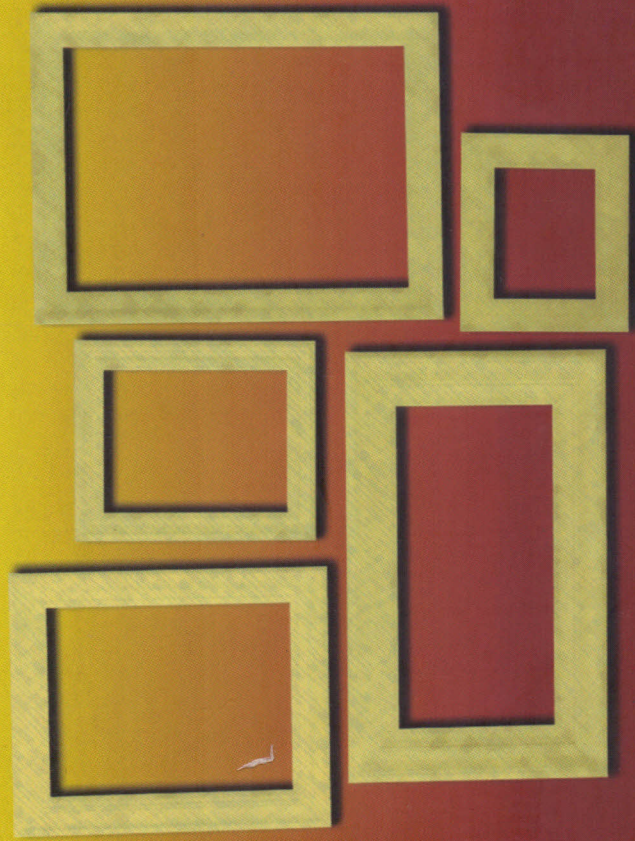




проблем форме



ЕСТЕТИЧКО ДРУШТВО СРБИЈЕ, 2016.

ISBN 978-86-920749-0-5



9 788692 074905

Библиотека
ФИЛОЗОФСКА ИСТРАЖИВАЊА

ПРОБЛЕМ ФОРМЕ
зборник радова

Издавач
Естетичко друштво Србије
Риге од Фере 4, Београд

За издавача
др Мирко Зуровац

Уредници
др Ива Драшкић Вићановић
др Дивна Вуксановић
др Небојша Грубор
др Уна Поповић
Марко Новаковић

Штампа

Ш Т А М П А

Тираж
250 примерака

ISBN 978-86-920749-0-5

Штампање овог зборника помогло је
Министарство просвете, науке
и технолошког развоја
Републике Србије

ПРОБЛЕМ ФОРМЕ

зборник радова

Естетичко друштво Србије
Београд, 2016.

Овај Зборник посвећен је знаменитом српском естетичару,
проф. др **Мирку Зуровцу**, у знак признања
за огроман допринос естетици као филозофској дисциплини
на овим просторима и постојању и раду
Естетичког друштва Србије

Теорија уметничког стваралаштва, ур. Н. Грубор и С. Јауковић, ЕДС/Мали Немо, Београд/Панчево, 2007.

Уметност у култури, ур. Д. Вуксановић и Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2008.

Уметност и истина, ур. Н. Грубор и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2009.

Утицај естетике на уметност, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2010.

Естетика и образовање, ур. М. Новаковић и У. Поповић, ЕДС, Београд, 2011.

Проблем креативности, ур. И. Драшкић Вићановић, М. Новаковић, У. Поповић, ЕДС, Београд, 2012.

Проблем укуса, ур. И. Драшкић Вићановић, У. Поповић, М. Новаковић, Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2013.

Криза уметности и нове уметничке праксе, ур. И. Драшкић Вићановић, У. Поповић, М. Новаковић, Н. Грубор, ЕДС, Београд, 2014.

Актуелност и будућност естетике, ур. И. Драшкић Вићановић, Н. Грубор, У. Поповић, М. Новаковић, ЕДС, Београд, 2015.

САДРЖАЈ

Реч уредника 7

Проблем форме

Сретен Петровић
„ОТВОРЕНА“ И „ЗАТВОРЕНА“ ФОРМА –
ЕСТЕТИЧКО ПИТАЊЕ? 13

Драган Жунјић
ЗАШТО САМ ЕСТЕТИЧКИ ФОРМАЛИСТ? 31

Бошко Телебаковић
ЗАГОНЕТКА ОБЛИКА 53

Богомир Ђукић
АСПЕКТИ ФОРМЕ И УМЈЕТНОСТ 69

Душан Пајин
ФОРМА У ЛИКОВНОЈ УМЕТНОСТИ –
КАКО ЈЕ НАСТАЛА АПСТРАКТНА УМЕТНОСТ? 83

Ива Драшкић Вићановић
НЕДОВРШЕНА (НОН ФИНИТО) ФОРМА 101

Дивна Вуксановић	
ФОРМА ЧОВЕКА/ЖЕНЕ У САВРЕМЕНОМ ДОБУ	113
Уна Поповић	
ПРОБЛЕМ ФОРМЕ И ИСКУСТВО ЛЕПОТЕ: ЕСТЕТИКА КАО ЛОГИКА	125
Александар Чучковић	
ПРОБЛЕМ ФУНКЦИОНАЛНЕ ФОРМЕ	143
Марко Новаковић	
О ПОЈМУ ЕСТЕТСКЕ ФОРМЕ	161

Проблем форме: отворена питања

Александар Петровић	
ПРОБЛЕМ ФОРМЕ И ПРИВИД ПОСТОЈАЊА У СВЕТОВАЊУ СВЕТА	185
Саша Радовановић	
ПРОБЛЕМ ФОРМЕ У ИЗВОРУ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА	205
Милош Миладинов	
ПРЕВЛАДАВАЊЕ ТРАДИЦИОНАЛНОГ ПОЈМА ФОРМЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА У ХАЈДЕГЕРОВОМ ПРЕВЛАДАВАЊУ ЕСТЕТИКЕ	217
Предраг Јакшић	
ЕКРАН КАО НОВА ПАРАДИГМАЛИЦА	235

Дуња Рашић	
ДУША ЛЕПОТЕ У ПОТЕЗУ МАСТИЛА: ДИЈАГРАМ БР. 20 ИБН АРАБИЈЕВИХ МЕКАНСКИХ ОТКРОВЕЊА	253
Владимир Миленковић	
ФУНКЦИЈА ФОРМЕ У ПОЕТИЦИ БРАНКА МИЉКОВИЋА	271
Милена Маринковић	
МУЖ НА СВАДБИ СВОЈЕ ЖЕНЕ – СИЖЕ У СВЕТЛУ ПЕРИ-ЛОРДОВЕ ТЕОРИЈЕ <i>ФОРМУЛЕ</i>	285
Јадранка Божић	
СВЕСТ О ОБЛИКУ У ТЕОРИЈИ ВИЗУЕЛНЕ КУЛТУРЕ КОСТЕ БОГДАНОВИЋА	303
Душан Миленковић	
ЏЕЗ УПРКОС ИМПРОВИЗАЦИЈИ – ДА ЛИ ЈЕ ИМПРОВИЗАЦИЈА НУЖАН ФОРМАЛНИ ОБРАЗАЦ ЏЕЗА?	315
Вук Тасић	
ДАДАИСТИЧКО УОБЛИЧАВАЊЕ НАУКЕ	331
Влатко Илић	
ПИТАЊЕ ФОРМЕ У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНЕ ИЗВОЂАЧКЕ УМЕТНОСТИ	341

Проблем форме

Василија Антонијевић

ЕВОЛУЦИЈА ИЛИ СМРТ ФИЛМА?

ПРИЛАГОЂАВАЊЕ САВРЕМЕНОГ ФИЛМА

ТЕХНОЛОШКИМ И МЕДИЈСКИМ ПРОМЕНАМА351

Сунчица Јерговић

ОПЕРА ИН ВИВО

ПРЕДЛОГ ЗА НОВУ АУДИОВИЗУЕЛНУ ФОРМУ:

РИЈАЛИТИ ВИСОКЕ КУЛТУРЕ359

Исидора Пејовић

ИНТЕРАКТИВНА ЕСТЕТИКА

ВИДЕО ИГРЕ КАО ЕСТЕТСКИ ДОЖИВЉАЈ369

Јован Марковић

СУБВЕРЗИЈА ФОРМОМ.....379

Александра Бракус

ФОРМИРАЊЕ УКУСА ПУТЕМ МЕДИЈА395

Санда Ристић-Стојановић

СПАСАВАЊЕ ПОЈМА ЛЕПО405

ПОДАЦИ О АУТОРИМА413

УПУТСТВО АУТОРИМА.....421

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

111.852(082)

7.01(082)

82.0(082)

ПРОБЛЕМ форме : зборник радова / [уредници Ива
Драшкић Вићановић ... и др.]. – Београд :

Естетичко друштво Србије, 2016 (Београд : Чигоја
штампа). – 426 str. ; 20 cm. – (Библиотека Филозофска истраживања /
Естетичко друштво Србије, Београд)

“Зборник ... представља радове који су настали као резултат
излагања и дискусија на XXXV редовном годишњем
научном скупу Естетичког друштва Србије. Овај скуп
одржан је 10. и 11. децембра 2015. године у Београду, у
просторијама Завода за проучавање културног
развитка” --> Реч уредника. – Тираж 250. – Реч уредника:
стр. 7–9. – Подаци о ауторима: стр. 413–420. –
Напомене и библиографске референце уз текст. –
Библиографија уз већину
радова. – Summaries ; Резюме.

ISBN 978-86-920749-0-5

а) Форма – Естетика – Зборници б) Теорија уметности
– Зборници с) Уметност – 20в-21в – Зборници
COBISS.SR-ID 228372236

Милош Миладинов

ПРЕВЛАДАВАЊЕ ТРАДИЦИОНАЛНОГ ПОЈМА ФОРМЕ УМЕТНИЧКОГ ДЕЛА У ХАЈДЕГЕРОВОМ ПРЕВЛАДАВАЊУ ЕСТЕТИКЕ

Апстракт: Тема овог рада јесте Хајдегерово превладавање традиционалних појмова форме и материје као неодговарајуће теоријске апаратуре за захватање уметничког дела, као појмова који нису саобразни искуству уметничког дела. На њихово место у оквиру Хајдегеровог испитивања уметности ступају појмови свет и земља, као искуству уметничког дела одговарајући појмови. Иако појмови света и земље представљају пандан естетичким појмовима форме и материје, ипак начин на који су осмишљени изражава Хајдегерову намеру да о уметности мисли неестетички. Отуда се показује да филозофско мишљење о уметности мора да напусти естетички начин мишљења како би на ваљан начин успело да обухвати проблем уметности.

Кључне речи: земља, материја, свет, уметност, форма.

Превладавање естетике

У поговору Хајдегеровог текста *Извор уметничког дела* наведено је да се задатак тог списка не односи превасходно на решавање загонетке уметности, већ пре на покушај да се сама загонетка уочи.¹

¹ Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000., стр. 57.

Уочавање проблемског оквира, односно ваљан начин постављања питања о уметности представља један од услова могућности да се, како Хајдегер каже, *загонетка* уметности доведе на светлост дана,² односно да се сам феномен уметности покаже онаквим каквим он уистину јесте. Такав подухват подразумева испитивање традиционалне појмовности присутне у филозофији уметности и естетици, те и осмишљавање нових, феномену уметности адекватнијих појмова.

Осврћући се на повест промишљања уметности, Хајдегер износи став о Хегеловој естетици као о „најобухватнијем размишљању о суштини уметности које запад има“.³ У предавањима о естетици Хегел износи своју добро познату тезу о крају уметности.⁴ Имајући то у виду, питање о уметности се може протумачити као питање о некаквом прошлом и за данашњи тренутак апсолутно нерелевантном феномену. Повезивање уметности искључиво са прошлошћу доводи до тога да се појава уметности своди на пуки историјски куриозитет, тј. да се могућим мисаоним пропитивањем за уметност ништа не одлучује како за садашњост, тако и за будућност. Иако Хајдегер одаје признање Хегелу, ипак он не прихвата напросто истинитост његовог суда. Међутим, Хегелов став јесте обавезујући јер доводи у питање суштину уметности, тј. тек суочавање са овом Хегеловом тезом води ка питању о актуелности уметности за тренутну повесну ситуацију.

Хегелов став Хајдегер тумачи као немогућност „велике уметности“, где се под великом уметношћу подразумева уметност која чини сабиралишну тачку саморазумевања повесног света човека.⁵ Уметност као форма испољења апсолута унутар конкретног повесног света јесте место где тај свет долази до самоспознаје. Уметност

² Исто.

³ Исто, стр. 58.

⁴ Уп. Hegel, G.V.F., *Estetika I*, BIGZ, Beograd, 1986., стр. 105.

⁵ Уп. Young, J., *Heidegger's philosophy of art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001. стр. 7.

тине јесте истина повесног света која се открива у чулном облику – као лепота. Међутим, пошто је уметност укључена у процес апсолута, она саму себе мора укинути у корист форми које су адекватније суштини апсолута. Другим речима, развојем апсолутног духа уметност губи своју традиционалну улогу носиоца истине повесног развоја духа, на чије место касније ступа религија, а потом и филозофија као духу одговарајуће форме испољавања.

Ако најобухватније размишљање о уметности, које представља један естетички приступ том проблему, проглашава крај уметности, онда се том феномену мора другачије приступити. То за последицу има да се разрачунавање са Хегеловом тезом о уметности не односи искључиво на Хегелове увиде, већ пре на читаву традицију естетике. Отуда, испитивање уметности подразумева превладавање естетике у склопу превладавања метафизике, као и одбацивање свакодневних предрасуда о уметности које почивају на традиционалним естетичким увидима.

У покушају да се разуме Хајдегеров идеја превладавања естетике, неопходно је образложити шта Хајдегер подразумева под превладавањем, а шта под естетиком. Појам превладавања ћемо покушати да расветлимо имајући у виду Хајдегеров појам деструкције, који је присутан у раној фази његовог мишљења.

Деструкција полази од премисе да је истраживање неког феномена у битном смислу условљено повешћу, тј. претходним покушајима да се до њега допре. Најчешће се ти покушаји нису показали успешним, али то не значи да се они напросто могу одбацивати. Напротив, традиционални начини захватања бивствовања и бивствујућег одређују могућности с обзиром на које се феноменима уопште може приступити, тј. сваки покушај приступа филозофским проблемима, па чак и онима који претендују на позицију апсолутног почетка, показује се илузорним уколико се пре тога није спровело разрачунавање са традицијом.

Како Хајдегер каже: „Традиција, која је при томе загосподарила, најпре и понајвише чини тако мало приступачним оно што ‘предаје’, да она то пре покрива. Оно наслеђено она изручује само-

разумљивости и спречава приступ изворним 'врелима' из којих су на донекле прави начин црпене наслеђене категорије и појмови".⁶ У том смислу, примарни задатак деструкције састоји се у откривању извора или за наше мишљење одређујућих места у традицији. То значи да овај окрет ка традицији није некаква обрада повести филозофије зарад ње саме, већ се њена функција огледа у ослобађању мишљења у тренутној повесној ситуацији од саморазумљиво усвојених појмова и њима саприпадних начинина мишљења.

Хајдегеров појам деструкције односи се на рану фазу његовог мишљења које обухвата једно од најзначајнијих Хајдегерових дела – *Бивствовање и време*, док се превладавање јавља у познијим Хајдегеровим радовима. Појам превладавања разликује се од деструкције тиме што представља својеврстан облик његове радикализације. Наиме, у контексту превладавања недовољно је указати на одређена места у традицији која би се могла окарактерисати као проблематична. Напротив, за превладавање метафизике потребно је прићи таквом начину мишљења са његове унутрашње стране, тј. на делу показати слабости таквог мишљења. Дакле, Хајдегера идеја није пуко спољашње одбацивање метафизичког учења, већ довођење таквог начина мишљења до његових крајњих граница. Уколико се превладавање успешно спроведе, тј. уколико се заиста метафизичко мишљење до краја промисли, онда би се тиме обезбедио простор за мишљење које не би поновило неке од претходних метафизичких мисаоних облика.⁷

Када Хајдегер користи појам естетике, те и када говори о естетичком начину мишљења, он најчешће тада не мисли само на период од њеног формалног заснивања у 18. веку, већ пре на метафизички начин мишљења о уметности и уметничким делима. Како Хајдегер каже: „Филозофско размишљање о суштини уметности

⁶ Hajdeger, M., *Bitak i vreme*, Službeni glasnik, Beograd, 2007., стр. 42.

⁷ Поповић, У., „Гозба – Хајдегер. Језик и филозофија“, https://www.youtube.com/watch?v=_dOXKSk60uc, 31.01.2016.

и лепога почиње већ као естетика“.⁸ То значи да већ Платоново и Аристотелово метафизичко мишљење представљају неке од првих естетичких разматрања појма уметности, на чијем трагу ће почивати и модерне естетичке концепције јер се све оне могу свести на, Хајдегеровим речима, „начин испитивања уметности и лепог са становишта осећајног стања уживалаца и произвођача“.⁹

Иако се у повести запада у оквиру естетике мислило о уметности на метафизички начин, то ипак не значи да у таквом начину мишљења није долазило до трансформација. Штавише, формалним заснивањем естетике у 18. веку мисао о уметности постаје саобразна доминантном облику метафизичког мишљења тог времена. Уметничко дело постаје одређено спрам субјекта, који га захвата као одређени објект, те сам феномен уметности бива постављен унутар субјект-објект дихотомије, чије порекло извире из нововековне мреже метафизичких појмова. Уметничко дело за субјекта се даље разумева као објект обременен естетским вредностима, као предмет доживљаја, који би морао моћи произвести естетско задовољство у посматрачу. Овакво разумевање уметничког дела онемогућава да се говори о делу изван метафизичког субјект-објект јаза. Отуда, превладавање естетике није ништа друго до саставни део Хајдегеровог покушаја превладавања метафизике,¹⁰ чиме би се отворио простор за неметафизичко мишљење о уметности.

Проблем традиционалне појмовности

Један од првих корака ка неметафизичком, а самим тим и неестетичком мишљењу о уметности подразумева разрачунавање са метафизичком традицијом захватања овог феномена. Дакако, метафизичко мишљење не може бити у целини захваћено јер грчко ми-

⁸ Хајдегер, М., *Ниче I*, Федон, Београд, 2009., стр. 89.

⁹ Исто.

¹⁰ Уп. Jauković, S., *Prevladavanje filozofije umetnošću*, Filozofski fakultet u Novom Sadu, Novi Sad, 2011., стр. 164.

саоно искуство, које одређује и утемељује будућност метафизике, није у целини доступно савременом човеку. Међутим, разрачунавање са традицијом је могуће путем испитивања њене појмовности. У зависности од начина обликовања и употребе метафизичких појмова могуће је реконструисати основне принципе таквог мишљења о уметности.

Једна од најчешћих представа о уметности јесте да она представља један сектор у оквиру културе.¹¹ Као таква, она има своју публику, тј. људе који у уметничким делима уживају, а уметничко дело је мишљено као ствар са нарочитим, естетским својствима. Отуда, Хајдегеров пут ка феномену уметности полази од испитивања појма ствари, односно оног за чега се сматрало да је основ сваког дела, на кога се, као специфична разлика спрам других ствари, надограђују естетске вредности.

При осврту на појам ствари Хајдегер узима у обзир три концепције овог појма – ствар као основ коме придолазе различита својства, ствар као јединство разноврсности онога што нам је чулима дато и ствар као јединство материје и форме. Ова три схватања појма ствари нису произвољно изабрана, већ би се пре могло рећи да представљају три најдоминантија начина интерпретације овог појма, а уједно и основ из ког извиру свакодневне предрасуде о ономе што чини суштину ствари.

Ствар као основ коме придолазе различита својства се везује за грчко разумевање овог појма. Наиме, основ ствари представља оно што су Грци називали *hypokeimenon*, а различита својства која том основу придолазе била су схватана као *ta symbebekota*. Колико је овакав појам ствари актуелан сведочи нам модерна филозофска терминологија где се *hypokeimenon* покушава мислити као субјект, односно супстанција, а *ta symbebekota* као акциденција.

Један од проблема оваквог одређења ствари јесте његово недопирење до суштине или стварскости ствари. Како Хајдегер

¹¹ Уп. Хајдегер, М., „Питање о техници“, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999., стр. 31.

примећује, ствар као основ коме придолазе различита својства се може применити на свако бивствујуће, те нам оно заправо ништа не говори о ономе што је специфично за ствари.¹² Такође, овако осмишљен појам ствари је превише рационалан и удаљен од конкрет-ног искуства које имамо са стварима.¹³ Другим речима, у оваквом захватању појма ствари не долази до изражаја близина коју имамо према стварима, већ нас оно заправо удаљава од њихове суштине – оно укида присност са стварима и чини насиље над њом претварајући је у предмет, тј. у нешто према чему ми можемо имати примарно теоријски интерес.

Друго одређење појма ствари – ствар као јединство разноврсности онога што нам је у чулима дато – је такође подвргнуто Хајдегеровој критици. Ово одређење подразумева да при сусрету са стварима ми прво опажамо навалу различитих осета – на пример боју или звук – да бисмо их накнадно реконструисали у јединство ствари. Међутим, како Хајдегер каже, ствари су нам ближе од свих осета.¹⁴ При опажању ми увек већ чујемо звук аутомобила, а да бисмо чули чист шум, морамо се удаљити од начина на који су нам ствари примарно дате. У том смислу, овакво разумевање ствари нас заправо толико приближава стварима да тада видимо само оно што је чулима опажено, а што не представља њихову суштину.

Ствар као јединство материје и форме представља трећи, можемо рећи и најдоминантнији начин захватања ствари. Овакво схватање појма ствари такође потиче од грчког мишљења, где се ствар разуме као јединство *hyle* и *morphe*, материје и облика – ствар као обликована материја. Може се говорити о гранитном блоку као јединству ова два момента, где он заиста јесте нешто материјално у нескладној форми.¹⁵ Појмови материје и форме представљају

¹² Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 13.

¹³ Уп. Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti. Osnovni problemi estetike polazeći od Hajdegerove filozofije*, Mali Nemo, Pančevo, 2009., стр. 140.

¹⁴ Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 14.

¹⁵ Исто, стр. 15.

убичајен начин приступа уметничком делу у повести естетике.¹⁶ Стварски елемент дела би се односио на материју коју уметник обликује и претвара у дело уметности. На пример, један од доминантних начина разумевања Аристотеловог одређења трагедије бива изграђен путем ових појмова – по таквом тумачењу, форма би одговарала предмету подражавања, а материја средствима подражавања.¹⁷ Такође, појмови материје и форме се могу применити и на савремену уметност, као што је на пример апстрактно сликарство у ком форма постаје уједно и садржај дела. У том смислу, појмови материје и форме не само да нису страни естетичком мишљењу о уметности, већ би се пре рекло да ови појмови представљају темељ за доминантан и, на први поглед, сасвим одговарајући приступ феномену уметности.

Међутим, увиђањем да се појмови материје и форме показују као погодни за захватање феномена уметности поставља се питање зашто Хајдегер не прихвата овакво тумачење. Како Хајдегер каже, појмови материје и форме потичу од грчког разумевања бивствовања творевине, тј. употребних предмета, који тек накнадно бивају пренесени у област уметности.¹⁸ Отуда, примена појмова материје и форме на појам уметности заправо врши насиље над оним што жели да обухвати – они не допуштају уметности да се самом собом покаже. Као што Хајдегер одбацује метафизичке категорије, те оформљава егзистенцијале као тубивствовању примерену појмовност у *Бивствовању и времену*, тако и у истраживању уметности он напушта феномену уметности неодговарајуће појмове и покушава да изгради том феномену саобразну појмовност. У том смислу, пут до уметности који води преко уметничког дела мора почети испитивањем сусрета са уметничким делом, а филозофска обрада тог

¹⁶ Исто, стр. 16.

¹⁷ Коментар Здецлава Дуката, уп. Aristotel, *О pjesničkom umijeću*, ITRO AUGUST CESAREC, Zagreb, 1983, стр. 110.

¹⁸ Уп. Хајдегер, М., *Ниче I*, стр. 93.

сусрета мора моћи изнедрити појмове који таквом искуству одговарају.

Уметност као место истине

У претходном поглављу указали смо на Хајдегеров осврт на естетичко мишљење о уметности. Разрачунавајући се са традиционалним начином мишљења и њему саприпадном појмовношћу, Хајдегер долази до закључка да мишљење о уметности мора моћи произвести властити појмовни апарат како би се доспело до суштине уметности. Отуда, Хајдегеров пут ка појму уметности почиње од искуства уметничког дела и изградње нових, том искуству одговарајућих појмова.

За разлику од пуких ствари, попут камена, уметничко дело има свог творца, тј. уметника. Међутим, и други предмети које можемо сусрести у свакодневици такође нису самоникли попут камена или бусена траве, него су и они такође направљени – то су творевине или употребни предмети, попут посуђа, одеће и слично. У том смислу, показује се да уметничка дела и творевине имају једну заједничку карактеристику – свог творца – али се ипак не може рећи да се уметничко дело значајно не разликује од творевине. Отуда, пре одређења уметничког дела Хајдегер прво испитује суштину творевине.

Појму творевине или оруђа Хајдегер приступа путем анализе Ван Гогове слике на којој се налази пар сељачких ципела. Према употребним предметима ми немамо превасходно теоријски интерес, њих примарно не сусрећемо као предмете теоријске рефлексije, већ се првенствено њима користимо. Како Хајдегер наводи: „Све дотле док само уопштено замишљамо пар ципела или док на слици гледамо напосто-пред-нама-стојеће, празне, некоришћене ципеле, никад нећемо сазнати шта је уистину творевинско биће творевине“.¹⁹ Другим речима, употребни предмети су нам близу,

¹⁹ Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 20.

нису одвојени од нас непремостивим јазом који постоји између субјекта и објекта. Стога, како би се открила суштина творевине неопходно је захватити оно *како* опхођења према творевини у свакодневици.

Како Хајдегер наводи, творевинско биће творевине састоји се у њеној корисности.²⁰ Подстакнут Ван Гоговом сликом, Хајдегер даје приказ те корисности путем примера сељанке која се свакодневно служи тим ципелама. Докле год творевина испуњава своју функцију, дотле се према њој опходимо као према творевини. Она тада открива суштину властитог бивствовања коју Хајдегер назива позуданошћу, путем које се открива свет. У том смислу, поузданост или суштину творевине би требало разумети као изворни и најбогатији начин датости бивствујућег,²¹ као однос у ком нам бива дата мрежа међусобног упућивања бивствујућих једних на друге.

Сусретом с уметничким делом Хајдегер је дошао до одређења творевине. Међутим, на путу ка суштини творевине Хајдегер је истовремено и дао приказ искуства уметничког дела – у овом случају једне Ван Гогове слике. Дакле, уметничко дело се није показало као предмет обременен естетским својствима, па самим тим ни као предмет уживања, већ би се пре рекло да се у том искуству дошло до откривања истине – истине суштине творевине. Отуда, Хајдегер одређује уметност као „истину бивствујућег која себе поставља у дело“.²² Истину о којој је овде реч не би требало разумети као адекватну представу неког постојећег пара ципела.²³ Такође, истина се не односи ни на ципеле као такве, већ пре на истину нашег како захватања тих ципела као употребног предмета.²⁴ То *како* захва-

²⁰ Исто, стр. 21.

²¹ Уп. Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti. Osnovni problemi estetike polazeći od Hajdegerove filozofije*, стр. 151.

²² Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 23.

²³ Исто, стр. 39.

²⁴ Уп. Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti. Osnovni problemi estetike polazeći od Hajdegerove filozofije*, стр. 155.

тања јесте истина уметничког дела, што значи да се истина не тиче ципела, већ пре нашег начина захватања бивствујућег.

Да би се разумело одређење уметности као себе у дело постављање истине бивствујућег, неопходно је расветлити Хајдегеров појам истине. Може се рећи да Хајдегер разликује онтички и онтолошки појам истине. Онтички појам истине обухвата готово све традиционалне варијације овог појма – на пример, истина схваћена као подударане мисли са стварима или истина разумљена као извесност субјекта о њему наспрамном објекту. Овакво онтичко схватање истине Хајдегер своди под јединствени принцип у ком се истина разуме као исправност. Истина као исправност јесте нешто са чим се сусрећемо у свакодневној уроњености у бивствујуће и управо због тога што нам је таква истина превише близу најчешће је ни не доводимо у питање. Остваривање дистанце спрам онтичке истине, те самим тим и омогућавање уочавања онога шта јој претходи Хајдегер покушава да захвати појмом чистине.

Заузимањем дистанце спрам онтичког појма истине отвара се простор за испитивање онога што тој истини подлежи, тј. могућност визирања онтолошке истине. Управо овај онтолошки појам истине Хајдегер има у виду када говори о истини уметности, а она би требала бити разумљена као нескривеност (*aletheia*). Истина као нескривеност јесте услов могућности да нам неко појединачно бивствујуће уопште буде дато, те је самим тим и услов могућности било које варијације истине као исправности. Додуше, истина бивствујућег нам никада није у целини дата, већ је бивствујуће истовремено и скривено и нескривено. Стога, чистина с обзиром на коју је могуће говорити о истини као нескривености није само чистина присутности или, Хајдегеровим речима, „непомична позорница где је завеса стално подигнута“, ²⁵ него и чистина са које је видљиво и оно одсутно као одсутно, скривено. Истовремена скривеност и нескривеност бивствујућег, њихова међусобна динамика,

²⁵ Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 38.

као и разумевање оног крајњег с обзиром на шта се бивствујуће захвата одговара онтолошком појму истине.

Скривање бивствујућег јесте један од услова могућности истине као нескривености и оно се одвија као ускраћивање, прикривање, али и као скривање самог скривања. Ускраћивање се односи на све оно што остаје неосветљено у нескривености, оно омеђава све оно што је са чистине уочљиво. Прикривање као један вид скривања односи се на случајеве када се бивствујуће појављује, али не онако како оно уистину и јесте. Речју, неко бивствујуће је прикривено онда кад нам његова суштина измиче – може се рећи да уметност бива прикривена уколико се претходно нисмо разрачунали са предрасудама традиције које промашују њену суштину. Скривање које само себе сакрива треба разумети као заборав на то да се нескривеност јавља увек заједно са скривеношћу, да је саставни део истине и не-истина.²⁶ Међутим, истина као нескривеност се не тиче искључиво уметности, већ место истине могу бити и филозофија и чин заснивања државе.²⁷ У том смислу, уметност ни у ком случају не би требало разумети као повлашћену у односу на друге начине догађања истине као нескривености.²⁸

Сукоб света и земље

У претходном делу рада скренули смо пажњу на проблеме традиционалне појмовности за приступ уметничком делу, као и на проблеме естетичког захватања феномена уметности. Потом смо показали да појмови материје и форме нису појмови који се изворно везују за феномен уметности, него су тек накнадно уведени у естетику. Стога, да би се феномен уметности показао онаквим каквим он уистину и јесте неопходно је напустити окоштале пој-

²⁶ Исто.

²⁷ Исто, стр. 44.

²⁸ Уп. Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti. Problem zasnivanja*, Mali Nemo, Pančevo, 2005., стр. 108.

мове из повести западног мишљења, те изградити том феномену саобразну појмовност. Оно на шта су циљали метафизички појмови материје и форме при рефлексији о уметничком делу Хајдегер ће обухватити појмовима света и земље, који настају на основу искуства са уметничким делом.

Појам света се може посматрати као појам који одговара традиционалном појму форме и он се у *Извору уметничког дела* не односи се на неко бивствујуће поред других бивствујућих, нити на општи оквир у ком се налази свако бивствујуће.²⁹ Свет јесте повесна структура значењскости која омогућава разумљивост сваког унутарсвестски сусретајућег бивствујућег. Он представља мрежу односа унутар које смо разумевајући увек већ укључени. Када Хајдегер говори о осигураности творевине у свету, он тада хоће да каже да је творевина као творевина увек већ разумљена с обзиром на свет коме припада.³⁰ Однос спрам творевине је омогућен њеном уроњеншћу у свет као мрежу значења унутар кога она успоставља односе са другим бивствујућим. Свет је оно отварајуће у делу, оно што отвара и открива световну структуру значењскости и уједно доводи свет до феноменалног појављивања.

Битна карактеристика појма света јесте његова повесна димензија. Наиме, уметничко дело, како Хајдегер каже, „припада, као дело, једино области која се отвара њим самим“.³¹ Дело уметности јесте сабиралиште значењскости и бивствујуће које отвара свет једном народу у конкретној повесној ситуацији. На пример, антички храм као бивствујуће саприпадно античком свету јесте место с обзиром на које тадашњи људи разумеју властити свет као свет. Иако и друга бивствујућа припадају свету, као што су на пример употребни предмети, уметничко дело представља истакнуто место с обзиром на које се сам свет може уочити. Када дође до ишчез-

²⁹ Уп. Kockelmans, J.J., *On the truth of Being. Reflections on the Heidegger's Later Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 1984., стр. 180.

³⁰ Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 21.

³¹ Исто стр. 27.

нућа једног повесног света, онда и дело губи властити отварајући карактер и постаје бивше дело.³² Другим речима, дело као бивствујуће које припада свом повесном свету повратно осветљава тај повесни свет, оно дозвољава да се предразумевање света доведе у разумевање. Постављање света у делу тиме доводи до разумевања предразумљеност бивствујућег у његовом бивствовању.

Насупрот појму света, Хајдегеров појам земље смера да обухвати оне аспекте уметничког дела који би у традицији одговарали појму материје. Једно од одређења земље Хајдегер везује за оно шта су грци мислили под појмом *Physis*. Наиме, земљу не би требало схватити искључиво као материју од које се дело састоји, већ пре као саму могућност да се нешто појави, да ступи у одређени облик. Другим речима, на уметничком делу се најјасније види испупчавање бивствујућег из скривености у нескривеност свог изгледа.

Међутим, иако се појам земље не односи на пуку материјалност дела, ипак се функција тог појама везује и за материјалне аспекте дела. Како Хајдегер каже, уметничко дело допушта да се материја појави – „стена долази до ношења и мировања, и тек тако бива стена; метали долазе до блистања и светлוצања, боје – до светљења, тон – до звучања, реч – до казивања“.³³ У том смислу, уметничко дело омогућава да видимо материју као материју. За разлику од тога, при било каквом теоријском осврту или свакодневној употреби предмета суштина материје нам остаје неухватљива. Теоријско хватање боје своди боју на број одређене френквенције, чиме се заправо удаљавамо од суштине боје, од онога како нам је она дата. У свакодневном опхођењу са употребним предметима нам феноменалност материје такође измиче. Наиме, светљење боје се не види у свакодневном опхођењу са, на пример, једном плавом чашом, већ оно што је тада видљиво јесте функција чаше као суда у који се може сипати течност. Насупрот томе, у уметничком делу скривеност боја постаје феноменално видљива, њихово загонетно

³² Исто.

³³ Исто, стр. 31.

сијање се опажа при посматрању дела.³⁴ Говорећи терминологијом *Бивствовања и времена*, оно земљано дела омогућава начин хватања бивствујућег који не одговара ни приручности, нити предручности, него је везано искључиво за искуство уметничког дела.

У том смислу, релација према бивствујућем коју омогућава земљани момент дела остаје скривена у свакодневном опхођењу са бивствујућима која нису уметничко дело. Међутим, тек са искуством дела овај скривајући карактер земље излази на видело,³⁵ тек са чистине је могуће уочити оно што се показује скривеним – посредством дела могуће је визирати сам феномен скривања. Стога, за разлику од света који се односи само на оно у делу откривајуће, земљу би требало разумети као оно што на видело износи и феномен скривености.

За разлику од традиције која је уметничко дело најчешће мислила као јединство материје и форме, Хајдегер сматра да се уметничко дело огледа у *сукобу* света и земље.³⁶ Међутим, сукоб не би требало мислити као пуку супротстављеност, већ пре као унутрашњу динамику откривања и скривања присутну у самом делу. Прецизније, сукоб између света и земље није нешто што дело треба да разреши, заправо, дело тај сукоб мора моћи да фиксира како би уопште било дело. На основу тог сукоба феномени скривености и нескривености бивају презентни. Другим речима, уметничко дело представља бивствујуће на којем затичемо феномен истине као нескривености, истине која се у уметности реализује као лепота.³⁷

³⁴ У *Извору уметничког дела* Хајдегер превасходно испитује појам уметности путем дела представљачких уметности. Међутим, управо истицањем земље као једног од момената дела отвара се простор за разматрање непредстављачких уметности као што је апстрактно сликарство. Отуда, иако Хајдегер путем конкретних примера ништа не говори о непредстављачким уметностима, то не значи да његова филозофија уметности не може да их обухвати.

³⁵ Уп. Polt, R., *Heidegger. An Introduction*, Cornell University Press Ithaca, New York, 1999., стр. 138

³⁶ Уп. Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, стр. 34.

³⁷ Исто, стр. 39.

Појмовима света и земље, који замењују традиционалне појмове форме и материје, Хајдегер је поставио нацрт неестетичког мишљења о уметности. Подухват превладавања метафизике који у себе нужно укључује и превладавање естетике би требало да омогући да се раније поменута загонетка уметности изнесе на видело. Отуда, загонетка уметности постаје уочљива и остаје отворена, а оно што омогућава држање те загонетке у отворености јесте напуштање естетике и њених категорија као феномену уметности несаобразног начина мишљења.

Литература

- Aristotel, *O pjesničkom umijeću*, ITRO AUGUST SESAREC, Zagreb, 1983.
 Grubor, N., *Hajdegerova filozofija umetnosti. Problem zasnivanja*, Mali Nemo, Pančevo, 2005.
 Grubor, N., *Hermeneutička fenomenologija umetnosti. Osnovni problemi estetike polazeći od Hajdegerove filozofije*, Mali Nemo, Pančevo, 2009.
 Jauković, S., *Prevladavanje filozofije umetnošću*, Filozofski fakultet u Novom Sadu, Novi Sad, 2011.
 Kockelmans, J.J., *On the truth of Being. Reflections on the Heidegger's Later Philosophy*, Indiana University Press, Bloomington, 1984.
 Polt, R., *Heidegger. An Introduction*, Cornell University Press Ithaca, New York, 1999.
 Поповић, У., „Гозба – Хајдегер. Језик и филозофија“, https://www.youtube.com/watch?v=_dOXKSk60uc, 31. 1. 2016.
 Хајдегер, М., „Питање о техници“, у: *Предавања и расправе*, Плато, Београд, 1999.
 Хајдегер, М., „Извор уметничког дела“, у: *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.
 Hajdeger, M., *Bitak i vreme*, Službeni glasnik, Beograd, 2007.
 Хајдегер, М., Ниче И, Федон, Београд, 2009.
 Hegel, G.V.F., *Estetika I*, BIGZ, Beograd, 1986.
 Young, J., *Heidegger's philosophy of art*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.

Miloš Miladinov

OVERCOMING THE TRADITIONAL CONCEPT OF FORM OF WORK OF ART IN HEIDEGGER'S OVERCOMING OF AESTHETICS

(Summary)

The main subject of this paper is Heidegger's overcoming of traditional concepts of form and matter as an inadequate theoretical apparatus for accessing a work of art, as well as concepts that do not correspond to the work of art experience. Their place, within Heidegger's investigation of art, is taken by terms world and earth as more adequate concepts for work of art experience. Although the world and earth concepts are match to aesthetical concepts of form and matter, the way how they were thought expresses Heidegger's intention of thinking about art in unaesthetical fashion. Hence, it appears that philosophical thinking of art has to abandon aesthetical approach in order to properly cover the problem of art.

Key words: earth, matter, world, art, form.