

## BITAK I NIŠTA U FILOZOFIJI I UMJETNOSTI (HEIDEGGER I BECKETT)

### SAŽETAK

Rad pokušava uspostaviti dijalog s mišljenjem jednoga od najznačajnijih filozofa XX. stoljeća, Martinom Heideggerom, te djelom jednoga od najznačajnijih suvremenih umjetnika, romanopisca i dramatičara Samuela Becketta. K tomu, istražuje mogućnost utemeljenja njihova međusobnog dijaloga, u kontekstu stoljetnoga spora filozofije i umjetnosti oko istine i interpretacije bitka, ali i našega doba „krize čovjeka“. Razrađujući ključne filozofeme Heideggerova djela – a osobito njegovog promišljanja umjetnosti – i analizirajući glavne motive Beckettova „teatra apsurdna“, pronalazi prostor zasnivanja njihova razgovora u tišini/muku, kao mjestu utemeljenja samoga govora.

Spor među pjesnicima i filozofima, među pjesništvom i filozofijom, star je kao mišljenje samo. Taj spor stoji i pada na borbi za istinu; to razilaženje, koje se temelji na dokazivanju i interpretaciji istine, na utemeljenju i zasnivanju bitka, zauzima samo središte filozofije i pjesništva. Zagovarali su ga već Parmenid i Heraklit u antičkoj Grčkoj prije više od dvije tisuće i petsto godina, a produbio ga je Platon, koji u Državi kaže: „Među nama – nadam se da me nećete tužiti pjesnicima tragedija i svim drugim oponašajućim pjesnicima – svo to pjesništvo čini mi se opasnim za duh slušatelja koji nemaju na raspolaganju zaštitno sredstvo protiv istog, to jest, poznavanje prave prirode tih stvari.“ (Platon, 1995:213) Pravilno poznavanje prirode stvari – to je pravilno gledanje ili motrenje bivstvujućeg kao bivstvujućeg – ima dakako filozofija, koja će pjesnicima također odrediti granice njihova stvaranja. Pjesnici ne mogu pronositi istinu, koju će Platon postaviti kao pravilo. U toku filozofije i povijesti su na čelo te borbe stupili različiti pobjednici; filozofija se odavala pjesništvu, dok je ono posezalo i za filozofijom. Descartes će tako umjetnost kao užitek čula duboko poniziti pred umom, Hegel će pak proglasiti kraj umjetnosti; naime, u *Predavanjima o estetici* tvrdi da umjetnost ne važi više kao najviši način u kojem istina osigurava egzistenciju. Doduše, možemo se nadati da će se umjetnost sve više stupnjevati, pošto je njena forma prestala biti najvišom potrebom duha. Duh tako, po Hegelu, nema više potrebe za umjetnošću, koja je u prošlosti bila još uvijek prisutna, još uvijek vrlo živa. Umjetnost – koja usprkos Hegelovim tvrdnjama još nije prišla kraju – iznova je uvučena u filozofiju s Nietzscheom, a pola stoljeća nakon toga ju, prije svega u obliku pjesništva, slavi i opijeva Martin Heidegger.

Martina Heideggera (1889. – 1976.) predstavljamo u ovom spisu kao jednog od središnjih izlagatelja bitka u povijesti zapadne filozofije, i zasigurno kao središnjeg izlagatelja bitka u dvadesetom stoljeću. Približiti mu se moramo neposredno, u svjetlu pitanja o bitku, koje je ostalo zaboravljeno od Aristotela nadalje, i slijediti njegovo preispitivanje istine i govora. Njegovo mišljenje se dotiče umjetnosti na sredini razvojnog puta koji ga vodi od početnog i sveprisutnog pitanja bitka (*Bitak i vrijeme*, 1927) do pomaka prema

događanju (*Vrijeme i bitak*, 1962). Heideggerov se razgovor s umjetnošću odvija preko dijaloga s pjesnikom Hölderlinom, u čijim pjesmama otkriva temeljno pjesničko iskušenje i razdor između Neba i Zemlje, između ljudi i bogova. Dok u spisu Izvor umjetničkog djela traži prije svega bit umjetnosti i nailazi na istinu, u spisima koji se povode za Hölderlinom pita se dalje – o mjestu događanja istine i bitka, o govoru. Bit i istina, naime, sjaje u govoru, koji u *Pismu o humanizmu* (1947) naziva „kućom bitka“, a prije svega se utemeljuje u govoru *par excellence*: u pjesništvu. Kako pak Heidegger razumije umjetnost i zašto pjesnicima priznaje pobjedu u sporu među pjesništvom i filozofijom? Kakvo je događanje istine i bitka? Što je to govor?

Heideggera ćemo pokušati uvesti u razgovor s njegovim suvremenikom, pjesnikom tragedija, s jednim od utemeljitelja „teatra apsurdna“, s piscem i dramatičarom Samuelom Beckettom (1906. – 1989.). Irski dramatičar je tragikomijom U očekivanju Godota postavio prekretnice u modernoj drami. Ta bezizlazna stanja u iščekivanju Ničega dobivaju i nova uprizorenja u dramama *Svršetak igre* i *Divni dani*. U Beckettovim djelima se otvara bezdan Ničega; ne postoji glavni protagonist, ne postoji klasična struktura ni klasični jezik – a postoji problem iščitavanja smisla. Ako interpretiramo njegova djela na temelju njegove izjave „It means what it says“ (Fletcher, 2000:14), odgovor i prikazivanje bitka nam izmiču: Becketta ćemo tako postaviti kao izlagatelja Ničega nasuprot filozofu izlagatelju bitka. Želimo naznačiti njihove odgovore, a prije svega pitanja koja se rađaju zbog bivanja samog, iako su uvjetovana također i duhovnim stanjem sredine dvadesetog stoljeća i udarcem koji u današnje vrijeme zadaje tehnika. Kakav je čovjek tadašnjeg – sadašnjeg vremena? Kako da ga razumijemo u svjetlu Beckettovih drama? Kako se taj čovjek oblikuje u filozofiji i umjetnosti? Zašto je filozof teoretičar bitka, a dramatičar teoretičar Ničega? Zašto filozofija odgovara na krizu čovjeka pitanjem o bitku, o biti istine, o govoru, a umjetnost Ničim. Što uspijevamo reći o današnjem čovjeku? Na koji način mogu suvremena filozofija i drama zaplesati zajedno?

## Heideggerovo otvaranje pitanja bitka. Umjetnost kao istina. Umjetnost kao snovanje.

Heideggeru smo nadjenuli ime „izlagatelj bitka“. Zašto? U uvodu u svoje središnje djelo *Bitak i vrijeme* kaže: „Imamo li danas neki odgovor na pitanje o tome, što zapravo mislimo riječju 'bivstvujući'? Nipošto. I tako, eto, valja ponovo postaviti pitanje o smislu bitka.“<sup>1</sup> (Heidegger, 1997:17) To pitanje je od Aristotela i Platona pa nadalje bilo shvaćeno kao najopćenitiji i najprazniji pojam, kao pojam koji nije moguće obuhvatiti definicijom, kao pojam koji je najviše sam po sebi razumljiv. Analiza tih predrasuda o pitanju bitka pokazuje da je u filozofiji od Aristotela nadalje na djelu bio „zaborav bitka“. Aristotel, naime, u *Metafizici* bitak postavlja kao prvo, temeljno i, tako reći, jedino pitanje filozofije; njegova definicija znanosti o bivstvujućem, ukoliko je bivstvujće, glasi: „Postoji znanost koja promatra bitak kao bitak i njegove prisutnine po sebi.“<sup>2</sup> (Aristotel, 1999: 73) Bivstvujće, ukoliko je bivstvujće, je bitak i to je predmet filozofije. Heideggerovo ponavljanje zaboravljenog pitanja o bitku znači, prije svega u Bitku i vremenu, izradu postavljanja tog pitanja: „Upitno pitanja, koje treba izraditi je bitak, ono što određuje bivstvujće kao bivstvujće, ono iz čega se bivstvujće uvijek već razumije... Ukoliko je to upitno bitak, a bitak znači bitak bivstvujćeg, kao upitno pitanja bitka prikazuje se bivstvujće samo.“ (Heidegger, 1995:24,25) Heidegger će pitanje bitka postaviti kao pitanje smisla bitka, a ta se postavka događa u okviru horizonta vremena kao horizonta razumijevanja bitka, i to preko tri ekstaze vremenitosti: kroz budućnost, prošlost i sadašnjost. *Bitak i vrijeme* je knjiga razrađene analize pitanja o smislu bitka, koje je nužno vezano uz razumijevanje tubitka. Tubitak (Dasein) je Heideggerov pojam, koji odjednom nadmašuje i prožima povijesno i definicijski opterećene pojmove, kao što su čovjek, individuum, subjekt. Tubitak je određen time da je uvijek samo-moj (Tubitak sam samo ja sam/a), da je usmjeren razumijevanju samog sebe i da je u-svijetu (biti-u-svijetu). Tubitak egzistira, a razumije se samo iz (vlastitog) svijeta, ali je samo u-svijetu. Temeljne odrednice tubitka su egzistencijali, koji

su osjećaj, razumijevanje i govor, dok su tjeskoba i smrt središnja raspoloženja tubitka, pokrenuta zato što je tubitak konačni bitak, jer je bitak-k-smrti. Upravo te, usprkos smrti, tjeskoba i briga (kao bitak Tubitka) znače razumijevanje egzistencije. Egzistiranje znači razumijevanje vlastite egzistencije, vlastite krajnosti, vlastite brige za bitak tubitka.

Heidegger se pri takvom novom postavljanju filozofije, u fenomenološkoj hermeneutici, dotiče također problema kraja filozofije, odnosno metafizike. Heidegger tako govori o pobjeđivanju i prebolijevanju posljednje metafizičke epohe, koja je bila najavljena već Nietzscheovom tvrdnjom – „Bog je mrtav“. Ili kao što kaže Heideggerov učenik i nastavljatelj njegove misli, prije svega u sferi fenomenološke hermeneutike, Hans G. Gadamer: „Martin Heidegger vidi kraj filozofije naprosto u tome da s dobom tehničkog usavršavanja svijeta nastupa opća nepotrebnost pitanja o bitku i da iskrsava nužnost drugačijeg mišljenja.“ (Gadamer, 1988:1229) Metafizika je dakle iscrpila svoja pitanja i našla se u epohi u kojoj pitanje bitka nije više temeljno pitanje filozofije, u kojoj više nema boga i u kojoj je tehnika bitno preobrazila čovjeka. Heidegger postavlja u svom predavanju iz tridesetih godina prošlog stoljeća *Uvod u metafiziku* kao temeljno pitanje metafizike upravo Leibnizovo pitanje „Zašto jest bivstvujće, a ne radije ništa?“. Metafizika ima ime „...određujuće sredine i jezgre čitave filozofije“ (Heidegger, 1995:18) i ujedno ime koje uključuje cjelokupnu zapadnu filozofiju. Heidegger će se još vraćati interpretaciji metafizike (prije svega njenom kraju), a posebno njezinu izvoru: grčkim misliocima. Sa svojim novim prijevodima, koji su se usmjerili na izvorno značenje samih riječi, te su tako pokušali izbjeći grupi značenja, nametnutih tijekom povijesti, zasigurno je ponudio nov, dublji uvid u razumijevanje mišljenja tih mislilaca. Na mnogim mjestima u njegovim spisima možemo pratiti „hermeneutične“ zamjerke na prijenos određenih pojmova iz jednog jezika u drugi, te s time i u drugi misaoni okvir. Takva prenošenja, a među njima zasigurno najpoznatiji i odlučujući onaj iz grčkoga u latinski jezik, ne znače samo prijevode već nose u sebi interpretaciju i promjenu smisla. U bogatim prijevodima Heraklita, Parmenida, Anaksimandra, Platona, Aristotela i drugih, nalazimo težnju za traženjem, za povratkom

izvoru, izvornom izvoru „čuđenja“. Ne samo razumijevanjem filozofskog govora začetnika filozofije već i uvidom u samo grčko iskustvo koje je okruživalo filozofiju, možemo pristupiti bliže k promišljanju izvora i stupiti u dodir s dubljim razumijevanjem njihova govora. Heideggerova hermeneutika je išla prije svega u smjeru otvaranja konstitutivnih pojmova grčkog mišljenja, kao što su bitak (*to einai...*), istina (*aletheia*), priroda (*physis*), umjetnost – vještina (*techne*), um (*nous*), riječ (*logos*), izgled (*eidōs*) itd. Ponovnim otvaranjem pitanja bitka, proširivanjem mišljenja Heraklita i Parmenida koje je bitno određivao odnos *logos – physis*, prijevodom istine kao neskrivenosti Heidegger se dovodi u središte grčkog mišljenja; istina kao neskrivenost će postati jedna od osi njegove filozofije. Što je istina kao neskrivenost? Iz skrivenog u neskrivenost se naime pomakne, zasja bit bivstvujćeg. U spisu *O biti istine* govori: „Pustiti biti – naime, bivstvujćem kao bivstvujćem, koje jest – znači prepuštiti se otvorenosti i njegovoj otvorenosti, u kojoj stoji svako bivstvujće, koje ona zapravo donosi sa sobom. Zapadnom mišljenju se to otvoreno na svom početku obznanilo kao *aletheia*, neskrivenost. Ako „*aletheia*“ umjesto kao istina prevedemo kao „neskrivenost“, tada taj prijevod nije samo doslovan, već sadrži naputak da uobičajeni pojam istine u smislu izjavne pravilnosti pro-mislimo u okrenutosti ka još nesputanome otkrivenosti i otkrivanju bivstvujćeg.“ (*O biti istine*, preuzeto iz Hribar, 1995:45) Uobičajen pojam istine kao izjavne pravilnosti, koji je postavio Platon, znači otklon, pomak od početka. Istina kao neskrivenost nam nudi pomak k otvorenosti i uvid u jasnoću bivstvujćeg kao bivstvujćeg. Bivstvujće stupa u neskrivenost tada kad je u sisanju, kad pređe iz skrivenosti u neskrivenost. Premda je Heidegger posvetio mnogo svoga djela upravo razjašnjenju pojma istine, možemo slijediti luk njegova mišljenja koji nas vodi od spisa *Platonov nauk o špilji* – gdje uz analizu Platonove usporedbe sa špiljom argumentira Platonovu postavku istine kao izjavne pravilnosti – do spisa *O biti istine*, koji predstavlja obrat u razumijevanju istine.

U spisu *Izvor umjetničkog djela* postavlja pak umjetnost i umjetničko djelo kao još jedno mjesto sisanja istine kao neskrivenosti. S početnim pitanjem o biti umjetnosti se upleće u kružni tok između umjetnosti, umjetničkog djela i umjetnika; zato

<sup>1</sup> Prijevod je naveden prema: Heidegger, Martin, *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb, 1988; prev. Hrvoje Šarinić (nap. ur.).

<sup>2</sup> Prijevod prema: Aristotel, *Metafizika*, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 1992; prev. Tomislav Ladan (nap. ur.).

se usmjerava na Stvarno stvari, Djelatno djela i na Oruđevno oruđa umjetničkog djela. Stvarno u umjetničkom djelu možemo razumjeti na tri načina: Stvarno kao nositelj karakteristike djela je jezgra stvari oko koje su se skupila sva svojstva; Stvarno je ono što saznajemo u djelu, ono osjetilno i doživljajno; ili je stvarno ono oblikovano, koje u sebi združuje tvar i oblik. Pošto se pojmovi Stvarno stvari, Oruđevno oruđa i Djelatno djela preko te analize ne probijaju do biti umjetničkog djela, a s time i biti umjetnosti, te prije funkcioniraju kao ograničenje, Heidegger odustaje od njihova daljnjeg razlaganja, te se analizom konkretnog umjetničkog djela – Van Goghove slike *Cipela* – daje u otvaranje biti umjetnosti. Ta mu je slika pokazala pravu bit seljačkih cipela, a u svojoj daljnjoj eksplicaciji kaže: „Van Goghova slika je otvaranje toga, što oruđe, par seljačkih cipela uistinu jest. Ovo biće istupa u neskrivenost (*Unverborgenheit*) svoga bitka. Neskrivenost bića Grci nazivahu *aletheia*.“<sup>3</sup> (Heidegger, 1967:260) Ta slika rastvara bit tog oruđa, a potom se uzdiže do biti umjetnosti: „U djelu umjetnosti se istina bića postavila u djelo. (...) Jedno biće, par seljačkih cipela, dolazi u djelu da stoji u Svjetlo svojega bitka. Bitak bića dolazi u Stalno svoga sijanja (*Scheinen*). Tako bi, dakle, bit umjetnosti bila ovo: sebe-u-djelo-postavljanje (*das Sich-ins-Werk-Setzen*) istine bića.“ (Heidegger, 1967:260) Umjetnost, tako, u umjetničkom djelu, preko svog vlastitog izraza, postavlja bivstvujuće u sijanje, bivstvujuće preskače iz tame u svjetlost, iz skrivenog zasja u neskrivenost. Umjetničko djelo ne stavlja u sijanje samo pojedinačno, konkretno, već vrši sijanje općega. „Što je oruđe, dopustili smo sebi reći jednim oruđem. Time je, takoreći pod rukom, došlo do vidjela, što je u djelu na djelu: otvaranje bića u svojem bitku: događaj istine.“ (Heidegger, 1967:263) Umjetničko djelo otvara bivstvujuće kao bivstvujuće i na njemu vrši događanje istine. Samo umjetničko djelo je događanje istine, to otvaranje i ta istina bivstvujućeg. Za Heideggera, koji se ne pita o kriteriju istine, već mu je važnije raskrivanje istine, je odnos između istine i bitka, koji je jedan od četiri načina izricanja istine po Aristotelu, od ključnog značaja. Tek s tim otvaranjem, s tim rasklapanjem bivstvujućeg, možemo

se uputiti k razumijevanju biti umjetnosti i umjetničkog djela. Je li neka stvar koja ne otvara bitak bivstvujućeg uopće umjetničko djelo? Zar nisu to možda samo prazne crte na papiru, šupliji redosljed riječi, ili samo hrpa kamenja?

Heidegger se na primjeru grčkog hrama daje u određivanje odnosa između djela i istine. I hram i čovjek su utemeljeni na zemlji. Hram je djelo koje tu zemlju rasplinjava, koje otvara to „k ničemu zgnječeno bezumno-neumorno“. Hram kao djelo nam zemlju drži otvorenom da ista postane svijetom. „Što postavlja djelo kao djelo? Stršeći u sebi otvara djelo jedan svijet, i drži ovoga u stalnom prebivalištu. Djelobiti znači postaviti jedan svijet.“ (Heidegger, 1967:270) Djelo dakle rastvara tu zatvorenost zemlje i postavlja, drži otvorenim svijet. Djelo ima do svijeta jedinstven značaj – otvara ga. Djelo je proizvod i ujedno ono proizvođače, uvijek je na djelu – uvijek je u otvaranju. Zemlja je usmjerena u zatvorenost te ju samo aktivnost djela uspijeva uhvatiti u otvaranju. Otvorenost svijeta i zatvorenost zemlje su u neprestanoj borbi, u žeđi prevage jednog nad drugim. Ta borba se odvija u rasporu, njihova zavađenost se odražava u toj pukotini: „Djelobitak djela sastoji se u prepiranju (*Bestreitung*) prijepora između svijeta i Zemlje.“ (Heidegger, 1967:275) U tom prijeporu zemlja i svijet stupaju u potvrđivanje vlastite biti, u uzdizanje jednog nad drugim. Djelovno djela drži otvoren prijepor, prisiljava zemlju i svijet na neprestano potvrđivanje. Kakva je bit umjetnosti pri takvom poimanju Djelovnog djela? Bit umjetnosti je samopostavljanje istine u djelo, a istina je „bit istinitoga“ (Heidegger, 1967:277), te ju razumijemo kao neskrivenost. Neskrivenost bivstvujućeg je propuštanje bivstvujućeg u sijanje, u prikazivanje: bit bivstvujućeg je na izvoru filozofije bila mišljenom kao prikazanje prisutnoga (Heraklit, Parmenid). Heidegger želi pobuditi razumijevanje izvornog značaja istine kao neskrivenosti, u svjetlu koje je bit dana kao prisutnost prisutnog. Sama neskrivenost nas postavlja u bit, uvijek smo u neskrivenosti te je slijedimo. „Posred bića u cjelini prebiva jedno otvoreno mjesto. Jedna Rasvjeta (*Lichtung*) jest. Polazeći od bića, ona

je bičevitija (*seiender*) od bića. Ta otvorena sredina stoga nije okružena bićem, nego rasvjetljujuća sredina sama okružuje kao Ništa, što jedva poznamo, svo biće.“ (Heidegger, 1967:279) U toj sredini bivstvujućeg, koje vidimo u njegovoj neskrivenosti, stoji neka sredina, neko otvoreno mjesto koje je rasvjetljuje. To rasvjetljenje određuje skrivenost i neskrivenost, baca svjetlo na bivstvujuće ili to bivstvujuće zastire, drži u tami. Rasvjetljenje može ujedno biti i skrivanje: to skrivanje se događa kao izmicanje ili zastiranje. Heidegger potom postavlja pojam biti istine: „Biti istine kao neskrivenosti pripada to uskraćivanje na način dvostrukoga skrivanja.“ (Heidegger, 1967:281) Bit istine je taj praprijepor otvorene sredine, ta rasvjeta u koju je postavljeno bivstvujuće. Istina, to Otvoreno stoji u sredini bivstvujućeg i prikazuje se kao neskrivenost. Tom Otvorenom pripadaju zemlja i svijet: „Zemlja prožima samo svijet, svijet se temelji samo na Zemlju, ukoliko se istina zbiva kao praprijepor rasvjete i skrivanja.“ (Heidegger, 1967:282) Istina se može događati, davati nam se, na razne načine, među kojima su također Djelovno djela i ljepota. Djelovno djela je ono proizvođače Otvorenog prijepora, dok je ljepota jedan od načina bivanja istine kao neskrivenosti. Gdje je na djelu ljepota? Prije svega u umjetnosti. Spomenimo se samo renesansne definicije umjetnosti kao *belle arti* i svih dometa tog razdoblja, pred kojima protremo jer nas ljepota preplavi i zapanji. Dakako, ljepota se daje i u prirodi, u čovjeku, u svemiru – te nas i ovdje navodi na čuđenje, jer je umjetnost bila u čovjeka težnja za izrađivanjem, za užitkom u ljepoti. Ljepota je u umjetnosti proizvod Djelovnog djela – sam način, na koji djelo nastaje, je način nastajanja i događanja istine. Djelo izbojeva to Otvoreno, a istina: „Otvorenost toga Otvorenog, tj. istina, može biti što jest, naime ta otvorenost, samo ako se i sve dotle, dok ona samu sebe smješta u svoje Otvoreno.“ (Heidegger, 1967:288) Istina se postavlja i utemeljuje u tom Otvorenom, pritom se događa također kao rasvjeta, jer rasvjeta te otvorenosti i integritanje u Otvorno pripadaju zajedno. Rasvjetljenje i umještanje su isto događanje istine. Bit umjetnosti kao samopostavljanje istine u djelo je jedan bitan način na koji se istina umješta u bivstvujućem. Heideggerovo mišljenje prati-prihvata istinu kao događanje. Istina se može događati i na način pitanja ili kao bitna žrtva. Istina bivstvujuće dovodi do sijanja, dovodi bivstvujuće u ris, u

nacrtu se ocrta bivstvujuće u svojoj neskrivenosti, taj nacrt crta klijanje rasvjetljavanja bivstvujućeg.

Kakva je dakle bit umjetnosti u svjetlu razrade događanja istine? Umjetnost je, kako je već rečeno, neko događanje i nastajanje istine, temeljna crta umjetnosti je upravo to nastajanje kao građenje. „Istina smjera u djelo. Istina prebiva samo kao prijepor između rasvjete i skrivanja u protuobratnosti svijeta i Zemlje. Kao ovaj prijepor svijeta i Zemlje, istina hoće da bude smještena u djelo.“ (1967:290) Umjetnost rastvara to Otvoreno i posreduje nam, uručuje, mjesto otvorenosti, koje nas postavlja u nešto drugačije, nešto neuobičajeno i iznimno. Učinak umjetničkog djela počiva na toj otvorenosti, koja se daje kao samopostavljanje istine u djelo, počiva na događanju istine i raskriva bit. Ako je umjetnost stvaranje, kakvo stvaranje je tu na djelu? Heidegger kao stvaranje od svih umjetnosti uzima samo poeziju, koja je od svih najrasvjetljujuća, najodličnija: „Sva je umjetnost kao puštanje zbivanja (*Geschehenlassen*) dolaska (*Ankunft*) istine bića kao takvoga u biti sačinjanje-pjesništvo (*Dichtung*). Bit umjetnosti, u čemu u isti mah počivaju umjetničko djelo i umjetnik, jest Sebe-u-djelo-postavljanje istine. Iz pjesničke se biti umjetnosti događa, da se posred bića podiže jedno otvoreno mjesto, u čijoj je otvorenosti sve drukčije nego inače.“ (Heidegger, 1967:301) Umjetnost otvara to Otvoreno i posreduje nam, uručuje mjesto otvorenosti, koje nas postavlja u nešto drugačije, nešto neuobičajeno i iznimno. Učinak umjetničkog djela počiva na toj otvorenosti, koja se daje kao samopostavljanje istine u djelo, počiva na događanju istine i raskriva bit. Ako je umjetnost stvaranje, kakvo stvaranje je tu na djelu? Heidegger kao stvaranje od svih umjetnosti uzima samo poeziju, koja je od svih najrasvjetljujuća, najodličnija: „Ali poezija je samo jedan način rasvjetljujućeg nabacivanja istine, tj. sačinjanja (*Dichten*) u tom širem smislu. Ipak govorno djelo, pjesništvo u užem smislu, ima izvanredan položaj u cjelini umjetnosti.“ (1967:302) Heidegger poeziju smatra nečim izuzetnim među drugim umjetnostima. Poezija dokazuje i poezija govori, jednako kako filozofija dokazuje i govori, iako koristi drugi – pjesnički – način kazivanja. Poezija i filozofija se gibaju u istom „oruđu“: u govoru. Govor je taj, koji imenuje bivstvujuće i time ga stavlja u Otvoreno. Poeziju kao stvaranje

<sup>3</sup> Prijevod prema: Heidegger, Martin, *Izvor umjetničkog djela*, u: *O biti umjetnosti*, Mladost, Zagreb, 1959; prev. Danilo Pejović; Heideggerov pojam *das Seiende*, ovdje preveden kao bivstvujuće, Pejović prevodi sa biće (nap. ur.)

Heidegger misli u širem smislu kao jednost govora i riječi; govor je stvaranje. „Govor nije zato pjesništvo, što je prapoezija, nego se poezija dešava u govoru, jer ovaj čuva izvornu bit pjesništva.“ (Heidegger, 1967:304) Poezija je tu stvaranje „par excellence“, bit umjetnosti je stvaranje kao „u-djelo-postavljanje-istine“ (Heidegger, 1967:304) Pjesništvo ili poezija je u tom stvaranju osnova neskrivenosti, istine bitka. Ta tek govor rastvara i imenuje bivstvujuće u njegovu bitku. Umjetnost je stvaranje koje izniče iz Ničeg, iz nečeg neiscrpnog i nesvakidanjeg, u čemu traži Otvoreno, raspor događanja istine.

Na osnovi pojma istine kao neskrivenosti, na osnovi definicija umjetnosti kao samopostavljanja istine u djelo, te kao stvaranja, i na osnovi do danas još neartikuliranog pojma poezije i govora, napuštamo podneblje spisa *Izvor umjetničkog djela* i predajemo se onoj Heideggerovoj misli koja se rodila iz Hölderlinovih pjesama. Te interpretacije i to čitanje Hölderlina, kojima ćemo se samo nakratko prepustiti, predočit će nam isklesan pojam poezije kao izvrsne umjetnosti, tijesno isprepletene s govorom, a time i s bitkom i istinom. Razapeto u četvorstvo Neba i Zemlje, Ljudi i Bogova, takvo razumijevanje poezije će nam otvoriti vrata k našem pjesniku-dramatičaru, izlagatelju Ničega, Samuelu Beckettu.

### Poezija i govor

Govor imenuje bitak i stvaranje samo, poezija je do govora u odlučujućem odnosu. Istupom u to mišljenje se kod Heideggera pomičemo u onu fazu njegove filozofije, gdje se trudio postaviti u mišljenje odnos između bitka i govora, i gdje se umjetnost razumije prije svega kao stvaranje. Posvećivanje govoru i filozofski govor o govoru je obrat, preskok u neku obrnutost Heideggerove filozofije, koja je sastavljena u *Pismu o humanizmu* (1946); na tom mjestu govor imenuje „kućom bitka“.

U objavljenim predavanjima *Hölderlin* i bit pjesništva kaže o interpretaciji Hölderlinovih sihova: „Koliko je govor „najopasnije dobro“? Govor je opasnost svih opasnosti. Opasnost je ugroženost bitka po bivstvujućem. Takav čovjek je po moći govora

tek izložen raskrivenome, koje kao bivstvujuće pritišće na njega u njegovom bivanju i osvjetljuje ga, te ga kao nebivstvujuće zaslijepljuje i oslijepljuje.“ (Heidegger, 2001:36) Govor je opasnost opasnosti, jer čovjeka može odvesti u dubine svoje biti, te ga može postaviti pred bivstvujućim. Čovjek u govoru imenuje svijet, u govoru i preko njega je upušten u bivstvujuće jer tek u govoru čovjek može stajati usred otvorenosti bivstvujućeg i imati svijet, biti u svijetu. Pjesništvo je ono koje se manifestira u govoru, govor mu je oruđe. Iako je govor djelatno oruđe pjesnika, bit pjesništva je „utemeljujuće imenovanje bitka“ i time mjesto otvorenosti svakidašnjeg govora. Što Heidegger želi reći takvom postavkom? Da pjesništvo nije uvjetovano govorom te da je bit govora potrebno razumjeti iz biti pjesništva. Pjesništvo utemeljuje i otvara govor. U pjesničkom kazivanju, stvaranju, u dokazivanju poezije je bit samog govora, koji ujedno imenuje i jest mjesto događanja bitka. Ukoliko je govor najopasnije od svih dobara, pjesništvo će biti najopasnije djelo, a istovremeno i najnedužnije. Pjesništvo se giba na granici opasnog, mračnog, nepoznatog i nedužnog, izvornog. Takvo prebivanje na granici daje uvid u pjesnika samog; pjesništvo kao ustanovljavanje bitka predstavlja vrh te jedinstvenosti. Gadamer u tom duhu kaže o pjesnicima: „Bitak, koji uspijevaju razumjeti, je govor.“ (Gadamer, 1988:659) Možemo li pjesnike razumjeti kao one koji hodaju po tankom prijetorju bitka, koji misle kao govor?

Ako slijedimo Heideggera u njegovim mislima o Hölderlinu, vidimo da je to ustanovljavanje bitka povezano s bogovima, jer su oni prvi imenovali i pružali svijet. Bogovi se oglašavaju, govore s nagovještajima, dok pjesnici u svojoj nevinosti uspijevaju čitati nagovještaje koji drugima promiču. Zbog toga je pjesnik odbačen, izopćenik od ljudi i od bogova, ta ne pripada ni jednima ni drugima, već je njihov namjesnik i glasnik, što Hölderlin u svom stihu izražava ovako: „Pjesnički prebiva čovjek na zemlji.“ (Heidegger, 2001:33) Samo pjesnici mogu pripovijedati o pjesništvu i o biti opijevanja. Ta jedino oni mogu izraziti to pjesničko prebivanje u rascijepljenosti četvorstva između Bogova i Ljudi, Neba i Zemlje. To četvorstvo bilo je prisutno već u grčkoj religiji, gdje je kozmos razdijeljen na zemlju i nebo, na ljude kao smrtnike, Zemljane, te na bogove kao besmrtnike, Nebesnike. Tek

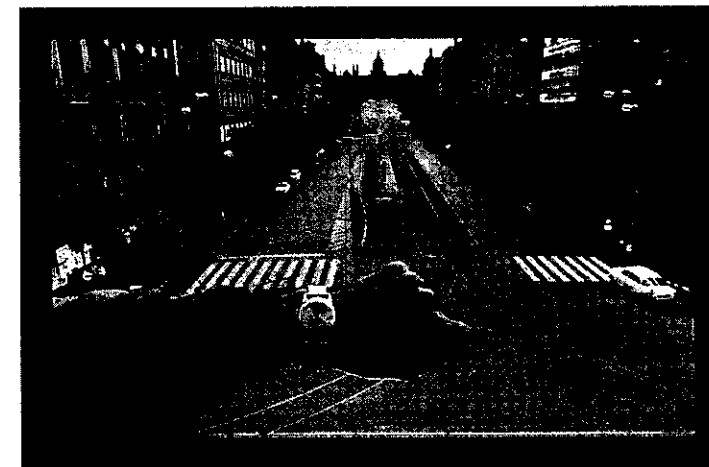
pjesnici – opisao je među prvima tu rascijepljenost grčki pjesnik Pindar – mogu dotaknuti nebo dok stoje na zemlji i čitaju signale bogova te ih pronose ljudima. Pjesnici prebivaju kraj izvora, iz kojeg crpe. Četvorstvo stoji u međuovisnosti: „Zveče četiri glasa: nebo, zemlja, čovjek, bog. U njima sabire usud gotovo beskonačan odnos. Ipak ni jedno od tih četvero ne stoji ni ne djeluje samostalno za sebe. Nijedan nije konačan u tom smislu. Nijedan nije bez ostalih troje. Beskonačno se drže jedan drugog, jesu ono što jesu, iz beskonačnog odnosa jesu ta cjelina sama.“ (Heidegger, 2001:160) U tom zvuku i prepletenosti postoje oduvijek, čovjek je od pamtivijeka u tom podneblju i u tom totalitetu. (Suvremeni čovjek je bio izgnan iz tog beskonačnog odnosa na osnovi biti tehnike, jer si je tehnikom želio podrediti cjelinu, stupiti iz beskonačne vezanosti četvorstva, te zagospodariti njome. Na taj način je izgubio suglasje četvorstva.) Prisutnost bogova i prisutnost svijeta se istovremeno događaju u govoru. Kad nam se u govoru daju bogovi, daje nam se i sveto. Bogovi su ono nenadmašno, transcendentija, u koju je bio i u koju jest usmjeren čovjek. Sveto okružuje bogove, ali nije dio bivstvujućeg, niti dio bitka bivstvujućeg, već svijetli iz jasnoće kao jasnoće: sveto je iznad ljudi i iznad bogova.

Sveto sjaji kad je u umjetničkom djelu, događa se na mjestu umjetnosti. U umjetnosti možemo iskusiti božansko, a to što osjećamo je upravo to sveto. Tako Peter Trawny u svom spisu *O mjestu umjetnosti u mišljenju Martina Heideggera* tvrdi da je temeljno raspoloženje umjetnosti žalost: to je žalost koja znači manjak bogova.

Pjesnici kao posrednici četvorstva u pjesništvu otvaraju svijet, a to mogu zato što posreduju svete riječi, sveto. Čovjeku se u svetom razotkriva ono najudaljenije i najtajanstvenije:

neskrivenost bivstvujućeg. Pjesništvo, postavljeno uz bok filozofiji, razotkriva neskrivenost koju mišljenje uspoređuje, iako bit mišljenja i bit pjesništva možemo razumjeti kao istu bit, kao dvije zrcalne slike istoga. Tako Heidegger u spisu *Iz iskustva mišljenja* (1947) razlikuje pjevano i mišljeno pjesničko stvaranje s obzirom na pjesništvo i mišljenje, koji nisu jednoznačan pojam, iako združeni u istini bitka, koju oboje posreduju. Ta njihova istost je u istini bitka s obzirom na jasnoću otvorenosti za otvoreno. U svjetlu te otvorenosti za otvoreno, mišljenje zasniva istinu s obzirom na mjesto bitka.

Hölderlinov stih „A ono što ostaje, utemeljuju pjesnici“ možemo postaviti kao središnju Heideggerovu misao o stvaranju pjesništvu i o stvarajućoj umjetnosti. Mjesto događanja



poetičnog govora je upravo bitak. Bitak se događa – Heidegger prelazi na događanje (*Ereignis*). U tridesetim godinama dvadesetog stoljeća se njegovo mišljenje preusmjerava od hermeneutike tu-bitka, od hermeneutične fenomenologije k dogodljivo-sti bitka, k bitku kao događaju. Taj obrat nije obrat od bitka i vremena k vremenu i bitku, gdje bi smisao bitka bio pojašnjen iz vremena i bio je naznačen u njegovu pretho-

dnom radu, prije svega u Bitku i vremenu, već se radi o obratu u samom smislu bitka, gdje se smisao razumije kao jasnoća, a istina kao neskrivenost. U svom spisu *O biti istine* Heidegger o tom svom obratu tvrdi da je to obrat od biti istine k istini biti. Događaj se događa, bitak se događa kao prisutnost i kao odsutnost, jednako kao što se istina događa kao premoćnost i lišenost, jer je istina kao neskrivenost jasnoća događanja. Događanje događa bitak, pušta ga biti kao bitak bivstvujućeg, podrazumjeva se kao prisutnost prisutnoga. Događanje je onkraj bitka i onkraj vremena, događanje omogućava kako bitak tako i vrijeme, događanje

je zapravo ono i-među-bitkom-i-vremenom s obzirom na među-vremenom-i-bitkom.

Bitak se događa, dok čovjek u govoru postavlja svoj odnos do bitka, iako je i njegov odnos do govora zamršen: čovjek govori govor i ustanovljuje ga, no ipak je na kraju govor taj koji raspolaze njime. Gianni Vattimo tako kaže u svom eseju Heidegger i poezija kao sumrak govora o odnosu između govora i bitka: „Ne radi se samo o analogiji između oba odnosa (čovjek – govor, čovjek – bitak), jer bitak nije nešto drugo od samodavanja govora s obzirom na bitak, i ništa drugo no samodavanje govora. Događanje bitka i govora samo je jedno.“ (Vattimo, 1987:858) Ako uspijemo misliti s jednakošću događanje bitka i govora pred nama jasno zasvijetli i Heideggerovo pojmovanje govora kao „kuće bitka“.

Ipak, je li baš svaki govor ujedno i događanje bitka? Ne. To je moguće samo ako se pri samodogađanju bitka nudi također otvorenost bitka, koja je historijska, jer su historijski svjetovi mjesta konkretne otvorenosti. Ta otvorenost bitka se događa, bitak se događa, te je to nazvano utemeljujućim događanjem. „Ta utemeljujuća događanja su događanja govora, a njihovo mjesto je poezija.“ (Vattimo, 1987:859) Ako govorimo na prisani način, govor je na odličnom tlu, a mišljenje je pomaknuto u izvor. Heidegger kaže u Na putu prema govoru da se to pravo kazivanje, taj prisani način govorenja, vrši tada kad šutimo o muku. Odnos mišljenja i govora do tišine, do muka nam dakle razotkriva „pravo kazivanje“. Govor pjesnika može biti utemeljujući samo ako je u pravom odnosu do tišine. Samo u tišini uspijeva pjesnik razabrati, osjetiti, preuzeti nagovještaj bogova. Tišina se naspram pjesnika i pjesništva postavlja kao ono drugo, ono nasuprotno, kao ono nešto u kojem će se pjevanje dogoditi. U tišini se riječ ne samo konstituira u svoj „jest“ već tišina ujedno može biti bezdan, u kojem riječi više nema. „Tišina ima u odnosu do govora onu ulogu, koju smrt ima u odnosu do egzistencije.“ (Vattimo, 1987:862) Heidegger je taj pojam tišine nazvao „sveto“, taj zajednički horizont bogova i smrtnika, to sveto, koje smo već susreli gore. Pjesniku u tišini govori sveto te se isto-vremeno u tišini susreće i s bezdanom ništavnosti; bez zvuka,

stupa u dodir s Ničim. U tišini se odjednom zblizuje četvorstvo svijeta.

Pjesništvo je stvaranje i utemeljivanje, koje preko govora utemeljuje i zasniva bitak koji se događa. U svom stvaranju pjesništvo stupa u odnos s tišinom, s nebitkom, i postavlja odnos između utemeljenog i Ničeg, između bitka i Ničega. Kao teoretičara Ničega smo imenovali Samuela Becketta. Uvid i kratak razgled njegovih drama *U očekivanju Godota* i *Svršetak igre*, dat će nam mogućnost opaziti to stvaranje i utemeljivanje na pragu Ničega i tišine.

### Umjetnost na djelu: Samuel Beckett

Samuel Beckett, rodom Irac, napisao je svoja središnja dramske djela *U očekivanju Godota*, *Svršetak igre*, *Divni dani* i *Posljednja vrpca* na francuskom. Iako počinje kao akademik na dublinskom *Trinity Collegeu*, uskoro se posvećuje samo literaturi, a nakon što se stalno nastani u Parizu u pedesetim godinama, piše prozu na engleskom jeziku: *Molloy*, *Malone umire* i *Bezimeni*. Poratne godine u Parizu najplodnije su razdoblje njegova stvaranja, u tom vremenu se također vrši i pomak u njegovu pisanju: engleski zamjenjuje francuskim, a prozu dramskim djelima. Prijevodima vlastitih djela na engleski vraćat će se materinjem jeziku, što će pružiti dodatnu dimenziju interpretacije i obrazlaganja njegovih dijela. Prije svega njegove jedinstvene i izvorne drame zrcale njegov genij i postavljaju ga u sam vrh svjetske literature, što mu donosi i Nobelovu nagradu za književnost 1969. godine. Beckett kao važan član sudjeluje u nacrtu postmoderne umjetnosti, koja u usporedbi s modernizmom ima u estetskom i vremenskom smislu manje zacrtane smjernice, a predstavljaju je prije svega *nouveau roman* u Francuskoj, apstraktni ekspresionizam i pop-art u Americi, filmski redatelj Alfred Hitchcock i Ingmar Bergman te „teatar apsurd“. Vodeći teoretičar teatra apsurdna Martin Esslin to opisuje kao težnju za radikalnim obezvrjeđenjem jezika, koje niče kao poezija na osnovi konkretnih i objektivnih prizora na pozornici. Esslin priznaje značenje elementa jezika, iako ga samo događanje na pozornici transcendirira, nadmašuje, a više

puta i negira riječi izrečene od strane protagonista, što će nam biti jasno predočeno u U očekivanju Godota. Teatar apsurdna se formira oko autora kao što su Samuel Beckett, Harold Pinter, Eugene Ionesco i drugi, na osnovu moderne drame koju su „postavili“ Ibsen i Čehov. Temeljne karakteristike moderne drame su objedinjavanje stvarne lakomislenosti, istraživanje suprotnosti i nasilja i njihov psihološki odraz, utjecaj meta-teatra, koji se oblikuje na postulatima „čitav svijet je teatar“ i „život je san“; moderna drama podupire udruživanje dramskih vrsta i ima težnju za pojednostavljenjem scenografije, umanjivanjem teatralnosti, približavanjem svakidašnjosti. Beckettov teatar tim elementima želi objediniti i dvije suprotnosti (strogost prema osjećajnosti), te tako na pozornici klesati do krajnosti dovedene ambivalentne situacije suvremenog čovjeka, koji ne traži više nove ideale i vrijednosti, koji ne pokušava više otvarati izlaz iz ambivalentnosti, već jednostavno živi i jest u njoj.

Uvečer na seoskoj cesti kraj drveta, Godota čekaju stari znanci Vladimir i Estragon. Ni Estragon (Gogo) ni Vladimir (Didi) ne znaju točno kada i kamo će stići Godot i što im konkretnoga donosi. Čekanje pobjeđuju ćaskanjem i pripovijedanjem, neprestano niče isti razgovor:

„Estragon: Divno mjestance. Čarobni vidici! Hajde, idemo!

Vladimir: Ne možemo.

Estragon: Zašto?

Vladimir: Čekamo Godota.“<sup>4</sup> (Beckett, 1982:195)

Estragona obuzme i misao o samoubojstvu, ali ga ubrzo i napušta. Čekanje privremeno prekidaju lokalni posjednik Pozzo, koji na povodcu vodi svog prtljagom obloženog slugu Luckyja. Pozzo se udobno namjesti i pojede ručak, njegove ostatke dobiva Estragon. Njihov dijalog, za vrijeme kojeg Lucky snažno udari Estragona, odvija se na granici komičnog i tragičnog:

„Vladimir: Vrijeme se zaustavilo.

Pozzo: Nemojte to misliti, gospodine, nemojte to misliti. Sve što god hoćete, samo to ne.“ (Beckett,1982:218)

Lucky na kraju posjeta u znak zahvale zapleše i pokaže da zna misliti i govoriti. Estragon i Vladimir su nakon njihova odlaska ponovno prepušteni čekanju:

„Vladimir: I tako nam je prošlo vrijeme.

Estragon: Ono bi i bez toga prošlo.

Vladimir: Da. Ali ne tako brzo.

(Stanka.)

Estragon: Što da radimo sada?

Vladimir: Ne znam.

Estragon: Idemo odavde.

Vladimir: Ne možemo.

Estragon: Zašto?

Vladimir: Čekamo Godota.“ (Beckett,1982:223)

Prvi prizor završava Godotovim glasnikom, dječakom, koji dolazi reći da Godot danas nažalost neće doći, dok će sutra sigurno doći, te dijalogom:

„Vladimir (ne ljuti se): To baš nije sigurno.

Estragon: Da, ništa nije sigurno.

Vladimir: Još se uvijek možemo razići, ako misliš da bi to bilo bolje.

Estragon: Sada to više nema smisla.

(Tišina.)

Vladimir: Da, sada to više nema smisla.

(Tišina.)

Estragon: Onda, idemo?

Vladimir: Idemo!

(Ne miču se s mjesta.)“ (Beckett,1892:229)

Drugi čin radnjom je identičan prvom: Estragon i Vladimir ponovno se predaju čekanju pod drvetom, koje je preko noći

<sup>4</sup> Prijevod prema: Beckett, Samuel, *U očekivanju Godota*, u: Ionesco, Eugene i Beckett Samuel, *Stolice – U očekivanju Godota*, Zagrebgrafo, Zagreb, 1992; prev. Alka Škiljan (nap. ur.).

prolistalo.

**Vladimir:** Kako vrijeme prolazi kad se čovjek zabavlja!  
(*Tišina.*)

**Estragon:** A što ćemo sada raditi?

**Vladimir:** Dok čekamo?

**Estragon:** Dok čekamo.  
(*Tišina.*)" (Beckett, 1982:252)

Ponovno se pojavljuju gospodar i sluga, samo što je Pozzo postao slijep, A Lucky gluhi. Ne prepoznaju ni Estragona ni Vladimira, ne sjećaju se prijašnjeg dana. Vladimir oduševljeno kaže: „Više nismo sami u očekivanju noći, u očekivanju Godota, u očekivanju – u očekivanju. Cijele smo se večeri borili samo svojim vlastitim snagama. Sada je to prošlo. Sada je već sutrašnji dan.“ (Beckett, 1982:253) Pozzo postane očajan zbog Vladimirova ispitivanja o vremenu jer spozna da je ljudski život samo kratak trenutak. Nakon što njih dvojica odlaze pojavljuje se dječak, koji također tvrdi da ih nikad prije nije sreo, opravdavajući Godotov izostanak i potvrđujući da će Godot sutra sigurno doći. Pri zalasku sunca ih ponovno obuzima pomisao na samoubojstvo:

**Estragon:** Kažeš da sutra moramo ponovo doći?

**Vladimir:** Da.

(*Tišina.*)

**Estragon:** Didi.

**Vladimir:** Da.

**Estragon:** Ja više ne mogu tako dalje.

**Vladimir:** To se samo tako kaže.

**Estragon:** Da se razidemo? Možda bi bilo bolje?

**Vladimir:** Sutra ćemo se objesiti. (*Stanka.*) Ako Godot ne dođe.

**Estragon:** A ako dođe?

**Vladimir:** Onda smo spašeni.“ (Beckett, 1982:269)

Igra, u kojoj se dvaput ništa ne dogodi, zaključuje se s već poznatim riječima:

**Vladimir:** Onda, idemo?

**Estragon:** Idemo!

(*Ne miču se s mjesta.*)" (Beckett, 1982:270)

Tragikomedija, u kojoj nema središnjeg događaja, u kojoj nema događanja i u kojoj nema glavnog protagonista, ostavlja mnogo pitanja. Zasnovana je tako da se događa i vrši na pozornici. Tako Pozzo u drugom činu smeteno pita, je li možda na mjestu, koje zovu *Board* (u slovenskom je neadekvatno prevedeno izrazom „Tabla“), što je engleski žargonski izraz za pozornicu. U očekivanju Godota ne želi biti realan, doslovan izraz stvarnosti, želi biti metafora i zatočenost u čekanju. Vladimir i Estragon su prisiljeni na čekanje čekanja, u kojem se vrijeme zaustavilo i istodobno s grozom kazuje svoju prevlast nad čovjekom, koji živi samo kratak trenutak između rođenja i smrti. Iako iskustvo, koje nam prikazuje U očekivanju Godota, nazivamo također iskustvom otvorenosti ničega i povezanosti istoga s vremenom, podnaslov Tragikomedija u dva čina nije slučajna jer Beckett pomoću različitih utora, među kojima se ističu elementi mjuzikla, cirkuskih klauna i filmskih kostima, propušta također mnogo humora i satire. Kao svako dramsko djelo i ovo treba uprizorenje na pozornici kako bi jasnije predstavilo kako tragičnu tako i komičnu stranu, koje se prelijevaju jedna u drugu. Pri gledanju takve igre upravo to pretakanje komičnog u tragično još bolje izoštrava suprotnosti i ujedno njihovu isprepletenost te oboje stupaju još jasnije u prvi plan. Bezizlaznost položaja, u koji su zatvoreni Estragon i Vladimir, a na svoj način jednako tako Pozzo i Lucky, postaje jasnom već pri gruboj strukturalnoj analizi igre: oba prizora su gotovo identična, zatočenost u nedjelovanju se samo produljuje u drugom činu, gdje se još podudaraju gubitak pamćenja i zaborav prošlosti, što nas navodi na misao da će se „događanje“ kraj drveta na seoskoj cesti odvijati u beskonačnost, te da je na dijelu simbol vječnog vraćanja jednakoga. U toj Beckettovoj poeziji vrijeme se ne pomiče naprijed, s obzirom da nema nikakvog događanja koje bi nam potvrdilo pomicanje vremena: postoji samo mrtva točka vremena, gdje vrijeme time što je stalo ukazuje na bezizlaznost čovjekova položaja. Iako čovjek ima brojne mehanizme koji mjere i razdjeljuju vrijeme – u drami nam to prikazuje Pozzova opsje-

dnutost satom – ipak nikada ne može zaustaviti vrijeme, ili bolje, u svjetlu ove drame: pomaknuti ga. Uz neprestano jadikovanje, pomisao na samoubojstvo i tjeskobu koja progona Vladimira i Estragona, prevlast vremena i Ničega ukazuje nam se i brojnim šutnjama u dijalogu. Pri pozornom čitanju čak vidimo da je muk jednako bitna sastavnica razgovora kao i riječ. Svako njihovo traženje, želja za promjenom položaja, završava mukom. Kao da svaki put blenu u ponor, koji se pod njima polako rastvara. *Tišina* je ta koju žele pobijediti ćaskanjem, svađanjem, igranjem, i koja se na kraju neprestano vraća i pokazuje pravu stvarnost. Ponavljanje prvog prizora u drugom nam daje do znanja da očekivani Godot, njihovo odrješenje od te mrtve točke, nikada neće doći. Nećemo se upuštati u analize koje su se pojavljivale sve od prvog uprizorenja (pri kojem je publika do kraja očekivala da će Godot zaista doći), o tome tko i što je Godot. S filozofskog stajališta je nevažno je li Godot Bog ili samo bogati veleposjednik. Bitno je samo da je očekivan kao izbavitelj, koji nikada ne stupa na pozornicu (ili ga mi ne vidimo kao Godota), te se pojavljuje samo preko svog posrednika. Gdje je Godot? Je li moguće da okreće utore vremena? Kad bi Godot stigao Vladimir i Estragon bili bi spašeni, njihovo prebivanje bi dobilo smisao. No Godota nema. Jesmo li svi u očekivanju Godota kad postanemo svjesni kratkog trenutka našeg prolaznog bivanja? Nije li Vladimirova i Estragonova borba plastični prikaz naše zatočenosti između rođenja i smrti, naše želje za prevladavanjem vlastite smrtnosti i osmišljanja bivanja? Vladimir i Estragon se bore s tišinom, s Ničim. Nemaju fizičkog protivnika, ali prisustvuju svakidašnjosti prikazanja Ničeg i tišine, koji ne izniče samo u trenucima tjeskobe. U njihovu svijetu čekanja, gubitka pamćenja i prošlosti sve je jedno prepletanje vječnog vraćanja čovjekove zatočenosti.

*Tišina*, muk i Ništa još jasnije stupaju u prvi plan u Beckettovoj drami *Svršetak igre*. U neopremljenom prostoru, u invalidskim kolicima, sjedi onemoćali i slijepi Hamm, dok se

po sivom ambijentu kreće samo Hammov sluga Clov, koji na početku kaže:

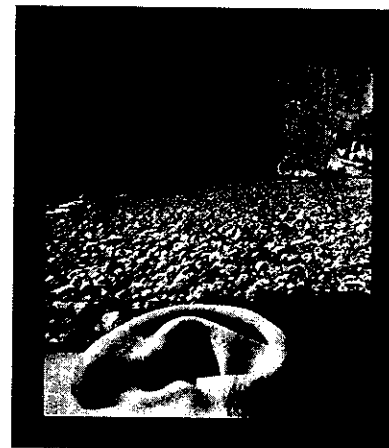
**Clov** (*ukočena pogleda, bezbojnim glasom*): Svršeno je, svršeno je, svršit će se, možda će se svršiti. (*Stanka.*) Zrno do zrna, jedno do drugoga, i jednoga dana eto najednom hrpe, malene hrpice, neočekivane hrpice. (*Stanka.*) Nitko me više ne može kazniti. (*Stanka.*) Odem u svoju kuhinju, tri metra naprama tri metra naprama tri metra, i čekam da mi zazviždi. (*Stanka.*) To su zgodne dimenzije, naslonit ću se o stol, gledat ću zid i čekati da mi zazviždi.

(*Za trenutak ostane nepomičan. Zatim izađe. Začas se vrati, ode po klupčicu, izađe noseći klupčicu. Stanka. Hamm se pokrene. Zijeva ispod maramice. Skine maramicu s lica. Lice mu je posve crveno. Crne naočale.*)

**Hamm:** Aaa – (*zijeva*) – na meni je red. (*Stanka.*) Da igram. (*Vrščima prstiju drži pred sobom raširenu maramicu.*) Stara krpo! (*skine naočale, obriše oči i lice, obriše naočale, ponovo ih stavi na oči, pomno složi maramicu i pažljivo je stavi u gornji džep svoje kućne haljine. Pročisti grlo i sastavi vrške prstiju obje ruke.*) Je li ikada bilo – (*zijeva*) – bilo nevolje tako... tako velike kao što je moja? Vjerojatno je bilo. Nekada. Ali danas? (*Stanka.*) Moj otac? (*Stanka.*) Moja majka? (*Stanka.*) Moj... pas? (*Stanka.*) Ah, priznajem

da oni trpe koliko takva bića uopće mogu trpjeti. Ali znači li to da naše patnje jednako vrijede? Vjerojatno. (*Stanka.*)<sup>45</sup> (Beckett, 1982:276)

Igra se odvija među glavnim glumcima Hammom i Clovom, koji igraju igru svog opstanka. Već u početnom monologu svaki od njih dvojice podvlači kraj. Pauze određuju ritam njihova mišljenja i izražavanja, njihova bivanja. Clov, kad govori o „ugodnim dimenzijama“, zapravo opisuje zatvor. Clovu se gadi sve što radi, dok je Hamm uz njega doživotno povezan. Zajedno su



već dugo, njihovo supostojanje se stapa, što je jasno iz njihova živčanog razgovora:

„**Hamm:** Svatko od nas ima svoju specijalnost. (*Stanka.*) Nitko nije telefonirao? (*Stanka.*) Nećemo se smijati?

**Clov** (pošto je razmislio): Nije mi do toga.

**Hamm** (pošto je razmislio): Ni meni. (*Stanka.*) Clov.

**Clov:** Molim.

**Hamm:** Priroda nas je zaboravila.

**Clov:** Nema više prirode!

**Hamm:** Nema prirode! Sad si pretjerao.“ (Beckett, 1982: 280)

Zatvoreni su u dvije prostorije bez vanjskih impulsa, prepušteni jedan drugomu. Vanjskog svijeta nema; utoliko besmislenije je Hammovo pitanje je li možda tko zvao. Hamm se želi nasmijati, ali Clovu nije do smijeha. Ne može se još i smijati iz svoje apsurdne situacije. Tragično mu sada više nije komično. Je li to možda kraj njihove igre? S njima glume još i Hammovi roditelji Nagg i Nell, koji obitavaju u smeću i prepušteni su na milost i nemilost sina i njegova sluge. Clov povremeno promatra vanjski svijet dalekozorom kroz dva mala prozora.

„**Clov:** Kakvo je sve? Jednom riječi? To bi htio znati? Čekaj časak. (*Uperi durbin prema prozoru, gleda, spusti durbin, okrene se prema Hammu.*) Mortus. (*Stanka.*) Dakle? Jesi li sada zadovoljan?

...

**Clov** (kao prije): Sivo je. (*Spusti durbin i okrene se Hammu, glasnije*): Sivo! (*Stanka. Još glasnije*): SIVO!“ (Beckett, 1982:290,291)

Siva okolina posuta mrtvacima? Vidi li to Clov zaista, ili samo muči Hamma, Nagga i Nell? Upravo Nell izriče u nastavku, po Beckettovim riječima, središnju misao cijele drame: „Nema ničeg smješnijeg od nesreće.“ (Beckett, 1982:284) Iz dane situacije moguće je samo smijati se, drugog izlaza nema, jer su svi ograničeni bivanjem. Razgovor između Clova i Hamma se tako stapa da se razbistri slika njihova odnosa: tijesna ovisnost

koju su ispleli u godinama njihove igre uzavrela je do vrhunca. Igru završava Clov, dok spreman na odlazak stoji na vratima. Na obzoru, koji je do danas bio mrtav i prazan, ugleda dječaka. Odlazi li Clov?

U toj drami je šutnja propisana, zapovijedana, i kao što poručuje teoretičar Schoell, zapisana u tekstu više od 400 puta. Kad je Beckett 1967. godine u Berlinu sam režirao to djelo, zahtijevao je strogu dosljednost i razlučivanje pokreta, tišine i riječi. Pokret, tišina i riječ ne smiju se, naime, nikada podudarati; tišina mora stupiti u prvi plan, prelići tragičnost svojom prisutnošću.

### Razgovor između Becketta i Heideggera

Heidegger, ovdje nazvan izlagateljem bitka, i Beckett, izlagatelj Ničeg, spajaju se u svom dodavanju razumijevanja i mišljenja. Je li ih sada moguće zaplesti u razgovor? Zar ne pričaju zgode suvremenog čovjeka?

Heidegger je bit umjetnosti razumio kao samopostavljanje istine u djelo. Umjetničko djelo posjeduje neskrivenost, istinu, umjetničko djelo rastvara bit bivstvujućeg, neskrivenost bivstvujućeg stavlja u sjajenje. Umjetničko djelo drži otvorenim raspor između zemlje i svijeta, u kojem se zemlja i svijet bore i potvrđuju. Djelo izbojeva tu otvorenost te je način nastajanja i događanja istine. Umjetnost je, dakle, neko nastajanje i događanje istine, stvaranje. To stvarajuće stvaranje leži u otvorenosti bitka. Poezija je po Heideggeru najelitnija od svih umjetnosti. Pjesništvo se stvara u govoru, koji imenuje bitak bivstvujućeg i jest stvaranje samo. Pjesništvo utemeljuje i otvara govor, koji je imenovan i „kućom bitka“ jer se u njega sklanja naše imenovanje biti bivstvujućeg. Pjesništvo je utemeljujuće za govor, a sam pjesnik nastupa kao posrednik ka četvorstvu između ljudi i Bogova, Neba i Zemlje. Pjesništvo posreduje neskrivenost, koja mu je dana u rascijepljenosti četvorstva, koje može osjetiti i misliti tek on sam. U četvorstvu, u podneblju Bogova i Neba, događa se sveto, koje pjesnik uspijeva zapisati. Sveto se tako događa u umjetnosti, u govoru. Beckett u svojim dramama progovara samo-svojim govorom. Uprizoruje suvremeno bivanje,

čovjekovu borbu s vlastitom smrtnošću koja želi biti osmišljena. Vladimir i Estragom vode već na početku izgubljenu bitku s vremenom i sudbinom; željni osmišljanja i prijelaza k nebeskom gibaju se na granici Ničega. U Beckettovim dramama sjaji sveto. Iako Heidegger drži da se preko svetog čovjeku razotkriva ono najudaljenije i najtajanstvenije, Beckett je otvorio ono sasvim svakidašnje i obično, ali koje je toliko potisnuto u stranu da postaje strano i tajanstveno. Heidegger postavlja mjesto događanja pravilnog kazivanja u trenutak kad šutimo o muku, jer odnos mišljenja i govora prema tišini rastvara pravo kazivanje, dok govor pjesnika može biti utemeljujući samo ako ima pravi odnos do tišine. U tišini pjesnik razabire nagovještaje Bogova, u tišini se pjesništvo konstituira. Upravo tišina je ta veza između Heideggera i Becketta, mjesto otvaranja njihova dijaloga. Kako se u tišini pjesništvo može zasnivati, jednako tako može poniknuti u bezdan nebitka. Bezdan nebitka, posredovan ne samo mnogim šutnjama, bio je na djelu u dramama *U očekivanju Godota* i *Svršetak igre*, gdje je postavljen kao suprotnost i riječi i pokretu, te stavlja govor u sijanje, u neskrivenost. Tišina dobiva u odnosu naspram govora ono značenje koje smrt ima naspram egzistencije: tišina je kraj, tišina je temelj govora. Heidegger svoje razumijevanje tišine preimenuje u sveto, mjesto događanja umjetnosti.

Sa slovenskoga prevela Dunja Antonović

### LITERATURA

- Aristoteles (1999) *Metafizika*. Ljubljana: Založba ZRC  
Beckett, Samuel. (1982) *Murphy*, V pričakovanju Godota, Konec igre, Srećni dnevni. Ljubljana: Cankarjeva založba. Zbirka Nobelovci  
Beckett, Samuel. (1988) *Molloy*. Ljubljana: Cankarjeva založba. Zbirka Sto romanov  
Fletcher, John (2000) *Samuel Beckett*. London: Faber critical guides, Faber and Faber  
Gadamer, Hans Georg (1988) *Konec umetnosti?*. Ljubljana: Nova revija št. 75-76  
Heidegger, Martin (1997) *Bit in čas*. Ljubljana: Slovenska matica  
Heidegger, Martin (1995) *Uvod v metafiziko*. Ljubljana: Slovenska matica  
Heidegger, Martin (1967) *Izvor umetniškega dela*, v: *Izbrane razprave*. Ljubljana: Cankarjeva založba  
Heidegger, Martin (2001) *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*. Ljubljana: Založba Nova revija, Zbirka Phainomena  
Heidegger, Martin (1986) *Čemu pesniki?*. Ljubljana: Nova revija št. 50-51  
Heidegger, Martin (1998) *Poreklo umetnosti in določitve mišljenja*. Ljubljana: Phainomena 1998 št. VIII/ 25-26  
Hribar, Tine (1995) *Fenomenologija II*. Ljubljana: Slovenska matica  
Hribar, Tine (1990) *Sveta igra sveta, Umetnost v post-moderni dobi*. Ljubljana: Založba Mladinska knjiga  
Komel, Dean (1998) *Umetnost kot možnost filozofije*. Ljubljana: Phainomena 1998, VIII / 25-26

### MATEJA KURIR – BOROVIČIČ: Being and nothing in philosophy and art (Heidegger and Beckett)

### SUMMARY

This work tries to set up a dialogue with the thought of one of the most important philosophers of the 20th century, Martin Heidegger, and the work of one of the most important contemporary artists, writers and dramatists – Samuel Beckett. Furthermore, it explores the possibility of a dialogue between the two themselves, in the context of the age-old conflict of philosophy and art over truth and the interpretation of the being, along with our present time and the „crisis of man“. By analys-

ing the essential philosophical viewpoints of Heidegger's work – especially his thoughts concerning art – and the main motives behind Beckett's „theatre of the absurd“, it finally finds a place to set up the dialogue between them - in silence, where speech itself is based.

**Mateja Kurir-Borovčič: Das Sein und das Nichts in Philosophie und Kunst (Heidegger und Beckett)**

**ZUSAMMENFASSUNG**

Die Arbeit versucht, einen Dialog mit dem Denken eines der wichtigsten Philosophen des XX. Jahrhunderts, Martin Heideggers, sowie dem Werk eines der wichtigsten modernen Künstler, des Romanautoren und Dramatikers Samuel Beckett, herzustellen. Dazu untersucht sie die Möglichkeit der Positionierung ihres gegenseitigen Dialogs in den Kontext des jahrhundertealten Streits zwischen Philosophie und Kunst über die Wahrheit und die Interpretation des Seins, aber auch unseres Zeitalters der „Krise des Menschen“. Indem sie die wesentlichen Philosopheme von Heideggers Werk – und besonders seine Kontemplationen über die Kunst – erörtert und die Hauptmotive von Becketts „*théâtre absurde*“ analysiert, entdeckt sie die Ruhe als Ort ihres Gesprächs, den Ort der Gründung der Sprache selbst.