

**Dean Komel**

# UMETNOST KOT MOŽNOST FILOZOFIJE

Naslov »umetnost kot možnost filozofije« se najprej zdi nekoliko čuden in problematičen, morda tudi pretenciozen. Kako naj bi umetnost *bila* možnost filozofije?

**373**

Če se tu namenjamo spregovoriti o umetnosti kot možnosti filozofije, si ne domišljamo, da in kako bi obstoječa umetniška produkcija lahko vplivala ali celo morala vplivati na filozofijo v tem smislu, da bi njo samo naredila produktivnejšo. To bi bila zgolj neka zunanja, producentska možnost, ki se tudi že obširno uveljavlja, vendar pa je nebistvena, saj niti ne izhaja iz notranjega bistva filozofije niti se ne vrača vanj. Spregovoriti želimo o umetnosti kot *notranji in bistveni možnosti* filozofije – kot *notrinskosti* filozofije, da uporabim to globoko Hölderlinovo besedo.

Mar ni to še bolj čudno, problematično in pretenciozno? Vsekakor, posebej še, če pogrešamo temeljitejši vpogled v zgodovinsko možnost filozofskega mišljenja ali pa mu jo celo odrekamo. Pa vendar, kaj, recimo, pomeni zgodovinsko izpričana zahteva po filozofiji kot znanosti, celo nastrožji znanosti? Morebiti to, da se mora filozofija v pogledu svoje metode in vsebine

---

---

podvreči kaki izmed obstoječih znanosti? Tovrstni poskusi sicer, še posebej od razmaha t.i. pozitivnih znanosti v 19. st., niso redki, vendar pa na dolgi rok ne uspevajo. Zahteva »filozofija kot znanost« pove: filozofija se mora v svojem lastnem razvitju dvigniti na raven znanosti, torej da iz same sebe po sami sebi za samo sebe postane znanost. Podobno je, če postavimo zahtevo po filozofiji kot umetnosti, le da ta nekako ostaja v senci prve zahteve – kamor naj bi jo po svoje potisnil že Platon z ugotovitvijo, da je z znanostjo filozofije hkrati dosežena tudi najbolj resnična umetnost. V nadaljnjem razvoju filozofije je prihajalo do prepletanj, pa tu tudi do hudih navzkrižij med obema prizadevanjima – kakor se prvo prizadevanje za znanstveno filozofijo merodajno uresniči pri Heglu, tako drugo prizadevanje po umetniški filozofiji nemara doseže svoj vrh pri Schellingu. Filozofija kot umetnost, filozofija kot znanost – to sta dve tradicionalno uveljavljeni ideji filozofije, ki si medsebojno kar se da nasprotujeta, in vendar napotujeta druga na drugo. Mar še vedno?

**374**

Zdi se namreč, da je prizadevanje za filozofijo kot najstrožjo znanost s Husserlom doživelo svoj zadnji relevantni zagon. Težje bi to rekli za prizadevanje za filozofijo kot umetnost, ki jo je postavil tudi Nietzsche ter njegovi zasledovalci vse do fenomenologov in dekonstruktivistov. To, da si antiplatonizem tu še posebej daje duška, nam lahko zastre dvosmiselnost Platonovega nauka o umetnosti, ki ga notranje določa njegov še bolj v skrivnost zaviti nauk o idejah. Vsekakor pa filozofijo od Platona naprej zadeva ideja umetnosti in se poskuša tudi najti filozofsko določilo bistvenega porekla umetnosti in sicer v *mimesis*, posnemanju.

A če danes z Nietzschejem in proti Platonu ali kar brez njiju govorimo o umetnosti kot možnosti filozofije, gotovo ne moremo (več) upati na možnost razvitja filozofije iz ideje umetnosti bodisi kot *mimesis* bodisi kot čutnega svetenja ideje same. Danes, to je mogoče suvereno ugotoviti, sploh nimamo nikakršne ideje umetnosti. Prav tako nimamo nobene ideje filozofije, ki bi nam tako idejo umetnosti priskrbelala in si jo postavila kot ideal. Kvečjemu se na podlagi seznanjanja z različnimi estetikami in teorijami umetnosti poskuša sem ter tja podati kako sintetično refleksijo o pretekli in tekoči umetniški produkciji. O filozofski ideji umetnosti ni sledu, le ko-

---

---

pičenje predstav, naziranj, vtisov, opazk, ki se prekopicuje po estetskih kongresih.

A tudi najresnejši filozofi v stoletju, ki mineva, niso videli nobene prave duhovnozgodovinske možnosti, da bi filozofija v prihodnosti še lahko izvrgla iz sebe neko idejo umetnosti in si jo celo postavila za lastni kanon. Somožnost »idejnega sožitja« umetnosti in filozofije zadeva ob neko temeljno nemogočnost, ki je sama mogočnejša od vsakršne somožnosti. Umetnost in filozofja se danes po neki usodni nujnosti zbližujeta edino v stiski obojestranske ne-mogočnosti in brez-nujnosti. Ta sprega breznujne nemogočnosti in mogočne nujnosti oblikuje neko nujo, znotraj katere se nam filozofski razmislek o umetnosti danes edino zdi smiseln, če je ukvarjanje s smislom v našem času seveda še dovoljeno, če ni vsak poskus umevanja in snovanja vnaprej zavrnjen kot presežen in nepotreben. Umetnost je danes možnost filozofije edino po svojem obratu v nujo nemožnosti in breznujnosti.

Tema »umetnost kot možnost filozofije« zadeva torej na nemogočnost, ki bi jo sicer lahko zaobsegli z znano formulacijo: umetnost na koncu filozofije – filozofija na koncu umetnosti. Brez dvoma je to zadnjih nekaj desetletij tema, ki v različnih pogledih sili v ospredje filozofskega razpravljanja o umetnosti, pri čemer se za glavno pričo kliče Hegla. Tudi tam, kjer hočemo situacijo konca umetnosti preseči ali celo pozabiti, ta še vedno deluje iz ozadja. V vsem tem času, odkar je konec umetnosti skupaj s koncem filozofije, pa zgodovine in človeka tako rekoč znana in priznana stvarnost, je menda tudi že dozorelo spoznanje, da »konec« tu pomeni več od tega, kar smo sicer pripravljani s koncem razumeti.

**375**

Po običajnem dojemanju naj bi se stanje konca naznanjalo tam, kjer naj bi bile izčrpane vse možnosti in kjer se kaj preneha. Toda to je zgolj omejeno dojemanje konca. Če pridemo do nekega konca, lahko to pomeni tudi, da smo dosegli cilj. Lahko pa konec pomeni tudi dosežen smoter, torej dovršitev v smislu dovršenosti. Če razumemo ta smoter v izvornem smislu grškega telosa, potem konec kot taka dovršena dovršitev nikakor ne pomeni prenehanja vsake nadaljnje možnosti, temveč zbir vseh možnost, omogo-

---

---

čitev vse možnosti – konico možnosti. Bližina besed »konec« in »konica« je tu pokazalna. Nadvse zanimiva pa je tudi bližina besede »kraj«. V nemščini nosi pomen konice beseda za kraj, »Ort«. Slovenska beseda »kraj«, ki sicer izhaja iz zanimivega glagola »krojiti«, je v hrvaščini beseda za »konec«. Odtod tudi beseda »krajina« za mejno deželo. Temu, kar kraje povezuje v njihovo krajevnost se v sloveščini reče pokrajina. Omenjene besedne povezave nam dajo misliti konec v perspektivi kraja ali pokrajine, ki se odpira z nekega vrha. Ta pokrajina pa lahko spet pomeni puščavo ali pragozd.

Konec umetnosti na koncu filozofije bi potemtakem pomenilo: zbir vseh dosedanjih možnosti umetnosti v njihovi neskončni perspektivi. Kdor je seznanjen z umetniškimi dogajanjem v umetnosti konec devetnajstega stoletja in v dvajsetem stoletju, bo temu gotovo pritrnil. Lahko bi rekli, da je umetnost res postala polnomočna ali pa je v stalnem postajanju svojega opolnomočenja, svoje volje do moči. Umetnost na svojem koncu torej ne pomeni prenehanja umetnosti, temveč njeno vrhovno moč, ki omogoča tudi filozofijo kot »umetniško metafiziko«.

**376**

Od kje potem grozna nuja in stiska, če umetnost danes daje videz moči? Je morda nuja v tem, da umetnost daje zgolj videz moči in *je* v resnici svojega bistva hkrati ne-mogočna? Čim izrazitejša je torej pojavljivost umetniški del, čim bolj umetnost sili v svoje skrajne možnosti, tem bolj se pogloblja ne-mogočnost umetnosti. Konec umetnosti res omogoča neskončno sprostitve umetniške produkcije, ki pa hkrati izdaja bistveno nemogočnost umetnosti.

Glede na prej nakazano zvezo med koncem, krajem in konico možnosti lahko ta položaj umetnosti zajamemo s prisopodobo metalca kopja (zelo grško prisopodobo!) v največjem naponu moči, vendar pa konica njegovega kopja ni usmerjena nikamor, ni naravnana proti nobenemu cilju, temveč brezciljno visi v praznino. Umetniško prizadevanje je danes v svojih skrajnih možnostih bistveno zajeto z obupno praznino. Nihče ne more tajiti pošastnega molka, ki danes obdaja vsa razstavišča tekoče in pretekle umetnosti in zavija vase tudi vsak poskus pristnega filozofskega razmisleka. Umetnost je danes prav na vrhu svojih možnosti okrenjena v skrajno nujo

---

---

molka izpraznjenosti in je umetnost samo po izkustvu okrenjenosti v nujno svoje nemogočnosti. Kaj nam dovoljuje dovoljuje tako ostro (ob)sodbo?

Tu ne podajamo kake vrednostne sodbe o umetnosti, temveč je beseda o dogodevanju bistva umetnosti. Beseda o bistvu umetnosti je nekaj drugega kot teoretska ali kritiška obravnava umetniških pojavov in zapojavnih bistev. Ne gre za bistvo, ki ga v sebi skriva umetniška pojavnost in ki ga je treba spraviti na dan. Tudi ne za bistvo v pomenu notranjega pogoja možnosti. Gre za bistvovalno bistvo v smislu dogodevne razločitve, ki nas spravi pred neko bistveno odločitev. In v tem bistvenem odločitvenem pogledu lahko tvegamo in je celo treba tvegati (ob)sodbo: kljub vsej umetniški produkciji, kljub vsej obsedenosti s predajanjem umetniškemu použivanju in prav zavoljo tega je človek danes v bistvu brez umetnosti in sam drsi v brezno brezumetnosti. Ustrezneje kot o koncu umetnosti, ki je vendar vezan na hegeljansko topiko – je zato govoriti o bitnozgodovinskem stanju brezumetniškosti. »Brezumetniškost«, »Kunstlosigkeit« je naznaka, s katero se je sicer Heidegger poigral v sklepu svojih *Beiträge zur Philosophie*. Vsekakor je to ena premisleka vrednih formulacij v zasnutku mišljenja dogodja.<sup>1</sup> Še posebej, če pomislimo na Heideggrov spis o izvoru umetniškega dela iz leta 1935, ki po svoje naznani prehod na raven mišljenja dogodja in na njegovo poznejše atensko predavanje o poreklu umetnosti in določitvi mišljenja iz leta 1967. Že to, da Heidegger umetnost prek naznake brezumetniškosti vključuje v mišljenje dogodja, torej v bitnozgodovinsko mišljenje, kaže na drugačno možnost somožnosti filozofije in umetnosti, kot smo jo navajeni: »Brez-umetniškost tu ne izhaja iz nezmožnosti in propada, temveč iz moči vedenja o bistvenih odločitvah, zaradi katerih moramo prehoditi vse to, kar se je dozdej, in to dovolj poredko, dogajalo kot umetnost. V obzorju tega vedcnja je umetnost izgubila odnos do kulture: tu se razodeva zgolj kot dogodje biti.«<sup>2</sup> Brezumetniškost je izklic bistvene odločitve o

377

<sup>1</sup> Pred kratim je izšla tudi obsežna študija Iris Buchheim o Hölderlinu in Heideggru *Wegbereitung in die Kunstlosigkeit* (Würzburg 1994), ki tematiko brezumetniškosti sicer postavlja v naslov, vendar je v samem delu podrobneje ne razvije. Treba je pripomniti, da je recepcija Heideggra (na način: delati Heideggrovo filozofijo) sploh postala zelo utrudljiva; ponavlja, obnavlja, prenavlja, da bi naposled vse ostalo po starem.

<sup>2</sup> HGA 65, str. 505.

---

---

umetnosti iz nuje njene nemogočnosti, ki je sama mogočnejša od sleherne njene možnosti in dejanskosti. In ker gre za bistveno odločitev o poreklu umetnosti, se tu, kot nakaže Heidegger v naslovu svojega atenskega predavanja iz leta 1967, naznanja tudi kraj bistvene določitve mišljenja.

Seveda lahko spet pripomnimo: kaj dovoljuje Heidegru to naznako? S kakšno pravico govorimo o brezumetniškosti? Zadrega z razumevanjem izkušnje brezumetniškosti se kaže vsaj v dveh smereh: ali in kako je brezumetniškost mogoče ali celo treba izkusiti na umetniškem delu samem, če le-to prav spričo izkušnje brezumetniškosti kot tako v svoji bistveni prisotnosti izginja? Ali in kako izkušnjo brezumetnosti potrjuje umetniško delo samo, ali vsaj sprememba v razumevanju umetniškega dela, ki presega estetski odnos?

Ti dve vprašanji sta neposredno povezani z dvema pogledoma, ki ju je filozofija po Heglu v svojem preoblikujočem se razmerju do umetnosti oziroma do umetniškega dela še posebej izrazito skušala uveljaviti. Najprej je tu izrecna potreba preseženja estetskega razmerja do umetnosti in drugič, v neposredni povezavi s tem, zahteva, da je treba umetnost razumeti iz umetnosti same, iz njenega lastnega porekla, ne pa na podlagi kakega vnarnjega teoretskega stališča. V obeh primerih se torej bolj kot samo umetniško delo zdi problematično in vprašljivo izkustvo umetnosti, oz. izkustvo, ki ga omogoča umetniško delo.

**378**

Preseženje estetike v filozofskem izkustvu umetnosti zaznamuje *prehod od doživljaja v zavesti k dogodku v svetu*: umetniško delo ni izkusljivo na podlagi t.i. estetskega doživljaja, temveč kot umetniški dogodek. Ne moremo reči estetski dogodek, ker je estetika vezana na sfero doživljajskega sploh. Karakter umetniškega dela kot dogodka postane razumljivejši, če ga povežemo z zahtevo, da je umetnost treba razumeti iz umetnosti same, kar pomeni toliko kot iz njene lastne resnice. Umetniško delo je potemtakem dogodek, ki se vselej godi iz resnice umetnosti same. Ta dogodevna resnica pa ni kakršnakoli poljubna resnica, temveč je usojena v vsakokratnem uresničenju umetniškega dela. Če smo prej govorili o prehodu od doživljaja k dogodku, ki je značilen za preseganje estetike v filozofskem odnosu do

---

---

umetnosti, potem lahko zdaj rečemo, da se ta prehod dogaja v *zaznavanju* samem, se pravi, iz *načina, kako umetniško delo odpira zaznavanje*. Ta aspekt umetniškega dela, da odpira zaznavanje, je posebno izrazit v umetnosti dvajsetega stoletja. Tako lahko v zvezi s tem govorimo tudi o *odprti resnici* umetniškega dela. Pri tem je seveda očitno, da tako odprte zaznavnosti, ki jo lahko enačimo z odprtostjo izkustva sploh, ni mogoče spraviti v kak spoznavnoteoretski model zaznavanja. Nismo v sferi zavestnega, ampak v svetu, resnica, ki je na delu v umetniškem delu, je tu v osnovni svetna oz. svet odpirajoča. Umetniško delo ima tvorni karakter biti-v-svetu, je svetotvorno. Na tej podlagi je tudi možno pojasniti, kako je umetniško delo sploh prišlo v področje estetike, torej *aisthesis*. S tem ko umetniško delo motrimo kot dogodek v svetu in ne kot izdelek doživljanja v zavesti, se vsaj za silo osvobodimo prevladajočega estetskodoživljajskega razmerja filozofije do umetnosti in po drugi strani omogočimo, da umetnost razumemo iz umetnosti same, tj. iz njenega specifičnega svetnega karakterja. Pri tem se seveda sproža vprašanje, kaj je s svetom samim, kajti očitno je, da kolikor nam umetnost kot svetotvorna odpre izkustvo sveta, ne moremo računati z nekim že obstoječim izkustvom sveta, iz katerega bi pojasnili umetnost – ravno to pa počnemo, če izhajamo iz estetskega doživljanja. Nasprotno: umetnost sama bistveno odloča, koliko resnična je resničnost in kakšna je moč videza, v kateri se ta resničnost kaže. Zato v umetniškem delu zasije resnica sveta.

**379**

Kaj je zdaj v kontekstu te svetotvornosti umetnosti z brezumetniškostjo? Nemara bi ji ustrezala neka brezsvetovnost kot obče pripoznano duhovno-zgodovinsko stanje. S tem pa imamo ne eno, marveč že kar dve neznanki: brezumetniškost in brezsvetovnost. V kakšnem medsebojnem odnosu sta? Mogoče je pot do odgovora lažje utreti, če se obrnemo na Heideggrov spis o izvoru umetniškem delu iz leta 1935, kjer je posebej poudarjena napetost nasprotja med svetom in zemljo, ki ga v sebi usklajuje umetniška podoba. Protigrava zemlje in sveta tu spregovori iz izkustva grške *physis* kot sebe-skrivajočega razkrivanja (*aletheia*).

Hans Georg Gadamer, ki je vzpodbudo za svojo hermenevtiko umetnosti dobil pri Heideggro, v spremni besedi k izdaji tega gotovo najvplivnejšega Heideggrovega besedila o umetnosti, pri Reclammu leta 1960, sam opozarja

---

---

na nenavadnost vpeljave zemlje kot protipojma svetu: »Predavanja o umetnosti so dejansko pomenila filozofsko senzacijo. Ne le, da je bila umetnost vpotegnjena v osnovni hermenevtični nastavek človeka v njegovi zgodovinskosti, da je bila v teh predavanjih – podobno kot v Hölderlinovi in Georgejevi pesniški veri – razumljena kot mesto utemeljevanja celih zgodovinskih svetov, prava senzacija, ki jo je pomenil Heideggrov nov miselni poskus, je bila presenetljivo nova pojmovnost, ki je prišla na dan ob tej temi. O svetu in zemlji je bila beseda.«<sup>3</sup>

Gadamerju se zdi torej precej nenavadno, da je Heidegger v svoje razpravljanje o svetotvornem izvoru umetniškega dela vpeljal *zemljo* kot neke vrste protiporeklo. Zakaj je filozofu govorjenje o zemlji tuje in nenavadno in mu najprej zveni kot »nekak mističen in gnostičen prazven, ki lahko ima svojo domovinsko pravico kvečjemu v svetu pesništva«?<sup>4</sup> Tudi v glosarju Gadamerjevega najpomembnejšega dela *Resnica in metoda* zaman iščemo besedo »zemlja«. Kaj je v »zemlji« tako skrivnostnega? Ali zemlja sama skrivnostno kaže v resnico umetnosti in celo brezumetniškosti? To smer razmisleka je nakazal Gadamerjev učenec Gianni Vattimo, ki nam je znan predvsem po svojem delu *Konec moderne*, v katerem najdemo tudi razpravo *Smrt in zaton umetnosti*. Vattimo tu, tako kakor v drugih spisih o umetnosti v omenjeni knjigi, opozarja na pomembnost pojma zemlje v Heideggrovem razumevanju svetotvorne narave umetnosti. Pričakovali pa bi podrobnejšo razlago, zakaj se pomembnost zemeljskosti pokaže prav z ozirom na stanje konca umetnosti? Namesto tega Vattimo zemljskost precej pripne na končnost in jo spne s *physis* ter pravi »Zemlja in *physis* sta tisto, kar *zeitigt*: dobesedno, kar dozoreva, ki pa se tudi 'časi', če sledimo etimološki rabi te besede v *Biti in času*. Drugo sveta, zemlja, ni stalno, temveč se, nasprotno, kaže kot tisto, ki se vedno umika v 'naravnost', ki dopušča *zeitigen*, rojevanje in minevanje z znaki časa na licu. Umetniško delo je edina vrsta izdelka, ki ima staranje za pozitivno dogajanje, dejavno udeleženo pri določevanju novih možnosti smisla.«<sup>5</sup> Vattimo uvidi, da zemeljsko, razum-

<sup>3</sup> Hans Georg Gadamer, *Zur Einführung*, v: Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1992, str. 98.

<sup>4</sup> *Ibid.*, str. 99.

<sup>5</sup> G. Vattimo, *Konec moderne*, prev. S. Kutoš, Ljubljana 1997, str. 59.

---



---

ljeno v povezavi s *physis*, tvorno posreduje v koncu umetnosti; prav tako pripozna, da je konec treba razumeti kot sprostitiv umetniške produkcije, vendar pa razmisleka ne spelje do zadnjih konsekvenc in še vedno ostaja filozofsko zadržan do pojma zemlje, tudi v pogledu tistega, kar odstira kot »strukturo umetnostnostnih revolucij«. <sup>6</sup>

To zadržanost morda premaga večji posluš za to, kar nam pripoveduje umetnost in še zlasti pesništvo. Tako Dostojevski v romanu *Bratje Karamazovi* revolucijo človeka-umetnika, ki sicer sozajema vse druge tipe revolucij, globlje utemeljuje s t.i. »geološkim preobratom« (kot naj bi se sicer glasil naslov nekega mladostnega spisa Ivana Karamazova): »Brž ko se vse človeštvo do zadnjega odpove bogu (in jaz verujem, da se bo to razdobje, paralelno razdobjem v geologiji uresničilo), bo sam po sebi brez ljudožerstva padel ves bivši svetovni nazor in, to je glavno, vsa prejšnja nrvstvenost, in vse bo novo.« Geološki prevrat sam je takole pojasnjen: »Ta današnja zemlja se je tisočkrat ponovila; no, izživiljala se je, ledenela, se razletavala in razsipavala, razpadala v prvotne sestavine, spet voda, ki je bila nad kopno zemljo, in nato spet komet, spet sonce, iz sonca spet zemlja – kajti ta razvoj se morda neštetič ponavlja in zmeraj v isti podobi, do najmanjše nadrobnosti. To ti je dolgčas, da hujšega ne more ...« V opisanem bi lahko prepoznali Nietzschejevo misel o večnem vračanju enakega. Zaratusstrova knjiga se prične z zapovedjo ljubezni do zemlje. Je uganka večnega vračanja enakega torej bistveno zagonetka zemlje? Če to sprejmemo, potem smo tudi že nakazali, da je zagonetka zemeljskosti prvobitnejša od uganke večnega vračanja enakega. Vendar bodimo pozorni tudi na Rilkejeve besede iz devete Devinske elegije: »Zemlja, si ne želiš prav tega: *nevidna* / v nas živeti? – Kaj ne sanjaš o tem, / da некоč boš *nevidna*? Zemlja! *nevidna!*«<sup>7</sup> Mar eksteriorizacija zemeljskosti pri Dostojevskem in Rilkejeva interiorizacija zemeljskosti nista dovoljšnja vzpodbuda za filozofsko mišljenje, da dokončno seznanj s prebivanjsko razsežnostjo zemeljskosti, ki jo Heidegger

---

<sup>6</sup> Prim. poglavje *Struktura umetnostnih revolucij v Koncu moderne*, str. 81–96, kjer zemeljskost sploh ni omenjena. Sam sem to povezavo poskušal misliti v navezavi na Ernesta Jüngerja, Dušana Pirjevca in Friedrica Hölderlina (prim. D. Komel, *Diagrami bivanja*, Ljubljana 1998, str. 127–162).

<sup>7</sup> *Lirika* 62, prep. K. Kovič, Ljubljana 1988, str. 63.

---

vpelje pri svojem poskusu določitve izvora umetniškega dela? To pa po svoje zahteva posluh za tisto bistveno brezizvornost, ki se oglašča iz brez-umetniškosti.

Če smo zgodovinsko bistvo umetnosti prej naznačili s svetotvornostjo, potem je to samo pol resnice, ki ima sama karakter lepega videza sveta. Polna resnica kot raz-krivanje umetniškega dela je po Heideggrovi eksplikaciji v *Izvoru umetniškega dela* v vzajemni protipostavljenosti sveta in zemlje, v skladu, ki uskladi razpor med zemljo in svetom in pomeni umetniško postavo resnice kot skrivnosti sebeskrivajočega razkrivanja. Prav v tej povezavi spregovorita grški besedi *aletheia* in *physis* in v njej nas nagovori grška umetnost kot za nas zgodovinsko določilna umetnost, se pravi, taka, ki oblikuje svet. S tem pa nastopi tudi poglobljena zagata iskanja izvora umetnosti, ki ne le, da ni ponovljiv, temveč predvsem vlada kot odtegnjen. Primorani smo ga iskati z nekega konca, ne z začetka, kar pomeni: samo pritegovanje izvora mora sovključevati izkustvo odtegnjenosti; to pa je mogoče v izkustvu brezumetniškosti. In če pozorno preberemo Heideggrov spis o izvoru umetniškega dela, opazimo, da je izkustvo brezumetniškosti v njem vseskozi latentno prisotno, ne da bi kot tako prišlo do besede: »Smo v naši tubiti zgodovinsko pri izvoru? Vemo, tj., pazimo bistvo izvora? Ali pa se v našem razmerju do umetnosti sklicujemo samo še na učena poznavanja pretcklega?«

382

Očitno je, da tako v pogledu izkustva izvora kakor v pogledu izvornega izkustva umetniškega dela pri Heideggro vlada precejšnja zadrega, ki je v veliki meri povezana s tem, da je ta izvor zgodovinsko grški, naznačen v sklopu besed *physis – aletheia – poiesis – techne*. Ta zadrega postane povsem očitna pri sami določitvi bistvenega izvora umetnosti. Heidegger jo v dodatku k spisu o izvoru umetniškega dela v Reclamovi izdaji iz leta 1960 sam prizna – to je reklo »*Ins-Werk-setzen*«, postavljanje-v-delo, v določilu umetnosti kot »*Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*«, postavljanje-resnice-v-delo, spričo katerega se le-to skoraj izenači z bistvenim določilom moderne tehnike kot *Gestell*-a, postavlja (ta izraz v sestavku o izvoru umetniškega dela tudi uporabi). Heidegger taki izenačitvi sam nasprotuje, poskuša jo terminološko pojasniti in nakaže grško poreklo »tehničnega« *Gestell*-a v *techne*,

---

---

*thesis, poiesis in logos.*<sup>8</sup> Toda sopripadnost »umetnosti« in »tehnike« v grškem začetku je nekaj povsem drugega kot iz- in pri-enačevanje umetnosti in tehnike v času tehnološke reprodukcije umetniškega dela, če naj uporabim ta Benjaminov izraz. Tako se v razmislek o bistvu umetnosti neizbežno vsiljuje silno vprašanje bistva tehnike.

Med tehniko in umetnostjo ni danes nikakršnega ravnovesja. Umetnost v pogledu svoje bistvene iz-delave sama povsem visi na tehniki. Epohalno gibanje tehnike karakterizira kibernetično prienačevanje vsega po vsem – to pove oznaka *Gestell* – torej tudi umetnosti, in v tem pogledu je tudi konec umetnosti v smislu sprostitev njenih skrajnih možnosti tehnopoietično povzrokovan in v tej tehnopoietični povzročeni brezpogojen. Umetnost ima v okvirih razraščanja t.i. medijske kulture kot izpostave tehnopoietičnosti brezštevilne možnosti, vendar so vse enako brezbistvene. Umetnost je izgubila svojo bistveno svetotvorno mogočnost in je v *bistvu* postala tuja sama sebi – brezumetniška

To tujstvo je *bistveno*, če sledimo nekemu Traklovemu verzu, »tujstvo na zemlji«. Zemeljsko tujstvo (brezdomovinskost) je bistvena karakteristika samega »brez-stva« brezumetniškosti in brezsvetovnosti.<sup>9</sup> V pogledu tega tujstva se pojavi vprašanje, kaj je v času tehnopoietične reprodukcije z dogajanjem zemlje in sveta? Ali je danes, oziraje se na grški začetek, sploh še mogoče govoriti o medsebojnem nanašanju sveta in zemlje ter uskladitvi razpornosti med njima, ki je temeljna odlika edinstvenega grškega izvora umetnosti? Če umetniško delo obravnamo kot uskladitev razpora zemlje in sveta v siju lepote sebeskrivajočega razkrivanja, potem lahko rečemo, da je v grškem začetku zemeljsko na način *physis* tako rekoč samo iz sebe puščalo vzvijati svet, neki zgodovinski svet, in obratno, da ta je ta svet iz sebe puščal zemljo nazaj v skritost. Človek sam je bil pri tem vpuščen v to krožno igro odgovaranja zemlje in sveta na način *techné* in je tako lahko sam izvor

383

---

<sup>8</sup> »Das Ge-stell als Wesen der modernen Technik kommt vom griechisch erfahrenen Vorliegenlassen, logos, von griechischen poiesis und thesis.« (*Urs. des Kunst.*, str. 89.)

<sup>9</sup> Tuje, »fremd« razumemo tu v smislu, ki ga poudari Heidegger v svoji opredelitvi Traklove pesmi ob verzu »duša je tujec na zemlji«, »*Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden*«: »kam drugam naprej, na poti k ..., naproti pridržanemu.« (M. Heidegger, *Na poti do govorice*, Ljubljana 1995, str. 34.)

---

umetniškega dela. Tudi Heidegger umetnika postavlja kot en izvor umetniškega dela.

Kaj pa danes, v dobi tehnike? Zdi se, kot da zemlja in svet ne napotujeta več drug na drugega, temveč sta v stanju nekega medsebojnega nedopuščanja, ki s svoje strani omogoča širitev tehnopoiesisa. Brezsvetovnost kot splošno duhovno stanje danes pomeni zemljo brez sveta, enako bi po drugi strani lahko govorili o svetu brez zemlje. Zemlja je odtujena svetu, svet je odtujen zemlji. V tej soodtujenosti je zasidrana tudi brezumetniškost kot obmolknjenost spričo obrezstanjenosti sveta in zemlje. Ta zamolkla obrezstanjenost pušča za seboj globoko praznino, neznanski dolgčas, puščavo zapuščenosti, uboštvu bistva vsega bistvenega, brezobraznost razkritega in odvečnosti skritega ter, končno, nemogočnost umetnosti in filozofije.

Toda, mar nismo rekli, da konec umetnosti šče nakopiči neskončne možnosti umetnosti? Mar ni potem stanje zemlje brez sveta in sveta brez zemlje zgolj navadna fikcija, utvara? Res je, vendar taka fikcija, ki samo sebe podpira in omogoča kopičenje vse možnosti umetnosti v skupek tistega, kar hočemo v okvirih t.i. medijske kulture uveljaviti kot virtualno resničnost. Vse to je seveda možno, celo več kot možno, vendar brezbitveno. Bistvena izkušnja brezumetniškosti nas v tem pogledu odrešuje malikov te mahinalne fikcionalnosti, v katero se tehnopoietično preliva umetnost sama. F. W. von Herrmann, ki je sicer verjetno najceloviteje razvil Heideggrove vpogled v izvorno bistvo umetnosti, v zvezi s tem izrecno omenja t.i. abstraktno umetnost: »Abstraktna umetnost je, tako kot je, iz odtega sveta iz znotrajsvetnih, svet zbirajočih stvari, ki kot stvari pripadajo sebezaklepajoči zemlji. V abstraktni umetnosti se je spor sveta in zemlje odtegnil v postavljajoče spravljanja na plano zavoljo konstruktivističnega ustvarjanja.«<sup>10</sup> Tu nič ne pomaga, da se, recimo, namesto tega zavzemamo za kako konkretno umetnost; konkretnost je zgolj druga plat abstraktnosti in »v stvari« oziroma »v utvari« ena in ista mahinalna fikcionalnost, v kateri se zemlja prikazuje kot »nesvet blodnje«. <sup>11</sup> Heidegger namreč povsem določno opozori na fikcionalnost

<sup>10</sup> Friedrich-Wilhelm von Herrmann, *Technik und Kunst*, str. 42.

<sup>11</sup> M. Heidegger, *Überwindung der Metaphysik*, Vorträge und Aufsätze, Pfullingen 1990, str. 93.

---

---

technopoetične preureditve zemlje: »Neprikazljivi zakon zemlje le-to varuje v zadostnosti vznikanja in ponikanja vsch stvari v odmerjenem krogu možnega, ki mu sledi vsako možno, a ga vseeno ne pozna ... Šele volja, ki se vsestransko uravnava v tehniki, trga zemljo v utrujanje, izrabljanje in spreminjanje umetnega. Tehnika prisili zemljo čez zrasli krog njenega možnega v to, kar ni več mogoče in je zato nemožno.«<sup>12</sup> Opraviti imamo torej z močjo, ki presega vse možno in ga pretvarja v ne-možno. Moč ne-možnega je bistveno moč pretvarjanja in utvare, fikcije. Najmočnejša pa je utvara obrežanjenosti zemlje in sveta.

V tej zemljo premočujoči in hkrati onemočujoči nemožnosti utvarjajočega je tudi bistveno poreklo vzajemne nemogočnosti umetnosti in filozofije danes. Vseeno se zdi umestno zastaviti vprašanje, kje v nujo brezumetniškosti obrnjena umetnost šc lahko postane možnost filozofije? Z vprašanjem po »kje« tu ne sprašujemo po nekem mestu, ki naj bi ga neka umetnost zavzemala, temveč po neki možnosti, da umetnost po svojem koncu kot neskončni utvari končno postane kraj ustvarjajočega prebivanja na zemlji: »Eno je zemljo izrabljati, nekaj drugega pa sprejeti blagor zemlje in se udomačiti v zakonu tega sprejemanja, da bi varovali skrivnost biti in bdeli nad nepoškodovanostjo možnega.«<sup>13</sup>

Umetnost je možnost filozofije, kolikor nas obrnjena v nujo brezumetniškosti nastanja na kraju možnosti možnega, bistvene odločitve o prebivanju na zemlji pod nebom kot v možni celoti sveta. Brezumetniškost nas v uboštvu svojega »brezstva« navda s premožnostjo biti. Bolj ko se umetnost oddaljuje od umetnosti, bolj kot je umetnost brezumetniška, bolj postaja tajanstvena godba prebivanja na zemlji, s katero se godi svet. V nujo brezumetniškosti obrnjena umetnost zato naznanja prigodo biti v možnosti možnega: je dogodek kot zgodba, je zgodovina kot god, je ugodje kot godba. Pesniško mišljenje, ki izhaja iz te možnosti možnega, prihaja iz srca prebivanja. S seboj prinaša mero biti, ki je, ker spušča nebo na zemljo, najlahkotnejša, ker dviguje zemljo do neba, pa najtežavnejša mera vseh mer.

<sup>12</sup> Ibid., str. 94.

<sup>13</sup> Ibid., str. 94.

---