

Cristian Hainic*

Heideggerjevski izvori estetike vsakdanjosti¹

o. Opozorilo

Bralci bodo morda opazili, da pričujoči članek »estetiko vsakdanjosti« definira nekoliko drugače, kot jo razumejo nedavna dela na tem področju,² ki se eksplisitno ne ukvarjajo s Heideggerjevim prispevkom. Razlaga za to je preprosta: v heideggerjevskem pojmovanju potrebuje estetika vsakdanjosti ontološko podlago. To pomeni, da če bi moral svoj prispevek omejiti na estetiko angažmaja (Berleant) ali na okoljsko estetiko (Carlson), bi obe najverjetneje izpadli iz Heideggerjevega razumevanja ontoloških temeljev estetike vsakdanjosti. Ta namreč potrebuje celo širši obseg estetike, ki sem ga, kot upam, začrtal, ko sem definiral estetiko vsakdanjosti od tretjega odstavka drugega poglavja pričujočega članka dalje.

1. Heidegger in definicija umetnosti

V zadnjih desetletjih so tako umetniške prakse kot teorija umetnosti doživele tako temeljne spremembe, da se zdi dandanes definicija same umetnosti poglavitni in pereč problem sodobne estetike in filozofije umetnosti. Ta problem seveda sploh ni nov; upravičeno bi ga lahko imenovali »večna« preokupacija filozofije, kajti umetnost je imela skozi zgodovino številne definicije in jih ima, glede na vrsto prispevkov, vse do danes. Toda kar je *aktualna* kriza definiranja umetnosti prinesla novega, je precej opazen prezir do samega akta definiranja. Prišlo je do tega, da če je, zgodovinsko gledano, nova kolektivna mentaliteta potrebovala novo koncepcijo umetnosti, da bi zadostila svojemu političnemu »utrjevanju«, je sedanja družbena konfiguracija naravnana nekako proti idealnim pojmom, paradigmam in arhetipskim načelom, ki bi prispevali k ustvarjanju in

41

¹ Delo je bilo podprto s štipendijo Romunske nacionalne uprave za znanstvene raziskave, CNCS – UEFISCDI, št. projekta PN-II-ID-PCE-2011-3-1010.

² Npr. Saito, 2007; Dowling, 2010; Irvin, 2008; Melchionne, 2013, in Rațiu, 2013.

* Univerza Babeș-Bolyai, Oddelek za filozofijo

repciji umetnosti. To odseva v današnji filozofiji umetnosti, ki se jo na splošno razume, da pripada vsem filozofskim tradicijam in pristopom. Naj navedem na primer le idejo o »dedefiniciji« umetnosti Harolda Rosenberga, kot je izražena v spodnjem navedku, ali pa Adornovo znamenito misel z začetka njegove *Estetske teorije*: »nič, kar zadeva umetnost, ni več samoumevno« (Adorno, 2002: 1). Če še naprej razvijem poanto sodobne teorije o umetniških pojavih:

Narava umetnosti je postala nezanesljiva. Najmanj dvoumna je. Nihče ne more z gotovostjo reči, kaj je umetniško delo – oziroma, še pomembnejše, kaj ni umetniško delo. Kjer je umetniški predmet še prisoten, kot na primer v slikarstvu, je to, kar sem imenoval tesnobni predmet: ne ve, ali je umetnina ali kič. Lahko je, kot v primeru Schwittersovih kolažev, dobesedno oboje. (Rosenberg, 1983: 12)

Sedanje stanje teorije umetnosti je razumljivo, če se naslonimo na misel Arthurja Danta, da je celotna zgodovina umetnosti dejansko zgodovina filozofskega razvrednotenja umetnosti (Danto, 1993: 22). Ker Platonova mimetična koncepcija umetnosti umetnost razume kot nezmožno proizvesti karkoli *novega*, saj je sama bolj *proizvedena* kot proizvajajoča, se prvo eksplicitno filozofsko zanimanje za umetnost tako konča v njenem zatiranju, da se jo priliči filozofskemu sistemu. To se zgodi, trdi Danto, tudi v vseh kasnejših filozofskih sistemih. Toda če je zgodovina pokazala, da je bila umetnost vselej povezana z vladajočimi načeli, ki so določali njene »končne proizvode«, je poleg mnogih drugih temeljnih vprašanj, ki jih ta ugotovitev zastavlja, tudi to, kako lahko definiramo umetnost in se hkrati izognemo zgornjemu »napadu« nanjo. Zdi se, da sta o tej stvari sedaj na voljo dva možna odgovora.

42

Prva miselna smer nadaljuje s poskusi definiranja umetnosti z analitičnega stališča (genus + differentia), in sicer kot »analitična filozofija umetnosti«, kot jo je generično poimenoval Richard Shusterman (Shusterman, 2000: pogl. 1). Znan primer tega je institucionalna teorija umetnosti, kot jo zagovarja George Dickie, ki trdi, da je umetnost kot pojem iznašla kulturna skupina, kajti močna definicija umetnosti ne more prezreti temeljnih, razširjenih kulturnih struktur, ki določijo predmet za umetnost ali pa ne (Dickie, 2001: 27). Čeprav imam Dickijevo stališče za povsem upravičeno, si ne morem kaj, da ne bi skupaj z Richardom Shustermanom (2000: 38–9) pripomnil, da njegova definicija umetniških del (ki se glasi: »umetniško delo je artefakt takšne vrste, ki je ustvarjen, da bi bil predstavljen občinstvu umetniškega sveta« (Dickie, 2001: 59)) prijazno izlo-

či vso vrednostno in bistveno vsebino in se omeji na strogo formalni oziroma proceduralni prispevek umetnosti. Uporabna je le do določene mere (umetnost namreč definira v smislu potrebne *genus* in specifične razlike) in ne ponuja globlje razlage umetnosti ter morebitne vloge, ki jo ta igra v našem življenju. V tem oziru bi mi lahko kdo resnično oporekal, da celo tisti filozofi, ki so zatrjevali, da logična definicija umetnosti ni mogoča, kot na primer Morris Weitz, ponudijo globljo razlago umetnosti, kajti podpirajo nenehno razstavljanje teorij »v smislu njihove funkcije in poante, kot resnih in zavzetih priporočil, da bi se osredotočili na določene kriterije vrhunskosti v umetnosti« (Weitz, 1956: 35).

Druga miselna smer si ne prizadeva analitično predstaviti novo in izpopolnjeno teorijo umetnosti, temveč namesto tega zagovarja prelom s tradicijo, ki je dovoljevala, da so se take teorije na začetku zakoreninile. Njen vrhunski in najuglednejši predstavnik je Martin Heidegger, ki je, čeprav je manj formalen, obenem tudi najbolj neposreden. Podobno kot Dickie in Danto Heidegger meni, da je bila umetnost skozi zgodovino umeščena pod prapore različnih vladajočih načel in čeprav so jo ti oskrbeli z določeno enotnostjo, so obenem dopustili njeno filozofsko razvrednotenje v umetnost kot posnemanje, umetnost kot reprezentacijo Svetega, umetnost kot geometrično dovršenost, umetnost kot izraz notranjega jaza in tako dalje. Toda namesto da bi skoval novo definicijo, je Heidegger trdil, da umetniško delo pripada intimnemu odnosu z življenjem zgodovinsko določene skupnosti in to dokazoval s tem, da je na umetnost prenašal proces »destrukcije«, kot ga je imenoval in ki ga bom na kratko razložil v nadaljevanju.

Fenomenologija v heideggerjevskem pomenu (kot je načrtana v *Biti in času*, §7A–§7C in §33) uporablja pojem »fenomen« predvsem kot protipojem »zakritosti«: vsi fenomeni, trdi Heidegger, so nagnjeni k temu, da so zakriti pod interpretativnimi plastmi, nakopičenimi skozi zgodovino misli (Heidegger, 1997: 63). Naloga *logosa* kot določenega tipa govora je v tem, da razkrije te fenomene oziroma da – kot to imenuje Heidegger – izpelje proces *destrukcije*, ki zadeva njihove različne tradicionalne interpretacije. Zato *logos phainomenona* oziroma fenomenologija. Heidegger ima veliko primerov, pri katerih lahko bralec neposredno prisostvuje procesu destrukcije, uporabljenem na različnih fenomenih. *Die Destruktion* je uporabljena predvsem na konceptu »človeka« – v do neke mere skovanih dojemanjih človeka kot racionalnega bitja in kot »ustvarjenega po Božji podobi in podobnosti«, ki je končno vodil k ideji o »transcendenci«, to-

rej ideji, da je bistvo človeškega bitja izvedeno iz vzvišene božanske narave.³ Za namene tega članka pa se ne bom skliceval na Heideggerjev fenomenološki pristop h konceptu človeka, temveč bolj na njegovo poznejšo filozofijo umetnosti.

Izvajanje, ki bo bolje osvetlilo Heideggerjevo pojmovanje fenomenologije, lahko najdemo v njegovem spisu iz leta 1935 z naslovom »Izvir umetniškega dela«. Naj v nadaljevanju povzamemo fenomenološko izvajanje. Da bi razumeli, kaj je umetnost, moramo najprej videti mesto, »kjer umetnost nedvomno zares biva« (Heidegger, 1967: 241). To »mesto«, kjer je umetnost tako resnična, kot je le lahko in stoji pred nami, je seveda umetniško delo. Čeprav je diskutabilno, kaj natančno je tisto, kar napravi umetniško delo, se lahko vsi strinjamo, da je tisto, kar nas najprej zadene v zvezi z njim, njegovo »Stvarno« (*Dinghafte* dela), kot to imenuje Heidegger, to pa je dejstvo, da se je na delo mogoče nanašati kot na »stvar«, ne glede na njegovo kompleksnost, konsistentnost ali umeščenost v čas in prostor. Toda če se nekoliko poglobimo v zadevo, bomo opazili, da je tisto, kar se zdi, da stoji kot izhodišče pri preučevanju umetnosti (to je, Stvarno umetniškega dela), prav tako prekrito z različnimi tradicionalnimi interpretacijami. Prvo prevladujoče zahodno razumevanje stvari se navezuje na latinsko slovnično strukturo, ki je zahtevala subjekt in predikat v vseh pomenskih izjavah. To je imelo za posledico razumevanje, da vse stvari obsegajo substanco in niz naključnosti. Po drugi interpretaciji je stvar tisto, kar je lahko zaznano s čuti, torej enotnost mnogoterih čutnih podatkov. In zadnja, tretja interpretacija stvari trdi, da je to neka vrsta snovi, ki zadobi obliko. Opazimo torej tri interpretativne plasti, ki jih je potrebno pred poskusom definiranja umetnosti poglobljeno premisliti. Podrobnosti o tem, kako Heidegger zavrača in uporablja te interpretacije, so velikodušno na voljo v »Izviru umetniškega dela« (Heidegger, 1967: 246–254), sam pa upam, da sem pojasnil tako imenovano »destruktivno« razsežnost fenomenologije, ki jo bom uporabljal v nadaljevanju članka.

44

Zgoraj sem zapisal, da Heideggerjev namen nikakor ni bil predstaviti novo teorijo umetnosti in tako prispevati k temu, kar bi lahko imenovali estetska teorija. Dejansko v celotnem spisu »Izvir umetniškega dela« ne zasledimo niti ene same definicije umetnosti *per se*. Nadalje, Heidegger nasprotuje sami disciplini »estetike«, o kateri je prepričan, da »napada« umetniška dela in odtuja njihovo

³ Gl. npr. Heidegger, 1997: 79 et sq. V tem oziru Heideggerjevo zelo lucidno zgodnje prizadevanje predstavlja drugo poglavje Heidegger, 1999: 17–27.

pomen za človekovo vsakdanje življenje. Vsak prikaz umetniškega dela v Heideggerjevem besedilu na koncu pristane v opisovanju človeškega izkustva. V Heideggerjevem poznejšem delu to prevzamejo njegove fenomenološke analize predmetov, ki ponavadi veljajo za neumetniške, kot na primer vrč, most, reka in tako dalje. A čeprav se ne dokoplje do nobene transparentne definicije umetnosti, Heidegger meri na nekaj mnogo pomembnejšega, in sicer na ponovno vključitev (lepe) umetnosti v vsakdanjost, na ponovno potrditev vloge umetnosti v dani skupnosti in, čeprav na videz nenamerno, na restrukturiranje same estetike, da bi lahko bolje razumela vsakdanje pojave.

2. Heideggerjev pragmatizem in estetika vsakdanjosti

Heidegger na splošno velja za zagovornika hermenevitične fenomenologije,⁴ ki jo tu razumemo kot nasprotje Husserlovi idealistični fenomenologiji. Medtem ko hermenevitična razsežnost fenomenologije vztraja skozi Heideggerjev celotni opus, je bil Paul Ricoeur tisti, ki je najbolje povzel nasprotje med obema vrstama fenomenologije (Ricoeur 1991: 25–52; Ricoeur, 2000). Na kratko, idealistična fenomenologija meni, da je podlaga vsakršnega intuitivnega izkustva subjektivna (ali imanentna), medtem ko hermenevitična fenomenologija trdi, da obstaja ontološka pripadnost »subjekta« »objektu« in obratno, pri čemer vsak sodeluje pri razvoju drugega. Posledično je razumevanje nečesa bolj kot z neposredno intuicijo povezano z interpretiranjem in transcendiranjem jaza k temu. Heideggerjeva raba pojma *tubiti* implicira, da človeška bitja obstajajo toliko, kolikor se nanašajo na objekte in izkustva znotraj svojega sveta, od tod tudi pojem »bit-v-svetu«. Eksistirati tako pomeni »ek-sist«, biti zunaj sebe, biti naravnani k življenjskim dogodkom in izkustvom. Heidegger to idejo razvije do sklepanja, da če je človeška eksistenca neprestano razpršena med »zunanje« stvari, ne moremo več govoriti o »subjektu« v esencialističnem pomenu besede. In res, zdi se, da če naj govorimo o subjektu, lahko to storimo le z nanašanjem na svet, na katerem se oblikuje njegova eksistenca. Toda »subjekt« bi bila potemtakem slabo izbrana beseda za prikaz tega odnosa; mnogo ustrežnejši izraz bi bil »tu-subjekt«, »bititu« ali, končno, »tubit«:

⁴ Nemogoče je narediti izčrpen seznam referenc. Dve naključni referenci sta Palmer, 1969: 124–30 in Spiegelberg, 1965: 318–26 ter 339–49. Glej tudi Ricoeur, 1991: 25–52 in Ricoeur, 2000: 201–29.

Tubit razume svoje >tukaj< iz okolnosvetnega >tam<. (...) Tubit, svoji prostorskosti primerno, nikoli ni tukaj, marveč tam; iz tega >tam< se vrača na svoje >tukaj< in to spet zgolj na ta način, da svojo priskrbovalno bit pri... razlaga iz tega, kar je tam pri roki. (Heidegger, 1997: 156–157)

To je precej podobno ideji Johna Deweyja, da življenje ne gre zgolj naprej v okolju, temveč *zaradi* okolja in zaradi naše interakcije z njim. To je videti precej jasno, če sprejmemo dejstvo, da so vsi naši organi, vključno s kožo in celotnim podkožnim sistemom, sredstvo stika z okoljem in omogočajo intimne izmenjave z njim (Dewey, 1980: 13). Kar Heidegger, kot sem pokazal, imenuje »tubit«, bo Dewey poimenoval »živo bitje«. Estetsko izkustvo sámo, kot ga razume Dewey, je definirano kot »aktivna in čuječa trgovina« s svetom: »na svojem vrhuncu pomeni popolno vzajemno prediranje jaza in sveta objektov ter dogodkov« (Dewey, 1980: 19).

Zaradi tesne zveze, ki jo med ljudmi in njihovim svetom vzpostavlja hermenevtična fenomenologija, ni presenečenje, da Heidegger velja, ob Johnu Deweyju, za enega od očetov nedavne filozofske smeri »estetike vsakdanjosti« oziroma »estetike vsakdanjega življenja« (Sartwell, 2005; Haapala, 2005). Preden se za namene tega članka lotim skupnih elementov idej o umetnosti pri obeh filozofih, bom na kratko povzel poglavitne ideje, ki poganjajo razvoj estetike vsakdanjosti. Kar sem nakazal v prvem delu tega prispevka, so le skromni poskusi poročila o definiranju umetnosti sodobnih filozofov umetnosti. Lahko bi bili omenjeni še mnogi drugi poskusi, a vsi bi bili podvrženi kritiki nedavnih študij, na primer Paula Matticka (Mattick, 2013), Andrewa Lighta in Jonathana Smitha (Light in Smith, 2005) ter Yuriko Saito (Saito, 2007), če jih omenim zgolj peščico. Omenjeni so pokazali, da čeprav so nedavni prispevki v estetiki in filozofiji umetnosti jasno opozorili, da estetike ni več mogoče prakticirati kot vejo moderne filozofije, ki se ukvarja z visoko oz. lepo umetnostjo, so kljub temu nadaljevali z razumevanjem estetike kot dejavnosti, osredotočene na umetnost, razumljeno kot nasprotje izkustvom v območju vsakdanjega življenja. Takšno razumevanje in praksa estetike ločujeta umetnost od družbe na način, ki je mnoge vodila k spraševanju o vrednosti umetnosti na različnih področjih življenja. V tem kontekstu sta tako Deweyjev pragmatizem kot Heideggerjeva hermenevtika skušala znova združiti umetniško delo ter kulturno produkcijo nasploh z vsakdanjim življenjem. Oba sta pokazala, da bo z dodeljevanjem oznake »lepega« ali »klasičnega« dela kulturnemu produktu slednji postal izoliran od človeških okoliščin,

pod katerimi je nastal in na katere vzvratno vpliva. Prepoznal sem dva glavna razloga za to odtujenost:

- (1) Tako imenovano »muzeifikacijo« oziroma »klasicizacijo« kulturnih produktov, s katero so se ukvarjali umetnostni zgodovinarji kot Sedlmayr (2001: 170), pa tudi filozofi kot na primer Heidegger (1967: 265) ali Danto (2006: pogl. 4). V osnovi gre za prizadevanje, da se umetniško delo povzdigne na piedestal, pri čemer je najvišji cilj, da postane brezčasno in se vzdigne nad vsakršno življenjsko izkustvo (Hainic, 2011: 73–4).
- (2) Transformacijo kulturnih produktov v blago na mednarodnih umetniških trgih, s čimer se zmanjšuje njihova vloga in mesto v življenju dane skupnosti, umetniki pa so izolirani od toka socialnih storitev, kar se izrodi v estetski individualizem, ekscentričnost in celo v ezoteriko (Dewey, 1980: 9).

Obstajajo trije razlogi, zaradi katerih je Heideggerjev prispevek k estetiki vsakdanjosti nekoliko bolj zapleteno uloviti kot Deweyjev. Prvič, medtem ko se Deweyjev glavni prispevek nahaja v njegovem delu *Umetnost kot izkustvo* (*Art as Experience*, 1934), so Heideggerjeve tovrstne ideje razpršene vsepovsod po številnih delih in v velikem časovnem razponu, kar ima seveda za posledico potrebo po podrobnejši analizi, kako imajo temeljni pojmi različne pomene v različnih obdobjih Heideggerjeve filozofije. Drugič, in to je pomembnejše, Heideggerjevo pisanje ima do neke mere spekulativno in metaforično naravo, še posebej v njegovih poznejših delih. Tretjič – in to je morda najpomembnejše – Heidegger je deklariran antiestetik; kako je torej mogoče, da velja za enega glavnih predhodnikov estetike vsakdanjosti?

Čeprav je na zadnje vprašanje verjetno najtežje odgovoriti, predlagam preprosto rešitev zanj, in sicer zlasti z usmeritvijo k pogojem možnosti za estetiko vsakdanjosti. Crispin Sartwell jih je morda najbolje povzel. Kot taka, »možnost estetike vsakdanjosti izvira iz dveh nespornih dejstev: (1) da umetnost izhaja iz vrste ne-umetniških dejavnosti in izkustev, in (2) da se področje estetskega razteza precej onstran področja, ki navadno velja za lepe umetnosti« (Sartwell, 2005: 761). Moje prvo opažanje je, da Heideggerjeva filozofija umetnosti popolnoma ustreza obema navedenima pogojema. Moj drugi poudarek pa je naslednji: če estetiko razumemo glede na ta dva pogoja, lahko dobimo precej drugačen tip estetike od tiste, proti kateri se je Heidegger sam izrekel.

Heideggerjeva osredotočenost na vsakdanje ponavadi navadnim artefaktom nalaga neko vrsto sposobnosti, da vplivajo na kakovost naših življenj. V tem pogledu je znamenita Heideggerjeva podrobna interpretacija vsakdanjega vrča (Heidegger, 2001: 164–75 et sq), ki pokaže, kako vrč vpliva na kmečko življenje na enak način kot recimo čevlji z Van Goghove slike (Heidegger, 1967: 257–58). Glavna ideja, ki tiči za temi analizami, je premostiti umetnost in vsakdanje življenje, in sicer z namenom obogatiti človeško izkustvo. To je pravzaprav predznanstveno in ima kljub pomanjkanju formalnosti holističen značaj, sposobno je krepiti tako telesne kot umske razsežnosti človeških bitij. Shusterman je to razumel predvsem kot zavračanje strogega ločevanja med sredstvom ter ciljem in, posledično, implikacije, da se praktično delo razlikuje od estetskega izkustva. V tem pogledu je Shusterman preprosto menil, da je sredstvo mogoče uživati bodisi kot cilj bodisi kot vidik, ki prispeva k cilju (Shusterman, 2000: 50). Za primer vzame vožnjo s športnim avtomobilom, ki ga poženemo malo nad omejitve hitrosti – to je lahko instrumentalnost *in istočasno* vir takojšnje zadovoljitve v izkustvu vožnje, torej v estetskem izkustvu lahkotnega upravljanja hitrega avtomobila.

Po drugi strani je hotel Heidegger to prikazati z destrukcijo vsakdanjega življenja v številne primere. Med takšnimi primeri so gradnja jezga ali hidroelektričnega generatorja na reki, vse večja uporaba tehnologije itd. To ne pomeni, da je Heidegger kdajkoli zavzel kakršnokoli stališče *proti* tem vrstam pojavov. Nasprotno, tehnologijo je celo pohvalil, kajti omogoča odstiranje (ali izrekanje) resnice, to je, skritih, izvornih ali pozabljenih izkustev (Heidegger, 2003: 19). Toda ko začne tehnologija interpretirati človeško življenje, kot bi bili ljudje stroji, jih siliti, da dosejajo proizvodno kvoto in skrajne časovne roke, osebe, ujete v tej hudi preizkušnji, izgubijo vpogled v svojo bit-v-svetu in pričnejo živeti neavtentično, torej ne upoštevajo več, kako se vsakdanje entitete okrog njih zlijejo s svojim življenjem. Podobno je pri estetiki: izgubili smo stik s tem, kar je v umetnosti bistveno, zlasti zaradi našega hrepenenja po estetski teoriji. Zato potreba po estetiki, da bi se vrnili k vsakdanjemu življenju in opozorili na relacijsko vrednost tega, kar tradicionalno ne bi bilo predmet preučevanja estetike. Če se nam zdi Heidegger v svoji argumentaciji v zvezi s tem preveč ohlapen, lahko preprosto ponovno preberemo natančno enake argumente, zapisane z drugimi besedami, pri kasnejših filozofih umetnosti, na primer pri Athurju Dantu: ker je, zgodovinsko gledano, umetnost pričela pomeniti lepo umetnost, ki ustvarja zgodovino, je tako imenovani »napredek« umetnosti do dvajsetega stoletja pomenil njeno napredujočo odtujitev od izkustva večine ljudi (Danto, 2006: 136–37). Povsem naravno je torej

pripomniti, da je bila pred zamisljivo estetike vsakdanjosti estetika na poti navzdol proti lastnemu slonokoščnemu stolpu. Trdno verjamem, da se je Heidegger usmeril k *tej* vrsti specializirane, razdrobljene estetike in da ne bi imel nič proti temu, da velja za predhodnika tiste estetike, ki seže onkraj območja tradicionalno razumljene umetnosti ter k zelo osnovnemu človeškemu izkustvu.

Tu je razlog, zaradi katerega sem opozoril na podobnosti med Heideggerjem, Deweyjem in, kasneje, Shustermanom. Ta razlog je moja podpora misli, da je Heidegger predstavil določeno vrsto pragmatizma. Richard Rorty je prvi opozoril na to, da je Heideggerjeva hermenevtika pragmatična v tem, da si prizadeva preseči predstavo filozofa kot zgolj »opazovalca časa in večnosti« (Rorty, 2005: 212). Prav tako je Rorty v tem pogledu prvi povezal Deweyjevo delo s Heideggerjevim (Rorty, 1978: 244 et sq.). Ta poudarek imam za izjemno točen in relevanten za ponovno usmeritev filozofije k vsakdanjemu življenju. Še dlje, menim, da so podobnosti med obema filozofoma morebiti bolj očitne v njuni filozofiji umetnosti kot pa v njunem skupnem prizadevanju po preseganju metafizike, ki se ga je lotil Rorty. Oba, tako Heidegger kot Rorty, trdita, da bo imela kakršnakoli praktična dejavnost »estetsko vrednost« tako dolgo, dokler ji je podeljeno dovolj samozadostnosti, da lahko določa kakovost naših življenj. Heidegger je celo prenehal uporabljati pojem »objekti« in ga zamenjal z grškim *pragmata*, da bi bolje utemeljeval svoje razumevanje stvari kot orodij, ki služijo prvobitnemu interesu vsakdanje tubiti pri delu (Heidegger, 1997: §15, posebej 63 in 65). Dewey to značilnost imenuje »individualizirajoča kvaliteta« objektov in izkustev (Dewey, 1980: 35), medtem ko Heidegger, kot je omenjeno zgoraj, piše, da ko je ta »kvaliteta« enkrat prezrta, je nameščen »napad« na zadevne objekte in izkustva – zato nenehna potreba po destrukciji vsakdanjega izkustva in objektov znotraj njega.

Posledično tako Heidegger kot Dewey zagovarjata stališče, da je definicija umetnosti manj pomembna kot *izkustvo* same umetnosti. Namesto da nam estetika pove, kaj je umetniško delo, naj raje pokaže, kaj umetniško delo *naredi* (cf. Koc-kelmans, 1983: 81). Estetika bi morala torej težiti k temu, da je dinamična, ne pa statična, da je hermenevtična, ne pa znanstvena. Z močnim heideggerjevskim tonom Dewey trdi, da smo pogosto zapeljani, da rečemo, da izkustvo kakršneko-li vrste, celo »izkustvo mišljenja«, pomeni doseči zaključek. Kakorkoli, »'zaključek' ni nikakršna ločena in neodvisna stvar; je izpolnitev gibanja« (Dewey, 1980: 37–8) – kajti zaključek postane razviden ob istem času, ko se pojavijo premise; če govorimo o zaključkih v estetiki, lahko to storimo zgolj na neesencialističen

način. Poudariti moram presenetljivo podobnost med to deweyjevsko idejo in celotnim Heideggerjevim hermenevtičnim ogrodjem za postavljanje vprašanj, predstavljenim v drugem delu *Biti in časa*, kjer klasičnemu znanstvenemu postavljanju hipotez, ki so bodisi potrjene bodisi ovržene, Heidegger postavi v nasprotje hermenevtični premik, ki temelji na *ne-postavljanju* česar koli, kar se išče, kajti tisto, kar iščemo, lahko samo ponudi mnogo ustrežnejšo preliminarno smernico. Nagibam se k temu, da to imenujem »hermenevtična estetika«, čeprav se malo razlikuje od tega, kar sem pravkar omenjal kot estetika vsakdanjosti, pri čemer je razlika v tem, da se nanaša specifično na Heideggerjev prispevek. Toda ali je hermenevtična estetika možna?

3. Ideja »hermenevtične estetike«

Potem ko sem pokazal, pod katerimi pogoji se Heidegger lahko pobota z estetikom, bom v tem zadnjem poglavju skušal pokazati, da je problem definiranja umetnosti lahko presežen, če je za estetiko vsakdanjega življenja določeno hermenevtično ogrodje. To hermenevtično ogrodje izhaja iz Heideggerjeve ontologije umetnosti in vključuje Deweyjev osrednji pojem »estetskega izkustva«.⁵

Pri večini filozofskih pristopov sem opazil običajno prakso, da se v svojih študijah o Heideggerjevi filozofiji umetnosti sklicujejo zgolj na njegov inovativen spis »Izvir umetniškega dela«. Tako je na primer tudi pri Crispinu Sartwellu: ko utemeljuje izvore estetike vsakdanjosti, Heideggerja priznava kot nesporen vir (Sartwell, 2005: 767). To ni povsem napačno, saj spis vsebuje eno Heideggerjevih najbolj pretkanih analiz umetniškega dela kot stvari in nadalje umetniškega dela kot razkrivanja bistva stvari, s čimer ponuja poanto, kaj naj bi bila hermenevtična estetika. »Izvir umetniškega dela« jasno predstavi temeljno dvojno nalogo slehernega hermenevtičnega pristopa k umetnosti: prvič, nad tem, kar je tradicija v mnogih primerih sprejela kot umetnost in umetniška dela, je treba vršiti nenehno destrukcijo; drugič, ne glede na to, kaj pojmi umetnosti implicirajo, morajo biti nenehno v medsebojnem odnosu z življenjem in z možnostjo razumevanja človekove lastne biti v svetu (oziroma, kar bo poudarjeno, s *faktici-*

50

⁵ Poudariti želim, da moj namen ni povezovati heideggerjevsko in deweyjevsko filozofijo umetnosti, temveč razumeti, kako se hermenevtična estetika prilega Deweyjevi ideji »estetskega izkustva«. Hvaležen sem Kalletu Puolakki in Štefan-Sebastianu Maftciju za razpravljanje o mojem članku in za nasvet, naj zgornji poudarek eksplicitno navedem.

teto). Zato se Heidegger od analiziranja umetniških del premakne k analiziranju vsakdanjih predmetov in izkustev.

Kakorkoli, verjamem, da globlji vpogled v Heideggerjevo ontologijo umetnosti ponuja celota njegovih del, vse od njegovih zgodnjih spisov, nastalih pred *Bitjo in časom*, pa do poznih del o ontologiji jezika. Hermenevtika kot angažiranje fakticitete, tubit kot »bit-v-svetu«, ljudje kot končni »smrtniki« – vse to bogato prispeva k ideji estetike vsakdanjosti, še posebej ker Heidegger mnogo teh idej uporablja kot mejnike v refleksiji umetnosti in umetniškega dela. Rorty je Heideggerja obtožil, da je poskušal v filozofijo ponovno vnesti zakrinkano sakralizacijo poezije in jezika.⁶ Sam nasprotno verjamem, da se je Heidegger obrnil k umetnosti, potem ko se je prvotno namenil analizirati človekovo tubit, kajti umetnost na poseben način pojasnjuje, kako na nas običajno (in pogosto neopazno) vplivajo druge, neumetniške stvari, s katerimi se vsakodnevno srečujemo. Za to naj bi očitno šlo, kar je v skladu tako s primeri različnih orodij, ki jih Heidegger sam navaja, kot tudi z nekaterimi kasnejšimi fenomenološkimi izpeljavami njegove ontologije umetnosti, kot na primer pri Mikelu Dufrennu, ki je v *Fenomenologiji estetskega izkustva* radikaliziral heideggerjevsko idejo o lastnem času in prostoru dela, naloženem na ljudi.⁷

Toda ena najpomembnejših heideggerjevskih idej, ki je prispevala k razvoju estetike vsakdanjosti, je, da faktično življenje pomeni biti-prehoden, kot je Heidegger to prvič formuliral v svojem delu iz leta 1923 *Ontologija – hermenevtika fakticitete* (Heidegger, 1999: 5). Iz tega sledi, da je hermenevtika za Heideggerja kakršnakoli oblika spraševanja o tej prehodnosti. A ker je človeška tubit, kot sem pokazal zgoraj, neesencialna »entiteta«, ki svojo eksistenco razume v odnosu do sveta, potem je hermenevtika proces nenehne interpretacije lastne tubiti. In če »biti svoj jaz« pomeni nenehno interpretirati naš odnos do sveta, razumevanje jaza pomeni interpretirati jaz; prav tako vsako razumevanje temelji na stanju tubiti, ki je že-interpretirana, kar je enako kot reči, da je bistvenost tubiti interpretiranje (pozoren je treba biti na končnico »-anje«, ki bolj kot na dokončan akt

⁶ To imenuje tudi »Heideggerjeva nostalgija« (Rorty, 2006: 49).

⁷ Mark Sinclair (2006: 151–3) se je močno potrudil, da je pokazal, da se je to, kar je Heidegger prvotno načrtoval kot »analitika tubiti«, obrnilo v »analitiko bivajočega« z odkritjem zanesljivosti kot osnovne značilnosti bivajočega vsakdanjih stvari. Ni treba posebej reči, da to zgolj še bolj poudarja relacijsko »bistvo« tubiti, ki je zmeraj že razpršena v svojih odnosih z vsakdanjimi predmeti.

interpretacije kaže na kontinuiran proces). Zatorej je percepcija interpretacija (Heidegger 1999: §3; Sartwell, 2005: 767). To se zgodi v odnosu do »celote« sveta, čeprav je proces običajno prekrit s formalnimi posplošitvami, ki naj bi ponudile »razbremenitev in olajšanje« v svetu in ki torej morajo biti destruirane – to je en način razumevanja interpretativne narave ljudi. Drugi način je v tem, da se obrnemo k umetniškimi delom, saj ta ustvarjajo nove načine interpretiranja našega sveta in s tem namigujejo na našo temeljno interpretativno bit. Umetnost je torej lahko vir običajnega izkustva v tem smislu. Mladi Heidegger se je ukvarjal s prvim načinom filozofiranja. Zdi se, da se je v svojih poznejših delih obrnil k drugemu.

Hermenevtično razumevanje izkustev, iz katerih izhaja pomen življenja nekoga, se dogaja v procesu izogibanja oziroma *destruiranja* vseh podedovanih shem, ki pripadajo stvarem ter dogodkom, in v dopuščanju, da se njihova narava faktično razmota, in sicer brez kakršnegakoli posredovanja v imenu razuma ali reprezentacijskega »mišljenja«. To ne pomeni, da heideggerjevski (oziroma, kolikor to zadeva, deweyjevski) izvori estetike vsakdanjosti zavračajo razum kot tak. Prej mislim, da je njihova kritika bolj podobna Baudrillardovi metafori zemljevida v *Simulakru in simulaciji*, ki govori o ljudeh, ki zaupajo zemljevidu ali turističnemu vodiču, da jim bo povedal, kje naj najdejo estetski užitek. Vsakdanje estetsko izkustvo ima hermenevtično osnovo ne samo toliko, kolikor na ta način pridobi dogodkovno naravo, v nasprotju z razumsko posredovano, temveč tudi zaradi svoje inherentne faktične narave, kar pomeni, da potrebuje eksistencialno vključenost interpreta, ki tako postane »globoko zakoreninjen« (Haapala, 2005: 50–1) v vsa izkustva, s katerimi se srečuje na estetičen način.

52

Na eni strani torej hermenevtična estetika preseže znanstveno uporabo paradigme subjekta in objekta, na drugi strani pa zagovarja premik perspektive v zvezi s kakršnokoli esencialistično definicijo izkustva. Namesto da bi imela svet za konstrukcijo subjektive volje oziroma za nekaj, kar je mogoče »odkriti« ali »potrditi«, meni hermenevtična perspektiva fakticitete ravno nasprotno. Zasluga umetniškega dela je, da stoji kot mejni primer v analizi predmetov okrog nas in razkriva, kako so ti pričeli vplivati na naše življenje in blagostanje (njihova »resnica«). Heidegger trdi, da se skozi umetnost izraža skrajna resnica človekove končnosti, umetniška dela raziskujejo meje človeške interpretacije, vse do točke, kjer govorica sama zavrne, da bi bila še naprej predstavljena v besede, kar lahko umetnike napravi »blazne«, če te odpovedi ne sprejmejo (cf. Heidegger,

1995: 230–54). To vodi k mojemu naslednjemu in zadnjemu komentarju, in ta je, da je neka vrsta »besedilnosti« osnova vsakega estetskega izkustva.

Nekako neizogibno sledi, da Heideggerjeva hermenevitična estetika meni, da vsa umetnost temelji na poeziji, v smislu ποιησις (»kreacija« ali stvarjem »pustiti, da se zgodijo) in ποιέω. Toda upoštevati moramo, da razpravljanje o tem, kaj poezija stori, ni omejeno na posamičen primer umetnosti. Zdi se, da Heideggerjevi premisleki o umetnosti in umetniških delih le tlakujejo pot k »izvirnejšemu« načinu mišljenja naših povezav s svetom kot relacijske celote. V dveh spisih⁸ Heidegger eksplicitno govori o tem, kako »funkcijo« poezije, da razkriva stvari, ki jih usmerjamo k njej, prevzame govorica, tako da se med besedami in stvarmi prične odnos enakovrednosti. To v osnovi pomeni, da besedilnost stvari in izkustev lahko »funkcionira« kot temelj za estetiko vsakdanjosti. V nadaljevanju bom razložil, kako razumem pojem »besedilnost«.

Z istovetenjem izkustva s samorazumevanjem, sleherne vrste razumevanja z interpretacijo in interpretacije s ποιησις, je Heidegger vzpostavil tudi ontološko ogrodje govorice kot medija vsega mišljenja. Vendar pa sta bila dejansko Gadamer in Ricoeur tista, ki sta del svoje kariere posvetila temu, da bi pokazala, da se človeško razumevanje godi le znotraj besedilnosti. Besedilnost v tem pomenu se ne nanaša na besedila *per se*, temveč bolj na njihovo očitno značilnost: njihovo pomanjkanje percepcijske neposrednosti. Za zdravo pamet bi bilo pomanjkanje percepcijske neposrednosti pomanjkljivost stvari in izkustev, filozofska hermenevtika pa pove, da »se v tej navidezni pomanjkljivosti, v abstraktni tujosti vseh 'besedil', po svoje izraža predhodna pripadnost vsega jezikovnega razumevanju« (Gadamer, 2001: 318). Gadamer sam postavi besedo »besedilo« v narekovaje, saj se nanaša na vse predmete in izkustva, za katere je značilna besedilnost. Še dlje, človeško razumevanje – torej človeška interpretacija – se ne godi v neposrednosti reprezentacijskega »mišljenja«, temveč prej v pomanjkanju razpoložljivosti predmetov in izkustev za neposredno soočenje. Ko današnji estetiki vsakdanjega izjavijo, da ni nujno zgolj umetnost tista, ki proizvaja estetsko izkustvo, temveč lahko vsakdanji predmeti prav tako igrajo vlogo katalizatorjev v tem pomenu, je tisto, kar imenujemo »estetsko izkustvo«, dejansko hermenevitično razumevanje nerazložljive odložitve, ki izhaja iz naše v temelju

⁸ Martin Heidegger, »Bistvo govorice« in »Pot do govorice«, v: Heidegger, 1995: 162–229 in 255–287.

interpretativne narave. Ravno tako kot je Dewey zavrnil drobljenje umetnosti z argumentom, da vsaka umetniška zvrst (slikarstvo, kiparstvo, glasba itd.) do neke mere pripada vsaki drugi zvrsti, ker šele vse dosežejo dovršeno izkustvo, tako je Heidegger trdil, da je vsa umetnost do neke mere poetična, saj pripada našemu svetnemu izkustvu in ga razkriva. To se zdi najustreznejše izhodišče tako za primerjalno analizo dveh priznanih virov estetike vsakdanjosti kot za vključevanje estetskega izkustva v hermenevtiko.

4. Zaključki

Skratka, filozofska hermenevtika si ne prizadeva definirati umetnosti glede na nujne in zadostne pogoje, temveč se namesto tega osredotoča na njeno relevantnost za življenje njenega v širšem smislu razumljenega občinstva, vključno z izvirnimi ustvarjalci in sočasnimi umetniškimi občinstvom, ki jih Heidegger generično imenuje »ohranjevalci«. Deweyjeva »izkustvena« definicija, namreč istovetnost umetnosti z estetskim izkustvom, gre z roko v roki s temeljnim primatom interpretacije pri Heideggerju. Kot je bilo načrtano, Heidegger zgolj gledanje in opazovanje nima za primerno filozofsko orodje za študij umetnosti: ravno tako kot bit, življenje in izkustvo ne morejo biti predpostavljene, temveč so lahko razumljeni zgolj praktično, v dejanjih in izkustvih, tako tudi umetnost ne more biti zakoličena v vladajoči kanon. Tako hermenevtična estetika poveže vsakdanje življenje in umetniška dela pod praporom nepredmetnega možnega izkustva, pri katerem to izkustvo ni nekaj, kar motrimo, temveč je možno toliko, kolikor ga *udejanjimo*, uresničujemo in se z njim poistovetimo.

Pokazal sem tudi, da je estetsko izkustvo kot hermenevtično razumevanje večinoma mogoče zaradi interpretove omejene narave. Človek ni »neomejen duh«, človeška bitja morajo stvari in dogodke, s katerimi se srečujejo v življenju, prilagoditi svojemu lastnemu spoznavanju. Določena odtujenost stvari tako postane neizbežna. Celó če je »rezultat« interpretacijskega procesa v estetskem izkustvu neimenovana odložitev, je pomembno pripomniti, kot je to storil tudi Shusterman, da ko se estetsko izkustvo neposredno vtisne v naše čute in domišljijo, »oskrbi umetnost z neizpodbitnim (četudi neizrazljivim) normativnim zagovorom« (Shusterman, 2000: 47). Sámó estetsko izkustvo razumevanja neke biti-v-svetu kot sestavljene iz vsakdanjih pojavov je na sebi več kot dovolj za konstitu-

cijo temelja za estetiko vsakdanjega življenja.⁹ Navsezadnje je hermenevtika kot proces, ki je temelj vsega človeškega življenja, povsem preliminarina: »za kar gre pri njej, ni zaključiti z njo, kakor hitro je mogoče, temveč vztrajati v njej, kolikor dolgo je mogoče« (Heidegger, 1999: 16).

Prevedla Maja Murnik

LITERATURA

- Adorno, Theodor, (2002), *Aesthetic Theory*. London & New York: Continuum.
- Belting, Hans, (2007), *L'histoire de l'art, est-elle finie? Histoire et archéologie d'un genre*. Pariz: Gallimard.
- Berleant, Arnold (1991), *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.
- Danto, Arthur C, (1964), »The Artworld«. *The Journal of Philosophy* 61, št. 19: 571–584.
- , (1993), *L'Assujettissement philosophique de l'art*. Pariz: Seuil.
- , (2006), *Filozofsko razvrednotenje umetnosti*. Prev. Vid Sagadin in Irma Plajnšek Sagadin. Ljubljana: Študentska založba.
- Dewey, John, (1980), *Art as Experience*. New York: G. P. Putnam's Sons.
- Dickie, George, (2001), *Art and Value*. Malden MA & Oxford: Blackwell Publishers.
- Dowling, Christopher, (2010), »The Aesthetics of Daily Life«. *British Journal of Aesthetics* 50, št. 3 (julij): 225–42.
- Dufrenne, Mikel, (1973), *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press.
- Gadamer, Hans-Georg, (2001), *Resnica in metoda*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Haapala, Arto, (2005), »On the Aesthetics of the Everyday: Familiarity, Strangeness, and the Meaning of Place«. V: Light, Andrew in Jonathan M. Smith, ur. *The Aesthetics of Everyday Life*, 39–55. New York: Columbia University Press, 2005.
- Hainic, Cristian, (2011), »A Few Uses of Phenomenology within Art History«. *Journal for Communication and Culture* 1, št. 1 (pomlad): 70–8.

⁹ Rad bi se zahvalil profesorici Constance DeVereaux, ki je pregledala moj članek in me opozorila, da je treba pojasniti to specifično izjavo. Blizu sem Heideggerjevimi lastnim primerom, ko menim, da so estetska izkustva, ki *lahko* vodijo k razumevanju neke biti-v-svetu kot sestavljene iz vsakdanjih pojavov, tisti čas, ko spoznamo, da nekaj (npr. orodje), s čimer bi zaključili nalogo, ki smo jo že začeli izvajati, manjka. Podobno ima zagledati neko urbano strukturo, ki jo uporabljamo vsak dan (npr. ulica, most, stavba itd.), uničeno, prenovljeno ali ponovno zgrajeno, lahko enak potencial estetskega izkustva.

- Heidegger, Martin, (1967), *Izbrane razprave*. Prev. Ivan Urbančič. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- , (1995), *Na poti do govorice*. Prev. Dean Komel et al. Ljubljana: Slovenska matica.
- , (1997), *Bit in čas*. Prev. Tine Hribar et al. Ljubljana: Slovenska matica.
- , (1999), *Ontology – The Hermeneutics of Facticity*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- , (2003) »Vprašanje po tehniki«. V: Martin Heidegger, *Predavanja in sestavki*, prev. Tine Hribar et al., Ljubljana: Slovenska matica.
- Irvin, Sherri, (2008), »The Pervasiveness of the Aesthetic in Ordinary Experience«. *British Journal of Aesthetics* 48, št. 1 (januar): 29–44.
- Kockelmans, Joseph J., (1983), *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht, Boston in Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers.
- Light, Andrew in Jonathan M. Smith, ur. (2005), *The Aesthetics of Everyday Life*. New York: Columbia University Press.
- Mattick, Paul (2013), *Umetnost in njen čas: teorije in prakse moderne estetike*. Prev. Seta Knop. Ljubljana: Sophia.
- Melchionne, Kevin, (2013), »The Definition of Everyday Aesthetics«. *Contemporary Aesthetics* 11 (7. januar), <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=663>, dostopno 10. 1. 2013.
- Palmer, Richard E., (1969), *Hermeneutics: Interpretation Theory in Schleiermacher, Dilthey, Heidegger, and Gadamer*. Evanston: Northwestern University Press.
- Rațiu, Dan Eugen, (2013), »Remapping the Realm of Aesthetics: On Recent Controversies about the Aesthetic and Aesthetic Experience in Everyday Life«. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics* 6, št. 1: 3–26.
- Ricoeur, Paul, (1991), *From Text to Action: Essays in Hermeneutics II*. Evanston: Northwestern University Press.
- , (2000), »Fenomenologija in hermenevtika«. Prev. Jan Bednarik. *Phainomena* 9, št. 33–34 (november): 201–228.
- 56 Rorty, Richard, (1978), »Overcoming the Tradition: Heidegger and Dewey«. V: Murray, Michael, ur., *Heidegger and Modern Philosophy*. New Haven & London: Yale University Press.
- , (2005) »Wittgenstein, Heidegger in postvarjenje jezika«. Prev. Tomaž Grušovnik. *Phainomena* 14, št. 51/52 (julij): 211–229.
- , (2006), *Essays on Heidegger and Others: Philosophical Papers*, 2. zvezek. New York: Cambridge University Press.
- Rosenberg, Harold, (1983), *The De-Definition of Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Saito, Yuriko, (2007), *Everyday Aesthetics*. New York: Oxford University Press.
- Sartwell, Crispin, (2005), »Aesthetics of the Everyday«. V: Levinson, Jerrold, ur., *The Oxford Handbook of Aesthetics*, 761–770. New York: Oxford University Press.

- Shusterman, Richard, (2000), *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty, Rethinking Art*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield Publishers, Inc. (2. izdaja).
- Sinclair, Mark, (2006), *Heidegger, Aristotle and the Work of Art: Poiesis in Being*. Houndmills, UK: Palgrave Macmillan.
- Spiegelberg, Herbert, (1965), *The Phenomenological Movement: A Historical Introduction* 1. The Hague: Nijhoff.
- Weitz, Morris, (1956), »The Role of Theory in Aesthetics«. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 15, št. 1 (september): 27–35.