomenuto razmatranje opet iziskuje tematizovanje istine, koja se otvara, kako smo već pomenuli, kao *ne-skrivenost*, a ta neskrivenost počiva u suprotnosti, nekoj vrsti *spora ili sukoba/prijepora* (*Streit*) između *rasvjete/čistine/raskrčivanja* (*Lichtung*) i *skrivanja/prikrivanja* (*Verborgen*), koje ima dvostruki karakter.⁹ Ovaj spor/prijepor je pak fundiran u nečem dubljem i većem, a to je tzv. *praspোর/praprijepor* (*Ur-streit*) koji se takođe događa unutar domena istine ili neskrivenosti. “Dublje od razlike svijeta i zemlje, prije svakog uzajamnog protivljenja ili slaganja najrazličitijih zemlji ili

se ka umjetničkom djelu ide preko razmatranja fenomena stvari. O razlici između dvije verzije *Izvora umjetničkog djela* pogledati: Dastur 1999: 119–145.

⁸ O istini i njenom razumijevanju kod Heideggera pogledati kod: von Herrmann 2002.

⁹ To skrivanje može biti dvostruko: kao uskraćivanje/zakazivanje (*Versagen*) i kao prikrivanje (*Verstellen*).

Ovo prvo skrivanje ne predstavlja jedino puku granicu saznavanja već i početak rasvjete/čistine (*Lichtung*) onoga što je već rasvijetljeno (*Gelichteten*). Međutim, isto tako, skrivanje se nalazi unutar onoga što je rasvijetljeno. Drugi oblik skrivanja kao prikrivanje označava da se ovdje bivstvujuće pokazuje drugačijim nego što jeste. Tu se i skrivanje dakle prikriva i obmanjuje samo sebe (usp. Heidegger 1959a: 40).

svijetu pripadajućih stvari i pojava, u tom se ‘praprijeporu’ tek izboruje to da uopće ima bića, da biće kao takvo jest, a ne nije” (Barbarić 2008: 24).

Ako se bolje pogleda, riječ je o *prasukobu/praprijeporu* (Urstreit) gdje se na jedan jedinstven i neponovljiv način zadobija ono *otvoreno*, ili sami bitak iz kojeg se ili u kojem se *pokazuje* svako biće. No, uprkos tome, unutar datog prijepora, tvrdi Heidegger, *svijet* teži da nadvisi zemlju i kao samootvarajući on ne trpi zatvorenost koja je svojstvena zemlji. Sa druge strane, *zemlja* kao sklanjajuća nastoji da uvuče svijet u sebe i zato među njima vlada sukob/prijepor. Prema njemačkom filozofu: “Svijet zahtijeva njenu odlučnost i njenu mjeru, i pušta biće da dospijeva u Otvoreno njenih putanja. Zemlja teži da se noseći-stršeći drži zatvoreno, i sve povjeri svojem zakonu” (Heidegger 1959a: 60). Treba takođe imati na umu da jedna pak od bitnijih karakteristika *istine* jeste i njeno smještanje odnosno *postavljanje*, a “budući da biti istine pripada da se smješta u biće, kako bi tek tako postala istinom, u biti istine leži težnja spram djela kao istaknute mogućnosti istine, da posred bića sama bude bićevita” (*ibid.*: 59). To smještanje, reći će dalje Heidegger, nije ništa drugo do *proizvođenje nekog bića* koje nije nikada ranije postojalo, što je zapravo *biće umjetničkog djela*. Ipak, postoji razlika između bilo kojeg, uobičajenog, bića i onoga koje je umjetničko djelo (usp. *ibid.*). Jer, tvrdi Barbarić, nasuprot svakog običnog bića, koje je već zapalo u svakodnevnost navike, umjetničko djelo “biva posred bića zasnovano kao mjesto na kojem se početno zbiva istina, to znači na kojem se biće otvara u svojem prijepornom bitku” (Barbarić 2008: 27). Tek navedena proizvodnja *postavlja* biće, tj. umjetničko djelo, u ono Otvoreno i takvo proizvođenje, po Heideggeru, je *stvaranje*. To će dalje reći kako umjetničko djelo nije neka pasivnost već ima jasan i snažan dinamički karakter, jer “mi smo, ako uopće nešto odlučno, na djelu ipak prije obilježili neko zbivanje, a nipošto neko mirovanje; jer što je mirovanje, ako nije opreka kretanju?” (Heidegger 1959a: 43).

Shodno početnoj najavi, i ne zalazeći u odveć široku i bogatu analizu, reći ćemo tek da se *očuvanje djela* pokazuje kao neprestan proces ako znamo da čak i zaborav, u koji djelo može zapasti, predstavlja čuvanje. Dakle, čuvanje je zapravo stajanje u otvorenosti bića koje se zbiva u djelu, i ono je znanje. Stoga, ukratko kazano, umjetničko djelo, pa i sama umjetnost, je sfera nekog znanja, a ne doživljaja osobenog za sferu estetike.¹⁰ Čuvanje umjetnosti predstavlja čin recepcije

¹⁰ Odnos između velike umjetnosti i estetike Heidegger razmatra u svom prvom kursu o Nietzscheu (usp. Hajdeger (Heidegger) 2009: 77–207).

Prema Bernasconiju, ovdje je zapravo riječ o pratećem tekstu za *Izvor umjetničkog djela*, gdje se istražuje veza između povijesti biti estetike i povijesti biti umjetnosti. Uglavnom, metafizici prethodi velika umjetnost, kao uostalom i estetiци. U vezi sa tim, tek kada velika umjetnost stiže do svog kraja, recimo u vremenu Platona i Aristotela, nastupa doba estetike, koja prolazi razne etape, među kojima se ističu, pored ostalih, epoha moderne, potom ona koju obilježava Hegelovo mišljenje, pa sve do Nietzschea gdje estetika postaje psihologija umjetnosti (usp. Bernasconi 1999: 100).

onog umjetničkog, dok sam umjetnik označava mjesto putem kojeg se događa spor/prijepor svijeta i zemlje i on taj prijepor fundira u umjetničko djelo. Sve dosad implikovane odredbe o umjetnosti svoje puno određenje zadobijaju tek ukoliko se valorizuju unutar domena jedne umjetničke sfere i to one koja se temelji u jeziku, tj. *poeziji*. Time bismo na posljertku došli i do druge ključne stavke ovog dijela rada, a koja bi trebala da koliko-toliko razjasni međupoložaj i odnošenje umjetnosti kao takve i pjesništva, odnosno poezije.¹¹ U vezi sa tim, a polazeći od *Izvora umjetničkog djela*, nedvojbeno je primjetno kako mislilac iz Freiburga ne određuje *poeziju* kao neko besciljno imaginarno izmišljanje, ona nije puki produkt uobrazilje, već kao rasvjetljujući projekat baca/nabacuje u nacrt oblika ono otvoreno, kojem sama poezija tek dozvoljava da se zbiva i to tako da to otvoreno koje se zadesi usred bića omogućava da to biće bude osvjetljeno (Heidegger 1959a: 70). To što se rasvjetljava je zapravo *istina*, a:

Istina se kao Rasvjeta i skrivanje zbiva ukoliko biva sačinjena-spjevana (*gedichtet*). Sva je umjetnost kao puštanje zbivanja (*Geschehenlassen*) dolaska (*Ankunft*) istine bića kao takvoga u biti sačinjenje-pjesništvo (*Dichtung*). Bit umjetnosti, u čemu u isti mah počivaju umjetničko djelo i umjetnik jest Sebe-u-djelo-postavljanje istine. (*ibid.*)

Dakle, *bit poezije*, u širem kontekstu, se shvata kao *bit same umjetnosti*. No, ipak, tvrdi Heidegger, bilo bi odveć slobodno, samovoljno, da i arhitektura, likovne umjetnosti, ili muzika mogu da se svode na poeziju. Postavlja se, usljed toga, otvoreno pitanje šta to znači, odnosno, kako bi se mogla uspostaviti relacija između navedenih oblasti? Ili, drukčije kazano: kako to da je poezija ona koja natkriljuje umjetničko kao takvo? Ključ odgovora se izgleda krije u Heideggerovom *diferenciranju poezije u širem i užem smislu*. Naime, u *širem smislu poezija* je samo jedan način svijetlećeg projektovanja istine, dok je u *užem smislu*, kao jezičko djelo, ona povlašćena među drugim umjetnostima (usp. *ibid.*: 71). Pomenuto diferenciranje, takođe, upućuje i na to da je umjetnost u *unutrašnjoj koheziji sa jezikom*, a ovo zapravo implicitno sugerije kako je umjetničko stvaranje nedvojbeno jezičke prirode. Preciznije, Heideggerovim riječima: “No budući da je govor onaj događaj, u kojem se za čovjeka uopće tek otvara biće kao biće, poezija, pjesništvo u užem smislu, jeste najizvornije pjesništvo u bitnome smislu” (*ibid.*: 72). Pored toga, njemački filozof definiše pjesništvo i kao *začinjanje/zasnivanje istine* (*Stiftung der Wahrheit*), što će reći da ovo začinjanje ima trostruki karakter i to redom *počinjanje/započinjanje* (*Anfangen*), *darivanje/poklanjanje* (*Schenken*) i *utemeljivanje* (*Gründen*). Naime, radi se o tome da bi za Heideggera umjetnost trebalo da ostvari

¹¹ Heidegger priznaje da jedino poezija može da izliječi rane filozofije, tragične i one dijalektičkog procesa, nastale usljed neizbježnog odvajanja od bogova. Sama pak filozofija ne može da se suprotstavi agresivnom nastupu i napadima na ljudsku slobodu (usp. Wurzer 1999: 188).

svoj uticaj na tri bitna načina, tj. putem darivanja, utemeljivanja i započinjanja, i na osnovu toga zasnuje istinu i istovremeno slobodno prihvati sudbinu povijesnog razdoblja, a na temelju čega bi morala da proizide nužnost ili neophodnost radikalno drugačijeg iskustva i razumijevanja biti same umjetnosti (usp. Barbarić 2018: 101). Jer, prema njegovom svjetonazoru, *estetiku*, koja je spoznaja onog čulnog i tako niži stupanj spoznavanja, nije stvorio puki kantovski racionalizam. Tačnije, jedino su još Grci na početku filozofiranja ljepotu poimali kao ono bitno cjelokupne umjetnosti, kao čisti lik ili odraz istine u izvornom smislu te riječi. Tu se misli na period prije nego što je istina svedena na prosti logički pozitivizam, na vrijeme kada je istina upućivala na bitak i njegovo raskrivanje. Stoga, kako njemački mislilac ističe u *Prilozima filozofiji*: “Ta se lišenost temelji na znanju da potvrda i odobravanje onih koji uživaju i doživljavaju ‘umjetnost’ ne mogu baš ništa odlučiti o tome potječe li predmet užitka uopće iz okružja biti umjetnosti ili je samo prividna tvorba historijske spretnosti, nošena vladajućim svrhama” (Heidegger 2008: 410).

Sve navedeno iziskuje da se sada, istina tek uzgredno i u službi pojašnjavanja poetskog, uputimo na Heideggerovo *razumijevanje jezika*, jer jedino jezik dovodi biće u ono otvoreno, pa tamo gdje nema jezika kao u bitku neorganske ili organske prirode, nema ni otvorenosti bića. Odnosno “budući da govor prvi puta naziva biće, takvo imenovanje dovodi biće tek do riječi i do pojavljivanja. Ovo nazivanje imenuje biće tek za njegov bitak iz ovoga” (Heidegger 1959a: 71). Drugačije kazano, jezik imenuje biće, a to ga imenovanje dovodi do riječi i do pojavljivanja.

Istovremeno takvo kazivanje je projektovanje svjetline gdje biće ulazi u ono otvoreno, dakle, projektujuće kazivanje je, zapravo, *poezija*, pri čemu “nabacivajuće najavljuvanje (*Ansagen*) biva odmah otkazom svoj mukloj zbrci, u kojoj se biće prikriva i susteže. Nabacivajuće kazivanje je pjesništvo: Kaza (*Sage*) svijeta i Zemlje, Kaza o polju njihova prijepora i time o mjestu sve blizine i daljine bogova. Pjesništvo je Kaza neskrivenosti bića” (*ibid.*: 72). Ono što se sada tek u obrisima i letimično uočava tiče se Heideggerovog određenja biti jezika koja je, kao i pjesništvo, data u *kazi/kaži*.¹² U tom pogledu, kaza nije ni neka obična glasina, ali isto tako ni neka kaza koja kazuje o bogovima i ljudima, već ona kao po-kazivanje nije rezultat nekog znaka niti stoji kao nešto što označava neki fenomen. Naime, kaza, ističe dalje Heidegger, označava glas koji nema zvuka, on je zvonjenje tišine, i oslušujemo ga dok i sami govorimo. Kaza je vrlo osobeno *pokazivanje* koje nije jedino karakteristično za čovjekovu aktivnost. Podrobnije primijećeno, “kazati, staronjemački *sagan*, znači po-kazati: pokazivanje, osvjetljujuće-skrivajuće datina-slobodu kao podarivanje onoga što mi imenujemo – svijet. To osvjetljujuće-

¹² Tačnije: “Taj se predjel otkriva u susjedstvu pjevanja i mišljenja. Susjedstvo znači: stanovati u blizini. Pjevanje i mišljenje su načini kazivanja. Blizinu pak, koja mišljenje i pjevanje dovodi jedno drugome u susjedstvo, imenujemo mi – kaza. U kazi predmnijevamo bit jezika” (Heidegger 1996: 380).

zastiruće, prijevjesno svojenje svijeta jest ono bitstveno u kazivanju” (Heidegger 1996: 381).

Sve nam to govori da upravo poezija ima privilegovano mjesto jer “poezija može iskustvovati i iskazati riječju bit jezika onoliko koliko je predio, bit jezika, slobodno postavio jedan put za pjesničko iskustvo” (von Herrmann 1999: 203). Istovremeno, ističe von Herrmann, važi i obratno pa i mišljenje može tek iskustvovati i iskazati suštinu jezika i dovesti je do riječi do nivoa do kojeg je ovaj predio slobodno postavljen za navedenu svrhu. Ono što pak mišljenje i pjevanje u njihovom načinu kazivanja i zajedničkom porijeklu dovodi u najbližu blizinu jeste već pomenuta kaza (*Sage*) (*ibid.*: 205). Upravo istaknuta blizina pjevanja i mišljenja otvara i široko polje Heideggerovog razumijevanja mjesta pjesnika u sudbini i povijesti čovjeka i naroda. U vezi sa tim i ne zalazeći u sve implikacije i komplikacije naznačene tematike, ovdje ćemo tek grubo nagovijestiti da njemački mislilac u svom tekstu *Čemu pjesnici?* (usp. Heidegger 1959b), a pri tumačenju Hölderlina, kao *paradigme pjesništva*, razrađuje motiv težnje ka odbjelim i isto tako prognanim bogovima.¹³ To je zapravo žal za izgubljenim vremenima međustajanja smrtnika i bogova, odnosno, usputno rečeno, boravljenja smrtnika u otvorenosti samog bitka.¹⁴ U tom kontekstu i na sličan način, Heidegger u spisu *Hölderlin i bit pjesništva* konstatuje:

Pjesnik imenuje bogove i imenuje sve stvari u onome što one jesu. To imenovanje ne sastoji se u tome da nešto već prije toga poznato samo dobije ime, nego time što pjesnik kazuje bitnu riječ, tim imenovanjem biće tek biva imenovano onim što ono jest. Tako ono postaje poznato kao biće. Pjesništvo je zasnivanje bitka riječju. Otuda ono što ostaje nikada ne biva crpljeno iz prolaznoga. (Heidegger 2012: 41)

¹³ Kada je u pitanju problematika boga i bogova kod Heideggera, onda je tu pažnje vrijedna značajna von Herrmannova opservacija da se, razvojno posmatrano, kod Heideggera može govoriti o tri ključne etape u konstituisanju ovog fenomena. Tako, prvu fazu on označava kao hermeneutičku analitiku faktičnog života i ideju istine kod hrišćanske filozofije i ona spada u period Heideggerovog mišljenja između 1916 i 1921. Druga etapa označava hermeneutiku tubitka u teološkoj *epohé* od 1921 do 1931 godine i ovdje se naročito izdvaja unutar trećeg odsjeka prve polovine *Bitka i vremena* transcendentna diferencija, koja označava razliku između bitka i boga. Na koncu, treću etapu obilježava događajno-povijesni tu-bitak koji se odnosi spram “poslednjeg boga” (usp. von Herrmann 2011: 31–47).

¹⁴ Klaus Düsing, govoreći o mitološkim aspektima Hölderlinovog poznog pjesništva smatra da Hölderlin napušta estetski platonizam i panteizam njegovog klasičnog vremena u korist povijesne realnosti grčkih bogova. Düsing takođe nastoji da pokaže, kao prvo, da postoji jedno kasno, ne više konsekventno sprovođenje okretanja Hölderlina ka hrišćanstvu i, kao drugo, da cjelokupnu poznju konceptiju Hölderlina o mitologiji i religiji treba razumjeti na jedan idealistički način. Obje postavke ne odgovaraju Heideggerovom razumijevanju Hölderlina (usp. Düsing 2011: 130–137). Pored toga, ovaj autor smatra da je Heideggerovo tumačenje Hölderlinove mitologije zasnovano na uspostavljanju paralele između mitsko-religijske povijesti dana i noći bogova kod Hölderlina sa njegovim vlastitim shvatanjem povijesti bitka kao razotkrivanja (*Entbergung*), skrivanja (*Verbergung*) i drugog početka (*Anfang*). Ova reinterpretacija Heideggera nasilno transformiše Hölderlinovo religijsko predstavljanje jedne takve povijesti u čisto povijesno-ontološko mišljenje (usp. *ibid.*: nar. str. 142–144).

Baš iz tih razloga, može se nagovijestiti i uloga i sudbina pjesnika, kao onih koji jedini naslućuju tragove, što će reći obrise sjećanja unutar povijesti zaborava bitka. Jer “biti pjesnik u oskudnom vremenu znači: pjevajući paziti na tragove odbjeglih bogova. Zato pjesnici u vrijeme svjetske noći izriču Sveto. Stoga je svjetska noć jezikom Hölderlina sveta noć” (Heidegger 1959b: 87). Dakle, bit pjesnika se najprije ispoljava u tome da se u oskudnom vremenu u prvi mah razmotri pjesništvo kao takvo, tj. da ono prosto rečeno postane pitanje, a tamo gdje se to zbiva, može se naslutiti pjesnikovanje, dok se mislioci moraju naučiti da čuju, osluškuju kazivanje pjesnika. Drukčije i ponovljeno kazano, ako je istina bit umjetnosti i ako je opet pjesništvo takođe bit umjetnosti, onda se nameće zaključak o blizini istine i pjesništva, tj. da je pjesništvo po sebi uzeto i kao autentičan način stanovanja čovjeka na zemlji, prije svega *stanovanje u istini (aletheia)*.¹⁵

4. Zaključno razmatranje: Između implicitnog prevladavanja i eksplicitnog određivanja umjetnosti poezijom

To što su u prethodnim redovima i poglavljima predstavljene postavke jednog mislioca i jednog pjesnika svjedoči o još uvijek živoj i štaviše prilično žustroj, dinamičnoj i srasloj vezi između poezije i umjetnosti. Sve to ukazuje da je misaona i pjevajuća spona između Celana i Heideggera prilično kompleksna i izazovna. U tom kontekstu, ovdje ćemo ne samo nastojati da ukažemo na evidentne sličnosti između dvije koncepcije poezije i umjetnosti već i da u određenoj mjeri reflektujemo i njihove različitosti. Shodno iznesenom nije teško primijetiti da postoji preklapanje, a u izvjesnim segmentima i korespondencija, između Celanovog i Heideggerovog razumijevanja umjetnosti, odnosno poezije. Tako recimo, a kako smo vidjeli, Celan precizno odbacuje savremene umjetničke tendencije koje su usmjerene ka apsolutizaciji umjetnosti, oličene u bezgraničnom proširenju, svojevrsnoj metastazi estetskog duha koji, moglo bi se reći, stremlji ka otvorenoj mediokritizaciji svih autentičnih mogućnosti, prije svega, umjetnosti zasnovanih u govoru. Baš na tom fonu i Heidegger kritikuje savremene umjetničke trendove i visokoparne “postmodernističke” performativne stilove koji svoje utemeljenje duguju prije svega metafizički konstituisanoj estetici, čiji su ključni obrisi fundirani još za vrijeme Platona i Aristotela. Istovremeno, detaljnijim promišljanjem Heideggerovog poimanja umjetnosti postaje vidljivije da je tehničko, kao i za Celana, nesumnjiva prijetnja po neskrivenost, odnosno istinitost autentičnog umjetničkog stvaralaštva. I dok se na početku umjetnosti, u doba antičkih Grka, ona poimala kao najviša instanca neskrivenosti, koja je reflektovala božansku prisutnost u vidu prožimanja sudbine bogova i ljudi, u savremenoj epohi se svodi na

¹⁵ Preciznije: “Umjetnost je kao U-djelo-postavljanje istine pjesništvo” (Heidegger 1959a: 72).

puke objekte estetskog uživanja i doživljavanja. To se pak uživanje temelji na tehničkom proizvođenju umjetničkih predmeta koji kao objekti uživanja bivaju stalno i sve brže reprodukovani i iznova proizvođeni. Podsjećamo i na slične Celanove opservacije kada je tehnifikacija savremene umjetnosti u pitanju, gdje automatizacija i hiperprodukcija umjetničkih djela, neprestana težnja ka novotarijama po svaku cijenu, odvođe u zonu bezavičajnosti i beznačajnosti, odnosno otuđenosti. Neće stoga biti nikakvo iznenađenje što i Celan i Heidegger potom akcentuju sve veći značaj poetskog kao neku vrstu izlaza, slobodnog stupanja u sferu izvan postmodernističkog dozvoljavanja svega i svačega.¹⁶

Pa ipak, ovdje se već nijansiraju i izvjesne suprotnosti u poimanju dva fenomena kod Celana i Heideggera, pa bi tako razumijevanje poezije pjesnika bilo u specifičnoj koliziji sa onim filozofa. Jer, kako je to već ranije isticano, za Celana je poezija u prvom redu suprotstavljena umjetnosti, između njih vlada tenzija i neka vrsta neprijateljstva, što dakako ne znači da ona ne bi u krajnjoj liniji dijalektički, i to u Hegelovom maniru, mogla da prevlada umjetnost, da je takoreći negirajući prevaziđe i pokaže se kao njezina bit. To pak sugerira, i to bi bila naša temeljna pretpostavka, da Celan ne uspijeva da istraje na svojoj početnoj isključivosti ove dvije sfere, ako se ima u vidu da na kraju krajeva i poetsko ostaje kao takvo umjetničko. U naznačenom smislu i Paić ističe da je kod Celana, a mi bismo dodali uprkos Celanu samom, pjesništvo štaviše u *Meridijanu* uslov za svaku umjetnost, jer “za Celana, kao i za Heideggera, pjesništvo čini bit umjetnosti” (Paić 2014: 33). Tačnije, ono što kod Celana sačinjava bit umjetnosti ipak mora dolaziti iz biti pjesništva, a to je događaj koji se opet ne može naći izvan jezika, koji je kao takav uvijek povezan sa umjetnošću. On, stoga, kako smo to već isticali, dijalektički prevladava svaku metafizičku koncepciju umjetnosti što se vidi i pri njegovom odbacivanju predstavljanja i opredmećivanja koje čini bit razumijevanja umjetnosti još od Platona.

U tom smislu za razliku od *implicitnog*, te na taj način i *dijalektičkog prevladavanja umjetnosti poezijom*, što je slučaj kod Celana, čini se da se kod Heideggera opisutnjuje više *eksplicitno* i samim tim *nedijalektično određivanje biti umjetnosti putem pjesništva*. Stoga, Heideggerova teza ipak pretpostavlja neku vrstu pojačanog i direktnog *kontinuiteta* između *umjetnosti* i *poezije*, on povlači umjetnost iz njenih mogućih i vidljivih devijacija ka mjestu gdje se nalazi njezin izvor, u mjesto čistog događanja istine koja postaje na taj način determinisana autentičnost i umjetnosti i poezije. Tada postaje jasnije da je poezija za umjetnost njeno počelo, izvorište, ali i određujući *topos*. Isto tako, poezija svojim djelovanjem revitalizuje

¹⁶ Treba istaći da se *postmoderna* ovdje razumijeva prije svega u kontekstu kretanja epohe, kao *doba* koje ukida ili poništava sve velike naracije *moderne*, istovremeno odbacujući čvrste i postojane, fundirane, koncepte znanja. U tom smislu, kao mjerodavni se inaugurišu estetski i etički relativizam, eklekticism i delegitimisanje univerzalnih vrijednosti. Pogledati više o tome kod: Lyotard 2005.

i obnavlja umjetnost, ukoliko ova postaje njena bit. Ne treba ipak ni u kom slučaju zaboraviti da, bilo kako bilo, za Heideggera ostaje nada i vjera da umjetnost može biti *izlaz* u epohi dominirajućeg vladanja *izazivajućeg ispostavljanja tehnike*. Nasuprot tome, Celan, kako su pokazali primjeri sa automatima nije u tolikoj mjeri optimističan, jer za njega i umjetnost i tehnika nose istu stigmu, tj. umjetničko-tehnička sfera ostaje kao korespondent onom prosto tehničkom.¹⁷ Ali, da Celan možda i griješi u svom, rekli bismo neutemeljenom, međuisključivanju poezije i umjetnosti, vispreno potvrđuje i Lacoue-Labarthe koji podsjeća da se uopšte ne može govoriti o staništu, mjestu ili zavičaju umjetnosti i to činiti bez stabilnog i jasnog identiteta (ili zavičaja), što će reći da umjetnost ipak ne može biti stranac poeziji: “Štaviše, zato je, ukoliko je zadatak ili odredište poezije da se oslobodi od umjetnosti, ovaj zadatak ili odredište blizu nemogućeg. Nikada se ne može završiti sa umjetnošću” (Lacoue-Labarthe 1999: 45).

Pored navedenog, čini se da je u određenoj mjeri isto tako u radu više puta emfazirani odnos između *umjetnosti*, *jezika* i *poezije* uputio na dodatne disparatnosti u razumijevanju Celana i Heideggera. Naime, i u tom svjetlu, kod Heideggera je postalo vidljivo da je bit jezika, uokvirena u Kazi (*Sage*), u stvari, nešto što se pokazuje samo od sebe, tačnije, jezik je kao *kuća bitka*, kao pokazivanje i rasvjetljavajuće-skrivajuće otkrivanje bitka samog, ipak i iznad svega ostao vezan za nešto ne-subjektivno i gotovo bezlično, za bitak sam. Na tom tragu, Heidegger, između ostalog, u zbirci *Na putu ka jeziku* nedvojbeno ističe da sam jezik, kao takav i po sebi uzet, pa samim tim i ono pjesničko, govori u neprestanoj samoći i osamljenosti. No, primjetno je i da Celan na sličan način tvrdi da je poezija, prisjetimo se, svojevrsna “osamljenost” (*einsam*) i nešto “na putu” (*unterwegs*), premda on ovdje koristi Heideggerove terminološke odrednice koje evidentno modifikuje spram svojih potreba.¹⁸ Ali da se on ipak razlikuje od filozofa iz Frei-

¹⁷ Lyon ističe da je u jednom pismu koje je napisao par mjeseci prije *Meridijana* Celan akcentovao pojam tehnike i upotrijebio ga u kontekstu savremene produkcije pjesničkog jezika. Tako se stvara loša poezija i za deskripciju ovog fenomena on koristi Heideggerov termin *mahinacija*, što je inače njegov rani naziv za ono što će docnije odrediti kao *postav* (*Gestell*) (usp. Lyon 2006: 124).

Takođe, Lyon smatra da su kritičari zanemarili jedan važan aspekt, a koji se tiče toga da su i Celan i Heidegger predosjetili sav užas koji sa sobom nosi disciplina *kibernetike* i njena spona sa *informacionom teorijom*. Heidegger, kako je to opštepoznato, u svom poznom mišljenju upućuje na negativan uticaj nauke i tehnike na ljudsku sposobnost da dovede do jezika, na autentičan način, pojavni svijet. “Ali Celan ide dalje. Više desetina zabilješki među stotinama koje je napisao za ‘Meridijan’ govor posebno pominju temu kibernetike. Jedna od njih čini jasnom vezu između ove teme i njegovog upućivanja na automat u prvom dijelu ‘Meridijan’ govora. Iz toga se može shvatiti da je automatizacija na koju upućuje u Büchnerovom *Leonce and Lena* za njega reprezentacija najmodernije pjesničke umjetnosti” (*ibid.*: 125).

Takvo gledište sugerise da je ovakva umjetnost umjetna, vještačka, sintetička, produkovana, što će reći da je tu već na djelu kibernetika, koja “kreira” marionetu koja je programirana da od-govori.

¹⁸ Čini se da je ovakvo misaono rješenje kod Celana proisteklo iz njegovog uvjerenja da umjetnost sprovodi neku vrstu udaljavanja, distanciranja sebstva od samog sebe, ali ne i njegovog samootuđenja. To distanciranje je pak uslov za odnos sebstva ka samom sebi i u tom smislu je poezija osamljenost.

burga, potvrđuje i ranije u radu istaknuto usmjeravanje pjesnika ka onom Drugom, što je izgleda korak koji Heidegger nikada ne bi mogao da napravi.¹⁹

Ako se bolje pogleda, navedena postavka postaje jasnija ukoliko se već zna da Celan u svom govoru iz Bremena, ali i u *Meridijanu*, insistira na tome, kako smo i vidjeli u gore iznijetim postavkama, da su pjesme “na putu”, one streme ka nekome, pa samim tim impliciraju *dijalog*. Nasuprot njemu, Heidegger, podsjetimo se, svoje slavno predavanje o jeziku započinje citatom Novalisa gdje se svjedoči o *monološkoj* strukturi jezika, i kaže da je tajna jezika u tome da on govori sam i u osamljenosti sa samim sobom (usp. Heidegger 2007: 239). Stoga, kada Celan u *Meridijanu* tvrdi da poezija, kao najčistija forma jezika, egzistira “u tajni susreta”, onda je njegova tvrdnja, stiče se utisak, u direktnoj konfrontaciji sa Heideggerom (usp. Lyon 2006: 132). Treba nedvojbeno istaći da Heidegger uprkos tome što u svojim spisima često koristi termine *dijaloga* i *razgovora* (*Gespräch*), rijetko se kad to tiče odnosa sa drugim ljudima, već je u pitanju razmjena na jednom apstraktnijem nivou, poput recimo razgovora između mišljenja i pjesništva. Nije onda iznenađujuće što i sam Celan konstatuje kako je kod Heideggera jezik u prvom planu *monolog*. U tom smislu valja iznova akcentovati da poezija za Celana opstoji u tajni *susreta sa Drugim*, te u navedenom kontekstu i Véronique Fóti ističe:

Kroz platno, ogradu, i kristalni matriks jezika, Celanova poezija teži da se proširi na drugost Drugog, iako odbacujući “sve proroke” i bilo kakve esencijalne unifikacije. Ona teži i treba da se širi takođe ka misliocu koji prati konfiguracije drugog platna. Dok međutim Heidegger, čija je zasluga u pokretanju međurazmjene između poetizacije i mišljenja, odbacuje pjesniku “misleću riječ”, Lévinas, mislilac etike alteriteta, je u velikoj mjeri sačuvao netaknutom razdjelinu između poezije i mišljenja. (Fóti 1992: 97, 98)

Naime, Lévinas, uostalom, u svom tekstu o Celanu, uočava da njegova pjesma, kao savršeni jezik, označava prije svega nivo interakcije koji je sličan treptaju oka ili znaku upućenom onom bližnjem, našem susjedu.²⁰ Ovo je znak saučesništva bez bilo kakvog razloga, to znači pričati bez govora, jer subjekt koji priča i sam postaje darivanje znaka, on je prosto rečeno značenje. Radi se o, kod Celana, elementarnoj komunikaciji koja je lišena Heideggerovog otkrovenja i pokloničkog ulaska u jezik koji govori, kao mjesto stanovanja bitka (usp. Lévinas 1978: 16). Shodno tome, za Fótijevu je primjetno, za razliku od Lévinasa, odsustvo kod Celana eshatološkog događaja ili očekivanja. Ovdje je prije na djelu sasvim, cijeli, Drugi, koji je bliski Drugi. Izgledno je da za razliku od Heideggera i Gadamera, Celan priznaje, po ovom tumačenju, da pjesma danas dolazi blizu zapadanja

¹⁹ Više o razumijevanju Drugog kod Celana vidjeti i kod: Lyon 2006: 132.

²⁰ Jer: “pjesma ide ka drugom. Nada se da će se ujediniti sa njim, slobodno i bez okupiranja” (Lévinas 1978: 17).

u tišinu, da se ona nalazi na marginama sopstvene mogućnosti, da nestajanje koje je pogađa dovodi do njenog sopstvenog ubrzanja (usp. Fóti 1992: 105). U tom smislu, ističe dalje Fóti, dok god je pjesma inskripcija, pisanje ili tekst, prije nego li jezik koji govori u Heideggerovom smislu, ona ostaje kod Celana, što je već i akcentovano ranije, neodvojiva od *datuma* (usp. *ibid.*). Uprkos tome, i za razliku od Heideggerovog prisjećanja/zahvale, pamćenje koje je određeno datumom kod Celana ne premješta prošlost u budućnost, već prije i u prvom redu *povezuje* prošlost i budućnost. U tom duhu, neodređenost budućnosti je utkana u prošlost, što je upečatljivo za Heideggera, dok kod Celana prošlost nastavlja da propisuje ili bolje reći usmjerava budućnost (usp. *ibid.*: 104).²¹ Shodno tome, i u skladu sa do sada rečenim, nije neka naročito iznenađujuća okolnost da Celan zapravo govori o pjesmama sa kojima se hodi, njegove pjesme su okolišni i teško nazirući putevi, to su, što je jako važno, *putevi-susreti* (usp. Celan 2011: 241), drumovi nekog glasa koji nas priziva ka konkretnom, stvarnom “ti”, povratku istinskom zavičaju ili domu:

Nalazim nešto što povezuje i poput pjesme dovodi do susreta. Nalazim nešto – poput jezika – nematerijalno, ali zemaljsko, terestričko, nešto kružno što se preko oba pola vraća samome sebi, prolazeći – zgodne li stvari – čak i kroz trope – : nalazim... meridijan. (Celan 2011: 242)

S tim u vezi, Fóti jeva je pak u pravu kada tvrdi da “meridijan je figura koja nema analoga kod Heideggera” (Fóti 1992: 110). Pol, orijentir, za njemačkog filozofa, je singularni stožer manifestacije, oko kojeg *polis* konfigurirše sebe kao “suštinsko mjesto” povijesnog ljudskog stanovanja. *Polis* se ovdje misli u *aletheo-loškim* terminima prije nego u pojmovima ljudske polarizacije i njihovog mogućeg izmirenja. Celanova vizija, nasuprot Heideggeru, ostaje više naklonjena Platonu za kojeg je jedino *eros* onaj koji omogućava ispunjenje vrline (*arete*) unutar *polisa*. Drugačije rečeno, Celan zamjenjuje strukturu intelektualnog uspinjanja sa nečim što bi se moglo zvati kristalografijom poetskog (usp. *ibid.*). Ovdje bismo još samo htjeli da ukažemo i da bi navedena Celanova poetska osobenost, smjelije i tendenciozno kazano, eventualno bila korespondirajuća, što je već i djelimično nagoviješteno, sa Lévinasovim misaonim konstrukcijama koje akcentuju ne samo odgovornost za Drugog već i poziv na žrtvovanje, odnosno da se bude-za-drugog čovjeka.²² Naime, ukoliko se prisjetimo Celanovog vlastitog određenja *pravde kao*

²¹ O razumijevanju vremena kod Celana pogledati: Gadamer 2009: 76–92. Takođe, u istu svrhu poželjno je konsultovati i vrlo vrijednu studiju Sandra Zanettija: Zanetti 2006.

²² Iako je u uvodnom dijelu rada tek uzgredno pomenuto i Derridino tumačenje Drugog u kontekstu razumijevanja Celana, mora se ipak istaći kako njegov interpretativni napor kada je ovaj aspekt u pitanju ostaje dužan Lévinasu. Sljedstveno tome, i polazeći od izvornijeg i produbljenijeg razumijevanja fenomena Drugog kao takvog i drugosti uopšte unutar Lévinasove filozofije, čini se da je za ovu priliku relevantnije i prikladnije uspostavljanje korespondencije između Celana i Lévinasa. Uostalom,

prisjećanja onih stradalih u strahotama holokausta, onda bi ovo oslanjanje i interpretativno konsolidovanje Celana i Lévinasa imalo koliko-toliko veće opravdanje.

U tom cilju treba podsjetiti da Celanova poezija, po Lévinasu, postavlja sebe na jednom pre-sintaktičkom i pre-logičkom mjestu, ona prethodi svakoj “neskrivenosti” kao istini u Heideggerovom smislu te riječi, pa je stoga ona čisti dodir, kontakt, milovanje, darivanje koje daruje i samu ruku koja daje. Jezik Celanove poezije je jezik blizine, koji je bliži od “istine bitka”, to je *prvi jezik* i on odgovara onom Drugom, susjedstvu susjeda, omogućavajući čudo toga da se može biti “za Drugoga” (usp. Lévinas 1978: 17). Celan, stoga, poeziju misli kao *transcendenciju* (usp. Lévinas 1978: 18) koja pravi skok preko ambisa bitka: “Ovo izuzetno ‘izvan’ nije neki drugi predio. S one strane jednostavno stranog u umjetnosti – i s one strane otvorenosti bitka bića – pjesma pravi korak naprijed: strano je stranac. Ništa nije stranije ili više tuđe od drugog čovjeka, i to u svjetlu utopije koja dodiruje čovjeka izvan svake ukorijenjenosti i zavičajnosti” (*ibid.*: 18). Po Lévinasu, bezavičajnost postaje humanost čovjeka, a ne njegova degradacija usljed zaborava bitka ili trijumfa tehnike. Konačno, ova apsolutna *eksteriornost* Drugog kao bilo kojeg susrećućeg čovjeka, što je i bezgranična ljubav spram njega, kao što je poznato, kod Lévinasa neizostavno zadobija karakter *transcendentnosti* koja se suprotstavlja imanentnosti ontološkog, što će reći Heideggerovog, Istog, čime se dodatno potvrđuje bliskost sa onim što određuje i Celanovo pjesništvo kao, na sebi svojstven način, transcendentno.²³ U toj avanturi gdje se sebstvo posvećuje pjesmi kako bi susrelo Drugog u nekom ne-mjestu, povratak je ono što iznenađuje, jer taj povratak nije utemeljen na odgovoru u okviru neke relacije, već na cirkularnosti *meridijana* – savršene trajektorije ovog kretanja bez povratka, koje je zapravo ono beskrajno poetskog kretanja (usp. *ibid.*: 20). Meridijan označava da se kod Celana radi o neizbježnom ispitivanju koje prekida igre ljepote i usmjerava ka Drugom, pjesma ishodi iz davanja, iz biti-za-Drugog, u značenju koje je starije od ontologije ili mišljenja bitka kod Heideggera, koje prethodi znanju i želji, filozofiji i strasti (usp. *ibid.*: 21). Poezija je, stoga, ono drugačije od pukog istrajavanja u postojanju ili nešto s one strane bitka kod Celana čime, po našem uvjerenju, a pri čitanju Celana u Lévinasovom ključu, njegovo određenje poezije transcendirira ili, ako tako možemo reći, *prevladava* ono Heideggerovo. To bi dakako bio samo misaoni impuls, poticaj, osobeni mig, za jedno drugačije iščitavanje Celanovog razumijevanja uloge poezije i umjetnosti u savremenim uslovima. Na taj način, moglo bi se reći

nije li ova bliskost uslovljena i time što su i Celan i Lévinas, kao Židovi, lično iskusili i osjetili hladnokrvnu brutalnost holokausta, i nije li time potvrđena Celanova opaska da se jedino oni koji su svjedočili ovaj strašan događaj, svojim dahom i krvlju, svojim imenom i nenadoknadivim gubitkom i žaljenjem, mogu istinski i razumjeti.

²³ Uzgred budi rečeno, za Lévinasa Drugi uvijek stupa iz visine, on je vjesnik Beskonačnosti, pa se na njegovom licu objavljuje i trag same Beskonačnosti. Više o ovoj problematici kod Lévinasa pogledati između ostalog: Lévinas 2006.

da dok za Celana, u konačnici, poezija ostaje pjevanje o Drugom, kretanje ka licu i transcendenciji Drugog, i to u Lévinasovom hermeneutičkom maniru, kod Heideggera poezija ostaje mjesto stanovanja bitka, tj. stremljenja ka bitku kao takvom, što će reći izvan onostranosti odgovornosti, pravde i brige za Drugog.

LITERATURA

- Adorno, Theodor. 1985. Kritika kulture i društvo. Prev. Nadežda Čaćinović-Puhovski. U: Adorno, Theodor. *Filozofsko-sociološki eseji o književnosti*: 217–232. Zagreb: Školska knjiga.
- Barbarić, Damir. 2008. Prijepor u bitku. U: Barbarić, Damir. *Zrcalna igra četvorstva*: 21–37. Zagreb: Matica hrvatska.
- Barbarić, Damir. 2018. Heideggerova rasprava o umjetnosti. U: Barbarić, Damir. *Drugi početak. Mišljenje s Heideggerom*: 91–111. Zagreb: Matica hrvatska.
- Bernasconi, Robert. 1999. The Greatness of the Work of Art. U: *Heidegger Toward the Turn. Essays on the Work on The the 1930s*: 95–119. Ur. James Risser. New York: State University of New York.
- Buck, Theo. 2011. Paul Celan, Fuga smrti. Prev. Truda Stamać. U: *Crna mostarina*: 258–271. Zagreb: Meandar.
- Celan, Paul. 1989. *Poezija*. Prev. Truda Stamać. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Celan, Paul. 2008. Govor prilikom dobijanja književne nagrade grada Bremen (1958). Prev. Branimir Živojinović. U: Celan, Paul. *Fuga smrti*: 283–286. Beograd: Nolit.
- Celan, Paul. 2011a. *Crna mostarina*. Prev. Truda Stamać. Zagreb: Meandar.
- Celan, Paul. 2011b. Meridijan. Prev. Truda Stamać. U: *Crna mostarina*: 229–242. Zagreb: Meandar.
- Dastur, Françoise. 1999. Heidegger's Freiburg Version of the "Origin of the Work of Art". U: *Heidegger Toward the Turn. Essays on the Work on The the 1930s*: 119–146. Ur. James Risser. New York: State University of New York.
- Düsing, Klaus. 2011. Die Mythologie des späten Hölderlin und Heideggers Seinsgeschichte. U: *Die Gottesfrage im Denken Martin Heideggers*: 129–149. Ur. Norbert Fischer i Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Derrida, Jacques. 2005. *Sovereignties in Question: The Poetics of Paul Celan*. New York: Fordham University Press.
- Eshel, Amir. 2004. Paul Celan's Other: History, Poetics, and Ethics. *New German Critique* 91: 57–77. Special Issue on Paul Celan (Winter, 2004).
- Fóti, Véronique M. 1992. *Heidegger and the Poets: Poiesis/Sophia/Techne*. New Jersey: Humanities Press.
- Gadamer, Hans-Georg. 2009. *Ko sam ja i ko si ti? Komentar uz Celanov ciklus pesama "Kristal daha"*. Prev. Saša Radojčić. Beograd: Nolit.
- Heidegger, Martin. 1959a. Izvor umjetničkoga djela. Prev. Danilo Pejović. U: Heidegger, Martin. *O biti umjetnosti*: 5–81. Zagreb: Mladost.
- Heidegger, Martin. 1959b. Čemu pjesnici?. Prev. Danko Grlić. U: Heidegger, Martin. *O biti umjetnosti*: 81–143. Zagreb: Mladost.
- Heidegger, Martin. 1996. Bit jezika. Prev. Josip Brkić. U: *Kraj filozofije i zadaća mišljenja*: 343–397. Prir. Josip Brkić. Zagreb: Naprijed – "Brkić i sin".

- Hajdeger, Martin [Heidegger, Martin]. 2007. Put ka jeziku. Prev. Božidar Zec. U: *Na putu k jeziku*: 239–269. Beograd: Fedon.
- Heidegger, Martin. 2008. *Prilozi filozofiji (Iz događaja)*. Zagreb: Naklada Breza.
- Hajdeger, Martin [Heidegger Martin]. 2009. *Niče 1*. Prev. Božidar Zec. Beograd: Fedon.
- Heidegger, Martin. 2012. Hölderlin i bit pjesništva. Prev. Ivan Bubalo. U: Heidegger, Martin. *Objašnjenja uz Hölderlinovo pjesništvo*: 31–51. Zagreb: Demetra.
- von Herrmann, Friedrich-Wilhelm. 1999. *Die zarte, aber helle Differenz. Heidegger und Stefan George*. Frankfurt am Mein: Vittorio Klostermann.
- von Herrmann, Friedrich-Wilhelm. 2002. *Wahrheit – Freiheit – Geschichte: Eine systematische Untersuchung zu Heideggers Schrift "Vom Wessen der Wahrheit"*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- von Herrmann, Friedrich-Wilhelm. 2011. Die drei Wegabschnitte der Gottesfrage im Denken Martin Heideggers. U: *Die Gottesfrage im Denken Martin Heideggers*: 31–47. Ur. Norbert Fischer i Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Hamburg: Felix Meiner Verlag.
- Levine, Michael G. 2014. *A Weak Messianic Power. Figures of a Time to Come in Benjamin, Derrida, and Celan*. New York: Fordham University Press.
- Lyon, James K. 2006. *Paul Celan and Martin Heidegger: An Unresolved Conversation, 1951–1970*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 1999. *Poetry as Experience*. Stanford: Stanford University Press.
- Liotard, Jean-François. 2005. *Postmoderno stanje. Izvještaj o znanju*. Prev. Tatiana Tadić. Zagreb: Ibis grafika.
- Lévinas, Emmanuel. 1978. Being and the Other: On Paul Celan (trans. Stephen Melville). *Chicago Review* 29, 3: 16–22.
- Lévinas, Emanuel [Lévinas, Emmanuel]. 2006. *Totalitet i beskonačnost*. Prev. Spasoje Ćuzulan. Beograd: Jasen.
- Miščin, Daniel. 2013. Zagonetni ovan Paula Celana. Između hermeneutike i dekonstrukcije. *Obnovljeni život – časopis za filozofiju i religijske znanosti* 68, 3: 311–322.
- Paić, Žarko. 2014. "Svijet je otišao..." Paul Celan i apsolutno pjesništvo. *Zeničke sveske – časopis za društvenu fenomenologiju i kulturnu dijalogiku* 20, 14: 15–47.
- Pöggeler, Otto. 2022. Bitak i ništa – Mistični elementi kod Heideggera i Celana. *Tvrđa – časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti* 1–2: 6–21.
- Pöggeler, Otto. 1999. Heideggers Begegnung mit Paul Celan. *Disputatio philosophica: International Journal on Philosophy and Religion* 1, 1: 38–49.
- Trawny, Peter. 2022. Celan i Heidegger. Još jedanput. *Tvrđa – časopis za teoriju, kulturu i vizualne umjetnosti* 1–2: 22–31.
- Wurzer, Wilhelm S. 1999. Heidegger's Turn to Germanien – a Sigmatic Venture. U: *Heidegger Toward the Turn. Essays on the Work on The the 1930s*: 187–211. Ur. James Risser. New York: State University of New York.
- Zanetti, Sandro. 2006. "zeitoffen". *Zur Chronographie Paul Celans*. München: Wilhelm Fink Verlag.

SUMMARY

POETRY AS DIALECTICAL OVERCOMING AND ESSENCE OF ART
WITHIN CELAN'S CHANT AND HEIDEGGER'S THOUGHT

We have tried with this article to present two at the first glance different conceptions on art and poetry, penned by a poet Paul Celan and by a philosopher Martin Heidegger. With that purpose primarily we have considered Celan's intention to overcome the negative aspects of contemporary art by means of poetry in the indirect and dialectical mode. In addition, the article follows Heidegger's philosophical notions striving to present that poetry is still making the essence of the artistic as such. The author of this article confirms and makes explicit that both the poet and the philosopher have a clear intention to determine the true nature of the art, where this approach reveals certain differences, however, leaving the space for the possibility of dialogue.

Keywords: essence of art, poetry, *The Meridian*, testimony, *aletheia*, Strife between the world and Earth