

Natascha Schmelz

*IGRA, ISTINA, IDENTITET: O GADAMEROVOJ
HERMENEUTIČKO-ONTOLOŠKOJ ESTETICI*

*APSTRAKT: Cilj ovoga rada jeste razmatranje Gadamerove hermeneutičko-ontološke estetike, kroz analizu pojma igre, istine i identiteta, odnosno onoga što Gadamer naziva istinom koja se pojavljuje u umetnosti. Nakon kratkog uvoda i situiranja Gadamerove estetike u odnosu na subjektivističku i pozitivističku tradiciju, razmotriće se redom Gadamerovo shvatanje igre kao niti vodilje ontološke eksplikacije umetnosti iz Istine i metode, istina kao samootkrivanje i, u vezi sa tim, reafirmacija pojma mimesisa i saznanja u umetnosti. Konačno, biće predstavljeno shvatanje identiteta u kontekstu vremenitosti umetničkog dela, kao i hermeneutički identitet onako kako je izložen u Gadamerovom poznijem radu *Aktuelnost lepog*. U zaključnim razmatranjima biće iznete jedne od najvažnijih recepcija Gadamerove filozofsko-estetičke misli, koje uzimaju u razmatranje njene osnovne komponente: igru, istinu i identitet.*

KLJUČNE REČI: Gadamer, ontologija umetničkog dela, hermeneutičko-ontološka estetika, igra, istina, identitet, saznanje, mimesis

Uvod

Kako bismo stekli potpuniju sliku o Gadamerovoj poziciji unutar savremene estetike, važno je naznačiti njegov odnos prema tradiciji humanističkih nauka. Iz kritičkog odnosa prema ovoj tradiciji, kristališe se i sam odnos prema filozofskoj estetici, koja je, prema Gadamerovom mišljenju krenula stranputicom, vodeći se Kantovom subjektivizacijom estetike. Iz Kantove estetike je, potom, proizašla ideja estetske svesti, posebno pogubna za umetnost, budući da umetničko delo 'ispražnjava' od svih elemenata, koji čine kontekst u kome je ono nastalo.

Gadamer se svojom hermeneutičkom filozofijom ograđuje od pozitivističkih i historicističkih ideja da duhovne nauke moraju razdraditi sopstvene metode kako bi mogle da imaju status nauke. Njegov cilj nije utemeljenje metodologije duhovnih nauka, kao što je to bio Dilatajev cilj, već reflektovanje istine s one strane metodi

kontrolisanog znanja i dosezanja istine u prirodnim naukama. Gadamerova osnovna intencija pri pisanju *Istine i metode*, njegovog kapitalnog dela, je pristupanje problemu ispravnog samorazumevanja duhovnih spram prirodnih nauka. (Gronden 2010: 161) Razumevanje u duhovnim naukama ne može se svesti na poseban metod; štaviše, „već od samog svog istorijskog početka, problem hermeneutike izlazi iz okvira onog pojma metoda, koji je odredila moderna nauka“. (Gadamer 2011: 23) Nasuprot orijentisanju ka modelu prirodnih nauka, naučni karakter duhovnih nauka treba tražiti u „humanističkoj tradiciji i uopšte tradiciji obrazovanja u čijem su se okviru formirali pojmovi na osnovu kojih treba i može da se oformi odgovarajući kategorijalni aparat duhovnih nauka“. (Radinković 2020: 114) Dakle, prema Gadamerovom mišljenju, treba se osvrnuti na humanističke pojmove obrazovanja, zajedničkog čula (*sensus communis*), moći suđenja i ukusa, i odgovoriti na pitanje kako je došlo do sloma humanističke tradicije, koji je doveo do „autokratije jedne ideje metode koja je sve više bivala opsednuta prirodnim naukama“. (ibid.: 162) Odgovor leži u estetizaciji humanističkih pojmova, posebno pojma ukusa i moći suđenja. Na primeru Kantove estetike, Gadamer pokazuje kako se „značenje pojma ukusa ispraznilo od političkih i moralnih implikacija i suzilo na estetičko značenje prosuđivanja lepog i ružnog“. (Grubor 2016: 25) Kako Gronden primećuje, ovakva estetizacija i subjektivizacija ukusa dovela je do osporavanja njegove sazajne vrednosti. Sve „ono što ne zadovoljava merila objektivnih i metodskih prirodnih nauka, otada važi kao puko 'subjektivno' ili 'estetsko'“. (Gronden 2010: 162–163) Time su, takoreći, subjektivizam i pozitivizam zajedničkim „snagama“ potkopali i samo područje umetnosti, svodeći je na domen proizvoljnih estetskih utisaka. Nastojeći da vrati dignitet umetnosti kao području u kojem postoji posebna vrsta saznanja, saznanja *sui generis*, Gadamer polazi od analize ontologije umetničkog dela i posebnog iskustva istine, koje se pojavljuje u umetnosti.

Za autora *Istine i metode* je od presudnog značaja dovođenje u vezu ontoloških sa hermeneutičkim istraživanjima umetnosti. Nas ne zanima kako iskustvo umetnosti sebe zamišlja, već nas zanima „šta ono zaista jeste i šta je njegova istina“. (Gadamer 2011: 148) Iskustvo umetnosti, takoreći, transformiše onoga ko ga stiče, i mi se „pitamo o načinu bivstvovanja¹ onoga što se na takav način iskusi“, u nadi da ćemo bolje razumeti tu istinu sa kojom se susrećemo. (ibid.: 148) U tome smislu, iskustvo umetničkog dela predstavlja hermeneutički fenomen, zato što uključuje *razumevanje*: „razumevanje pripada susretu sa samim umetničkim delom, tako da se to pripadanje može osvetliti samo ako se polazi od *načina bivstvovanja umetničkog dela*“. (ibid.: 148) Polazna tačka Gadamerove hermeneutičko-ontološke estetike je, prema tome, analiza ontologije umetničkog dela.

1 Podvukao autor rada.

Igra

Svoje pozitivno učenje o umetnosti, izloženo u prvom delu *Istine i metode* pod naslovom *Ontologija umetničkog dela i njen hermeneutički značaj*, Gadamer započinje analizom pojma *igre*. Za Gadamera, igra predstavlja ontološki temelj umetničkog dela, i kao takva, lišena je subjektivnih konotacija, koje je ona nosila u modernoj estetici, pre svega kod Kanta i Šilera. Moderna estetika, prema Gadameru, preneglašava značaj subjektivnosti. Igru ne treba shvatiti u subjektivističkom smislu kao što to čini Kant, kao slobodnu igru razuma i uobrazilje, putem koje se obrazuje sud ukusa. Takvo shvatanje igre nas vodi na pogrešan put, ka estetskom razlikovanju svojstvenom estetskoj svesti, onome što Gadamer kritikuje kao apstrakciju estetske svesti: „umetničko delo nije predmet suprotstavljen za-sebe-bivstvujućem subjektu“. (Gadamer 2011: 150) Dakle, predmet istraživanja nije estetska svest, već iskustvo istine koje se pojavljuje u umetnosti. Kako bi se osvetlio put ka istini umetnosti, neophodno je napustiti svaki kantovski i neokantovski projekat subjektiviranja estetike. (Grondin 2000: 56) U tom smislu, igra kao nit vodilja ontološke eksplikacije, ne znači posebnu duševnu nastrojenost umetnika ili posmatrača, već „način bivstvovanja samog umetničkog dela“. (Gadamer 2011.: 149) Suština igre ne leži u subjektivnosti igrača; naprotiv, igra zahteva da se igrač izgubi u njoj; ona apsorbuje igrača u sebe. (Sallis 2007: 50) Gadamer nastoji da redefiniše pojam igre, da destruiše ono značenje, koje joj je pripisivano u modernoj estetici, u estetici Kanta i Šilera.

Igra umetnosti podrazumeva *ozbiljnost* – ozbiljnost igrača je nužna da bi igra bila igra. Onaj koji nije ozbiljan, koji igru ne shvata ozbiljno je *Spielverderber*² – onaj koji kvari igru. No, ozbiljnost same igre ne čini ozbiljnost igrača kao pojedinačnih svesti, već „igra sadrži sopstvenu, čak svetu ozbiljnost“; ona je autonomna u odnosu na igrače i njima je nadređena. (Gadamer 2011: 150) U tome smislu, subjekt iskustva umetnosti nije subjektivnost onoga ko iskušava umetnost, već je to samo umetničko delo. Kako Gadamer primećuje, bivstvovanje umetničkog dela sastoji se u tome da ono postaje iskustvo koje transformiše onoga koji ga iskušava. Analogno tome, suština igre je nezavisna od svesti onih koji se igraju, od *Spieler-a*. (ibid.: 151)

Igra poseduje svoj sopstveni prostor (*Spielraum*), kao i svoja sopstvena pravila. Čini se, da to posebno dolazi do izražaja u Gadamerovom razmatranju metaforičkih značenja igre: igri svetlosti, igri talasa, igri boja ili igri reči.³ Štaviše, upravo ova

2 Složićemo se sa Grličem da ne postoji adekvatan prevod nemačke reči *Spielverderber*. Na srpskom jeziku jedino možemo upotrebiti sintagmu navedenu u našem prevodu, 'onaj koji kvari igru'. Uporediti sa Grlič 1978: 69.

3 Kako Gadamer primećuje: „Mi smo se toliko navikli na povezivanje fenomena igre sa subjektivnošću i načinima ponašanja subjektivnosti da uopšte ne primećujemo ono na šta nam ukazuje duh jezika“. (Gadamer 2011: 152)

metaforična značenja najviše govore o pravoj suštini igre. U svim navedenim primerima uočava se jedno kretanje *tamo-amo* (*hin und her*) koje nije podređeno nikakvom cilju, koje se ne završava, već se „obnavlja u stalnom ponavljanju“. (ibid.: 152) Stoga, igra, kao takva, predstavlja jedno *samokretanje*. (Gadamer 1999 [1974]: 114) Prema Gadamerovim rečima, igra, kao događanje kretanja, može postojati bez supstrata: igra boja podrazumeva jedan jedinstven proces, a ne prelivanje jedne boje u drugu. (ibid.: 152) Upravo to ima Gadamer na umu kada govori da je subjekt igre sama igra, a ne igrač ili igrači.

Sledeća teza, koju autor *Istine i metode* izlaže, je teza o *medijalnosti* igre. Igra se odigrava među igračima – ovo *odigravanje između* jeste smisao u kome je igra medijalna. (Sallis 2007: 150) Tek iz medijalnog smisla igre proističe odnos prema bivstvovanju umetničkog dela. Igra je ta koja „ima“ igrača, koja zaposeda igrača i koja njime gospodari. Moglo bi se reći da je način bivstvovanja igre nit vodilja za razumevanje suštine igre: „*Svako igranje jeste stvaranje stanja igre*“ (Gadamer 2011: 155); suština igre kao takve se „reflektuje u igranju“. (ibid.: 155)

Igra kao takva poseduje sebi svojstven *duh*, koji se ne može svesti na duševna stanja igrača, i koji *tu* igru čini *tom* igrom. Drugim rečima, svaka igra ima svoja pravila kretanja *tamo-amo* (*hin und her*), koja čine suštinu *te* igre. Tako možemo, prema Gadameru, govoriti o igri vode u fontani ili o igri životinja. (ibid.: 156) Ovakvi primeri u prirodi, kao „stalna samoobnavljajuća igra bez svrhe, namere i napora“ (ibid.: 154) predstavljaju plodan model za umetnost. U tom smislu, igra nije subordinirana nikakvim svrhama; svet igre je jedan zatvoreni svet, koji stoji nasuprot svetu ciljeva. Zadataci, koje ona postavlja, ne mogu se poistovetiti sa ciljevima; zadatak oličen u *igranju-do-mile-volje* nikako ne predstavlja neko svrhovito ponašanje. Jedini zadatak igre, prema tome, jeste samopredstavljanje; način bivstvovanja igre jeste *samopredstavljanje*: „samo zato što je igranje uvek predstavljanje, čovekova igra može u samom predstavljanju da nađe zadatak igre“. (ibid.: 157)

Upravo je *predstavljanje* od suštinskog značaja kada razmatramo samu umetnost. Međutim, za razliku od „samopredstavljanja uređenog kretanja“ kakvog nalazimo u prirodi ili, na primer, dečje igre, kao pukog predstavljanja u koju je „apsorbovano dete koje se igra“, umetnost podrazumeva *predstavljanje za nekoga*⁴: „Usmerenost svojstvena svakom predstavljanju ... postaje konstitutivna za bivstvovanje umetnosti“. (ibid.: 158) Gadamer hoće da nam kaže da se *igra umetnosti* razlikuje od drugih igara po tome što podrazumeva prisustvo posmatrača. Učesnici u pozorišnoj igri predstavljanju *smisaonu celinu* za gledaoce. Međutim, to, prema Gadameru, ne znači da igra

4 Ona podrazumeva izvođenje za nekoga, čak i ako nema publike. Gadamer navodi primer kamerne muzike, u kojoj se muzičko delo izvodi pred sviračima, a ne pred publikom. U tom smislu, umetničko izvođenje uvek jeste usmereno ka slušaocu ili gledaocu, bilo da on participira u izvođenju dela ili ne.

dobija svoju smisaonu određenost preko izvođača, publike ili samog autora dela, već ona ima *apsolutnu autonomiju* u odnosu na učesnike igre, kao i u odnosu na samog umetnika-stvaraoca. Pozorišna igra predstavlja stvarnost koja prevazilazi kako igrača, tako i gledaoca – kao takva, ona predstavlja jedan zatvoreni svet, koji se otvara prema gledaocu, čijim posredstvom dobija svoje *puno značenje* i biva uzdignuta do svoje *idealnosti*. Igrači izvode igru pred gledaocima; ipak, nisu oni ti koji su apsorbovani u igri, već gledalac za koga se ona igra. Tako, igra postavlja gledaoca na mesto igrača, brišući razliku između izvođača i posmatrača. U tome smislu, igra je i jedan *komunikativni čin*, budući da „ne poznaje razliku između onoga ko se igra i onoga koji posmatra igru“. (Gadamer 1999: 115)

U prelazu od ljudske igre do umetnosti, igra se dovršava (stiče svoj *Vollendung*). Upravo tu promenu Gadamer naziva *preobražajem u tvorevinu*.⁵ Kroz ovaj preobražaj (*Verwandlung*), igra stiče idealnost i biva odvojena od igračeve delatnosti; idealnost igre „sastoji se u čistoj pojavi onog što oni [igrači] igraju“. (ibid.: 160) Kao idealna, igra je „principijelno ponovljiva“; ona može biti beskonačno puta izvedena: „u tom smislu – i nasuprot svemu pojedinačnom – ona je postojana“. (Sallis 2007: 52)

Preobražaj, prema Gadameru, ne treba razumeti samo kao promenu, kao nešto što se menja u samoj stvari, kao promenu akcidentalnog svojstva. Naprotiv, preobražaj „znači da je neka stvar odjednom i kao celina nešto drugo, tako da to drugo, [u] koje je ta stvar kao transformisana, predstavlja njeno istinsko bivstvovanje, u poređenju s kojim je njeno ranije bivstvovanje ništavno“. (Gadamer 2011: 161) Drugim rečima, kroz preobražaj, ono što je predstavljeno manifestuje se u svom istinskom bivstvovanju, odnosno, ono postaje samim sobom. Prema Žanu Grondenu, ova Gadamerova teza može se najbolje ilustrovati primerom slike. Kada je slika uspešna, mi kažemo: „Da, to je upravo on!“; kada je neuspešna: „Ne podseća na njega“. I u jednom i u drugom slučaju radi se o istoj osobi; međutim, jedna slika 'pogađa' njegovo biće, dok druga ne. Dakle, mi biće određenog vladara, na primer, „ne bismo spoznali bez slike, bez 'ontološke valence'⁶, koju njegovo biće dobija putem slike“. (Grondin 2000: 64) Preobražaj jeste preobražaj u *ono-istinsko*, u ono što *jeste*; odnosno, on otkriva ono što se sakriva i izmiče. Dalja implikacija koju Gadamer izvodi jeste da *Verwandlung* podrazumeva „samostalni i superiorni način bivstvovanja“ tvorevine. (Gadamer 2011: 163) Stvarnost kao nepreobražena, preobražava se u umetnosti i 'podigne' u svoje istinsko bivstvovanje.

5 U novijem prevodu, *Verwandlung ins Gebilde* prevodi se kao „transformacija u strukturu“. Čini se adekvatnijim stariji prevod iz 1978. godine: „preobražaj u tvorevinu“.

6 Analiza ontološke valentnosti slike, odnosno valence bivstvovanja slike, izlazi izvan obima ovoga rada.

Saznanje i istina

Iskustvo istine koje se javlja u vezi sa umetnošću, za Gadamera ima karakter anamneze, kao ponovno spoznavanje sveta u kome živimo, ali na takav način, kao da ga prvi put spoznajemo: „Umetnost nas vraća iz zaborava sveta [*Weltvergessenheit*] i otvara nam oči za ono što jeste“. (Grondin 2000: 67) Iz umetničkog dela, zapravo, progovara istinsko bivstvovanje sveta. Gadamer umetnosti pripisuje saznavnu funkciju, što dovodi do rehabilitacije pojma mimesisa. Mimesis za Gadamera nije puko oponašanje u smislu kopiranja, već oponašanje kao predstavljanje, kao *otkrivajuće*: „mimetički praodnos ... sadrži ne samo činjenicu da ono-predstavljeno jeste tu, već i činjenicu da je na autentičniji način ušlo u ovo Tu“. (Gadamer 2011: 165).

Oponašanje podrazumeva da se nešto oprisutni onako kako se poznaje, te je naš zadatak prepoznavanje onoga što to jeste. Gadamer ističe da *prepoznavanje* jeste saznavni smisao mimesisa; proučavanje ovoga fenomena nam pomaže da razumemo u čemu se sastoji ontološki smisao predstavljanja. U umetničkom delu stičemo iskustvo koliko je ono istinito, odnosno, koliko u njemu saznavamo i prepoznavamo nešto, kao i koliko saznavamo i prepoznavamo same sebe. (ibid.: 164) Prepoznavanje, prema Gadameru, međutim, nije samo puko prepoznavanje onoga što nam je već poznato, već mi saznavamo *više*: „U prepoznavanju, ono što znamo pojavljuje se, kao da je osvetljeno, iz svih slučajnih i promenljivih okolnosti koje ga uslovljavaju i biva shvaćeno u svojoj suštini“. (ibid.: 165) U tome smislu treba razumeti Gadamerovu reafirmaciju platonističkog učenja o anamnezi. Kako sada na primeru umetnosti razumeti ove ontološke postavke? Kako razumeti stav da *ono-predstavljeno* ulazi na autentičniji način u *Tu*? U pogledu saznanja istine, Homerov Ahil je više nego njegov uzor, „bivstvovanje predstavljanja više je od bivstvovanja predstavljene građe“. (ibid.: 165)

Gadamer ističe da postoji nepremostiva ontološka razlika između onoga što podražava i onoga što je podraženo. Iz toga razloga ne možemo govoriti o pukoj kopiji originala bez ikakve saznavne funkcije. Sve dok je postojala saznavna funkcija mimesisa, mimesis je igrao važnu ulogu u estetičkoj teoriji. Sa Kantom i subjektivizacijom svojstvenom modernoj estetici, mimesis biva degradiran i gubi svoju vezu sa estetskim: „ozloglašeni mimesis više nema mesta u umetnosti, jer umetnost više ne teži 'podražavanju' sveta, već želi biti čisto stvaralačka“. (Grondin 2000: 68) Umetnost je sada samo „izliv kreativne subjektivnosti, koju estetsko iskustvo želi 'ponovo da proživi'“. (ibid.: 68) Na taj način, estetsko iskustvo izdvaja umetničko delo od sveta i života. Drugim rečima, ono na veštački način stvara diskontinuitet između umetničkog dela i njegovog sveta. (ibid.: 68)

Ove „aporije“ subjektivnog obrta u estetici, kako Gadamer ističe u nastavku, navode nas da se okrenemo starijoj, odnosno, antičkoj tradiciji. Dakle, umetnost Gadamer ne želi da shvati kao „raznovrsnost promenljivih doživljaja čiji se predmet svaki put subjektivno ispunjava značenjem kao prazna forma“ (Gadamer 2011: 166), već je *predstavljanje* način bivstvovanja samog umetničkog dela. Na ovome mestu postaje

jasno da je pojam predstavljanja izveden iz pojma igre; samopredstavljanje jeste istinska suština igre i umetničkog dela. Igra se svojim predstavljanjem obraća gledaocu na takav način da „gledalac pripada igri uprkos distanci između nje i njega“. (ibid.: 167)

Međutim, pitanje koje se nameće je šta delo zapravo jeste ako ono postoji samo u predstavljanju kao pozorišna igra, a ipak ima sopstveno bivstvovanje koje se predstavlja? (ibid.: 168) Prema Gadameru, odgovor na ovo pitanje upravo leži u formulaciji: „preobražaj u tvorevinu“. Postoji međuzavisnost između igre i tvorevine. S jedne strane, igra je tvorevina; igra predstavlja značenjsku celinu, koja se može iznova predstavljati. S druge strane, tvorevina je igra, jer svoje puno bivstvovanje dostiže samo onda kada se igra. (ibid.: 168) Umreženost ovih dveju strana jeste ono što stoji nasuprot estetskom razlikovanju. Umetnički genij je sastavni deo ove umreženosti⁷ i zato Gadamer govori o *estetskom nerazlikovanju* nasuprot estetskom razlikovanju.

Sva pitanja o tvorevini umetničkog dela ili o glumačkom umeću izvođača više ne pripadaju iskustvu umetnosti i sadrže u sebi estetsko razlikovanje dela od njegovog samog izvođenja. Naprotiv, tvorevina kao smisaona celina ne postoji po sebi; ona u svom posredovanju dobija svoje pravo bivstvovanje.⁸ Svako izvođenje kao takvo, teži da bude „pravilno“ izvođenje. Ova težnja ka pravilnom izvođenju nam pokazuje da se pravo iskustvo dela sastoji u nerazlikovanju medijacije od samog dela. Estetsko razlikovanje u smislu razlikovanja dela i njegove medijacije, moguće je samo tamo gde medijacija nije uspešna – u umetničkoj kritici. S druge strane, u iskustvu dela, posredovanje je *potpuno*; medijum kao takav je ukinut: u reprodukciji i posredstvom reprodukcije predstavlja se samo delo. (ibid.: 172)

Identitet

Umetničko delo se u različitim epohama predstavlja na različite načine i zadržava svoj *identitet* u svim tim predstavljanjima; svi aspekti umetničkog dela *istovremeni* su sa njim. Dok u *Istini i metodi* Gadamer razmatra identitet umetničkog dela u vezi sa vremenitošću, u svom kasnijem radu, *Aktuelnost lepop*, o identitetu umetničkog dela govori kao o hermeneutičkom identitetu, o čemu će više reći biti nakon izlaganja identiteta kroz temporalnu analizu.

7 Prema Gadamerovim rečima: „... Ono što se u oponašanju oponaša, što je pesnik stvorio, glumac izveo, gledalac saznao toliko je ono što se ima u vidu, ono u čemu je značaj predstavljanja, da se pesnikova kreativnost ili glumčeva veština kao takva uopšte ne odvajaju od toga“. Ovaj dvostruki mimesis (kao predstavljanje pisca i predstavljanje glumca) po svojoj suštini jeste *jedan*, jer se radi o istoj stvari koja dolazi do postojanja. (Gadamer 2011: 168)

8 Za Gadamerovu koncepciju je posebno važno da iako bez igrača nema ni posredovanja tvorevine, njen ontološki temelj nije u subjektivnosti igrača. Kao što i sam termin medijacija ukazuje, igrači su samo medijatori predstavljanja tvorevine, koja u svom izvođenju zadobija svoje istinsko bivstvovanje.

Identitet i vremenitost

Bivstvovanje umetničkog dela se ne može odvojiti od njegovog predstavljanja, a, ipak, se u tom predstavljanju održava identitet tvorevine. Dakle, tvorevina je neodvojiva od samopredstavljanja; ono pripada njenoj suštini. Takođe, obaveznost svakog predstavljanja jeste da je ono u vezi sa samom tvorevinom; dopuštena je umetnička sloboda u predstavljanju umetničkog dela. Međutim, Gadamer nije zagovornik potpune relativizacije predstavljanja, kakva se nalazi u postmodernoj umetnosti. Predstavljanje ima karakter ponavljanja istog, ne na doslovan, već na originalni način, kao što je to i samo delo. (ibid.: 175)

U nastojanju da objasni u čemu se sastoji vremenitost umetničkog dela, Gadamer ilustruje primer svečanosti. Svečanost se ponavlja periodično, u „sakralno“ vreme: „Iskustvo vremena svečanosti je njeno *praznovanje*, sadašnjost *sui generis*“. (ibid.: 175) „Sakralno“ vreme nije naprosto istorijsko vreme, u smislu vremenske sukcesije. Istorijske veze nisu u žiži interesovanja kada razmatramo suštinu svečanosti. Svečanost postoji samo u svetkovanju – ona je uvek nešto drugo, iako se proslavlja na isti način. Drugim rečima, ona bivstvuje samo u postajanju i vraćanju i, shodno tome, ona je vremenita „u radikalnijem smislu nego sve što pripada istoriji“. (ibid.: 176) U svečanosti dolazi do stapanja horizonta sadašnjosti i prošlosti. S jedne strane, prema Grondenovim rečima, u povratku svečanosti se nalazi momenat ponavljanja prošlosti, s druge strane, ovo ponavljanje je neizostavno povezano sa sadašnjošću – u tome smislu ona predstavlja sadašnjost *sui generis*. (Grondin 2000: 70)

Kakve implikacije imaju ova Gadamerova razmatranja svečanosti na njegovo shvaćanje vremenitosti umetničkog dela? Da bismo odgovorili na to pitanje, potrebno je najpre razmotriti pojam *prisutnosti*. Pozorišna predstava, kao i sakralna svečanost, nemaju svoje bivstvovanje u subjektivnosti gledalaca, odnosno učesnika. Bivstvovanje gledaoca iscrpljuje se njegovim „biti prisutan“; a „biti prisutan“, pak, znači učestvovati. (ibid.: 177) Funkcija gledaoca svodi se na funkciju onoga što se u antičkoj Grčkoj naziva *theoros*. Zadatak *theoros*-a je da bude prisutan, da prisustvuje sakralnim svečanostima. Dakle, on prisustvovanjem učestvuje u svečanom činu. U istom smislu, gledalac prisustvuje pozorišnoj predstavi; njegovo prisustvovanje ima karakter *bivstvovanja-izvan-sebe*, odnosno samozaborava, kao prepuštanja onome što se posmatra i čemu se prisustvuje. (ibid.: 179)

Ovakvo shvaćeno „prisustvovanje“ nam omogućava da pristupimo pojmu „istovremenosti“, kao nečemu što pripada bivstvovanju umetničkog dela. Istovremenost, prema Gadamerovim rečima, „čini suštinu 'prisustvovanja'“. (ibid.: 180) I u umetnosti, kao i u svečanosti dolazi do stapanja horizonata sadašnjosti i prošlosti: „'istovremenost' znači da u svom predstavljanju pojedinačna stvar koja nam sebe predstavlja (ma koliko daleko bilo njeno poreklo) dobija punu sadašnjost“. (ibid.: 181) Ovakvo poimanje istovremenosti ima korena u Kjerkegorovoj hrišćanskoj misli, u kojoj istovremenost potpuno posreduje nešto što nije istovremeno: „sopstvenu sadašnjost i Hristov čin spasenja“

(ibid.: 181), i to na takav način da se „hrišćanska poruka“⁹ shvati kao nešto sadašnje, a ne kao nešto prošlo. (Grondin 2000: 70) Na sličan način, u prisustvovanju predstave, medijacija je totalna; u bivstvovanju umetničkog dela ne postoji bivstvovanje-za-sebe kao takvo, bilo umetnika, izvođača ili gledaoca. (Gadamer 2011: 181)

Hermeneutički identitet

Dok su prethodna istraživanja više orijentisana na ontološki identitet, u *Aktuelnosti lepog*, Gadamer govori o hermeneutičkom identitetu umetničkog dela, koji objašnjava na primeru muzičke improvizacije. Za nas, kao slušaocce ove improvizacije, ona ima neki *smisao*; postoji *nešto* za nas – možemo reći da je improvizacija bila „odlična“ ili „prazna“. Gadamerova ideja je da mi, kao razumevajući subjekti, *identifikujemo*, pa u tom smislu, govorimo o hermeneutičkom identitetu kao nečemu što čini jedinstvo dela: „jer je tu bilo nečega o čemu sam prosuđivao, što sam ’razumeo’“. (Gadamer 1999 [1974]: 116) Drugim rečima, identitet dela izgrađuje se kroz pridavanje smisla, koje se odvija kroz proces razumevanja onoga čemu svedočimo: „identitet dela nije jemčen kroz bilo kakva klasicistička ili formalistička određenja, već je određen preuzimanjem zadatka na sebe“, naime, „kroz izgradnju samog umetničkog dela“. (ibid.: 119) Na ovom mestu je od presudnog značaja pojam *Wahrnehmen*, koji bismo mogli prevesti kao poimanje, usled nepostajanja adekvatnijeg prevoda za ovu nemačku reč. *Wahrnehmen*, kako Gadamer ističe, „nije sakupljanje raznih čulnih iskustava, već *wahrnehmen*¹⁰ znači, kao što to sama reč kaže nešto ’wahr nehmen’ [uzeti za istinito; uzeti nešto kao *nešto*“. U nastavku: „to, međutim, znači: ono što se nudi čulima, vidi se i uzima kao *nešto*“. (ibid.: 119) *Wahrnehmen*, prema tome, nije produkt estetske svesti (i sa njom povezanim estetskim razlikovanjem), već, naprotiv, stoji u vezi sa onim što Gadamer naziva *estetskim nerazlikovanjem*, koje smo spomenuli u kontekstu razumevanja umetničkog dela kao smisaone celine: „upravo nerazlikovanje između posebnog načina na koji delo biva dovedeno do reprodukcije i identiteta dela, koji leži iza, čini iskustvo umetnosti“ (ibid.: 120). Prema tome, iskustvo umetnosti, kao ono u kome se pojavljuje istina umetničkog dela podrazumeva hermeneutički identitet, koji izgrađujemo kroz *wahrnehmen*, kroz proces pridavanja smisla *tom* delu, kao i kroz estetsko nerazlikovanje umetničkog dela od njegovog sveta, umeća izvođača ili samog načina izvođenja.

Čini se da Gadamerove ontološke estetičke analize iz *Istine i metode*, dobijaju svoj puni hermeneutički smisao tek u *Aktuelnosti lepog*. U *Istini i metodi*, Gadamer zastupa stav da „estetika mora da bude apsorbovana u hermeneutiku“¹¹ (Gadamer 2011: 226), da, na

9 U originalu: „die christliche Botschaft“.

10 Reč ostavljena u originalu.

11 Stav da estetika mora biti apsorbovana u hermeneutiku ne treba razumeti drugačije nego da se „razumevanje mora shvatiti kao deo događaja u kojem se događaju pojavljuje smisao, događaja

neki način, treba da bude ukinuta ili, kako primećuje Gronden, da ona treba da bude „destruisana“, kako „bi se (ponovo) zadobilo adekvatnije shvatanje one vrste saznanja koja je na delu u duhovnim naukama“ (Gronden 2010: 164). Stoga, tek sa delom *Aktuelnost lepog*, Gadamerovu estetiku možemo opravdano nazvati *hermeneutičkom* estetikom.

Zaključna razmatranja

Keli primećuje da Gadamer, uprkos svojim osnovnim intencijama ka zasnivanju jedne hermeneutičko-ontološke estetike kao nesubjektivističke, zadržava subjektivnost transformišući je u „istorijski situiranu subjektivnost nasuprot apstraktnoj, otuđenoj subjektivnosti u formi estetske svesti“. (Kelly 2004: 116) U *Istini i metodi*, igra je jasno definisana kao nit vodilja ontološke eksplikacije; štaviše, Gadamer se ograđuje od antropološkog „zaokreta“, koji pripisuje subjektivističkim estetikama, kako to Keli primećuje. (ibid.) No, upravo u svom kasnijem delu, Gadamer eksplicitno pripisuje igri antropološke osnove, tvrdeći da je to prvi korak u objašnjenju umetnosti kao „prevazilaženja vremena“, kao onoga u čemu dolazi do stapanja horizonta prošlosti i sadašnjosti. (Gadamer 1999 [1974]: 136) U tome smislu, složićemo se sa Kelijem da postoji određena napetost u shvatanju igre u delima *Istina i metoda* i *Aktuelnost lepog*.

Kada govori o hermeneutičkom identitetu, Gadamer dozvoljava postojanje varijacija u pridavanju smisla umetničkom delu: „svako delo podjednako dozvoljava svakome ko ga poima,¹² jedan prostor igre, koji treba da ispuni“. (Gadamer 1999 [1974]: 117) U tome smislu, identitet čini jedno stalno *sa-učestvovanje* (*Mit-Tätigsein*). Kako Figal zapaža, „umetnost se iskazuje u sa-učestvovanju sa njom, čak iako iskustvo nije subjektivno, već živa ugrađenost u istinitost umetnosti“ (Figal 2010: 46) Čini se da Gadamer time dolazi u neposrednu blizinu kritikovanog stanovišta estetske svesti i „indiferentnosti estetskog iskustva“. (ibid.: 46)

Još jedna od zanimljivih kritika Gadamerove estetike, i uopšte estetike 20. veka, je kritika Ridigera Bubnera. Prema Bubneru, hermeneutička, kao i kritičkoteorijska estetika, imaju svoj koren u Hegelovoj estetici, jer pomoću pojma istine dovode u srodstvo filozofiju sa samom estetikom. Međutim, one odstupaju od Hegelove teorije u stavu da se estetika i filozofija razlikuju na *određeni* način. Naime, interes iza toga, prema Bubnerovom mišljenju, leži u tome da se svesno i namerno ostavljaju granice

u kojem se obrazuje i ostvaruje smisao svih iskaza – iskaza umetnosti i iskaza svih drugih vrsta tradicije“. (Gadamer 2011: 226) Zadatak hermeneutike u odnosu na umetnost, Gadamer određuje kao *rekonstrukciju* i *integraciju* i pokazuje na primerima Šlajermahera i Hegela kako treba razumeti ove pojmove. Vid. poglavlje „Rekonstrukcija i integracija kao hermeneutički zadaci“ u *Istini i metodi*, str. 226–231.

12 Doslovan prevod reči *aufnehmen* bio bi prihvatati ili preuzimati. U ovom kontekstu prevedeno je kao poimati, kako bi prevod ostao u duhu našeg jezika.

između filozofije i estetike neodređenim, kako bi se unapredilo filozofsko samorazumevanje. (Bubner 1997: 18–19) Dakle, prema ovoj kritici, filozofija pristupa umetnosti tako što projektuje na nju sopstvene probleme, a to je pitanje istine. Filozofija svoj zadatak, takoreći, delegira esteticima – rešavanje problema istine. Na taj način, umetnost biva instrumentalizovana od strane filozofije. (Martin 2018: 175)

Poznato je da Hegel filozofiju vidi kao najviši oblik apsolutnog duha, u kome se dovršava samosvest i u kome je saobuhvaćena istina umetnosti. (Gadamer 2011: 231) Na ovom mestu nalazi se tačka u kojoj se razilaze Hegel i Gadamer, budući da za Gadamera umetnost nije podređena filozofiji. Dakle, u iskustvima umetnosti, klasičnih tekstova, duhovnih nauka i pisanja istorije, postoji susret sa istinom koja stoji mimo metodički vođenog mišljenja. Za Gadamera, filozofija nije povlašćeno područje takvog iskustva. Međutim, ono što Gadamer produktivno usvaja iz Hegelove filozofije jeste da se suština istorijskog duha ne sastoji u restituciji prošlosti (kao kod Šlajermahera), već u „*misaonom posredovanju pomoću savremenog života*“. (ibid.: 231) Ovo misaono posredovanje nije shvaćeno kao spoljašnji, već kao unutrašnji odnos prema tradiciji; tako je misaono posredovanje postavljeno na isti nivo kao i istina same umetnosti. (ibid.: 231) Osnovna intencija Gadamerove estetike je reflektovanje onih iskustava istine, koja se suprotstavljaju metodskoj strogosti novovekovne nauke. Kao što je pomenuto, filozofija za Gadamera ne predstavlja povlašćeno područje takvog iskustva, te se ne može reći da umetnost stoji u službi filozofije. Kroz uspostavljanje dijaloga sa tradicijom, Gadamer reafirmiše značaj humanističkih pojmova i vraća umetničkom delu njegove izgubljene „veze sa životom“. (ibid.: 172) Kritika istorijske svesti, kao one koja tradiciji pristupa na spoljašnji i, prema tome, pogrešan način, kao i kritika estetske svesti, kao one koja odbacuje tradiciju, fokusirajući se isključivo na estetske kvalitete umetničkog dela, postaje za Gadamera imperativ na putu ka osvetljavanju istine koja se pojavljuje u umetnosti, kao jednom od područja, koje se bori protiv autokratije metode moderne nauke.

Natascha Schmelz

Univerzitet u Beogradu

Institut za filozofiju i društvenu teoriju

Literatura

Bubner, Rüdiger (1997). *Estetsko iskustvo* (Zagreb: Matica hrvatska)

Davey, Nicholas, “Gadamer’s Aesthetics”, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2016 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/gadamer-aesthetics/>

Figal, Günter (2010). *Erscheinungsdinge. Ästhetik als Phänomenologie* (Tübingen: Mohr Siebeck)

Gadamer, Hans-Georg (1978). *Istina i metoda. Osnovi filozofske hermeneutike* (Sarajevo: Veselin Masleša)

- Gadamer, Hans-Georg (1990). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* u *Gesammelte Werke I: Hermeneutik I* (Tübingen: Mohr Siebeck)
- Gadamer, Hans-Georg (1999) [1974]. „Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest“ u *Gesammelte Werke Bd. 8 Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen: Mohr Siebeck), str. 94–142
- Gadamer, Hans-Georg (1999) [1977]. „Das Spiel der Kunst“ u *Gesammelte Werke Bd. 8 Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage* (Tübingen: Mohr Siebeck), str. 86–93
- Gadamer, Hans-Georg (2011). *Istina i metod. Osnovi filozofske hermeneutike* (Beograd: Fedon)
- Grlić, Danko (1978). *Estetika III. Smrt estetskog* (Zagreb: Naprijed)
- Gronden, Žan (2010). *Uvod u filozofsku hermeneutiku* (Novi Sad: Akademska knjiga)
- Grondin, Jean (2000). *Einführung zu Gadamer* (Tübingen: Mohr Siebeck)
- Grubor, Nebojša (2016). „Hermeneutika ukusa. Gadamerova kritika Kantove estetike u *Istini i metodi*“, *Theoria* 59 (3): 23-33
- Kelly, Michael (2004). „A Critique of Gadamer’s Aesthetics“, u Bruce Krajewski (prir.), *Gadamer’s Repercussions. Reconsidering Philosophical Hermeneutics* (Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press)
- Martin, Patrick (2018). “Between Hermeneutics and Aesthetics: Reconsidering *Truth and Method* as an ‘Aesthetics of Truth’”, *Avant* 9(2): 167-186
- Nielsen, Cynthia R. (2022). “Gadamer on play and the play of art”, u Theodore George i Gert-Jan van der Heiden (prir.), *The Gadamerian Mind* (London and New York: Routledge), str. 139-154
- Radinković, Željko (2020). *Hermeneutika: istorija, osnove i klasici teorije razumijevanja* (Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju; Novi Sad: Akademska knjiga)
- Sallis, John (2007). “The Hermeneutics of the Artwork. Die Ontologie des Kunstwerks und ihre hermeneutische Bedeutung (GW 1, 87-138)” u Günter Figal (prir.), *Hans-Georg Gadamer. Wahrheit und Methode* (Berlin: Akademie Verlag)

Natascha Schmelz

Play, Truth, Identity: On Gadamer’s Hermeneutical-Ontological Aesthetics (Summary)

The aim of this paper is the reconsideration of Gadamer’s hermeneutical-ontological aesthetics, through the analysis of the concepts of play, truth and identity. After a brief introduction and the situating of Gadamer’s aesthetics in relation to the subjective and positivist tradition, it will be respectively discussed Gadamer’s understanding of play as the clue to the ontological explanation of art in *Truth and method*, the truth as self-relevatory and in addition to that the reaffirmation of the concept of mimesis and knowledge in art. Finally, the identity in the context of the temporality of the artwork, as well as hermeneutic identity exposed in Gadamer’s later work *The Relevance of the Beautiful* will be discussed. In the conclusion, some of the most important receptions of Gadamer’s philosophical aesthetic thought will be presented, which aim is to its basic components: play, truth and identity.

KEYWORDS: Gadamer, ontology of the artwork, hermeneutical-ontological aesthetics, play, truth, identity, knowledge, mimesis