

Уна Поповић<sup>1</sup>

Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет

## ЧЕМУ ИНТЕРПРЕТАЦИЈА? ХАЈДЕГЕР О СУСРЕТУ ФИЛОЗОФИЈЕ И УМЕТНОСТИ

**Апстракт:** Интерпретација уметничког дела увек подразумева његово превођење у теоријски дискурс, у наративно поље организовано делу страном логиком и кретањима. Традиција естетике типичан је пример наведеног: подразумевани примат теорије над уметношћу наметнуо је вишевековни унутарфилозофски монолог поводом питања уметности, а суштински без њеног учешћа. Овакву дијагнозу естетици додељује Мартин Хајдегер, упозоравајући на радикални пропуст филозофије да ступи у дијалог са себи сродном уметношћу, као и на могућност да се тим путем филозофија изнова осмисли. Дијалог певања и мишљења, који заступа Хајдегер, почива на сусрету два различита, али сродна саговорника; заснован на радикалној отворености за друго и непознато, он искључује потребу, али и легитимност интерпретације у класичном смислу. Резултат сусрета филозофије и уметности, према Хајдегеру, није било какво филозофско одређење или интерпретација уметничког дела, већ промена начина мишљења – сусрет није простор константива, већ је перформативан. Сваки Хајдегеров коментар уметности и конкретних дела утолико треба разумети само као опис начина на који се сусрет са уметношћу искусио од стране филозофије. У коначном, филозофска реч о уметности сведочанство је преображења саме филозофије, и зауставља се на границама теоријског – у напору да их одржи отворенима. У овом раду Хајдегерово разумевање дијалога певања и мишљења представимо као начелно питање о оправданости теоријског, односно филозофског захвата уметности. На тим основама испитаћемо могућност да се класични интерпретативни приступ, који полази од теорије ка уметности, укине у корист нових облика односа између две области.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** ДИЈАЛОГ, ИНТЕРПРЕТАЦИЈА, МАРТИН ХАЈДЕГЕР, УМЕТНОСТ, ФИЛОЗОФИЈА

Наслов овог рада имплицира да је његово тежиште усмерено на анализу филозофије уметности Мартина Хајдегера (Martin Heidegger). Ипак, Хајдегер ће овде бити само повод за промишљање односа уметности и филозофије, као традиционалне парадигме теорије, одабран услед радикалног преврата управо традиционалног облика овог односа који Хајдегер пропагира и својим делима проводи. Несумњиво, Хајдегерове идеје у великој мери одступају од типичног естетичког приступа уметности, који подразумева самопрокламовани примат теорије и рационалне анализе у погледу одређења смисла, суштине и истине уметности, на снази још од античких времена. Уместо таквог дискурса, који је унапред постављен кроз хијерархију вредносног карактера, Хајдегер заступа идеју равноправности две стране, оличену у формулацији *дијалога певања и мишљења* (von Hermann 1994: 126-127). Штавише, пошто устаљене облике мишљења није тако једноставно изменити, Хајдегер отворено захтева њихову радикалну критику и преображење, односно *превадавање естетике* (Heidegger 2008: 408-409; Grubor 2005: 5).

Ипак, у овом раду понудићемо промишљање односа филозофије и уметности које одступа од Хајдегеровог, односно које иде корак даље од његових позиција. Фокус излагања усмерен је на проблем интерпретације, у мери у којој се теоријски однос према уметности по правилу показује као интерпретација, чак толико да је другачији модел скоро

---

<sup>1</sup> unapopovic@ff.uns.ac.rs

незамислив; то укључује и Хајдегерове ставове. Такође, проблем интерпретације биће осветљен с обзиром на перспективу естетског искуства, односно рецепције уметничког дела, из којих се по правилу – или у најбољем случају – гради свака интерпретација. Намера нам је да укажемо на неоправданост овако постављене саморазумљивости филозофског односа према уметности, као и да промислимо и предложимо алтернативни и, према нашем суду, примеренији облик тог односа.

## Естетско искуство и интерпретација

Филозофски приступ уметности скоро је искључиво изграђен са позиција рецепције, односно полазећи од естетског искуства дела (Crowther 2008: 31, 36-37). Заправо, рекавши то, благонаклони смо према филозофији; у највећем броју случајева, укључујући ту и традицију и савремене позиције, филозофски однос према уметности не иде даље од сопственог забрана – креће се унутар појмова, идејних и аргументативних матрица, већ формираних или новоскованих облика смисла, и са уметношћу једва да има било каквог директног додира. Као нарочито јасан пример реченог наводимо речи Н. Керола (Nöel Carroll): „Сврха аналитичке филозофије уметности је да истражи *појмове који чине могућим стварање и мишљење о уметности*” [прев. и курзив У.П.] (Carroll 1999: 5). Судећи по Керолу, дакле, филозофија уметности бави се појмовима – не уметношћу, при чему је веза са уметношћу „обезбеђена” претенциозним тврђењем да чак и њен настанак зависи од истих тих појмова; дакле, у крајњем, од филозофије.

Ма колико да се уметност затиче као тема филозофских расправа, велико је питање на који начин се то заправо одвија – да ли пука употреба појма и подразумевана његова референција ка уметничким делима, на пример, заиста обезбеђује да се у филозофском говору уметност појави, чак и као тема. Пре је случај да се филозофија бави сопственим одређењима уметности, сопственим промишљањима о смислу који додељује овом појму, сопственим могућностима и немогућностима да се избори са темом с обзиром на, опет унутар филозофије изграђене, идеје о њеној неподобности рационалној анализи. Заплетена у сопствену мрежу, теоријска делатност из ње гради и привид да однос према уметности постоји – примера ради, директним позивањем на конкретна уметничка дела. Ипак, ове стратегије заправо немају везе са уметношћу: оне су примарно оријентисане на теоријски контекст из ког и потичу, јер служе као илустрације или легитимације аргумената који се излажу, и којима је одређен и начин појављивања конкретног дела у теоријском контексту (Menke 2008: 59-60). Или, Хајдегеровим речима: „ми сведочимо о тешкој ситуацији [...] да услед пуке естетике не чувамо више оно што је у уметности суштаствено” (Хајдегер 1999: 32).

Евентуални излаз из оваквих проблема представља поменуто позивање на естетско искуство уметности, као извор филозофског наратива о њој. Предност овог приступа је што, бар номинално и декларативно, уважава уметност као нешто друго од филозофије, односно као тему која захтева искорак из теоријских позиција и појмовних констелација ка непојмовном и нетеоријском – управо естетском искуству. Другим речима, уместо да подразумева да је употребом појма уметности (да се задржимо на једноставном и најјаснијем примеру) заиста укључио уметност у сопствено мишљење, филозоф оријентисан на естетско искуство као извор промишљања о уметности признаје границе сопствене делатности, повлачи своју појмовну апаратуру и излаже се непознатом. Из тога би, према претпоставци, требало да произађе нешто ново – делом отворено поље, које се за филозофа манифестује у медијуму ван његове делатности; ипак, у медијуму који он дели са било којим другим посматрачем дела (Haideger 2007: 155).

Непретенциозна позиција супротставља се традиционалној ароганцији више вредности разума, па се она – бар у контексту феноменологије, а посебно код Хајдегера - и додатно потенцира захтевом да се, уместо већ постојећих појмова и облика мишљења о уметности, изграде нови, и то управо полазећи од естетског искуства и сусрета са делом (Menke 2008: 63-64). Разлика обичног посматрача у односу на филозофа би, тако, била само у томе што ће филозоф искуство дела повести корак даље, што ће из њега и на основу њега мислити и сачинити теоријски коментар. При томе се естетско искуство узима као основ легитимности теорије, будући да до њега не би ни могло доћи да уметност није укључена – да дело није уважено у непосредном сусрету. Штавише, пука чињеница да онај ко сам није уметник са делом може да комуницира само као посматрач, из ограничене перспективе, прећутно се узима као додатна легитимација поступка; филозоф, дакле, чини све што може.

Ипак, привидна непретенциозност овог приступа раствара се већ при првом пажљивијем разматрању. Она носи низ проблема: најпре, легитимност рецепције као основа за изградњу теорије о уметности; затим, подразумевање „невиности” и изворности естетског искуства дела; коначно, начин градње теорије полазећи од естетског искуства. У сва три погледа – а могло би се навести још њих – проблем је исти: естетско искуство унапред је вођено теоријом, већ на нивоу саме идеје и појма. Оно то може бити и у конкретнијим одређењима, у смислу теоријски постављених очекивања и оквира са којима се приступа сусрету са делом и који, свесно или несвесно, обликују како тај сусрет, тако и промишљање које на основу њега исходи. Естетско искуство и само је теоријски конструкт, са мање-више јасним одређењем: у контексту филозофског приступа уметности оно има тачно одређену функцију и улогу, управо ону коју смо и поменули – привидну неутрализацију теоријског у сусрету са делом и повратно привидно утврђивање теорије у делу (Shusterman 2008: 80-81).

Овим не тврдимо да сусрет са уметничким делом није могућ, нити да се он не дешава; напротив. Овим такође не тврдимо, као што је то случај са постмодернистичким позицијама, да не постоји непосредно искуство уметности, те да је уметност увек унапред уписана у теоријски поредак – да она као уметност важи само ако је задобила неку интерпретацију и неко теоријско потврђивање (Hoffmann 2005: 96-98). Напротив, става смо да се сусрет са уметношћу дешава свакодневно и регуларно, не као изузетак, већ као правило; наравно, уколико се заиста ради о уметничком делу. Такође, става смо да такви сусрети јесу места крајње непосредности, директне изложености делу на коју се једнако директно и реагује. Проблем овде није на страни уметности, већ на страни филозофије: проблем је у томе како се такав сусрет, када се деси, преузима, преобликује и, бар донекле, поништава филозофском обрадом.

Проблем о коме је реч можемо фокусирати путем појма интерпретације: интерпретација би овде представљала теоријско промишљање уметности у теоријском поретку најближе делу. За разлику од начелних, махом филозофских поставки о уметности уопште, суштини уметности, односу уметности и истине, лепоте, искуства, друштва, културе и слично – позиција које претендују на широке захвате и универзално важење својих закључака, па су утолико значајно удаљене од конкретног уметничког дела, интерпретације су увек везане управо за неко дело (Menke 2008: 60-61). Другим речима, естетско искуство можемо имати само у погледу на конкретно дело, не на уметност као такву. Отуда, ако оно треба да буде извор и основ легитимности неке теорије, том захтеву ће најпре и најлакше одговорити теорија која је најнепосредније везана за искуство дела –

пре и лакше његова интерпретација, него дефиниција суштине уметности. Теза о естетском искуству и рецепцији као адекватном основу изградње филозофије уметности начелно, стога, пада или се одржава на нивоу интерпретације.

Претпоставимо да се сусрет са делом десио, те да је реакција посматрача на дело остварена; дело је, онакво какво *јесте*, присутно. Већ у следећем кораку, међутим, оно је одсутно – фокус интерпретације није на делу, већ на реакцији посматрача, на естетском искуству (Crowther 2008: 41). На први поглед, другачије и не може бити: није ли сусрет управо опредељен том реакцијом, искуством дела? Несумњиво да јесте; међутим, искуство није једини његов аспект. У теоријском захвату, ипак, оно постаје једино релевантно, толико да се дело већ на овој инстанци утапа у позадину искуства и њим прекрива: оно што је од значаја је како субјект искуства реагује на дело, како га види, осећа, доживљава, како га разуме. Позадински, чак и ван поменутих теза о теоријској природи уметности, наведено је одлучено претпоставком да нешто може да има значење и смисао само за човека, односно да је конституција смисла неког објекта, па тако и уметничког дела, нужно производ интенционалног односа свести према њему. У том светлу једно те исто уметничко дело изазива различито естетско искуство код различитих људи; повратно, то значи да оно за различите људе има различит смисао (укључујући ту и аутора), односно да је његов смисао опредељен субјектом који се односи према делу. Отуда, кључно за интерпретацију је искуство које порађа смисао, а не само дело.

Наглашавамо, наведено се дешава само у теоријском захвату и из теоријских потреба – за теоријски неоопредељеног посматрача дело остаје присутно заједно са искуством, управо као његово живо извориште. У теоријском приступу, међутим, оно се активно одмиче у мери у којој се промишљање о делу оријентише ка естетском искуству. Такво промишљање, у крајњем, и није промишљање дела, већ естетског искуства – и то таквог које узима дело тек као почетни импулс и нужни услов свог настанка, али га суштински оставља по страни. Коначна интерпретација онда се и не тиче дела, иако фигурира као његов теоријски израз.

Још једном наглашавамо: претходном анализом не смерамо на закључак да другачији приступ није могућ, већ на критичко сагледавање оних елемената филозофског приступа уметности који га, упркос свим добрим намерама и методолошким напорима, задржавају у границама неприхватљивог. Могуће решење такође произилази из реченог – ако је сусрет са делом тачка у којој је оно живо присутно, те ако се проблем може сажети у системско организовање његовог одсуства у теорији, онда је потребно обезбедити наглашено присуство дела у теоријској интерпретацији. Али, како је то могуће, када се простор дела и простор теорије крећу у два сасвим различита медијума?

### **Ка самом делу**

Одсуство дела у теоријском пољу је нужност; уколико је интерпретација на делу, ма каква она била, реч ступа на место дела. Музика, слика, скулптура, филм, дакле, не могу бити непосредно присутни у интерпретацији – они постоје за себе, такви какви јесу и у свом простору, и не могу дословно да уђу у реч. Једноставна чињеница, међутим, прећутно служи оправдању олаког напуштања дела у интерпретацији и последичне слободе да се у интерпретацији, а поводом дела, тврди скоро па било шта. Ослобођена непосредног присуства дела, а заговарајући своју усмереност ка њему, интерпретација може да му додели било који смисао, било какво тумачење, управо зато што њим заправо није условљена. У кретању које изнутра потире себе само, интерпретација заснована на

естетском искуству најпре тврди дело као своју полазишну тачку и услов, само да би се у следећем кораку изврнула и тврдила себе као услов коначне истине дела.

Мисаона делатност Мартина Хајдегера у овом погледу може бити добра илустрација наведеног. Наиме, једна од одлика Хајдегерове филозофије уметности, по којој он одступа од до тада типичних филозофских поставки, јесте управо фокус на конкретно дело. Сва Хајдегера промишљања о уметности, чак и она општијег карактера, јасно су повезана са неким делом – неком Георгеовом (Stefan George) песмом, неком Хелдерлиновом (Friedrich Hölderlin) химном, Ван Гоговом (Vincent Van Gogh) сликом итд. Сусрет са тим делом отвара искуство на основу ког Хајдегер даље промишља; при томе, дело се изричито уважава и методолошки третира као феномен, односно као оно што се само показује у сопственом карактеру, те чије самопоказивање треба мисаоно пратити. Ово су оквири *дијалога певања и мишљења*: разговор између два једнако важна и различита саговорника, при чему се уважава глас сваког од њих.

Ипак, овај дијалог се на крају испоставља као нова врста монолога. Најпре, оглашавање уметности обезбеђено је филозофским средствима, феноменолошким методом – тек он даје прилику делу да се покаже у оном што јесте и да се, као такво, појави у обзорју филозофије. Несумњиво, Хајдегер се овим разрачунава са традиционалном естетиком, и настоји да филозофију изнутра оспособи за изгубљено - непосредни сусрет са делом, слушање гласа уметности, за коју се подразумева да свој глас има по себи и да га саопштава. Ипак, лако је приметити: реч заправо није о уметности, већ о филозофији. Наведено је још очигледније када се запитамо о очекиваним резултатима дијалога; Хајдегер је ту прилично отворен и јасан, будући да је, од самог почетка, његов интерес за уметност наглашено вођен идејом да у контакту са уметношћу филозофија треба да учи *о себи самој*, односно о сопственој суштини и смислу у савремено доба (Heidegger 2002: 52).

Другим речима, поента филозофског бављења уметношћу за Хајдегера је у целости усмерена ка самој филозофији; уметност ту изнова остаје по страни. Истина, она је високо вреднована – штавише, уметност је *оно спасоносно*, тврди Хајдегер позивајући се на Хелдерлина и критикујући парадигму науке и технике (Хајдегер 1999: 32; von Hermann 1994: 129-130). Но, без обзира на то – Хајдегера реч о уметности није реч о уметности, већ реч о филозофији: реч која иде ка уметности, али се од ње враћа натраг себи самој. Чак и у случају конкретних интерпретација уметничких дела, којима је Хајдегеров опус засићен, ради се о истом: ма колико да форма и садржај тог наратива узимају дело за своју тему, говоре из сусрета са делом и уопште остављају снажан утисак да се ту ради о делу, у питању је увек сведочење о филозофској страни тог сусрета, о филозофији самој; чињеница коју Хајдегер сам не сакрива, али која се у тумачењима његове мисли често пренебрегава. Методолошки и према основним поставкама своје мисли, Хајдегер тврди да у сусрету са уметношћу филозофија може (и треба?) да говори (само) о себи самој.

Као илустрација наше тезе, Хајдегера позиција може се узети као једно изходиште проблематичног односа филозофије и уметности. Против традиције, филозофија се одриче било какве интерпретације у класичном смислу – било каквог утврђивања истине и смисла уметничког дела, заправо било каквог суда о њему. Тиме се уважава аутономија дела, његова другост и независност од филозофије, која се, пак, враћа у поље које јој припада. Последично, уместо да буде предмет филозофске анализе и суђења, уметност постаје повод за промишљање о самој филозофији; гест који потиरे традиционално и

платоничко надређивање теорије уметности, али опет иде у корист теорије. Уметност и филозофија живе у *суседству*, али ипак јасно одвојене провалијом.

Да ли је ово једино могуће исходиште? Да ли је у односу са уметношћу филозофија, ако је уважава као друго и другачије, безнадежно одсечена од уметности и ограничена на саму себе? Или је, пак, замислив неки другачији теоријски модел, такав који би, коначно, уважао уметност у пуном смислу те речи? Према нашем мишљењу, такво шта могуће је само ако се избегне самодовољност теорије и порекне поменута нужност одсуства дела у теорији. Такође, чини се да се наведено може остварити на два начина: с обзиром на рецепцију, али и с обзиром на продукцију.

Будући да је овај рад усмерен на критичко промишљање филозофског односа према уметности, заснованог на рецепцији, другу могућност овде нећемо детаљније разматрати. Ипак, желели бисмо да је оцртамо: подразумевање да се теоријски захват уметности гради са позиција рецепције, односно естетског искуства, погрешно је и једнострано. Рецептивна страна догађаја уметничког дела просто је ограничена, будући да нема увид у процес његовог настанка; прећутно је проглашавати као довољну за разумевање дела и уметности значи само једно – једнако прећутно потврђивати да је оно до чега је у датом стало заправо сама теорија, а не уметност. Сходно наведеном, става смо да је изградња теорије уметности са позиција продукције не само пожељна, већ и преко потребна; таква теорија уметност не би само показивала из другачије перспективе, већ би, верујемо, нужно развила и сасвим нови облик теоријског.

Ако је, међутим, реч о рецепцији, морамо се вратити на први корак који се показује проблематичним – системски фокус филозофске интерпретације на естетско искуство, а не на само дело које га отвара. Резултат таквог поступка је, како смо видели, интерпретација или општија теоријска поставка које се номинално тичу дела, али су заправо затворене у сопствене оквире. Стога је и решење једноставно – да би се могло говорити о филозофији уметности, она заиста мора бити *о уметности*; да би интерпретација имала смисла, она заиста мора бити усмерена *на дело*. У конкретном, то значи уважавање чињенице да естетско искуство не стоји само, већ постоји само у присуству дела. Дело није тек почетна тачка, окидач таквог искуства, већ оно постоји само у мери у којој је овде-и-сада отворено у сусрету са делом. Другим речима, као и за обичног посматрача, и за филозофа дело мора бити живо присутно – као дело, а не као предмет анализе каква се без разлике примењује и на друге предмете од филозофског интереса.

Теоријски захват би, дакле, морао да у целости буде организован око присуства, а не одсуства дела; филозофија би морала да пронађе начин да унутар себе призива дело и оријентише се око њега. Таква теорија би, чини се, такође морала да се изгради на другачији начин него што је то до сада био случај; у том смислу, уверења смо да њу не би било примерено означити као интерпретацију дела. Ово стога што интерпретација подразумева да се теоријским захватом нуди, али и успоставља смисао дела, да се дело појашњава у погледу тога шта саопштава посматрачу. То сматрамо неоправданим, не само услед наведених разлога пре свега методолошке природе – мањак увида у све што чини и одређује дело (продукција), теоријска конструкција естетског искуства као извора интерпретације и слично, већ и стога што заступамо тезу о аутономији дела. Аутономија дела искључује интерпретацију: интерпретација стоји или као искључиво место конституције смисла дела, или као интерпретација *естетског искуства* дела – али не и дела самог; у оба случаја, она је за дело затворена.

Дело је, међутим, не само неисцрпно у значењима и могућностима искуства које отвара (за рецепцију), већ је артикулисано на начин који се суштински опире сваком превођењу. Значења која дело саопштава су нарочита и у својој мноштвености обезбеђена потпуно особеном и индивидуалном конституцијом дела, толико да би измена било ког елемента и детаља дела била измена целокупног тог дела (Heidegger 2002: 15-16). Наведено се лако може илустровати на примеру музике, иако важи и у свим другим случајевима: два извођења исте композиције, на пример, доживљавају се и искушавају као различита дела упркос неизбежним сличностима и истом предлошку (Роровић 2019). Шта год да дело саопштава, дакле, оно то чини управо такво какво јесте, на основу своје непоновљиве уметничке организације и конституције.

Интерпретирати дело би, стога, значило не само преводити га у другачији медијум, већ и тврдити да се таквим преводом задобија нешто више – јасније, разговетније, разумљивије – од онога што је самим делом дато. Штавише, интерпретирати дело значило би утврдити неко значење, ма како да се до њега дошло, као право значење дела; ограничити га у значењском смислу. Неуспех било које интерпретације било ког дела да се наметне као коначна и закључна довољно говори о домашајима таквог приступа, упркос његовој уврежености.

Филозофија уметности која би почивала на позицијама рецепције, ма колико да су оне ограничене, стога не би смела да има интерпретативни карактер. Она би, како је речено, морала да буде фокусирана на дело, али у сасвим другачијем захвату – не тако да утврђује и ограничава његов смисао, већ тако да обезбеди перманентну отвореност свих значења која се делом појављују; не тако да дело буде одсутно, већ живо присутно (Поповић 2020: 43). Сходно усмерености филозофије на димензију језика, појмова и принципијелног са једне, те крајњој несводивости смисла који дело отвара са друге стране, задатак се чини немогућим. Ипак, филозофија би, према нашем суду, могла да га испуни уколико се одрекне претензије на интерпретацију и успостављања било каквог суда о делу; било каквог знања о њему. Задатак филозофије би, утолико, био пре *перформативни*, него константивни: *делање речима* у овом случају било би обезбеђивање простора видљивости дела унутар теоријског поља, а упркос важећој конституцији тог поља. Несумњиво, тај задатак захтева и примерене, рекли бисмо и нове стратегије филозофског мишљења (Поповић 2020: 36-37).

Напокон, у закључку бисмо желели да приметимо: наведено не подразумева да је таква теоријска видљивост уметности и делу уопште неопходна. Како је речено, уметност комуницира непосредно са посматрачем; такође, њеној теоријској експликацији више одговара изградња нове теорије полазећи од продукције. Ипак, сматрамо да такав подухват није безначајан: он би поље теорије довео у питање изнутра, њеним сопственим средствима, те тако и дестабилизовао њене претензије на производњу говора и знања о уметности. Ка уметности, корист је више у негативном него у позитивном кључу – више ка обезбеђивању уметности од онога што јој се намеће, а што јој није примерено, него ка успостављању неке њене „нове” истине. Ипак, у томе је и поента; став знања у погледу уметности, макар био изграђен у неком новом кључу, само би другим путем потврдио традиционалне поставке. Тек одрицањем од таквог става, сматрамо, филозофија је у прилици да положи рачун о оправданости сопственог бављења уметношћу; уметност, према томе, тек постаје задатак за мишљење.

## ЛИТЕРАТУРА

- Carroll, N. (1994): *Philosophy of Art: A contemporary introduction*, London: Routledge.
- Crowther, P. (2008): The Aesthetic: From Experience to Art, in: R. Shusterman, A. Tomlin (eds.), *Aesthetic Experience*, London: Routledge.
- Grubor, N. (2005): *Hajdegerova filozofija umetnosti. Problem zasnivanja*, Pančevo: Mali Nemo.
- Хаждегер, М. (1999): Питање о техници, у: *Предавања и расправе*, Београд: Плато.
- Heidegger, M. (2002): *Hölderlinove himne „Germanija” i „Rajna”*, Zagreb: Demetra.
- Heidegger, M. (2007): Suština jezika, u: *Na putu k jeziku*, Beograd: Fedon.
- Heidegger, M. (2008): *Prilozi filozofiji*, Zagreb: Naklada Breza.
- von Hermann, F.-W. (1994): *Wege ins Ereignis. Zu Heideggers 'Beiträgen zur Philosophie'*, Frankfurt am Mein: Vittorio Klostermann.
- Hoffmann, G. (2005): *From Modernism to Postmodernism: Concepts and Strategies of Postmodern American Fiction*, Amsterdam/New York: Rodopi.
- Menke, C. (2008): The Dialectics of Aesthetics. The new stife between philosophy and art, in: R. Shusterman, A. Tomlin (eds.), *Aesthetic Experience*, London: Routledge.
- Popović, U. (2019): In the Defence of Musical Meaning, Belgrade: *Philosophy and Society*, 30/1, 83-98.
- Поповић, У. (2020): Естетика између филозофије и уметности, у: У. Поповић, М. Миладинов, В. Миленковић (ур.), *Чему естетика*, Београд: ЕДС.
- Shusterman, R. (2008): Aesthetic experience: from analysis to Eros, in: R. Shusterman, A. Tomlin (eds.), *Aesthetic Experience*, London: Routledge.

### WHY THE INTERPRETATION? HEIDEGGER ON THE ENCOUNTER BETWEEN PHILOSOPHY AND ART

**Abstract:** The interpretation of the artwork always implies its translation into the theoretical discourse, into the narrative organized through logic and operations foreign to the artwork. The typical example of this is the traditional aesthetics: the implied supremacy of theory over the art imposed century long inner philosophical monologue concerning the issue of art, however, without its real presence in it. Such diagnosis of aesthetics has been claimed by Martin Heidegger, who pointed out to the utter failure of philosophy to open a dialogue with the art, as well as to the possibility of the transformation of philosophy through such dialogue. The dialogue of singing and thinking, advocated by Heidegger, relies upon the encounter of two different, but close interlocutors; based upon the radical openness for the other and the difference, it excludes the necessity, but also the legitimacy of the interpretation in the usual sense of the word. According to Heidegger, such encounter would not result in any philosophical definition or interpretation of the artwork, but in the transfiguration of the way of thinking – the encounter is not a realm of constantives, it is performative. Therefore, Heidegger's comments on art and particular artworks are to be understood as the description of the way in which this encounter was experienced by the part of philosophy. Finally, philosophical discourse on art is a testimony of the transformation of the philosophy itself, and it ends at the borders of the theory – trying to keep them open. In this paper Heidegger's understanding of the dialogue of singing and thinking will be presented as the essential question about the legitimacy of theoretical, that is, philosophical approach to art. On such grounds, I will try to describe the possibility for the usual interpretative approach, which expands from theory towards art, to be abandoned in favour of the new forms of the relations between philosophy and art.



**KEY WORDS:** ART, DIALOGUE, INTERPRETATION, MARTIN HEIDEGGER, PHILOSOPHY