

Dafne Vidanec

Gajnice 11/VI, HR-10000 Zagreb
dafne_975@net.hr

Kritičko-analički pristup razumijevanju Gadamerovog pojma umjetnosti

Umjetnost kao igra, simbol i svetkovina

Sažetak

U sadržaju ovog elaborata autorica želi propitati pojam umjetnosti orijentirajući se na Gadamerovo shvaćanje umjetnosti kao »aktualnost lijepoga«, a kao polazišnu točku autorica uzima Gadamerovo krucijalno pitanje: »Je li umjetnost moderne ono što uistinu razumijevamo kao umjetnost?« Ono što autorica smatra pregnantnim pri određivanju polazišta ovog elaborata, čiji sadržaj tendira obrazložiti i pojasniti razumijevanje umjetnosti kao »aktualnost lijepoga«, na temelju fenomenološki impostiranog i hermeneutički oblikovanog mišljenja u djelu naslovljenom Ogleđi o filozofiji umjetnosti, tiče se tumačenja Gadamerova stava spram vrednovanja kriterija umjetnosti, odnosno umjetničkog djela. Odakle Gadamer preuzima te kriterije? On ih preuzima iz dvaju, može se reći, sadržajno dijametralno suprotnih, a formom identičnih kulturno-povijesnih epohalnih razdoblja, od kojih prvo, ujedno i (prema njegovu mišljenju) važnije, predstavlja izvor iz kojega ono drugo crpi svoje impulse, snagu, uzore i nadahnuća: antika i moderna. Međutim, prije nego li prijedemo na bit problema, valja propitati razloge koji su naveli filozofiju, a time i sámog Gadamera, da se počne zanimati/baviti (za) pitanje(m) umjetnosti. Imajući na umu prethodno izložene reference, u sadržaju ovog elaborata spomenuta će se tema obrazložiti slojevito, tj. u tri dijela: prvi dio elaborata baviti će se općim značajkama Gadamerova fundiranja problematike umjetnosti, tj. umjetničkog djela općenito i to s naglaskom na značaj, smisao, svrhu i ulogu moderne umjetnost. U drugom će se dijelu više pažnje posvetiti razumijevanju estetske dimenzije umjetnosti: iskustvo lijepoga. Treći dio elaborata orijentiran je na razumijevanje umjetnosti kao igre, simbola i svetkovine.

Ključne riječi

Hans Georg Gadamer, umjetnost, umjetničko djelo, moderna, aktualnost lijepoga, igra, simbol, svetkovina

1. »Status quaestionis«

1.1. Moderna – paradoks umjetnosti?

Odgovor na pitanje: *Što je umjetnost?* podrazumijeva na desetke, ako ne i na stotine različitih, često neusuglašenih odgovora, što nije slučaj s određivanjem sadržaja nekih drugih (bilo prirodnih ili duhovnih) znanosti, primjerice, s »anatomijom«. Tako »anatomiju«, u usporedbi s umjetnošću, jednostavno definiramo kao nauku o dijelovima tijela.¹ Umjetnost kao pojam koji sadr-

1

Na početku izlaganja autorica pokušava iznijeti objektivne razloge koji idu u prilog poteškoći određivanja pojma umjetnost. Usporedbu s pojmom preuzetim iz terminologije

prirodnih znanosti valja shvatiti kolokvijalno. Prigodom nastojanja oko objašnjavanja nastanka i svrhe nekog elaborata ili sl., sam Hegel u uvodu svojeg djela *Fenomenologi-*

žajno obuhvaća različite (ljudske) tvorevine i umijeća, vezane za sposobnost zahvaljujući kojoj čovjek ima – da tako kažemo – »moć uobrazilje«, nije moguće definirati na način na koji to, primjerice, činimo, s pojmom »anatomije«, barem ne onda kada govorimo o umjetnosti u perspektivi filozofije.

Zašto se filozofija zanima za umjetnost? – Odgovor na ovo pitanje sâm Gadamer uobličuje već na prvim stranicama leksički i semantički vrlo »profinjeno«, sadržajno zanimljivog te metodološki konstruktivnog filozofskoga djela, naslovljenog *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, u kojem autor s povijesno-filozofskoga gledišta kroz nekoliko različito naslovljenih eseja² obrađuje problematiku (vrednovanja i razumijevanja) »moderne« umjetnosti, ili – kako je ispravno kazati – *umjetnosti moderne*. Umjetnost je kao tema rasprave vrlo stara, te su se filozofi oduvijek za nju zanimali, a neki među njima su je pokušali i definirati, iako je takav zadatak, kako je razvidno u Gadamerovu govoru o umjetnosti, po sebi »nemoguća misija«. Umjetnost je nemoguće definirati poradi onoga što ona jest u sebi i što kao takva označuje. Umjetnost je u prvom redu, da se izrazimo fizikalnim pojmovima, nadvremenska i nadprostorna, što znači da ona kao fenomen nadilazi i vrijeme i prostor. Nadalje, budući da nadilazi vrijeme i prostor, umjetnost nadilazi i samog čovjeka kao konačno biće koje živi u nekom zadanom vremenu i prostoru. Umjetnost (lat. *ars*) je, kako su znali reći stari Latini, *aeterna* ili vječna. Ta kategorija »vječnosti« predstavlja dodirnu točku u kojoj se umjetnost susreće, gotovo suštinski podudara s jednim drugim fenomenom – religijom, a iz koje nerijetko crpi nadahnuća. No, ovdje se ne tendira baviti kategorijalnom određenošću umjetnosti kao nečega vječnoga, već se tendira propitati razloge poradi kojih se filozofija zanima za umjetnost, a koje Gadamer vidi u slijedećem:

- 1) Filozofija se, kako zamjećuje Gadamer, zanima za ono »opće(nito)«, te u govoru o nekom predmetu istraživanja, ona polazi od onog »opće(nito)g«.³ Za filozofiju, umjetnost je »opć(enit)a«, jer, i sama poezija koju razumijevamo kao »umjetnost riječi« (op. a.), jest »filozofskija«,⁴ (tj. »općenitija« op. D. V.) od povijesti, budući da se, za razliku od povijesti, zanima za ono zbiljsko, tj. *aktualno*, »pripovijedajući« o onome što *jest*, a ne o onome kako *bijaše*. U tom smislu, poezija, a time i umjetnost, mogli bismo reći, *aktualizira* ili ozbiljuje sve što se tiče čovjeka i njegove stvarnosti, po katkad ispunjene trpljenjem i/li patnjom kao općim (duševnim) stanjima, koja su na svojstven način prepoznatljiva i prezentna u samom čovjeku-umjetniku, njegovu (umjetničkom) stvaralaštvu i načinu življenja.
- 2) U poeziji kao »umjetnosti riječi«, a osobito u hermetičnoj, kako naglašava Gadamer, postoje neshvatljiva, ili bolje rečeno, nerazumljiva mjesta, a tamo gdje se pojavljuje nerazumljivost, pozvan je filozof.⁵
- 3) Zadaća mišljenja, u ovom smislu filozofije, jest odgovoriti na pitanje: *Što je umjetnost danas?*,⁶ odnosno, *je li (i po čemu) umjetnost moderne prispodobiva velikoj umjetnosti prošlosti i tradicije?*

Pokušamo li pobliže analizirati objašnjenja zadaće filozofije s obzirom na umjetnost, uočiti ćemo tri stvari koje su relevantne za fundiranje problematike vezane za razumijevanje umjetnosti kao takve i umjetnosti koja je nastala u razdoblju koje zahvaća kraj 19. i početak 20. stoljeća u Europi:

Moderna:

- umjetnost moderne predstavlja svojevrsnu aktualizaciju velike umjetnosti prošlosti (antike);
- iako se u sadržaju i formi »moderne umjetnosti« osjećaju »impulsi« antike, moderna je umjetnost *ad extra* sušta suprotnost antičkoj;

– moderna, koja se pojavila na povijesnoj pozornici potkraj 19. stoljeća kao neka vrsta reakcije na umjetnost uopće, isključila je sve tradicije likovnog sadržaja i razumljivih iskaza i time izvršila pritisak na umjetnike i teoretičare umjetnosti, koji se s pravom pitaju: »Je li to još umjetnost?«

Imajući na umu stvarno stanje stvari glede umjetnosti svojega vremena, sâm Gadamer dolazi do spoznaje da je riječ o »paradoksalnom stanju«⁷ u umjetnosti. Upravo će takva situacija Gadameru poslužiti kao odskočna daska za daljnji tijek razumijevanja problematike umjetnosti, postavljajući temeljno pitanje⁸ koje smo spomenuli na početku ovog elaborata, na drukčiji način:

ja duha kaže da, kada je riječ o nekoj vrsti objašnjenja koja se »obično unaprijed daju u predgovoru nekog spisa (...) – čini se pri nekom filozofskom spisu ne samo suvišnim, nego (...) neprimjerenim i protivnim svrsi.« Te nastavlja – »Jer kako i što bi bilo prikladno kazati o filozofiji u nekom predgovoru (...) ne može važiti kao način, na koji se ima prikazati filozofijska istina. (...) zato što je filozofija bitno u elementu *općosti* (...). Naprotiv u općoj predstavi što je npr. anatomija (...) sadržaj te znanosti (...) se (...) mora potruditi oko onog posebnog.« – Usp.: G. W. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, [M. Kangrga, prev.], Zagreb 1987., str. 3. (Emfaza u tekstu: D. V.) – Analogno Hegelovu promišljanju o davanju bilo kakvog objašnjenja koje se tiče »općenitog«, a filozofija (za razliku od anatomije, op. a.) jest općenita, nema smisla objašnjavati ni predmet filozofijskog promišljanja – u ovom slučaju – umjetnost.

2

Gadamerovi *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, glede metodologije i strukture djela, predstavljaju kolekciju autorovih sabranih predavanja na temu umjetnosti, naknadno dotjeranih, složenih, uobličениh i objavljenih, te recentno prevedenih na hrvatski jezik. – Usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, [D. Domić, prev.], AGM, Zagreb 2003., str. 274–277.

3

Opće(nitost) dolazi do izražaja i u samom određenju filozofije kao nauke koja pita »odakle jest *sve* što jest«, dakle, u središtu njezina istraživanja, a prema statusu kojeg je imala u antici (predsokratovsko razdoblje), jest potraga za počelom »svega«, a ne nečeg pojedinačnog. U tom smislu valja shvatiti gore navedenu tvrdnju.

4

Služeći se ovdje Gadamerovom terminologijom, nadahnutom Aristotelovom *Poetikom*, čini se da sâm Gadamer, rabeći pojam »filozofskije«, u kontekstu govora o umjetnosti kao o onome što se zanima za opće(nito), pod pojmom »filozofskije« podrazumijeva pojam »općenitije«. Je li u igri kakva autorova igra riječi, ostaje otvorenim pitanjem. – O razumijevanju pojma »općenito« u odnosu na

filozofiju i umjetnost (poeziju, op. D. V.), s jedne strane, i povijesti, s druge strane, usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 23–24.

5

Usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 16. – Gadamer ovaj primjer s hermetičnom poezijom navodi tek usput, ali, zapravo, smjera na nešto sasvim drugo – razotkriti ono »mistično« glede umjetnosti. Umjetnost je nerazumljiva utoliko ukoliko prihvatimo da je ono nerazumljivo u umjetnosti razumljivo u svojoj nerazumljivosti – tj. njezina bit, obavijena velom mističnoga, neshvatljivog i nespoznatljivog. Kao što teologija nastoji spoznati Boga u njegovoj nespoznatljivosti, tako i filozofija nastoji »razumjeti« i »dohvatiti« umjetnost u njezinoj (ne)razumljivosti. Umjetnost po sebi upućuje na skriveni smisao stvari, ona pokušava izreći neizrecivo, a što u biti predstavlja dodirnu točku umjetnosti s religijom. U Pismu upućenom umjetnicima, papa Ivan Pavao II. naglašava povezanost umjetnosti i religije (kršćanstva), navodeći kako *umjetnik ne može a da ne vidi koliki mu izvor nadahnuća pruža religija, jer bivajući uvijek u potrazi za skrivenim smislom, njegova je muka ta što nastoji izreći neizrecivo*. Usp. *Pismo pape Ivana Pavla II. umjetnicima*, [I. Šaško, prev.], Posebno izdanje Glasa Koncila, Zagreb 1999., str. 27.

6

Usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 17. – Za zadaću koju je filozofija glede umjetnosti postavila pred sebe, Gadamer kaže slijedeće: »Htio bih otkrivati tu zadaću na različitim razinama. Najprije polazim od najvišeg načela, da misleći o ovome pitanju moramo uzimati mjere [kriterije, op.: D. V.] (...): *veliku umjetnost prošlosti i tradicije i umjetnost moderne*, koja se ovoj suprotstavlja (...).« Emfaza u tekstu: D. V.

7

Isto, str. 32.

8

Vidi ovdje u elaboratu drugi segment teksta u *Sažetku*. Temeljno pitanje na kojeg Gadamer pokušava odgovoriti jest, *je li umjetnost moderne umjetnost u pravom smislu te riječi?*

»(...) u kojem smislu možemo ono što je umjetnost bila i ono što jest danas dovesti do zajedničkog pojma, koji obuhvaća oboje?«⁹

Umjetnost, kako smo već spomenuli, nadilazi kategoriju vremena i prostora, samim time što u sebi objedinjuje sve tri dimenzije vremena i prostora: prošlu, sadašnju i buduću. Uz religiju, umjetnost je, hegelovski pojmljena, *horizont otvorene budućnosti i neponovljive prošlosti* – tj. *pamćenje i (pri)sjećanje* koje u sebi obuhvaća prošlu umjetnost i tradiciju naše, tj. moderne umjetnosti (op. a.). I to što nam je dana mogućnost da se slobodno krećemo tim »otvorenim horizontom« (pamćenja i sjećanja), *bit* je onoga što nazivamo »duh«. ¹⁰ Možda se nama, koji živimo u vremenu »Panteona nemoralak«, gdje su se vrijednosti tradicije ispreplele s postojećim, novonastalim, ili bolje rečeno, novoizmišljenim vrijednostima, i gdje se ironizira i/li je pak osuđena na zaborav svaka aluzija na prošlu tradiciju, koja se poziva na divljenje i veličanje pamćenja i sjećanja kao što je to bio slučaj kod starih Grka, čini nerazumljivim, neprikladnim ili čak nepotrebnim spominjati *Mnemozinu* u kontekstu umjetnosti. Netko bi s razlogom mogao priuipitati kakve veze ima jedna muza sjećanja s umjetnošću, i nije li joj mjesto u povijesti. Onaj komu je poznato filozofijsko 'pojenje' o umjetnosti, taj unaprijed zna da je veliki filozof Novoga vijeka – Hegel – bio upravo taj koji je umjetnost definirao kao »karakter prošlosti«, uzdignuvši je zajedno s religijom i filozofijom u sferu vječnoga, nadnaravnoga, tj. duhovnoga. Ako umjetnost pripada sferi duhovnoga, štoviše, ako je ona po sebi duh, onda je umjetnik, uz filozofa i religioznog čovjeka onaj kroz čije se djelovanje taj duh manifestira u nečem konkretnom – doumljena ideja zahvaljujući moći uobrazilje postaje umjetničkim djelom koje »prosijava« ljepotom koja je dostižna samome duhu. Jer, jedino je duh apsolutan, a hod umjetnosti kroz povijest nije ništa drugo doli hod duha kroz povijest, tj. hod čovjekove svijesti o slobodi koju umjetnik intuira i iz koje se poput unutarnjeg isijavanja rađa nadahnuće koje ispunja svaki djelić njegove mašte, imaginacije – zamišljaja. Ta sloboda dolazi do izražaja upravo u umjetnikovu stvaranju kao reakciji nadahnuća koje je njegovu moć uobrazilje 'probudilo' i 'pokrenulo' na aktualizaciju. Zbog toga umjetnikovo djelo po naravi nije prisposobivo ostalim čovjekovim tvorevinama, koje po sebi nisu ništa manje vrijedne u odnosu na umjetničko djelo, ali ne posjeduju taj stvaralački »duh slobode« u sebi, već su takve tvorevine isključivo u službi čovjeka, a, dočim je nešto u službi čovjeka, ima svoju svrhu ili funkciju. Umjetnost, a time i umjetničko djelo, u biti, predstavljaju manifestaciju i aktualizaciju duha, gdje je svaka aluzija na svrhu te aktualizacije suvišna. Temeljem prethodno rečenoga, možemo zaključiti slijedeće: umjetnost je duhovna znanost. Iako sâm Gadamer izbjegava bilo kakav epistemološki ili metodološki potkovan govor, koji smjera ka podijeli i razlikovanju znanosti na duhovne i prirodne, osjećala se potreba da glavni predmet naše rasprave – umjetnost – nekamo svrstamo. S druge pak strane, takvo što nema smisla, jer, *ima li smisla svrstati nešto što je po sebi beskonačno (dakle, nema kraja) i što nadilazi granice ljudske prirode 'osuđene' na konačnost?!*

Prije negoli se namjerava propitati mogućnost oblikovanja nekog »zajedničkog« pojma, pod čiji bi opseg potpali velika umjetnost tradicije, s jedne strane, i umjetnost moderne, s druge strane, željelo se protumačiti pozadinu ove problematike: (ne)mogućnost definiranja umjetnosti i umjetničkog djela. Gadamer se pritom oslanja na hegelijansko poimanje umjetnosti, prema kojemu se ono nadnaravno (božansko) u antičkoj grčkoj kulturi objavljivalo u formi kiparskog i oblikovnog kazivanja.¹¹ Kad Gadamer govori o umjetnosti, on prije svega na pameti ima »lijepu umjetnost«. Ono po čemu se (pri)sjećamo

nekoj umjetničkoj djela, jest njegova »ljepota«. Dakle, »ljepota« nas motivira na (pri)sjećanje, što znači da je ljepota povezana s nečim prošlim, ako pod (pri)sjećanjem podrazumijevamo prošlost. *Što je prošlost?* – Prošlost je vrijeme za sebe, vrijeme koje je bilo prije, i kojega se u nečem ili kroz nešto (pri)sjećamo. Zato Gadamer, a kako ćemo vidjeti u trećem dijelu izlaganja, umjetnost prisposobljuje simbolu i svetkovini, kao aktualizaciji nečeg skrivenog, otajstvenog, s jedne strane i manifestaciji zajedništva, s druge strane.

1.2. Identitet »modernog« umjetnika

Ono što je moguće razumijevati kao umjetnost u današnje vrijeme, kako kaže Gadamer, a zapravo misli na Modernu, tiče se tradiranih vrijednosti. To znači da se moderna (umjetnost) u suštini nije posve odvojila od kriterija koje je glede umjetnosti njegovala antika i koji su se na neki način očuvali sve do 19. stoljeća. U 19. stoljeću nastaje veliki preokret, i to, ne samo u shvaćanju i razumijevanju umjetnosti nego i u razumijevanju društvene zbilje: pojavljuje se nov pogled na sustav vrijednosti. *Pitanje koje nam se nameće jest gdje je mjesto umjetniku u sredini koja više ne prepoznaje tradicionalne vrijednosti?* – Umjetnik je marginaliziran, plodovi njegova rada kao i sam rad i talent vrednuju se i promatraju kroz zamućeni okular na dvogledu utilitarističkog svjetonazora koji se uvukao u svijest modernoga čovjeka, te se poput krvotoka u tijelu počeo širiti, ulazeći u svaku kapilaru i poru društva, koje je na industrijaliziranom i komercijaliziranom *pathosu* označilo mjesto na kojem će posijati »novo sjeme« iz kojega će kao plod niknuti »nov pogled« na vrijednosti. Dakle, jedan od glavnih razloga poradi kojih su umjetnost, umjetničko djelo, a time i sam umjetnik naprosto prepušteni sudbini društvene zbilje, Gadamer, na tragu Hegela, gleda u društveno-ekonomskim formacijama 19. stoljeća, te o tome kaže slijedeće:

»Veliki umjetnici već su tada 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 stare 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. (...) [On, op.: D. V.] više ne stoji u zajednici, nego si stvara zajednicu (...)«¹²

Kao uzroke nerazumijevanja umjetnosti i obezvrjeđivanja umjetničkog poziva u 19. stoljeću, Gadamer navodi društvene, kulturne, ali i svjetonazorske prilike, unutar kojih je moderna kao umjetnički stil, ipak sebi osigurala *pathos* kojim će umjetnik 19. stoljeća hoditi u potrazi za istinom kao jedinom vlastitom formom stvaranja. To Gadamer naziva »mesijanskom sviješću« umjetnika, koja svijest će u razdoblju moderne iznjedrili na horizontu onovremene društvene zbilje kao umjetnikova poruka pomirenja, odnosno prihvaćanja istine, da je, unatoč autsajderskom položaju u društvu, on još uvijek umjetnik.¹³ Drugo, a, zapravo, relevantnije i kompleksnije pitanje koje ovdje razmatra-

9

Usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 32.

10

Isto, str. 18.

11

Usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 12. – S nadolaskom kršćanstva problem prikazivanja onostranog poprima drukčije konotacije: ono »božansko« više se nije razumijevalo kao djelo umjetnosti »na

antički način«, već je poprimilo nove forme »na kršćanski način« (op. a.), što znači da je umjetnost postala neodvojiva od religije, štoviše, prešla je u funkciju religije, odnosno (kršćanskog) kulta.

12

Usp isto, str. 13.

13

Isto.

mo jest: *je li moderna samorazumljiva?* – Kako bismo odgovorili na njega, ponajprije valja vidjeti što Gadamer, glede umjetnosti, (pod)razumijeva pod »samorazumljivošću«. On smatra da ono što je samorazumljivo s obzirom na umjetnost kao takvu, ima veze sa značajem i određenjem samog pojma. Naime, ako pod umjetnošću, u širem smislu riječi, razumijevamo različita mehanička umijeća u smislu tehnike, rukotvorstva i industrijske proizvodnje, takav pojam umjetnosti, objašnjava Gadamer, nećemo susresti u filozofiji. Filozofijski govor o umjetnosti usko je vezan za shvaćanje umjetnosti kao »osjećaja« za ono što nazivamo »lijepim«:

»Još u 18. stoljeću bilo je samorazumljivo da se, kada se mislilo na umjetnost, mora reći 'lijepa umjetnost'.«¹⁴

No, što je »lijepo« i s čime je ono povezano, problem je s kojim se namjeravamo baviti u sadržaju koji slijedi.

2. Umjetnost kao aktualnost »lijepoga«

2.1. Može li se »lijepo« definirati?

Pojam 'lijepo', slučajno ili namjerno, upotrebljavamo u svakodnevnom govoru, najčešće kada predmet promatranja prosuđujemo u smislu *je li lijep?*, *sviđa li nam se?* i ako se sviđa, *zbog čega nam se sviđa?* Prema tome, uobičajeno je reći, primjerice: »Ova je slika lijepa«, ili »Baš mi se sviđa ovaj auto«, itd. U oba slučaja pojam »lijepo« ima funkciju *terminus-a technicus-a*, što znači da time ništa nismo rekli o predmetu koji stoji u fokusu našeg promatranja, već smo mu slučajno pridružili atribut »lijepoga«, ne bi li uz pomoć vizualnog dojma kojeg smo izrazili pojmom »lijepo«, opisali vlastiti doživljaj dotičnog predmeta kojeg promatramo. Drugim riječima, neku sliku ili kožna sjedala nekog auta možemo opisati izrazom »lijepo«, ali to ne znači da su oni uistinu lijepi po sebi, već da nam se sviđaju, a to sviđanje u ovom slučaju izrazili smo pojmovima koji su nam prvi pali na pamet: 'lijepo' ili pak 'ružno' kao suprotnost lijepome. Govoreći o »lijepome« u odnosu na umjetnost, jest sasvim jedna druga priča u kojoj pojam 'lijepo' označuje karakter/*bît* umjetnosti kao umjetnosti. Razumijevajući značaj i smisao 'lijepoga' u odnosu na umjetnost, Gadamer kao polazišnu točku uzima antičko razumijevanje pojma 'lijepo'. *Zašto ovaj leksički virtuoz i pedantni filozof¹⁵ ponire u izvor star preko dvije tisuće godina?* Prvo, Gadamer antiku smatra nezaobilaznim izvorom, kada je riječ o umjetnosti, i drugo, problem definiranja pojma umjetnosti upravo vuče porijeklo od antike, odnosno antičkog razumijevanja onoga što mi nazivamo umjetnošću, a što su stari Grci pod Aristotelovom semantičkom palicom svrstali pod skupni pojam *poietiké épisteme* ili »znanje i umijeće proizvodnje«. ¹⁶ Obrtnik i umjetnik imaju nešto zajedničko:

»(O)no što je zajedničko obrtnikovoj proizvodnji i umjetnikovu stvaranju, a što takvo znanje razlikuje od znanja teorije (...), jest odvajanje djela od vlastita čina.«¹⁷

Djelo, uzeto samo za sebe, pritom traži da mu se odrede granice, koje moderni umjetnici usmjeravaju, tj. pomiču u *contra* smjeru od tradicije. To je razlog koji je filozofiju naveo na bavljenje problematikom vezanom za definiranje pojma 'lijepa umjetnost', jer plod umjetnikova stvaranja kao i plod obrtnikove proizvodnje nazivamo djelom. Dakle, obje djelatnosti; i umjetnikovo stvaranje i obrtnikovu proizvodnju povezuje (neko) djelo kao rezultat njihova umijeća. *No, je li svako djelo umjetničko?* Ovdje valja distingvirati dvije stvari: a) *djelo* kao takvo i b) *umjetničko djelo*.

Da je djelo *per definitionem* određeno za uporabu, već je zaključio sâm Platon govoreći kako su znanje i umijeće proizvođača podređeni uporabi i ovise o znanju onoga tko preuzima tu uporabu: primjerice, brodovlasnik diktira što brodograditelj mora sagraditi. Na tragu Platona Gadamer zaključuje da

»(P)ojam djela upućuje na sferu zajedničke uporabe, a time na zajedničko razumijevanje, na komunikaciju u razumljivosti.«¹⁸

Nadalje, govoreći o »lijepome«, Gadamer na pameti ima isključivo umjetnost. Pojam 'lijepo' predstavlja središnji pojam oko kojega se vrti problematika opravdanja umjetnosti, jer ono što Gadamer razumijeva pod umjetnošću, jest »lijepa umjetnost« u kojoj on gleda ozbiljenje, točnije, »vidljivost idealnoga«. To što »prosjava i privlači«, navodi Gadamer, te

»... na takav način svijetli ispred svega drugoga (...) jest ono što svi mi u prirodi i umjetnosti opažamo kao lijepo i što nas prisiljava da se složimo 'To je istinito'.«¹⁹

Što je to što stvara harmoniju u svekolikoj, nerijetko »surovoj i zločestoj zbilji«, zapravo, ne možemo zaključiti na temelju Gadamerova promišljanja o biti »lijepoga«. Ono što se daje zaključiti, a što i sam mislilac navodi, jest to da »ljepota zatvara bezdan između idealnoga i zbiljskog«,²⁰ ili, drukčije rečeno, »lijepo« označuje susret nadnaravnoga (božanskoga) s naravnim (ljudskim). Uzimajući pojam 'lijepo' kao dodatnu riječ uz pojam umjetnosti, zalazimo u sferu problema estetike i utvrđivanja kriterija na temelju kojeg neko umjetničko djelo prosuđujemo kao »lijepo«.

2.2. *Iskustvo »lijepoga«*

Pojam 'lijepoga', kako smo vidjeli, ne podrazumijeva uobičajenu semantiku u smislu da neku stvar određujemo kao »lijepu« ili manje lijepu. Drugim riječima, pojam 'lijepoga', iako ga susrećemo u raznolikim uporabama – zapaža Gadamer – još uvijek sadrži ponešto od antičkog izraza *kalón*.²¹ Što može

14
Isto, str. 21.

15
Gadamer je izvrstan poznavalac antičke filozofije, kulture i načina razmišljanja. Nadalje, Gadamer je također izvrstan poznavalac suvremene književnosti, likovnog stvaralaštva, dramaturgije, poezije, glazbe itd., jednom riječju, izvrstan poznavalac likovnih formi u umjetnosti općenito. To potvrđuje činjenica da Gadamer, kritički propitujući i analizirajući pojedini segment koji se tiče bilo koje među spomenutim umjetnostima, svoje mišljenje potkrepljuje argumentima, navodeći konkretna imena umjetnika, umjetničkih djela, razdoblja, stilova i sl. Takvo što nas navodi skromnom zaključku da je riječ, ponajprije, o čovjeku s bogatim životnim iskustvom, koje se proteže na čitavo jedno stoljeće (rođen je 1900., a umro 2002. godine).

16
Usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 22.

17
Isto.

18
Isto.

19
Usp. isto, str. 26. – Ovo je mjesto od osobite važnosti za razumijevanje ontološkog karaktera umjetnosti, što je evidentno u načinu na koji Gadamer postavlja ovaj problem. Naime, on zaključuje da se lijepo u svojoj biti ne »suprotstavlja zbilji«, već da ljepota predstavlja svojevršno jamstvo da je ono »istinito« prisutno *hic et nunc* (tj. »ovdje i sada«).

20
Isto.

21
Usp.: H.-G. Gadamer, nav. dj., str. 24. – Grčki izraz *kalón* doslovno preveden na hrvatski jezik znači »lijepo«. Naime, riječ je o opisnom pridjevu u nominativu singulara koji bi u sintaktičkim konstrukcijama mogao poprimiti značenje priloga načina. (Op. a.)

biti lijepo? Lijepi mogu biti, primjerice, običaji, poput antičkih, kojima je – navodi Gadamer – njemački idealizam okarakterizirao grčki svijet države i ćudoređa.²² Ono što, s obzirom na običaj, razumijevamo kao »lijepo«, ne znači »da je neka običajnost puna ljepote«²³, u smislu »pompe i dekorativne raskoši«,²⁴ već znači

»... 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«.²⁵

Nadalje, nešto je »lijepo« ne zato što nam se sviđa, nego nam se sviđa jer je »lijepo«. Ovu bismo misao također mogli pojednostaviti izražavajući je na slijedeći način: nešto je »lijepo«, jer je po sebi »lijepo«. *Što znači da je 'nešto' po sebi »lijepo«?* – To znači da »iskustvo lijepoga« ne vrijedi samo subjektivno – tko nešto smatra lijepim, ne drži da mu se to samo sviđa, kao što mu se mogu sviđati neko jelo ili neki film koji su po ukusu. Ako se nešto smatra lijepim, onda se misli da jest lijepo, i to »lijepo« – kantovski rečeno – očekuje »odobravanje«. ²⁶ Umjetničko djelo jest lijepo jer ga mislimo kao lijepo, a nije lijepo samo zato što nam se kao takvo sviđa. U iskustvu lijepoga susrećemo istinu koja jednoznačno postavlja zahtjev da ono »lijepo« ne vrijedi samo subjektivno nego da vrijedi »bezinteresno«. ²⁷ Prema tome, istina umjetničkog djela razotkriva se u njegovoj »bezinteresnoj« ljepoti. U toj ljepoti leži bit umjetnosti i po njoj je umjetnost vječna. Stoga, kada govorimo o »vječnoj umjetnosti«, zapravo govorimo o »vječnoj ljepoti« umjetničkog djela (op. a.). Što se pak ukusa tiče, Gadamer na tragu Kantova poimanja o tome kaže slijedeće:

»Ukus je komunikativan – predstavlja ono što manje ili više obilježava sve nas (...)«,²⁸

jer ukus, koji bi bio individualno subjektivan na području estetike, nema puno smisla.²⁹

Sve do »otkrića« estetike – točnije – do 18. stoljeća – tumači Gadamer – pojam ljepote bio je daleko od svog pravog značenja.³⁰ Estetika je kao novootkrivena filozofijska disciplina na teorijskoj razini, a pod epistemološkim i metodološkim vidom odigrala važnu ulogu: u filozofijsko je promišljanje uvela fenomen »lijepog«. Za ondašnja svjetonazorska stremljenja racionalistički obojena uma 18. stoljeća, koji se um sve više počeo zanimati za empirijske znanosti, takvo što se činilo popriličnom inovacijom na području spoznajne teorije uopće, koja u promišljanje ponovno uvodi fenomen koji, u biti, stoji u raskoraku s empirijskim.³¹ »Oživljavanje lijepog« (op. a.) na *pathosu* racionalističke filozofije onoga vremena označavalo je svojevrsni povratak antičkom, pitagorejskom razumijevanju harmonije svijeta i kozmosa.³² Nadalje, budući da je za Baumgartena (oca neologizma »estetika«) estetika označavala iskustvenu, tj. osjetilnu spoznaju ili *cognitio sensitiva*, valjalo je pojasniti kakve veze, kada je riječ o umjetnosti i umjetničkom djelu, ima fenomen lijepoga s iskustvom. Primjerice, gledajući zalazak sunca koji nas očarava, mogli bismo reći da je to prava, iskonska ljepota. No, u perspektivi umjetnosti, diveći se nekom umjetničkom djelu, ne ostajemo očarani samo poradi njegove ljepote već i poradi onoga što ono u biti predstavlja. Dok zalazak sunca u biti označuje prirodnu mijenu (zakonitost/pravilo) čijoj se ljepoti divimo, umjetničko djelo, za razliku od prirodne pojave zalaska sunca, predstavlja puno više; bit »lijepoga« ne sastoji se u općoj zakonitosti³³ kroz koju se ono prikazuje kao »lijepo«, nego u onome što ono po sebi jest: »lijepo djelo«. U ovom slučaju, od velike nam je pomoći Kantovo postignuće. Kant je prvi u iskustvu lijepoga i umjetnosti spoznao vlastita pitanja filozofije.³⁴

Sada, naposljetku, možemo dati konkretni odgovor na pitanje: »Zašto se filozofija (poglavito od 18. stoljeća naovamo) zanima za umjetnost?« Filozofija se zanima za umjetnost i njezinu aktualizaciju lijepoga zahvaljujući Kantovu doprinosu na području estetike, jer, kako i sâm Gadamer kaže, prvi je Kant filozofijsko pitanje o umjetnosti postavio na metodologijsku razinu, ali pod deontološkim vidom. Kant se pita što u iskustvu lijepoga, kada *nešto smatramo lijepim*, treba biti obvezujuće, a ne izražava puku subjektivnu reakciju ukusa?³⁵ Prema Kantovu razumijevanju problematike »lijepoga«, razvidno je da ono što sâm Kant razumijeva kao »lijepo« postaje objektom rasprave koja isključuje subjektivistički nastrojen pristup »lijepome«. Kant tendira k tome da pojam 'lijepoga' postavi na jednu razinu, obojenu univerzalizmom onoga što itekako ima veze sa svidanjem, odnosno s ukusom. Naime, *postoji li nešto što objektivno nadilazi naš ukus, nešto što bi izazvalo naše čuđenje, divljenje ili pak strahopoštovanje, a što je izuzeto od svake, bilo subjektivne ili objektivne kritike ili prosudbe, i za što možemo tvrditi da je »lijepo« po sebi?* Ovo pitanje otvara horizont novome: *je li čovjek kadar učiniti takvo što?* Ako nešto u nama izaziva divljenje i strahopoštovanje na način da kažemo: »Pa, to je uistinu 'lijepo'!«, to zacijelo ne može biti samo »ljudskih ruku djelo« već je

22

Isto.

23

Isto.

24

Isto.

25

Vidi bilj. 19. – Identifikacija lijepoga s istinitim evidentna je na drugom mjestu, gdje se kaže da »(z)ahvaljujući lijepome uvijek se možemo prisjetiti istinskog svijeta«. »U tome jek«, nastavlja Gadamer, »put filozofijek«.

26

Usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 31 i dalje.

27

Usp. isto, str. 33.

28

Isto.

29

Isto.

30

Usp. isto, str. 27.

31

Govoreći o umjetnosti kao o »iskustvu lijepoga«, spomenuta bi se tvrdnja mogla činiti neusuglašenom spram sveukupnog konteksta unutar kojega smo smjestili problematiku »lijepoga«. Međutim, među redcima traktata o umjetnosti kao aktualnosti lijepoga se daje iščitati da Gadamer želi svratiti pozornost na jednu stvar, a ta je, da bit lijepoga, koliko god je se pokušavalo odrediti pomoću nečeg empirijskog (tj. konkretnog), i dalje ostaje nedokučivom u granicama empirijske dokučivosti. Razlog tomu je taj što pojam 'lijepog'

prisposobljujemo onom transcendentnom, a ne onom imanentnom u empirijskom dokazivanju (op. a.).

32

Pojam 'lijepoga' u filozofijsku je uporabu ušao daleko prije Alexandera Baumgartena, kojega se smatra nominalnim tvorcem estetike. Već su se antički mislioci (npr. Pitagora) zanimali za ono što tvori bit »lijepoga«, stoga su, promatrajući prirodu, konstatali da sama priroda, odnosno svijet i kozmos, tvore zbiljski horizont »lijepoga«. Ovo je shvaćanje postalo dominantnim u Pitagorinu naučavanju o harmoniji. Otkrivši trokutni broj od četiri reda (1+2+3+4 – aritmetički niz), Pitagora je uočio da se harmonija i ljepota kriju u broju, tj. u nizu od četiri broja, od kojih svaki slijedeći uvećan za jedan, na kraju daje sumu od deset – savršeni broj. Tetraktis je kasnije postao simbolom kojim su se zaklinjali pitagorovci.

33

Pod »općom zakonitošću« ovdje razumijevamo zakone prirode prema kojima se ravnaju prirodne pojave, kao što je npr. zalazak sunca ili mijena godišnjih doba, mjeseci i dana. Uspoređujući dvije stvari koje u čovjeku mogu pobuditi čuđenje – zalazak sunca kao prirodnu pojavu i umjetničko djelo kao nešto što je po sebi lijepo – Gadamer nastoji povući paralelu između dvije stvari: a) razumijevanja lijepoga koje proizlazi iz harmonije »uređenog svemira i svijeta« (Pitagora); i b) lijepoga kao ono što isključivo pripada biti umjetničkog djela.

34

Usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 30–31.

35

Isto.

za postojanje takvog djela zaslužno dvoje: a) nadahnuće i b) umijeće. I jedno i drugo uobličeni su u formi koju nazivamo umjetničkim djelom, a po čemu ono jest dostojno divljenja i strahopoštovanja leži u činjenici da su nadahnuće i umijeće reprezentantni u umjetnikovu stvaranju, stoga Kant u umjetniku gleda svojevrsnog genija, tj. onoga

»... kome je priroda dala takve povlastice da poput prirode (...) stvara nešto što kao da je napravljeno po pravilima – i više, kao da je poput nečega još nevidenog stvoreno prema pravilima koja još nikada nisu shvaćena. To je umjetnost: ona stvara nešto poput obrasca ne proizvedeći ništa što je samo po pravilima.«³⁶

Drugim riječima, za Kanta umjetnost predstavlja ‘stvaranje’ genija, dakako, uz pomoć slobodne mašte i razuma, ona domišlja neiskazivo. S druge pak strane, iskonsku »ljepotu« Kant ne gleda u umjetničkom djelu, već u »djelima prirode« (op. a.) – osjećaj »lijepoga« ilustrira se na onome što je prirodno lijepo, a ne na umjetničkom djelu. To je zacijelo razlog poradi kojeg Kant smatra da su samo dvije stvari vrijedne divljenja i strahopoštovanja: moralni zakon u nama i zvjezdano nebo nad nama. Kako čovjek ‘kultivira’, tj. oplemenjuje svoju osobnost (moralnost), tako oplemenjuje i osjećaj za »lijepo«, a zvjezdano je nebo još od starih Grka ostalo simbolom »reda, harmonije i ljepote«, kako je već zamijetio čuveni antički filozof i matematičar Pitagora. U tom smislu, mogli bismo se razložno pitati: »Čemu filozofija, ako je priroda kadra odgovoriti na pitanja vezana za smisao i značaj ‘lijepoga’?!« Kada bismo se zadržali na značaju »lijepoga« koji nam daje sama priroda kao istinski izvor onoga što nazivamo »prirodno lijepim«, onda bismo govorili o »lijepom« čija je ljepota bez značaja. Da bi to »lijepo« zadobilo na potpunom značaju, potrebni su pojmovi, potreban nam je jezik, odnosno govor, a ne samo »slika« – jednom riječju, potrebna nam je filozofija. Svrha je filozofije da nas dovede do pojmova uz pomoć kojih je moguće dokučiti odgovor na pitanje:

»U kojem smislu možemo ono što je umjetnost bila i ono što jest danas *dovesti do zajedničkog pojma* koji bi obuhvaćao oboje?«³⁷

Evidentno je da Gadamer smatra kako je jezik, shvaćen kao govorni izričaj, vrlo relevantan, kako za umjetnost tako i za filozofiju. No, to ne znači da je ovdje riječ o Gadamerovu pokušaju svodenja umjetnosti na jezik, već da umjetnosti, a time i umjetničkom djelu nedostaje instrument pomoću kojega bi se izrazilo njihovu bit – ono po čemu neko djelo vrednujemo kao lijepo ili manje lijepo, odnosno, drukčije rečeno, po čemu je neko djelo »umjetničko« u odnosu na neko drugo djelo.³⁸ Taj »instrument« Gadamer upravo gleda u jednom – kako on kaže – »zajedničkom pojmu« koji bi obuhvatio veliku umjetnost prošlosti i umjetnost moderne. Drugim riječima, pitajući: Što je uistinu ‘lijepo’?, zapravo pitamo: »Kako to ‘lijepo’ izraziti u govoru?« Gadamerov odgovor na spomenuto pitanje u prvom je redu sažet, potom akuratan te na neki način i logičan: *igra, simbol i svetkovina*.

Što označuju *igra, simbol i svetkovina* u kontekstu govora o umjetnosti? Za Gadamera, ovi pojmovi označuju onaj temeljni instrument ili »zajednički pojam« – u ovom slučaju pojmove – koji će mu poslužiti kao antropološka baza razumijevanju iskustva umjetnosti. Međutim, prije nego što prijedemo na aktualnu problematiku: *umjetnost kao igra simbol i svetkovina*, valja pojasniti neka načela od kojih Gadamer ovdje polazi. Ponajprije, Gadamer ne pristupa problematici umjetnosti analitički, već kao fenomenolog – umjetnost razumijeva kao fenomen koji nadilazi povijest, a time i sve ono što je tom povijesnošću uvjetovano: vrijeme, mjesto i čovjeka. Drugo, također važno za Gadamerovo tumačenje umjetnosti kao aktualnosti lijepoga imanentnog

u igri, simbolu i svetkovini, jest pitanje metode. Za Gadamera nema bolje metode tumačenja umjetnosti od shvaćanja umjetnosti kao nečeg što je samo po sebi razumljivo ili samorazumljivo. U tom se pogledu Gadamer očituje kao istinski hermeneutičar: u umjetnosti nastoji odrediti ono što je samorazumljivo, dakle, što ne traži dodatna objašnjenja, tumačenja ili određenja, nego je shvatljivo po sebi. Ono što je za Gadamera, glede umjetnosti, shvatljivo po sebi, jest upravo njezina bit – ljepota koja neko umjetničko djelo čini »tako istinskim«.

3. Antropološka baza razumijevanja iskustva lijepog

3.1. Umjetnost kao igra

Shvatimo li igru kao neprestano samostalno kretanje – kako ju je i sam Aristotel tumačio – može se reći da je i čovjekov sveukupan život, na neki način, obilježen igrom, odnosno slobodnim kretanjem koje, govoreći biologijskim jezikom započinje začecem, nastavlja se rođenjem i odrastanjem, a završava smrću. Sve što čovjek čini tijekom svog života, nalikuje svojevrsnoj »kulturnoj igri« – tu spadaju različiti običaji, navike, pravila, itd. Drugim riječima, element igre prisutan je u svim strukturama čovjekova života – od religije, preko kulture i društva, do formiranja individualnih struktura života (npr. individualnih običaja i/li navičaja i sl.). Iako je u igri dominantan njezin značaj autonomnoga, tj. slobodnog djelovanja, sama igra reprezentira akciju koja slijedi određena i njoj karakteristična pravila, bez obzira na njihovo nominalno određenje. Ta pravila možemo nazvati »slijedom« ili nekim drugim imenom, ali ona ostaju pravila.

Zašto govorimo o igri kao o djelovanju koje je sukladno pravilima? Za razumijevanje umjetnosti kao igre vrlo je važno propitati opće značajke igre, kako bismo razumjeli zbog čega neko umjetničko djelo, tj. samu umjetnost koja je već po sebi vrlo suptilna, prisposobljujemo igri kao jednoj, naizgled gruboj radnji. U čovjekovoj je igri specifično to što ona u sebe može uključiti najspecifičniju čovjekovu odliku: (raz)um.³⁹ Igra motivira čovjeka da sebi postavlja svrhe i cilj; primjerice, malo dijete, nabijajući loptu o beton, teži za time da što više puta udari loptom o beton, a da mu ona ne ispadne. Svakako da će dijete pritom paziti da što više puta udari loptom o beton, ne bi li tako ispitao granice svojih fizičkih sposobnosti. Dakle, dijete će kalkulirati, odnosno procjenjivati situaciju, jednom riječju – umovati. Ako dijete u svom pothvatu uspije, osjećat će se kao kralj, a, ne uspije li, osjećat će se nesretno i nespretno. U želji da izbjegne potencijalnim neželjenim kvalifikacijama na

36

Usp. isto, str. 35.

37

Usp. isto, str. 30–35. – Emfaza u tekstu: D. V.

38

U pozadini Gadamerova fenomenološkog pristupa razumijevanju umjetnosti kao aktualnosti lijepoga naziru se diskurzivnost i dijalektičnost. Diskurzivnost je evidentna u samoj metodi izlaganja koja poprima obilježje rasprave skolastičkoga tipa: pitanje (*quaestio*), zatim, ne odgovor u pravom smislu riječi, nego dijalektički formulirana misao, u kojoj

autor iznosi sve moguće (*contra*)argumente koji smjeraju ka jednoj, općoj sintezi pojma umjetnosti. Na osamdesetak i više stranica – koliko ih otpada na sadržaj traktata naslovljenog »Umjetnost kao aktualnost lijepoga«, u djelu *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, Gadamer višestruko navodi – bolje rečeno – ponavlja jedno te isto pitanje, koje u skraćenom obliku glasi: Je li današnja umjetnost (tj. *moderna*) još uvijek umjetnost?

39

Usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 38 i dalje.

račun svojih psiho-fizičkih sposobnosti, dijete će nastojati postići unaprijed zacrtanu svrhu i cilj. Temeljem gore opisanog primjera vidimo da igra ne predstavlja nekakvo »amo-tamo« kretanje (grč. *kinezis*), već označuje smislenu, odnosno proračunato ili (raz)umsko djelovanje (Aristotel), tj. samopokretanje koje svojim kretanjem ne teži svrhama i ciljevima, nego kretanju kao kretanju. *No, o kakvom je kretanju riječ, kada govorimo o umjetnosti, odnosno, umjetničkom djelu?* U ovom slučaju valja poći od razumijevanja umjetnosti prisposobljenoj igri koju shvaćamo kao kretanje mašte i razuma, a, što umjetnost, u biti, i jest u sebi.

Umjetničko je djelo, prije svega, plod »igre mašte i razuma«. Kako se shvaćalo, doživljavalo i razumijevalo neko umjetničko djelo tijekom različitih povijesno-umjetničkih razdoblja, ovisilo je o stavu i svjetonazoru promatrača. Pa ipak, doživljaj umjetničkog djela prisposobiv je igri utoliko ukoliko tu igru shvaćamo kao zajedništvo koje tvore promatrač i djelo kao takvo. Ovdje govorimo o tipu zajedništva specifičnom za djelatnost igre: u igri sudjeluju igrači kao aktivni i promatrači kao pasivni participanti. U promatranju nekog umjetničkog djela sudjeluje participant u ulozi pasivnog igrača. Glede sudnosa kojeg je participant uspostavljao s umjetničkim djelom, do vremena koje je prethodilo moderni, valja spomenuti da su pojava i nastup moderne na svjetskoj umjetničkoj pozornici iznjedrili nov pristup umjetničkom djelu: »Jedan je od temeljnih poriva moderne umjetnosti to što bi« – smatra Gadamer, »ona htjela srušiti odmak gledateljstva, potrošača, publike prema umjetničkom djelu«⁴⁰, što postaje uzrokom dvaju problema:

- 1) pitanje promatračeve uloge u odnosu na umjetničko djelo i
- 2) pitanje identiteta, odnosno, jedinstva djela.

U tom smislu Gadamer s pravom propituje pitanje identiteta djela, naglašavajući kako je

»(Z)abluda misliti da jedinstvo djela znači zatvorenost prema onome komu se djelo obraća i tko ga dokučuje.«⁴¹

Nadalje, pokušajmo vidjeti, što identitet umjetničkog djela čini razumljivim? Ako u identitetu djela nastojimo nešto *razumjeti*, onda to ima veze s dvoje:

- 1) *kako?* djelo hoće da ga se razumije,
- 2) *što?* to djelo kazuje.

Na ovo prvotno *kako?* Gadamer je donekle odgovorio u tezi da *svako djelo za onoga tko ga prima, ostavlja slobodan prostor koji ovaj* (tj. primatelj/promatrač, op. a.) *mora ispuniti*. Prvo, Gadamerovo razumijevanje promišljanja umjetnosti kao »igre« u pitanju *kako?* navodi na zaključak da izravni pristup umjetničkom djelu pretpostavlja svojevrsni odmak između promatrača/primatelja i samoga djela, koji odmak – uživljujući se u igru promatranja – promatrač ispunjava participacijom u »igri« razumijevanoj kao promatranje. U tom smislu, promatranje možemo uzeti kao svojevrsni način na koji umjetničko djelo »želi« da ga se razumije.

Što razumijevamo kao promatranje? S fizičko-biološkog gledišta, promatranje označuje pasivnu radnju temeljenu na osjetilu vida, prema Aristotelu, prvog i ujedno najvažnijeg među pet čovjekovih osjetila. U kontekstu govora o umjetnosti shvaćenoj kao igra, promatranje je – kako smo već ranije ustanovili – svojevrsna *participatio* promatrača u nekoj igri. Dakle, promatranje nije ništa drugo doli unutarnje aktivnosti promatrača koji je vidne senzore aktivno usmjerio na igru, tj. u ovom slučaju, umjetničko djelo kao objekt njegova

zanimanja. To sudjelovanje nije proizvoljna djelatnost, nego djelatnost koja slijedi neke upute (pravila, op. a.) i »tjera u stanovitu shemu«. ⁴²

Drugo, pitanje *što?* neko umjetničko djelo kazuje, tiče se njegove višestruko izražene forme, a *što* ovisi o vrsti djela: likovno djelo, skulptura, poezija, glazba, itd. No, ovdje ćemo se zadržati na pitanju forme na primjeru likovnog djela. Likovno djelo obično kazuje formu izraženu u linijama i obrisima (crtež, grafika i sl.). Međutim, likovno djelo nije određeno isključivo formom nego i kompozicijom složenom od boja. *Što u ovom slučaju ima primat? Ako slijedimo Kantovu misao, reći ćemo da je forma utoliko važna ukoliko moramo vidjeti ono što je nacrtano.* ⁴³ Evo prigovora modernoj umjetnosti: *Je li moguće uočiti formu nekog modernog likovnog djela gdje u prvi plan dolazi boja, a ne forma, kao što, primjerice možemo zapaziti na Picassovom portretu* ⁴⁴ *žene s dvostrukim nosom* (op. a.)? Ono što nas moderna (likovna) umjetnost želi poučiti o »lijepom«, zapravo je samo prisiljavanje na upotrebu jezika umjetnosti, koji ne samo da ne barata adekvatnim pojmovima pomoću kojih bi izrazili bit »lijepoga« u odnosu na neko umjetničko djelo već je nemoguće izraziti nešto što je po sebi neodređeno, a što moderna umjetnost po sebi i jest – neodređena. ⁴⁵ Na taj način čovjeku jedino preostaje iznaći putove upućenosti u »neodređeno«. Jedan od tih putova, a o kojima govori Gadamer, jest *simbol* –svima-dobro-znana-riječ, kojoj se u laičkom govoru nerijetko pripisuju neispravna, nepotpuna ili pak polovična značenja.

3.2. Umjetnost kao simbol

Riječ *simbol*, kao i mnoge druge strane riječi u hrvatskom, a koje vuku porijeklo iz klasičnih (grčkog i latinskog) jezika, udomačila se u hrvatskom jeziku, iako joj taj jezik, zapravo, nije prava domovina. Riječ *simbol* izvorno potječe iz grčkoga jezika, gdje sam pojam semantički označuje složenicu od prijedloga »sin« (izv. *σιν*), što znači »staviti zajedno« i glagola »ballo« (izv. *βάλλω*), kojem bi u hrvatskom jeziku odgovarao glagol »bacati«. Dakle, etimološki, simbol je grčki pojam skovan od dviju riječi: prijedloga i glagola, koji združeni u jednu leksičku konstrukciju daju sasvim novu riječ koja je

40

Usp. isto, str. 40.

41

Usp. isto, str. 41 i dalje. – Kao cjelovito rješenje, Gadamer nudi tzv. »hermeneutički identitet« djela – identitet koji utemeljuje jedinstvo nekog umjetničkog djela. Prema tome, smisao umjetničkog djela počiva na »hermeneutičkom« identitetu kao nečemu što jest takvo kakvo jest.

42

Isto. – U ovom smislu, umjetnost valja razumjeti kao igru koja slijedi određenu shemu, ali, pritom i kao djelatnost koja počiva na slobodi umjetnikova stvaranja, motiviranog zajedništvom »mašte i razuma«. Ta umjetnikova odlika svoje izvore ima u prirodi, gdje se u pozadini nazire teologija stvaranja. To je razlog poradi kojeg Kant stvaranje umjetničkog djela smatra stvaranjem »genijaa«, a takvo što jedino je čovjek kadar kao »Božje stvorenje«. Za razliku od prirodno lijepog, koje se odlikuje svojom osebujnošću i neodređenošću, umjetničko je djelo takvo da gotovo uvijek

traži nekakvo spoznavanje i tumačenje. – O tome detaljnije vidi u: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 48–49.

43

Usp. isto, str. 44.

44

Spomenuti primjer valja shvatiti kao distinkciju estetskog suda, koji razlikuje ono što spada u domenu prirodno lijepog i ono što moderno slikarstvo nameće kao »lijepo«. Ovdje se ne tendira sukobiti tradicionalne vrijednosti s vrijednostima moderne, već se nastoje pojasniti neke Gadamerove implikacije koje se odnose na »definiranje« pojma 'lijepog' u odnosu na umjetnost. Sâm je Gadamer sklon mišljenju da nas »prirodno lijepo iznova podsjeća da to što spoznajemo u umjetničkom djelu uopće nije ono o čemu govori jezik umjetnosti«. – Usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 50–51.

45

Isto.

postala intergralni dio laičkog, ali i znanstvenog govora.⁴⁶ Kada bismo ovu grčku riječ preveli doslovno na hrvatski jezik, dobili bismo leksičku konstrukciju bez smisla i značenja, zato je ona i u našem jeziku ostala u svom izvornom obliku i kao takva ušla u upotrebu u hrvatski standardni književni jezik i govor. Semiotika, semantika, etimologija i etiologija pojma simbol ovdje nisu sporni objekt naše rasprave. U fokusu naše rasprave jest pitanje: *zašto umjetnost prisposobljujemo simbolu?* U sadržaju prethodnog izlaganja vidjeli smo da je umjetnost moguće prisposobiti igri te smo, susljedno Gadamerovu razumijevanju umjetnosti kao igre, nastojali oblikovati jedno suvislo promišljanje koje bi to razumijevanje potkrijepilo. To je zahtijevalo prilično snažan intelektualni angažman, budući da je riječ o vrlo delikatnoj i suptilnoj temi, s jedne strane, i briljantnom promišljanju u kojem se onaj tko pokušava razumjeti samo djelić Gadamerova traktata o umjetnosti, može vrlo lako izgubiti u prašumi njegovih tako jednostavnih, a opet kompleksnih misli, jer je u jednoj misli ovaj filozof bio kadar izraziti neki problem vezan za umjetnost koji obuhvaća jednu čitavu povijesno-filozofsko-umjetničku epohu.⁴⁷ No, vratimo se govoru o umjetnosti kao simbolu.

Gadamer ne govori o simbolici ili simbolizmu u umjetnosti, kao što ne govori niti o simboličkoj umjetnosti. Uzevši pojam simbola, Gadamer nastoji dati objašnjenje o tome zbog čega se, kada je riječ o umjetnosti, pojavljuje pitanje smisla i značaja djela. Rješenje ove nedoumice Gadamer gleda u pojmu simbola. *Zašto simbol?* U duhu antičkoga razmišljanja i govora nadahnutog mitologijom, u prenesenom značenju *simbol* označuje »krhotinu«. Prema grčkome mitu, a o čemu izvješćuje Platon u *Symposionu*, ljudi, dakle, muško i žensko, u početku bijahu cjelovita, nedjeljiva bića u obliku kugle. No, bogovi ih kazniše te ih rasjekoše po pola. Od toga vremena – kako pripovijeda mit – muškarci i žene koji nekoć bijahu jedna, nedjeljiva cjelina/kugla, žive kao dvije zasebne polovice, te su zahvaljujući takvom stanju osuđeni na vječnu potragu za svojom »boljom polovicom«, ili, pjesnički rečeno, »srodnom dušom«. Sukladno antičkom, mitologijski impostiranom shvaćanju čovjeka, može se reći da čovjek po svojoj formi i sadržaju nije ništa drugo doli krhotine, dijela cjeline ili »polovica duše«, te kao takav nije integralan. Njegova se integralnost očituje u sjedinjenju dviju »srodnih duša«, ili »spajanju« dviju identičnih polovica, tj. krhotina. To što mi u hrvatskom jeziku razumijevamo pod »krhotinom«, stari su Latini slikovito nazivali *tessera hospitalis* ili »prelomljeni komad crijepa«. Taj komad prelomljena crijepa u antici je bio znak prijateljstva, odnosno čovjekove naklonosti prema drugom čovjeku. Veliki kršćanski mislilac iz 4. stoljeća po Kristu, Aurelije Augustin u glasovitim je *Ispovijestima* dao jedan od najljepših opisa te naklonosti prema drugome: Augustin prijatelja naziva »polovicom duše«. Dakle, prelomljeni komad crijepa postao je simbolom prijateljstva, tj. prijateljske ljubavi, koja se u antici, *nota bene*, vrlo cijenila, te se smatrala krepošću ili vrlinom, a o čemu svjedoče mnogobrojni filozofski zapisi i/li likovni/umjetnički prikazi iz onoga vremena. *Filia*, tako su stari Grci nazivali »prijateljsku ljubav«. No, u kakvoj su vezi *tessera hospitalis*, *filia* i *simbol*? Ova tri prethodno navedena pojma potpadaju u opseg pojma 'čovjek': *tessera hospitalis* davala se prijatelju na odlasku kao simbol prijateljske naklonosti ili ljubavi, ali i (pri)sjećanja, tj. upućivanja i spomena na tu ljubav. To (pri)sjećanje (op. a.), ili – kako Gadamer kaže – »upućivanje« i »srodnost« u antropološkom se smislu mogu primijeniti i na govor o umjetnosti i umjetničkom djelu:

»(T)u dubokoumnu usporedbu za pronalaženje i srodnost duša možemo zamisliti i za iskustvo lijepoga u smislu umjetnosti.«⁴⁸

Čovjekova se integralnost, kako naučavahu stari Grci, između ostaloga, očituje kao zajedništvo u ljubavi, »koja« – kako kaže Gadamer – »dopunjava do iscjeljenja«. ⁴⁹ Primjenjujući ovu logiku razmišljanja nadahnutu antičkim načinom mišljenja, nameće nam se pitanje koje se tiče integralnosti umjetničkog djela. Ako ljubav predstavlja svojevrsnu manifestaciju čovjekove integralnosti, u smislu da kad kažemo čovjek, istovremeno mislimo na muško i žensko kao cjelovito (ljudsko) biće, sukladno tome mogli bismo kazati da se integralnost umjetničkog djela manifestira u zajedništvu s čovjekom i zbiljom. Međutim, forme bivanja čovjeka i djela u biti se razlikuju: čovjekova je forma bivanja ljubav. *Što je forma bivanja umjetničkog djela?* Forma bivanja umjetničkog djela jest ljepota. Prema tome, umjetničko djelo postoji i/li biva u svojoj ljepoti. Ta ljepota može poprimiti različite forme i sadržaje, što ovisi o umjetnikovu nadahnuću i njegovoj viziji »lijepoga«. Stoga je Kant bio u pravu, prisposobivši stvaranje umjetničkog djela stvaranju genija: umjetničko djelo kao »gotov proizvod« govori nešto o sebi i za sebe – ono govori o svojoj ljepoti, tj. o načinu bivanja i o tome na što njegova pojavnost u zbilji upućuje – simbolizira. Pojavnost, odnosno bivanje umjetničkog djela uključuje dvije stvari: 1) upućivanje/ukazivanje; 2) skrivanje/otajivanje. *Prvo, na što upućuje umjetničko djelo?* Služeći se tzv. *via negativa* tumačenjem, može se reći da umjetničko djelo *a priori* ne upućuje na neki smisao ili značenje, već da ono upućuje na голу činjenicu da ono postoji, biva, tj. da je tu. Drugim riječima, umjetničko djelo upućuje na, heideggerovski iskazano, svoje »tubistvovanje« – ono je »tubitak« ili »ozbiljujući bitak« (op. a.).

Drugo, što umjetničko djelo sakriva ili otajuje? Ono 'otajuje' ljepotu shvaćenu kao manifestaciju i refleksiju njegove biti. Umjetničko djelo, uzeto za sebe, predstavlja simbol ozbiljene ili aktualizirajuće ljepote; štoviše, ono je aktualizirajuća ljepota koja se otkriva i predstavlja čovjeku-promatraču. Uz igru i simbol, Gadamer navodi još jedan važan element za razumijevanje umjetnosti i umjetničkog djela: »svetkovina«.

46

Pojam simbola susrećemo u različitim formama i sadržajima u svakodnevnom životu, primjerice, putujući opažamo posebne znakove na cesti koje nazivamo prometnim znakovima, a koji upućuju na nešto. Dakako, pojmovi 'znak' i 'simbol' nisu sinonimni, te ih valja razlikovati. Simbol ne samo da upućuje na neki skriveni smisao već ga aktualizira, dok je znak konkretna forma pomoću koje izražavamo ono na što simbol upućuje: npr. križ u kršćanstvu predstavlja simbol spasenja i otкупljenja; maslinova grančica simbol je mira, itd. Pojam simbola susrećemo i u prirodnim znanostima, primjerice u kemiji, gdje se kemijski elementi sadržani u periodnom sustavu elemenata označavaju kraticama koje stručno nazivamo simbolima: npr. O je simbol za kisik i sl.

47

Gadamera resi posebna odlika: osim što je bio nadasve obrazovan, Gadamer posjeduje istančan smisao za izražavanje što se manifestira kroz svojevrsnu akribiju, ali i slikovitost njegovih misli. Svaki filozofsko impostirani problem, Gadamer prvo postavlja iskustveno,

uzimajući crtice iz života vremena u kojem je živio, a potom nastupa njegova erudicija: misao može započeti npr. Aristotelom, ali može završiti Hegelom, Kantom ili Heideggerom, ili pak imenom iz svijeta umjetnosti, književnosti, slikarstva, muzike i sl. Da bi se uopće razumjela Gadamerova misao u onom epistemološkom i metodološkom pogledu, onomu tko se bavi ovim filozofom potrebna je velika doza znanja iz jezika, umjetnosti, religije, mitologije, filozofije, umjetnosti, povijesti, itd. I kada je riječ o tumačenju umjetnosti i umjetničkog djela, Gadamer djeluje kao pravi fenomenolog: ne zanima ga značenje i smisao nekog pojma, već njegova pojavnost u zbilji. On umjetnost promišlja kroz fenomen igre, ali i kroz fenomen simbola i svetkovine (op. a.).

48

Usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 52 i dalje.

49

Isto.

3.3. Umjetnost kao svetkovina

Zašto Gadamer umjetnost prisposobljuje svetkovini? Odgovor na spomenuto pitanje Gadamer iznosi već na početku trećeg djela promišljanja o umjetnosti, u prvom eseju »Aktualnost lijepoga«, u djelu naslovljenom *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, gdje, postavljajući stvar *in medias res*, Gadamer kaže da svetkovina označuje »prikaz zajedništva u svojoj dovršenoj formi«. ⁵⁰ Kako bismo uopće mogli razumijeti Gadamerov alegorijski govor o umjetnosti, prije svega valja iznijeti i objasniti razloge koji idu u prilog razumijevanju umjetnosti kao svetkovine. ⁵¹ Prvo, svetkovina je događaj koji okuplja sve i gdje se nitko od prisutnih ne osjeća izoliranim, nego pozvanim na sudjelovanje u to zajedništvo. Za razliku od zajedništva reprezentantnog u igri i simbolu, zajedništvo svetkovine podrazumijeva tzv. aktivno zajedništvo – onaj koji ne sudjeluje u slavljenju svetkovine, isključen je iz njezina zajedništva. Drugo, svetkovini pripada svojstveno vrijeme. To vrijeme nazivamo »vremenom svetkovine«. ⁵² Treće, svetkovina uključuje i neko slavlje, odnosno slavljenje. Slavljenje o kojem se govori ne podrazumijeva neko slavljenje samo u smislu ne-rada, jer bi to značilo da rad – u ovom slučaju shvaćen negativno – označuje razdvajanje i dijeljenje. Nasuprot tome, dok se čovjek u radu osjeća pomalo izoliranim od zajedništva i usamljenim, svetkovina podrazumijeva neko okupljanje – zajedništvo. ⁵³ Zajedništvo, vrijeme, slavljenje i okupljanje konstitutivni su elementi ili izražajna forma svetkovine. Što je spomenutim elementima zajedničko s umjetničkim djelom, vidjet ćemo u sadržaju izlaganja koji slijedi. Ljudi se prigodom svetkovine načelno okupljaju s nekom svrhom u određeno vrijeme i na određenom mjestu. Svetkovina na taj način pretpostavlja svrhovito, a ne slučajno zajedništvo. Slavljenje svetkovine nije nekakva bezizražajna djelatnost ili djelatnost koja nema formu. Slavljenje podrazumijeva raznolikost prepoznatljivih i izražajnih formi: svečani običaji, svečani govor ili šutnja, svečano vrijeme, svečano mjesto, svečana odjeća itd. »To što se u svetkovini slavi«, ističe Gadamer, »kazuje, dakle, da je to slavljenje uvijek djelatnost«. ⁵⁴

Djelatnost jest ono što predstavlja ishodišnu točku igri i svetkovini, te u oba slučaja označuje nekakvo »samopokretanje« ili samodjelovanje. Ono što igru kao djelatnost razlikuje od svetkovine jest teleološka dimenzija: svetkovina je teleologijska ili – prema Gadameru – intencionalna djelatnost, ⁵⁵ dok je igra akcidentalna djelatnost. Ta se akcidentalnost, s obzirom na igru, očituje u činjenici da zajedništvo igre počiva na slučajnim aktivnim i slučajnim pasivnim participantima, dok u zajedništvu svetkovine svi participanta, zapravo, imaju ulogu pasivnih »igrača« (op. a.); svojim sudjelovanjem (gledanjem i šutnjom) u slavljenju stvaraju aktivnu: djelatnu i dinamičnu atmosferu svetkovine. *No, što umjetnost ima sa svetkovinom?* Prvo, »okupljanje« i drugo, »sudjelovanje«. Kao najočitiji primjer okupljanja i sudjelovanja u umjetnosti možemo uzeti posjet nekoj umjetničkoj galeriji, muzeju ili koncertu klasične glazbe, gdje skupina ljudi uvijek stoji oko ili ispred nekog umjetničkog djela, te ga u tišini promatra ili osluškuje. Formirano zajedništvo oko umjetničkog djela jest intencionalno, ali i akcidentalno. Intencionalno je utoliko ukoliko samo djelo predstavlja nakanu i motiv okupljanja; akcidentalno, jer se u svakom trenutku postojećoj skupini promatrača mogu pridružiti novi članovi.

Već smo na početku sadržaja vezanog za podnaslov »Umjetnost kao svetkovina« spomenuli važnost temporalne dimenzije svetkovine. Ta je temporalna dimenzija ⁵⁶ evidentna u specifičnom modusu ponašanja tijekom slavljenja svetkovine, koji modus nazivamo »pohodjenje«. ⁵⁷ Svetkovine se pohode, a samo pohodjenje označuje »specifičan način izvršenja u našem ponašanju«. ⁵⁸

Bit pohoda u leži u njegovoj neograničenosti u odnosu na kretanje: pohoda ne znači »hodanje« da bismo nekamo stigli, nego označuje vremenski kontinuum, što ga Gadamer definira kao vremenski karakter svetkovine. Percipiramo li taj vremenski karakter svetkovine kao njezinu ontološku određenost, onda s Gadamerom možemo utvrditi da se bit svetkovine sastoji u tome »da biva 'pohađana' i da se ne raspada na trajanje momenata koji se uzajamno smjenjuju«. ⁵⁹

Govoreći o vremenskom karakteru svetkovine, Gadamer izdvaja »dva iskustva vremena«: 1) pragmatičko ili prazno vrijeme; i 2) ispunjeno ili vlastito vrijeme. Kao primjer za ovo prvo, Gadamer navodi dosadu. Dosada je »iskustvo praznine vremena«, gdje vrijeme samo sebe doživljava kao »bezlični ritam ponavljanja i mučnu prezentnost«. ⁶⁰ Svetkovini kao i umjetnosti pripada »vlastito vrijeme«. ⁶¹ Antropologijski percipirano i razumijevano, temeljne forme vlastitog vremena jesu djetinjstvo, mladost, zrelost, starost i smrt. Ovih pet formi vlastitog vremena kojima je *a priori* definirana čovjekova egzistencija, čine kontinuitet ravnomjernog tijeka vremena. ⁶² To iskustvo vremena življenog života možemo primijeniti na umjetničko djelo. Umjetnost je oduvijek bila bliska (čovjekovu) životu koji ima strukturu »organskog bića«. ⁶³ Imati strukturu organskog bića znači biti vitalan. Ono što omogućuje vitalnost organskome biću jesu vitalne funkcije vitalnih organa (srca, pluća, mozga itd.). Svaka od tih vitalnih funkcija nema pojedinačnu svrhu, nego ima svrhu u odnosu na cjelinu organskog bića. Prema tome, organsko biće po sebi predstavlja neko organsko jedinstvo. Umjetničko je djelo, na neki način, isto tako organsko jedinstvo, odnosno cjelina koju čini svaki detalj kao zasebna, pojedinačna ili samostojeća forma, koju formu intuira i percipiramo u odnosu na cjelinu (umjetničkog djela), a nikako izvan nje. *Što je zajedničko čovjeku kao organskom biću i umjetničkom djelu?* Zajedničko im je to da su njima svojstvene funkcije organskog bića usmjerene k samoodržanju i življenju cjeline bića, a niti jedna funkcija nije svrha samoj sebi. Drukčije rečeno,

50

Usp. isto, str. 63.

51

Za Gadamera je karakteristično to, da se pri tumačenju pojma umjetnosti služi religijskom terminologijom, što nije nimalo začuđujuće i iznenađujuće, jer se općenito na temelju njegovih filozofskih razmišljanja da se zaključiti da mu religija i vjera nisu bile mrske.

52

Usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 65–69.

53

Usp. isto, str. 64.

54

Isto, str. 65.

55

Isto.

56

Temporalna komponenta razumijevanja umjetnosti nazire se već u samom naslovu Gadamerova traktata o umjetnosti, naslovljenog »Aktualnost lijepoga«, ili (izv.) *Die Aktualität des Schönen*. Aktualnost, u ovom smislu, ne

znači ništa drugo doli prezentnosti, odnosno, heideggerovski formulirano, *tübitka*. Prema tome, i samo umjetničko djelo, kako tumači Gadamer, valja razumjeti: 1) kao nešto što je »tu« i 2) kao nešto što je samosvrhovito.

57

Usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 66.

58

Isto.

59

Isto.

60

Usp. isto, str. 67. – Drugi ekstrem praznoga vremena Gadamer gleda u ne-imanju vremena ili prezatranosti poslom.

61

Isto, str. 68.

62

Isto.

63

Isto.

umjetničko djelo predstavlja jedinstvenu cjelinu u kontinuitetu, sastavljenu od mnoštva manjih dijelova ili detalja, od kojih svaki detalj za sebe označuje cjelinu, ali promatran u odnosu na cjelinu (umjetničkog djela) označuje njezin sastavni dio. To je ono što Gadamer naziva »hermeneutičkim identitetom« umjetničkog djela: umjetničko djelo razumijevamo kao cjelinu u dijelovima i dijelove u cjelini. Ono čime umjetničko djelo zadivljuje i zbog čega je vrijedno pažnje, promišljanja i razumijevanja, jest njegova bezvremenska, vječna ljepota, zahvaljujući kojoj se ono uzdiže iznad svake unaprijed pojmljene svrhovitosti.⁶⁴ Glede evaluacije »lijepoga« u odnosu na umjetničko djelo, Gadamer se u ovom slučaju poziva na staro i dobro Aristotelovo tumačenje, prema kojemu nešto smatramo lijepim, ako mu ništa ne moramo oduzeti ni dodati.⁶⁵

4. Namjesto zaključka

U sadržaju ovog izlaganja u nekoliko smo etapa nastojali izložiti neke reference Gadamerova razumijevanja umjetnosti. Dakako da taj posao nije bio nimalo lagan, budući da Gadamer propituje pojam umjetnosti u perspektivi vremena koje je iza nas – *Moderna*. U današnje vrijeme izraz »moderna umjetnost«, može se reći, postoji samo nominalno. Ono što se danas nameće kao umjetnost, ne zaslužuje drugi naziv nego *pop-art*, ili popularna umjetnost, ali tu temu ostavljamo po strani i neka se njome bave stručna mišljenja. Možemo li u današnjim umjetničkim djelima još uvijek prepoznati ono što se u antici smatralo lijepim u pravom smislu te riječi, ostaje otvorenim pitanjem, budući da se s nadolaskom novog vremena: post-postmoderne, mijenjaju i kriteriji u umjetnosti. Riječ je o svojevrsnom diskontinuitetu koji se pojavljuje u razumijevanju umjetnosti. Vrijeme moderne nadideno je, te sada govorimo o vremenu post-postmoderne, a današnju umjetnost još uvijek klasificiramo kao modernu umjetnost. No, neke tekovine koje su nam ostavile drevne civilizacije nikada neće nestati; prije svega to je smisao za »lijepo« i »vječno«. Uočavajući težinu razumijevanja moderne umjetnosti, Gadamer smatra kako nas

»... umjetnost danas postavlja pred pitanje koje unaprijed sadrži zadaću da povežujemo ono što se raspada i što se uzajamno suprotstavlja napetosti: na jednoj strani historijski privid, a na drugoj strani progresivni privid.«⁶⁶

Moderni je čovjek na mnogo načina zasljepljen današnjim obrazovanjem, koje ga uči da je vrijedno poštovanja i divljenja samo ono što je blisko njegovoj tradiciji. *A, što je s tradicijama koje su dijametralno suprotne tradiciji zapadne civilizacije?!; je li ih čovjek spreman prihvatiti ili ne?* Ovisno o tome iz koje perspektive pristupamo nekoj zadanosti, moderni čovjek ipak ostaje zarobljen između rešetaka tamnice koju nazivamo 'ideologijom'. Međutim, konačnog odgovora u ovom slučaju nema, a niti ga Gadamer pokušava iznaći. Stoga nam ostaje zagonetka koju nam pretpostavlja umjetnost, a koja se tiče onog prošlog i onog sadašnjeg. *Hoće li čovjek ikada biti kadar pomiriti te dvije zadanosti koje određuju njegov život, koji život predstavlja kontinuirano kretanje između njih?* To ostaje vječnim pitanjem, kao što ostaje vječnom potragom bilo koji pokušaj definiranja umjetnosti ili mirenja prošlih tradicija s postojećim u umjetnosti.

Dafne Vidanec

Critical-analytical Approach to
Gadamer's Notion of Art

Art as Game, Symbol and Festival

Summary

The author's intent in this paper consists into inquire Gadamer's notion of art as »actuality of beauty«. As a starting point for it author takes Gadamer's crucial question: »Is the art of modernity what we really understand as art?«. That what the author wants to explain from the phenomenological and hermeneutical view in defining stand point of this elaborate which tend to clarify understanding of art as »actuality of beauty« and what is considered as pregnant too, is Gadamer's stand related to evaluation of criteria of art and work of art particularly presented in his philosophical work »Essays about Philosophy of Art«. Where does Gadamer find the criteria presents a question of fundamental significance for this essay. Namely, he finds them in two essentially different but formally very identical cultural and historical areas: in ancient Greek and in modernity. The first step we take in this paper goes toward an explanation of the motifs that stimulated philosophy in general and Gadamer in particular to examine the issue of art as a philosophical theme.

The argument of this paper will be presented on several levels. In the first part of it we will argue about general meanings of Gadamer's understanding and explaining the aim and the roll of the art of modernity. In the second part of it we will be oriented toward understanding of aesthetical dimension of the art, such as an experience of the beauty. In the last part of this paper we will discuss the art as a game, symbol and festival.

Key words

Hans Georg Gadamer, art, work of Art, modernity, actuality of Beauty, game, symbol, festival

64

Na tragu Kanta, Gadamer smatra da je umjetničko djelo svrha samom sebi, te da nema nikakvu drugu svrhu i značenje, osim da je lijepo i da je tu. – Vidi bilj. 56.

65

Aristotel, *Nikomahova etika*, B5, 1106 b (10*). *Broj je izvorno supskribiran – nap. a.

66

Usp.: H.-G. Gadamer, *Ogledi o filozofiji umjetnosti*, str. 73–74.