

# Šliogerio ir Heideggerio hominizuotos būties sampratos skirtumai jų meno filosofijose

**Tomas Kavaliauskas**

Vytauto Didžiojo universiteto  
Filosofijos katedra  
El. paštas [tomas.kavaliauskas@vdu.lt](mailto:tomas.kavaliauskas@vdu.lt)  
ORCID <https://orcid.org/0000-0002-1322-7234>

**Santrauka.** Straipsnis skirtas palyginti Arvydo Šliogerio ir Martino Heideggerio hominizuotos Būties sampratoms jų meno filosofijose. Šio tikslo siekiama pasitelkiant jų pasirinktų tapybos kūrinių interpretacijas – Šliogerio atveju pasirinktas Paulio Cézanne'o paveikslas *Didžioji pušis*, o Heideggerio atveju pasirinktas Vincento van Gogho paveikslas *Batų pora*. Straipsnio autorius pateikia argumentus, kaip pasirinktas Šliogerio meno kūrinys koreliuoja su jo aristoteliška substancinio individo koncepcija. Sykiu parodoma, kaip nuosekliai evoliucionavo Šliogerio hominizuotos Būties kritika nuo knygos *Daiktas ir menas* iki veikalų *Transcendencijos tyla*. Straipsnio pabaigoje išryškintas Šliogerio prieštaravimas sau dėl dviejų nesuderinamų menininko sampratų: pirmas apie Menininką-žmogų, iliejantį „daugiau Būties“ į daiktą meno kūrinyje, negu kad tos Būties yra tame daikte gamtoje; antras apie tikrąjį Menininką-gamtą, kuris duoda daiktui „daugiau Būties“, negu jos randame žmogaus rankdarbyje.

**Pagrindiniai žodžiai:** Būtis, substancinis individas, tapyba, Šliogeris, Heideggeris, hominizacija

## The Differences in Understanding Hominized Being in the Art Philosophy of Šliogeris and Heidegger

**Abstract.** Two different philosophical attitudes towards the *hominized* Being are analyzed: the one of Arvydas Šliogeris and the other of Martin Heidegger. The aim is to show the philosophy of Being in relation to particular paintings. Šliogeris interprets the picture of *The Great Pine Tree* by Paul Cézanne, whereas Heidegger – the picture of *A Pair of Shoes* by Vincent van Gogh. The author of the article explains how Aristotle's concept of the individual substance is related to the art philosophy of Šliogeris. The article also shows how Šliogeris' critique of the *hominized* Being consistently evolved starting with his book *The Thing and Art* and culminating with his major work, titled *The Silence of Transcendence*. At the end of the article the author brings to the reader's attention two self-contradictory notions of an artist that we find in different books of Šliogeris: the first notion that speaks of a Human-artist who supposedly imbues 'more Being' into a painting than we find it in nature; whereas the second notion speaks of a Nature-artist and provides to things 'more Being' than we find it in art.

**Keywords:** Being, substantial individual, painting, Šliogeris, Heidegger, hominization

Received: 25/06/2023. Accepted: 27/08/2023

Copyright © Tomas Kavaliauskas, 2023. Published by Vilnius University Press.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.

## Ižanga

Tapyboje Arvydo Šliogerio estetikos kriterijus – Būties intensyvumas. Jis stengėsi išryškinti dailininko pastangą atskleisti daikto Būtį. Ši Būties intensyvumą filosofas įžvelgė konkrečiame Paulio Cézanne'o nutapytame pušies, augančios Provanse, paveiksle. Šis dailininkas nutapė daug paveikslų su pušimis – svarbu nesupainioti. Nors pušys yra iš tos pačios vietos, tų pačių apylinkių, vis dėlto jos individualizuotos, paveikslai turi skirtingus pavadinimus, nutapytos iš skirtingų perspektyvų. Tad neatsitiktinai Šliogeris savo knygoje *Daiktas ir menas* formuluoja, kad jis kalba apie konkretų Cézanne'o paveikslą, pavadintą *Didžioji pušis* (Šliogeris 1988: 100).

Toks filosofo pasirinkimas mums išsyk asocijuojasi su panašiu Martino Heideggerio pasirinkimu ieškoti Būties atverčių Vincento van Gogho nutapytų batų paveiksle. Heideggerio įtaka Šliogeriui akivaizdi. Būtų galima netgi teigti, kad Šliogeris sukūrė lietuviškąją Heideggerio filosofavimo apie meno kūrinį versiją, tačiau knygoje *Daiktas ir menas*, skirtoje meno filosofijai, nėra lietuviško konteksto. Pasirinktas dailininkas prancūzas, o pušis nutapyta Prancūzijos regione. Šliogerio lietuviškumas filotopine prasme (meilė Grūdų upeliui, Dzūkijos vietovėms (Kačerauskas 2020), taip pat kultūrinės tapatybės prasme (tapatinimasis su Lietuvos sodyba, kaimo kultūra) ir fotosofijos prasme (atsiskleidžiantys sielovaizdžiai fotografuojant Lietuvos apylinkes, kraštovaizdžius, kelio vingius (Daujotytė 2022)) išryškės vėlesniuose jo tekstuose, renginių pasisakymuose ir fotografijoje.

Šiame straipsnyje analizuosime, kodėl Šliogeris ieškodamas Būties meno kūrinyje supriešino hominizuotą tikrovės pasaulį su nehominizuotu pasauliu nepasirinkęs lietuviško tapybos kūrinio. Taip pat analizuosime, kaip tai skiriasi nuo Heideggerio hominizuoto pasaulio supratimo tapyboje. Tad šio straipsnio tikslas – filosofškai reflektuoti, kaip išryškėja Šliogerio ir Heideggerio hominizuotos Būties sampratos per jų pasirinktų tapybos kūrinių interpretacijas – Šliogerio atveju pasirinktas Paulio Cézanne'o paveikslas *Didžioji pušis*, o Heideggerio atveju pasirinktas Vincento van Gogho paveikslas *Batų pora*.

## Šliogerio ir Heideggerio hominizuotos Būties sampratos skirtumai

Šliogeris pasirinko Cézanne'o pušies paveikslą, teikdamas pirmenybę medžiui, kuris auga pats sau, yra nehominizuotas, jokio žmogaus netarpininkaujamas su savo kalba bei kultūra. Tiesa, Šliogerio knygoje *Daiktas ir menas* yra nedidelis ekskursas į van Gogho batų paveikslą. Būtų buvę labai suprantama, jei Šliogeris būtų ėmėsis savaip perrašyti Heideggerio interpretaciją apie van Gogho nutapytus batus. Vis dėlto lietuvių filosofui svarbesnis atrodė Cézanne'o, o ne van Gogho paveikslas. Čia išryškėja skirtis: Heideggeris pasirinko tapybos kūrinį filosofškai interpretuoti žmogaus dirbinį – batus, o Šliogeris teikė pirmenybę pačios gamtos „dirbiniui“ – medžiui.

Šliogeris laikėsi skirties tarp hominizuotų daiktų, kilusių iš civilizuoto žmogaus pasaulio, ir nehominizuotų daiktų, kilusių iš natūralios gamtos pasaulio. Ši skirtis, jau pastebima knygoje *Daiktas ir menas* (Šliogeris 1988), vėlesniuose veikaluose – ypač

veikale *Transcendencijos tyla* (Šliogeris 2011)<sup>1</sup> – tik dar labiau išryškėja ir yra filosofiskai pagrindžiama. Atsižvelgiant į tai, kad veikalas *Transcendencijos tyla* parašytas aštuoneriais metais vėliau negu knyga *Daiktas ir menas*, galima matyti, kaip ši skirtis evoliucionavo. Todėl čia neiškyla metodologinio pasirinkimo dilema: ar remtis tik knyga *Daiktas ir menas*, nes tik joje išanalizuota meno filosofija, ar įtraukti ir *Transcendencijos tylą*. Šios knygos regimos kaip papildančios viena kitą. Veikale *Transcendencijos tyla* išplėtota skirtis tarp biologinio, kaip nehominizuoto, ir nebiologinio, kaip hominizuoto, daikto tik padeda geriau suprasti, kodėl ši skirtis įvesta ankstyvojo Šliogerio knygoje *Daiktas ir menas*. Šliogerio knygos konceptualiai neprieštarauja viena kitai, radikaliai nesikeičia filosofo žiūra ir pasaulėvaizdis<sup>2</sup>.

Pastebėtina, kad veikale *Transcendencijos tyla* nėra išplėtos meno filosofijos, juolab skirtos konkrečiam tapybos kūriniui. Šiame veikale paaiškinama, kaip filosofas supranta skirtingus daiktus – meno kūrinius, rankdarbius, masinės gamybos daiktus, natūralius gamtos daiktus, – bet neatskleidžiama filosofinė kelionė į tapybos pasaulį, kaip knygoje *Daiktas ir menas*. Apie tapybą, konkrečiai Cézanne'o tapybą, rašoma tik antrojoje Šliogerio knygos *Daiktas ir menas* dalyje. Prieš leisdamiesi į šią šliogerišką kelionę po *Didžiosios pušies* paveikslą interpretacijas, apibūdinkime daiktų tipus bei jų porūšius, remdamiesi veikalu *Transcendencijos tyla*. Tai padės suprasti, kodėl Šliogeris žavėjosi ne tik Cézanne'o nutapytu gamtiniu daiktu, bet ir van Gogho *Batų poros* paveikslu, kuriame vaizduojamas žmogaus rankų dirbinys.

Veikale *Transcendencijos tyla* įsivedama aiški skirtis tarp gamtinių daiktų – filosofas nurodo graikišką terminą *physei onta* – ir žmogaus rankų darbo daiktų – Šliogeris nurodo graikišką terminą *technē onta*. Pabrėžiama, kad gamtiniai daiktai atsiranda savaime, nepriklausomai nuo žmogaus (Šliogeris 2011: 444). Lietuvių filosofas gamtinių daiktų nebeskirto – jie yra tikrieji substancinio individo originalai. Net akmuo, nors ir neturi šaknų kaip medis, giliausia prasme gauna savo substanciją iš žemės.

Nėra bešaknių gamtinių daiktų, nors šaknis mes nejučia siejame su augalo vaizdiniu. Visi gamtiniai daiktai turi šaknis, įleistas į žemės ir dangaus substanciją. Ir jie yra gamtiniai daiktai tol, kol neatitrūkę nuo dangaus ir žemės šaknų. Kol gamtinis daiktas yra individas, jis yra substancinis individas ir kitoks būti negali. Tik gamtiniame daikte substancialumas visai susilydęs su individualumu. <...> gamtiniame daikte būtent juslumas yra tiesioginė nuoroda į transcendencijos gelmę. (Šliogeris 2011: 449)

Dabar suprantame kodėl gamtiniai daiktai nebėra skirstomi į porūšius. Visų jų šaknys, tariant metaforine Šliogerio kalba, yra „įleistos į žemės ir dangaus substanciją“. O dirbtiniai

<sup>1</sup> 2011-aisiais išleistas antrasis leidimas, iš kurio bus cituojama šiame straipsnyje. Tačiau pirmasis leidimas pasirodė 1996-aisiais, praėjus aštuoneriems metams nuo to laiko, kai pasirodė knyga *Daiktas ir menas*.

<sup>2</sup> Pats Šliogeris yra suskirstęs savo knygas į sistemes ir nesistemes. Veikalą *Transcendencijos tyla* ir meno filosofijai skirtą knygą *Daiktas ir menas* priskiriame prie sisteminių. Prie nesisteminių būtų galima priskirti tokią knygą kaip *Niekio vardai* (Šliogeris 1997). Būtent *Niekio varduose* aptinkamas konceptualus Šliogerio prieštaravimas sau pačiam, tam, ką filosofas teigė knygoje *Daiktas ir menas*. Pastarojoje knygoje vyrauja tezė, kad dailininkas, nutapęs tikrovėje esantį originalą, paveiksle sukuria daugiau Būties negu originale, o *Niekio varduose* teigiama priešingai, kad geriausias menininkas yra pati gamta. Į tai bus atkreipiamas dėmesys šio straipsnio pabaigoje.

daiktai, kilę iš žmogaus sukurtos kultūros, turi skirtingą santykį su gamta. Jie nevienodai nutolę nuo natūralaus gamtinio daikto, iš kurio yra sukurti. Pavyzdžiui, medinis šaukštas (paties Šliogerio pavyzdys) mažai nutolęs nuo gamtinio daikto, nes yra pagamintas iš medžio, medžio substancija mediniame šaukšte išlikusi. „Medžio substancinis savitumas išlieka ir mediniame šaukšte, ir mediniame kubile. <...> Rankdarbį individualizuoja jo gamtinės savybės, niekada neištirpstančios jo kaip reikmens funkcijoje“ (Šliogeris 2011: 462). Tad egzistuoja ontologinė daiktų hierarchija.

Anot Šliogerio, yra trys dirbtinių daiktų porūšiai: meno kūrinys, reikmuo, kaip amatininko kūrinys, ir techninis daiktas. Pirmuosius du porūšius filosofas labiausiai vertina kaip esančius arčiausiai gamtos. „<...> šitoks daiktas suponuoja individualų gamtinės „medžiagos“ apdorojimą ir reikalauja tiesioginio žmogiškojo individo sąlyčio su gamtiniu daiktu“ (Šliogeris 2011: 445). Filosofas prasčiausiai vertina trečiojo porūšio techninį daiktą, žiūri į jį kaip į labiausiai atitolusį nuo gamtos, tarnaujantį vien tik utilitaristiniams bei pragmatiniams žmogaus tikslams: „Techniniai daiktai, užgriūdami žmogaus pasaulį, jį paverčia tik pragmatiniu lauku, kur transcendentinis matmuo apskritai išnyksta iš mirtingojo žiūros akiračio“ (Šliogeris 2011: 465).

Šioje citatoje filosofas neatsitiktinai pamini transcendentinį matmenį. Veikale *Transcendencijos tyla* Šliogeris siekė parodyti, kad Vakarų filosofija be reikalo nukėlė daiktų pažinimą į antjuslinę transcendenciją. Net Kanto daiktas savaime, kaip toks, iš esmės atsiduria transcendencijoje anapus juslių. Šliogeris grąžina daiktą šiapus mūsų gamtinės tikrovės, į juslinę sritį, joje jis ieško daikto Būties. Autentiškoji daikto Būtis randama gamtiniame daikte, kurio substancija kilusi iš „žemės ir dangaus“. Maža to, būtent gamtiniame daikte transcendencija atsiveria intensyviausiai. Būdamas pats sau pakankamas esinys, gamtinis daiktas yra transcendencijos fenomenas.

Gamtinis daiktas potencialiai yra paties intensyviausio transcendencijos atsivėrimo vieta. Jį galima laikyti paradigminiu metafiziniu daiktu, labiausiai skatinančiu metafizinę patirtį ir lengviausiai ją sukeliančiu. <...> Gamtinis daiktas yra labiausiai uždaras, atsigręžęs į save, rymančias savyje, susikaupęs į save ir sau pakankamas esinys. <...> Gamtinis daiktas transcendencijos fenomenas *par excellence*. (Šliogeris 2011: 446–447)

Dabar matome, kad gamtinis daiktas vertinamas labiau už hominizuotą rankų darbo daiktą dėl trijų priežasčių: pirma, jame atsiveria transcendencija, antra, jo substancija yra iš pačios gamtos, trečia, jis buvęs pats sau, be jokio utilitarizmo. Tačiau yra dar viena priežastis, dėl kurios gamtinis daiktas pakilęs aukščiau daiktų Būties hierarchijoje. Tai – jame vykstantis Būties ir nebūties vaidas, Būties ir nebūties sankryža:

Gamtiniame daikte „būties ir nebūties pradų vaidas. Šis vaidas regimas gamtinio daikto paviršiuje kaip pastovumo ir kintamumo, rimties ir tapsmo, statikos ir dinamikos, formos ir beformiškumo, gyvybės ir mirties kova. <...> kiekvienas gamtinis daiktas nepriklausomai nuo jo morfologinės etiologinės vietos gamtos piramidėje yra *gyvas*. Akmuo gyvas ne mažiau nei medis; medis gyvas ne mažiau nei gyvūnas. Žinoma, mes kalbame apie gyvybę, turėdami galvoje ne biologinę šio žodžio prasmę, gyvastingą kiekvieno gamtinio daikto judrumą, kylantį iš paviršiuje akivaizdžiai pasirodančio pamatinio būties ir nebūties vaido. Gamtinis daiktas yra ryškiausia būties nebūties sankryža <...>. (Šliogeris 2011: 447)

Dabar žinome, kad Šliogeris ne tik skirstė daiktus į biologinius ir nebiologinius, bet ir iškėlė gamtinį daiktą virš žmogaus rankų darbo daiktų, aiškiai hierarchizuodamas juos originalios substancinės Būties „lentelėje“. Tačiau visa tai atskleidžiama veikale *Transcendencijos tyla*, kur neužsimenama apie *Didžiosios pušies* paveikslą. Bet, žvelgiant iš *Transcendencijos tylos* perspektyvos, galima teigti, kad pušis, kaip gamtinis daiktas, vaizduojamas tapyboje, ontologiškai pranašesnė už van Gogho nutapytus batus, kaip amatininko pagamintą daiktą, skirtą pragmatiniam tikslui – patogiau vaikščioti.

Matome, kad knygoje *Daiktas ir menas* pateikiami įvairūs tapybos pavyzdžiai, gyvų ir negyvų, gamtinių ir žmogaus daiktų samplaika: minima ir ašotis, ir batai, ir pušis. Tokia žmogaus pagamintų, biologiškai negyvų, ir gamtinių, biologiškai gyvų, buvinių samplaika atrodo konceptualiai nenuosekli. Tačiau Šliogeris aiškiai leidžia suprasti, kad net ir hominizuoti daiktai, esantys žmogaus pasaulyje, dailininko perkelti į drobę, įgyja savo gyvybę. Čia filosofas, regis, trumpam atitrūksta nuo ontologinės daiktų hierarchijos. Tai itin pastebima ten, kur jis kalba apie „Vermėjerį, tapantį ašotį, Van Goga<sup>3</sup>, tapantį nuplyšusius batus, ir Sezana, tapantį didžiąją pušį“ (Šliogeris 1988: 111).

Tai, kad trumpam pradingsta ontologinė daiktų hierarchija, yra tik trumpalaikis filosofinis reiškinys. Šliogeris niekada neatsisako angažuotos hominizuoto daikto kritikos, kai daiktas utilitizuojamas, nebematant jo išskirtinumo. *Batų poros* paveiksle išvystame amatininko rankdarbio išskirtinumą. Nors batai, kaip amatininko rankų dirbinys, yra ontologiškai žemesnio rango negu pušis, vis dėlto van Goghas parodė tuos batus kaip unikalius mūsų buitinio gyvenimo daiktus, o ne kaip serijinės gamybos produktus. Taip pat ir su *Didžiosios pušies* paveikslu: pušų daug, jos auga pušynuose, bet dailininkas sutelkė dėmesį į vienos konkrečios pušies buvojimą. Paveiksle išryškinta pati sau pakankama, su žmogumi nesusijusi pušies Būtis, kaip priešprieša gamtos hominizavimui. „Sezanas instinktyviai jautė, kad net vadinamoji gamta tapo hominizuota, dirbtinė <...>“ (Šliogeris 1988: 179).

Vis dėlto norisi klausti: ar filosofas neklysta, taip suplakdamas amatininko dirbinius su natūraliais gamtos daiktais? Ar, Šliogeriui įsivedus skirtį tarp hominizuoto ir gamtinio daikto, juos aiškiai ontologiškai hierarchizuojant, pavyksta pateisinti trumpalaikį ontologinės hierarchizacijos pradingimą, kuomet jis tuo pat metu žavisi ašočiu, batais ir pušimi? Ar tikrai amatininko rankdarbis paveiksle toks pat gyvas, kaip gyva paveikslo drobėje pušis, įgydama savąją atskirą Būtį paveiksle? Jeigu daiktai turi savo ontologinę hierarchiją tikrovėje, kurioje dailininkas nedalyvauja, kodėl toji hierarchija staiga pranyksta tapybos kūrinyje?

Akivaizdu, kad Šliogeris neketino skirstyti tapybos kūrinių ir vertinti jų pagal tai, ar juose nutapytas originalus substancinis gamtos individas, ar amatininko reikmuo. Filosofui toks skirstymas nesvarbus tapybos kūrinio drobėje. Čia svarbiausias kriterijus – daikto Būties intensyvumas, jo išskirtinumas, pastanga ištraukti jį iš buitinės kasdienybės anonimiškumo.

<sup>3</sup> Šioje vietoje van Gogho pavardė rašoma sulietuvinta, nes cituojama iš originalios Šliogerio citatos, tad ir kitos dailininkų pavardės šioje citatoje paliktos sulietuvintos: Vermėjeris, Sezanas.

<...> kurdamas meno daiktą, menininkas palengvina žmogaus susitikimą su transcendencija, įsteigdamas vietą, kur transcendencija „krenta į akis“ be didžiulių pastangų, reikalingų ten, kur transcendencija pasirodo kaip baugi svetimybė, labai sunkiai išsislaptinanti dėl to, kad žmogus linkęs nuo jos nusigręžti ir tūnoti jaukioje ir saugioje kasdienybės fantomų kriauklėje. Meno kūrinys įsteigia vietą lengvesnei transcendencijos atverčiai. (Šliogeris 2011: 455)

Taigi tapybos kūrinyje ieškoma daikto transcendencijos atverties. Šliogerui nerūpi, koks substancinis individas atsiveria: ar tai gamtos, ar amatininko sukurtas daiktas. Kitu atveju atsirastų tam tikra intelektualinė cenzūra bei menininkų diskriminacija teigiant, kad vieni paveikslai vertinami, nes juose nutapytas gamtos daiktas, o kiti ignoruojami, nes juose pavaizduotas amatininko daiktas.

Filosofo Naglio Kardelio nuomone, norint suprasti, ką Šliogeris vadina „substanciniu individu“, reikia įžvelgti sąsajas su Aristotelium:

Pamatinė skirtis pas Šliogerį yra tarp to, kas yra pagaminta žmogaus rankų suinteresuotu būdu, turint tam tikrą tikslą, numatant dirbiniui tam tikrą funkciją, ir tarp kažko, kas tiesiog *yra* – gamtiškai, natūraliai. Čia įdomi sąsaja su Aristotelio substancijos samprata. Aristotelium tikroji substancija yra ta, kuri kuo geriau integruota. Tai – gyva substancija. Tai – nepagaminti daiktai, nes pagamintas daiktas sudėtas iš dalių kaip konglomeratas, o gyvame organizme visi elementai organiškai sujungti. <...> Tai, ką Arvydas Šliogeris vadina „substanciniu individu“, yra labai panašu. (Kardelis 2023)

Vadinasi, toji aristoteliška substancinio individo samprata Šliogerium galioja tik tol, kol kalbame apie tikrovę be tapybos kūrinio, o tapybos kūrinyje jau nebesvarbu, koks daiktas vaizduojamas, – reikšminga tik tai, kad pats paveikslas mums byloja daikto Būtį. Pastebėtina, jog abiejuose paveiksluose – tiek *Didžiojoje pušyje*, tiek *Batų poroje* – vaizduojamas daiktas be žmogaus, be žmogiškojo konteksto. Jeigu Cézanne’as būtų nutapęs XIX a. damą su skrybėlaite, prisišliejusią prie pušies kamieno, ji būtų nurodžiusi žmogaus santykį su pušimi, galbūt tai, kad ponia mėgaujasi gamta ar naudojasi pušies teikiama atokaita. Taip pušis būtų tematiškai hominizuojama. O dabar paveiksle pušis tiesiog būna be žmogaus. *Didžiosios pušies* namai – gamta po atviru dangumi. Joje šis medis buvoja. *Batų pora* taip pat nutapyta viena, be žmogaus. Taigi *Didžiosios pušies* paveiksle tai *tik* pušis, o *Batų poros* paveiksle – *tik* batai. Jeigu paveiksle būtų parodomas socialinio gyvenimo kontekstas, pavyzdžiui, greta pozuotų batsiuovys, koks nors personažas išraiškingu veidu<sup>4</sup>, rankoje laikantis ylą su oda, išsyk panirtume į batų, kaip reikmens, referencijų lauką socializuotame amatininkų pasaulyje.

Šliogerium, taip geidusiam paties daikto šiapus mūsų juslinės tikrovės, neužteršto pridėtinėmis prasmėmis, regis, turėjo netikti Heideggerio meno filosofija, nes vokiečių filosofas anaipol nesiekė tik daikto. Atvirkščiai, daiktus jis traktavo kaip reikmenis, turinčius savo

<sup>4</sup> Tai nėra šiaip hipotetinis svarstymas, mat van Goghas mėgo tapyti žmones, pasižymincius išraiškingais veidais bei drabužiais. Vienas iš tokių paveikslų – *Paštininkas* (1888). Van Gogho pažinotas paštininkas, kuris perduodavo dailininkui jo brolio Theo pinigų, paveiksle pavaizduotas vilkintis iškilminga to meto paštininko uniforma, dėvintis specialią paštininko kepurę, užsiauginęs vešlią barzdą. Visa tai leido sukurti išraiškingą paštininko portretą. Analogiškai van Goghas galėjo nutapyti ir išraiškingą batsiuivio portretą.

paskirtis ir referencijas žmogaus pasaulyje. Heideggeris sąmoningai išleido iš akiračio tą magiškąjį *tik*, nes jam „tik batai“, kaip substancinis individas, nėra filosofiskai įdomūs. Batai, kaip reikmuo, Heideggeriui nurodo į žmogaus kelionę, avint tais batais. Jis net neketina atskirti batų daikto nuo hominizuoto pasaulio patirties.

Tačiau Šliogeris nekritikavo Heideggerio meno filosofijos, tik pateikė savąją versiją. Gal todėl, kad jie abu siekė atskleisti daikto esmiškumą pasirinktuose tapybos kūriniuose, tačiau vienas iš jų įžvelgė tą esmiškumą *tik* pačiame daikte (Šliogerio atveju), o kitas siejo jį su asmenine vaizduote, interpretavo, kaip tas daiktas išspinduliuoja žmogiškąją egzistencinę patirtį (Heideggerio atveju). Šia prasme Šliogeris ir Heideggeris lieka nesuderinami: Lietuvių filosofas atsisako kurti egzistencines prasmes aplink daiktą, nes tuomet išnyktų ontologinis daikto suverenumas su savo transcendencija juslinėje tikrovėje. Juk papildžius *Didžiosios pušies* vienvė pasakojimu apie prie jos prisišliejusį žmogų, besiilsintį karštos Provanso vasaros dienos atokaitoje, toji pušis išsyk būtų kontekstualizuojama žmogiškame pasaulyje. Tuomet filosofas negalėtų susitelkti vien tik į patį gamtinį daiktą. O Heideggeris nenorėjo apsiriboti tik pačiais batais, nutapytais paveiksle, – jis įsivaizdavo, kaip žmogus, apsiavęs jais, vaikšto po laukus, atskleisdamas savo egzistencinę patirtį. Toks akivaizdus batų daikto įtraukimas į žmogaus pasaulį rodo, kad Heideggeris filosofiskai palankiai žiūri į daikto hominizaciją.

Netgi manoma, kad tai ne šiaip hominizacija, o su etnonacionalistiniu Heideggerio prieskoniu. Čia turima omenyje tai, kad Heideggeris interpretuodamas, kaip batų padai atspindi vienišą ir sunkią kelionę per laukus, susieja su vokiška kraujo ir žemės (vok. *Blut und Boden*) samprata, ataidint etnonacionalistiniam judėjimui (Rapaport, 1997: 98–99). Šioje vietoje reikia pabrėžti, kad Hermanas Rapaportas nesako, jog Heideggeris kaip nors įpynė patį van Goghą į etnonacionalistinį germaniškosios tėvynės kraujo ir žemės diskursą. Greičiau teigia, kad Heideggeris, pasinaudodamas batų paveikslu, sujungė savo interpretaciją su politiškai entonacionalistiniu pasakojimu apie valstietišką batų Būties atvertį. Derrida mano, jog batų „valstietiškumas“ primestas. Derrida kviečia atkreipti dėmesį į tai, kad batai, nutapyti paveiksle *Batų pora* (1886), skirti ne vaikščioti<sup>5</sup>. „Kam tie batai, jeigu jais niekas nevaikšto? Jei jie, padėti į šoną, lieka nenaudojami ilgesnį ar trumpesnį laiką, o gal net niekada nebenaudojami? Ką tokie batai reiškia? Ko jie verti?“ (Derrida 1978: 302)<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Visuomet kyla pagunda įtarti Derrida kaip norintį dekonstruoti dėl dekonstrukcijos. Heideggerio meno filosofijai skirtas tekstas publikuojamas 1978 metais ir netrukus, jau 1981 metais, įvyksta susitikimas su Gadameriu pabrėžti hermeneutinio susikalbėjimo negalimybę. Žinodami Gadamerio ir Derrida nepavykusį susikalbėjimą dėl prancūzų filosofo radikalaus skirties mąstymo atsisakant bendrumo, galima įtarti, jog Heideggerio valstietišką batų supratimas taip pat buvo atmetinas kaip svetima, bendrumo neturinti patirtis. „Gadameris teigia tapatumo ir skirties žaismę supratime reiškiančią dinamišką tapatumą ir neradikalią skirtį. Remdamasis tokiu dinamišku, skirtį priimančiu supratimu, atkakliai bando suprasti Derrida. Tačiau pastarasis šios pastangos iš principo nepriima, nes Gadamerio supratimas reiškia tapatumo, kaip prasmės bendrumo, patirtį. Derrida, remdamasis radikalaus skirties mąstymu, skaldo tokias bendrumo patirtis“ (Bagdanavičiūtė 2012: 118–119). Vis dėlto Derrida pateikti argumentai kritikuojant Heideggerio *Batų poros* paveikslo interpretaciją sutampa su menotyrimėmis žiniomis, kurias galima rasti van Gogho tyrinėtojų tekstuose, taip pat tiesiogiai kaltinant Heideggerį nepamatuota fantazija ir neatsargumu (Blum, Hill 1988).

<sup>6</sup> „Quoi des chaussures quand ça ne marche pas ? Quand elles sont mises de côté, restant pour un temps plus ou moins long, voire à tout jamais hors d'usage ? Que signifient-elles ? Que valent-elles ?“ (iš prancūzų k. vertė Nijolė Keršytė).

Tuo Derrida nori pasakyti, kad batai tėra natūrmorto objektas. Dar svarbiau, kad, anot Derrida, Heideggeris van Gogho batus apavė valstiečio ar valstietės kojas: „Heideggeris batus apavė valstiečio ar valstietės kojas. Jis iš anksto suvarstė batų raištelius, suveržė jais valstietiškas pėdas <...>“ (*ibid.*: 313)<sup>7</sup>.

Visa tai atskiria Heideggerį nuo Šliogerio. Juolab, kad ir pats van Goghas sudiržusiuose batuose išvelgė žmogaus gyvenimo našta, egzistencinį nuovargį: „Šie nunešioti batai jam patiko, jis jautė, kad juose glūdi tam tikras jų pačių gyvenimas“ (Vincent Van Gogh Museum 2022). Panašiai mano ir Lietuvos filosofas Arūnas Sverdiolas. Jis primena, kad batai itin vaizdžiai aprašyti Hamsuno romane. Ką Hamsunas padarė grožinėje literatūroje, tą van Goghas padarė tapyboje, nes jie buvo svarbūs savo forma, savybėmis ir santykiu su kūnu. „van Goghas, kaip ir Hamsunas, turėjo išskirtinę vaizdavimo dovaną, pajėgė ypač stipriai perkelti į drobę daiktų formas ir savybes; bet tai buvo giliai jį palietę daiktai, šiuo atveju (jo paties batai) daiktai, neatskiriami nuo jo kūno ir atmintini jo reaguojančiai savivokai“ (Sverdiolas 2003: 98).

Heideggeris visa tai pastebėjo taip pat, tik be reikalo pridėjo papildomas reikšmes anapus natūrmorto. Tol, kol kalbame apie paveiksle išreikštas batų savybes, formas, jų charakterį, tol Heideggeris ir Šliogeris kartu žengia koja kojon, jausdami misiją atskleisti daikto esmiškumą. Jie abu žavisi dailininko pastanga ištraukti paprastą daiktą iš kasdienybės anonimiškumo ir parodyti, kaip jo Būtis skleidžiasi įrėmintame paveiksle. Heideggeris rašo:

Kas dedasi kūrinyje? [*Was ist im Werk am Werk?*] Van Gogho drobė yra atvertis to, kas iš tiesų yra reikmuo – valstietišku batų pora. Šis buvinys išnyra į savojo buvimo nepaslėptį. Buvinio nepaslėptį graikai vadino *ἀλήθεια* (*aletheia*). Mes sakome ‚tiesa‘ ir, sakydami šį žodį, ne itin susimąstome. Kai kūrinyje įvyksta buvinio atsivėrimas į tai, kas buvinys yra ir kaip jis yra, jame įsikuria tiesos vyksmas. Meno kūrinyje buvinio tiesa įsteigia save į kūrinį. ‚Įsteigti‘ šiuo atveju reiškia: save pa-statyti (*zum Stehen bringen*). Tam tikras buvinys, kaip antai valstietišku batų pora, kūrinyje ima stovėti savo buvimo šviesoje. (Heidegger, Gadamer 2003: 32)

Šliogeris norėjo lygiai to paties, todėl taip pat buvo susižavėjęs Vermeerio ašočiu, van Gogho batus bei jo nutapyta paprasta kėde. Lietuvos filosofas žavėjosi ne tik gamtiniu daiktu, bet ir dailininko pastanga parodyti mums paprastą namų apyvokos daiktą, kuris rymo, nutviekstas savo buvimo šviesos, tarsi būtų kokia gyva būtybė. Tačiau, kaip minėta, Šliogerui reikia vien tik daikto esmiškumo, pušies *pušiškumo*, batų *batiškumo* – kad daiktas stovėtų savo paties šviesoje, o Heideggeriui taip pat rūpi ir sužmoginti naratyvai, hermeneutiškai paaiškinantys, kaip tas daiktas išstatytas savo paties šviesoje.

Pavyzdžiui, Šliogeris, užsimindamas apie garsųjį Cézanne'o obuolių natūrmortą, net neketina imtis interpretuoti simbolinių obuolio prasmų, nepasineria į prarastojo rojaus mitą, atsivėrantį per obuolio vaisiaus simbolį. Tokią hermeneutinę interpretaciją galima rasti Paulio Ricoeuro filosofijoje, kur Biblijos simboliai atveria interpretacines galimybes. Šliogerio atveju yra priešingai: užsimindamas apie šį obuolių natūrmortą, teigia,

<sup>7</sup> „Heidegger aurait remis les chaussures à des pieds de paysan ou de paysanne. Il les aurait d'avance lacées, serées autour des chevilles paysannes <...>“ (iš prancūzų k. vertė Nijolė Keršytė).



kad dailininkas siekė paveiklo drobėje sukurti dar tvaresnį obuolio daiktą, įlieti daugiau obuoliškos substancijos. „Kai Sezanas tapė obuolį, jis žinojo, kad jeigu jam pavyktų *realizacija*, jo obuolys būtų nepalyginamai tvaresnis, individualesnis ir substanciškesnis negu originalas“ (Šliogeris 1988: 178). O štai Heideggeriui nepakanka batų *batiškumo* substancijos – filosofui taip pat svarbi žmogaus egzistencinė patirtis, žengiant tais batais drėgnu dirvonu. Tą įsivaizduojamą patirtį jis labai literatūriškai aprašė *Meno kūrinio ištaškoje* (Heidegger, Gadamer 2003).

Šliogerio meno filosofijoje įvedama dar kita skirtis, nors pats filosofas jos neįvardija. Tai – skirtis tarp daiktų, susijusių su *buītimi*, ir daiktų, nesusijusių su *buītimi*. Nors filosofo dėmesys sutelktas į Cézanne'o *Didžiąją pušį*, neturinčią nieko bendro su *buītimi*, vis dėlto aptinkame vietą, kur Lietuvos filosofas išvardija, jo manymu, vertingiausius daiktus. Pasirodo, tie daiktai yra ganėtinai *buītiški*. Į šį vertingiausių daiktų sąrašą Šliogeris įtraukė ąsotį, kėdę, laikrodį, batus, nušiuosų švarką, puodą ir pypkę. Anot filosofo, tapydami šiuos daiktus, Cézanne'as ir van Goghas atskleidė jų Būtį bei kilniausią buvimo prasmę. O kur tūno tokių daiktų (kaip ąsotis, batai, puodas) Būtis, jeigu ne virtuvėje, prieangyje, kaimo sodybos ūkininkų trobos kamaroje? Taigi tų „vertingiausių“ daiktų Būtis tarpsta *buītyje*.

Nors Šliogeris neskiria, kurie daiktai susiję su *buītimi*, o kurie nuo jos atsieti, vis dėlto tokia skirtis išvelgiama. Reikėtų ją įvardyti. Tai gali padėti padaryti Heideggerio Būties fenomenologija jo knygoje *Būtis ir laikas*. Joje Heideggeris labai aiškiai atskiria buvinius, kaip atskirus daiktus, nuo žmogaus, įvardyto kaip čiabūtis. Įvedama buvinių hierarchija. Joje čiabūtis turi net tris pranašumus prieš kitus buvinius:

Tad čiabūtis turi keleriopą pirmumą bet kokio kito buvinio atžvilgiu. Pirmasis pirmumas yra *ontinis*: šis buvinys yra apibrėžtas savo būtimi per egzistenciją. Antrasis pirmumas yra *ontologinis*: čiabūtis dėl savo egzistencinio apibrėžtumo pati savaime yra „ontologinė“. Tačiau juk čiabūčiai lygiapadiškai priklauso – kaip egzistencijos supraties konstitutas – bet kokio nečiabūtiško buvinio būties supratimas. Todėl čiabūtis turi trečiąjį pirmumą kaip bet kokios ontologijos galimybės ontiškai ontologinę sąlygą. Taip čiabūtis pasirodė kaip ontologiškai pirminis apklausiamasis bet kokių kitų buvinių atžvilgiu. (Heidegger 2014: 11–12)

Taigi žmogus supranta savo aplinkos buvinius ir savo paties egzistenciją. Daiktams, tarnaujantiems žmogui pagal jo paties daiktų supratimą, žmogus jiems priskiria kryptis ir duoda plotą savo gyvenamoje aplinkoje. Tad Heideggeriui svarbus daiktų Būties *buītiškumas*. Šliogeris, kad ir kiek jis būtų paveiktas Heideggerio, šiuo keliu nėjo.

Lietuvių kalboje egzistuoja *buīties* ir Būties žodžių žaismas. Skiria tik viena raidė. Matyt, lietuviai savo *buītyje* išvelgė rūpestį pačia savo egzistencija. O tai ganėtinai hai-degeriška. Pamatę *buītišką* daiktą, mes praregime – tame daikto *buītiškume* išvystame daikto Būtį. Gal net ne daikto, o savo pačių? Galbūt daikte atsispindi, kaip mes patys suvokiame savo santykį su jais ir jų kuriama aplinka bei kultūra? Neatsitiktinai Šliogeris knygoje *Daiktas ir menas* sugretino Cézanne'ą su van Goghu, atvirai žavėdamasis jų pagarba paprastiems daiktams. Kaip jau pastebėjome, tie „paprasti daiktai“ buvoja būtent *buītinėje* aplinkoje. Puodas yra tam, kad jame išvirtų maistas, ąsotis – tam, kad į jį būtų įpilama pieno, laikrodis – tam, kad padėtų lengviau orientuotis dirbant, ir t. t. Taigi

Šliogeris, žavėdamasis paprastais daiktais, žavisi ir jų paskirtimis, tik jų nesureikšmina, nes tai vestų link daikto vartojimo, jo funkcionalumo. Tad Lietuvos filosofas nepasuka haidegerišku keliu. Jis apsisoja ties *tik* daiktu.

Nors Šliogeris neskirsto, kurie daiktai susiję su *buities* plotme, o kurie nesusiję, užtat jis skirsto daiktus į „vertus“ dailininko teptuko ir „nevertus“ jo. Filosofui svarbu, kad tai būtų „paprastas daiktas“ – paprasta kėdė, paprastas nuplyšęs švarkas ir, be abejo, paprasti sudiržę batai. Dailininkui šie paprasti daiktai nepaprasti – jie taps „daiktais-šventaisiais“.

Tai liudija kad ir tokia citata:

<...> teisėtu paveikslo herojumi tampa paprasčiausias daiktas. Sezano paveiksluose nebėra ‚gražių‘ ir ‚negražių‘, ‚didelių‘ ir ‚mažų‘, ‚kilnių‘ ir ‚nekilnių‘ daiktų. Daiktai neskirstomi į tuos, kurie ‚verti‘ teptuko ir tapytojo dėmesio, ir tuos, kurie tokio dėmesio ‚neverti‘. Negana to, kuo paprastesnis daiktas, tuo labiau jis prašosi perkeliama į drobę, kuo menkesnė jo būtis, tuo garsiau jis maldauja pamatyti, padidinti, parodyti tą būtį, nes juk ir pats menkiausias daiktas y r a ir turi teisę būti, nes ir paties elementariausio daikto būtyje grožio yra daugiau negu visose literatūrinėse idėjose, visose kilniausiose prasmėse, visose anonimiškose abstrakcijose, žodžiu, visoje žmogaus sukurtoje simbolių karalystėje. Ir Sezanas savo darbais įrodė, kad taip iš tikrųjų yra. Jis, kaip ir Van Gogas, padarydavęs paprasčiausius daiktus ‚savo šventaisiais‘, tapė puoda, svogūną, krosnį, nušiususį švarką, krėslą ar laikrodį be rodyklių, ir tapė visa tai ne kaip foną, ne kaip antraeilį kompozicijos elementą, ne kaip puošmeną ar detalę, o kaip pagrindinę paveikslo figūrą, kaip absoliutų teleologinį centrą. (Šliogeris 1988: 189)

Taigi paprasčiausi daiktai, paimti iš *buitinės* aplinkos, turi savąją Būtį. Tokie daiktai kaip puodas ir ašotis tampa daiktais-šventaisiais. Berods, filosofui net žmogus yra daiktas<sup>8</sup>. Vis dėlto Šliogeris savo meno filosofijoje daugiausia mąsto apie pušį gamtoje, neturinčią nieko bendro su *buities* aplinka. O štai Heideggerio tapybos objektas – batai, susiję su vaikščiojimu, kurie tarnauja kaip žmogui parankus reikmuo, tarpstantis *buities* plotmėje. Žinoma, visuomet galima kalbėti apie madų pasaulio batus, apie aristokratijos avalynę, bet van Gogho nutapyti batai paveiksle *Batų* pora yra sudiržę. Būtent iš tokio paprasto daikto tarnaujamumo atskaitos taško, atskleidžiamo ankstyvajame veikale *Būtis ir laikas*, vokiečių filosofas pažvelgs į van Gogho nutapytus batus vėlesniame savo meno filosofijos tekste *Meno kūrinio ištaka*. Batų interpretacija pernelyg arti daikto, kaip įrankio, sampratos, kad nematytume, kaip Heideggerio meno filosofija susijusi su įrankio samprata, išskleista veikale *Būtis ir laikas*. Van Gogho nutapyti batai interpretuoti kaip įrankis, turintis paskirtį: jie pagaminti „tam, kad“ žmogus jais vaikščiotų. Juk batai patys savaime tėra žmogaus dirbinys. Heideggerio net nedomina batai vien tik kaip dirbinys – savo interpretacijoje jis siekia įžvelgti, kaip atsiveria žmogaus Būtis už to dirbinio. Batų nusidėvėjimas parodo, kad dirbinys naudotas kaip įrankis. Įžvelgiant į nusitrynusius batus, matyti, kaip sunkiai jais vaikščiota.

Pastebėtina, kad veikale *Būtis ir laikas* Heideggeris kaip įrankio pavyzdį pateikia ne tik plaktuką, kurio paskirtis – kalti, bet ir batus: „Viena vertus, pagamintas dirbinys kaip

<sup>8</sup> Filosofas Augustinas Dainys dalijasi tokiu prisiminimu: „Prisimenu, studijų metais Šliogerio paklausiau: Jūs kalbate apie daiktus, o kaip vertinate žmones? Jis atsakė, kad žmonės yra tokie patys daiktai“ (Dainys, Kavaliauskas 2022: 43).

tas plaktuko, obliaus, adatos *kam* turi įrankio būtiškumą. Pagamintini batai yra nešiojimui (batų įrankis), padirbtas laikrodis – laiko išskaitymui“ (Heidegger 2014: 58).

Šioje vietoje labai aiškiai suformuluota: „batai yra nešiojimui“. Skliaustuose prirašyta: „batų įrankis“. Heideggeris veikale *Būtis ir laikas* dar neužsimena apie batus kaip apie meno objektą. Taip pat ir van Gogho pavardė dar nešmėžuoja. Visa tai atsiras vėlesniajame tekste *Meno kūrinio ištaka* (Heidegger, Gadamer 2003). Bet veikale *Būtis ir laikas* jau pasirodo susiformavusi Heideggerio samprata apie batus kaip apie įrankį, tiesiogiai susijusį su žmogiškąja egzistencija, kasdienybės rūpesčiais. Ši samprata išliko ir jo meno filosofijoje. Interpretuodamas van Gogho *Batų poros* paveikslą, filosofas batuose nenori matyti vien tik pačių batų dirbinio, susklausdamas jų, kaip įrankio, paskirtį vaikščioti. Atvirkščiai, Heideggeris laikosi savo ankstesnio požiūrio, kad batų daiktas susijęs su žmogiška paskirtimi „tam, kad“, išdėstyto veikale *Būtis ir laikas*: „Įrankis esmingai yra „kažkas tam, kad...“ Įvairūs „tam, kad“ būdai, kaip antai tarnaujamumas, prisidėjumumas, vartotojiškumas, patogumas, konstatuoja įrankių visybę. Struktūroje „tam, kad“ glūdi *nukreiptis* nuo kažko prie kažko“ (Heidegger 2014: 57).

Tad natūraliai savo vėlesnėje meno filosofijoje Heideggeris interpretavo van Gogho nutapytus batus ne tik kaip daiktą, bet matė ir su jais susijusią istoriją – valstietės vienišą drėgnu dirvožemiu vakarėjant (Heidegger, Gadamer 2003). Todėl batų dirbinys Heideggeriui yra ne vien *tik* batai, bet ir nukreipia kažkuria linkme žmogui patiriant savo paties egzistenciją. O Šliogeris pridėtines batų interpretacijas suvokia kaip daikto hominizavimą. Paaiškinamoji batų istorija neleidžia daiktui buvoti vien tik sau pačiam. Dabar su batais kartu buvoja ir jų šeimininkas – žmogus. Natūralu, kad Šliogerui rūpi Cézanne'o pušies paveikslas, nurodantis ne į žmogaus egzistencines patirtis, o į patį medį. Regisi, tarsi Cézanne'as gyvu balsu kvieštų: „Žiūrėkite, čia auga pušis. Štai pušis! Pušis be jokio žmogaus gyvenimo. Čia pušies gyvenimas.“

## Menininkas-gamta versus Menininkas-žmogus

Lig šiol susidarė įspūdis, kad, anot Šliogerio, menininkas tiesiog įlieja Būtį į tapybos objektą. Originalas lyg ir tampa antraeilis. Materialus originalas užleidžia kelią nematerialiam tapybos kūriniiui. Nutapyto daikto Būtis įgyja pirmumą prieš gamtos originalą. Tokia išvada prieštarauja paties Šliogerio išsakytai minčiai, kad geriausias menininkas yra pati gamta, o į paveikslą net neverta žiūrėti – geriau pažvelgti pro langą į originalą (sic!). Štai ši viską aukštytyn kojom apverčianti citata:

Tikrasis menininkas yra gamta – ir kūrinyje, ir kūrėjuje. Jei meno kūrinys šio to vertas, jis yra paprasčiausias langas, pro kurį Tu pamatai gamtos daikte glūdinčią ir tylinčią Esmo transcendentiją. <...> O apskritai, užuot spoksojęs į paveikslą, pažvelk pro langą. Rezultatas bus kur kas geresnis. (Šliogeris 1997: 170–171)

Taigi Šliogeris prieštarauja pats sau: vienur teigia, kad paveiksle regime daikto Būtį, daiktuose išvystame jų šventumą, pamatome, kad dailininkas jiems leidžia būti, o kitur aiškina priešingai, jog „tikrasis menininkas yra gamta“, o mes, užuot eję į meno galeriją

spoksoiti į paveikslus, verčiau pažvelgtume pro langą į gamtos originalus – „rezultatas bus kur kas geresnis“.

Šiuo atveju Būties „daugiau“ biologiniame daikte. Šiuo atveju estetikos kriterijumi išlieka Būtis, tik dabar tikrasis menininkas – gamta, o ne prancūzų dailininkas Provanse. Tai reiškia, kad *Didžiosios pušies* grožis vis dėlto atsiskleidžia gamtoje, o ne žmogaus tapyboje. Bet juk būtent tai Šliogeris neigė tvirtindamas, jog paveiksle yra daugiau Būties negu originale. Jeigu suprastume šį posakį metaforiškai, prieštaravimo nebeliktų. Bet, regis, Lietuvos filosofas apie *Didžiosios pušies* Būtį paveiksle kalbėjo ne metaforiškai. Tai liudija tolesnės citatos.

Bent jau Sezanas pasakytų, kad nutapyti didžiąją pušį yra nepaprastai sunku, taip sunku, jog jam to niekada nepavykę padaryti, jog jis abejojęs, ar apskritai kas nors ir kada nors pajėgtų nutapyti ją taip kaip derėtų, t. y. taip, kad galėtum tarti: išties toji pušis paveiksle tikresnė už tikrąją, ji turi daugiau būties. Kopija tikresnė už originalą? Žinoma, tik taip, tik šito visada ir visur siekdavo tikras tapytojas. (Šliogeris 1988: 111)

Kitoje vietoje Šliogeris tęsia šią mintį aiškindamas, kad pušies Būtis paveiksle solidesnė už gyvosios pušies (Šliogeris 1988: 178), mat, pavaizdavus pušį, jos Būtis netgi „padidėja“ (*ibid.*: 179). O dar kitoje vietoje formuluoja netgi taip: „Nutapytas daiktas yra ne užuomina apie tam tikrą daikto būtį, ne tapybinis paties pakaitalas, net ne daikto „vaizdas“, o būtent p a t s daiktas, t i k r a s daiktas, tikresnis už savo provaizdį, daiktas, turintis daugiau būties už originalą“ (*ibid.*: 148).

Matome, kad Šliogeris nusigręžia nuo Platono tradicijos, kur tapyba suprantama kaip reprezentuojanti tikrovę. Lietuvos filosofas pats tai labai aiškia įvardija:

Platonas klydo kaltindamas menininkus, kad jie turį reikalą su iliuziškiausia regimybe, su šešėlio šešėliu. Tapytojas klasikas taip niekada nemanė: jam nutapytas daiktas nėra ontologiškai antrinė ar bent jau antrarūšė realybė. Kurdamas meno daiktą, jis tikisi padidinti paprasto daikto būties intensyvumą. (Šliogeris 1988: 149)

Šioje vietoje dar sykį kyla pagunda suprasti posakį apie „daikto būties intensyvumą“ metaforiškai, atiduoti duoklę gyvai filosofo literatūrinei kalbai, tačiau Šliogeris neprisipažįsta kalbą metaforiškai, perkeltine prasme. Verčiau įtaigiai tvirtina, kad taip yra. Tokia juk Šliogerio Būties meno filosofija, tokia *grand* tezė apie nepriklausomą pušies Būtį, esančią paveiksle. Antraip grįžtume prie kantiškosios estetikos tvirtindami, kad paveiksle tobulai išreikšta idėja. O juk, kaip minėta, tokia tezė, kad dailininkas atskleidžia paveiksle daugiau Būties, prieštarauja kitai tezei, kad „tikrasis menininkas yra gamta“. Filosofas nejučiom įvedė skirtį tarp Menininko-gamtos, sukūrusio originalą – biologinę pušį, ir Menininko-žmogaus, sukūrusio pušį paveiksle.

Kyla klausimas, ar toks prieštaravimas neišbalansuoja Šliogerio filosofijos pusiausvyros. Taip pat kyla klausimas, ar tikrai Šliogerio mąstymas paremtas pusiausvyros struktūromis (Kučinskas, Kardelis 2015: 19–35). Galbūt atskyrus sistemines Šliogerio knygas nuo jo nesisteminių, kaip pats filosofas tai yra įvardijęs, atsiradęs prieštaravimas tarp skirtingų tezių netektų savo svarbos. Juk teiginys dėl Menininko-gamtos ateina iš

nesistemines Šliogerio knygos *Niekio vardai*. Tik problema ta, kad norisi pritarti būtent pastarajam teiginiui – biologinį originalą sukuria gamta. O žmogus sukuria tik meno kūrinio arba rankdarbio originalą. Tad ir Būtis randama nehominizuotoje gamtoje.

## Išvados

1. Paveikslas *Batų pora* Heideggeriui įgyja meninę vertę, nes per nusidėvėjusius batus, kaip įrankį, atsiskleidžia ne tik daikto stovėjimas savo paties šviesoje, bet ir žmogaus egzistencinė patirtis, siejama su daiktu kaip įrankiu. Todėl pasirinktas būtent šis paveikslas. Heideggeriui pušis, esanti pati sau, kaip pakankama sau, neturinti sąlyčio su žmogaus gyvenimu, nieko nepasako apie tai, kaip žmogus būna pasaulyje. Pušis, auganti pati sau, nėra reikmuo, tad neturi hominizuotos paskirties „tam, kad“. Todėl van Gogho paveikslas *Batų pora* Heideggeriui yra tinkamesnis už Cézanne'o *Didžiąją pušį*.
2. Šliogeriui aktualus pats daiktas. Pakanka ir to, kad paveiksle matyti, kaip daiktas stovi savo paties šviesoje. *Batų poros* paveikslas Būties filosofijai tinka, nors tai ir amatininko, o ne gamtos dirbinys, nes atskleistas daikto esmiškumas, kuris yra pakankamas pats sau. Paveikslo *Didžioji pušis* privalumas tas, kad pušis, auganti pati sau, yra natūralus gamtos substancinis individas. Paveiksle nėra nieko, kas nurodytų į hominizuotą pušies paskirtį „tam, kad“. Pušis tiesiog yra be jokio jai priskirto tarnaujimumo.
3. Heideggeriui nutapyti batai ne tik buvoja patys sau savo buvimo šviesoje, bet ir sužadina vaizduotę, mąstant apie egzistencinę tų batų dėvėjimo patirtį, ką kritikavo ir dekonstravo Derrida. O Šliogerio meno filosofijoje savarankiškas daikto buvojimas savo paties šviesoje yra sau pakankamas. Paradoksalu, tačiau tai turėtų tikti ir pačiam Derrida. Juk tai Derrida norėjo grąžinti batus batams, siekė, kad daikto Tiesa būtų tai, jog daiktas tiesiog yra. Derrida pabrėžė, jog *Batų poros* paveiksle batai nevaikšto – jie padėti, pozuoja su sąmoningai išnarstytais raišteliais. Taigi natūrmorte jie haidegeriškai buvoja savo buvimo šviesoje – atsilapoję, išvarstyti.
4. Šliogeris prieštarauja pats sau, kuomet įsiveda du skirtingus menininkus – Menininką-žmogų ir Menininką-gamtą. Anot Šliogerio, biologinis originalas pušis **turi mažiau** Būties negu nutapyta pušis paveiksle *Didžioji pušis*, nes dailininkas, tapydamas daiktą, į paveikslą kūrybiškai įliejo „daugiau Būties“. Tai prieštarauja kitai Šliogerio minčiai, kad biologinis originalas pušis **turi daugiau** Būties negu paveiksle, nes „tikrasis menininkas yra gamta“.

## Literatūra

- Bagdanavičiūtė, R., 2012. *Interpretacinės dinamikos pobūdis bei kaita hermeneutikoje*. Daktaro disertacija: humanitariniai mokslai, filosofija (01 H). Vytauto Didžiojo universitetas.
- Blum, S., Hill, E. D., 1988. *Borrowed Shoes*. Art Forum. Interneto prieiga: <<https://www.artforum.com/print/198804/borrowed-shoes-34739>> [žiūrėta 2022 m. rugpjūčio 10 d.].

- Dainys, A., Kavaliauskas, T., 2022. Apie kalbos filosofiją ir vilčių epochos pabaigą. *Kultūros barai* 8: 41–47.
- Daujotytė, V., 2022. „Žemaitijos link“: Arvydo Šliogerio sielovaizdžiai. *Krantai* 2: 4–11.
- Derrida, J., 1978. *La Vérité en Peinture*. Champs essais. Flammarion.
- Heidegger, M., 2014. *Būtis ir laikas*. Iš vokiečių kalbos vertė Tomas Kačerauskas. Vilnius: VGTU leidykla Technika.
- Heidegger, M., Gadamer, H. G., 2003. *Meno kūrinio ištaka*. Iš vokiečių kalbos vertė Tomas Sodeika ir Jurga Jonutytė. Vilnius: Aidai.
- Kačerauskas, T., 2020. *Metai be Arvydo Šliogerio*. Interneto prieiga: <<https://www.delfi.lt/news/ringas/lit/tomas-kacerauskas-metai-be-arvydo-sliogerio.d?id=86063235>> [žiūrėta 2022 m. rugpjūčio 20 d.].
- Kardelis, N., 2023. Arvydo Šliogerio Niekis / Būtis / Esmas ir hominizuotas pasaulis. In: T. Kavaliauskas, G. Mažeikis. Pokalbių laida *Laisvai ir kritiškai* per *YouTube* kanalą. Interneto prieiga: <[https://www.youtube.com/watch?v=TWqCGUnP9KE&ab\\_channel=Laisvaiirkriti%C5%A1kai](https://www.youtube.com/watch?v=TWqCGUnP9KE&ab_channel=Laisvaiirkriti%C5%A1kai)> [žiūrėta 2023 m. vasario 7 d.].
- Kučinskas, J., Kardelis, N., 2015. Pusiausvyros siekis Arvydo Šliogerio filosofijoje. *Problemos* 88: 19–35.
- Rapaport, H., 1997. *Is There Truth in Art?* Cornell University Press.
- Sverdiolas, A., 2003. *Aiškinimo ratas: hermeneutinės filosofijos studijos – 2*. Vilnius: Strofa.
- Šliogeris, A., 1988. *Daiktas ir menas*. Vilnius: Mintis.
- Šliogeris, A., 1997. *Niekio vardai*. Vilnius: Pradai.
- Šliogeris, A., 2011. *Transcendencijos tyla*. Vilnius: Margi raštai.
- Vincent van Gogh Museum, Amsterdam. 2022. *Why did Van Gogh Create Multiple Paintings of (Old) Shoes?*. Interneto prieiga: <<https://www.vangoghmuseum.nl/en/art-and-stories/vincent-van-gogh-faq/why-did-van-gogh-create-multiple-paintings-of-shoes>> [žiūrėta 2022 m. spalio 20 d.].