

Umetnost, bit in raca-zajec

"Duh je edina rešitev pred pogubo človeštva, pred poglavitnimi grehi, pred neumnostjo in zločini."
(Oblák 2004, 192.)

HEIDEGGER¹

Ker bi bila spodnja razprava bržkone za marsikoga težko razumljiva zaradi določene zahtevnosti Heideggerjeve misli, naj na začetku pojasnim nekatere njene momente, ki so relevantni za razumevanje tega članka, in tako bralcem olajšam dojemanje napisanega.

Heidegger se je v svojem temeljnem delu *Bit in čas* lotil naloge razkrivanja smisla biti², se pravi tistega, kar je podlaga razumevanja bivajočega. Menil je, da je tradicionalno razumevanje biti in bivajočega spregledalo pomembno razliko med dvema vrstama vprašanj, ki jih lahko postavimo: 1. ontičnim spraševanjem, ki ga zanimajo lastnosti bivajočega, in ontološkim spraševanjem, ki ga zanimajo načini biti bivajočega. V delu *Bit in čas* se je osredotočil na tri ontološke načine: priročnost, prisotnost in tubit. Če obravnavam primerek orodja, npr. mizo, na katero pišem, ontološko, potem se ukvarjam s strukturami, ki omogočajo, da je priročna. To vključuje preučevanje njene vpetosti v njen kontekst kot orodja in obravnavo drugih orodij. Če

jo obravnavam ontično, pa se ukvarjam z njenimi lastnostmi: povem, da je svetlo rjave barve, da je iz lesa in iz kovine, podam lahko njene mere itd. Heidegger je kritiziral tradicionalno ontologijo na osnovi uvida, da ontološkega načina biti ne moremo zvesti na tisto, kar lahko spoznamo skozi ontično obravnavo. Ontološkega raziskovanja človeka potemtakem ne zanimajo lastnosti, ki jih ima človek, ampak strukture, ki mu omogočajo biti človek.

Heidegger je spoznal, da je bistvo človeškega načina biti v našem že obstoječem bivanju v svetu. Zato je za označitev človeškega načina bivanja izbral izraz *tu-bit* (nem. *Da-sein*). *Dasein* v običajni nemščini pomeni bivanje, eksistenco. Menil je, da je tradicija spregledala pomen sveta oz. pomen človekove biti-v-svetu za razumevanje človeka. Človek tako npr. ni subjekt, katerega misli so lahko neodvisne od sveta, ampak je naše bistvo in naš način bivanja neločljivo povezan s svetom, v katerem smo. Poleg tega sveta ne moremo reducirati samo na skupek stvari, ki so med

seboj vzročno povezane. Svet ni veseljstvo. Način biti svetno bivajočega je drugačen kot način biti vzročno povezanih stvari, ki tvorijo veseljstvo. S svetnim bivajočim se najprej srečujemo kot priročnim. Orodja so paradigmatičen primer priročnega. Drugi način biti je prisotnost. Prisotno bivajoče ni svetno določeno, ampak z lastnostmi, ki jih ima "na sebi", ne v odnosu do uporabe ali stvari, ki jih uporabljamo. Ko se znebimo predsodka, da je vse bivajoče prisotno, smo odprti za svet, za nekaj, kar ni zgolj skupek stvari. Svet je nekaj, na podlagi česar so lahko stvari vzajemno vpletene. Zaradi svoje domačnosti s svetom lahko v svetu delujemo, premišljamo, doživljamo itd. To je tudi dobra osnova za zavrnitev skepticizma glede zunanjega sveta, saj je opustitev trditve o zunanjem svetu, v katerega smo vedno že vpleteni, težko motivirati in osmisliti. Ko enkrat sprejmemo zgornje razmišljanje, lahko postavimo vprašanje o strukturah, ki so vpletene v tak svet in v njegovo odprtost nam.

Razna razpoloženja kažejo na to, da ni odvisno samo od nas, kaj se bo dogajalo z nami v različnih situacijah. Kažejo na to, da smo svetu izročeni oz. da smo vrženi vanj. Poleg tega razpoloženja tudi niso čisto subjektivna (nasilna oseba je resnično strah vznemirja) in potemtakem razlika subjektivno/objektivno ni primerna za razmišljanje o vzajemni odvisnosti nas s svetom in bivajočim v njem. Nadalje razpoloženja niso zasebna, ampak si jih lahko delimo, so nam skupna. Tako lahko govorimo o razpoloženju na športni tekmi, v šolskem razredu, razpoloženju ljudstva itd. *Biti-v-svetu* pomeni, da se zmeraj nahajamo v svetu na določen način, da smo tu, da smo v smiselno strukturirani situaciji (stvari, bivajoče, so za nas smiselne, imajo smisel, so priročne ...), svet in bivajoča, ki ga tvorijo, so vedno pomembni za nas. Zato je to, da so stvari za nas pomembne, vrsta uglasenosti s svetom. Ta usklajenost gre vedno z roko v roki z razumevanjem tega, kaj stvari so. Razumevanje, ki ga ima tubiti, je vedno projekcija možnosti in to eksistencialno projektivno

razumevanje je podlaga našega izkušanja in spoznavanja stvari. Če želimo razumeti, kaj je imel Heidegger v mislih z *razumevanjem*, se moramo osredotočiti na praktičen odnos z bivajočim v smiselnem in urejenem svetu. Naš (praktičen) odnos do stvari, njihova uporaba itd., vse to tvori in oblikuje razumevanje sveta, kot ga imam. Stvari in dejavnosti se mi kažejo kot stvari in dejavnosti, katere so; če npr. zakurim drva v peči, se mi goreča drva kažejo kot goreča drva. Skozi dejavnost v svetu se mi razkrivajo odnosi med stvarmi, stvari in svet razumem na način *znanja kako*, spretnostno, ne *znanja da*, propozicionalno. Skozi delovanje razumem, razkrivajo se mi možnosti stvari. Uporaba drv za ogenj je možnost (v Heideggerjevem smislu) za drva. Razumevanje nam kaže (kar oz. kaj je) možno(sti). Te možnosti so omejene. Tako je veliko načinov, da sem umetnik, vendar ne morem početi ravno česarkoli v imenu biti umetnik. Načini umetniške biti v mojem svetu so omejeni.

Skratka, Heideggerjeva analiza tubiti razkriva primarnost neteoretskih načinov biti-v-svetu. Teoretska stanja in zadržanja so izvedena in sekundarna. Najprej se moramo osredotočiti na praktično, spretnostno občevanje s svetom. Tega pa tvorijo tudi druga bivajoča, ki bivajo na način tubiti in ki jih je treba bistveno upoštevati pri razumevanju načina biti vsakega človeka. Drugi ljudje so konstitutivnega pomena za naš način biti. To, kakšno bivajoče smo, bistveno določa dejstvo, da vedno prebivamo v svetu, ki ga delimo z drugimi ljudmi, ki bistveno določajo, kako živimo v tem svetu. Naše bistvo je določeno z drugimi. Tak položaj pa odpira vprašanje, kako biti to, kar smo, medtem ko smo tako "umeščeni" v svojem prebivanju v svetu. To je problem pristnosti. Možnost pristne samodoločitve izhaja iz dejstva, da način biti tubiti v svetu ni fiksno določen. Odnosi tubiti z bivajočim so prigraditi in jih vedno lahko spremeni. Ker je pristnost način odnosa do naše eksistence, nima specifične, predpisane "vsebine".

Kasneje, po izidu *Biti in časa*, je Heidegger spremenil svoje poglede, vendar lahko zasledimo nekatere stalnice v njegovem pristopu. Ena od njih je pojem resnice kot neskritosti (gr. *aletheia*), s katero se je prvič ukvarjal 1924. leta v svojih predavanjih o Platonu. Kasneje se je z neskritostjo ukvarjal v povezavi z jasnino biti. Heidegger je menil, da lahko neskritost dojamemo samo na podlagi razumevanja tega, kako se mi odpiramo svetu, kako se svet odpira nam, kako "nam omogoča" dostop do sebe in kako se mi odzivamo nanj oz. na to. V *Biti in času* je neskritost analiziral preko razprtosti biti, se pravi dejstva, da je tubit vedno že v smiselnem svetu. Prišel je do sklepa, da niti ni bilo nobene resnice pred tubitjo, niti je ne bo po tubiti.

Osrednji pojem, ki je zaznamoval Heideggerjevo poznejše obdobje, je *dogodje* (nem. *Ereignis*).³ Pomembna tema pri poznejšem Heideggerju je bilo ukvarjanje z umetnostjo in poezijo, ki ji je pripisal privilegirano vlogo v fokusiranju in institucionalizaciji prevladujoče neskritosti biti. Umetnost ustvari jasnino, v kateri je vse drugače kot običajno. Umetniška dela nam lahko pokažejo nov način razumevanja tega, kaj je pomembno, kaj je središčnega pomena, kaj obrobnega itd. Služijo kot kulturne paradigme⁴ in oblikujejo občutljivost v naši kulturi, oblikujejo odnose med ljudmi, ki se uglasijo s paradigmo. Če se uskladimo z umetnino, se lahko spremeni naša biti-v-svetu.

"SPREOBURNJENJE" SKOZI UMETNOST

Bistvo umetnosti je bitna sprememba tistega, ki ji je "podvržen". Zato mora biti umetnina, če si sposodim besede slikarja Florisa Oblaka, živa in ne zgolj prazna "lepota". Pri pravi umetnosti diši po skrivnosti. V njej mora biti skrita uganka, ki jo mora razrešiti gledalec sam, in resnica:

"Če že iščemo lastno resnico v preobilju dvomov in nasprotij v nas, potem naj bo tista resnica kristalno čista, plemenita kot božje hotenje, ne strup in vsa grozljiva

navlaka, ki nas duši. Ne igra, ki se ji vdamo iz dolgočasia ali jo igramo drugim v zabavo. Ostrina luči, ki si jo želimo, vera, ki je ne bomo nikoli zatajili, odsev čudi, ki ne zna lagati." (Oblák 2004, 181.)

V umetniškem doživljanju se razkrivamo sami sebi in se nam razkrivajo drugi. (Prim. Žalec 2006.) Nekatera spoznanja niso dosegljiva po teoretski poti in nekatera spoznanja o nas in drugih so dostopna samo na način umetnosti. Če je to res, potem ima umetnost lastno, nereducibilno in nenadomestljivo spoznavno vrednost. Umetnost nam razkriva in nas opominja, kdo v resnici (pristno) smo (in tudi, kdo so drugi, naši soljudje, bližnji), kaj je naša globinska identiteta. Ta se razkriva skozi odzive (prim. Žalec 2008, 35), npr. na umetnost. Umetnost nas izključi iz sveta vsakdanje prakse, interesov in ostalih motečih dejavnikov, tako da so naši odzivi lahko nepopačeni in se lahko ugledamo v pravi luči.

Kaj je tisto, kar družijo vse pomene besede *umetnost*? Menim, da je skupni imenovalec globinska sprememba recipienta, pri katerem gre za videnje, ne pa za interpretacijo (teorijo). V umetniškem doživljanju ne doživljamo oz. si ne predstavljamo nobene posebne estetske kakovosti izven nas, ampak umetnina spremeni predvsem nas same. Tisto, kar si predstavljamo v umetniškem doživljanju, je samo sredstvo za to spremembo in posledica te spremembe je drugačen pogled na (isto) stvarnost oziroma doživljanje le-te. Ko se zares "podvržemo" umetnosti, se podvržemo celostnemu vplivu in doživimo globalen pretres. Ta pretres ali spremembo in njene posledice lahko imenujemo umetniško doživetje.

BITI-V-SVETU IN RACA-ZAJEC

Umetnosti ni moč razumeti, če ne razumemo bistva človeka. Če ga želimo spoznati, moramo preučevati človekovo biti-v-svetu, in sicer v prvi vrsti njegovo vsakdanjo prakso, ne njegovega teoretskega odnosa do sveta.

Človek je bitje, ki ga skrbi njegova lastna bit. Ta lastna bit je njegovo pristno bivanje ali z drugimi besedami eksistenca. Človeka skrbi za njegovo eksistenco. Skrb je osrednji moment načina biti tu-bit. Skrb implicira ekstatičnost človeškega bivanja, iztegnjenost in projiciranje v še nedejansko prihodnost. Človek je v svojem bivanju in projekcijah omejen ali določen s svojo faktičnostjo (izročilom itd.). Zapadlost lahko pojasnimo kot izgubo pristnega bivanja. Heidegger ne preučuje človekovega odnosa do sveta, vključno z njegovim doživljanjem, zato, da bi pojasnil to doživljanje. Njegov namen ni namen psihologa ali kognitivnega znanstvenika. Heidegger preučuje človekov odnos do sveta, njegovo prakso in doživljanje zato, da bi razumel bistvo človeka ali drugače povedano, način biti človeka oz. tu-bit. Preučuje jih za to, da bi razumel, kakšno bitje je človek. To bistvo se po njem najbolje razodeva ravno v tistem momentu človekove biti-v-svetu, ki je njegovo vsakdanje občevanje s svetom, v katerem je človek absorbiran v svetu in obratno.

Bistvo umetnosti in skrivnost njenega čara je, da recipient skozi njo stvari ne samo teoretsko razume, ampak tudi vidi, uzre. Zato lahko umetnost osvetlimo s pomočjo Wittgensteinovega nasprotja med videnjem vidika in (teoretsko) interpretacijo. Spremembo našega gledanja na iste stvari, ki jo povzroči umetnost, lahko ponazorimo z zelo preprostim primerom: sliko raca-zajec. Isto sliko lahko vidimo drugače, enkrat kot raco, drugič kot zajca. Ne govorim o teoretskem dojemanju, ne o interpretiranju, ampak o videnju. Zato nam analiza doživljanja race-zajca lahko nekaj pove o momentih, ki tvorijo umetniško doživljanje. Ko opazimo spremembo vidika (vidimo zajca namesto race), vidimo po eni strani risbo drugače, po drugi strani pa se zavedamo, da se ni spremenila. To doživljanje Wittgenstein imenuje *svetlikanje vidika*.⁵ Če smo prej videli raco, sedaj pa vidimo zajca, rečemo "Zdaj vidim zajca" ali "Zdaj je zajec", kljub temu, da se zavedamo, da se slika sama ni spremenila.

Wittgenstein razlikuje med *stalnim videnjem vidika* in *svetlikanjem vidika*. Za prvo gre, ko mi pokažete sliko raca-zajec in stalno vidim raco. Če me vprašate, kaj je to, rečem "To je raca". Odsotna je vsaka zavest, da gre za eno od interpretacij, gre preprosto za poročanje o tem, kar vidim. To je Wittgenstein imenoval *stalno zaznavanje vidika*, kasneje pa *videnje, gledanje*. Svetlikanje vidika se razlikuje tako od stalnega zaznavanja vidika kot od golega vedenja o tem, kaj naj bi slika predstavljala, zato rečemo "To je zajec" in ne "To bi lahko bil tudi zajec". Tudi pri svetlikanju vidika gre za videnje vidika, ne za golo teoretsko vednost o možni interpretaciji.

Razliko med zaznavanjem vidika in golim vedenjem bi lahko opisali tudi z razliko med teoretskim in predteoretskim zadržanjem. Tako Mulhall (1993, 91 ss) opredeljuje razliko med Davidsonom in Heideggerjem ravno preko te razlike. Davidson gleda na človeka samo kot na bitje s teoretskim zadržanjem (kot na bitje obkroženo s svetom oz. s predmeti, ki jih (lahko) razume tako, da o njih izdela teorijo), Heidegger pa je zagovornik primarnosti predteoretskega zadržanja v pogledu razumevanja bistva človeka. Mulhall (1993) meni, da je Davidsonov pogled zgrešen in da pomeni dehumanizacijo človeka (učinkovito kritiko Davidsona v tem pogledu je podal na str. 104-106). Heideggerjev pogled je pravilnejši in bliže Wittgensteinovemu, primarno je predteoretsko zadržanje. Mulhall meni, da je Wittgensteinov pojem stalnega zaznavanja vidika analogen Heideggerjevemu pojmu priročnosti (nem. *Zuhandenheit*). Nasprotje stalnega zaznavanja vidika je slepota za vidik.

Primerjajmo dve vrsti zadržanja na področju jezika in na področju odnosa do drugih oseb. Prvo zadržanje lahko opišemo kot domačnost v jeziku oz. z jezikom – gibko, neoklevajoče, hitro gibanje v jeziku, njegovo nasprotje pa kot jezikovno spotikanje, okornost, "jecljanje", trdoto, togost, lesenost. Enaka nerodnost, togost, okornost je značilna za vedenje oseb, ki so vidično (aspektno)

slepe v pogledu drugih oseb. Vedenje vidično slepega v odnosu do drugih je prav tako robotsko kakor ima za robotsko vedenje drugih. Heidegger in Wittgenstein nam sporočata, da moramo pri normalnih ljudeh zavrniti pogled na človeka kot na vidično slepega, da (v vsakdanjem življenju) ni kakega čistega, golega zaznavanja in da vsakdanje življenje že vključuje razumevanje.

Primaren način biti bivajočega v človeškem svetu je priročnost, ne gola prisotnost (nem. *Vorhandenheit*). Dojemanje bivajočega kot priročnega je značilno za človekovo vsakdanjo, praktično, predteoretsko prebivanje v svetu, dojemanje kot zgolj prisotnega pa za njegovo teoretsko motrenje. Človek je v svetu doma, bivajoče je zanj priročno; človeku svet ni svet golih predmetov, ki so zgolj prisotni, človek ni tujec med zgolj prisotnimi predmeti, ki bi mu bili dani v teoretskem zadržanju. V praktični naravnosti stvari dojema, obravnava in uporablja kot orodja.⁶ Orodje je osrednji način priročno bivajočega.

HEIDEGGER SKOZI WITTGENSTEINA

Mulhall (1993) prevaja Heideggerjova pojme, dognanja in trditve o biti-v-svetu in o umetniškem delu (iz *Biti in časa*) na Wittgensteinove pojme in slovnico in trdi, da njegova dognanja lahko podamo s pomočjo Wittgensteinovih pojmov, med katerimi je osrednji pojem *stalnega zaznavanja vidika*, pa tudi pojem *svetlikanja vidika*. Wittgenstein je kasneje razvil (na podlagi pojma *stalnega zaznavanja vidika*) razliko med *videnjem* in *vedenjem*. *Videnje* vsebuje moment neposrednosti, neoklevanja, nezavedanja drugih možnosti, pri *vedenju* pa gre za interpretacijo, izvajanje, oklevanje, sklepanje, okornost, nerodnost, togost ipd. Tako lahko npr. veš, da shematična risba prikazuje določenega človeka, vendar tega ne vidiš, ali pa to vidiš. Wittgenstein v tem sklopu uporablja tudi pojem *slika-predmet*; gre za slike, ki jih (včasih) obravnavamo kot predmet sam, npr. rečemo, da nas slika gleda ali da se slika smeji ipd.

Mulhall uporabi Wittgensteinove pojme tudi na estetskih temah, pri pojasnitvi Heideggerjevih in Steinerjevih pogledov. Pri tej pojasnitvi in prevajanju spet igrata osrednjo vlogo pojma neposrednega zaznavanja vidika in svetlikanja vidika. Wittgensteinov pojmovnik uporabi Mulhall tudi pri zavrnitvi eksistencialistične teze (iz Sartrovega *Gnusa*), o neposrednem dojemanju biti, ki ni jezikovno ali pojmovno dojemljiva.⁷ Doživljanje, ki so ga nekateri razumeli kot doživljanje od jezika avtonomne in jezikovno neulovljive biti, pojasni z Wittgensteinovim pojmom svetlikanja vidika. Po Mulhallu, ki sledi Wittgensteinu in Heideggerju, smo vedno znotraj jezika in v tem smislu lahko govorimo o avtonomnosti slovnice: jezik konstituira svet. V tem smislu svet ni avtonomen, ampak je tak jezik oz. njegova pravila, se pravi slovnica. Z jezikom moramo v tem kontekstu razumeti nosilca pojmovne sheme.

UMETNINA, ČLOVEŠKOST IN USTVARJENJE SVETA

Umetniško neobčutljive osebe so vidično slepe: stvar morda dojamejo, če jim npr. pesem razložiš, a ti odvrnejo, kot je meni nekoč nekdo, ko sem mu razložil pomen neke pesmi: "Ali se tega ne da povedati tako, kot si ti zdaj povedal? Zakaj je potrebno pisati pesmi in govoriti zavito?" Doživljanje umetnosti, pri katerem gre za (u)vid(enje), ne zgolj za teoretsko spoznanje, ima zaradi tega posebno motivacijsko moč. Znani zagovornik kritičnega mišljenja Harvey Siegel v tem pogledu govori o "občutenih razlogih", ki jih podaja umetnost (prim. Siegel 1997, 47-52; Žalec 2000 181-2). Umetniško (u)videnje je znak naše človečnosti, nerobotskosti (in v nas vzbuja ugodje), obenem pa naša človeškost šele omogoča način bivanja umetnine, to, da se bivajoče pojavlja kot umetnina. Popolna zadovoljenost s teorijo na področju (med)človeških odnosov in eksistencialnih zadev je znamenje lastne praznine in razosebljenosti osebe, ki tudi ostale osebe obravnava le teoretsko, robotsko, tego,

depersonalizirano. Še tako sofisticiran robot bi verjetno imel velike probleme z dojetjem pesmi ali umetnine, saj svet dojema teoretsko, robot ni v svetu. Bistvena prvina biti-v-svetu (po človeško) je namreč imeti človeško telo (prim. Dreyfus 1992).

Simon Glendinning je o Heideggerjevem razumevanju umetnosti zapisal:

"Bistvo umetnosti je, tako kot bistvo moderne tehnologije, način razkrivanja" (Glendinning, 109).

To je v skladu s tem, kar smo povedali zgoraj: umetnina ne daje videti nekaj novega neposredno, ampak spremeni recipienta umetnosti, da na isti svet okoli sebe gleda drugače, da – rečeno z Wittgensteinom – iste risbe ne vidi več kot race, ampak kot zajca. In pri tem gre lahko za zelo celostno ali korenito spremembo pogleda na svet. Umetnost vedno spremeni recipienta samega, da doseže svoj učinek, ne dela fotografije in jo ponuja recipientu. To preobrazbo zato lahko doseže tudi glasba, ki ničesar ne fotografira. Tako lahko deluje tudi (eksistencialna) filozofija, ki je podobna umetnosti, npr. Adorno, Heidegger, Irigaray: ljudje čutijo spremembo v svojem občutju in gledanju po tem, ko preberejo Adorna, čeprav pogosto težko diskurzivno izrazijo, kaj sporoča.⁸

Če primerjamo Heideggerjevo kritiko antropologije (prim. Glendinning 2003, 110 ss) in če se spomnimo na Sartrov *Oris teorije čustev*, lahko vidimo, da je Sartre res bral Heideggerja. Glendinning (op. cit., 111) povleče vzporednico med Heideggerjevo kritiko ontičnega pristopa tradicionalne antropologije, ki razume človeka kot prisotnega v svetu, ki ga od drugih prisotnih bitij razlikuje neka dodatna lastnost, in kritiko tradicionalne estetike, ki pravi, da je umetnina stvar, ki pa jo od drugih stvari razlikuje neka dodatna kakovost, namreč njena estetska vrednost. Heideggrovski pogled pa je drugačen. Podobno kot lahko živalskost razumemo iz človeka, ne pa človeka iz živalskosti, velja tudi za umetnost:

"Ni res, da najprej imamo bivajoče, človeka, ki ustvari umetniški predmet; najprej imamo dogajanje, ki človeku pusti, da je človek, to pomeni, da pusti človeku 'prebivati' tako, da se tisto, 'kar je' (vključno s človekom samim), lahko pokaže tako, kot je." (Ibid. 112.)

To se ujema s splošno tezo, ki jo zagovarjam v tem članku, da umetnost spremeni človeka: podvrženost umetniškemu delu je dogodek, v katerem se človek spremeni. Ni tako, da bi bil človek, kakršen je, in bi mu potem umetnost neke stvari pokazala, kot to stori fotografija ali znanost. Umetnost spremeni človeka, ta začne drugače bivati. Zato umetnik ne predstavlja sveta, ampak je svet, saj človek v določenem smislu je biti-v-svetu. Če gre za dramo, je umetnina drama sama. Ni res, da umetnina predstavlja dramo, umetnina je prizorišče drame. Po Heideggerju umetnina šele vzpostavi svet, v katerem je človek res človek, v katerem človek prebiva, ali še drugače rečeno, umetnina "odpre svet".⁹ Umetnina ne pride v svet (ko jo naredi umetnik) in je tam prisotna, ampak umetnina šele vzpostavi svet, v katerem se prikaže. (Prim. *ibid.*, 115.) To je podobno kot pri človekovi smrti (za razliko od pasje): Človek ne odide iz sveta, ko umre, ampak je smrt konec sveta. Kot je zapisal Wittgenstein v *Logično-filozofskem traktatu*:

"Kakor se tudi s smrtjo svet ne spremeni, ampak preneha." (6.431.)

Heideggrovsko lahko rečemo takole: pri umetnosti gre za spremembo biti, ne za spremembo bivajočega. Heidegger je upal, da se bo zgodila, odprla nova (netehnološka) jasnina, ki bo omogočila izvirnejšo neskritost. Ne gre za to, da živimo v dobi brez *poiesis*, ampak za to, da v naši dobi prevladuje *poiesis*, ki je tehnološka.

"Končno ima Heidegger skoraj nietzschejevsko upanje: upanje o 'rojstvu' nove tubiti, take, ki bi pustila človeku in zemlji biti to, kar sta" (Glendinning 2003, 117).

UMETNINA IN PREDSTAVLJANJE

Maria Reicher (2005, 138) je opozorila na zanimivo razliko med *videti kot in predstavljajem*. Samo če je v ozadju neki namen, je smiselno razpravljati o tem, kaj *x* predstavlja in kaj je pravilna predstava tega, kar predstavlja. Če namena ni, potem je disput o tem, kaj *x* predstavlja, le navidezen. Npr. oblaki na nebu: nekdo jih vidi kot krokodila, drugi kot delfina. Ampak nima smisla trditi "Pravilno je reči, da oblaki predstavljajo krokodila" ali pa "Pravilno je reči, da oblaki predstavljajo delfina". Če pa kupimo nek izdelek v trgovini in je na njem neki znak, za katerega predpostavljamo, da nam je nekdo z njim želel nekaj sporočiti, je smiselno razpravljati o tem, kaj ta znak predstavlja. Ali pa oznake na stranišču, kvadrat in trikotnik. Tam je smiselno trditi, da kvadrat pomeni moško stranišče, trikotnik žensko. Če pa ni namena, potem lahko govorimo samo o tem, kako stvari vidimo. Vendar so tu še naravne predstave, kjer namen zamenjuje neka regularna zveza in v tem smislu lahko govorimo o predstavljanju. Pri umetnini se lahko sklicujemo na neko regularno zvezo, na podobnost ali namen, ko govorimo o tem, kaj je predstavljanje. A potrebno je ločiti tri stvari, na katere se lahko sklicujemo (če se ne sklicujemo na nič od tega, lahko povemo samo to, kako mi vidimo to umetnino): na podobnost (ikona), na regularno zvezo (npr. vzročna ali pogostnost ali verjetnost, indic) ali pa na namen (simbol). V tem smislu bi lahko govorili o treh načinih predstavljanja: posnemanje ali imitiranje, indiciranje in simboliziranje, izven tega pa zgolj o zaznavanju (ali doživljanju) kot. Umetnine imajo lahko vse tri vrste predstavnihi atributov ali samo nekatere od njih, vendar to zanje ni bistveno, saj umetnina lahko deluje in jo imamo za umetnino, tudi če nima nobenega od njih ali na njej nobenega ne zaznamo: lahko ničesar ne posnema, ničesar ne imitira, ničesar ne simbolizira, pa ima še vedno umetniški učinek. Npr. glasba.

IKONSKA NARAVA UMETNINE

Za naše razpravljanje je pomembno predstavi nekatere zamisli Georga Steinerja (1987, od tu naprej GSR), ki so bistveno podobne in sorodne Heideggerjevemu pogledom (na umetniško delo). Tu je še posebna pomembna ideja ikonskosti oz. inkarnatorne narave umetniškega dela.

Pri predstavitvi Heideggerjevega pogleda lahko izhajamo iz njegovega spisa *O izvoru umetniškega dela* (od tu naprej krajše *Izvor*), vendar so zamisli oz. pojmi iz tega dela (npr. *svet*) povezani z delom *Bit in čas*. Heideggerjeva osrednja primera, na katerih razvija svojo misel, so van Goghovi čevlji in tempelj. Pojma/izraza, ki sta osrednjega pomena za razumevanje njegovega pogleda na umetniško delo, sta *svet* in *zemlja*. Prvi pojem je Heidegger že razvil v delu *Bit in čas*, drugi izraz pa se (prvič) pojavi v *Izvoru*. V tem spisu je Heidegger prav tako že razvil idejo o inkarnatornosti ali ikonskosti umetniškega dela. Za umetniško delo je značilna napetost, konflikt, spopad med svetom in zemljo. Svet predstavlja tisto, kar je nekako vpeto v človekove namene in smotre, zemlja pa tisto, kar se temu (tudi) upira. Heidegger na tej točki razvije zamisli o posebnem položaju ustvarjalnosti v sklopu umetniškega dela. Pri umetniškem delu ni pomembna ustvarjalnost zavoljo doseganja nekega namena, ampak je uresničenje ustvarjalnosti oz. inkarnacija ustvarjalnosti v umetniškem delu cilj sam.¹⁰ Moment inkarnatornosti umetniškega dela je v tem, da je v umetniškem delu v ospredju tisto, kar je v človekovi namenski dejavnosti zgolj vpeto v njegove cilje, namene, materialskost materiala samega, kamenskost kamna samega, lesnost lesa samega itd. To pa je moment razkrivanja biti kamna, lesa itd. v umetniškem delu.

Posvetimo se sedaj Steinerju. Steiner ima veliko skupnega s Heideggerjem in ravno iz tega heideggerjevskega obzorja lahko razumemo dve lastnosti umetniških del, ki jih navaja: nereducibilnost in neizčrpnost. Mulhall prepričljivo dokazuje, da so

Heideggerjeve ontološke strukture (iz *Biti in časa*) metafizična različica slovniških struktur, ki jih je identificiral Wittgenstein (1993, 159). Wittgensteinove slovnične raziskave so nekakšen izčrpen povzetek vsebin, ki jih lahko izluščimo iz Heideggerjeve ontologije, kolikor jo lahko uporabimo na določene vidike svojega življenja.

Zamisel, da se označi zadevno značilnost našega doživljanja kot ikonskost, prvič zasledimo pri Steinerju, čeprav lahko tej oznaki sledimo do Peirceovega opusa. Steiner govori o stvarni prisotnosti, o tem, da bralec doživlja umetnino kot nastanitev (ang. *housing*) sil in pomenov, pomenov pomenov, kot inkarnacijo (cf. GSR, 85). Gre za nekaj podobnega, po Steinerju, kot je vloga svetih besedil v religioznih izročilih. Ikona ni predstava svetega objekta (dogodka, osebe, scene etc.), ampak njegova manifestacija, epifanija objekta. Objekt je res navzoč za gledalca, ker scena ali oseba prebiva v ikoni (prim. prav tam). Stvarna prisotnost je utelešeneje predmeta, ki ga umetnina izraža ali upodablja v sebi. Pripis stvarne prisotnosti je po Steinerju model, ki zajame dva ključna vidika umetniškega doživljanja:

1. Osvetli gibanje istočasnega odkrivanja in umika(nja). Bralec, gledalec se odpre avtonomnosti umetnine, umetnina ga lahko prizadene, umetnina ima notranji vir, ki se razkriva in skriva. Gre za pulzirajoče gibanje, ki je znano vsakomur, ki doživlja umetnost. Bolj ko poznamo umetnino, bolj ko smo v njej doma, več je tistega, za kar se zdi, da se nam izmika.
2. O stvarni prisotnosti govorimo samo takrat, ko je resnični vir tega utripanja (razpiranja in skrivanja) pripisan besedilu, umetnini sami. Steiner nadalje karakterizira pojem ikonskega besedila s pojmom *nereducibilnosti*, ki pomeni neparafrazibilnost, neizčrpljivost in nepredvedljivost ikonske navzočnosti v kako drugo obliko brez izgube in odtujitve, kjer je smisel morda lahko ohranjen, sila, moč, pa ne. Kot ga doživlja pravi bralec, je besedilo nereducibilno, neizčrpno tudi z najbolj

prodornim ugotavljanjem, razlago ali pogledi. (GSR, 86-7.)

Za Mulhalla Steinerjevo pisanje prinaša surovine za filozofsko raziskavo oz. teoretsko osvetlitev faset umetniške izkušnje, ki jih je Steiner orisal. Po Steinerju je tisto, kar se v umetnini razglasa oz. razkriva, na ravni biti. Meni, da je od vseh umetnosti najbolj ikonska glasba. Zato se glasba tudi najbolj upira parafraziranju ali prevodu. Vendar pa sta po njegovem mnenju taka bitna razsežnost in odpor značilnosti vsake žive umetnine. Na tej točki lahko navežemo na Heideggerja in na uporabo filozofske ontologije v estetiki. Heideggerjevo ontologijo lahko uporabimo kot model za boljše razumevanje umetniške stvarne prisotnosti.

HEIDEGGERJEVO POJMOVANJE RESNICE (KI SE DOGAJA V UMETNINI)

Heidegger je v Izvoru zapisal:
"Van Goghova slika je razkritje tega, kaj to orodje, par kmečkih čevljev, v resnici je. To bivaajoče je izstopilo v neskritost svoje biti. Neskritost bivaajočega so Grki imenovali ... [alétheia]. Mi pravimo resnica in pri tej besedi prav malo mislimo. V delu je na delu dogajanje resnice, če se v njem dogaja razkrivanje bivaajočega v tem, kaj je in kako je." (1967b, 260.)

Po Mulhallu (1993) je navedeni odlomek primer ek pripisovanja stvarne prisotnosti umetnini. Ta odlomek nam lahko pomembno pomaga dojeti vsaj dve stvari: 1. Heideggerjevo razumevanje resnice; 2. to, da je Heidegger v določenem pogledu zvest nadaljevalec Husserlove poti oz. fenomenologije, katere naloga je dojeti bistva bivaajočih. Resnica kot *aletheia*, neskritost, se dogaja takrat, kadar je neskrto, kar bivaajoče pravzaprav oziroma v resnici je, z drugimi besedami, kadar je neskrto njegovo bistvo. Resnico bivaajočega je mogoče dojeti samo upošteva je njegov položaj v celotnem sklopu, v celotnem njegovem okolju ali kontekstu. Zato se samo v takem

celostnem pogledu lahko pokaže resnica o kmečkih čevljih, ki je orodnost čevljev. Ampak ne gre za resnico o čevljih, ampak za resnico o bitju, ki te čevlje uporablja, se pravi za resnico o kmetici. Čevlji so skozi uporabo s strani človeka vpeti v človekovo dejavnost. Zato se skozi umetniško izpostavljene čevlje izkaže resnica o tubiti kmetic, ki so nosile te čevlje. Tak pogled na umetnost je združljiv z našim doživljanjem velikih umetnin in tudi s prepričanjem Andreja Tarkovskega (1997), da umetnine razodevajo človekov položaj v svetu oz. vesoljstvu. Tukaj je stična točka med filozofijo in umetnostjo, pa tudi religijo in teologijo, saj ta področja razkrivajo človekov položaj v svetu.¹¹ Če to podajo na način, da je pomen ali smisel zavrt v silo biti, da je pomen v njih inkarniran, potem filozofski ali sveti spisi delujejo podobno kot umetniški. Primer take inkarnatorne "filozofije" so besedila Heideggerja samega. In ta zavrtost pomena ali smisla v silo biti se ne dogaja, če smo soočeni s čevlji samimi, zato sami čevlji ali neumetniška fotografija čevljev ne morejo nadomestiti van Goghovega platna s čevlji.

"Našli smo orodnost orodja. A kako? Ne z opisom in s pojasnitvijo kakega dejansko razpoložljivega obuvala; ne s poročilom o postopku izgotavljanja čevljev; tudi ne z opazovanjem tu in tam pojavljajoče se dejanske uporabe obuvala, temveč samo s tem, da smo se postavili pred Van Goghovo podobo. Ta je govorila. V bližini dela smo bili nenadoma nekje druge, kot smo po navadi." (Heidegger 1967b, 259-260.)

"V delu umetnosti se je postavila v delo resnica bivačnega. 'Postaviti tukaj pomeni: spraviti v stanje [zum Stehen bringen]. Bivačnega, par kmečkih čevljev, se v delu postavi v sijanje svoje biti. Bit bivačnega stopi v stalnost svojega sijanja. Bistvo umetnosti bi bilo tedaj tole: samopostavljanje resnice bivačnega v delo [Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seins]. Toda do zdaj je vendar imela umetnost opravlja z lepim in z lepoto,

ne pa z resnico. Umetnosti, ki porajajo taka dela, imenujemo lepe umetnosti v nasprotju z rokodelskimi umetnostmi, ki izpostavljajo orodja. V lepi umetnosti ni umetnost lepa, pač pa se tako imenuje, ker proizvaja to lepo. Nasprotno pa sodi resnica v logiko. Lepota je prihranjena estetiki." (Heidegger 1967b, 260-261.)

Znanost nam razkriva nove segmente sveta, ne da bi nas duhovno spremenila.

¹² Eksistencialne dejavnosti nas duhovno spreminjajo, da na iste stvari v svetu gledamo drugače. Filozofija Avgušтина, Kierkegaarda, Adorna ipd. je eksistencialna, analitična filozofija pa je "znanstvena". Prava umetnost je v tem smislu vedno eksistencialna. Neeksistencialna umetnost je kategorialna napaka. Wagner in Nietzsche sta operno gledališče (po vzoru starih Grkov) razumela "religiozno", kot tempelj.¹³ Lenin je dejal, da ne sme poslušati Beethovnov sonate *Appassionata*, sicer ne bo mogel izpeljati revolucije (prim. Lütz 2010). Ko bi jo le več poslušal. Umetnost je sposobna ustvariti razprtost, v kateri se lahko bivajoče pojavi kot to, kar je.

"RISBA" V HUDI JAMI

Koliko mrtvih v spominu enega življenja? Skoraj večnost na zemlji, niti hip v večnosti." (Oblák 2004, 201.)

Kaj ima vse to opraviti našo sedanjo stvarnostjo? Morda več, kot se zdi na prvi pogled. Znanost, tehnologija in zagnana dejavnost nekaterih so nam razkrile posebno "risbo" v Hudi jami. Kakšen je naš odnos do nje, pa je že stvar eksistencialnih dejavnosti in ne znanosti, saj njen ontični pogled ne seže na raven biti. Ali bomo stalno zaznavali en vidik ali drugi vidik, ali bomo doživljali svetlikanje vidika, in katerega, je odvisno od naše biti. Po Heideggerju dar (nove) biti najprej "prejmejo" pesniki. Ali ti so oziroma bodo med nami? Vsekakor je dobro, da pri iskanju odgovora na to vprašanje ne pozabimo slikarjevih besed:

"Lažje je verjeti v ničnost poslanstva kot v dar božji, ki ga nisi bil deležen." (Oblák 2004, 183.)

LITERATURA:

Dahlhaus, Carl. 1986. *Estetika glasbe* (prev. Andrej Rijavec). Ljubljana: Cankarjeva založba.

Dreyfus, Hubert L. 1991. *Being-in-the-World: A Commentary on Heidegger's Being and Time, Division I*. Cambridge, MA in London, England: The MIT Press.

Dreyfus, Hubert L. 1992. *What Computers Still Can't Do: A Critique of Artificial Reason*. Cambridge (Mass.) & London (VB): MIT Press.

Dreyfus, Hubert L. 2004. Heidegger's Ontology of Art. V: Dreyfus, Hubert L. & Wrathall, Mark A. (ur.), str. 407-419.

Dreyfus, Hubert L. 2006. Heidegger on the connection between nihilism, art, technology, and politics. V: Guignon, Charles B. (ur.), str. 345-372.

Dreyfus, Hubert L. & Wrathall, Mark A. 2005. Martin Heidegger: An Introduction to His Thought, Work, and Life. V: Dreyfus, Hubert L. & Wrathall, Mark A. (ur.), str. 1-15.

Dreyfus, Hubert L. & Wrathall, Mark A. (ur.). 2005. *A Companion to Heidegger*. Oxford UK & Cambridge USA: Wiley-Blackwell.

Glendinning, Simon. Heidegger. V: Berys Gaut & Dominic McIver Lopes, *The Routledge Companion to Aesthetics*, str. 107-118.

Guignon, Charles B. (ur.). 2006. *Cambridge Companion to Heidegger*. Cambridge, MA etc.: Cambridge University Press.

Heidegger, Martin. 1967a. *Izbrane razprave* (prev. Ivan Urbančič). Ljubljana: Cankarjeva založba.

Heidegger, Martin. 1967b. Izvir umetniškega dela. V: Heidegger 1967a, 237-318.

Heidegger, Martin. 1991b. *Platonov nauk o resnici* (prev. Dean Komel). Ljubljana: fenomenološko društvo.

Heidegger, Martin. 1994. *Beiträge zur Philosophie: (vom Ereignis)*. Frankfurt na Majni: Vittorio Klostermann.

Heidegger, Martin. 1997. *Bit in čas* (prev. Tine Hribar et al.) Ljubljana: Slovenska matica.

Murdoch, Iris. *Sartre*. London in Glasgow: Fontana 1969³.

Mulhall, Stephen. 1993. *On being in the world*. Wittgenstein and Heidegger on seeing aspects. London in New York: Routledge.

Lütz, Manfred. 2010. *Bog: Kratka zgodovina Največjega* (prev. Aleš Maver). Maribor: Slomškova založba.

Nietzsche, Friedrich. 1989. *Somrak malikov ali kako filozofiramo s kladivom; Primer Wagner: Problemi glasbenikov; Ecce homo: Kako postaneš kar si; Antikrist: Prekletstvo nad krščanstvo* (prva tri dela prev. Janko Moder, zadnje Tine Hribar). Ljubljana: Slovenska matica.

Oblák, Floris. 2004. Nekaj sentenc iz spovednice. V: Igor Berginc (ur.), *Floris Oblák*, Pustojna: Amata, str. 180-201.

Polt, Richard. 2005. Ereignis. V: Dreyfus, Hubert L. & Wrathall, Mark A. (ur.), str. 375-390.

Reicher, Maria E. 2005. *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Richardson, William J., S.J. 2003⁴. *Heidegger: Through Phenomenology to Thought*. New York: Fordham University Press.

Wittgenstein, Ludwig. 1984. *Tractatus logico-philosophicus; Tagebücher 1914-1916; Philosophische Untersuchungen*. Werkausgabe, zv. 1. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.

Sartre, Jean-Paul. 1981. *Gnus* (prev. Jože Udovič). Ljubljana: Cankarjeva založba.

Sartre, Jean-Paul. 2007. *Oris teorije čustev* (prev. Slavica Jesenovec Petrovič in Borut Petrovič Jesenovec). Ljubljana: Študentska založba (zbirka Claritas).

Siegel, Harvey. 1997. *Rationality Redeemed?* New York and London: Routledge.

Steiner, George. 1987. *A Reader*. Oxford: Oxford University Press.

Tarkovski, Andrej. 1997. *Ujeti čas: razmišljanja o filmu* (prev. Igor Koršič). Ljubljana: EWO.

Veber, France. 1938. *Nacionalizem in krščanstvo*. Ljubljana: Ivo Peršuh.

Žalec, Bojan. 2000. Kritično mišljenje kot najpomembnejši edukacijski smoter. V: Stanko Gerjolj, Janez Kolenc, Bogomir Novak, Mateja Novak (ur.), *Človek in kurikulum*, Ljubljana: Družina, str. 173-188.

Žalec, Bojan. 2002. *Spisi o Vebur*. Ljubljana: Študentska založba.

Žalec, Bojan. 2006d. Umetnost: njena relativnost, vrednost in partikularnost. V: *Filologičeske zametki = Filološki studii = Filološke pripombe*. Vyp. 4: mežvuzovski zbornik naučnih trudov, str. 59-65.

Žalec, Bojan. 2010. *Človek, morala in umetnost: uvod v filozofsko antropologijo in etiko*. Ljubljana: Teološka fakulteta.

1. Prim. Dreyfus & Wrathall 2004; Dreyfus 1993; Richardson 2003; Žalec 2010.
2. "Proces osvetlitve, s katerim so bivajoča osvetljena kot bivajoča – to je Heidegger razumel z bit (Richardson 2003, 6)." "Bit ni bivajoče, ker je tisto, kar omogoča bivajočim, da so (prisotna) človeku in ljudem drug drugemu" (ibid.).
3. Glede dogodka prim. Heidegger 1994; Dreyfus & Wrathall 2005; Richardson 2003, 613-615; Hribar 2003, pog. "Dar biti je bit sama"; Klun 2010, razprava "Heidegger's Ereignisdenken und die Gottesfrage". Različne pomeni izraza Ereignis (v različnih Heideggerjevih obdobjih) razjasnjuje Polt (2005). Hribar (2003) pojasnjuje dogodje takole: "Bit je dar dogodka, bivajoče pa ni dar biti; kakor tudi bit ni dar kot to domneva metafizika – (vrhovnega) bivajočega (388)." "Čas je lasten biti in bit je lastna času: v tej solastnosti si pripadata pred vsakršno razliko med njima. Tako je tudi v razmerju med dogodjem in bitjo. Tega, kako vse to sovпада oz. se dopolnjuje, Heidegger ne pojasni. Vsekakor sta darova dogodka tako bit kot čas. Lahko rečemo, da med darove dogodka spada vse, kar 'je', ne da bi bilo bivajoče. Dogodje dogodeva vse, kar ni nič bivajočega. Poleg biti in časa spada na polje darov dogodka nedvomno prostor (seveda ne prostor bivajočega, niti prostor biti, temveč prostor sveta kot sveta dogodka); na to polje spadata tudi govorica in mišljenje; težje, če ne nemogoče, je to zatrditi o nič. Je nič, ki ga ne smemo enačiti z ne-bitjo ali od-sotnostjo, pogoj ali poledica odgodja?" (388-389.) "Dogodje obvladuje bit. /.../ Bit je lastnina dogodka, kljub temu pa dogodje ni lastnik biti. Kajti dogodje ni Bog: ni kako bivajoče /.../ Na mestu božje previdnosti nahajamo usodo. Danost pomeni usojenost, epohalno določenost biti. /.../ Na tisto izhodiščno mesto, ki ga v teologiji zavzema Bog kot Stvarnik in v metafiziki, t. j. onto-teologiji vrhovno Bivajoče kot vzrok biti, Heidegger postavi dogodje." (392-393.) "Najprej ne moremo spregledati, da dogodje nahajamo na mestu vstopa boga v filozofijo oz. njegovega izstopa iz nje. Ob studentu, na

mestu izvirnega izvora. Natančneje zagledano: dogodje ni na mestu izvora izviranja, marveč je izviranje samo. Dogodje je tako rekoč geneza brez Boga. Vendar ne samo sebe generirajoča geneza. Dogodje ne dogoduje samega sebe, marveč dogoduje svet oziroma bit in čas. Dogoduje kot brezosebno dogodevanje. Z našega vidika zato povsem nepredvidljivo: usodno oz. prigodno. [...] / Kjer je vse načrtovano, se ne zgodi ničesar (novega).“ (397.)

4. Prim. Dreyfus 2004 in 2006, Žalec 2010, posebno poglavje "Heidegger: Umetnina kot kulturna paradigma", 242 ss.
5. Glede Wittgensteinovih pojmov in zamisli, na katere se navezujem v tem članku, gl. njegovo delo *Philosophische Untersuchungen*.
6. V njegovem svetu pa niso zgolj bivajoča, katerih način biti je priročnost ali prisotnost, ampak tudi druga bivajoča, ki bivajo na način tubiti, ki potemtakem niso ne na način priročnosti niti prisotnosti. Človek v svetu biva z drugimi ljudmi. Sobit je moment človekove biti-v-svetu. Tubit je v svetu z drugimi tu-bitmi.
7. Iris Murdoch je v svoji knjigi Sartre (str. 11) zapisala: "La Nausée je bil prvi Sartrov roman in vključuje vse njegove glavne interese razen političnih. Je njegov najbolj zgoščen filozofski roman. Ukvarja se s svobodo in slabo vero, značajem buržoazije, fenomenologijo zaznavanja, naravo misli, spomina, umetnosti. Vse te teme so uvedene kot posledica metafizično pomembnega odkritja, ki ga opravi glavni junak Antoine Roquentin. To odkritje, če ga podamo v filozofskem žargonu, je, da je svet prigoden in da smo z njim v diskurzivnem in ne zrenjskem odnosu." Sartre v *Gnusu* podaja enega od možnih razlogov za to, da se nekdo ukvarja z umetnostjo: umetnost je odrešitev. Avtor pesmi, ki jo glavna oseba v romanu posluša, in izvajalka te pesmi sta na neki način odrešena v smislu, da ima njuno življenje smisel, s tem ko sta ustvarila to lepo pesem. Lahko bi rekli, smisel za nazaj. Tudi Sartrov junak se na koncu romana odloči, da bo ustvaril umetniško delo in se na ta način odrešil. To bo njegov projekt, ki mu bo zvest iz dneva v dan, ljudje pa se ga bodo po umetnini spominjali in stvaritev te umetnine bo osmislila njegovo življenje. Vsakdanje življenje, ki ga živimo, je banalno, nikoli ni tako, kot je takrat, ko je predstavljeno skozi neko pripoved. Roquentin je pisal neko knjigo o neki osebi: iz pisem in ostalega naj bi sestavil pripoved o njej. Roquentin je na koncu nehal pisati to knjigo in se odločil za pisanje lastne, avtorske umetnine.
8. Nasprotno pa ob branju kakega prispevka s področja analitične filozofije ali sploh nič ne razumejo in ne znajo povedati, ali pa znajo povedati, kaj avtor trdi, vendar brez tistega posebnega učinka a la umetnost, ki jih na njih pusti kakšen Adorno, Nietzsche, Kierkegaard itd. In če razumejo pod filozofijo samo tisto, kar deluje naštet in njim podobni filozofi, potem se jim zdi čudno da bi npr. o dobršem delu analitične filozofije govorili kot o filozofiji, ampak se jim zdi bolj blizu tistemu, kar bi imenovali znanost, nekakšna znanost, pomožna znanost ipd.
9. Glendenning dodaja: "Ta vloga se zdi popolnoma skrivnostna in magična. Kako so lahko take moči pripisane umetniškemu delu, ne glede na to, kako si zamišljamo njegovo dejanskost in kako veliko je lahko?" (Ibid., 113.)
10. Te ideje se lahko plodno navežejo na pojem igre (Eugen Fink).
11. To morajo nekako storiti na en mah, npr. skozi sliko čevljev, v skladu z Vebrovimi razmišljanji o svetovnem nazoru (prim. Veber 1938, 40: Žalec 2002, 79).
12. Glede razlike med filozofijo in znanostjo po Heideggerju prim. Žalec 2010, str. 254, op. 84.
13. Prim. Dahlhaus 1986, razpravo "Tradicija in reforma v operi". Nietzsche je sicer kasneje, po odvrnitvi od Wagnerja, tarnal, da se mladi Nemci zgrinjajo v Wagnerjev tempelj, ki pa je dekadentni tempelj (prim. *Primer Wagner*).