

Etična zaveza sodobne umetnosti in estetike v luči Nietzschejeve estetizacije resnice in smisla

dr. VALENTINA HRIBAR SORČAN

Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta,

Oddelek za filozofijo,

Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana

IZVLEČEK

Prispevek skuša izpostaviti razloge, zavoljo katerih se Nietzschejeva misel izkazuje kot relevantno izhodišče za razumevanje (post)moderne umetnosti in estetike ter za obravnavo njune sodobne naravnosti. Še več: njegova filozofija odpira možnost temeljite refleksije sodobnega občutja časa sploh, še posebej na podlagi estetizacije resnice in smisla, kolikor jo je mogoče uvideti v Nietzschejevem estetsko utemeljenem perspektivizmu.

Prihodnje obnebe smisla je moč slutiti predvsem v prostovoljnem prepletu estetike in etike, ob predpostavki, da ta zaveza ne bo ogrozila njune samolastne resnice. Etično razsežje naj bi torej bilo temeljna prvina sodobne umetnosti in estetike, čemur govori v prid njuno vse izrazitejše oddaljevanje od (post)modernega relativizma vrednot. To stališče temelji na razčlembi razlik med modernim in postmodernim relativizmom vrednot, in sicer na podlagi prevetrivitve modernega in postmodernega nihilizma. Vprašanje nihilizma, katerega osnovno filozofsko shemo nam je prav tako podal Nietzschejev opus, potemtakem ostaja osrednjega pomena za razumevanje sodobnega občutja časa, umetnosti in estetike.

Ključne besede: umetnost, estetika, etika, Nietzsche, resnica, smisel, moderno, postmoderno, relativizem, nihilizem

ABSTRACT

ETHICAL LIABILITY OF CONTEMPORARY ART AND AESTHETICS IN VIEW OF NIETZSCHE'S AESTHETIZATION OF TRUTH AND MEANING

The paper intends to reveal that Nietzsche's thought may be a relevant basis for understanding of (post)modern art and aesthetics and for a discussion about their contemporary intentions. Even more: his philosophy offers a possibility of a fundamental reflection of contemporary sensibility, especially through the aesthetisation of truth and sense, settled in Nietzsche's perspectivism, aesthetically founded.

A future horizon of sense is presupposed, first of all, as a free-will intersection of aesthetics and ethics, on supposition that this alliance should not threaten the truth of their own. An ethical dimension seems to be a fundamental characteristic of contemporary art and aesthetics, who keep their distance from a (post)modern relativism of values more and more obviously. This presupposition is based on an analysis of differences between modern and postmodern relativism, particularly

in the light of modern and postmodern nihilism. The question of nihilism, whose elementary philosophical scheme was also laid by Nietzsche, is still very significant for understanding of the sensibility of contemporaneity, art and aesthetics.

Key words: art, aesthetics, ethics, Nietzsche, truth, sense, modern, postmodern, relativism, nihilism

1. Umetnost kot poslanstvo

Nietzschejev pragmatični perspektivizem na področju estetike nam narekuje, da je grdo vse tisto, kar slabi, žalosti, deprimira. Grdo je simptom usihajoče volje do moči. Lepo bo nasprotno tisto, kar uspešno sledi pogojem ohranjanja in rasti. Bo izkaz najvišje volje do moči, dokaz fiziološke in psihološke uspelosti, skratka, popolnosti. Človek je lep; grd je le izrojeni človek. Lepota in grdota sta izraz njegovega notranjega stanja, ker izražata organizacijo njegovih notranjih poželjenj. Lepota potemtakem ni lastnost stvari, svet sam torej ni lep; obstaja le antropocentrična interpretacija, kot vzrok njegove lepote. Estetska sodba izreka vizijo lepega (in grdega), kakor jo zamejuje perspektiva določene volje do moči. Lepota je perspektivni, estetizirani videz.

Nietzschejev doprinos k estetiki ni zgolj v tem, da je pomaknil pojem lepega in grdega z objektivitete v subjektivno pogojeno izkustvo. To je bil že Kantov dosežek, čeprav je res, da slednji ostaja še na pol poti, saj izpostavi nespoznatno stvar na sebi, tako da lepota fenomena na neki način še vedno deleži na njej. Vendar je popolnoma nejasno, kako ta afekcija poteka, saj nam je dostopen le fenomen kot subjektivna entiteta. Nietzsche nadgradi Kantov transcendentalizem z logično predpostavko, po kateri bi bile možne tudi drugačne interpretacije sveta; spričo svoje nespoznatnosti sicer irelevantne za človeško prebivanje, toda kot opozorilo dobrodošlo napotilo, ki nekoliko omili človekovo samopoveličevanje, češ da je edini možni model sveta. Nietzsche se s svojo afirmacijo klasične umetnosti kot stvariteljice velikega sloga tudi močno oddalji od Kantove formalistične estetike, res pa je, da se pri tem še ne zaveda dovolj pomena zgodovinskega pogojevanja. Ko namreč govori o velikem slogu kot vrhuncu klasične umetnosti, Nietzsche navaja primere iz celotne evropske zgodovine umetnosti, in sicer kot o entiteti, ki je sicer razpredena po različnih obdobjih, vendar jo odlikujejo enotne in nespremenljive lastnosti.

Na prvi pogled se zdi, da Nietzschejeva opredelitev lepote kot (perspektivnega) videza pomeni le ponavljanje starega, saj že Platon opredeli umetnino kot posnetek posnetka, oziroma kot videz posamične stvari, ki je posnetek ideje kot izgleda. Negativna konotacija umetnine kot manjvrednega videza celo v odnosu do stvarnosti se je nekoliko omehčala zlasti v renesansi, ko se od umetnosti ni več zahtevalo, naj bo zgolj *mimesis*, oziroma imitacija kot adekvatna reprezentacija stvarnosti. Poslej je estetika pričela navezovati umetniški videz predvsem na umetnikovo samolastno vizijo. Kasneje poseže vmes Kant, zato da bi pojem reprezentacije osvobodil neposredne odvisnosti od stvarnosti. Še najbolj z estetiko sublimnega, s katero se približa čisto subjektivno pogojenemu izkustvu človeške veličine kot (raz)umnega bitja.

Nato pa nastopi Nietzsche, čigar prelom s platonističnim konceptom resnice je predvsem v tem, da umetnina in realnost tudi na ravni lepega nista več divergentna in heterogena pola, ki bi ju bilo potrebno adekvatno povezati, natančneje, umetnini se ni več treba bati, da ne bi dovolj ustrezno predstavila realnosti. Resnica ne tiči več v

pravilnosti prezentacije, kajti od Nietzscheja dalje vsaka predstava pomeni že realnost samo, seveda ne same na sebi, marveč zgolj kot človeški svet relacij. Prezentacija je že tudi reprezentacija. Ni druge realnosti kakor ta, ki in kakor se nam kaže. Nietzsche torej opredeli videznost kot glavni atribut realitete, slednje pa kot take ne ovrže, saj jo še naprej sprejema na ravni naše naravnosti. Ob tem videz popolnoma izenači s perspektivo kot interpretativnim vrednotenjem. Umetnina bo prav tako le določen način vrednotenja, ki vselej izreka le svojo, se pravi perspektivično resnico. Iz tega pa tudi sledi, da se umetnost, četudi bi hotela nasprotno, ne more odreči iskanju resnice. Toda umetniško izrekanje resnice se lahko izteče prav v sodbo, da resnice ni. Prav v tem tiči Nietzschejev glavni očitek romantiki, še bolj pa larpurlartizmu, češ da se odrekata kakršnemu koli iskanju resnice in smisla, kot da bi šlo za nekaj, kar je umetnosti zunanje in nepotrebno.

Za moderno estetiko je bil še posebej dobrodošel Nietzschejev izvirni poudarek na umetniški ustvarjalnosti, ne pa več toliko na recipientu umetnosti. Ta poteza ni nalključna, marveč načrtna posledica njegove kritike pretekle filozofije umetnosti, vključno s Kantom, ker naj bi slednji še naprej favoriziral pasivni pristop k umetnosti. Obregne pa se tudi ob njegovo zahtevo po brezinteresnosti estetske sodbe, katero povzame Schopenhauer, prepričan, da estetska kontemplacija učinkuje proti spolni zainteresiranosti: odrešitev od volje, resignacija, naj bi bila poglobilni namen umetnosti. Nietzsche najodločneje zavrne takšno opredelitev estetskega ugodja in se pri zagovoru svoje teze opre celo na Platona, o katerem drugače ne skopari s kritičnimi opazkami. Po Platonu naj bi bilo namreč bistvo lepote prav v tem, da draži k ploditvi, in sicer od najbolj čutnega pa navzgor v najduhovnejše. Vir filozofskega erosa je prav hrepenenje po lepoti, ki je najpoprej čutna prvina.

Nietzsche je našel svojega sogovornika na področju estetike predvsem v Stendhalu, Schopenhauerjevem francoskem sodobniku, kateremu "lepo *obljublja* srečo", iz česar naj bi izhajalo, da je zanj "prav *vzburljanje volje* ('interesa') z lepim dejstvo" (Nietzsche, H genealogiji morale, 1988, 291). Ta obljuba sreče se odlično navezuje na Nietzschejevo občutje resnice. "Resnica je grda", pravi (Nietzsche, Volja do moči, 1991, 344), zato "imamo *umetnost*, da *ne propademo ob resnici*" (Ibidem, 479). Tragično-dionizično občutenje resnice, ki grdoto sublimira v vir ustvarjalnosti, vendarle potrebuje neko osmislitev: uvidi jo v oblubi, v upanju na srečo. Misel o sreči, ki si jo je Nietzsche sposodil pri umetniku *par excellence*, je zanj nenavadna; uporablja jo silno redko, saj mu lažje teče beseda o trpljenju in njegovem premagovanju s še hujšo in še globljo bolečino - kot najboljšim sredstvom človeškega samospoznanja. Nietzsche nas torej preseneti s sanjami o sreči kot poslednji smotnosti umetnosti brez smotra, navsezadnje zato, ker se je doslej zdela sreča kot vir umetniškega ustvarjanja preveč banalna, da bi na njej temeljila estetika.

Sreča je pravzaprav etična kategorija. Bi smeli na podlagi tega sklepati, da navzlic zahtevi po avtonomiji umetnosti in estetike Nietzsche potrebuje njuno etično osmislitev? Morda pa preplet estetike in etike sploh ni nujno vir izgube njune neodvisnosti? Prihodnost estetizacije resnice in smisla namreč slutim prav v spletu estetike in etike, ob predpostavki, da ta zavezanost ne bo ogrozila njune samolastnosti. Umetnost se lahko osmišlja le na podlagi etično utemeljenih pojmov, kar pa nikakor še ne pomeni, da bo zavezana zakonitostim moralnega delovanja. Umetnost ne more temeljiti na moralnih predpostavkah, iz česar pa še zdaleč ne sledi, da je brez vsakršne etike. Umetnost je ustvarjalka novega dobrega, ne da bi slednje imelo najpoprej uporabno vrednost. Tudi Nietzsche sam poudarja, da navzlic fiziološko-psihološki pogojenosti umetniško iskanje resnice in smisla ni usmerjeno v utilitarnost. Ko Nietzsche izpostavlja biološko, utilitarno pogojeno resnico, pri tem loči vsaj dve različni ravni: človek resda ustvarja pod

določenimi spremenljivimi pogoji, toda ustvarjalni akt je razločljiv od neposredno moralnega delovanja. Po drugi strani pa umetnost po Nietzscheju nastopa kot odrešitev za vsakogar: "Umetnost in nič drugega kakor umetnost! Ta je velika omogočevalka življenja, velika zapeljivka v življenje, veliki stimulans življenja." (Ibidem, 479) Če je resnica grda, potem tudi ne bo več daleč do sklepa, da je umetnost kot nosilka upanja v srečo celo več vredna kakor resnica. Nietzsche si torej ne more zamišljati umetnosti mimo njenega moralnega poslanstva.

2. Stilizirana resnica in stil kot smisel

Ob Nietzschejevi estetizaciji resnice kot videza, kakor jo izreka njegova perspektivno naravnana ontologija, se ponuja naslednje vprašanje: mar bo umetnost torišče zgolj navidezne resnice? V to smer nas namreč pelje perspektivna resnica, oziroma resnica, ki se nam kot spremenljiva vrednota kaže le kot interpretativni videz. Vsak miselni akt bo torej zgolj in samo vrednotna sodba. V kolikšni meri pa je Nietzsche dopustil perspektivizem tudi svoji lastni resnici? Kočljivo je predvsem njegovo razumevanje sodobne umetnosti, saj jo je popolnoma pregnetel s svojim vizionarskim prevrednotenjem vrednot. Postopoma se namreč izkaže, da je tudi Nietzschejevo vrednotenje umetnosti izrazito perspektivno. V tem oziru bo resnica spremenljiva le še z vidika raznolikih perspektiv, njeno jedro pa bo ostalo nespremenljivo. Tako naj bi bila nedvomna resnica umetnosti ta, da v največji možni meri potrjuje in poveljuje življenje, ga celo pobožanstvuje.

Toda moderna umetnost je za Nietzscheja vse kaj drugega. Četudi je umetnost principialno obravnaval kot edino dovolj močno nasprotnico volji do zanikanja življenja, je zanj romantika, še zlasti v larpurlartistični fazi, v največji možni meri izraz nihilistične morbidnosti: da, mrtvoudna je, nezadoščena, zavrtá, revna, plebejska. Brez smisla. Ne išče ga več niti tu, na zemlji, niti onkraj: prežeta je s *spleenom*, ki ga sploh ni mogoče natančno opredeliti, ker je fluiden in neizrazit - romantik se ko megla vleče skoz svet. Ali je romantika potemtakem sploh ustvarjalna? To že, toda njen tok se steka v napačno smer, tako kot véliki, a neizpolnjeni up – Richard Wagner. Sodobna umetnost Nietzscheja pravzaprav ni spravila v zadrego: preprosto zavrnil jo je kot nepravdo umetnost, ker je krenila s prave poti, kakor jo je določil on sam. Navzlic temu romantika ostaja nosilka določenega smisla, saj znotraj nietzschejevskega koncepta ni mogoče, da bi ga že s s svojim lastnim obstojem, ki poteka le na način vrednotenja, ne izrekala. Tudi tedaj, ko toži o nesmiselnosti sveta, o tem, da je vsakršna resnica zaman, njen brezup izpričuje hrepenenje po smislu, po drugačni osmislitvi bivanja. Problem tiči torej v tem, da je tudi romantika nosilka določene vizije, le da se nikakor ne ujema z Nietzschejevo. Njegova umetniška vizija je v celoti podrejena viziji nadčloveka. V tem oziru je Nietzsche še izrazito modernistično izključljiv. Če je očital predmoderni dobi, da se pred smrtjo Boga še ni ovedla resnice kot problema, potem bi smeli reči, da jo je sam sicer zvlekel z božjega piedestala, vendar jo je nato posedel v svoj vizionarski voz, nič manj metafizično kategoričen, skratka, zapovedovalen, tako rekoč ukazujoč.

V kolikšni meri je potemtakem Nietzschejeva estetika relevantna za razumevanje sodobne, tudi današnje umetnosti? Ali umetnosti sploh gre za izrekanje volje do moči? Predvsem pa: ali umetnost sama, torej njeni ustvarjalci na eni strani in recipienti na drugi, kolikor so sploh še ločeni, še verjamejo v tolikšno moč ustvarjalnosti, kolikršno jim podeljuje Nietzsche? Četudi najradikalnejši kritik sodobne umetnosti, je Nietzsche na splošni ravni njen največji občudovalec in poveljevalec. Ali danes umetnost še, ali pa ponovno, verjame v svojo odrešilno vlogo? To vero je namreč v veliki meri zgubila že romantika in se zato ogradila od sveta. Ali je Nietzscheju kakorkoli uspelo umetnosti

povrniti samozaupanje? Mar se je sploh zmenila zanj? Ali bi bila danes še sprejemljiva njegova definicija umetnosti kot stremjenja k popolnosti? Ali je pojem popolnosti sploh še relevanten pojem za označevanje teženj sodobne umetnosti? Kaj pa sam odnos do lepega in grdega? Kako ovrednotiti Nietzschejevo zvijačno interpretacijo, ki grdo zajame na ravni umetniškega snovanja, a ga zavrže na ravni končnega izdelka?

3. (Post)moderna estetizacija resnice in smisla

Naravnost sodobne umetnosti in estetike je mogoče zajeti predvsem pod duhovnozgodovinskim obnebjem, v katerega sta umeščeni. V tem oziru bi bilo smiselno spregovoriti o (post)modernem občutju časa. Pri tem pa bi se bilo najbolje izogniti nepreglednim razpravam o postmoderni estetiki in umetnosti ter ponavljanju izjav, ki smo jih slišali že mnogokrat. Naj izpostavim le najpoglavitnejše. Temeljna izhodišča, ki jih je zasnoval Jean-François Lyotard (1924-1998) v znamenitem delu *La condition postmoderne - Postmoderno stanje*, in sicer že daljnjega leta 1979, so želela imeti predvsem epistemološki domet, toda s širšim duhovnozgodovinskim obeležjem. Iz njih je bogato črpala tudi postmoderna estetika, saj ji je to delo ponudilo priročno interpretativno orodje za obravnavo sodobne umetnosti. Lyotard izpostavi teorijo o jezikovnih igrarh (*des jeux de langage*), ki so vsaka zase avtonomna in fragmentarna entiteta védenja (*du savoir*), a se prav zaradi svoje suverenosti samozavestno povezujejo med seboj, brez bojazni, da bodo zapadle pod hegemonijo katerekoli druge. Njihova avtonomnost je sprožila razvejenost in razpršenost, kar bo omogočilo kasnejše interdisciplinarno povezovanje.

Postmoderna estetika se je osredotočila na razvozlanost jezikovnih iger, ker je tako lažje tematizirala sodobno umetnost, ki je uživala v svobodnem preigravanju preteklega in sodobnega. Iskanje resnice in smisla ni več imelo tako zveličavnega pridiha. Danes že obrabljena razlika med elitno in trivialno umetnostjo se je rahljala, kar je omogočilo porajanje novih in novih kreativnih postopkov pisanja. Postmoderna duhovna prostost, ki se je skušala razbremeniti velikih zgodb, kakor so jih narekovala pretekle ideološke vizije, na kar nas je prvi opozoril ravno Jean-François Lyotard v pravkar navedenem delu, je torej vodila v zelo raznoliko umetnost.

Postmoderno občutje resnice in časa je prav zavoljo porajanja duhovne prostosti tudi v umetnosti vodilo v relativizacijo vrednot. Umetniški relativizem postopkov in ne nazadnje resnice same je tako začel kar klicati po drugačni zastavitvi estetike. Prav na tem mestu je v drugi polovici osemdesetih in v začetku devetdesetih let preteklega stoletja zopet nastopil Jean-François Lyotard, ki je izpostavil pomen Kantove estetike, še zlasti poetike sublimnega.¹ Čemu spet Kant? Najbrž temu ni botrovalo matematično sublimno, saj se je prav postmoderna doba želela znebiti modernistične samozagledanosti subjekta. Prav tako ne bogata paleta možnosti, ki jih je dinamično sublimno, kakor ga je opredelil Kant, nudilo še zlasti upodabljaljoči umetnosti, saj se je na ta način izkazovalo že romantično slikarstvo. Domnevam, da je Lyotard, sicer Husserlov in Nietzschejev učenec, začutil potrebo po ponovni refleksiji Kantove estetike sublimnega zato, ker sublimno kot vez med čistim in praktičnim umom napotuje k etični drži v estetiki. Pri Kantu se sublimno sicer še navezuje na idejo nadčutnega, se pravi, da je še vedno zavezano veliki zgodbi, toda bolj kot katera koli druga estetika pred njim podaja zahtevo po estetski normativnosti na zmeren, nepretenciozen način. S to tematizacijo je Lyotard opravil zelo pomembno delo: reafirmiral je Kantovo filozofijo, ki jo je

¹ Glej predvsem: Jean-François Lyotard (1988): *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée ter *Leçons sur l'Analytique du sublime* (1991), Paris, Galilée.

Nietzsche skušal spodbiti na vsakem koraku, predvsem pa je opozoril na nevarnost popolnega relativizma postmodernih vrednot. Prostost naj ne vodi v razpuščenost, umetnost naj ne bo zgolj čista igrivost ustvarjalnosti.

Nietzschejeva degradacija Kantove estetike postane razumljivejša, če imamo pred očmi dejstvo, da je prav sam v največji možni meri prepletel estetiko in etiko. Vendar je pri tem zašel tako daleč, da je vse skupaj že seglo čez rob sprejemljivosti: Nietzsche umetnosti ni pustil biti le umetnost, marveč je celotno umetniško ustvarjalnost podredil izkazovanju dionizičnega pesimizma moči. Ponekod je Kantovo estetiko preobrnil, drugod jo je le radikaliziral. Kant si je zamislil estetsko razsodno moč kot most med razumom in umom, oziroma kot nujni pogoj možnosti človekove celovitosti. Že sam torej naklanja estetiki in umetnosti pomembno osmišljajočo moč. Toda za Nietzscheja bo to premalo: seveda ima umetnost smisel, celo smoter in cilj, a filozofiji tovrstni sklepi ne zadoščajo. Naloga filozofije je, da umetnosti dopove, v čem je njen smisel, ji razkrije njeno lastno resnico. Tako v Nietzschejevi estetiki ne bo več prostora za idejo sublimnega, kajti filozofija ne sme imeti opravka z ničimer, kar naj bi bilo pogojeno z nadčutno apriornim.

Zakaj se postmoderna estetika navzlic temu tako rada vrača h Kantu? Prav zaradi njegovega nevsiljivega načina podajanja pomenljivosti estetike in umetnosti. Povprečnost okusa in pomanjkanje strasti, celo odsotnost lastnih doživetij na področju umetnosti, predvsem pa brezinteresnost estetske sodbe, - vse te slabosti, kakor jih Nietzsche razkriva v Kantovi estetiki, so se v postmoderni estetiki izkazale kot prednosti, ker so bile tako nevsiljive, tako prostodušne v svoji naivni drži, a prav malo obtežene z modernističnim vizionarstvom. Ne morem se spuščati v podrobnejšo primerjavo med njuno filozofijo, četudi bi bila nadvse zanimiva, kot denimo komparacija med Kantovim pojmovanjem sublimnega in Nietzschejevo voljo do moči. Morda bi se izkazalo, da si misleca vendarle nista tako tuja; obema je šlo za to, da bi dokazala, kako neznansko veličasten je človek. Razlika med njima je predvsem v intenziteti: Kant na začetku porajanja moderne zavesti, Nietzsche pri njenem kraju...

II.

Zagotovo se postmoderna estetika pogosto vrača tudi k Nietzscheju. Kolikor se navezuje neposredno na umetnost, velja usmeriti pozornost še zlasti na dvojce. Najprej na relevantnost Nietzschejeve filozofije v celoti za razumevanje avantgardne umetnosti, zlasti futurizma. Nietzschejevo grandiozno upanje v prihodnost človeštva je opogumljalo številne avantgardne umetnike v njihovi viziji odrešujoče umetnosti. Evropska avantgarda, vključno s slovensko, posebno pesnik Anton Podbevšek, je v Nietzscheju uzrla glavnega pomočnika v boju proti vsakršnemu nihilizmu, predvsem v veri, da je mogoče svet spremeniti z estetizacijo življenja. Potrebno ga bo torej prepojit z umetnostjo, le tako bo zadobilo smisel in doreklo svojo resnico. S pripustitvijo umetnosti v življenje, včasih pa tudi obratno² - z utopitvijo vsakdanjika v umetnosti, slednja ne bo okrnila, kaj šele zgubila svoje avtonomije, saj bo tudi življenje samo na ta način postalo avtonomno. V nasprotnem primeru avtonomija umetnosti ne bo imela nobenega smisla.

Umetnost ima vrednost le kot izboljševalka življenja: kot njegov bistveni smerokaz. Mar ne spregovori skoz avantgardno pojmovanje umetnosti prav Nietzschejeva

² Na tem mestu bi rada zgolj opozorila na dvosmernost avantgardnih gibanj. Četudi *Peter Bürger*, kot eden glavnih teoretikov avantgarde, poudarja predvsem prvi vidik avantgardne usmerjenosti (vpustitev umetnosti v življenje), ne gre zanemariti tudi nasprotnega toka, ki je bil značilen predvsem za srednjeevropsko avantgardo (Poljska, Češka), pa tudi, denimo, za Maleviča.

vizija umetnosti? Mar ni ta vizija optimistična, navzlic pobijanju metafizične vedrine in navkljub strahotam, ki jih je prineslo 20. stoletje? Se ni avantgarda oprla na Nietzscheja tudi zato, ker je bil ta najgloblje prepričan, da le strahotnost bivanja zagotavlja dobro? Da, strahotnost bivanja, ne pa njegova sublimnost, ki nima zveze z življenjem samim. Nietzsche je bil tolažnik avantgarde in njena vera v prihodnost se ni dosti razlikovala od njegovega upanja v nadčloveka. Slednji bo živel le kot filozof-umetnik, skoz in skoz ustvarjajoč resnico in smisel svojega bivanja. Njegova resnica bo prav to nenehno umetniško samopreseganje življenja. Simbioza Nietzschejeve in avantgardistične estetike tako postaja vse bolj očitna. Zatorej bi bilo nesmiselno vztrajati le pri Nietzschejevi nestrpnosti do sodobne umetnosti, torej do romantike, dekadence in simbolizma ter do naturalizma in delno realizma. Avantgardistična kritika pretekle umetnosti je zelo podobna njegovi. Potemtakem bi bilo bolj smiselno, če bi Nietzschejevo estetiko obravnavali predvsem kot napovedovalko prihodnje umetnosti in celo kot jasnovidko prihodnosti same, oziroma utripa njenega duhovnozgodovinskega obzorja.

Postmoderna umetnost in estetika se pogosto navezuje na Nietzschejevo filozofijo tudi pri interpretaciji *body arta*. Teoretiki *body arta* se poslužujejo njegove celostne podpore telesu, pri čemer igra pomembno vlogo Nietzschejevo pojmovanje bolečine in slasti, ugodja in neugodja. Njegova obravnava človeka kot mislečega telesa nudi globlji, intimnejši pristop k telesu in čutnosti, kot ju je priznavala vsa filozofija pred njim. *Body art* nima tolikšnih ontoloških pretenzij, kot jih je izžareval avantgardizem, saj se izraziteje osredotoča na lastno intimo. Pristop je torej ožji, a nima nič manjšega dometa, oziroma ima vsaj tolikšnega, kolikršnega je imela avantgarda, ki pa je bila ponekod, spričo želje po spoju življenja in umetnosti, kakršnega koli že, obsojena na plitvenje svoje umetniškosti. *Body art* ima prek svoje performativne, a intimne komunikacije neposrednejši in lažji dostop do recipienta, in zatorej silovitejši odziv. Potemtakem mu uspeva tisto, k čemur je stremela tudi avantgarda, ki pa je bila prejkone še preblaga, da bi izzvala najmočnejše reakcije, od gnusa do hlepenja po lastnem seciranju, ali želje po ljubljenju.

Ustavili smo se le pri dveh pomembnejših umetniških tokovih, ki se neposredno inspirirata v Nietzschejevi filozofiji. Kolikšen pa je njegov širši pomen za sodobno estetiko? V kolikšni meri so njegova ontološka izhodišča še vedno relevantna tudi za razumevanje odnosa umetnosti do njej lastnih bivanjskih razsežnosti?

4. Soočanja z neminljivim nihilizmom

1. Etična zaveza sodobne umetnosti in estetike

Najsilovitejši izbruhi nihilizma preteklega stoletja so umetnost globoko zaznamovali. Zato je umetnost 20. stoletja skoz in skoz prežeta z odporom do nasilja, ki ga je manifestirala na bolj ali manj socialno razviden način. Postajala pa je tudi vse bolj svetovnonazorska in globalna. Vendar se je prav zavoljo uvida v svetovni splet še izraziteje ovedla svoje posebnosti in edinstvenosti. Postmoderni vznik lokalne barvitosti torej ni znamenje umetniške omejenosti, prav nasprotno. Res pa je, da iskanje korenin izraža težnjo po ukoreninjenosti v svetu, ki izkoreninja spoštovanje etičnih meril. Umetnost se je po postmodernističnem zatonu velikih zgodb odvrnila od utopizma, čemur pa ni sledila zapadlost v nihilizem. Nietzsche je imel v nečem vendarle prav: ustvarjalnost izključuje voljo do nič; umetnik je lahko črnogled, toda vsak njegov ustvarjalni akt izraža voljo do biti. Umetnost po svoji temeljni naravnosti torej ne more biti nihilistična. Ostaja pa vprašanje, kako se loteva problema sodobnega nihilizma? Kar pa je odvisno tudi od tega, kako se nihilizem sam danes pojavlja.

V kakšni vlogi torej današnja umetnost motri, ali želi ugledati samo sebe? Avantgardna utopičnost jo je izučila: naj bo osebna volja še tako neznanska, njena družbena moč bo relativno majhna. Toda umetnost se je odrekla tudi tej postavki: na duhovno-zgodovinsko obzorje, v katerem ustvarja, lahko interaktivno vpliva, ne more pa ga spremeniti. V bistvu se je odrekla nietzschejevskemu modernizmu. Seveda so med posameznimi umetniki velike razlike; nekateri so prepričani, da zadošča že majhen korak, da se ozavemo kritičnega stanja sodobnosti: denimo počeno jajce na gledalčevi glavi ali poškodovano platno kot obliki protesta proti institucionalizirani umetnosti. Nedvomno, marketinška pravila, kakor jih zapoveduje dominantni družbeni sistem, vplivajo na možnost dostopa umetniških del, še zlasti t.i. neinstitucionalizirane umetnosti. Tega banalnega, a pomembnega dejavnika ne bi smeli spregledati, ko govorimo o recepciji umetnosti. A že sam poudarek na recepciji kaže, da gre vendarle za drugoten pojav, pa čeprav je na kratki rok res tako, da umetnina obstaja le toliko, kolikor je dostopna občinstvu. Vseeno menim, da je odločilen umetnikov intimni odnos do lastne in siceršnje ustvarjalnosti, pa naj bo še tako socialno posredovan.

Nietzschejeve opredelitve umetnosti kot prisilnega spreminjanja v popolno ne gre razumeti v platonističnem pomenu popolnosti kot harmonije in skladnosti umetnine, marveč kot najvišjega izraza umetnikovega hrepenenja po samouresničitvi. Popolnost primarno zadeva umetnikovo ustvarjalnost samo, ki naj se izkaže na kolikor je le mogoče dovršen način; umetnina bo torej posledica njegovega samoosmišljanja. Nietzsche se je prav tako zavedal, da umetnikovo prikazovanje grdega ne oslabi umetnine same, ker je po svoji naravi vselej že refleksivno proizvedena. Umetnik ne reflektira le svojega estetskega, marveč tudi etični odnos do bivačnega.

Modernistično izkazovanje grdega ni pomenilo le posmeha tradicionalni umetnosti, ampak tudi težnjo po etičnem ovrednotenju sveta na estetiziran način. Postmoderna umetnost pa je želela zadihati lažji zrak in se prepustiti čisti kreativnosti, vendar ni v celoti opustila svoje demonstrativne drže. Današnja umetnost je - tako kot čas, v katerem živimo - zelo heterogena. Razpleta se od najpreprostejših instalacij kratkega daha do konceptualističnih interpretacij širokih zamahov. Slutimo pa že lahko odmik od postmodernistične zastavitve umetnosti, predvsem od njenega relativizma, tipa *anything goes*, in sicer tako po formi kot vsebini. Današnja umetnost, kateri še ne vemo, ali pa sploh ne želimo pridati imena, se vse bolj zaveda, da mora vztrajati pri takšni estetski drži, ki bo etično kolikor je le mogoče sporočilna, ne oziraje se na jakost učinkovanja. Ob tem se zateka tudi k postopkom, ki bi jih lahko označili za zunajestetske, kot denimo, razstava beračice z ene od stockholmskih ulic kot umetniškega objekta, kar ima izrazito etično konotacijo. Na neki način gre ponovno za instalacijo *ready made* objekta à la Marcel Duchamp, vendar bolj s tragičnim in sarkastičnim kot z nagajivo arogantnim in komičnim učinkom.

Predpostavljam, da sodobna umetnost namenja vse večjo pozornost tudi intersubjektivnosti.³ Navzlic temu, da je umetnikovo samonanašanje najbolj samolastna resnica njegove ustvarjalnosti, bo umetnina zaživela le, če se ne bo navezovala zgolj na ustvarjalčevo izpolnitev. Sodobna umetnost se čuti vse bolj odgovorno do biti bivačnega, tako na individualni kot na socialni ravni, vse tja do globalnih razsežnosti. Iskanje resnice in smisla bo resnicoljubno in smiselno le, če bo potekalo v sorazmerju z etičnim vzgibom. Predpostavljam torej, da je prav poudarek na etični razsežnosti temeljna prva sodobna umetnosti in estetike. Seveda obstaja tej naravnosti nasprotna težnja po samonanašanju, s katero se skuša umetnost ogledovati le sama v sebi, brez

³ Tu puščam ob strani drsenje pomena intersubjektivnosti in ga uporabljam ne oziraje se na to, kakšno mesto danes namenjamu pojmu subjekta.

želje po kakršni koli sporočljivosti. Toda umetnik vselej snuje znotraj določenega etičnega obzorja, zato je zavračanje komunikacije in posledično odgovornosti prej odsev njegove resignacije nad možnostjo intersubjektivnosti kot pa potešene samozadostnosti. Razlogi so lahko osebni, pogostejše pa socialni: tako civilna kot institucionalizirana družba velikokrat zavračata ustvarjalno dimenzijo, ki jo prinaša umetnost. Za zadovoljivo obravnavo te tematike bi se torej morali posvetiti tudi sociološki, psihološki in ekonomski analizi.

Na ravni etike kot filozofske discipline je pojem odgovornosti, kot poglavitno etično kategorijo, najtemeljiteje tematiziral Emmanuel Lévinas (1906-1995), francoski mislec judovskega rodu, rojen v Litvi. Odgovornost reflektira izrazito radikalno: vsakdo je drugemu odgovoren že vnaprej, še pred njegovim nagovorom. Zanj je torej vselej že odgovoren. In kriv pred njegovim obličjem. Obsojen še pred obsodbo. Kot pripominja Lévinas sam, je prisotnost pojma krivde v njegovi filozofiji v dobršni meri posledica (njegove) judovske preteklosti, obremenjene s strahotami druge svetovne vojne. Tedaj je izgubil svoje najbližje sorodnike, in četudi še mladenič, se je počutil krivega, ker je preživel. Zakaj je bilo njemu življenje podarjeno še naprej, njegovim ljubim pa ne? To usodnostno krivičnost je vzel nase, in jo prenesel na načelno raven, v apriorno krivdo pred drugim.

Domnevam, da etična drža sodobne umetnosti, ki najpoprej zajema občutje odgovornosti, ne izhaja toliko iz krivde, niti kolektivne ne, kot preprosto iz ljubezni do sočloveka in do narave. Od tod sočutje, ki je najbrž bolj kot s krščanskim pomilovanjem pogojeno z aristotelovsko zgroženostjo nad grozovitostjo. S sočutjem tudi ne želim napeljevati k schopenhauerjevski morbidnosti. Prav tako verjamem, da smo se oddaljili od Nietzschejeve dionizične sle po krutosti, saj ne ponuja zadostnih katarzičnih občutij. Potreba po ljubezni je vendar predhodna potrebi po krutosti; na izkustveni ravni morda ne dovolj razvidno, vendar dejanskost ne more zavreti našega temeljnega nagiba. Toda mar si sodobna umetnost sploh še želi katarze? Domnevam, da je umetnost po svoji antinihilistični naravnosti zavezana hrepenenju po dobrem, tudi tedaj, ko na zavedni ravni izgublja vsakršno upanje. Hrepenenje je po svoji naravi vselej katarzično, a tudi neizpolnljivo. Zatorej bo tudi umetnost ostala brezkrajna. Ustvarjalnost ne more voditi v nič, pač pa le v ustvarjalni molk ali v ustvarjalčevo dejansko suicidnost. Umetnost pa bo, naj zveni še tako cinično, obstala tudi zatem.

II. Zasuk (post)moderne relativizma

Odrekli smo se modernemu nihilizmu, se pravi takšnemu prepričanju, ki zavrača tako možnost resnice kot smisla. Ali bi bilo moč odpraviti tudi nihilizem kot tak in v celoti? Prvi odrešilni korak bi morda storili, če bi se sploh odpovedali Nietzschejevi težnji po preseganju nihilizma. Vse kaže, da mu nikakor ni moč ubežati. Človek se je namreč primoran nenehno soočati z grozo zgolj nič. Prav tako si ni mogoče zamisliti, da bi se ne trudil več osmišljati trpljenja. Razumljivo je torej, da se iskanju resnice in smisla nikakor ne moremo odreči, saj najgloblje opredeljuje človeško mišljenje. In človek bo še naprej raje hotel nič, kot nič ne hotel, čeprav je Nietzsche upal v nasprotno. Toda navzlic mnogim stranpotem bi najbrže smeli uvideti sodobno občutje časa po eni strani v zavračanju absolutizacije resnice, po drugi pa v izogibanju zapadlosti v čisti relativizem vrednot, ki v celoti destruira človeški smisel.

Ali bi potemtakem smeli govoriti tudi o postmodernem nihilizmu? Poglejmo si najprej, kako se ta negativni presežek duhovne prostosti kaže na duhovnozgodovinski ravni, v katero je soustvarjalno vpeta tudi umetnost. Postmodernizem, kot duhovnozgodovinsko obzorje, je v strahu pred Resnico kot Zgodbo, podobno kot že moderni

nihilizem pred njim, zapadel v množstvo resnic, ki so v svojem antagonizmu preprečile druga drugo. Ostal je pluralni nič. Toda postmoderni nihilizem, kolikor utemeljujem njegov obstoj tako, da ga že vnaprej predpostavljam, ni le modifikacija modernega, čeprav ne izključujem možnosti, da se tudi moderni nihilizem delno nadaljuje v postmoderni dobi. A ga le pogojno lahko označimo kot nadaljevanje preteklega, saj se, soopredeljujoč sodobni čas, kaže s podvojeno absurdnostjo. Kako se torej moderni nihilizem kaže v postmoderni dobi, ne da bi ob tem spregledali osnovno razliko med modernim in postmodernim nihilizmom?

Modernega človeka je propad metafizične resnice spravil v obup; od tod maksima njegovega destruktivnega relativizma: nič ni resnično, vse je dovoljeno. S perspektivnim vrednotenjem onstran dobrega in zlega jo je pravzaprav potrdil tudi Nietzsche, toda z namenom prevrednotenja (samo)uničujoče destruktivnosti. Izgonu vrhovne resnice, kakor si jo je dovolil moderni nihilizem, je nato sledila bodisi nova resnica (ali stara v novi preobleki) bodisi množstvo resnic. Najpogosteje se je oboje steklo v voljo do niča in občutje absurdnosti življenja.

Postmoderni nihilizem ostaja, tako kot moderni, bodisi pasiven bodisi aktiven (kolikor zvesto sledimo Nietzschejevim opredelitvam). Pasivni postmoderni nihilizem vodi v dve smeri: bodisi v laični⁴ relativizem, bodisi v vztrajanje pri religioznem razmerju do sveta, ki, vsaj z vidika evropske zavesti, Nietzschejeve usmrtitve Boga ne priznava. Tudi tu bi lahko trdili, da gre le za nadaljevanje asketskega nihilizma, toda bojim se, da bi s tem zašli v anahronizem.⁵ Tovrstni nihilizem namreč skuša običati v predmodernem zapredku v postmoderni dobi, seveda tako, da se trudi nasprotni duhovnozgodovinski tok preobrniti v svoj prid. Tako vzroka sodobnega nihilizma zagotovo ne išče pri sebi, v krščanstvu, marveč prav v nietzschejanstvu. Ali je na tem kaj resnice?

Aktivni postmoderni nihilizem se zares pogosto navezuje na Nietzscheja. Naslaja se nad modernistično, nenasitno voljo do moči, pri čemer ne upošteva, da je skušal Nietzsche s prevrednotenjem človeka v nadčloveka preseči tudi to raven aktivnega modernega nihilizma. Zavračal je namreč vsa nasilna sredstva, ki so se porajala v njegovem času in katerih izbruh v 20. stoletju je celo preroško napovedal: od anarhizma in socializma do antisemitizma in nacionalsocializma. No, resnici na ljubo, s svojo aristokratsko držo niti demokracije ni prenašal. Nietzsche je predvidel preporod evropskega človeštva le na individualni ravni, s čimer se res ni izkazal kot najboljši poznavalec socialne dimenzije etičnega mišljenja in delovanja. Navzlic Nietzschejevi nenasilni drži pa so se celo najobskurnejša gibanja 20. stoletja, še zlasti nacizem, rada sklicevala nanj kot na svojega guruja; nemškimi vojakom so voditelji Tretjega Reicha celo delili knjigo *Tako je govoril Zaratustra*, da bi jim vlivala zanos. Tudi sodobnim ideološkim gibanjem, ki so predvsem ponovitve starih, a ne v smislu groteske, marveč podvojene tragičnosti, se rado pripisuje nietzschejanski navdih, ali pa si ga lastijo celo sama. Toda doslej niti Heideggrovi argumenti niso bili dovolj tehtni, da bi nas prepričali o tem, da se Nietzschejeva volja do moči steka v voljo do volje, navzlic ekscesnim primerom, ki jih izpričujejo nekateri njegovi posthumno objavljeni fragmenti.

Persistenca krščanstva in nemoč postmodernega človeka, da bi se mu odrekel kot toniku na eni strani ter nasilna gibanja na drugi, postavlja Lyotardovo teorijo postmo-

⁴ Besedo *laičen* uporabljam v takšnem pomenu, kot ga narekuje Slovar slovenskega knjižnega jezika (1997), Ljubljana, DZS, str. 474: – "ki nima verskega, cerkvenega značaja".

⁵ Laični postmoderni odnos do religije se s spolzkimi teističnimi tal, kamor kot antiteza sodi tudi ateizem, zopet vrača h kantovskemu agnosticističnemu premisleku. Religijo dopušča kot tolažbo. Res pa je, da je na etični ravni nikakor ne postulira, tako kot je to storil Kant z vidika praktičnega uma.

derne dobe kot znanilke zatona velikih zgodb nekoliko pod vprašaj. Mar zadošča, da smo se le na filozofski ravni zares poslovali od njih? Kako pa se postmoderni relativizem vrednot, kot nasledek zatona velikih zgodb, sploh lahko sporazumeva s krščanstvom? Mar ne gre tu za kontradikcijo? Ne, in tu gre iskati temeljni razložek med modernim in postmodernim relativizmom.

Moderni relativizem dopušča mnoštvo resnic le, kolikor je v moralnem smislu dovoljena tudi imoralnost. Toda ne v nietzschejevskem smislu, kot nujnost zlega sredstva za doseg dobrega cilja, marveč kot slaba po zlu kot smotru v samem sebi. O tem ne nazadnje govori tudi slovenska modernistična umetnost, denimo Vladimir Bartol v romanu *Alamut*. Dovoljena pa je tudi, konec koncev, želja po dobrem, četudi kot mnogo manj intrigantna skušnjava. Pri modernem relativizmu je torej poudarek na permisivnosti, s čimer hoče kljubovati dogmatizmu, vendar pluralnost resnic nastopa le kot logični premislek tega, da je resnično vse, kolikor je pač vse dovoljeno. Temeljno premiso "Nič ni resnično, vse je dovoljeno" je namreč mogoče z vidika radikalne permisivnosti zaobrniti tudi tako, da resnice so, a na način, kakor da jih ni. Kar je le narobe obrnjeni radikalni skepticizem. Moderni relativizem vrednot se torej bolj kot k pluralnosti resnic nagiba k njihovem popolnemu zanikanju in posledično k občutju absurdnosti iskanja resnice in smisla. To ga vodi v popolno svobodo in zatorej v dopustitev totalne etične razpuščenosti.

Če je moderni relativizem nasilen, namreč v svojem dopuščanju zla brez navedbe zadostnega razloga, pa je bistvo postmodernega pluralizma v tem, da dopušča vse, ker se boji, da bi v nasprotnem primeru ne bil dovolj tolerant. Postmoderni relativizem se torej, ravno obratno, utemeljuje na kulturi nenasilja. Toda mar ne bi smeli tudi nenasilnemu dopuščanju drugačnosti postaviti mejo? Kako torej razvozlati postmoderni voz? Predpostavljam, da je mogoče razumeti tako neuničljivost starodavne metafizične resnice, kakor jo perpetuirata krščanstvo, kot tudi (post)moderno izključljivost ideoloških gibanj. Toda teh manifestacij volje do ničesa bržkone ne gre več jemati s postmoderno lahkotnostjo. Četudi jim dopuščamo biti, ne bi smeli pozabiti na njihovo nesprejemljivost. Moje stališče bi lahko, na kratko, strnila v misel, da se sodobnemu času ne bi bilo treba sramovati etične strogosti ali se ji kakor koli odrekat. V svoji toleranci torej ne le smemo, ampak tudi moramo ostati kritični. A se obenem zavedati pasti, v katere vodi želja po zapovedovanju norm.

Pri analizi postmodernega nihilizma sem pravzaprav povzela Nietzschejevo shemo in jo prenesla v postmoderni čas. Ob tem so se, navzlic istovetni strukturi, pokazale pomembne razlike med modernim in postmodernim nihilizmom. Še posebej pri obravnavi relativizma vrednot. Če je volja do ničesa modernega relativizma zelo izrazita v svojem občutju "zamana", pa tega pri postmodernem relativizmu ni zaslediti, vsaj v tolikšni meri ne. Slednjemu bi torej težko neposredno očitali nihilistično, dekadentno naravnost. Šteje si v čast, da je presegel metafizičnost in totalitetnost v tolikšni meri, da zmore nadomestiti tako Resnico kot njen Manko z iskanjem malih resnic. Nenasilna drža, ki dopušča divergentne resnice, je sicer težko dosegljiva, vendar je, vsaj na prvi pogled, tudi udobna: ni nevarnosti, da bi komu storili krivico. Kar je kratkovidno, saj si lahko do nekoga krivičen že s tem, ko nekoga drugega ne kaznuješ, četudi si kazni zasluži. Tudi postmoderna toleranca lahko torej vodi v razpuščenost. Postmoderna doba je potemtakem nihilistična toliko, kolikor se odreja trdnejši razmejitvi moralnega od etično nesprejemljivega, saj je od tega odvisno določanje statusa resnice. Moja zahteva je zelo fluidna, vendar predpostavljam, da je primerna prav takšna drža, ki človeku narekuje, naj se navzlic spolzkim tlem samoosmišljanja, se pravi kljub nenehnim padcem, vedno znova postavi na noge. Naj torej ne obleži.

Podobno velja tudi za postmoderno umetnost, kolikor ji sploh smemo očitati

zapadanje v pluralistični relativizem. Kot smo poudarili, po svoji temeljni naravnosti – kot ustvarjalnost *par excellence* – umetnost zagotovo ne more biti nihilistična. Toda metodološka in siceršnja miselna dispozicija *anything goes*, popolna igrivost glede formalnih in vsebinskih postopkov, ni videti smiselna. Nekateri vidijo razlog umetniškega beganja v poutopičnem razmerju umetnosti do sveta, ki nadomešča Zgodbo z nešteto malimi zgodbami. In tu gre iskati drugi temeljni razložek med modernim in postmodernim relativizmom. Slednjega ne vidim v mrčni svetlobi, kajti postmodernizem se veseli svoje lastne igrivosti, saj je prišel do spoznanja, da je prav ustvarjalnost tisto poslednje in najdragocenejše, česar nam ni mogoče odvzeti. Človek, ki je nitke svoje ustvarjalnosti obešal na Boga, se je po njegovem sesutju tudi sam počutil kot cirkuški plesalec, čigar življenje visi na nitki. Ko je izgubil, ali so mu odvzeli Boga, se je čutil oropanega, živeč v obubožanem času. Postmodernizem ni toliko obremenjen s tovrstno nostalgijo. Včasih se niti v preteklost nimamo več časa ozirati, kar pomeni, da ne občutimo močne obveze do tradicije. Poleg tega so se nam začela z *new age* gibanji razpirati tudi preostala duhovnoreligiozna obzorja – kolikor jih sploh še potrebujemo.

Ta občutek samozadostnosti, polnosti in obilja je veliko bližje nietzschejevski dionizičnosti kot pa moderni brezizhodnosti. Svet ni več odčaran, tudi očarati ga ni več potrebno, zato do radikalnega razočaranja ne prihaja. Postmoderna lahkotnost torej ne implicira brezobzirnosti: moderni imoralnosti ne sledi več tako zlahka. Marsikaj etično ni več sprejemljivo, ker smo se začeli zavedati pomena svetosti sveta in življenja. Postmoderni človek sicer razkosava svet, a ga želi vedno znova tudi celiti in poustvarjati, vse tja do najmanjših fragmentov.

Današnjemu času, ki že skuša preseči ali vsaj zasukati duhovno obnebe postmoderne epohe v drugo smer, pa kot izziv ostaja odprto vprašanje, ali obstaja med metafizično resnico in njenim popolnim relativizmom še kaj vmesnega? Morda bi bilo potrebno iskanje resnice in smisla umestiti prav v ta vmesni prostor "med dvema ognjema" in se izogibati tako razcefrani kot okosteneli resnici: ustvarjalnost rahločutno in sočutno, obenem pa ognjevito razpira prostor medčloveški odgovornosti, ki jo navdihuje ljubezen. Smemo upati, da bo to najboljše zdravilo proti nihilizmu?

Bibliografija:

- Cahier Nietzsche (2000), Paris, L'Herne.
 Haar, Michel (1998): Par-delà le nihilisme, nouveaux essais sur Nietzsche, Paris, PUF.
 Kessler, Mathieu (1999): Les antinomies de l'art contemporain, Paris, PUF.
 Lyotard, Jean-François (1979): La condition postmoderne, Paris, Minuit.
 Nancy, Jean-Luc (1996): Les Muses, Paris, Galilée.
 Nancy, Jean-Luc (2001): La pensée dérobée, Paris, Galilée.
 Nietzsche, Friedrich (1967-1977): Werke, Kritische Gesamtausgabe (KGW), Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari, Berlin/New York, Walter de Gruyter & Co.
 Nietzsche, Friedrich (1988): H genealogiji morale, Ljubljana, Slovenska matica.
 Nietzsche, Friedrich (1989): Somrak malikov, Ljubljana, Slovenska matica.
 Nietzsche, Friedrich (1991): Volja do moči, Ljubljana, Slovenska matica.