

K HERMENEVTIKI UMETNIŠKEGA DELA PRI HANSU-GEORGU GADAMERJU¹

Zaradi česa je umetniško delo res umetniško delo in ne le vsakdanji predmet? Zakaj prikliče vtise začudenja, presenečenja in odtujitve od sedanosti? Je mar v njem zajeta višja resnica?

209

Ta vprašanja me zanimajo v zvezi s širšim problemskim sklopom, namreč, ali zasnitek teh razmislekov glede estetičnega izkustva nujno vključuje kritiko tradicionalne estetike umetniškega dela. Slednji kritiki očitajo, da razume umetniško delo kot mesto zajetja višje resnice. Če nočemo izkriviti resnice, ki se v umetniškem delu dogodi, moramo procesom prisvajanja pripisati zgolj drugoten pomen in jih obravnavati kot golo ponovitev. Vendar se smemo vprašati, ali je ob taki predpostavki mogoče razumeti umetnost iz načina njene danosti v izkustvu. Ali je mogoče, izhajajoč iz izkušnje umetniškega dela, primerno opredeliti estetično izkustvo?

To razmišljanje je vodilna nit mojega branja enega od poglobitnih zagovornikov estetike umetniškega dela, Hansa-Georga Gadamerja. Najprej bom pojasnil, kaj Gadamerju pomeni estetično izkustvo, nato obravnaval njegovo kritiko subjektivizacije estetike ter slednjič obrazložil pomen, ki ga Gadamer priznava načinu danosti umetnosti v izkustvu.

¹ Predelano besedilo predavanja v Varšavi novembra 2004.

I. Estetično izkustvo

Po Gadamerju je estetično izkustvo nerazdružljivo povezano s čutnozaznavnim srečanjem z umetniškim delom, na primer v obliki izvedbe gledališkega dela ali branja pesmi.² Prepričan je, da umetniška dela ne izžarevajo imanentne odpornosti na propad in pozabo: ne pomenijo materialnega varstva sporočil, spominov ali izkušenj, marveč morajo vse to znova potegniti iz sebe; umetniška dela so z vidika svojega nadaljnjega obstajanja odvisna od tega, da se morajo reaktualizirati kot umetnost. V skladu z Gadamerjevim razmislekom pripada ta naloga predstavljanju kot vsakokratnemu bitnemu načinu umetniškega dela. Zapletenost tega pojma lahko presodimo na podlagi naloge, ki mu je zaupana. Obvladati mora metodološke težave pri zagotovitvi sistematičnega dostopa do pojasnitve nedovršljivosti umetnosti in ponovljivosti estetskega izkustva. To pomeni obrazložiti, zakaj je zaobjetje celote umetniškega dela ni mogoče in zakaj je vsaka estetska izkušnja nestanovitna ter izpostavljena možnosti revizije. Vsako estetično izkustvo je neobstojno, zato pa nihče ne more trditi, da je umetniško delo razumel izčrpno in v celoti.

210 Ta fenomen lahko izhodiščno pojasnimo s tem, da izkustveni potencial umetniških del izumre, če ga ne obnavlja ravno predstavljanje: opera je gledališko delo z glasbenimi in igralskimi elementi le takrat, ko je izvedena in ko zaživi na odru. Ko pesem preberemo ali deklamiramo, šele postane res pesem in ni več golo besedilo. V srčiki tega razmisleka je že zajet odgovor na vprašanje, kaj Gadamer razume pod nedovršljivostjo umetnosti.

Nedovršljivost umetnosti je povezana z okoliščino, da je uprizoritev drame, deklamacija poezije ali izvedba skladbe nekako odvisna tudi od ponovnega spoznanja tistega, kar nam je z umetniškim delom »dano razumeti«.³ Če trajajoča precepcija umetniškega dela ni preprosto v poslušanju ali gledanju, marveč je sama »izraz«, se ponovno spoznanje umetniškega dela razpre v horizontu vsakokratnega razumevanja: v horizontu interpretacije. Z Gadamerjevimi besedami: predlogo umetnosti v delu je treba »izraziti s svojim po-

² Sledeče premisleke sem poglobljeje pojasnil v zvezi z Gadamerjevo filozofsko hermenevtiko v delu Mirko Wischke, *Die Schwäche der Schrift. Zur philosophischen Hermeneutik Hans-Georg Gadamer*, Böhlau–Weimar–Köln 2001.

³ Hans-Georg Gadamer, »Gedicht und Gespräch. Überlegungen zu einer Textprobe Ernst Meisters« (1988), v: *Gesammelte Werke (= GW) Bd. 9: Ästhetik und Poetik II*, Mohr, Tübingen 1999, str. 335–346. *Ibid.*, str. 336.

ustvarjanjem«. Poved je nekoliko zavajajoča. Umetniško delo se namreč ne predaja predstavljanju v nemoči, niti ne pomeni umika v zgodovinsko pogojenost vsakokratnega predstavljanja. Spreminjajoči se načini predstavljanja in raznovrstne recepcije ohranjajo možnost drugačnosti umetniškega dela; vendar ta možnost, da se umetniško delo v horizontu vsakokratne sedanjosti pojavi vedno znova na drugačen način, ni neomejena, saj so možnosti predstavljanja vezane na delo ali, kakor bi rekel Gadamer, lahko v njem sprostijo samo tisto, kar je v njem.

Na podlagi teh preudarkov lahko na izhodiščno vprašanje, zaradi česa se umetniško delo razlikuje od vsakdanjega predmeta, odgovorimo tako: »*Ker omogoča opazovanje neizčrpnega predmeta trajanja in razlage*«. ⁴ Tudi vse večja domačnost in navajenost ne izčrpata umetniškega dela, saj je vsako izkustvo umetnosti »*srečanje nerazprtega dogajanja in tudi samo del tega dogajanja*«. ⁵ Katere so teoretske posledice te trditve? Ali obstajajo še druga, boljša pojasnila za fenomen nedovršljivosti umetnosti?

Nicolai Hartmann, eden od Gadamerjevih neokantovskih učiteljev, fenomen umetnosti izpelje iz nepopolnosti, ki ima potrjevalno vlogo zlasti pri zgodovinski genezi velikih del. Ne smemo je razumeti kot napako ali zmoto, marveč je po njegovem mnenju nepopolnost »*v nedoločenosti in splošnosti, ki zahteva dopolnitev in čutno izpolnitev skozi domišljijo opazovalca, subjekta predstave ali interpretira*«. ⁶ Takšna izpolnitev je povezana z »*določeno svobodo*« in je po Hartmannu vedno sintetična operacija gledalca ali poslušalca. Pri nadaljnem učinkovanju umetnosti je torej odločilen način, kako sprejemnik doživlja umetniška dela. Kje pa so meje svobode subjekta, v katerem se umetnost dopolni?

Možnost pojasnitve nepopolnosti umetnosti, kakršno predlaga Hartmann, Gadamer izključuje že z zavračanjem razlagalnega pristopa estetičnega izkustva. Opredeljuje ga kot subjektivizacijo načinov danosti umetnosti. Neomejenost svobode pri tistem, ki doživlja umetnost, gotovo ni bistveni argument Gadamerjevega zavračanja, je pa eden izmed njegovih najpomembnejših elementov.

⁴ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Gesammelte Werke 1: Hermeneutik I*, Mohr Siebeck, Tübingen 1999 str. 99.

⁵ Ibid., str.5.

⁶ Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, De Gruyter, Berlin 1953, str. 469.

II. Subjektivizacija estetike

Subjektivizacija estetike je poskus, da se estetska razsežnost predmeta umetnosti določi na podlagi dejavnosti, ki jih subjekti izvajajo glede na ta predmet.⁷ Gadamer se navezuje na koncept estetskega, ki je nastal v 18. stoletju v sledi novega razumevanja lepote. Novost tega koncepta je v tem, da lepo ni več določeno skozi kakovost predmeta, marveč skozi reakcijo, ki se pri tem sprošča, v skladu s Kantovo igro spoznavnih moči, v kateri moč domišljije zavezuje snov, dano v zaznavanju, k enotni predstavi. Pri tem se razumevanje snovi, ki ga je povezala moč domišljije, ne strne v enotnost pojma, marveč ostaja prepuščeno obliki svobodne igre. Te pomanjkljivosti ni prezrl niti Hartmann, saj je v subjektivni naravnosti videl značilno potezo estetike 19. stoletja – takšna subjektivizacija naj bi bila daljnosežni rezultat novokantovskega idealizma in psihologizma.⁸

212

Vendar se s svojim očitkom subjektivizacije načinov danosti umetnosti Gadamer ne ograjuje samo od novokantovskega estetičnega zgodovinopisja. Poskus pojasnitve neizčrpnosti s fantazijo opazovalca se izkaže za nezadostnega tudi iz drugega razloga. Gadamer pri svoji razlagi na primer poudarja, da prisotnosti pesniške besede ni mogoče zadovoljivo pojasniti, če jo »*hočemo razumeti kot dejanskost ali pojem možnosti objektivizacije*«. ⁹ Umetnost ni niti nekaj navzočega, kar bi bilo nespremenljivo, niti nekaj objektnega, v kar bi subjekt projiciral svoje domišljijske predstave. Ko umetnost izkusimo, se izkaže, da ni predmet subjekta, ki bi bil od nje strogo ločen: umetnost je taka le v dopolnitvi, njeni bitni načini obsegajo samo dopolnitev kot predstavljanje in razlago. Poudarek je na tem, da dopolnitev zahteva vključenost opazovalca pri umetniškem dogajanju. K temu se bomo še vrnili.

Stalno prenavljano prehajanje umetnosti k predstavljanju po Gadamerju pomeni, da je interpretacija, ki poteka v predstavljanju umetnosti, poustvarjanje, ki mora »*obliko ustvarjenega dela privesti k predstavljanju, tako kot v njem najde smisel*«. ¹⁰ Bralec pesmi preseže tisto, kar »je dosegljivo« v njeni jezikovni obliki »in se v njej izraža«, čim ga pesem povleče v svoje začarano

⁷ Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, str. 48 isl.

⁸ Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, str. 10.

⁹ Hans-Georg Gadamer, *Text und Interpretation*, GW 2, str. 330–360. Ibid., str. 356.

¹⁰ Hans-Georg Gadamer, *Zur Fragwürdigkeit des ästhetischen Bewußtseins*, GW 8, str. 9–17. Ibid., str. 15 isl.

območje. Z nastopom te naravnosti naj bi bralec omogočil vzhajanje lastnega sveta izkušenj v pesmi, jo izpolnil s svojimi izkušnjami, pri čemer lahko umetniško delo postane resnično samo v tej izpolnitvi. Tako posnemanje naj bi torej razumeli kot pristno spoznanje. Gadamer na primer namigne, da bi se zaradi gole jezikovne oblike, kot je pesem, ne žalostil »nihče«, »če mu ne bi dajala nekaj, kar mu je zastrto, in se ne bi puščala ponovno odkrivati v njem, ki je nekaj več in nekaj drugega kot bralec pesmi«. ¹¹ S tem seveda še nismo pojasnili, kaj naj v območju umetniškega dela razumemo pod ponovnim spoznavanjem. V katerem smislu je umetniško delo nekaj več in nekaj drugega kot doživljajoči subjekt? Pojasnitev tega vprašanja zagotavlja razumevanje Gadamerjevega pojmovanja ponovnega spoznanja.

Ponovno spoznanje lahko razumemo bodisi v smislu kritičnega preverjanja razumevanja spoznanega na podlagi možnosti ponaredbe in zmote bodisi v smislu produktivne osvestitve skritega vedenja. Če prvo od navedenih razumevanj ponovnega spoznanja izhaja iz starega hermenevtičnega obrazca spoznanja spoznanega – po Augustu Boeckhu je treba »ponovno odkriti« predpostavljeno vedenje ¹² –, naj bi drugo razumevanje ponovnega spoznanja vlilo temu hermenevtičnemu obrazcu nov smisel. Gadamer poudarja, da je »vsako spoznanje najprej ponovno spoznanje tega, kar je«, ¹³ zato ker pod ponovnim spoznanjem razume najprej spomin na tisto, kar je v spoznanju pozabljeno ali zajeto v obliki dejanskih stanj in vsebin. Ponovno spoznanje ni golo ponavljanje prej spoznanega v smislu izvorno menjenega in mišljenega, niti ne razpre spoznanega skozi genezo postajanja. Smisel ponovnega spoznanja ni v spominskem in rekonstruktivnem predstavljanju tistega, kar je bilo nekoč spoznano, meni Gadamer, marveč v ponovitvi, ki prenavlja spoznano ali, kakor bi se sam najbrž izrazil, v »ljubeznivi« ponovitvi, ki bi jo lahko nazorno opisali kot »prevajanje« z brega preteklosti na breg sedanjosti.

Gadamerjeva ideja ponovnega spoznanja, ki je na delu pri umetniškem predstavljanju, seveda ni povsem neproblematična, še zlasti ne ob bolj natančnem proučevanju vloge opazujočega pri umetniškem delu. Lahko na primer čisto preprosto pomislimo na to, da v nekaterih primerih ne moremo zaznavati pred-

¹¹ Nicolai Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins. Untersuchungen zur Grundlegung der Geschichtsphilosophie und der Geisteswissenschaften*, De Gruyter, Berlin ²1949, str. 422.

¹² August Boeckh, *Encyclopädie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften*, Teubner, Leipzig 1877, str. 10.

¹³ Hans-Georg Gadamer, *Rhetorik, Hermeneutik und Ideologiekritik. Metakritische Erörterungen zu Wahrheit und Methode*, GW 2, str. 232–250. Ibid., str. 237.

meta enoznačno kot umetniško delo – recimo pri artefaktu, kot so lepenke Andyja Warhola: ko umetnik razglasi, da so navadne lepenke za pakiranje umetniško delo, postane vprašljiva razlika med umetniškimi in neumetniškimi deli. Gadamer se tej zadregi izogne, saj ohranja Heglov postulat, da je umetnost, osvobodjena sakralno-religioznih vezi, zavezana človeku. Ko doseže emancipacijo od religije, se po Heglu umetnost reši vseh omejitev in se posveti »višavam in globinam človeškega duha kot takega«. ¹⁴ Kaj pa takrat, ko sodobno slikarstvo krene stran od človeka? Kaj se zgodi, ko umetnikova slika ne dovoljuje več gledalcu, da bi jo opazoval z določene perspektive, marveč daje izraz imanentnemu umetniškemu razvoju oblik? ¹⁵

Ko človek ni več predmet in merilo umetniških stvaritev, umetnost stopi v dialog s samo seboj, ¹⁶ ta dialog pa postane »vir umetnikovega navdiha«. ¹⁷ Takšen prehod ni brez posledic za Gadamerjevo tezo ponovnega spoznanja. Sodobni umetniki, ki se poglobljajo v svoje probleme in ki jih lahko enako pritegneta in zapeljeta njihova rešitev in zgrešitev, so postali občinstvu nerazumljivi. ¹⁸ V sodobni umetnosti vsebina resnice zgublja pomen na račun razvoja oblik. Kaj pomeni to za Gadamerjevo tezo o ponovnem spoznanju?

214

Dinamika umetniškega dela je zdaj odvisna od razvoja oblik; vsebina resnice je zaklenjena v logiki oblikovnih govoric. Za sodobno umetnost lahko imamo posluš, menda pa je ne moremo razumeti, saj se njena govorica ne obrača na druge, temveč postavlja obliko kot nekaj, čemur se, kakor je videti, upira celo lastna vsebina. Iz tega sledi, da ni niti slišano niti uslišano tisto, kar umetniško delo najbrž hoče sporočiti v svoji obliki predstavljanja. Oblika dela pušča vsebovano resnico »nesporočljivo« ali, natančneje povedano, dopušča, da postane ta resnica delno nesporočljiva. Razvoj sodobne umetnosti razkriva odstopanje od običajnih oblik, vzorcev in sklopov. Adorno meni, da sodobna umet-

¹⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Ästhetik II* (Werke 14), Suhrkamp, Frankfurt ob Majni 1977, str. 237 isl.

¹⁵ To vprašanje bi bilo treba zastaviti tudi Nicolaiu Hartmannu, ki poudarja, da hoče slikar gledalcu vedno nekaj pokazati. Kaj pa takrat, ko sploh noče ničesar pokazati? Prim. Nicolai Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*, str. 432.

¹⁶ Na primer v slikah Roya Lichtensteina iz poznih šestdesetih let prejšnjega stoletja, ki jih je po Dantovem mnenju treba obravnavati kot komentar k abstraktnemu ekspresionizmu iz petdesetih. Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, Suhrkamp, Frankfurt ob Majni 1991, str. 166.

¹⁷ Arnold Gehlen, »In die Freiheit verstrickt. Zur Situation der modernen Kunst«, *Merkur* XIV/4 (1960), str. 301–307. *Ibid.*, str. 303.

¹⁸ *Ibid.*, str. 304.

nost premosti to zadrego s pregovarjanjem s silovito konstrukcijo predstavljanja.¹⁹

Gadamerjeva interpretacija se s Hartmannovo ujema v preudarku, da mora biti oblika predstavljanja takšna, da pritegne opazovalca v svoje območje. Opazovalcu mora omogočiti, da je soudeležen pri dovršitvi umetniškega dela, vključiti ga mora v umetniško dogajanje, pri čemer hermetična introverznost predstavljanja učinkuje kot ovira. Delovanje resnice je odvisno od oblike predstavljanja.²⁰ Četudi se vprašanja o izkustvu umetnosti v trenutku, ko se zdi, da sama umetnost zavrača komunikacijo, lotimo z vidika teorije vzpostavitve sveta umetnosti, je zadrega še vedno prisotna: ta teorija ne pojasnjuje, zakaj so dela, kot so Warholove lepenke, povzdignjena iz ravnine gole stvari na raven umetniških del.²¹

Estetična izkušnja umetnosti je videti vezana na čutnozaznavno srečanje z delom: razumevanje umetniškega dela je odvisno od načina danosti v izkustvu. To predpostavlja, da morajo biti umetniška dela dostopna izkustvu. V nasprotnem primeru dela umetnosti kot umetniška dela niso dana čutnozaznavno, marveč potrebujejo komentar, ki bi jih pojasnil, da jih sploh lahko zaznamo kot umetnost. Če pa je komentar nepogrešljiv za razumevanje umetnosti kot umetnosti, se smemo z Gadamerjem vprašati, ali je umetniško delo samo po sebi nedovršljivo. Če »*ni dovršljivo v sebi, kako lahko merimo primernost zaznavanja in razumevanja umetniškega dela*«²² V izogib morebitnim zmotam naj ponovimo, da v Gadamerjevem pojmovanju umetnost ni nedovršljiva v smislu, da bi potrebovala dopolnitev, marveč zato, ker je umetniško delo odvisno od predstavljanja, ki pa je po sebi spet interpretacija. Vendar taka interpretacija umetniškega dela nikdar ne meri na izčrpnost, kakor jo predpisuje komentar kot dodatek umetniškega dela. Seveda je komentar interpretacija, ki zaradi vse večje introvertiranosti umetnosti postaja nepogrešljiv del umetniških del. Ta trditev se zdi povsem združljiva z Gadamerjevim pojmovanjem predstavljanja – s to omejitvijo, da po njegovem mnenju interpretacija ni naknadna, marveč je predhodna našemu razumevanju umetniškega dela.

¹⁹ Theodor W. Adorno, »Der Essay als Form«, v: Theodor W. Adorno, *Noten zur Literatur*, Suhrkamp, Frankfurt ob Majni 1981, str. 9–33. Ibid., str. 31.

²⁰ Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, str. 291.

²¹ Ta pomislek najdemo pri Arthurju Dantu, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*.

²² Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, str. 11.

Po Gadamerju ni treba razpravljati o tem, kar je zagovornikom razmejitve estetičnega izkustva postalo skupna teoretska postavka, po kateri velja, da koncept umetniškega dela ne zagotavlja zadostne obrazložitve raznovrstnih možnosti izkustva in percepcije umetnosti. Kritiki estetike del iz tega sklepajo, da *»se estetika, ki izhaja iz pojma izkustva, ne omejuje na teorijo umetnosti, niti ne more več biti osredotočena na njej. Čim si umetniške stvaritve ogledamo iz perspektive izkustva«*, naj bi postalo jasno, *»da obstaja množica neumetniških predmetov, ob katerih se oblikujejo izkustva«*, podobna tistim, *»ki nastanejo ob umetniških delih«*, kolikor jih lahko pač z njimi primerjamo.²³ Takšna ugotovitev velja na primer za opredelitev različnosti umetniških izkustev v oblikah ljubkega, mikavnega, vznurljivega in ganljivega. Vendar ostaja odprto vprašanje, ali tovrstne izkušnje zares reducirajo danost predmeta na tisto, kar je Gadamer označil kot subjektivizacijo. Jasno ni niti v katerem obsegu razpolagajo neumetniški predmeti z nedovršljivostjo, ki bi bila primerljiva z nedovršljivostjo umetniških del. Pri tem se lahko vprašamo, zakaj Gadamer ni pripravljen sprejeti subjektivne redukcije, odpraviti omejitev oziroma sploh razširiti pojma umetniškega dela.

216 Razširitev pojma umetniškega dela z vključitvijo drugih umetniških predmetov je po Gadamerju mogoča le, če estetski artefakti po svoji obliki sicer niso umetniška dela, a jih je vendar mogoče izkusiti umetniško ter so celo ponovno spoznatni kot umetniška dela in razložljivi s poustvarjanjem – večkrat celo mimo namer in namenov umetnika. Gadamer omenja ravno takšno subjektivizacijo estetičnega izkustva, to je načinov danosti umetniških del v izkustvu. Smiselno je, da se še enkrat posvetimo tem premislekom, da bi razumeli nekatere posamezne aspekte Gadamerjevega zavračanja. Kritike subjektivizacije namreč ne najdemo samo pri njem. V čem se ostale kritike razlikujejo od Gadamerjeve?

Na podobne zadržke do subjektivizacije estetike kot pri Gadamerju naletimo tudi pri Arnoldu Gehlenu. Gehlen opravičuje Cézannovo samosvoje obnašanje – namesto da bi šel na pogreb svoje matere, je nadaljeval s slikanjem – z opredelitvijo posebne zakonitosti umetnosti, ki se ji umetnik podredi skorajda proti lastni volji. Čeprav se ne strinjam z Gehlenovo interpretacijo, moram

²³ Joachim Küpper, Christoph Menke (ur.), »Uvodna beseda«, v: Joachim Küpper in Christoph Menke (ur.), *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt ob Majni 2003, str. 7–15. Ibid., str. 9.

vendarle poudariti, da je naravnost na obliko kot na načelo razvoja sodobne umetnosti res zaznamovana s posebno dinamično zakonitostjo, zaradi katere postane v svojem delu sam umetnik skrivnosten. Ob upoštevanju take dinamike interpretacija Cézannovega slikarstva kot izraza njegove osebnosti po Gehlenovem mnenju »ne pove kaj dosti«. ²⁴

Gadamer je v svojih pomislekih, ki jih je imel do subjektivizacije estetike, to kritiko še okrepil, saj pri Gehlenovem zagovoru disociacije med umetnikom in delom ni hotel zakriti pravega hermenevtičnega problema v zvezi z inovativno dinamiko sodobnih umetniških oblik: ponovno spoznanje je problematično, ker je razvoj sodobne umetnosti povezan s posebno pravico do historizacije, ki omogoča, da se odgovornost za kanon preteklosti prenese na staro. Hans Robert Jauss opredeljuje ta proces kot opozicijo med estetskim izkustvom in ponovnim spoznanjem. ²⁵ To se mi ne zdi povsem primerno, saj za razliko od umetniških del drugih obdobj, ki izgubljajo svojo razumljivost in zahtevajo interpretacijo, ko je pozabljeno živo razumevanje umetnosti, so sodobna umetniška dela razumljiva per se, saj so nekako po nujnosti zašla v navzkrižje z ustaljenimi umetniškimi oblikami. Po nujnosti, zato ker z njimi nastane nova pozicija onkraj etabliranih pozicij – pozicija, ki stalno potiska nazaj kanonizirano razumevanje umetnosti, glede na katero se presojuje etablirane pozicije, da si s tem pridobijo izključno legitimnost. ²⁶

217

Ali lahko sklepamo, da je Gadamerjev koncept ponovnega spoznanja umetnosti prav tako uporaben pri razvoju moderne umetnosti kot njegov pojem predstavljanja? Moje razmišljanje v zvezi z razvojem oblik in elementa komentarja gre v to smer. Čeprav bi namig na potrebnost interpretacije pri modernih umetniških delih kazal na to, da je pojem ponovnega spoznanja uporaben pri razvoju sodobne umetnosti, s tem ne moremo odpraviti vprašanja, kako je mogoče kaj spoznati na novo, ko že sama govorica oblik moderne umetnosti hermetično zaklepa tisto, ker se v umetnosti daje spoznavanju in izkustvu.

²⁴ Arnold Gehlen, *In die Freiheit verstrickt*, str. 304.

²⁵ Nejasno je, zakaj naj bi bila estetična izkušnja v zgodovini evropske literature in umetnosti v znamenju nasprotja s ponovnim spoznanjem, če z njim mislimo samo na »pravico novega«, na podlagi katere je staro potisnjeno v preteklost. Izenačevanje sodobne umetnosti in estetičnega izkustva najdemo pri Hansu Robertu Jaussu, »Der literarische Prozess des Modernismus«, v: Hans Robert Jauss *Poetik und Hermeneutik XII: Epochenschwelle und Epochenbewusstsein*, Fink, München 1987, str. 243–268. Ibid., str. 245.

²⁶ Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Suhrkamp, Frankfurt ob Majni 1999, str. 254.

III.

Ker vsa obdobja razumejo umetniško delo samo vsakokrat v svojem času, bi moralo ponovno spoznanje priklicati iz dela nekaj takega, kar v njem predhodno ni bilo spoznano. Pri tem ni odveč ponovno opozoriti, da možnost stalnega priklica novega in pozabe starega ne pomeni izenačevanja mnogovrstnosti razumevanja z razlikami in raznovrstnostjo kot s splošnimi oblikami nerazumevanja in nesporazuma. V tem smislu bi bila Gadamerjeva osnovna teza, da je vsako razumevanje vselej drugo razumevanje – in torej dopolnjevanje ter obenem preoblikovanje izročila umetniških del –, radikalizirana do spretnitve, ki izhaja iz načelne nerazdružljivosti med možnostmi razlage ter ki poudarja enakovrednost vseh interpretacij in načeloma dopušča katero koli interpretacijo umetniškega dela. Kako pa lahko utemeljimo, da je razumevanje vselej drugo razumevanje, ne da bi se pri tem razpustilo v poljubnost in prosto izbiro?

218

Gadamerjeva interpretacija – razumevanje predpostavlja ponovno spoznanje, zaradi katerega postane drugačno razumevanje – se sklicuje na to, da tisto, kar je v umetniških delih povezano s sporočili, spomini, izkustvi in mislimi, ne more biti nikoli tako določeno, da ga ne bi mogli razlagati še naprej. Kriterij pravega ponovnega spoznanja in razumevanja je to, kar pesem »*res pove*«, ne pa tisto, kar je »*njen pisec mislil in mogoče ni znal izraziti*«. ²⁷ Nenazadnje naj bi priložnostne okoliščine premaknile razumevanje umetniškega dela na stran zasebnega in kontingentnega. Kaj pa zares pove pesem?

Po Gadamerju se v pesmi ne izpolni samo »*dozorevanje trajajočega smisla v izdihujoči besedi*«, marveč tudi »*čutna prisotnost besede*« doseže »*trajanje*«. ²⁸ Dozorevanje smisla se v pesmi seveda zgodi samo takrat, ko je njena govorica ponovno izpolnjena z ljubeznijo, na primer pri branju. Nicolai Hartmann bi se najbrž z Gadamerjem strinjal, da umetnik obenem »*izgine*« v umetniškem delu, a ne zato, da bi tako pričal o sebi: umetniško delo je »*odpravilo subjektiviteto ustvarjajočega*«. Umetniško delo je obravnavano »*povsem ločeno od svojega stvarnika*«. ²⁹ Zato je po Harmannu mogoče sklepati, da »*raziskujejoče ukvarjanje z osebnostjo umetnika ne prispeva k razprtju dela*«. Nedvomno bi lahko osebnost umetnika prispevala k razumevanju nastanka umetniškega dela. Ker pa to

²⁷ Hans-Georg Gadamer, *Wer bin ich und wer bist Du? Kommentar zu Celans Gedichtsfolge »Atemkristall«*, GW 9, str. 383–451. Ibid., str. 383.

²⁸ Hans-Georg Gadamer, *Gedicht und Gespräch*, str. 337.

²⁹ Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, str. 258.

razumevanje že presega območje estetičnega zaznavanja in izkustva, ni bolj koristno za zaznavanje kot recimo zgodovina nastanka umetniškega dela.³⁰

Kaj nas žene, da se trudimo razumeti umetniško delo, ko pa nam le-to že samo s svojo umetniško introvertirano govorico preprečuje, da bi ga razumeli? S Hartmannom bi lahko odgovorili: povzdignjenost in zatopljenost opazovalca v predmetu umetnosti, in sicer ravno v obliki »*samopozabe jaza in pozabe na vse, kar mu je sicer v življenju najbolj prisotno, aktualno, pomembno ali težko*«. Umetniški predmet se javlja v »*povzdignjenosti iz življenjskega sklopa, človek pa, ki mu vtisne svoj pečat, na svoji osebi izkusi isto povzdignjenost*«. ³¹ Ne da bi pri tem precenjevali dvignjenost opazovalca, je mogoče trditi, da umetniška dela zaznavamo v povsem odlikovanem smislu, saj to niso »*stvari, ki bi bile preprosto navzoče in opažene; niso niti stvari, ki nas postavljajo v določeno razpoloženje; so pojavi trajanja, ker se nas dotaknejo: kar se pojavlja ni to, kar se dela, da je. Igralec ni Hamlet in Hamlet ni igralec: estetična bit umetnosti se javlja v predstavljanju, ki je zaznano v doumljenem nasprotju s svojim dejanskim bistvom*«. ³² Ko Nietzsche na primer omenja laž umetnosti v smislu prevare, želi opozoriti na to, da umetnost dopušča pojavljanje dejanskih vsebin, kakršne v resnici ne obstajajo. Kaj iz tega sledi?

219

Hartmannovi premisleki ponujajo prvi odgovor na vprašanje, ki smo si ga izhodiščno zastavili, namreč, ali obrat k estetičnemu izkustvu nujno vključuje kritiko estetike del. Zanje ni mogoče reči, da estetika del – kakor trdijo kritiki – razume umetniško delo kot instanco višje resnice in zato dojema vse procese prilastitve umetniškega dela kot drugotne, drugorazredne in kot golo ponavljanje. Tudi za Gadamerja, ki velja za enega poglobitnih zagovornikov estetike del, ne vzdrži kritika, da so vsi procesi prisvajanja umetniških del, ki potekajo v estetičnem izkustvu, nepomembni. Gadamer deli mnenje s Hartmannom, da je razumevanje umetniških del mogoče tudi brez seganja po subjektiviteti umetnika. Estetično izkustvo, ki pride do izraza v razumevanju, pri Gadamerju za razliko od Hartmanna ni odvisno od načinov delovanja subjektov, ki opazujejo umetnost, marveč od izvršnega značaja umetnosti v vsakokratnem predstavljanju. Če je umetniško delo vezano na predstavljanje, skozi katero se prebudi

³⁰ Ibid., str. 259.

³¹ Ibid., str. 11.

³² Konrad Paul Liessmann, *Reiz und Rührung. Über ästhetische Empfindungen*, WUV-Universitätsverlag, Wien 2003, str. 14.

k življenju, prisvojitve ne more biti drugotnega pomena. Če je potrebno poustvarjanje umetniškega dela v predstavljanju natančneje opredeliti kot interpretacijo, ki lahko momente pri delu bodisi sprosti bodisi zakrije, proces prisvojitve ni čista ponovitev.

Ta misel je v temelju prisotna že pri Hartmannu, ki opozarja, da vse »estetsko /.../ zrenje ni samo poustvarjanje, /.../ ampak tudi preustvarjanje«. Hartmann pri tem nekoliko omeji misel, da se umetniško delo spreminja v recepciji, saj preustvarjanje natančneje določa kot proces, ki ga »gledalec izpolni samo zase«. »Realna tvorba« umetniškega dela – vidna plast – »ostaja nedotaknjena« in se ponuja »vselej nespremenjena«,³³ čeprav duhovna vsebina dela – ki se pojavlja v realni tvorbi – vedno potrebuje dojemajoči duh, da se ne razlije in ne porazgubi. Četudi bi se v zvezi s tem Gadamer lahko strinjal s Hartmannom, bi po njegovem razdelitev umetniškega dela ne pojasnjevala nedovršljivosti umetniških del: Gadamer ni pripravljen uporabljati lestvice subjektivnih dovtetnosti za estetske izkušnje. Vendar nas to razlikovanje ne sme slepiti, češ da v Hartmannovih razmišljanjih ni ničesar, kar nam ne bi še naprej pomagalo pri reševanju vprašanja, zakaj se Gadamer s posebno pozornostjo posveča izkustvu umetniških del.

220

Gadamerja pri umetniškem delu očara prav tisto, kar Hartmann nekoliko nejasno označuje s pojmom »življenjske resnice«. Gre namreč za pol, nasproten resnici dejstev, ki je prisotna v znanostih.³⁴ Pojem »življenjske resnice« se seveda ne prekriva v celoti z Gadamerjevo opredelitvijo umetnosti kot posebnega spoznanja, ki ga postanemo deležni z izkustvom umetniškega dela.

Na katero obliko spoznanja misli Gadamer? Na nekaj, kar ni merljivo s težnjo po dokazovanju in gotovosti, značilno za znanost, marveč se uveljavi sredi možnega in verjetnega: na prepričljivo, nagovarjajoče in verjetno, ki ni sposobno strogega dokazovanja. Gadamer misli na obliko resnice, ki jo lahko potegne na dan umetnost in ki se dogaja v načelu »tako je«: v tistem »tako je«, s katerim opazovalec umetnosti opredeljuje svoje izkustvo ali, bolje, estetično izkustvo resnice. Kar umetniško delo izraža in ponazarja, se naenkrat napolni z

³³ Nicolai Hartmann, *Das Problem des geistigen Seins*, str. 494.

³⁴ Nicolai Hartmann, *Ästhetik*, str. 286. V zvezi z naslednjimi pripombami prim. kritični premislek Ruth Sonderegger, »Gadamer's Wahrheitsbegriffe«, v: Mirko Wischke, Michael Hofer (ur.), *Gadamer verstehen. Understanding Gadamer*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003, str. 248–267.

življenjem. Zaživi na način, ki neposredno priključuje izkustvo – izkustvo resnice, ki daje vtis, da je opazovalec naenkrat nekaj »dojel«, ali pa dopušča, da v dani situaciji nepričakovano nekaj razume na nov način.

Gadamer pripisuje takemu izkustvu resnice velik pomen. Vendar bi trditev, da pri tem obravnava umetniško delo kot mesto višje resnice, povsem zanemarila njegov pojem predstavljanja in njegovo razumevanje resnice v smislu verjetnega in nagovarjajočega. Prav tako se takšna trditev tudi ne meni za to, da je srečanje z umetnostjo nezaključeno dogajanje, pravzaprav del dogajanja, v katerem pri umetniškem delu ni ne dokončnega spoznanja ne napredovanja, medtem ko je estetično izkustvo razmejeno v nezveznosti doživljanjev.

Če je izvorni umetniškoteoretski obrat k estetskemu izkustvu nadomestila temeljna reorganizacija – odprtje in pluralizacija polja estetike –, je treba z Gadamerjem vendarle opozoriti na to, da umetnost ni zgolj čar in dopadljivost, marveč tudi uvid. V tradiciji Baumgartna in Hegla Gadamer razume izkustvo umetnosti kot način spoznanja, ki se temeljito razlikuje od znanstvenega spoznavanja ter hkrati ni reduktibilno na doživljanje, ki se nam pripetijo ob pogledu na lepo, ljubko, mikavno in ganljivo. Ob današnjem vse večjem odpiranju meja estetičnega izkustva je treba omeniti še dodaten preudarek: opozoriti moramo na zamisel ponovnega spoznanja, s katero se Gadamer drži zahteve starejše hermenevtične misli, da mora biti spoznano postavljeno »v živo razmerje s sodobno mislijo«, če prač hočemo, da »sprosti očiščujoč učinek«. ³⁵ Estetični izkušnji verjetnega in nagovarjajočega lahko postaneta sredstvi kritičnega samosrečevanja in ne zgolj nekritične potrditve znanja, ki je videti ločeno od vsake kritike. Možnost, da umetniško delo priključuje vtis začudenja, čudenja ali odtujitve od sedanjosti, je utemeljena v možnosti kritičnega samosrečevanja. Mogoče so Gadamerjevi razmisleki komajda prisotni v sodobnih estetskih razpravah, zato ker nam je postala misel o kritičnem samosrečevanju v spektru opredelitve estetskih svetov zaznavanj in občutkov pravzaprav tuja.

³⁵ August Boeckh, *Encyklopädie und Methodologie der Philologischen Wissenschaften*, str. 7 isl. Prim. Mirko Wischke, *Die Schwäche der Schrift*, str. 197–273.