



Studije

Izvorni članak UDK 17:111.852Gadamer, H.-G.
Primljeno 14. 1. 2009.

Ante Pažanin

Vlaška 93b, HR-10000 Zagreb
apazanin@fpzg.hr

Gadamerovo razumijevanje mnogolikosti iskustva bitnih načina života

Sažetak

Aristotel je strogo lučio tri bitna načina života: bios poietikos, bios praktikos i bios theoretikos, te je smatrao da samo dva posljednja načina života ozbiljuju najviše dobro pomoću savršenih oblika znanja, i to najviše dobro kao ljudsko dobro pomoću razboritosti praktičnoga uma (phronesis) i kao božansko dobro pomoću mudrosti teoretskoga uma (sophia). Oba ta načina postizanja sreće (eudaimonia) ozbiljuju najviše dobro na svoj vlastiti način, i to praktični um etičko-političkim djelovanjem građana u državi, a teoretski um kontemplacijom kao težnjom za vječnim životom bogova i promatranjem prvih principa i uzroka svih bića u pogledu njihova bitka. Poietički način života Aristotel, pak, rangira niže od praktičnog i teoretskog. Pa ipak, katkada i poietički način života proizvodi sretan život.

Na primjeru Gadamerova razumijevanja mnogolikosti iskustva bitnih načina života i mnogolikosti znanja već u okviru poietičkog znanja, u ovom se radu nastoji pokazati da poiesis kao treći bitni oblik života obuhvaća ukupnost proizvodnog znanja, dakle kako znanje na kojemu počiva umjetničko stvaranje tako i znanje koje sve više tehnicizira globalni svijet i vodi sudbonosnom razaranju i kobnoj uniformiranosti samoga svijeta.

Posebna je Gadamerova zasluga što je u okviru fenomenološke i hermeneutičke filozofije obnovio vlastitost umjetnosti kao oblik znanja koje kao ljudsko razumijevanje čovjeku omogućuje da pomoću povijesnog mišljenja razvije povijesnom bitku i svijetu života primjereno znanje i na njemu utemeljeno življenje i djelovanje.

Ključne riječi

filozofija, etika, politika, umjetnost, znanost, tehnika, fenomenologija, hermeneutika, bios poietikos, bios praktikos, bios theoretikos, Aristotel, Hans-Georg Gadamer

Kao što je općenito poznato, Aristotel je strogo lučio tri bitna načina života: bios poietikos, bios praktikos i bios theoretikos, te je mislio da samo ova dva posljednja načina ozbiljuju najviše dobro pomoću savršenih oblika znanja, i to najviše dobro kao ljudsko dobro pomoću razboritosti praktičnoga uma (phronesis) i kao božansko dobro pomoću mudrosti teoretskoga uma (sophia). Oba ta načina postizanja sreće (eudaimonia) ozbiljuju najviše dobro na svoj vlastiti način, i to praktični um etičko-političkim djelovanjem građana u državi, a teoretski um kontemplacijom kao težnjom za vječnim životom bogova i promatranjem prvih principa i uzroka svih bića u pogledu njihova bitka. Nasuprot toj vlastitosti i sposobnosti praktičnog i teoretskog života, poietički način života Aristotel označava kao »život svjetine«. Pa ipak, katkada i poietički način života, kao što ćemo vidjeti u analizi te problematike, proizvodi sretan život.

Već sâm naslov ovoga rada pokazuje, da postoje mnogi načini razumijevanja i ozbiljenja svijeta i života, pa je otuda brojna i njihova izgradnja, otkad su ljudi počeli na ljudski način misliti i lučiti svoje vanjske svrhe od onih koje mogu postati samosvrhama, koje ne ostaju puka sredstva za postizanje drugih, najčešće vanjskih svrha. Drugim riječima, ostvarenja postaju postvarenja, a opredmećenja postaju otuđenja od proizvođača, te nikada ne dopijevaju do najvišeg dobra kao zbiljske sreće, čak ni tada kada u povezanosti s ostalim bitnim načinima ostvare vanjske materijalne proizvode u raznim sferama: od igre do rada kao tehničke proizvodnje ili u sferi kulturnog života, od slikarstva i literature do glazbe ili pak u sferi etičko-političkog svijeta i njegova povijesno-filozofskog promišljanja kao sfere praktične filozofije. Praktična filozofija kao jedinstvo etike i politike u Aristotelovu smislu ne predstavlja ni metafiziku novoga vijeka, ni mitologiju staroga vijeka, nego nam i danas, ponajviše na tragu Aristotelova djela, pomaže u istraživanju i razumijevanju konkretne povijesne situacije suvremenog svijeta i čovjeka, da bi se što primjerenije razvilo povijesno mišljenje i ozbiljilo etičko-političko djelovanje slobodnih građana u nacionalnim državama kao vrhunskim političkim zajednicama i u njihovim savezima te na pozitivnim rezultatima što su ih u svjetskoj povijesti razvili europski narodi upravo kao svojevrsnu europsku kulturu, filozofiju i znanost. Međutim, osim praktične filozofije kao jedinstva etike i politike, nakon klasične grčke filozofije pala je u zaborav ne samo raznolikost filozofije nego i mnogolikost umijeća i umjetnosti, pa je fenomenološka i hermeneutička filozofija 20. stoljeća i u sferi poietičke problematike »dobila zadaću« da razloži odnos »tehničkog umijeća« i »lijepo umjetnosti«, koji skupa čine oblike proizvodnog znanja *poiesisa* u trećem bitnom načinu života – *bios poietikos*. U vezi s tim i danas se postavlja pitanje o tome što je zajedničko »tehničkom umijeću« i tzv. »lijepoj umjetnosti«, jer se sve do 18. stoljeća za *umijeća* i *umjetnost* upotrebljavala grčka riječ *technē*, odnosno latinska riječ *ars*.

Usprkos tom zajedničkom poietičkom znanju, svako od njih je tražilo zasebno znanje, naime lijepo umijeće kao umjetnost, a obrtničko umijeće kao mehaničko. Razlikovanje umijeća i umjetnosti učinilo je mogućim da se lijepo umijeće odredilo kao umjetnost, a tehničko umijeće kao mehaničko, obrtničko i tome slično znanje. To je pak učinilo mogućim da se umjetničko oblikovanje razlikuje od tehničkog znanja. Na toj razlici temelji se izvorna mnogolikost umjetničkog djela i odvaja od tehničkog vanjskog obrtničkog proizvoda. Umjetničko stvaranje kao izvorno oblikovanje razlikuje se od tehničkog proizvođenja kao apriornog konstruiranja i naknadnog primjenjivanja toga konstruirano proizvedenog znanja u vanjske svrhe, što vodi postvarenju i otuđenju čovjeka od njegova djelovanja, smisla i svijeta samog.

U osnovi kratko naznačenog shvaćanja leži uvjerenje da poietičke svrhe, pa i najviše svrhe i proizvodi toga trećega načina života, ne mogu postati samosvrhama, nego da se odvajaju od procesa proizvodnje i da služe kao puka sredstva za postizanje svrha koje se ozbiljuju izvan samog *poiesisa*, kojemu, kao što ćemo vidjeti, pripada kako »tehničko umijeće«, tako i onaj dio *poiesisa* koji se sve do 18. stoljeća nazivao »lijepom umjetnošću«. Usprkos enormnom razvitku tehničkoga znanja i općenito tehniziranja suvremenog svijeta, krivo misle oni koji svo proizvodno znanje prepuštaju tehnici. Na primjeru Gadamerova razumijevanja mnogolikosti znanja već u okviru poietičkog znanja, u ovom se radu nastoji pokazati da *poiesis* kao treći bitni oblik života obuhvaća ukupnost proizvodnog znanja, dakle, kako znanje na kojemu počiva umjetničko stvaranje tako i znanje koje sve više tehnizira globalni svijet i vodi sudbonosnom razaranju i kobnoj uniformiranosti samoga svijeta.¹

Nasuprot tehniziranju i globaliziranju svijeta života te njegovu pragmatičkom intenziviranju i jednostranom sudbonosnom razvitku, od nas se danas više nego ikada do sada zahtijeva da njegujemo raznolikost svijeta u svim njegovim sferama i da tako izbjegnemo opasnosti što ih sa sobom donosi dominacija tehnike i jednostrani razvitak bilo koje sfere životnog svijeta. Tom opasnošću je posebno ugrožen praktični etičko-politički i vrhunski teoretski način života. Zbog toga Gadamer pokazuje da postoje i drugačiji oblici znanja nego što ih pruža moderna tehnika i razni oblici pozitivizma. Posebna je Gadamerova zasluga što je u okviru fenomenološke i hermeneutičke filozofije obnovio vlastitost umjetnosti kao svojevrsni oblik znanja koje kao ljudsko razumijevanje čovjeku omogućuje da pomoću povijesnog mišljenja razvije povijesnom bitku i svijetu života primjereno znanje i na njemu utemeljeno življenje i djelovanje.

O shvaćanju umjetnosti u fenomenološkom pokretu Gadamer govori posebno u predavanju »Umjetnost i kozmologija«, koje je održao 18. rujna 1990. na Sveučilištu u Oldenburgu i prvi put objavio iste godine u *Karl-Jaspers-Vorlesungen zu Fragen der Zeit in Verbindung der Stiftung Niedersachsen an der Universität Oldenburg*. Tu on najprije luči fenomenologiju i umjetnost jer smatra da ne možemo reći da je umjetnost »uza sve druge kulturne sadržaje« bila neka »istaknuta forma čovjekova susreta sa samim sobom, nego da je bila jedna od njih«, dakle jedna od formi čovjekova konkretnog susreta sa samim sobom, dok je fenomenologija shvaćena kao nešto sasvim drugo (Gadamer, 2003.: 129–130). Otuda riječ *fenomenologija* »i danas«, ističe Gadamer, »valja sasvim odlučno čuvati kao internacionalno prihvaćen skupni pojam za kretanje filozofije u prvoj polovici našeg«, dakle 20. stoljeća. Uz utemeljitelja fenomenološkog pokreta Edmunda Husserla, Gadamer tu prvenstveno navodi Maxa Schelera i Martina Heideggera kao »genijalnog Husserlova sljedbenika ili učenika«, a njihovom najvažnijom zajedničkom osobitošću smatra »rastanak od faktuma znanosti«. Rastanak od znanstvenog pozitivizma pretpostavka je ozbiljenja smisla svake prave filozofije. Dakako, to posebno vrijedi za fenomenološku filozofiju, ali fenomenološki oproštaj od faktuma znanosti kao pojedinačnih, svojim predmetom određenih znanosti ne znači da »znanost ne posjeduje vlastiti rang i vlastitu autonomiju«. Međutim, taj rang i autonomija samog faktuma znanosti razlikuje se od filozofije, pa i od fenomenologije kao »stroge znanosti« time što »filozofija i u očima fenomenologije mora iz prakse života izdvajati apriorne strukture i filozofijske zakonitosti našega bitka u svijetu i dovoditi ih do pojma« (Gadamer, 2003.: 129–130). Tu zadaću fenomenologijske filozofije i dovođenje apriornih struktura i zakonitosti do temeljnih pojmova Gadamer ilustrira Husserlovim pronalaskom pojmova »svjetonazor« i »svijet života«, jer je u njima »produktivan sam duh jezika« i svijet života je »svijet kako se pojavljuje u svakodnevi«. Gadamer s pravom naglašava da svijet života nije »fiziologija osjetilnog opažanja ili fizika i mehanika osjeta ili enciklopedijska konstrukcija psihologijskih ili ostalih antropologijskih temelja znanosti, nego valja pokazati temeljne strukture i bitne crte« dotičnog područja svijeta života u kojemu sam duh jezika postaje produktivan, te kako svijet života »susreće svatko od nas u svom iskustvenom području« (Gadamer, 2003.: 130). U tom uvodnom dijelu Gadamer još konstatira da je kod Husserla »gotovo potpuno izostao i odnos prema umjetnosti«, dok je Heidegger »značio nov obrat uopće – pa tako i obrat prema umjetnosti«.

1

O filozofskoj hermeneutici i praktičnoj filozofiji Hans-Georga Gadamera vidi 3. poglavlje

V. odjeljka u mojoj knjizi *Etika i politika* (Pažanin, 2001.: 381–400).

Za našu temu o mnogolikosti bitnih načina života svakako je najvažnije što su se u raspravi o umjetnosti i obraćanju umjetničkom djelu »itekako mogli prepoznati tragovi njegova (Heideggerova, op. a.) političkog angažmana, ali i silna snaga njegova mišljenja, koja je sezala daleko iznad svega onog u što se zapleo u svom nesretnom političkom angažmanu. Odatle je konačno inspirirano i moje vlastito polazište«, kratko dodaje Gadamer, koji je kao sljedbenik Heideggera pronašao hermeneutiku kod Heideggera, koju je ovaj preko Schleiermachersa i Diltheya prihvatio već u *Bitku i vremenu*. Gadamer ne slijedi Heideggera u potpunosti. Svoje stajalište Gadamer opravdava riječima:

»Ja sam zapravo postao klasičnim filologom ne bih li toliko svladao grčki da radi obnove naše vlastite jezične uporabe i našega vlastitog pojmovnog svijeta naučim koristiti samo stvarni duh jezika, koji nas je u grčkom jeziku prvi puta doveo do jezika filozofije, dakle do jezika pojmova. Heidegger mi je i u tome prethodio, ali nadam se da sam tu dao neke stalne prinose«,

skromno zaključuje Gadamer (Gadamer, 2003.: 131–132).

Na neke od tih Gadamerovih prinosa, ne samo filologiji nego i u filozofiji, pokušat ćemo ovdje ukazati ponajprije na Aristotelovu tragu naznačenog razumijevanja bitnih načina ozbiljenja čovjekova života u političkoj zajednici i vlastitom povijesnom svijetu.

O toj problematici te o međusobnom odnosu i ozbiljenju načina života, posebno o odnosu između razboritosti i mudrosti, kao i njihovih najviših svrha, napisano je mnoštvo studija i knjiga, a u posljednje vrijeme sve se više pažnja poklanja i filozofskom istraživanju poetičkog načina života, bilo da se *poiesis* shvaća kao tehničko umijeće ili kao »lijepa umjetnost«. Tako Hans-Georg Gadamer, koji je u 20. stoljeću najviše zaslužan za rehabilitaciju istraživanja *phronesis* kod Aristotela, 8. i 9. svezak svojih sabranih djela posvećuje radovima u kojima zagovara i izrađuje »ravnotežu između umijeća i znanosti« kao »zajednički temelj svih duhovnih znanosti«. Time on naime želi pokazati »intenzivnu srodnost između govora umijeća i govora pojma« (Gadamer, 1993.: V). Kao izraz svojih filozofskih istraživanja »pojma« i uvođenja u hermeneutičko problematiziranje »istine« Gadamer pak ističe ne samo »ulogu pjesničke riječi i govora pojma« nego također i raznoliku ulogu »govora slike, tonova i sastavnih elemenata« što ih govor obuhvaća (Gadamer, 1993.:VI).²

Prilog hermeneutičkom iskustvu i na njemu utemeljenom razumijevanju »pjesničke riječi i govora pojma« predstavlja i izbor Gadamerovih radova u prijevodu na hrvatski jezik pod naslovom *Ogledi o filozofiji umjetnosti* (Gadamer, 2003.). Iako kratki predgovor njemačkog izdanja 8. i 9. sveska Gadamerovih *Sabranih djela* (Gadamer, 1993.: V–VI) nažalost nije uvršten u spomenuti hrvatski izbor, teškoća nastaje već pri prijevodu podnaslova 8. sveska, koji glasi *Kunst als Aussage*, na hrvatski jezik, jer *Kunst* znači ne samo umjetnost u smislu tzv. »lijepe umjetnosti« nego i svo raznoliko tehničko umijeće, vještine i majstorstvo, te upravo stoga valja držati »ravnotežu između umijeća i znanosti«, kako ističe Gadamer, kao »zajedničkog temelja svih duhovnih znanosti«. Prema tome, usprkos raznolikom značenju umijeća valja pokazati »intenzivnu srodnost između govora umijeća i govora pojma«, odnosno između »govora riječi i govora pojma«, jer to od nas zahtijeva intenzivni razvitak suvremenog poetičkog svijeta kako u njegovu tehničkom proizvođenju tako i u umjetničkom stvaranju.

Grčka riječ *techne* i latinska riječ *ars*, koje se, kao što smo vidjeli, na hrvatski jezik obično prevode kao *umijeće* i *umjetnost*, naime ne znače isto, iako obuhvaćaju i ono što je zajedničko tehničkom umijeću i »lijepoj umjetnosti« kao posebnim oblicima poetičkog života. To što je zajedničko umjetnosti i

tehničkom umijeću pripada, dakle, oblikovanju umjetničkih djela i tehničkoj proizvodnji. Hans-Georg Gadamer to izražava riječima da se »osobito umijeće na kojem se temelje i mehaničke i lijepe umjetnosti na koncu može obuhvatiti zajedničkim pojmom« te da ga je tako obuhvatio i Platon jednim pojmom, jer da »su obje 'patvorenje' nečega uzornog«.

»To vrijedi za obrtnika koji takorekuć patvori idealnu cipelu, a još više vrijedi za slikara koji cipelu slika lijepom. Oboje je *mimēsis*, *imitatio*, oponašanje.« (Gadamer, 2003.: 107)

To znači da umjetnička djela ni kod Platona ne pripadaju samo vanjskom »svijetu uporabe«, iako predstavljaju »oponašanje« (*mimesis*, *imitatio*). Kao što ćemo kasnije vidjeti, Gadamer, ne bez razloga, dodaje da »slikareva umjetnost i za Platona pripada oponašajućim umijećima u jednom užem smislu«, ali da »njezin proizvod nije zbiljski predmet svijeta uporabe« (Gadamer, 2003.: 108). Osim pripadanja vanjskom svijetu, on naime upućuje i na ono što oponaša, to jest vlastiti predmet oponašanja. Aristotel u tom smislu kaže da »oponašanje sadrži tri razlikovna svojstva: sredstva oponašanja, predmet i način (Aristotel, 1983.: 1448a 25–27).

Često se Aristotelu prigovaralo da ni on nije razvio nikakvu pravu teoriju umjetnosti u svoj širini smisla te riječi, pa ni »teoriju likovnih umjetnosti, premda je svoje misli oblikovao u 4. stoljeću, koje je bilo stoljeće grčkog slikarstva«. Tu misao iznosi i sam Gadamer koji, kao jedan od najznačajnijih suvremenih aristotelovaca, ističe »pozitivno, temeljno značenje oponašanja« kad konstatira da

»Aristotelovu teoriju umjetnosti poznajemo zapravo samo iz njegove teorije tragedije, poznatog nauka o katarzi, prema kojemu pomoću sućuti i straha nastaje očišćenje od tih afekata. To je prema njemu tajna tragičke mimeze. Pojam oponašanja, mimeze, Aristotel dakle koristi s obzirom na tragediju, a taj pojam poznajemo kao poveznicu Platonove kritike pjesnika. Kod Aristotela on poprima pozitivno temeljno značenje.« (Gadamer, 2003.: 94)

On dakle nema samo značenje Platonove kritike pjesnika, koji su oponašatelji oponašanja, nego i pozitivno značenje za teoriju umjetnosti uopće.

Za razumijevanje pojma umjetnosti važno je prema tome uvidjeti u kojemu su smislu »mehaničke i lijepe umjetnosti« prema Platonu »patvorenje« nečega uzornog odnosno »oponašanje«, a u kojemu smislu pojam mimeze kod Aristotela poprima pozitivno značenje. Na primjeru povijesti pojma umjetnosti Gadamer stoga pokazuje kako je »lijepa umjetnost« postala umjetnost i konačno kako je postala »umjetnost koja više nije lijepa« u zajedništvu s mehaničkom umjetnošću (Gadamer, 2003.: 107). Na primjeru jedne Novalisove pjesme Gadamer pita: »kako je pojam umjetnosti poprimio takav gotovo religiozan prizvuk?« (Gadamer, 2003.: 107). To je pak važno uočiti, jer se, kao što smo upravo vidjeli, sve do 19. stoljeća pod pojmom »umjetnosti« podrazumijevalo »i sve što pripada tehnici, obrtu, umijeću uopće« (Gadamer, 2003.: 105). Mora li se, međutim, ostati pri tim oblicima znanja? Zar ne postoje i drugačiji načini mišljenja koji omogućuju čovjekovom povijesnom bitku i svijetu života primjereno življenje i djelovanje? O tom suvremenom i jedinstvenom umijeću i umjetnosti bit će više govora kasnije, kad je postao suvišan i sam atribut »lijepa« umjetnost.

U vezi s tim, Gadamer objašnjava zašto se sve do 19. stoljeća moralo reći »lijepa umjetnost«, ako se htjelo razumjeti pojam umjetnosti u njegovu pra-

vom značenju, štoviše, u njegovu »apsolutnom« odvajanju od tehničkih oblika poietičkog načina života i povezivanju s apsolutnim oblicima duha i njihovim značenjima. Odvajanje umjetnosti od tehničkih vještina i mehaničkih umještosti je važno za primjereno razumijevanje povijesti umjetnosti mitske povijesne tradicije, te za dovođenje umjetnosti među oblike apsolutnog znanja religije i filozofije. To odvajanje počelo je s njemačkim romantizmom i »unutarnjim punjenjem svom velikom baštinom prošlosti« jer

»... ono što su prošle generacije stvarale i razumijevale kao umjetnost u sklopu s religijom i mitom tada se probudilo do vlastite svijesti o samom sebi. Tako je iz vidnog polja na neki način iščezla opreka mehaničkih umjetnosti i lijepih umjetnosti. Umjetnost se odvojila, u najdoslovnijem smislu ona se postavila 'apsolutno'. To je ujedno značilo njezino unutarnje punjenje svom, kako smo upravo vidjeli, 'velikom baštinom prošlosti'.« (Gadamer, 2003.: 106)

Gadamer konstatira, da se sve to u »romantizmu spojilo u pojmu umjetnosti, pa i gotovo 'religiozni pathos', koji otada ispunja sferu umjetnosti« (Gadamer, 2003.: 106).

To unutarnje ispunjavanje umjetnosti povijesnom baštinom i romantičko spajanje gotovo »religioznog pathosa«, prema Gadameru, ilustrira »lirsku zvonkost« Novalisova pjesništva kao »religiozno raspoloženje« koje je prodiralo u »pojam umjetnosti«, koja se sada ne reducira na slikarevu umjetnost, nego proširuje i na druge vrste umjetnosti, sve do poezije, te obuhvaća svu »umjetničku literaturu« koja sredinom 19. stoljeća protočnima čini granice između poezije, znanosti i filozofije.

D. Ewald i N. Rath, u temeljnom i opširnom članku o poeziji u *Historijskom rječniku filozofije* (Ritter/Gründer, ur., 1989: 1000–1008), polaze od konstatacije da se riječ *Poesie* u njemačkom govornom području danas još samo rijetko upotrebljava. Kao pojam koji je suprotan »prozi«, »poezija« se nadomešta »lirikom«, a u širem značenju se riječ »umjetnička kultura« iz njemačke poetološke terminologije nakon sredine 19. stoljeća progoni u korist riječi *Dichtung* kao »književnog djela« nakon što je već koncem 18. stoljeća »pjesničko umijeće« (*Dichtkunst*) »u primjerenom načinu govora uobičajeniji nego poezija«.³

Ovdje nije moguće ulaziti u problematiku literarne, znanstvene i filozofske »proizvodnje« i »poetologije poeta«, ali je svakako potrebno istaknuti smisao Ewaldova i Rathova mišljenja – izloženog u zasigurno najznačajnijem rječniku ne samo filozofije nego čitave »umjetničke kulture« – da »što poezija više postaje znanost, to više ona postaje i umjetnost«. Romantička »progresivna univerzalna poezija« naime valja dovesti poeziju u vezu »s filozofijom i retorikom«, te »život i društvo učiniti poetičkima«. Prema Hölderlinu, »filozofija duha je estetička filozofija«. On to obrazlaže riječima: »kao što je filozofija u djetinjstvu znanosti rođena iz poezije«, tako bi medij toga »povratka znanosti ka poeziji« mogao biti »nova mitologija«. Na taj način

»Rod čovjek postaje subjekt univerzalne poezije, koja istodobno obuhvaća filozofiju, mitologiju i znanost, – a time je postignut vrhunac, a u stanovitom smislu također već i kraj idealističke teorije poezije kao nadomjestka metafizike.« (Ritter/Gründer, ur., 1989.: 1002)

U tom kontekstu svakako je zanimljiv ulomak Ewaldova i Rathova članka u spomenutom *Rječniku*, pa ga zbog njegova značenja za primjereno razumijevanje Hegelova govora o kraju umjetnosti ovdje donosimo u cjelini:

»Hegelova 'estetika' predstavlja krajnji ishod umjetničko-filozofskih objašnjenja vremena u teoriji poezije pomoću kritike i nastavljanja na prethodne stavove romantike i idealizma. Teza o apsolutnoj prednosti poezije spram svih ostalih duhovnih sfera, kako su je bar neko vrijeme

zastupali F. Schlegel, Hölderlin i Schelling, kod Hegela se preokreće u tezu o smanjenju njena objektivnog značenja. Poezija više nije praprinčip ili posljednje načelo duha, nego 'samo' umjetnost. Doduše, ona prema Hegelu važi kao 'apsolutna istinita umjetnost duha i njegova očitovanja', ali ona nije najviši oblik duha kao što je bila ranije. Stoga je po sadržaju poezija najbogatija, najmanje ograničena umjetnost. Utoliko, kada se u njoj 'duhovni oblici' postave na mjesto onog osjetilnog, ona postaje najviša i najbliža forma filozofiji, jednostavno 'opća umjetnost'. Upravo njena duhovnost, kojom se ona ističe pred drugim umjetnostima, međutim, dovodi u modernom svijetu do toga, da se ona spram 'viših sfera religije i znanosti' ne može održati kao jednaka njima; njen prijelaz u filozofiju postaje početak njene propasti. Tako se poezija pokazuje kao 'ona posebna umjetnost, na kojoj se istodobno sama umjetnost počinje raspadati i za filozofsko spoznavanje dobiva svoje prijelazno stajalište k religioznoj predodžbi kao takvoj i k prozi znanstvenog mišljenja'. Razgradnja romantičke poezije iz logike svoga vlastitog zahtjeva za Hegela postaje paradigmom kraja umjetnosti prema svojem najvišem određenju: 'njen oblik je prestao biti najviša potreba duha'.« (Ritter/Gründer, ur., 1989.: 1003)

To je dakle istinski smisao Hegelova govora o »kraju umjetnosti«.

O »kraju umjetnosti« kod Hegela i o najvišim potrebama duha bit će još govora, da bi se razumljelo kako čovjek pomoću svojega duha oblikuje raznoliki povijesni svijet. Ovdje ćemo se zadovoljiti s Gadamerovom interpretacijom samog pojma umjetnosti, koji »kod Grka i Rimljana leži u jezičnoj uporabi *téchnē* i *ars*« te je otuda izravno povezan »s pojmom prirode« pa karakterizira »umjetnost« kao »ono što zahvaljujući čovjekovu pronalazačkom duhu zna popunjavati duhovne prostore koje je priroda oblikujući ostavila, a pri tome možda može dospjeti i do viših oblika mimeze« (Gadamer, 2003.: 108). Ti »viši oblici mimeze«, s kojima čovjekov pronalazački duh popunjava »slobodne prostore« koje je priroda pri svojem oblikovanju svijeta možda ostavila, omogućava da čovjek pomoću svoga duha i povijesnog znanja dopijeva i do »viših oblika mimeze« samoga kozmosa i svijeta života, te na taj način izbjegne kako mitologiju i idealizam čistih duhova tako i subjektivizam i suvremeni tehnicizam. Time bi i za buduće generacije očuvao živi kozmos kao ono čega je viša mimeza primjereno oponašanje lijepo uređenog kozmosa i raznolikog svijeta života. U tome se pokazuje ona tajanstvena »zagonetka književnosti da nije poput drugih stvari, nešto što se pred nama prikazuje u svojoj materijalnoj danosti i čvrstim odnosima prema svojoj okolini, nego je znakovi i simboli reaktiviraju uvijek iznova, i upravo se stoga čini da nije vezana za prostor i vrijeme« (Gadamer, 2003.: 109). Tu se *techne* pojavljuje prvenstveno kao sama poezija, kao proizvodnja koja obuhvaća i duhovnu proizvodnju, pa se stoga i zove poezijom, »jer ona je proizvodnja svega naprosto«. Poezija je, naglašava Gadamer, »čisto« oblikovanje kojemu »ne treba rad ruku niti materijal. Tako je poezija jedina umjetnost koja je takorekuć od početka na putu prema novoj 'slobodi'«, to jest stalno otvorena za nova oblikovanja. U svom »proizvođenju« ona ne mora svladati otpor materije s kakvima moraju računati i rukotvorstvo i likovna umjetnost. U poeziji dolazi najviše do izražaja »sloboda čovjekova pronalazačkog duha« i »suverenost produktivnosti oblikovanja, koje sve i odasvuda unaprijed na neki način stavlja u novu istodobnost« (Gadamer, 2003.: 109). U skladu s tim, Gadamer obrazlaže razliku statusa antičkih poeta i svih drugih umjetnika kad kaže da je »ta duhovnost poezije podarila poetama u antičkoj kulturi posebno mjesto u odnosu na sve druge umjetnike«. Štoviše, ta duhovnost poezije omogućila je da se kasnije, u doba racionalizma, pojam stvaralačke umjetnosti »uspeo do prve samostalnosti pojmovne jasnoće koju označavamo pojmom filozofijske estetike«.

3

O poetološkoj terminologiji i odnosu poezije, znanosti i filozofije vidi: Ritter/Gründer, ur., 1989.: 1000 i dalje.

Estetika je, naime, kao filozofska disciplina plod 18. stoljeća te otuda »znači kompenzaciju za pretjerani zahtjev prosvjetiteljskog vijeka da se svekolika istina može obvezujuće zahvatiti jedino pojašnjavanjem pojmova« (Gadamer, 2003.: 109). Tu se potvrđuje ranija »povezanost sa svemoći riječi na kojoj se temelji pojam *poiēsis* = poezija: još za prvoga stvaraoca filozofijske estetike, Alexandera Baumgartena« (1714.–1762.). Gadamer ističe da se najčešće ne primjećuje da je za Baumgartena »utvrđeno prvenstvo poezije« te da poezija, »čak i onda kada on način spoznaje o kojem je u umjetnosti riječ naziva *cognitio sensitiva*«, pod njom razumijeva spoznaju koja se ne prenosi pojmom, nego osjetilima, što dakako ne znači »da u osjetilima susrećemo puki odslik za općenitost pojma (...) nego naprotiv, da je u onome partikularnom, u pojedinačnome, u likovnom djelu ili pjesničkoj riječi, na osjetilan način« prisutno »ono općenito samo« (Gadamer, 2003.: 109–110). To »općenito samo« dodiruje ono čega je ono općenito. Ono, dakle, pretpostavlja i podrazumijeva »nešto što moramo pojmiti kao duboku promjenu u našim pojmovima svijeta« (Gadamer, 2003.: 110). Prisutnost toga što nam je u likovnom i književnom djelu dano na duhovno-osjetilan način kao sama općenitost svijeta pretpostavlja »duboku promjenu u našim pojmovima svijeta« koji nam se zahvaljujući osjetilnim danostima duhovnosti naših osjetila pokazuje kao lijepo uređeni svijet ili kozmos koji se mogao utvrditi »tijekom povijesti grčke misli kao oznaka univerzuma« ili svemira. U grčkom razumijevanju svijeta kao ukrasa i »uzora dobrog reda i ljepote« susreće se, prema Gadameru, već u »putanjama zvijezda« te vrijedi kao odlika i svojstvo lijepog sve do područja primjene kozmetike i svega »čemu dopuštamo da vrijedi kao lijepo« (Gadamer, 2003.: 110).

Grčko shvaćanje lijepoga lišava »svako pitanje o njegovoj koristi, svrsi, smislu ili uporabi«, tako da i u »izvanljudskoj prirodi susrećemo nešto« što je oslobođeno pragmatičnih svrha i što se »iznad svrhovitih načina ponašanja prelijeva u igru« te ne služi »načelu samoodržanja« i pukog preživljavanja, nego dobiva smisao slobodne igre, univerzalnog iskustva reda, svemira, kozmosa kao lijepo uređenog svijeta. Dok grčki široko shvaćeni pojam lijepoga i njegovo značenje kao univerzalno iskustvo svjetskog reda ima značenje i za čovjekove stvari, dotle se u novom vijeku gubi to »kozmičko uporište za čovjekove stvari«, a sama novovjekovna »beskonačnost svemira« budi i razvija novi »osjećaj uzvišenog«. Time nova estetika i u »poslijekopernikanskom sustavu«, konstatira Gadamer, »tijesno povezuje ono uzvišeno i lijepo u prirodi i umjetnosti« (Gadamer, 2003.: 111).

Da bi se razumjela razlika između novovjekovnog umijeća svrhovitog preživljavanja i antičko-srednjovjekovnog shvaćanja umjetnosti kao »slobodne igre«, valjalo bi bar naznačiti čime se nadoknađuje duhovnost slobodne igre kao izvornog poetičkog oblikovanja temeljnih načina postojanja i razvijanja svijeta života u smislu umjetničkog povezivanja »ljepote« i uzvišenosti kao »novog osjećaja« moderne beskonačnosti. To je važno stoga što umjetnost kao umjetnost tek u modernom razvitku dobiva svoje vlastito novo značenje. Ona više nije, kaže Gadamer, »usputna igra u velikom uređenom sklopu života i kulta«, nego je postavljena na samu sebe i ne služi »nijednoj neposredno primjenjivoj svrsi«, a pogotovo ne korisnosti u smislu modernog instrumentalizma i pragmatizma. S tim je, međutim, »neposredno povezano novo religijsko punjenje pojma umjetnosti«, koje se ne ograničava na »samorazumljive sadržaje grčko-židovsko-kršćanske tradicije koja je umjetničkom stvaranju zadavala svoj okvir«, nego otvara nove načine ozbiljenja umjetnosti i pruža nove mogućnosti slobodnog oblikovanja svijeta (Gadamer, 2003.: 111–112).

Da bi pak postala nešto više od dnevno korisnoga »punjenja« i od puke imaginacije, »umjetnost se uspinje do vlastite valjanosti tek uz romantičarsko štovanje umjetnosti i uz crkvenu dogmu«, a »protiv dogme prosvjetiteljstva« o apsolutnoj moći racionalizma. Gadamer kratko rezimira tijekom vlastite valjanosti umjetnosti i tvrdi da su se »revolucija umjetnosti i mišljenje o umjetnosti« u 20. stoljeću zaoštrili u pitanje »može li naše mišljenje još određivati taj najopćenitiji pojam lijepoga, koji potječe iz antičke kozmologije« i koji je imao »vodstvo sve do moderne filozofijske estetike, ili nas imanentni razvoj umjetničkog stvaranja prisiljava da posumnjamo čak i u pojam umjetnosti i umjetničkog djela i suprotstavimo mu nove mogućnosti promišljanja« (Gadamer, 2003.: 112).

Uz povijesnu valjanost umjetnosti, koja izvire iz čovjekova povijesnog svijeta i političkog djelovanja, ovdje se postavlja načelno pitanje o tome što u epohi znanosti i tehnike još uopće može biti filozofija i posebno što može biti neka filozofija umjetnosti u svojem približavanju religiji i filozofiji apsolutnog duha. U skladu s tim načelnim pitanjem o vlastitosti, suverenosti i valjanosti umjetnosti, Gadamer promišlja suvremene mogućnosti umjetnosti sa stajališta povijesnog mišljenja i odvaja mijenu umjetnosti od mijene ukusa, jer »umjetnost možemo potpuno odvojiti od perspektive ukusa«, pa se »pojam umjetnosti i njegova mijena ne mogu opisivati u dimenziji ukusa«.

»Time slijedimo presudan korak u razvoju filozofijske estetike, koji je uslijedio između Kanta i Hegela, a u Hegelu pronašao ispunjenje. Stajalište ukusa, na kojemu je Kant još razvijao princip snage estetskog suda, Hegel je spoznao kao podređeno stajalište.« (Gadamer, 2003.: 113)

U skladu s tim Gadamer pokazuje da je suvereno stajalište umjetnosti dospjelo do »svoje univerzalne valjanosti« te da tek Hegelova predavanja o estetici, koja je on 1823. godine držao u Berlinu pod naslovom *Predavanja o filozofiji umjetnosti*, otvaraju novu perspektivu svijeta sa stajališta umjetnosti. Kao što je poznato, pojam umjetnosti kod Hegela stupa uz »religiju i filozofiju kao oblik apsolutnog duha« (Gadamer, 2003.: 113). Umjetnost u obliku zora više ne podaje samo uvjetovane istine, jer »unatoč svojoj povijesnoj uvjetovanosti« ono što je povijesno dostupno i uvjetovano »ne posreduje relativno znanje, nego ono što je istinito – premda to nije znanje u obliku znanosti ili pojma, pa se stoga niti ne može pripočavati na način znanja i znanosti«. Gadamer odmah dodaje da je Hegel taj zahtjev za suverenosti umjetnosti ograničio shvaćanjem da »umjetnost ima karakter prošlosti«. Time je, prema Gadameru, Hegel »najprije htio reći da su prošla vremena u kojima su umjetničke tvorevine, osobito velike grčke skulpture, bile neposrednim predmetom kulturnog štovanja« (Gadamer, 2003.: 114).

»Religioznu umjetnost srednjega vijeka nije mogao okarakterizirati na sličan način, ali je nasuprot novoromantičarskim pokušajima obnavljanja te umjetnosti smatrao da pred tim umjetničkim tvorevinama ne klečimo. Tu činjenicu Hegel vidi i u skladu s njom ne govori da je već nastupio ili da će tek nastupiti kraj umjetnosti, nego na neki način određuje mjesto njezina odnosa prema predodžbenom svijetu religije i misaonom svijetu filozofije. Stapanje prinosa umjetnosti s predodžbenim svijetom religije i misaonim svijetom filozofije približava se kraju.« (Gadamer, 2003.: 114)

Poznato je da umjetnost kod Hegela kao zorno spoznavanje svijeta predstavlja prvi oblik apsolutnog duha te da ona određuje svoj odnos prema predodžbenome svijetu religije kao drugom obliku apsolutnog duha i prema misaonom svijetu filozofije kao trećem, savršenom pojmovnom načinu spoznavanja svijeta, ali nije jasno kako se doprinosi umjetnosti stapaju s predodžbenim svijetom religije i misaonim svijetom filozofije. Posebno nije bilo jasno da se

»stapanje« zornog, predodžbenog i misaonog spoznavanja svijeta »približava kraju«, ali da to stapanje ne znači kraj umjetnosti i da umjetnost pripada prošlosti. Iz Gadamerova teksta vidi se ne samo njegovo razumijevanje »kraja umjetnosti« nego i sva složena situacija, zadaća i smisao filozofije u 20. stoljeću, pa i pojava umjetnosti, što on pokušava riješiti svojim hermeneutičkim studijama.

Slično Hegelu i Schellingu, koji je u umjetnosti vidio organon filozofije, a polazeći od Husserla i Heideggera uz pomoć aristotelovske praktične filozofije, Gadamer rezimira svoje »iskustvo razumijevanja« i »novim svjetlom« osvjetljava problem filozofske spoznaje i istine, kad u predgovoru osmom svesku svojih *Sabranih djela* to objašnjava ovim riječima:

»Moje hermeneutičke studije stavile su me pred zadatak, da pojam spoznaje i metode filozofske spoznajne teorije oslobodim jednostranog precjenjivanja osnovnih pojmova modernih iskustvenih znanosti i da pored toga učinim valjanim iskustvo razumijevanja.« (Gadamer, 1993.: V)

Za temeljnu novost čitavog Gadamerovog filozofskog rada posebno je značajan nastavak uvodnog pasusa predgovora *Sabranih djela*, gdje ističe da je »tek u daljnjem razvitku fenomenologije, posebno Husserla i Heideggera, u novo svjetlo došla jednostranost toga orijentiranja na činjenici znanosti i na pojmu istine, koji kulminira u rečeničnoj istini« (Gadamer, 1993.: V). U nastavku Gadamer naglašava:

»Sa svoje strane ja sam tako mogao nastaviti na aristotelovsku praktičnu filozofiju i njen središnji pojam, *phronesis*. Ona je opetovano i izričito nazvana *allo eidos gnoseos* i istaknuta kao iz temelja drukčija vrsta spoznaje.« (Gadamer, 1993.: V)

Taj sasvim drukčiji način stjecanja znanja i vrstu spoznaje od onoga što ga naučava moderni pozitivizam i scijentizam kao jedinu vrstu znanja i znanosti Gadamer pokušava na tragu Aristotela, Hegela i suvremene fenomenološko-hermeneutičke filozofije razviti kao mnogolikost znanja i našoj suvremenosti primjereno razumijevanje problema svijeta i života pomoću duhovnih znanosti i povijesnog mišljenja kao vlastitoga znanja, koje nije znanje pozitivnih znanosti, pa se stoga, kako s pravom obrazlaže Gadamer, »ono ne može ni pripočavati« na jednostrani način znanja i znanosti što ga razvijaju prirodne i tehničke znanosti pomoću njihovih metoda i tehnologije. Tu se zapravo ponovno nalazimo pred ranije spomenutim pitanjem o tome »što filozofija uopće može biti u epohi znanosti i nasuprot univerzumu iskustvenih znanosti«. Štoviše, zaključuje Gadamer, »moramo ujedno priznati unutarnju aporiju u koju nas upućuje zahtjev za istinom umjetnosti« jer nema jednostrane istine za vremenske oblike i načine očitovanja duha (Gadamer, 2003.: 114).

Aporija se nužno pojavljuje kad filozofska refleksija skriva fenomenološku i kozmološku perspektivu našeg odnošenja na vrijeme koje je neistraživo. Tako se aporija sastoji u tome što se kozmološko vrijeme ne da izvesti iz fenomenološkog vremena u obliku slijeda »točaka sada«, u smislu sadašnjosti koja implicira budućnost i prošlost, niti se pak obrnuto fenomenološko vrijeme može izvesti iz kozmološkog vremena. Iako umjetnost ne daje rješenje te aporije, ona u konstrukciji između fenomenološkog i kozmološkog vremena nalazi posredujuće »treće« vrijeme koje se konstruira pomoću akta pripovijedanja. U skladu s tim, Gadamer tvrdi da je »cijela široka povijest umjetnosti povijest umjetnosti, koja sebe ne zna kao umjetnost. Ona je usađena u religiozni ili profani društvenopolitički sklop života, kojemu jamči ukras i ljepotu i uzvišeno postojanje.« (Gadamer, 2003.: 114–115)

Slično Schellingu, koji je u umjetnosti vidio organon filozofije, i Hegel, kao što smo vidjeli, na neki način »određuje mjesto i odnos umjetnosti prema

predodžbenom svijetu religije i prema misaonom svijetu filozofije«, da bi s njihovim stapanjem pripremio približavanje umjetnosti »kraju«. U tom smislu, Hegel je dakle govorio da umjetnost ima »karakter prošlosti« (Gadamer, 2003.: 10), čime naravno nije mislio »kraj« umjetnosti, nego je izrazio moderni zahtjev za suverenošću umjetnosti jer umjetničke tvorevine više nisu bile »neposredni predmeti kulturnog štovanja«, nego sa svojom univerzalnom valjanošću predstavljaju vlastiti oblik apsolutnog duha, tako da umjetnost kod Hegela »stupa uz religiju i filozofiju« i skupa s njima izražava apsolutno znanje bitka i vrhunske istine duha«. U filozofiji kao znanju apsoluta ukinute su umjetnost kao osjetilno pojavljivanje apsoluta i religija kao predočavanje apsoluta, a apsolutno znanje se usavršava u *Znanosti logike*, u kojoj se kao metafizici ili logici »prikazuje poimanje logosa« kao ono što istinski postoji, a ne kao neko konkretno pojedinačno biće ili kao cjelina nečeg što postaje po sebi i ispunjava se sadržajem, nego kao fenomenološki razumljena transcendentnost i bitak sam.

Kada je govorio o »karakteru prošlosti umjetnosti«, Hegel je zapravo mislio »da se umjetnost više ne razumijeva na onaj način kako se samorazumljivo razumijevala u grčkom svijetu i njegovu prikazu božanskoga«.

»Ono samo božansko koje štujemo više nije djelo umjetnosti.« (Gadamer, 2003.: 12)

Stoga Gadamer zaključuje da teza da umjetnost »ima karakter prošlosti« u sebi uključuje tezu da se s krajem antike mora pokazati da je i »kako je umjetnosti potrebno opravdanje« (Gadamer, 2003.: 12). To opravdanje, nastavlja Gadamer, u tijeku stoljeća pribavljali su »kršćanska crkva i humanističko stapanje s antičkom tradicijom«. Gadamer ističe da je umjetnost, »stojeći u velikom sklopu opravdavanja sa svijetom oko sebe, ispunjavala samorazumljivu integraciju zajednice, društva, Crkve i samorazumijevanja umjetničkog stvaraoča« (Gadamer, 2003.: 13).

»Ali naš je problem upravo to što ta samorazumljivost, a time i zajedništvo jednoga šireg samorazumijevanja, više ne postoji – i to već u 19. stoljeću.« (Gadamer, 2003.: 13)

To je dalo povoda da se često govorilo o »kraju umjetnosti« u Hegelovoj filozofiji, ali o tome će još biti riječi.

U složenu problematiku kršćanske umjetnosti Zapada ovdje nećemo ulaziti jer nam ovom prilikom nije stalo do razlaganja kršćanskog i humanističkog stapanja s tradicijom antičke umjetnosti, nego načelno do razumijevanja uloge umjetnosti »u velikom sklopu opravdavanja sa svijetom oko sebe« i ulogom »velikih umjetnika« u suvremenom svijetu poetičke proizvodnje i otvaranju novih načina života, u kojima je umjetnost, kako reče Gadamer, »usađena u religiozni ili profani društvenopolitički sklop života« i da otuda ona »ne zna sebe« kao umjetnost. U skladu s tim, Gadamer obrazlaže da su »veliki umjetnici« već u 19. stoljeću

»... manje ili više počeli osjećati da nemaju mjesto u društvu koje se industrijaliziralo i komercijaliziralo, tako da je umjetnik takorekuć u vlastitoj boemskoj sudbini pronalazio potvrdu slave putujućih ljudi. Već u 19. stoljeću svaki je umjetnik živio u svijesti da više ne postoji samorazumljivost komunikacije između njega i ljudi među kojima živi i za koje stvara.« (Gadamer, 2003.: 13)

Na temelju toga, Gadamer zaključuje da »umjetnik 19. stoljeća više ne stoji u zajednici«, nego si »stvara zajednicu, sa svom pluralnosti koja je primjerena toj situaciji«. Gadamer dodaje da je »to zapravo mesijanska svijest umjetnika u 19. stoljeću«, koji se u svome zahtjevu osjeća »novim spasiteljem« i pomiriteljem te da »poput kakvog društvenog autsajdera taj zahtjev plaća tako što

je sa svojim umjetničkim pozivom umjetnik još samo za umjetnost«, a zamjena pluralnost mora se »spajati sa zahtjevom da je istinita jedino vlastita forma stvaranja i poruka stvaranja« (Gadamer, 2003.: 13). Gadamer se pita »što je sve to nasuprot otuđenju i udaru koji novije umjetničko stvaranje« 20. stoljeća očekuje od »našega javnog samorazumijevanja« u kojemu dolazi do izražaja »rascjep između umjetnosti kao religije oblikovanja« i kao provokacije »pomoću modernog umjetnika« (Gadamer, 2003.: 14).

Nakon kratkoga pregleda novih i starih formi umjetnosti, Gadamer pita »što se zapravo dogodilo i zašto umjetnost danas postavlja novo pitanje« kako o formama stvaranja umjetnosti tako i o samorazumljivosti komunikacije između umjetnika i ljudi s kojima živi i za koje on stvara umjetnička djela. Drugim riječima, »zašto razumijevanje onoga što je umjetnost, danas mišljenju postavlja« drukčiju zadaću nego što je zahtijeva »naivna samorazumljivost«?⁴

Iz tog kontrastiranja starih i novih formi umjetnosti, međutim, bilo bi krivo zaključiti da je Gadamer protivnik moderne umjetnosti, jer njemu je zapravo najviše stalo do toga da se razumije »zašto umjetnost danas postavlja novo pitanje«, odnosno »zašto razumijevanje onoga što je umjetnost danas mišljenju postavlja zadaću« da na primjeren način obuhvati kako »veliku umjetnost prošlosti i tradicije« tako i »umjetnost moderne«, koja im se suprotstavlja, »ali je isto tako iz njih crpila vlastite snage i impulse« (Gadamer, 2003.: 17). Oboje razumijevati kao umjetnost u njihovoj suverenosti omogućuje da »naš svakodnevni život« predstavlja stalno koračanje »kroz istodobnost prošlosti i budućnosti«. Štoviše, Gadamer ih povezuje i naziva *duhom*, kad kaže:

»To što možemo tako hodati, s tim horizontom otvorene budućnosti i neponovljive prošlosti, bit je onoga što nazivamo 'duh'. Mnemozina, muza pamćenja, muza usvajanja u prisjećanju, koja u tome vlada, ujedno je i muza duhovne slobode. Pamćenje i sjećanje, koje u sebi prihvaća prošlu umjetnost i tradiciju naše umjetnosti, kao i odvažnost novog eksperimentiranja (...) ista su djelatnost duha.« (Gadamer, 2003.: 18)

Međutim, naša se zadaća ne sastoji samo u tome da »osvijestimo kako jedan dublji kontinuitet povezuje prošle govorne forme sa suvremenim kršenjem forme. U zahtjevu modernog umjetnika postoji nov društveni agens« u kojemu su istodobno na djelu prošlost, sadašnjost i budućnost (Gadamer, 2003.: 18)

Za razumijevanje »društvenog agensa« kod umjetnika vrlo je važno Gadamerovo stajalište historijske svijesti prema kojoj je umjetnik zaokupljen time »da novo raspoloženje prema umjetnosti iz kojega stvara ujedno pokrene kao novo solidariziranje, kao novu formu komunikacije svih sa svima«. Gadamer s dubokim razlogom dodaje da on ne misli time »samo na to što velika stvaralačka postignuća umjetnosti na tisućama puteva tonu u svijet uporabe i dekorativno oblikovanje našeg okoliša« nego i što njihovim širenjem »pripremaju stanovito stilsko jedinstvo našega ljudski obrađenog svijeta« (Gadamer, 2003.: 18–19). Ostaje otvoreno pitanje koliko taj obrađeni svijet predstavlja ozbiljenje duhovne slobode i »slobodne igre«, a koliko njegovo instrumentaliziranje, tehničiranje, postvarenje i samootuđenje čovjeka stavlja čovječanstvo i njegov svijet pred još veće i teže zadatke i probleme nego što su bili problemi prošlosti. Jer, kako nastavlja Gadamer, »nipošto nije slučajno da umjetnik u onome što stvara nadilazi napetosti između očekivanja što ih njeguju običaji i novih navika koje sam određuje i uvodi« (Gadamer, 2003.: 19). Nadilazeći te napetosti, umjetničko djelo dakle nije puka fikcija ni radikalna izmišljotina, nego povijesno njegovanje običaja tradicije i »novih navika« koje ono promišljeno i odgovorno uvodi, ali u smislu aristotelovske razboritosti koja nije nikakva čista dijanoetička krepost, nego sposobnost razumijevanja, od-

lučivanja i, primjereno tome, odgovornog djelovanja kao komuniciranja svih sa svima u danim uvjetima i konkretnoj povijesnoj situaciji kao povezanosti uma i ethosa.

O poznatom razlikovanju teoretske i praktične racionalnosti kod Aristotela Ralf Elm nedavno ponovno s razlogom ukazuje na prva dva poglavlja I. knjige Aristotelove *Nikomahove etike*, koja je on tematizirao već u svojoj knjizi *Klugheit und Erfahrung bei Aristoteles* (Elm, 1996.),⁵ te ističe da Aristotel primarno ne želi prekinuti sputanost životnosvjetovne prakse, nego da u polazanju od *faktičnosti iskustvene običajnosti* treba pomoću praktične filozofije providnijom učiniti imanentnu umnost ethosa u polisu, kako bi na taj način našoj životnoj praksi dao mogućnost da zna za svoju praktičnu racionalnost i koja je prema tome vodila svjesnijoj praksi (Elm, 2007.: 261). Time Aristotel i njegovi sljedbenici diferenciraju Platonovu jedinstvenu dijalektičku racionalnost u praktičnu racionalnost razboritog čovjeka (*phronimos*) i u teoretsku racionalnost mudraca (*sophos*). U skladu s tim, etičke se kreposti konstituiraju pomoću razboritosti i ethosa u polisu, odnosno pomoću »praktičnog uma i istine«, kako kaže sam Aristotel. Elm otuda s pravom zaključuje da »*samo oboje zajedno, ethos i um*, u ustrojstvu poretka čine ispravnu praksu (*eu-praxia*)«. Razboritost osposobljava *phronimos* da u situativnim prilikama sam spozna ispravne ciljeve, a u razboritome promišljanju i ispravnom odlučivanju da nalazi primjerene načine djelovanja. Na osnovi toga Elm tvrdi da ovdje, kad je riječ o Aristotelovom novom diferenciranju Platonova jedinstvenog dijalektičkog racionaliteta u »racionalitete praktičnog i teoretskog oblika života«, »kapaciteti platonskog dijalektičara« žive dalje u aristotelovskom tumačenju moći i posredovanja razboritog djelatnika, samo što ovaj ne raspolaže nikakvim principijelno ontološkim znanjem, nego štoviše raspolaže onim općim koje postaje zbiljskim pomoću običajno iskustvenog ethosa u njegovim svrhovitim prednostima (Elm, 2007.: 263). O tim povezanostima uma i ethosa te o prednostima Aristotelova diferenciranja racionaliteta u *phronesis* i *sophia*, kao i o njihovoj »transformaciji« kod Heideggera, temeljito ne raspravlja samo Elm, nego o tome pišu svi autori u trećem svesku *Heideggerova godišnjaka* (*Heidegger-Jahrbuch*),⁶ koji već i svojim podnaslovom – *Heidegger und Aristoteles* – upućuje na pravu renesansu kako Aristotelova diferenciranja *phronesis* i *sophie* tako i na njihove transformacije kod Heideggera i ostalih predstavnika fenomenološke i hermeneutičke filozofije. Analiza tih najnovijih rasprava, međutim, zahtijeva nova istraživanja i prelazi granice ovoga rada, pa se stoga vraćamo tematiziranju i analizi Gadamerova razumijevanja već naznačenih načina života i njima primjerenih vrsta umnosti i oblika znanja.

Gadamerovo razumijevanje, naime, pokazuje kako se te dvije strane racionalnosti susreću kao naša u posredovanju uma i ethosa historijska svijest i time kao »reflektiranost modernog čovjeka i umjetnika« uopće, jer historijska svijest kao ljudska »svjesnost« »nije nešto čime bismo trebali povezivati su-

4

Da bi odgovorio na to pitanje, Gadamer najprije podsjeća na kubističko razbijanje forme i na preobrazbu kubističkog prekida tradicije »naivne samorazumljivosti da je slika prizor« (Gadamer, 2003.: 15). Potom podsjeća na »hermetičku poeziju, za koju se filozofija oduvijek osobito zanima«, i to stoga »jer gdje ne razumije nitko drugi, ondje je čini se pozvan filozof«. Gadamer odmah dodaje da je »poezija našeg vremena doista dospjela do

granice onoga značenjski razumljivoga«, a da nauk o jedinstvu vremena i radnje za novu dramu »odavna zvuči kao zaboravljena bajka« (Gadamer, 2003.: 16).

5

O tome vidi: Pažanin, 2001.

6

Vidi: Denker/Zaborowski, ur., 2007.

više učene ili svjetonazorne predodžbe«, nego ona zapravo znači »historijsku svjesnost« čovjeka kao čovjeka, koja kao povijesno mišljenje omogućuje razumijevanje prošlosti i promišljanje budućnosti. Gadamer ponavlja da »jednostavno valja misliti na ono što je razumljivo svima kada se konfrontiraju s bilo kojom umjetničkom tvorevinom prošlosti« (Gadamer, 2003.: 19). Otuda je vrlo značajna Gadamerova misao da historijska svijest nije »neki osobito učeni ili svjetonazorno uvjetovani metodički stav« jer, kao što smo vidjeli već pri analizi pojma metode u predgovoru knjige *Kunst als Aussage* (Gadamer, 2003.), nikakva metodologija ni jednostrano precjenjivanje osnovnih pojmova iskustvenih znanosti ne stvara historijsku svijest, nego nju stvara »svojevrсна instrumentacija duhovnosti naših osjetila koja već unaprijed određuje naše viđenje i naše iskustvo umjetnosti«. Historijska svjesnost »duhovnosti naših osjetila«, kojima prodiremo do temelja povijesnog svijeta života – Husserl bi rekao: od najnižih kinestetičkih osjetila do vrhunskih oblika reflektiranja životnog svijeta – omogućuje nam da naš vlastiti svijet ne predočavamo u trajno utvrđenoj induktivnoj formiranosti i nužnoj deduciranoj valjanosti pozitivista, nego nam omogućuje da povijesno razumijemo kako tradiciju naše vlastite povijesti tako i tradicije »potpuno drukčijih svjetova i kultura«, i to da ih povijesno razumijemo i usvajamo u njihovoj vlastitosti, u kojoj se »dodiruje« refleksija i ono čega je refleksija refleksija (Gadamer, 2003.: 20).

Historijska svjesnost i povijesno mišljenje, dakle, ne počivaju na »naivnom prepoznavanju« neke prirodne ili historijske neposrednosti u smislu naturalizma, odnosno historicizma, nego se ozbiljuju pomoću »visoke reflektiranosti koju svi mi nosimo i koja današnjeg umjetnika ovlašćuje na vlastito produktivno oblikovanje« svijeta života, i to upravo pomoću duhovnosti svih naših osjetila, tj. kretanja »duše« u smislu Aristotela. Ovdje se postavlja načelno pitanje: »zašto se historijska svijest i njezina nova reflektiranost povezuju sa zahtjevom koji se nikada ne može napustiti, da sve ono što vidimo jest tu i da nam se neposredno obraća kao da smo to mi sami«, ne kao čisti duhovi, nego u povezanosti s našim osjetilima kao povijesnim okolnim svijetom i njegovim raznovrsnim oblicima i načinima opstojanja (Gadamer, 2003.: 20).

Ta sposobnost povijesnog mišljenja da spoznajemo i usvajamo vlastite i tuđe tradicije posebno je važna u suvremenom svijetu globalizacije jer ona kao zbiljska sposobnost razumijevanja tradicije vlastite povijesti omogućuje razumijevanje i usvajanje i »potpuno drukčijih svjetova i kultura« u njihovoj vlastitosti i povijesnoj mnogolikosti. Historijska svijest, prema tome, spoznaje povijesnu zbiljnost, kao što smo vidjeli, pomoću »svojevršne instrumentacije duhovnosti naših osjetila«, a ne pomoću pukog mišljenja ni induktivnih ni deduktivnih metoda pojedinačnih znanosti. Povijesno mišljenje kao historijska svjesnost ne temelji se naime ni na »naivnome prepoznavanju« neke prirodne ili historijske neposrednosti ni na fikcijama pukog reflektiranja neovisno o povijesnoj zbiljnosti, nego, da ponovimo, svagda zahtijeva povezanost refleksije i onoga čega je refleksija refleksija. U skladu s tim, Gadamer govori o povezanosti »historijske svijesti i njezine nove reflektiranosti«, da bi pokazao, kako se ta povezanost »nikada ne može napustiti« ako se želi postići i umno opravdati primjerena spoznaja svijeta. Jer »sve ono što vidimo jest tu« u svijetu i neposredno nam se »obraća kao da smo to sami«. Spomenuta »svojevršna instrumentacija duhovnosti« svih naših osjetila, kao što smo upravo vidjeli, »već unaprijed određuje naše viđenje i naše iskustvo umjetnosti«. Dakako, ne samo naše iskustvo umjetnosti, jer »svojevršna instrumentacija naših osjetila« ne karakterizira samo umjetnost i ponajprije glazbu, nego općenito znači ukupnost svih naših osjetila, instrumenata i postupaka koji omogućuju

da se od stanovite ideje prijeđe na praktično rješenje uvjeta života i ozbiljenja »duhovne slobode«.

U skladu s tim valja reći da se zadaća filozofije danas sastoji u tome da se promisle bitne mogućnosti sadašnjeg svijeta života i odrede povijesni načini njihova ozbiljenja u raznolikim oblicima bitku primjerenog ljudskog opstojanja i zajedničkog življenja. U okviru *filozofske estetike* Gadamer zagovara povratak na tri bitna pojma ozbiljenja slobode: na slobodnu *igru*, na pojam *simbola* kao mogućnosti »prepoznavanja nas samih« i konačno na »svetkovinu kao pojam iznova dobivene komunikacije svih sa svima« u pluralnoj zajednici najprimjerenijoj ljudskom opstojanju (Gadamer, 2003.: 21). Već prema Vicovu shvaćanju, ljudi stvaraju svoju povijest otkako su počeli misliti na ljudski način i tako razvijati razne vrste znanja pomoću kojih su proizvodili ne samo stvari nužne za svakidašnju upotrebu, nego i lijepe običaje, obrede i navike u javnome životu u trajanju od rođenja preko brakova do smrti. U Gadamerovu pojmu umjetnosti, slobodnoj igri, simbolima i svetkovini, još uvijek odzvanja nešto od Vicovih lijepih običaja, navika i obreda.⁷ U tom smislu Gadamer kaže da »pojam lijepoga i danas susrećemo u raznolikim uporabama u kojima i dalje živi nešto od staroga i napokon grčkog smisla riječi *kalon*«, te nastavlja: »I mi ponekad s pojmom lijepoga još povezujemo da je nešto priznato u javnosti, navikom, običajem ili čime god«, jer lijepi običaji »ne znače da je neka običajnost puna pompe i dekorativne raskoši, nego da se prikazuje i živi u svim formama zajedničkog života, da vlada cjelinom i na taj način dopušta čovjeku da stalno susreće samoga sebe u svome vlastitom svijetu« (Gadamer, 2003.: 24).

Odgovor na ta i slična pitanja zahtijeva razmatranje puta filozofije kao puta prisjećanja »istinitog svijeta« i razvijanja raznovrsnoga znanja o njemu. Odlučujuću ulogu u odgovoru na ta pitanja imaju građani u slobodnoj igri i komunikaciji svih sa svima.

Već smo vidjeli da je Aristotel ono što je zajedničko obrtnikovoju proizvodnji i umjetnikovu stvaranju nazivao »poietike episteme« i to razlikovao od teoretskog znanja i od praktično-političkog znanja i djelovanja jer samo ta dva posljednja oblika znanja imaju svrhu u sebi i mogu postati samosvrhama, tj. ozbiljenje eudaimonije kao blaženstva i najvišeg dobra. Budući da je poietičko znanje umijeće proizvodnje koja obuhvaća mnoga umijeća od »mehaničkog umijeća, umijeća u smislu tehnike, rukotvorstva i industrijske proizvodnje«, postavlja se načelno pitanje: »kako se onda unutar tog ukupnog pojma proizvodnog znanja 'umjetnost' razlikuje od mehaničkih umijeća« čiji se proizvodi odvajaju od vlastite proizvodnje (Gadamer, 2003.: 21–22).⁸ Načelno se može reći da se umjetnost razlikuje od mehaničkog umijeća time što ona postaje samosvrhom koju biće nosi u sebi, dok mehaničko umijeće svoje proizvode odvajaju od vlastite proizvodnje i nikada ih ne može učiniti samosvrhama, nego ih reducira na sredstva za postizanje drugih svrha, koje ni kao najviše bogatstvo nemaju svrhu u sebi, nego izvan sebe i procesa proizvodnje.

Antički odgovor na pitanje što je umjetnost, kako smo vidjeli, bio je da je umjetnost oponašanje, tj. »da je tu riječ o imitacijskom djelovanju, o oponašanju«. Gadamer to objašnjava time da se oponašanje odnosi na »zajednički ho-

7
O Vicovom shvaćanju povijesti vidi: Pažanin, 1992.: 117–152; te 4. i 5. poglavlje u: Gadamer, 2003.

8
U odgovoru na to pitanje moramo, prema Gadameru, početi od onoga »što nam riječ može reći. Jer riječ je prethodno postignuće mišljenja koje se ispunilo prije nas.« (Gadamer, 2003.: 21)

rizont prirode, *physis*« te da je umjetnost uopće moguća time što »nam priroda u svom plastičnom proizvođenju ostavlja da i mi još nešto oblikujemo«, tj. što priroda »prepušta čovjekovu duhu da ispuni prazni prostor oblikovanja«. Umjetnost je, dakle, moguća tek »nasuprot toj općoj djelatnosti proizvodnje«, ali tu proizvod nije »uistinu ono što ona prikazuje, nego fungira samo imitativno«, odnosno oponašajući (Gadamer, 2003.: 23). Umjetnost je u tom smislu oponašanje prirode, ali ne u smislu neke naturalističke ili racionalističke moderne teorije, nego je riječ o »putu filozofije«, na kojemu se pomoću iskustva lijepoga »zahvaljujući lijepome, uvijek možemo prisjetiti istinskog svijeta«, Gadamer kaže, »vidljivošću onoga idealnog. Ono što na takav način svijetli ispred svega drugoga, što samo po sebi ima takvu svjetlost uvjerljive istinitosti i ispravnosti, jest ono što svi mi u prirodi i umjetnosti opažamo kao lijepo i što nas prisiljava da se složimo« u tome da je »to istinito«. Gadamer zaključuje da je tu riječ o »problemu bivajućeg privida«, dakle, o imitiranju, a ne o stvarnom biću, nego o pričinu. U tom pogledu nama danas od Grka nema »neposredne pomoći« upravo stoga što je umjetnost Grcima oponašanje, tj. imitacijsko »proizvođenje«. Gadamer pri tome pita: »Što je potaknulo filozofiju da se prisjeti lijepoga?«. U kojem se smislu tek na putu filozofije možemo prisjetiti »istinskog svijeta« pomoću ljepote i »vidljivošću onog idealnog?«

Kao što smo već vidjeli, estetika je »sasvim kasni pronalazak« 18. stoljeća i kao filozofska disciplina ona izdvaja eminentni smisao umjetnosti iz raznolikog mnoštva umijeća. Ona je na to bila izazvana novovjekovnim racionalizmom i matematičkom prirodnom znanošću, pa svojim oslobađanjem ide »do gotovo religijske funkcije, koju pojam i stvar umjetnosti imaju za nas« (Gadamer, 2003.: 27). Tu se postavlja načelno pitanje: »Što tu fenomen lijepoga uopće može tražiti?« Dakle, iako od Grka nema »neposredne pomoći« za rješavanje suvremenih problema, »antičko prisjećanje« nam, kako s pravom ističe Gadamer, »svakako može pojasniti da u lijepome i umjetnosti susrećemo nešto važno što nadilazi sve pojmovno«, kao istina, dobrota i ljepota. Ako istina »lijepog i umjetnosti« nadilazi sve pojmovno, onda se postavlja pitanje na koji način uopće možemo shvatiti njihovu istinu i kako izbjeći paradoks »osjetilne spoznaje« i njenu veliku ali jednostranu tradiciju od Grka naovamo. Spoznaja je naime istinita »tek onda kada je iza sebe ostavila subjektivnu osjetilnu uvjetovanost i kada u stvarima poima um, ono općenito i ono zakonito. Osjetilno se u svojoj pojedinačnosti tada pojavljuje samo kao puki slučaj neke opće zakonitosti«, koja se naknadno primjenjuje na pojedinačnu pojavu kao »puki slučaj« (Gadamer, 2003.: 27–28).

Nasuprot tome Gadamer razvija misao da se »istina« umjetničkog djela kao takvog ne sastoji u općoj zakonitosti koju očekujemo i primjenjujemo na pojedinačni slučaj, nego u našem iskustvu, tj. doživljavanju lijepoga, bilo u prirodi ili umjetnosti. »U području umjetnosti pogotovo je samorazumljivo da umjetničko djelo kao takvo nismo iskusili samo time što smo ga svrstali u druge sklopove« i primijenili na druge pojave jer se »istina« umjetničkog djela, koju ono ima za nas, »ne sastoji u općoj zakonitosti koja se u njemu prikazuje«, nego i u osjetilnom iskustvu istine pojedinačne pojave. U skladu s tim Gadamer zaključuje da *cognitio sensitiva* »zapravo znači, da nas i u onome što je naizgled samo partikularnost osjetilnog iskustva i što obično uvijek povezujemo s nečim općenitim odjednom glede lijepoga nešto zadrži i prisili da se zadržimo pri tom individualno pojavnom« (Gadamer, 2003.: 28). Kao što smo već vidjeli, filozofska estetika, kao plod 18. stoljeća, predstavlja »kompencaciju za pretjerani zahtjev prosvjetiteljskog vijeka da se svekolika istina može obvezujuće zahvatiti jedino pojašnjavanjem pojmova«, tako da Gada-

mer s pravom pita: zar doista postoji samo jedna vrsta općenitosti i istine, naime upravo ta koja zahvaćanje istine postiže »jedino pojašnjavanjem pojmova« (Gadamer, 2003.: 109)? To bi zapravo značilo da postoji samo općenitost prirodne znanosti, koja omogućuje da »pojedinačnost onoga što osjetilno susrećemo objasnimo kao slučaj« primjenjivanja opće teorije na pojedinačnu pojavu. Nasuprot tome valja se složiti s Gadamerom kad zagovara povijesno razumijevanje istine i općenitosti što ih susrećemo u »umjetnosti lijepoga mišljenja«, koje na najprimjereniji način izražava vlastitost svake pojave i ne važi samo subjektivno kao da nema nikakve obvezatnosti ni ispravnosti«, jer »umjetnost lijepog mišljenja« znači »lijepo misliti« u naznačenom smislu »iskustva lijepoga« koje nadmašuje kako subjektivizam tako i objektivizam novovjekovlja (Gadamer, 2003.: 30–31). U skladu s tim, Gadamer zajedno s Kantom tvrdi da se »od svakoga očekuje odobravanje« i time dospijevanje do istine i općenitosti, pa i komunikabilne istine za sve, jer bez dospijeća do istine nije moguća ni zbiljska zajednica ni komunikacija svih sa svima. Zanimljivo je da Gadamer Kantovu kritičku filozofiju umjetnosti ne shvaća kao nadomjestak znanstvenoga što ga određuje sud, nego kao »razlučivanje lijepoga od manje lijepoga«. Štoviše, »smisao za lijepo svakog pojedinca mora se zapravo kultivirati tako da može razlučiti što je za njega lijepo, a što je manje lijepo«, ali dakako ne u smislu modernog subjektivizma i individualizma, jer, kao što smo vidjeli, od svakoga valja očekivati odobravanje i ispravnost kao »osjećaj lijepoga koji proizlazi iz pojave i očekuje se od svakoga«. Taj osjećaj lijepoga Kant u prvom redu ilustrira na »prirodno lijepome«, a ne na »umjetničkom djelu«. Gadamer zaključuje da je ta ljepota »bez značenja«, ali da nas opominje da na putu filozofije ono »lijepo u umjetnosti dovedemo do pojma« (Gadamer, 2003.: 31). Dakako, to dovođenje do pojma ne vršimo prema individualnom »ukusu« ni prema formalno-logičkim dedukcijama i »dokazima«, nego kao izraz »slobode čovjekova pronalazačkog duha« te njegova djelovanja i trpljenja u konkretnoj povijesnoj situaciji života, što je, ponajprije, razumiju veliki umjetnici i veliki mislioci.

Da bi proniknuli u temelje i izvore svijeta i života te na taj način razumjeli, ozbiljili i izrazili »slobodu čovjekova pronalazačkog duha«, veliki mislioci i državnici, te posebno veliki pjesnici i umjetnici uopće, nastoje dohvatiti smisao zajedničkog povijesnog svijeta života, jer i oni kao ljudi žive u svijetu i predstavljaju kao bitak u svijetu ili, kako s pravom reče hrvatski pjesnik Antun Branko Šimić: »Pjesnici su čuđenje u svijetu«. Kao što je poznato, već je Aristotel pokazao da filozofija polazi od »čuđenja u svijetu«, tj. da je i pjesnik kao »prijatelj mitova u izvjesnom smislu filozof«, što znači istinski ljubitelj mudrosti kao najvišeg znanja (Stamać, 2007.: 452; Pažanin, 1970.: 9–20). Aristotel dalje obrazlaže da se »mitovi sastoje iz čudsnoga« i da filozofi kao prijatelji najvišega znanja teže za tim znanjem kao mudrošću i njenim ozbiljenjem u zajedničkom povijesno primjereno izgrađenom pravednom svijetu života. Ovdje se moramo zadovoljiti tom kratkom naznakom, koja bi se mogla proširiti povezanošću »mita i čuđenja« u svim oblicima zajedničkog života pomoću kreposnog etičko-političkog djelovanja građana u liberalno-demokratskim zajednicama kao suverenim državama slobodnih individuuma i razvitka njihova »pronalazačkog duha« slobode u njihovim savezima na nacionalnoj, globalnoj i svjetskoj razini. Prema A. B. Šimiću, »pjesnici su vječno treptanje u svijetu« što ga osluškuju ne samo usamljeni pojedinci nego taj svijet izgrađuju svi kreposni građani, pomoću povezivanja ethosa i mythosa, logosa i nomosa pravednoga polisa. To znači pjesničko »čuđenje u svijetu« i »vječno treptanje u svijetu« što ga promišljaju ne samo pjesnici nego i »velika politika« i umjetnost uopće te filozofi kao fenomenološki prijatelji mudrosti.

Na tragu Heideggerova prihvaćanja Nietzscheove misli o »velikoj politici«,⁹ koju zagovaraju neki veliki mislitelji i pjesnici, Gadamer načelno pita: »što je potaknulo filozofiju da se prisjeti lijepoga« te podsjeća na Aristotelovu misao da je »poezija više filozofskija nego povijesna znanost«, jer ova »samo pripovijeda kako je bilo«, a »poezija nam pripovijeda kako uvijek može biti« (Gadamer, 2003.: 23). Iz toga što nas poezija »učí da u čovjekovu djelovanju i trpljenju vidimo ono opće« i da je to opće »očevidno zadaća filozofije«, Gadamer zaključuje da je umjetnost »filozofskija od historije« stoga što »ona znači ono opće« koje je zadaća filozofske spoznaje i odnosi se na temelje na kojima počiva čovjekovo djelovanje i trpljenje, a što umjetnost »prikazuje i živi u svim formama zajedničkog života« te u »lijepim običajima« u kojima čovjek »susreće samoga sebe u svome vlastitom svijetu« (Gadamer, 2003.: 23–24). Tu se ponovo pokazuje povezanost istinitog, lijepog, običajnog, dobrog i plemenitog. Kao što se umjetnost u stara vremena, da bi se razlikovala od obrta i »mehaničke umjetnosti«, označavala »lijepom umjetnošću«, tako je smisao lijepoga (grč. *kalon*) često bio povezan sa smislom dobrog, plemenitog, uglednog itd. Gadamer ističe da »i mi ponekad s pojmom lijepoga još povezujemo da je nešto priznato u javnosti, navikom i običajem« te da je »i nama još uvjerljiva«, pa kaže »ta odredba lijepoga, da je ono tako nošeno prihvaćanjem i odobravanjem svih«. Pojmu lijepoga pripada javno prihvaćanje i odobravanje svih stoga što se istinska djelatnost, pa i umjetničko djelo, odvija »bez ikakve koristi koja bi se mogla očekivati« te ima svrhu u sebi i nije puko sredstvo za postizanje nekih drugih vanjskih svrha, nego podsjeća na kozmos kao lijepo uređeni svijet ili »nebeski svod«. Gadamer pritom ukazuje na pitagorejsko mišljenje lijepog i na Platonovo određenje čovjeka koji u usporedbi s onim božanskim podliježe tjelesnom opstojanju, ali »opisuje veličanstveni uspon svih duša u kojem se zrcali noćni uspon zvijezda« (Gadamer, 2003.: 25). Put filozofije naziva lijepim »ono što najviše prosijava i što privlači, također ukidajući onoga idealnog. Ono što na takav način svijetli ispred svega drugoga, što samo po sebi ima takvu svjetlost uvjerljive istinitosti i ispravnosti, jest ono što svi mi u prirodi i umjetnosti opažamo kao lijepo i što nas prisiljava da se složimo«, kad kažemo: »To je istinito« (Gadamer, 2003.: 26). Filozofska estetika otuda ima zadaću da pokaže da istinito nije samo ono opće što ga izražavaju prirodni zakoni, koji se mogu matematički formulirati i »pokazati neoborivima«, već valja uznastojati oko one umjetnosti koja obećava najprimjereniji odgovor na pitanja što ih izazivaju raznolike čovjekove umjetničke tvorevine, te dovode do obveznosti i ispravnosti u smislu opće povijesnofilozofske zakonitosti. Te povijesne tvorevine imaju svoju vlastitost, pa ih valja i u području umjetnosti razumjeti u njihovoj mnogolikosti i svojevrsnosti.¹⁰ Gadamer navodi da je Baumgarten jednom estetiku definirao i kao *ars pulchre cogitandi*, dakle kao »umjetnost lijepog mišljenja«. On sam pritom ukazuje na retoriku i poetiku jer nije slučajno da one spadaju zajedno i da retorika ima stanovitu prednost pred poetikom. Ta prednost retorike kao *ars bene dicendi* sastoji se u tome što je ona »univerzalna forma čovjekove komunikacije koja još i danas određuje naš društveni život neusporedivo dublje od znanosti. Za retoriku je«, nastavlja Gadamer, »odmah uvjerljiva klasična definicija kao *ars bene dicendi*, umjetnost dobra govora. Na tu definiciju retorike Baumgarten je očevidno oslonio definiciju estetike i definirao je kao umjetnost da se lijepo 'misli'«. (Gadamer, 2003.: 29) Nasuprot bilo kakvom instrumentalizmu umjetnost »dobra govora« izražava istinitost umjetničkog djela koje omogućuje komunikaciju svih sa svima.

Ta Baumgartenova definicija retorike i estetike leži i u osnovi Gadamerove tvrdnje da se »umjetnost lijepog mišljenja« sastoji u tome da se »lijepo misli«,

tj. da se na najprimjereniji način izrazi vlastitost svake čovjekove tvorevine. Umjetničko djelo ne nastaje iz subjektivnog sviđanja, nego predstavlja spoznajno iskustvo svijeta u jednom od njegovih područja pomoću primjerene vrste umjetnosti i njene »vidljivosti onog idealnog«, odnosno umjetničkog djela, ponajprije u slikarstvu i književnosti, glazbi i naročito lirskom pjesništvu. Gadamer to objašnjava time, da se »bit lijepoga nipošto ne sastoji u tome da je samo nasuprot suprotstavljeno zbilji, nego da ljepota, koliko god je iznenada susretali, svojevršno jamstvo da u svekolikom neredu zbiljskoga, u svim njegovim nesavršenostima, zloćama, iskrivljenostima, jednostranostima i kobnim zabunama ono istinito ipak ne leži nedostižno u daljini, nego ga susrećemo« tu u svijetu života. Štoviše, baš stoga što ono istinito nije nedostižno, nego ga susrećemo i u svekolikom neredu i zloćama zbiljnosti, »ontologijska« se funkcija umjetnosti sastoji u tome da »zatvara bezdan između idealnog i zbiljskog«, pa makar to zbiljsko bilo kaos i zloća (Gadamer, 2003.: 26). Sadržaj se i zadaća filozofijske estetike, kao i značenje umjetnosti uopće, sastoji dakle u tome da oni prevladaju napetosti koje postoje u povijesnom svijetu svakodnevne pluralnosti.

U okviru tih naznaka »ontološke funkcije estetike« i Platonov »istinski bitak« ima »stanovitu uvjerljivost« za umjetnost, kada se pomoću ideja odstrani, tj. nadmaši svaki »trivijalni smisao« dualizma istinskog bitka kao praslike, na jednoj strani, i pojavne zbiljnosti kao paslike, na drugoj strani. Čovjek je sposoban za to nadmašivanje time što on ima moć mašte da »iskustvom umjetnosti« sebi stvori »sliku prema kojoj se estetičko mišljenje najprije orijentira« i postaje mišlju vodiljom u razvijanju odnosa umjetnosti prema predodžbenom svijetu religije i misaonom svijetu filozofije. Da bi se razumjelo zorno iskustvo umjetnosti i odvažilo na nove riječi i djela, u kojima je sažet pogled na zornu sliku, mi »sliku na neki način«, zaključuje Gadamer, »vidom izvlačimo iz stvari« i u jednom te istom postupku imaginacijom »ugrađujemo u sliku«. Na taj način zornu sliku umjetnosti prenosimo u predodžbenu sferu religije, a predodžbenu sferu religije u misaonu sferu filozofije.

Iz prethodnih analiza i razlaganja Gadamerova razumijevanja bitnih načina života postalo je jasno ne samo da čovjek može ozbiljiti najviše dobro u praktičnoj i teoretskoj sferi njegova povijesnog svijeta, nego da on to može ozbiljiti na više načina i u poetičkom području u obliku umjetničkog djela koje se ne stvara radi nekih vanjskih svrha i upotreba, već nosi svoju svrhu u sebi i doživljavamo ga kao najviše dobro i sretan život. Čovjekov je svijet, dakle, strukturiran na različite načine i predstavlja povijesno jedinstvo mnogolikosti postojećeg svijeta kao »apsoluta« koji, međutim, nikada nema značenja konkretno pojedinačnog bića, pa ni regionalnu ontologiju i neuvjetovanu cjelinu ispunjenu sadržajem svih sfera ili dimenzija, nego predstavlja skriveni smisao svijeta i života koji se transcendentalno-fenomenološki otkriva kao bitak svih bića u njihovoj biti, istini i zbiljnosti kao »apsolut«. Taj »apsolut«, dakle, omogućuje ne samo sagledavanje pojedinačnih bića i njihovih područja nego i prenošenje, kako smo vidjeli, zorne slike umjetnosti u predodžbenu sferu religije, a predodžbenu sferu religije u misaonu dimenziju filozofije. Štoviše, taj transcendentalni »apsolut« omogućuje »stapanje« tih triju najviših oblika znanja u jedinstvo svijeta i ljudskog znanja o njemu, a od brojnih vrsta i zna-

9

Vidi: Nietzsche, 1988.: fr. 463.

od »statuarnih umjetnosti« kao što su likovne umjetnosti i arhitektura.

10

Tako valja razlikovati »tranzitorne umjetnosti«, kao što su govorničke umjetnosti i glazba,

čenjâ »apsoluta« ovdje smo se ograničili na njegovo značenje u suvremenoj fenomenologiji i u hermeneutičkom razumijevanju svijeta i života kod Hans-Georga Gadamera.

Literatura

- Aristotel, 1983.: *O pjesničkom umijeću*, August Cesarec, Zagreb.
- Aristotel, 1988.: *Metafizika*, Globus, Zagreb.
- Aristotel, 1988.: *Nikomahova etika*, Globus, Zagreb.
- Denker, Alfred; Zaborowski, Holger (ur.), 2007.: *Heidegger und Aristoteles. Heidegger-Jahrbuch*, sv. 3., Karl Alber, Freiburg – München.
- Elm, Ralf, 1996.: *Klugheit und Erfahrung bei Aristoteles*, Ferdinand Schöningh, Paderborn – München – Wien – Zürich.
- Elm, Ralf, 2007.: »Aristoteles – ein Phänomenologe oder Hermeneutiker?«, u: Alfred Denker – Holger Zaborowski (ur.), *Heidegger und Aristoteles. Heidegger-Jahrbuch*, sv. 3., Karl Alber, Freiburg – München.
- Gadamer, Hans-Georg, 1965.: *Wahrheit und Methode*, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.
- Gadamer, Hans-Georg, 1993.: *Ästhetik und Poetik I. Kunst als Aussage. Gesammelte Werke*, Band 8, J.C.B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen.
- Gadamer, Hans-Georg, 2003.: *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, AGM, Zagreb.
- Heidegger, Martin, 1985.: *Bitak i vrijeme*, Naprijed, Zagreb.
- Husserl, Edmund, 1990.: *Kriza evropskih znanosti i transcendentalna fenomenologija*, Globus, Zagreb.
- Husserl, Edmund, 2003.: *Filozofija kao stroga znanost i druge rasprave*, Ljevak, Zagreb.
- Nietzsche, Friedrich, 1988.: *Volja za moć*, Mladost, Zagreb.
- Pažanin, Ante, 1970.: *Osnove filozofije*, Tehnički školski centar JNA, Zagreb.
- Pažanin, Ante, 1988.: *Metafizika i praktična filozofija*, Školska knjiga, Zagreb.
- Pažanin, Ante, 1992.: *Um i povijest*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb.
- Pažanin, Ante, 2001.: *Etika i politika*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb.
- Pažanin, Ante, 2007.: *Fenomenologija političkog svijeta*, Politička kultura, Zagreb.
- Platon, 1977.: *Država*, Fakultet političkih nauka Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb.
- Ritter, Joachim; Gründer, Karlfried (ur.), 1989.: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, sv. 7 (P-Q), Schwabe AG, Basel.
- Stamać, Ante, 2007.: *Antologija hrvatskog pjesništva*, Školska knjiga, Zagreb.

Ante Pažanin

**Gadamer's Verständnis der Erfahrungsmannigfaltigkeit
der wesentlichen Lebensweisen**

Zusammenfassung

Aristoteles hat strikt zwischen drei wesentlichen Lebensweisen differenziert – dem bios poietikos, dem bios praktikos sowie dem bios theoretikos – und war hiernach des Erachtens, lediglich die letzten zwei Lebensweisen verwirklichten das höchste Gut mithilfe der einwandfreien Wissensformen, und zwar das höchste Gut als das menschliche Gut mittels Klugheit der praktischen Vernunft (phronesis) und als das göttliche Gut mittels Weisheit der theoretischen Vernunft (sophia). Beide dieser Wege der Glückserlangung (eudaimonia) verwirklichen das höchste Gut in ihrer eigenen Manier; sowohl die praktische Vernunft durch ethisch-politische Handlung der Bürger im Staat als auch die theoretische Vernunft durch Kontemplation als Streben nach dem ewigen Götterleben und der Beobachtung der ersten Prinzipien und Ursachen aller Wesen bezüglich ihres Seins. Die poietische Lebensweise stuft Aristoteles jedoch niedriger ein als die praktische und theoretische. Dennoch bringt die poietische Lebensweise bisweilen ein glückliches Leben hervor.

Am Beispiel von Gadamer's Verständnis der Erfahrungsmannigfaltigkeit der wesentlichen Lebensweisen und der Wissensvielfalt bereits im Rahmen des poietischen Wissens ist man bemüht, in dieser Arbeit darzulegen, dass die poiesis als dritte wesentliche Lebensweise die Gesamtheit des Hervorbringungswissens erfasst, also sowohl das Wissen, auf dem das künstlerische Schaffen ruht wie auch das Wissen, das die globale Welt zunehmend technisiert und zur schicksalhaften Zerstörung sowie verhängnisvollen Uniformierung der Welt selbst führt.

Ein beachtliches Verdienst Gadamer's ist es, im Rahmen der phänomenologischen und hermeneutischen Philosophie die Eigentümlichkeit der Kunst als Form des Wissens regeneriert zu haben, welches als humanes Verstehen dem Menschen ermöglicht, anhand des geschichtlichen Denkens ein dem historischen Sein und der Lebenswelt adäquates Wissen fortzuentwickeln, und desgleichen die darauf aufbauende Lebensweise und Handlung.

Schlüsselwörter

Philosophie, Ethik, Politik, Kunst, Wissenschaft, Technik, Phänomenologie, Hermeneutik, bios poietikos, bios praktikos, bios theoretikos, Aristoteles, Hans-Georg Gadamer