

## HEIDEGGER, ADORNO IN MIMESIS

TOM HUHN

»V tukajšnjosti tempelja se dogaja resnica. To ne pomeni, da je tukaj neke pravilno upodobljeno in ponovljeno, pač pa je bivajoče v celoti spravljeno v neskritost in v njej shranjeno. Hraniti prvotno pomeni varovati. Na Van Goghovi sliki se dogaja resnica. To ne pomeni, da je tu nekaj obstoječega pravilno preslikano, temveč stopi z razkritjem orodnosti obuvala v neskritost bivajoče v celoti, svet in zemlja v njuni protiigri [*Widerspiel*].«<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, v: Martin Heidegger, *Izbrane razprave*, (prev. Ivan Urbančič) Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, 238–318, odslej IUD. Navedek se nahaja na strani 282 omenjene izdaje. V delu J. M. Bernsteina *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (Penn State University Press, 1992) se nahaja kar prodorna analiza Heideggerjevega eseja v poglavju »The Genius of Being: Heidegger's 'The Origin of the Work of Art'«. Bernsteinu še posebej prepričljivo uspe pokazati politične posledice eseja; odnos med »Izvirom« in *Uvodom v metafiziko* komentira takole: »*Polis* je mesto zgodovine, to je, mesto zaradi katerega ima skupnost neko specifično identiteto in s tem usodo. Tu potem tempelj, ki je bil v »Izviru« še historicizirajoč, postane sam moment v večjem delu, ki je sama *polis*. Tisto, kar elemente *polis* napravlja za politične, je, da ostajajo trdno 'na mestu zgodovine'. Zategadelj 'politično' ne označuje področja vladanja ... temveč ustvarjanja, oblikovanja in ohranjanja zgodovinske identitete ljudstva, da je, kakršno je, ustvarjanje ali postvarjanje svojega določenega bivanja v svetu, svojega načina povzemanja in ohranjanja jedra človeškega smisla.« (str. 125) Čeprav tako Heidegger kot Bernsteinova kritika Heideggerja obravnavata politični in skupnostni vidik kantovske estetike, kljub temu spregledata najpomembnejši vidik, ki se nahaja v Kantovi trditvi, da se najvišji dosežek intersubjektivnosti in najostrejši moment *sensus communis* manifestirata zgolj kot posamezno ugodje. Bernstein v nadaljevanju pripomni, da je »osrednje vprašanje, ki ga postavlja »Izvir«, oziroma, kakor ga predstavljajo predavanja o Nietzscheju in umetnosti, v tem, ali se lahko ukvarjamo z umetnostjo na način, ki ni estetski, na način, ki presega previdnost umetnosti v 'ugodju' ter zunaj spoznanja in estetike... Heidegger se nagiba k tezi, da estetsko zaznavanje presega samo sebe v smeri proti tistemu, 'kar vsebuje svojo lastno vrednost'. S tem, ko Heidegger poudarja grški tempelj, napoteva na neko drugačno pojmovanje umetnosti, ter se sprašuje, kako to, da umetnost dandanes, ne glede na to, kako ji vladajo in jo zatirajo, ne pride do podobne zahteve... Kako potemtakem estetsko zaznavanje presega samo sebe?« (str. 131) Tisto, kar se mi zdi sporno pri Bernsteinu, bi zadevalo njegovo formulacijo tega končnega vprašanja, saj sam menim, da se tisto, kar si samo postavlja problem preseganja samega sebe, ne nahaja v estetski zaznavi, temveč v mimesis.

Kako sam razumem Heideggerjevo formulacijo se izvir umetniškega dela nahaja v gibanju, ki je zoperstavljeno *lažnemu* gibanju preslikanja, upodobitve, ponavljanja. Termin, ki bi ga sam rad uporabil za ta isti izvir, je mimezis, ki predstavlja tudi sredstvo, s pomočjo katerega se resnica »dogaja«: še zlasti, ko se mimezis obrne proti sami sebi kot preprosto *posnemanje*. »V neskritosti kot resnici biva hkrati tisti drugi 'ne-' [*Un-*] onega dvojnega kratenja. Resnica kot taka biva v sprtosti [*im Gegeneinander*] jasnine [*Lichtung*] in skritosti.« (IUD, 287) Mimezis ne postane posrednik resnice v umetniškem delu le zaradi postavljanja nečesa v gibanje, temveč s tem, da *postaja* gibanje »bivajočega v celoti«, ki s tem »stopi v razkritje kot neskritost«. Če bi se mimezis zgodila kot čisto posnemanje, preslikanje, imitacija, itn.), bi ne bila nič drugega kot ponarejeno in *ponarejujoče* gibanje. Vprašanje, s katerim se estetika nenehno ukvarja, je, ali je to v temelju ponavljajočo se gesto (preslikanja, posnemanja, itn.), sploh treba imeti za gibanje. Nemara bi jo bilo bolje naslikati kot preprečeno gibanje, kot vajo ali uprizoritev prihodnjega gibanja. Kakšne vrste gibanje je umetniško delo, da ga Heidegger imenuje »samopostavljanje resnice [*Sich-ins-Werk Setzen der Wahrheit*]« (IUD, 301)?

Da bi odgovoril na to vprašanje, se bom na pričujočem mestu lotil določene povezave terminov in razmerij. Pojem mimezis, prvič, si bomo ogledali v luči Heideggerjevega dela »Izvir umetniškega dela«. Upam, da mi bo uspelo pojasniti omenjeni pojem *in* Heideggerjev esej v razmerju do Adornove estetike (in načina, na katerega v njej<sup>2</sup> nastopa mimezis) in do Kantove dokrine o sublimnem. Upam, da mi bo pri vsem skupaj uspelo takšno branje »Izvira umetniškega dela«, ki bo pokazalo gibanje umetniškega dela k resnici kot gibanje mimezis, čeprav sam Heidegger v eseju tega izraza eksplicitno ne uporabi. Drugič, skušal bom predlagati vzporednico med dvema registroma: trdim – tako za Heideggerjevo kot za Adornovo razlago –, da je mimetično gibanje umetniškega dela vzporedno gibanju estetske sodbe, še posebej z gledišča Kantove dokrine o sublimnem, to je, kot zanikanje ali utajitev enostavnega posnemanja. Če bi želeli še bolj poudariti to vzporednico, bi rekli, da med tema dvema področjema, od katerih je vsako samo sestavljeno iz mimezis, obstaja mimetično razmerje. Drugače rečeno, dinamična sodba o sublimnem bi bila mimetična prilastitev mimezis, ki jo uteleša umetniško delo.<sup>3</sup> Z drugimi besedami: umetniško delo je zgled, in vodič, *gibanja* estetske sodbe.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Najizčrpnější prikaz pojmovanja mimezis pri Adornu je mogoče najti v delu Josefa Früchtla *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1986.

<sup>3</sup> Philippe Lacoue-Labarthe v svojem delu »The Echo of the Subject«, v: Christopher Fynsk (ur.), *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, Harvard University Press, Cambridge 1989 o glasbenem »videzu« mimezis zapiše naslednje: »Drugače rečeno, odsotnost ritma

Naj pričnem z navedkom iz Adorna in Horkheimerja, oziroma iz njunega dela *Dialektika razsvetljenstva*, Maussovega in Hubertovega izzivalnega opisa mimezis iz njunega dela *General Theory of magic*: »L'un est le tout, tout est dans l'un, la nature triomphe de la nature.«<sup>5</sup> Iz tega kratkega odlomka je mogoče razločiti dva vidika mimezis: prvi zadeva raztegljivosti identitete med enim in množtvom; drugi vidik pa bi lahko opisali kot samopreseganje narave. Zaenkrat se bomo osredotočili na prvi vidik, to raztegljivost identitete, ki jo doseže mimezis, bomo skušali postaviti v razmerje s tistim, kar sem sam na nekem drugem mestu opisal kot utemeljitveno premiso Kantove estetike: ki jo Kant imenuje objektivna subrepcija.<sup>6</sup> Objektivna subrepcija, če jo opišemo na kratko, je zamenjava objekta za subjekt. Spomnimo se, da v Kantovi estetiki pravo vsebino estetske sodbe predstavlja notranja harmonija subjektivnih zmožnosti. In vendar do uspeha ali dovršitve te sodbe pride le prek temeljnega nespoznanja te iste harmonije s strani subjekta. Drugače rečeno, do prave estetske sodbe pride v trenutku, ko subjekt, ki namerava narediti sodbo, svojo harmonijo napačno spozna za nekaj objektivnega. Ime za to harmonijo, za to

---

je ekvivalentna neskončno paradoksnemu videzu *samega mimetičnega*: nerazločljivemu kot takemu, nezaznavnemu *par excellence*. Odsotnost tistega, na osnovi česar obstaja posnemanje, odsotnost posnemanja ali ponovljenega (glasbe, ki je že po samem svojem načelu sama ponavljanje) razkriva tisto, kar je po definiciji nerazkriljivo – posnemanje in ponavljanje. Odsotnost ponavljanja posledično razkriva zgolj nerazkriljivo, ter porodi zgolj neverjetno, ter opusti zaznano in dobro znano. Nič se ne zgodi: dejansko, *Unheimliche* – najgrozljivejše in najbolj moteče čudo ... ritem, bi bil tudi pogoj možnosti subjekta.« (str. 195)

<sup>4</sup> Mojo razdelavo mimezis, zlasti v razmerju do Adornove estetike, ki sledi v nadaljevanju, je v veliki meri spodbudil precej bogat in provokativn prikaz Wilhelma Wurzerja v delu *Filming and Judgement. Between Heidegger and Adorno*, Humanities Press, London 1990. Toda medtem, ko za Wurzerja obravnava mimezis v Adornovi estetiki ne zadošča za premislek in odgovor sodobnemu izkustvu, sem sam skušal brati mimezis pri Adornu kot mehanizem, s katerim je ta nezadostnost izpostavljena in problematizirana. Skratka, medtem ko se z Wurzerjem strinjam, kar zadeva interpretacijo mimezis v Adornovi estetiki kot nečesa, kar v modernistični umetnosti že napoteva onstran sebe, bi v nasprotju z Wurzerjem vztrajal pri tem, da je mimetično napotevanje – še posebej na neki ostran – v temelju reflektivno. Na ta način sem skušal, navkljub Wurzerjevemu izrecnemu opozorilu, interpretirati tisto, kar on sam imenuje »filmanje« natanko kot način zamišljanja onstrana, vendar po modelu postvarjenega mehanizma preteklosti – poleg tega pa tudi menim, da se v tem nahaja resnična vrednost tega pojma.

<sup>5</sup> Max Horkheimer in Theodor W. Adorno, *Dialectics of Enlightenment*, prev. John Cumming, Continuum, New York 1982, str. 15. (Odslej DE). [Prim. slov. prev. tega poglavja: Max Horkheimer in Theodor W. Adorno, »Pojem razsvetljenstva«, v: *Kritična teorija družbe*, izbor tekstov in ur. Slavoj Žižek in Rado Riha, Mladinska knjiga, Ljubljana 1981, prevedla Jani Razpotnik in Rado Riha, str. 115-149. Navedek se nahaja na strani 125.]

<sup>6</sup> Za podrobnejšo obravnavo objektivne subrepcije prim. moj prispevek »The Kantian Sublime and the Nostalgia for Violence«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zv. 53, št. 3, Summer 1995, str. 269-75.

napačno prepoznanje, je lepota. Tako napaka ni preprosto samo v tem, da objekt napačno vzamemo za subjekt, temveč tudi v tem, da *statični* objekt napačno prepoznamo kot subjektivni *proces*.<sup>7</sup> Subrepcijo, ki tvori estetsko sodbo, bi tako lahko imenovali dvojna velika napaka.<sup>8</sup> (Če bi imel na voljo več časa, bi lahko pojasnil, kako to lepo napačno poimenovanje subjektivne harmonije tudi funkcionira kot zavora estetskemu gibanju – tistemu, kar Schiller imenuje igra – subjektivnih zmožnosti; skratka, sodba o lepem zaustavi gibanje znotraj subjekta. Sublimno bi bilo potem seveda konstruirano kot subjektivni dinamizem, ki prehití svoje lastno napačno prepoznanje kot nekaj statičnega in objektivnega.<sup>9</sup>)

Mimezis je z estetsko sodbo skupna spremenljivost identitete med posebnim in občim, kakor tudi pomešanje subjekta in objekta ter konstitutivna zmotnost glede le-teh. In v delu Adorna in Horkheimerja *Dialektika razsvetljenstva* je prav spremenljivost identitete tista, ki omogoča, da mimezis opišemo na podlagi analogije z zločincem:

»Zločinec reprezentira tendenco, ki je vsemu živemu globoko zakoreninjena, katere prevlada predstavlja značilnost vsakega razvoja: izgubo sa-

<sup>7</sup> Jacob Rogozinski gre celo tako daleč, da trdi, da za Kanta forma je gibanje: »Forma, pravi Kant, ni le *Gestalt*; ne označuje zaustavljenega orisa figure, pač pa gibanje figuracije, zarisane njene meje, poenotenje njenega raznoličja« (str. 135) »The Gift of the World« v: *Of the Sublime: Presence in Question*, prev. Jeffrey S. Librett, SUNY Pres, New York 1993.

<sup>8</sup> Drugo ime za to konstitutivno estetsko zmotnost je neuspeh: »Sublimno meri naš neuspeh. Če sublimno konstituira *sveto* razmerje do *božjega*, potem bo naš neuspeh ekvivalenten naši distanci do svetega, ali naši nejeveri, nezmožnosti, da bi krmarili med čermi razlike med nesmrtnim in smrtnim« Michel Deguy, »The Discourse of Exaltation: Contribution to a Rereading of Pseudo-Longinus«, v *Of the Sublime: Presence in Question*, prev. Jeffrey S. Librett, SUNY Pres, New York 1993, str. 7. Deguy nadaljuje: »Morje, sublimno, simulira izvor v tem, ko ga reproducira in ga reproducira, v tem ko simulira izvor, enostavnost izvora, ki še vedno zakriva, ter s tem shrani raznoličje mnoštva, ko se, spreminjajoč 'od navznoter navzven', skriva in 'naredi, da pozabimo' razcep...« (str. 11)

<sup>9</sup> Oziroma, kot se provokativno izrazi Jean-Luc Nancy: »Kot je znano, kantovska estetika ne obstaja. In po Kantu ni nobenega mišljenja umetnosti (ali lepega), ki ne zavrača estetike in ki mu v umetnosti ne gre za nekaj drugega od umetnosti: recimo, resnico, ali izkustvo, izkustvo resnice ali izkustvo mišljenja... Bistvena poanta je ravno v tem, da zahteva sublimnega tvori natanko drugo ukinitve umetnosti.« (str. 27) Nancy piše o gibanju sublimnega na zelo podoben način kot skušam sam v pričujočem prispevku opisati gibanje mimezis: »Sublimno je občutek, in vendar je več od občutka v banalnem pomenu besede, je mejna emocija subjekta. Subjekt sublimnega, če kaj takega sploh obstaja, je subjekt, ki je ganjen [moved – premaknjen, spodbujen, sprožen, preseljen, spravljen v gibanje, odposlan (Op. prev.)] ... Bolje bi bilo reči, da je občutek sublimnega le stežka sploh kako čustvo, temveč prej zgolj gibanje prezentacije – na meji in sinkopirano. («The Sublime Offering», *Of the Sublime: Presence in question*, prev. Jeffrey S. Librett, SUNY Press, New York 1993, str. 44.)

mega sebe v okolju, namesto, da bi se v njem aktivno uveljavili, nagnjenje, da pustimo stvari, kakor so, da se potopimo nazaj v naravo.«<sup>10</sup>

Odlomek se nadaljuje s trditvijo, da Freud to zločinsko tendenco imenuje nagon smrti, medtem ko jo Roger Caillois imenuje mimezis. Kot Adorno kasneje, v svojem delu *Estetska teorija*, formulira ta »zločinski« element, je mimezis zaradi tega anti-družbenega značaja predmet družbenega tabuja. Za Adorna umetnost tako postane »pribežališče« mimezis. (*»Kunst is Zuflucht des mimetischen Verhaltens.«*<sup>11</sup>) In umetnost, natanko kot pribežališče mimezis, vse bolj postaja mimetična, skupaj s tistim, kar ima Adorno za vse večjo moč družbenega tabuja nad mimezis:

»Mimetično usmeritev, naravnost k realnosti, to plat togega nasprotja med subjektom in objektom, povzema videz (*Schein*) v umetnosti – organ mimezis, zaradi tabuja, ki ga zadeva – in, kot dopolnilo avtonomiji forme, postane njeno izrazno sredstvo.« (AT, 162)

Umetnost je tako spremenjena iz pribežališča mimezis v njeno pozitivno izrazno sredstvo. Ta transformacija znotraj področja in vloge umetnosti implicira dodatno transformacijo moči in razsežnosti same mimezis. Potopitev nazaj v naravo ne pomeni ponovno postati narava, pač pa je prej poskus prilagoditve okolju. Vendar pa ta »zločinskost« mimezis pomeni, da tisto, kar se je enkrat ločilo od narave, ne more zopet postati narava. Mimezis je nujno spodletelo nagnjenje, da bi z naravo postali eno, da bi dejansko postali narava. Mimezis se konča z dejanjem, ne postati narava, temveč postati *kot* narava.

Če je organsko tisto, kar je nagnjeno k razkroju in propadu, je potem mimezis tisti protislovni proces, pri katerem do diferenciacije pride z nagnjenjem k nediferenciaciji – kar je Nietzsche, sledeč Schopenhauerju, označil za načelo individuacije. Mimezis je izrazno sredstvo želje po identiteti in enotnosti, ki nujno proizvede njuno nasprotje. Rečeno nekoliko drugače: identiteta je ravno tisti pojem in nagnjenje, ki proizvede neidentično. Posledica, ki iz tega izhaja za teorijo produkcije, je očitna: produkcija je metoda za ustvarjanje podobnosti, ki pa so zaradi strukturne nemožnosti, da bi bile identične tistemu, česar produkt so, namesto tega naknadne podobe, ne tistega, kar skušajo (re)producirati, temveč svojega lastnega spodletelega gibanja k identiteti. Produkti – artefakti – tako nosijo sled svojega lastnega spodletelega gi-

<sup>10</sup> [Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. S. Fischer, Frankfurt na Majni 1986, str. 240–241.]

<sup>11</sup> Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, v: *Gesammelte Schriften*, ur. Gretel Adorno in Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1970, str. 86. Odslej navajamo angleški prevod C. Lenhardta (Routledge & Kegan Paul, Boston 1984 kot AT. Vsi naslednji prevodi iz *Ästhetische Theorie* v pričujočem eseju so popravljeni.

banja k identiteti. (Blaga bi potem lahko definirali kot produkte, ki *pričenjajo* s privzetjem premise o svoji lastni spodleteli identiteti. Ideologija blaga, če že hočete, je tako že vnaprejšnja preprečitev gibanja k identiteti.) Spodletelost identitete in prisila ponavljanja mimezis, vedno znova priča o tej spodletelosti, ki omogoča produkciji, da ostaja na ravni svojega pojma: biti produkcija *nečesa*. Vprašati pa se je treba, kako načelo identitete, v njegovi spodletelosti, da bi bilo na ravni svojega pojma, kljub temu uspe kot produkcija in reprodukcija človeškega življenja. Drugače rečeno, kako mimezis, izrazno sredstvo načela identitete, proizvede podobnost, ki hkrati je in ni identična?

Nemara lahko dogovor najdemo v mimezis, ki posnemanje spremeni v anticipacijo: »Reč na sebi, ki jo umetniška dela vlečejo za seboj, ni posnemanje nečesa realnega, temveč anticipacija reči na sebi, ki mora šele priti, nečesa neznanega, kar mora subjekt določiti« (AT, 114). Preden v Heideggerjevem tekstu anticipiramo podobno transformacijo mimezis iz posnemanja v *anticipacijo*, se vrnimo k prvemu vidiku mimezis – tistemu, ki ji je skupen z estetsko sodbo: njeni zmotnosti. Heidegger zapiše naslednje, kar zadeva zmožnost kazanja pred nečem drugim, in s tem skrivanje le-tega:

»Tukaj skrivanje ni tisto preprosto izmikanje, temveč se bivajoče sicer kaže, vendar se daje drugačno, kot je.

To skrivanje je zastiranje [*Verstellen*]. Ko bi bivajoče ne zastiralo bivajočega, potem bi se v bivajočem ne mogli zmotiti in zapletati, ne mogli bi zaiti in se zgubiti, končno bi se nikoli ne mogli všteti. Da lahko bivajoče kot videz vara, je pogoj za to, da se moremo motiti, ne pa narobe.« (IUD, 280)

Odlomek se nadaljuje s Heideggerjevo trditvijo, da do dvojnega skrivanja, ki omogoči jasnini resnice, da se pripeti kot neskritost, pride zaradi povezave skrivanja in zastiranja. To dvojno skrivanje bi lahko formulirali kot mimezis, ki ji ne gre več za posnemanje, simulacijo ali reprezentacijo.<sup>12</sup> Ta spremenjena mimezis se potem ne izvaja več kot *re*-produkcija, pač pa kot produkcija, in sicer dejansko kot produkcija, ki temelji na pretirani zmotnosti.<sup>13</sup> Hei-

<sup>12</sup> Derrida piše: »Prava' mimezis je med dvema producirajočima subjektoma in ne med dvema produciranima stvarima. Čeravno jo implicira celotna tretja *Kritika*, čeravno eksplicitna tema, še manj sama beseda, nikoli ne nastopi, ta vrsta *mimesis* neizogibno vsebuje obsodbo posnemanja, ki je vselej označeno za servilno. »Economimesis«, *Diacritics*, 11, 1981, str. 9. Odslej navajamo kot E.

<sup>13</sup> Élaïne Escoubas prepričljivo pokaže, da je premik od reproduktivne k produktivni sintezi v prvi *Kritiki* predstavljen v upodobitvi izkustva časovnosti: »v *Kritiki čistega uma* Kant pravi, da se 'čas sam ne spreminja, temveč se spreminja nekaj, kar je v času' [Nav. po slov. prev. Zdravka Kobeta v: *Problemi*, 1-2/01, Ljubljana 2001, str. 74 (B 57). Op. prev.]. Suspenz časa, niti regresivni spomin niti progresivna anticipacija, temveč vpis *immemoralnosti*: takšen smisel ima kantovska upodobitev. Refleksija in *Stimmung* upodobitve v njeni

degger piše: »Resnica biva kot ona sama, kolikor skrivajoče kratenje kot izmikanje odmerja vsej jasnini trajno izhajanje, kot zastiranje pa odmerja vsej jasnini nepopustljivo ostrino zavajanja [*Beirrung*]« (IUD, 281) Heidegger tako umetniško delo – ustrezneje bi bilo reči njegov izvir – opiše kot *dvojno* skrivanje: zanikanje in zastiranje. Trdim, da do *gibanja* mimezis pride med tema dvema pregiboma, med skrivanjem kot zanikanjem in skrivanjem kot zastiranjem. To je, pride do prehoda od statičnega skrivanja, ki se pripeti tako, da nekaj postavimo pred – in s tem namesto – nečesa drugega, k skrivanju, ki je namesto tega neko aktivno zastiranje.

Heideggerjeva označitev prvega momenta skrivanja kot enostavne premestitve se povsem ujema s Kantovo formulacijo subrepcije, do katere pride med subjektom in objektom v sodbi o *lepem*. *Sublimno* bi bilo tako manj zavrnitev izmikanja reprezentaciji, pač pa prej zavrnitev premestitve subjektivnosti prek objektivne subrepcije. In končno, ta zavrnitev premestitve subjekta postane *zahteva*, v sublimnem, po dejanski *produkciji* subjekta. To je tisto, kar sem zgoraj opisal kot gibanje prek in proti mimezis, saj je ta drugi moment gibanje po modelu nepopolnega gibanja skrivanja, ki ga Heidegger imenuje zavrnitev ali zanikanje. (Na drugem mestu sem skušal to isto gibanje raziskati v razmerju alegorije do simbola, pri čemer alegorijo razumem kot pretirano prevlado retorike simbola). Delo umetniškega dela, za Heideggerja, ni vsebovano v drugem gibanju, ki *zanika* ali *odstavi* zavrnitev in zanikanje, ki ju izvaja izvorni moment skrivanja, temveč v postavljanju v gibanje (ki ga Heidegger sam imenuje postavljanje v delo) metafizične *stasis*, ki jo predpostavlja skrivanje:

»V skladu s tem je bistvo umetnosti vnaprej določeno kot postavljanje resnice v delo [*Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*]. Ta določitev pa je zavestno dvosmiselna. Najprej pove: umetnost je čvrsto postavljanje umeščajoče se resnice v podobo. [...] Hkrati pa le to postavljanje v delo pomeni: poganjanje delovnosti v tek in dogajanje.« (IUD, 300)

Iz tega odlomka izhaja, da gibanje mimezis ni le *postajanje* gibanja statične, posnemovalne in zavrnitvene geste, temveč je, kar je bolj pomembno, »samo-vzpostavljanje«.

Nemara bi bilo koristno, če bi si na tej točki ogledali neki drug Heideggerjev esej, *Kantovo tezo o biti*. Heideggerjeva izpostavitve Kantove »teze« je presenetljivo podobna »Izvoru umetniškega dela«. V obeh tekstih nekaj »sije«:

---

igri tako sovpadata, v tem prvem obratu, z 'aprehenzijo' (*Auffassung*) čiste forme časa, čiste forme dogajanja – ki je tudi [...] vzpostavitev *mimesis*, ki ni reproduktivna, temveč produktivna. »Kant or the Simplicity of the Sublime« v: *Of the Sublime: Presence in question*, prev. Jeffrey S. Librett, SUNY Pres, New York 1993, str. 60.

v »Izvoru« Heidegger svojo razpravo o Van Goghovi sliki para čevljev sklene takole: »Tako se skrivajoča se bit razsvetli. Tako izoblikovana svetloba uravnava svoje sijanje<sup>14</sup> v delo. To v delo uravnano sijanje je tisto lepo [*das Schöne*]. *Lepota je eden od načinov, kako biva resnica kot neskritost*«. (IUD, 282-283) Primerjajmo to »sijanje lepega« s formulacijo, s katero Heidegger vpelje Kantovo tezo, za katero sicer pravi, da nas mora glede na to, da »Kant svojo tezo pojasni čisto epizodično«, ustrezno razumevanje voditi pri tem, da pustimo »videti, kako skozi vsa Kantova razjasnjevanja, tj. skozi njegove temeljne filozofske postavitve, preseva, četudi ne tvori posebno grajenega arhitektonskega ogrodja njegovih del, vodilna misel njegove teze«. <sup>15</sup>

Skušajmo povsem izmeriti to podobnost: Kantova teza, po Heideggerju, čeravno nastopa v zgolj epizodičnih razjasnitvah, vendarle – tudi »v njegovi temeljni filozofski postavitvi« – preseva vsepovsod skozi kot vodilna ideja. Ali ni potem značaj tega presevajočega *videza* Kantove teze po svoji naravi čisto estetski? Skušal bom pokazati, da Heideggerjev tekst ne trdi le, da se ključni element Kantove najbolj temeljne filozofske postavitve razkriva na estetski način, temveč tudi, da sta Kantov tekst, in njegova teza, s tem estetska konstrukta. Drugič, če je sijanje [*shining*], po formulaciji iz »Izvira«, (lepa) jasna samo-skrivanja biti, potem se Kantova teza, ravno zaradi tega, ker je teza »o biti«, razkriva v skladu s sijočo jasnino. Skratka, Kantova teza se ne more prikazati opisno, temveč se mora namesto tega kazati – četudi gre za dvoumni izraz – kot sijanje.

Rad bi pokazal, da tisto, kar sije (skozi?), ni bit, temveč teza »o« njej, ravno tako kot v »Izviru« ni umetniško delo – oziroma karkoli že – razsvetljevano, temveč je namesto tega samo sijanje. Sijanje je razjasnitev samoskrivanja biti ne kolikor razkrije bodisi substanco ali površino nečesa, temveč prej v svojem samorefleksivnem razmerju tako do substance kot tudi do površine. Sijanje razkriva nič, namesto tega je zanikanje globine in substance, hkrati pa je prijetno sprejetje *forme* videza kot dovršene na sebi. Sijanje, kot jasnina, ni preprosto vztrajanje pri površini, pač pa zaslepljujoče osredotočenje na površinsko tudi razjasni prehodni značaj stvari. Sijanje nekega objekta je jasnina tistega, kar Heidegger imenuje objektnost objekta stvari, in s tem – predlagam – prva stopnja tega, da objekt zopet vstavimo v gibanje. V tem pogledu je

<sup>14</sup> [V izvorniku *Scheinen*, ki ga slov. prevajalec prevaja kot »sijanje«, v angleščini pa sta se zanj uveljavila prevoda »shining« in »appearance«. Termin je večpomenski, pomeni lahko tako izžarevanje, bleščanje, lesketanje, odsevanje, sevanje, presevanje, kakor tudi kaznost, očitovanje, videz, videznost, pojavljanje in prikazovanje.]

<sup>15</sup> Martin Heidegger, »Kant's Thesis About being«, prev. Ted E. Klein, jr. in William E. Pohl, *The Southwestern Journal of Philosophy*, zv. IV, št. 3, 173, str. 9. Odslej kot KT. [Navajamo po slov. prev. Tineta Hribarja v: Martin Heidegger, *Kantova teza o biti*, Znamenja, založba Obzorja, Maribor 1993, str. 7.]



sijanje podobno postavljanju in predikaciji, s ključno omejitvijo, da sijanje samorefleksivno napoteva na svoje lastno delovanje postavljanja in predikacije. Sijanje bi tako lahko povezali z dvojnim gibanjem mimesis.

Kantova teza o biti, in za Heideggerja vodilni pojem Kantovega celotnega kritičnega projekta, je v tem, da se bit *kaže* kot postavljanje. In na tem mestu skušam opisati sijanje te teze kot estetski in zatorej reflektivni fenomen. Nadaljnja posledica bi potem bila določitev, da za postavljanje biti v splošnem ni odgovoren razum ali spoznanje, temveč bolj specifično, sodba. Kot pojasni Heidegger

»Ker bit ni *realen* predikat, a vendarle je predikat, je torej izrekana o objektu, vendar pa ni vzeta iz stvarne vsebine objekta. Bitni predikati modalnosti ne morejo izvirati iz objekta, marveč morajo imeti kot načini pozicije svoje poreklo v subjektiviteti.« (KT, 21)

Bit postane, z drugimi besedami rečeno, predikat zgolj prek subrepcije. Še drugače rečeno, Heidegger skuša razširiti obseg objektivne subrepcije onstran področja estetske sodbe in tako vanjo vključiti ne le celotno predikacijo, temveč tudi mišljenje nasploh. Rekli bi lahko, da Heidegger estetizira spoznanje.

To estetizacijo skuša naprej prek refleksije:

»V razlagi biti kot pozicije je vključena razjasnitev postavljanja in postavljenosti predmeta iz različnih razmerij do spoznavne moči, se pravi, v vzvratnem odnosu do nje, v zaupognitvi, v refleksiji.« (KT, 24)

Tu gre za ključno podobnost med refleksijo kot postavljaljočo, ki se zgodi v »vzvratnem odnosu na misleči jaz« in tisto, na kar Heidegger meri s terminom sijanje. Poudaril bi, da je sijanje, tako kot Heideggerjeva glosa Kantove transcendentalne refleksije, samorefleksivno dejanje. Obe se lahko sklicujeta nase šele potem, kot sta postavili čutno. Potemtakem sta obe – potem, ko sta se enkrat postavili v gibanje – zmožni sneti krinko čutnosti, ki predhodi njunemu samoizvoru. In v tej točki, s tem samovzpostavljaljočim vidikom gibanja mimesis, pridemo do osrčja mimesis. Osrčje mimesis se pri Heidegger naha-ja umeščeno v zadevi, ki jo on sam imenuje »ris« [*der Riss*]:

»Gotovo tiči v naravi neki ris, mera in meja in nanje navezana možnost proizvajanja [*Hervorbringen-können*] – umetnost. Prav tako gotovo pa je, da postane um. Prav tako gotovo pa je, da postane umetnost v naravi očitna šele prek dela, ker izvirno tiči v delu.« (IUD, 299)

Umetniško delo se torej manifestira prek mere in meje, risa, ki ga spremlja »možnost proizvajanja«. <sup>16</sup> Menim, da je ta ris singularni pregib, ki obstaja

<sup>16</sup> Bernstein v svojem delu *The Fate of Art* pripominja: »Ris je aktivna nedoločenost, razlika, zaznamujoče-poenotujoče, zaradi katerega lahko mislimo ris kot neprezentabilni pogoj.« (str. 121)

med dvojno naravo skrivanja kot izmikanja in skrivanja kot zastiranja, kakor tudi zavoj, kakršnega razvije Derrida v svojem eseju »Economimesis«:

»Naravo moramo posnemati; toda narava, ki geniju dodeli svoja pravila, se zavije, vrne k sebi, reflektira prek umetnosti. Ta spekularni uklon podaja tako načelo refleksivnih sodb – v katerih narava zagotavlja legalnost v gibanju, ki izhaja iz posamičnega – in skrivni vir *mimesis* – razumljene, ne predvsem kot posnemanje narave s strani umetnosti, temveč kot upogib *physis*, odnosa narave do same sebe. Tu ne gre več za kakršnokoli nasprotje med *physis* in *mimesis*, potemtakem tudi ne za nasprotje med *physis* in *tekhne*, oziroma bi morali to vsaj dokazati.« (E, 4)

Omenimo prepoved posnemanja, s katero pričanja ta Derridajev odlomek in ki prav tako nastopa v Adornovi estetiki. Pri slednji je povezan s predpisom alternativnega predmeta posnemanja: »... namesto posnemanja narave, posnemanje naravne lepote« (AT, 105)<sup>17</sup>

In na koncu bi lahko rekli, da je *mimesis* ime za postavljanje v gibanje tistih objektov, katerih mirovanje nekako postane nestabilno – lahko bi jih imenovali umetniška dela. Ravno njihov iluzorni značaj *kot* objektov pa jih postavlja v gibanje *mimesis*.

*Prevedel Peter Klepec*

<sup>17</sup> Prim. delo Günterja Figala *Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur. Zur Interpretation der »Ästhetischen Theorie« im Kontext philosophischer Ästhetik*, Bouvier Verlag, Bonn 1977.