

Nenad Miščević

Filozofska fakulteta Univerze v Mariboru

Prevedla Maja Malec

Heidegger skozi argument

Prispevek uporabi delo *Moč argumenta*, avtorja Danila Šustra, pri analizi znanega teksta »močno-profilirane« kontinentalne tradicije – Heideggrovega eseja »Izvor umetniškega dela«. Pri določitvi glavnih pomanjkljivosti Heideggrove predstavitve idej se opira na splošno idejo o postopni rekonstrukciji implicitnih argumentov in Šustrovo opredelitev skritih predpostavk. Prva pomanjkljivost je veliko število predpostavk, ki so ključnega pomena, a ostanejo implicitne, druga pa trditve in koraki, ki ostanejo brez utemeljitve. Komentatorji, ki izhajajo iz heideggrovske tradicije, puščajo večino teh vprašanj neodgovorjenih.

Zadnji del prispevka se osredotoči na odličen poskus Davida Webermana, da bi ubranil pesniški slog te tradicije. Sprejemamo njegovo zamisel, da včasih implicitna argumentacija zadošča, a opozorimo, da v mnogih primerih ni nič takega, kar bi nakazovalo, da gre za tako implicitno obravnavo. Prav tako sprejemamo njegovo zamisel, da filozofi predlagajo modele za raznolike situacije ali sestave, a opozorimo, da je izvirne in nenavadne modele pogosto potrebno utemeljiti. Nazadnje, navkljub Webermanovi obrambi figurativnega, metaforičnega jezika v filozofiji, ni mogoče spregledati, da mora v osrednjih primerih, v katerih nastopajo pomembne metafore, biti prisoten vsaj namig, na kakšen način naj bi se jih dobesedno pojasnilo.

Ključne besede: Heidegger, Šuster, umetnost, argumentacija, metafora

1. Uvod¹

Naj pričnem z osebno noto.² Menim, da je Danilo Šuster vodilni slovenski teoretični filozof svoje generacije. Doslej je predstavil in objavil prispevke s praktično vseh področij teoretične filozofije, od filozofije logike, metafizike, še posebej modalne, pa do epistemologije in meta-filozofije. Imel je pomembno vlogo pri

¹ Na tem mestu bi se rad zahvalil Danilu Šustru, Davidu Webermanu, Davidu Grčkiju, Maji Malec ter študentom z Reke in iz Budimpešte.

² Prispevek je bil prvič predstavljen v okviru simpozija »Argumentacija in logika«, Maribor, 25. 10. 2016, ki se je v veliki meri vrtel okoli nedolgo pred tem izdane prenovljene in dopolnjene 2. izdaje knjige *Moč argumenta* avtorja Danila Šustra (2015).

postavitvi Oddelka za filozofijo v Mariboru, ki ga je osnoval Bojan Borstner pred kakimi petindvajsetimi leti. Še vedno se spomnim, kako vesel in presenečen sem bil, ko se je odločil, da sprejme mesto na pravkar nastalem oddelku takratne Pedagoške fakultete. Moja slutnja je bila pravilna: kar naenkrat smo imeli odlična predavanja o logiki v slovenščini (pred tem smo imeli odličnega mlajšega tujega profesorja, ki pa je predaval v angleščini in so mu študentje prvega letnika težka sledili) in majhno ekipo, ki je bila sposobna gostiti konferenco Evropskega društva za analitično filozofijo – in to je bil šele začetek.

Ta razvoj dobro ilustrira zgodovina knjige *Moči argumenta*. Že kar nekaj časa je preteklo od prve izdaje (1998), ki je bila natisnjena na Reki, saj za to ni bilo možnosti v Mariboru. Nova, popolnoma predelana izdaja (2015) pa je bila sedaj natisnjena v Sloveniji, seveda pa se sodelovanje med Slovenijo in Hrvaško nadaljuje, o čemer priča tudi to, da so svoje mišljenje o tem delu predstavili – na simpoziju in v pričujoči številki *Analize* – tako slovenski kot tudi hrvaški kolegi.

V tem prispevku se bom tudi sam poklonil delu Danila Šustra in se temu primer-no posvetil argumentaciji. Oba sva mnenja – pa tudi večina oziroma najbrž kar vsi udeleženci simpozija – da je dobra argumentacija bistvena za dobro filozofijo, da mora biti argument ekspliciten – vsaj na odločilnih mestih – in da je potrebno pomembne trditve vsaj do določene mere (eksplicitno) utemeljiti. V prispevku bom analiziral primerek iz kontinentalne filozofije, znani tekst »Izvor umetniškega dela« Martina Heideggra (2015), in se pri tem držal norm, ki so predstavljene v *Moči argumenta*. Mnogi slovenski filozofi so komentirali ta esej, ga hvalili, kot recimo Tine Hribar (1990), in slovenski bralci ga dobro poznajo.

Izbrani esej predstavlja zbir pomembnih vidikov Heideggrovega pisanja. Tu se bom osredotočil na njegovo šibko arugumentativno zgradbo in poskusil, s pomočjo splošnih opazk o argumentaciji, ki jih najdemo v Šustrovi knjigi, pokazati, kaj so razlogi te šibkosti. Prispevek sicer malce nakaže tudi nadaljnji razvoj, tj. razkrije Heideggrovo visoko vrednotenje umetnosti in nakaže, v katero smer bo šlo njegovo razmišljanje, v katerem bo umetnost kot pesništvo postala prevladujoča paradigma pristnega razmišljanja nasploh. Nazadnje bom omenil umetniško-pesniško kakovost Heideggrovega pisanja, ki se kaže že na tej stopnji, prevladujoča pa postane v njegovih poznejših delih, in ki bo značilna oznaka kontinentalne filozofije od šestdesetih let prejšnjega stoletja dalje.

Moč argumenta bom uporabil na dva načina. Pri določitvi glavnih pomanjkljivosti Heideggrove predstavitve idej se bom na eni strani oprl na splošno idejo o postopni rekonstrukciji implicitnih argumentov, na drugi pa na Šustrovo opredelitev skritih predpostavk.

Heidegger ima seveda zagovornike, najbrž je med njimi najbolj znan Gadamer, in v nadaljevanju bom omenil nekatere, na kratko tudi tri slovenske avtorje: Tineta Hribarja (1990), Deana Komela (2007) in Aleša Košarja (2009). Von Herrmannova knjiga (1980) je klasičen komentar in v opombah bom omenjal njegove po-

skuse, da bi obranil Heideggra in bralcu pojasnil odlomke, ki jih bom tudi sam obravnaval. Tretja, edina splošna in načelna, obramba takšnega kontinentalnega sloga/ov nasploh, ki si jo bomo na kratko ogledali, pa je obramba »kontinentalnega stila« filozofiranja mojega kolega Davida Webermana, ki predava kontinentalno filozofijo na CEU v Budimpešti. Napisana je bila kot odgovor na vrsto razprav, ki sva jih še z nekaj drugimi kolegi imela na nekaj konferencah v Budimpešti.

Zgradba prispevka je sledeča. V drugem in najdaljšem razdelku, ki se nadalje deli na tri dele, se ukvarjam s Heideggrovim znanim predlogom o naravi oziroma bistvu umetniškega dela. Najprej povzamem njegovo predstavitev van Goghove slike čevljev, domnevno kmetskih, in opozorim, tako kot tudi Schapiro, Derrida in drugi znani avtorji, na popolno odsotnost kakršnegakoli argumenta v prid te predpostavke, ki bo kasneje imela osrednjo vlogo pri razvitju njegove glavne zamisli.

Nato se lotim samega predloga in s pomočjo *Moči argumenta* Heideggrovo kratko, zgoščeno in zelo znano predstavitev razčlenim v več trditev in povezujočih korakov. Opozorim na to, da za najbolj pomembne med njimi ni eksplicitno podan noben argument in da so težave s prepoznavanjem implicitnih argumentov, ki bi nekoliko omilili presenetljivost skoka od ene radikalne trditve k drugi in pa poskrbeli, da bi bil nekoliko bolj razumljiv. Na kratko omenim zbežnost več filozofov heideggrijanske usmeritve, ki poskušajo rešiti svojega junaka, a morajo priznati težavnost naloge. Sklep je dokaj negativen: pogled iz običajne perspektive racionalne argumentacije razkrije, da Heideggrov postopek ne izpolnjuje niti minimalnih zahtev.

Nazadnje pa pretresem še rezultat, pri čemer mi *Moč argumenta* še vedno služi za zgled. Najprej ugotovim, da so drugi znani odlomki iz »Izvor umetniškega dela« še bolj enigmatični in predstavljajo še večji izziv, kar se tiče njihove racionalne rekonstrukcije. Nato nadaljujem s Heideggrovim jasno začrtanim programom iz kasnejših del, da bi filozofijo napravil pesniško, in zaključim z odgovorom na Webermanovo obrambo. Ta uspešno zagovarja stališče, da ni nujno, da pesniški slog izključuje argument. A medtem ko je njegova splošna zamisel sprejemljiva, poskušam pokazati, pri čemer se med drugim sklicujem na znane komentatorje Heideggra, da imamo v obravnavanem primeru le slednje brez prvega.

V sklepu povzamem in ponovim glavne poteze in ugotovitve o Heideggrovem postopku in omenim vprašanja, ki se jih tu nismo mogli lotiti. In prav na koncu se vrnem k Šustrovemu delu in nakažem morebitno nadaljevanje, ki bi bilo plodno in skladno z njegovimi zanimanji.

2. Heidegger in (ne-)moč argumenta

Od kmetских čevljev do globoke ontologije

Naša tema je tradicija minimalne argumentacije znotraj kontinentalne filozofije, moram pa takoj na začetku poudariti, da *ta argumentativni minimalizem ni značilen za celotno kontinentalno filozofijo* in da tega tudi ne trdim.

Znotraj kontinentalne filozofije je treba razlikovati dve struje. Ena je argumentativna, pravzaprav močno argumentativna. Sega od neokantovstva, Brentana in njegovih naslednikov, pa do Meinonga in Husserla v drugi polovici devetnajstega stoletja (in je bila zelo pomembna za naše območje, njen ključni predstavnik pri nas je bil France Veber). To so bili veliki in pomembni misleci, ki pa so znotraj kontinentalne filozofije velikokrat predstavljeni kot neznani. Zato bom to strujo poimenoval šibko-profilirana kontinentalna filozofija, njeni predstavniki pa so neokantovci, Meinong, Bradley, Husserl, zgodnji fenomenologi ter Dilthey s svojimi nasledniki. Zanje je značilno pozitivno zanimanje za znanost, trezen, enoličen in argumentativen slog, podoben slogu, ki ga uporabljajo njihovi analitični kolegi. Na prehodu iz devetnajstega v dvajseto stoletje, tj. med 1880 in 1920, tako ni bilo nekega dramatičnega nasprotja med mlado analitično filozofijo in njeno kontinentalno ustreznico. Med njima je prihajalo do izmenjav in medsebojnega vplivanja, denimo med Fregejem in Husserlom in med Russlom in Bradleyjem. In gostobesedni, poetični pisci, kot denimo Kierkegaard ali Nietzsche, niso imeli takega vpliva na akademsko filozofijo. Nič čudnega, da je dandanes ta šibko-profilirana kontinentalna filozofija ljuba »graditeljem mostov«, tako Mulliganu kot Zahaviju. Seveda tudi nekateri poznejši kontinentalni filozofi uporabljajo argumentativni slog pisanja in se dejansko zelo približajo tej struji, najbolj zmani med njimi so zgodnji Sartre, Merleau-Ponty, Gadamer, Ricoeur in Habermas.

Druga, prvi nasprotna, tradicija deloma izhaja iz Heglove filozofije. Ta sicer ni sovražil argumenta, sploh ne, je pa bil njegov pogled na logiko zelo specifičen in ni spodbujal razvoja argumentativne filozofije. Toda prava, značilna avtorja devetnajstega stoletja iz te struje sta Kierkegaard in Nietzsche in njuno literarno (»Ali – ali«) oziroma poetično pisanje (»Tako je govoril Zaratustra«). V dvajsetem stoletju ji je Heidegger pomagal vstopiti na akademsko sceno v Nemčiji in jo postavil kot osrednjo strujo v akademski filozofiji. Danes je ta tradicija prepozna kot to, kar je značilno kontinentalno: Heidegger, Adorno, Benjamin, poznejši Merleau-Ponty, Derrida, Deleuze, Žižek. Zato bom to strujo poimenoval močno-profilirana kontinentalna filozofija. Tu srečamo značilno, jasno in dramatično nasprotje z analitično filozofijo, ki je v antagonističnih kontekstih razumljeno kot osrednje. Filozofski teksti morajo biti politično angažirani ali romantično zanimivi in norma je relativno pesniški ali vsaj literaren slog.

S knjigo *Moč argumenta* kot našim vodičem skozi teorijo argumentacije si bomo podrobneje ogledali junaka te druge struje – Martina Heideggra, in sicer bo vzeli

kot primer njegovo delo »Izvor umetniškega dela« (2015).³ To je znano delo, ki je takoj poželo velik uspeh in je ostalo eno od najbolj priljubljenih Heideggrovih del.⁴

Slog je sicer tu manj »pesniški« od sloga kasnejših esejev (denimo, tistih, zbranih v *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung, Unterwegs zur Sprache, Aus der Erfahrung des Denkens*) in tako sploh ni primerek najmanj argumentativnega Heideggrovega pisanja. V tem prispevku hočem pokazati, da je argumentacije v »Izvoru umetniškega dela« le za vzorec, ogromno zelo pomembnih predpostavk, ki ostanejo neutemeljene, in da je Heidegger – v primerjavi s svojimi šibko-profiliranimi sodobniki, kot so Husserl, Meinong in Dilthey, raje sploh ne bom omenil klasikov, kot sta Descartes in Kant – preprosto *neargumentativen filozof*. Pri tem ne gre pozabiti, da bo njegov slog postal pravilo v močno-profilirani kontinentalni filozofiji in da bo neargumentativni, povsem pesniški način filozofiranja dosegel zgornjo mejo.

Torej, začetna tema »Izvora umetniškega dela« je, kot je vsem dobro znano, vprašanje, kaj je umetniško delo, je pa to vprašanje umeščeno v širši kontekst, kjer se bolj splošno sprašuje, kaj je stvar. Heidegger kot primere stvari med drugim navede kamen na poti, grudo na njivi, vrč in vodnjak ob poti.

»Če tako sprašujemo,« nadaljuje Heidegger, »potem hočemo spoznati bit stvari (stvarnost) stvari.« Meni, da je to poanta raziskave, in dodaja, da moramo, če hočemo uspeti, »izkusiti to stvarsko stvari. Za to moramo poznati okrožje, v katero spada vse tisto bivajoče, ki ga že dolgo nagovarjamo z imenom stvar.« (Heidegger, 2015: 11) V nadaljevanju obravnava nekaj predlogov, med drugim tudi Aristotelov predlog snovi in forme ter tradicionalno idejo stvari-substance kot nosilke lastnosti, in jih vse zavrže. Denimo, predlog snovi in forme je zavrnjen takole. Najprej, Heidegger opazi, da če se formo naveže na racionalno in s tem na logično, snov pa na iracionalno, nato pa »pojmovnemu paru forma – snov priklopimo še odnošaj subjekt-objekt« (prav tam: 19), dobimo zelo močni pojmovni mehanizem. Toda, ta je presplošen in zato z njegovo pomočjo ne moremo zajeti »posebno področje golih stvari v razliki do preostalega bivajočega« (prav tam).

³ Delo je objavljeno leta 1950 v *Holzwege*, za Reclam izdajo iz leta 1960 pa je uvod napisal Gadamer.

⁴ Gadamer pripominja, da je esej ob izidu povzročil pravo senzacijo (1987: 252–253) in kot razloge povzame Kockelmans: »ne zgolj zaradi trditve, da je umetnost neločljiv del napačnega človeka po resničnem samorazumevanju, in trditve, da je »pesniška« oblika pogosto v izvoru temelja zgodovinskega sveta ljudi, temveč tudi zaradi povsem nove »terminologije«, ki jo uporabi v eseju« (1986).

In pa še Young:

Po *Biti in času* je najbrž »Izvor umetniškega dela« Heideggrovo najbolj brano in največkrat omenjano delo. To ne označuje le razpolovišča in sredine njegove razmišljujoče poti, temveč dalje razvija prejšnje teme in napoveduje večino tega, kar bo sledilo – bolj jasno kot katerokoli drugo njegovo delo nam jedrnatost podaja vsega Heideggrova. Upam, da bo ta kritični komentar nazorno pokazal, da predstavlja najboljši uvod v njegovo misel. (2009: v)

V nadaljevanju opozori na to, da je par forma – snov povezana z služljivostjo/uporabnostjo in pripravo: snovi damo formo zato, da proizvedemo uporabne predmete, sholastiki pa so to zamisel razširili na Božje stvarjenje vseh stvari. Potemtakem obstaja naravna pot od stvari do služljive priprave,⁵ zato preide k temu ožjemu pojmu priprave/orodja in si zastavi isto vprašanje še o njem.

Heidegger najprej opozori bralca, da pravkar predstavljene in zavrnjene ideje pomenijo *Übergriff*, kar prevajalec prevede kot *napad*, in da bo zato najbolje, »če pripravo brez kake filozofske teorije preprosto opišemo. Za primer si izberimo običajno pripravo: par kmetских čevljev. Za opis ne potrebujemo niti predloge dejanskih primerkov uporabne priprave take vrste.« (prav tam: 24) Pričakovali bi, da nam bo Heidegger tu ponudil fenomenološki opis, a namesto tega nastopi nekaj drugega. Najprej predlaga vizualno ponazoritev (nem. *Veranschaulichung*): »Za takšno pomoč zadošča likovna upodobitev.« (prav tam) Zdi se torej, da likovna upodobitev zadošča za vizualno ponazoritev, a na žalost se izkaže, da je predlog zavajajoč, saj se Heidegger v nadaljevanju povsem izogne govoru o ponazarjanju in nadaljuje v povsem drugi smeri:

Za primer si izberimo običajno pripravo: par kmetских čevljev. Za opis ne potrebujemo niti predloge dejanskih primerkov uporabne priprave take vrste. Vsak jih pozna. Ker pa le gre za neposredni opis, je morda dobro, da si olajšamo ponazarjanje. Za takšno pomoč zadošča likovna upodobitev. Zanj izberimo znano sliko van Gogha, ki je večkrat naslikal takšno obuvalo. (Heidegger, 2015: 24)

Aleš Košar ima prav, ko v svoji doktorski disertaciji opiše ta korak kot presenetljiv:

Vseeno glavno presenečenje šele pride, za neposredni *opis*, ponazoritev, slikovni prikaz, si Heidegger, kot rečeno, izbere Van Goghovo *upodobitev* obuvala. Kako stopata v korak običajnost in umetniška upodobitev, še posebej, če so ji navešeni takšni metodični prijemi in oprijemi? (Košar, 2009: 38)

Ne smemo spregledati, da v nadaljevanju sklicevanje na ponazoritev povsem izgine: »Dokler si kak par čevljev predočimo le na splošno, ali si ogledujemo zgolj tukaj stoječe prazne, nerabljenе čevlje na sliki, nikdar ne bomo izkusili, kaj pripravnost priprave v resnici je« (Heidegger, 2015: 25). Toda slika je bila predlagana le kot pripomoček za lažje predstavljanje, a kar naenkrat vizualno predstavljanje/predočanje, celo videnje več ne zadošča. Heidegger nato taktično namigne, da nam morda tudi slika ni kaj bolj v pomoč: »Po van Goghovi sliki ne moremo niti ugotoviti, kje ti čevlji stojijo« (prav tam). Umeščeni so v nek nedoločen prostor in »[n]iti gruda z oranice ali poljske poti se jih ne drži, kar bi vsaj lahko napotovalo

⁵ Meni se sicer ta korak ne zdi prepričljiv, a o tem na tem mestu ne bom razpravljajal.

na njihovo uporabo« (prav tam). In potem sledi korenit retoričen obrat. Heidegger ga prične z »A vendar« in nato nadaljuje:

Iz temne odprtine shojene notrišnjosti obuvala strmi trudnost delovnih korakov. V robato ubrani teži obuvala se je nabrala žilavost počasne hoje čez daljno razprostrte in vedno enake brazde njive, čez katere ostro veje. Usnje je vlažno, sito tal. Pod podplati se skozi spuščajoči večer prikrade osamljenost poljske poti. V obuvalu pólje zamolčani klic zemlje, njeno tiho podarjanje zorečega zrna, njeno nerazjasnjeno samoodpovedovanje v puščobni prahi zimskega polja. Skozi to pripravo se vleče neraztožno trepetanje za gotovost kruha, brezbesedna radost ponovnega prestanja stiske, tresenje ob prihodu rojstva in srh smrtnega ogrožanja. Priprava pripada *zemlji*, obvarovana je v kmetičinem *svetu*. Priprava sama vstaja iz obvarovanega pripadanja v svoje počivanje v sebi. (Heidegger, 2015: 25–26)

Ta odlomek je osrednje mesto eseja. Von Hermann mu v svojem standardnem delu o Heideggrovem razumevanju umetnosti nameni veliko pozornosti. Heidegger trdi, da nam slika pove vse, kar moramo vedeti, in da nas bo ta primer neposredno pripeljal do pravega bistva umetniškega dela! Preden si natančneje ogledamo ta splet korakov, naj opozorim še na izrazito pesniški opis čevljev: poveže jih z »osamljenostjo poljske poti«, ko se spušča večer, in pa z retorično-poetično zelo močno povezavo kmetijskega življenja s trepetanjem, stisko, tresenjem ob prihodu rojstva in srhom smrtnega ogrožanja.

Heidegger poudarja vlogo umetniškega dela v našem prepoznavanju narave pripravnosti priprave:

Vse to vidimo morda zgolj na obuvalu s slike. Kmetica – nasprotno – preprosto nosi čevlje. Če bi bilo to preprosto nošenje tako lahko. Naj kmetica še tolikokrat – pozno zvečer trpko, a zdravo utrujena – čevlje postavi vstran in še v temni zarji spet seže po njih, ali ob prazniku gre mimo njih, potem vse to ve brez opazovanja in motrenja. Pripravnost priprave sicer obstaja v njeni služljivosti. Ta sama pa počiva v polnini neke bistvene biti priprave. Imenujemo jo zanesljivost. Po njej se kmetica s to pripravo prepušča molčavemu klicu zemlje; po zanesljivosti priprave si je gotova svojega sveta. (Heidegger, 2015: 26)

Najprej si pogledajmo, katera dejstva so predpostavljena v tem odlomku. Čevlji pripadajo kmetici. Hribar opazi, da o tem dejansko nič ne zvemo, in pove bralcu, da je »to kasneje povzročilo vrsto bolj ali manj polemičnih razprav« (1990: 404). Nadalje, slika dokaj podrobno nakazuje, kakšno je življenje kmetice. Heidegger nam za to *ne ponudi nikakršne utemeljitve, nikakršnega argumenta, gre zgolj za domnevo*.

Tu bi se navezal na *Moč argumenta*, v kateri Šuster pravi takole:

Latinsko ime za argument, v katerem manjkajo premise ali sklep, je *entimem*. Entimem je bil argument retorikov ali retorični silogizem, saj naj bi retoriku, za razliko od logika, ne bilo potrebno navajati vseh veznih členov v argumentu. Govornik se lahko sklicuje na premise, ki so splošno znane. (Šuster, 2015: 44)

Toda tu nimamo nikakršnega splošnega vedenja o lastniku in uporabnosti/slужljivosti obuvala. A to je zgolj začetek. Sledi ogromen filozofski korak od slike čevljev do ontološko temeljnih pojmov *zemlja* in *svet*.

Sam Heidegger se je zavedel problema. Naj navedem daljši citat iz Meyer Schapi-
ra (1998, 150):

V Heideggrovih *Zbranih delih*, v katerih je bil ponatisnjen »Izvor umetniškega dela«, je zapisano opozorilo, ki ga je filozof z roko dopisal v svojem izvodu Reclam izdaje eseja iz leta 1960. Poleg stavka: »Po van Goghovi sliki ne moremo niti ugotoviti, kje ti čevlji stojijo«, je pripisal »in komu pripadajo«. Urednik Fr. W. von Herrmann pravi, da je Heidegger pripombe napisal med 1960 in 1976, tj. letom njegove smrti (str. 380). Bralec teh popravkov se bo spomnil, kako je pisec prvotno v tistih čevljih lirično prepoznal njihov globok pomen, ki naj bi izhajal iz njihove umestitve na zemljo in v svet kmetov na delu. Urednik je pri objavi izbora teh pripomb v novi izdaji sledil avtorjevim navodilom, da naj izbere bistvene, ki dodatno pojasnijo tekst, so samokritične ali pa opozarjajo na nadaljnji razvoj Heideggrove misli. Glede na to, da se Heideggrov argument vseskozi sklicuje na čevlje, ki pripadajo določenemu razredu ljudi in ne posameznemu individuumu – in da ne samo enkrat zatrdi, da so to čevlji kmetice –, je težko pojasniti, zakaj je bila ta pripomba potrebna. Ali je hotel potrditi, v primežu novih dvomov, da je bila njegova metafizična razlaga pravilna, četudi so čevlji bili van Goghovi?

Celo komentatorji, ki so s Heideggrom enakega mišljenja, se sprašujejo o uporabljeni metodi.⁶ Denimo Karsten Harries:

/.../ zakaj se Heidegger sploh sklicuje na sliko? Ali ta priskrbi kaj več kot le retorično obleko za misli, ki bi prav tako dobro shajale brez nje? Günter Seubold se tako sprašuje, kaj je Heidegger lahko izkusil zaradi slike čevljev, kar ni mogel izkusiti pri opazovanju resničnega para čevljev, in odgovarja, da prav nič. In zakaj naj bi bili to čevlji ženske? Kmetice? (2009: 85–86)⁷

⁶ von Herrmann (1980) pa ironično sploh ne omenja tega vprašanja.

⁷ Avtor tu navaja Seubold, G. (1996), *Kunst als Enteignis: Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*, Bonn: Bouvier, str. 71.

Še slabše se odzove Derrida,⁸ in sicer je zelo ironičen glede Heideggrove izbire primera. Najprej opozori na problematičnost predpostavljenega dejstva, tj., »na neverjetno samogotovost identifikacije: 'par kmetiskih čevljev', kar tako! Kako je prišel do tega sklepa?« In nadaljuje: »Kje pojasni svoje stališče o tej stvari? Zaradi tega na koncu nismo le razočarani, temveč se hihitamo. padec napetosti je prevelik.« In nato sledi še neusmiljena ironija:

Korak za korakom spremljamo »velikega misleca« na njegovi poti nazaj k izvoru umetniškega dela in resnice, ki se vije preko celotne zgodovine Zahoda, potem pa se nenadoma, na zavoju hodnika, znajdemo na vodenem izletu, kot da bi bili šolarji ali turisti. Nekdo je šel po vodiča s sosednje kmetije. Ta prekipeva od dobre volje. Rad ima zemljo in določeno vrsto slike, če se le lahko najde v njej. Pusti svoje običajne opravke in gre po svoj ključ, medtem pa turisti čakajo, počasi izstopajo iz avtobusa. (Med njimi je japonski turist, ki bo čez nekaj trenutkov vodiča v polglasnem šepetu vprašal par vprašanj.) In nato se prične ogled. V svojem (švabskem) dialektu poskuša pritegniti obiskovalce (včasih mu to uspe in vsakič, ko se to zgodi, se tudi redno zatrese, v ritmu) in kopiči asociacije in neposredne projekcije. Sem pa tja pokaže skozi okno na polja in nihče ne opazi, da ne govori več o sliki (Derrida, 1998: 293)⁹

Težava je resna. Tine Hribar ponudi nekoliko obupano rešitev: »Lahko rečemo, da gre v Heideggrovem opisu za njegovo osebno mitologijo« (Hribar, 1990: 408). Toda kako nam lahko zgolj »osebna mitologija« razkrije skrivnosti biti in njene resnice?

Naslednji korak je ontološki, namreč od kmetičinih čevljev do globoke narave stvarnosti – zemlje in sveta.¹⁰

⁸ Krajši povzetek Derridajevega odziva najdete v Hribar, 1990: 407.

⁹ In odlomek se nadaljuje:

Dobro. In rečemo si, da ni nič naključnega ne v prizoru, izbiri primera in ne v načinu obravnave. Ta priložnostni vodič je prav oseba, ki – pred in po ti neverjetni tiradi – nadaljuje svoj diskurz o izvoru umetniškega dela in o resnici. Gre za isti diskurz, ki ni bil nikoli prekinjen niti z najmanjšo digresijo (vsem tem profesorskim opravkom s čevlji razen tega umanjka smisel digresije: čevlja morata tvoriti par in korakati po cesti, naprej ali nazaj, v krogu, če že morata, toda digresije/odmiki oziroma koraki vstran niso dovoljeni; tako dobimo povezavo med ločljivostjo koraka in možnostjo digresije). Vidim, da ste šokirani, v svojem spoštovanju, nad prizorom, ki sem ga, kako naj se izrazim – projiciral. (prav tam)

¹⁰ von Herrmann upravičeno postavi ta korak in vprašanje narave zemlje in sveta kot eno izmed osrednjih tem svoje knjige (1980). Heideggrovo vpeljavo zemlje in sveta razloži tako, da se vrne k analizi tubiti v *Biti in času*. Prva težava tega pa je, da ni nikjer v »Izvoru« mogoče najti predloga, da je treba kmetičine skrbi razložiti na ta način. Druga težava je, da von Herrmann svoje dokaj nenavadne rekonstrukcije (pogl. 2, §11) različnih skrbi značilne tubiti pravzaprav ne utemelji, temveč zgolj poda, a taka, kot je, lahko prepriča le že prepričanega heideggrijanca, ne pa običajne bralke.

Heidegger prične z opazko, da svet in zemlja obstajata za kmetico in tiste, ki z njo delijo isti način bivanja, nato pa povsem zdravorazumsko zatrdi, da je zanesljivost priprave tista, »ki preprostemu svetu šele daje njegovo varnost, zemlji zagotavlja prostost (nem. *Freiheit*) njenega stalnega pririnjania« (Heidegger, 2015: 26). Potem pa sledijo bolj filozofske opazke: »Pripravnost priprave, zanesljivost, zadrži vse stvari zbrane v sebi (nem. *in sich*), vsakič po njihovem načinu in dalji. Služljivost priprave je zgolj bistvena posledica te zanesljivosti.« Ta priprava je združena z zemljo, »pripada *zemlji*, obvarovana je v kmetičinem svetu. Priprava sama vstaja iz obvarovanega pripadanja v svoje počivanje v sebi« (prav tam). Toda če bralka misli, da Heidegger govori le o konkretnih tleh-zemlji, po kateri hodi kmetica, jo čaka presenečenje. Prej smo izvedeli, da ima zemlja težnje, gon (nem. *Andrang*), sedaj pa še, da je v tem gonu/pririnjaniu prosta. Zakaj in kako navadni čevlji uspejo doseči kaj takega? Zdi se, da v Heideggrovem spisu nastopata dva pomena in pa preskok od enega k drugemu. Prvi pomen je običajni, tako dobesedni kot metaforični. V dobesednem pomenu s čevlji hodimo po tleh-zemlji. Metaforično čevlji pripadajo kmetičinemu »svetu«. Drugi pomen pa je filozofski: čevlji so v stiku z Zemljo, tj. z ontološko temeljnim vidikom tega, kar je. Kmetičin svet je dobesedno Svet v filozofskem pomenu.

Korak od enega k drugemu, ta ontološki korak, je pravzaprav skok in to prav impresiven.¹¹

Očitno smo tu priča spoju ontologije stvarnosti kot celote in eksistencialne domneve o človekovem življenju. Ni čudno – za močno-profilirano kontinentalno tradicijo je antropološko nemudoma tudi globoko ontološko. Tradicija je bila porojena v nemškem idealizmu, s Heglom, a je prodrla tudi v bolj realistične dele te tradicije. Mladi Marx je znan po svoji trditvi (v prvi tezi o Feuerbachu), da bi morali realnost pojmovati kot »čutno človeško dejavnost, prakso«. Ponovno se pojavi v bolj antropološki, in ne toliko historični, obliki v fenomenologiji in zgodnji filozofiji eksistence-tubiti. Tu gre z roko v roki z zmernim realizmom, a še vedno se v temeljnih delih, kot je *Bit in čas* (1997a), trdi, da je svet v bistvu človekov svet. To stališče bo imelo epistemološke posledice: če je svet v bistvu človekov svet, potem je razumevanje ljudi paradigma za razumevanje sveta na sploh. Kljub temu pa skok ostaja skok in v tekstu nismo opozorjeni nanj.

¹¹ von Herrmann (1980: §12) obširno tolmači ta odlomek, a skoka ne opazi in ga tudi ne pojasni. Najbrž je premik take vrste tako običajen znotraj heideggrske pravovernosti, da se heideggrijancem osrednje struje sploh ne zdi potreben razlage. Nekaj takega, denimo, najdemo v Komelovi (2007: 101) razlagi »ogibanja umetnosti«: »Umetnost se /.../ umika in izmika slehernemu izsiljevanju, tega kar je. *Umetnost je vzgibana in se giblje na način ogibanja /.../*«. To ogibanje po Komelu ponazarja »gibanje plesa«! To, da mi ne moremo določiti, kaj umetnost je, je lastnost umetnosti, ki se ponazarja kot ples!

Vloga umetniškega dela

Naslednji velik korak, ki je eden izmed najbolj znanih v zgodovini kontinentalne filozofije umetnosti, zahteva od nas razmišljanje: razmisliti bi morali o ontološko globokih podatkih, ki smo/naj bi jih prejeli od slike in ki naj bi nam razkrili, da umetniško delo tipično počne prav to: razkriva resnico in pravo bit reči v svetu, pa tudi sveta samega.¹²

Heidegger v svojem »Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst« (1985: 249 in dalje) dobro zgodovinsko umesti tezo, da umetnost razkriva resnico in ji zato pripada visok položaj.¹³ Tu bom predstavil zelo poenostavljeno različico njegovega predloga. Pri obravnavi resnice (v nasprotju z golim videzom (nem. *Schein*)) imamo dve nasprotni stališči – Platonovo in Nietzschejevo. Prvi povzdigne resnico in razvrednoti goli videz, drugi pa povzdigne goli videz in razvrednoti resnico. Kaj pa lepota in umetnost? Platon umetnost poveže z videzom in ji odreka kako večjo vrednost in Nietzsche jo prav tako poveže z videzom in ji zato pripiše visoko vrednost. Tako imamo v zgodovini filozofije primera dveh možnih spojev. Kaj še preostane? Lahko bi povzdignili videz, umetnost povezali z resnico in ji pripisali negativno vrednost (torej '-'); ni se enostavno spomniti koga, ki je zagovarjal tako stališče. Tako nam preostane še četrta kombinacija: povzdignimo resnico (damo ji '+') in umetnost povežemo z resnico kot nekaj pozitivnega, ki se umesti v zgornji levi kvadrant v tabeli:

	UMETNOST	
	RESNIČNO	GOLI VIDEZ
RESNICA + (VIDEZ -)	+, (Heidegger)	-, (Platon)
RESNICA - (VIDEZ +)	- - -	+, (Nietzsche)

In ta kvadrant bo postal Heideggrovo filozofsko prebivališče. (Kolikor vem, v obstoječi strokovni literaturi ni najti razprave o tem.)

V »Izvoru« je metodologija sicer povsem drugačna, ni vezana na zgodovino filozofije, temveč je veliko bolj neposredna, osredotočena na konkretna umetniška dela. Prva poteza je sledeča:

¹² Zanimivo, da Gadamer (1987) v »Uvodu« k »Izvoru umetniškega dela« iz leta 1960 sploh ne omeni Heideggrove strategije, ničesar ne zvemo o kmetici, van Goghu ali čevljih.

¹³ Objavljena predavanja je imel v času izida »Izvoru«.

Smo zdaj, nehote, tako rekoč mimogrede, že izkusili nekaj o delovnosti dela?

Našli smo pripravnost priprave. Kako? Ne z opisom in pojasnjevanjem dejansko navzočega obuvala; ne s poročilom o procesu izgotavljanja čevljev; tudi ne z opazovanjem tu in tam dogajajoče se dejanske uporabe obuvala, temveč samo s tem, da smo se spravili pred van Goghovo sliko. Ta je govorila. V bližini dela smo nenadoma bili nekje drugje, kot smo navajeni biti. (Heidegger, 2015: 27)

In tekst se nadaljuje: »Umetniško delo je dalo vedeti, kaj ta priprava čevljev v resnici je. Šlo bi za najhujšo samoprevaro, če bi radi menili, da je naše opisovanje kot subjektivno početje vse tako izrisalo in nato vanj položilo.« (prav tam: 27). In nato sledi zelo močna trditev: »Predvsem pa delo ni služilo, kot bi se v začetku lahko zdelo, zgolj boljšemu ponazarjanju tega, kaj priprava je. Pripravnost priprave prej lastnostno vzsiže šele skozi delo in edinole v delu.« (prav tam: 28)

Nadalje pa povedano neposredno naveže na bistvo resnice in velika vprašanja zahodne »metafizike«:

Kaj se tu dogaja? Kaj je v delu na delu? Van Goghova slika je razprtje tega, kar ta priprava, par kmetских čevljev, v resnici je. To bivajoče izstopi v neskritost svoje biti. Neskritost bivajočega so Grki poimenovali *alétheia*. Mi pravimo 'resnica', in ob tej besedi le bore malo mislimo. V delu je, če se tu dogaja razpiranje bivajočega v to, kar in kakor je, na delu dogajanje resnice. (prav tam)

To so zelo močne trditve in ni čudno, da Julian Young, avtor odličnega prevoda in knjige o Heideggrovem pojmovanju umetnosti, protestira:

Od vseh teh del je največ pozornosti bilo namenjeno »Izvoru umetniškega dela«, in te pozornosti ni mogoče označiti drugače, kot da je obsesivna. (Njegovo čaščenje van Goghove slike čevljev – ki priča o Heideggrovi zgodnji ljubezni do van Gogha, a je skoraj povsem nepomembno, pravzaprav, kot bomo videli, v neskladju s pravo namero eseja – je porodilo bujno rast sekundarne literature, ki se je sčasoma manj in manj tikala samega Heideggra.) (Young, 2001: 5)

Kako pomembno vlogo je *alétheia* kot neskritost imela na višku popularnosti heidegrske filozofije, je lepo razvidno iz sledeče formulacije Tineta Hribarja:

Moje življenje naj ne bi bilo določeno, naj ne bi bilo sredstvo kakega cilja; gre za to, da ima življenje svoj lastni smisel, da obstaja resnica moje lastne biti. To resnico, ta smisel biti moramo spet razumeti ne kot adekvacijo, ne kot ustrežanje neki ideji, zamisli, ampak v pomenu grške besede *aletheia*. Ta beseda je sestavljena iz dveh besed, *a-* pomeni ne, *letheia* pa pomeni skritost. *Aletheia* pomeni torej neskritost. Gre za to, da razumemo resnico v

smislu aletheie, v smislu neskritosti. In ta resnica je smisel biti, smisel v pomenu neskritosti, jasnine biti. (1992: 124)¹⁴

Na tem mestu bi predlagal krajšo spekulacijo o tem, zakaj v močno-profilirani kontinentalni filozofiji ni miselnih eksperimentov, za razliko od šibko-profilirane, za katero so značilni – tak je denimo primer Husserlovih kartezijanskih miselnih poskusov. Odgovor, na katerega nas napoteva Heideggrov tekst, je, da so jih nadomestila umetniška dela. In res, filozofi, ki niso bili sami pisatelji, denimo Heidegger in Merleau-Ponty, so se sklicevali na slike kot domišljjske uprizoritve; te so dokaj blizu miselnim poskusom. Adorno se je v ta namen skliceval na glasbena dela. (Žižek nadaljuje to tradicijo s filozofiranjem o filmskih uspešnicah.) Drugi, ki so bili tudi pisatelji, kot Sartre ali Camus, so filozofsko eksperimentirali pri pisanju – denimo, dramska dela se lahko berejo kot poskusi, ki se ukvarjajo s smislom življenja, znotraj etike in filozofije.

Heidegger pa vztraja pri sledečem: »Dokler si kak par čevljev predočamo le na splošno, ali si ogledujemo zgolj tukaj stoječe prazne, nerabljene čevlje na sliki, nikdar ne bomo izkusili, kaj pripravnost priprave v resnici je« (Heidegger, 2015: 25). Ni torej dovolj, da si predstavljamo scenarije, rešitev je treba iskati v umetnosti. Osnovna zamisel je, da se pripravnost priprave pokaže »še skozi delo in edinole v delu« (prav tam: 28).¹⁵

Na podlagi te natančne analize teksta, ob pomoči knjige *Moč argumenta*, je moč predlagati sledečo rekonstrukcijo Heideggrovega razmišljanja – korak po koraku:

0. Začne se s predpostavljenim dejstvom (kmetica je lastnica čevljev in slika nam pripoveduje o njenem življenju) in sklicevanjem na dejanski proces branja teksta.

Heidegger spomni bralko, kako je bilo razglabljanje o naravi upodobljenih čevljev uspešno, in sicer lahko to povzamemo s sledečimi tremi trditvami:

¹⁴ Glej tudi von Herrmann, 1980: 97 in dalje. In pa še daljši citat iz »Izvora« (2015: 28):

V delu umetnosti se je resnica bivajočega posadila v delo. 'Setzen', posaditi, pove: *zum Stehen bringen*, privesti v stojnost. Neko bivajoče, par kmetiskih čevljev, se v delu vzpostavi v jasninskost svoje biti. Bit bivajočega se ustali v svoje sijanje.

Potemtakem bi bilo bistvo umetnosti: samo-posajanje resnice bivajočega v delo. Toda do zdaj je imela umetnost opravlja z lepim in lepoto, ne z resnico. Tiste umetnosti, ki proizvajajo takšna dela, za razliko od rokodelskih veščin, ki izgotavljajo pripravo, imenujemo lepe umetnosti. V lepi umetnosti ni lepa umetnost, temveč se ta imenuje tako, ker proizvaja lepo. Nasprotno pa resnica spada v logiko. Lepota je pridržana za estetiko.

¹⁵ von Herrmann (1980: II, §10) ima impresivno razlago, pri kateri se opira na razlikovanja iz fenomenološke tradicije. Razlikuje med spominjanjem, predstavljanjem in videnjem čevljev ter videnjem slike čevljev, pri čemer prve tri šteje za »enostavno zgrajene« (nem. *einfachgebaute*) akte, četrtega pa za »utemeljen« (*fundierter*) akt, in sicer temelji v enostavnem zaznavnem aktu (66 in dalje). Ne vidim, kako naj bi to tvorilo ustrezno razliko.

1. Pripravnost priprave, dobesedno »pripravnostno bit priprave« (nem. *Zeugsein des Zeuges*), smo preprosto našli.

Tu je potrebno opozoriti na filozofski, da ne rečem »tehnični«, izraz »bit nečesa«. Heidegger domneva, da ga bralka razume in se strinja z (1).

2. Nismo je našli s pomočjo običajnega filozofskega razmišljanja.

Pomagali si nismo niti s fenomenološkim opisom niti z ugotovitvami iz zgodovine filozofije.

3. Našli smo jo s pomočjo van Goghove slike.

To je bil dejansko osnovni pripomoček, za katerega pa se izkaže, da je bil veliko več kot to:

4. To je bil edini način, na katerega smo jo lahko našli: pripravnost priprave se pokaže *šele skozi delo in edinole v delu*.

Ta korak je izjemno pomemben, Heidegger *ne navede nobenih razlogov* v njegov prid, a iz njega izpelje precej dramatične posledice.¹⁶ Ta trditev nas pripelje do veličastne povezave med sliko in razkritjem resnice, pravzaprav resnice bivajočega:¹⁷ *van Goghova slika je razprtje tega, kar ta priprava, par kmetjskih čevljev, v resnici je. To bivajoče izstopi v neskritost svoje biti*.

Dobronamerno bi lahko ta postopek rekonstruirali nekako takole. Ustrezna domneva bi bila morda:

5. Če je res, da (4), potem je delo razprtje/razkritje tega, kar čevlji v resnici so.

To se dobro ujame s (4), ki trdi, da je umetniško delo edino možno razprtje/razkritje resnice o tako običajnih stvareh, kot so čevlji. Tako dobimo če-in-samo-če trditev. Umetniško delo razpira to, kar nekaj je, in to lahko stori zgolj umetniško delo. (Kasneje bomo videli, da Heidegger zavrne možnost, da bi znatnost odkrivala to resnico oziroma resnice.)

Nadalje:

6. Če jasno vidimo, kaj čevlji so, potem je bilo razprto/razkrito bistvo čevljev.

¹⁶ von Herrmann predlaga, da slika ne predstavlja zgolj pripravnosti priprave, temveč nam predstavi tudi njeno ontološko sestavo (nem. *Seinsverfassung*) (1980: 70). V čem točno sestoji ta razlika in kako sliki, za razliko od zgolj gledanja ali predstavljanja, uspe to predstaviti, ostane nepojasnjeno.

¹⁷ von Herrmann trdi, da tega ne bi mogla doseči zgolj fotografija. Po njegovem je tu posebnost umetnosti v tem, da se le v njej priprava kaže v združenem-sebe-kazanju (nem. *Sichmitzeigen*) njene pripravnostne biti. Priznam, da mi ni jasno zakaj, in von Herrmann za to ne ponudi nikakršne razlage in nikakršne utemeljitve!

Recimo, da sprejmemo to Heideggrovo trditev – kmalu bomo videli, da je polnejša in zahtevnejša, kot se kaže na prvi pogled. Sedaj pa sledi presenečenje:

7. To razkrivanje biti je nekaj, kar se dogaja s čevlji in samim čevljem.

Namreč, v delu kmetski čevlji, »[t]o bivajoče izstopi v neskritost svoje biti«, v delu se »dogaja razpiranje bivajočega v to, kar in kakor je« (prav tam: 28).

Trditev lahko razumemo kot povsem trivialno, če izraz »dogajati se X-u« tolmačimo dovolj široko. Potem je, ko mislimo o Avstraliji, to razmišljanje dogajanje, ki je povezano z Avstralijo, in temu ustrezno Avstralija stopi »v« relacijo »biti predmet Nenadove misli«, to stopanje v relacijo pa je dogodek, ki bi lahko bil dogajanje nečesa Avstraliji. Toda to ni pomen, ki ga je imel v mislih Heidegger. To je namreč običajen, »krepkejši« pomen »dogajati se X-u«, ko gre za dogajanje dogodka ali procesa, ki ima pomembne posledice za X.¹⁸

Ta predpostavka, ki bo imela dramatične posledice, v besedilu ni niti pojasnjena niti ni podprta z argumentom. Nekaj podobnega smo že srečali pri trditvah (3) in (4). Vse, kar naj bi bilo povedano, je dejansko vsebovano v nekaj zgoraj omenjenih stavkih in to je vse, kar nam Heidegger ponudi. A to je šele začetek – od tega na novo pridobljenega razumevanja narave čevljev preidemo k neskritosti njihovega bivanja:

8. To, da vidimo, čemu so namenjeni čevlji, je nekaj, kar se dogodi bivajočemu (nem. *Seiendes*), tj. čevljem, in je povezano z njihovo bitjo (nem. *Sein*).¹⁹

Vpeljave bogate in globoke filozofske terminologije ne spremlja nikakršna dodatna razlaga. Seveda postaja Heidegger v desetletjih po *Biti in času* vedno bolj obseden z idejo, da je človekovo razumevanje biti proces, ki tvori samo zgodovino biti – ta ideja je podobna svoji zgodovinski predhodnici, tj. Heglovi zamisli, da človeška zgodovina, vključno z njenim kognitivnim, miselnim vidikom, tvori zgodovino samega duha, dogajanje temeljne kozmične realnosti. (8) je tako pomanjšana različica trditve, da razumevanje biti predstavlja del zgodovine biti.

¹⁸ von Herrmannu se zdi ta korak povsem naraven in tudi sam v drugih kontekstih razmišlja na podoben način. Tako, denimo, na drugem mestu (1980: 62) pojasni, da če ne razumem, kaj neka stvar je, potem mi je ta stvar odvzeta, kar je nadalje pojasnjeno kot »samo-zadržanje (nem. *Sichzurückhalten*) stvari same (!), pri čemer je ta njena težnja značilnost prav biti te stvari«.

¹⁹ Nemški *Seyn* se različno prevaja v slovenščino. Košar v prevodu Heideggrovega teksta »Uboštvo« (1997b) pravi takole: »S tradicionalno nemško besedo *Seyn* Heidegger označuje svojo nemetafizično rabo. /.../ V tem besedilu besedo in njene izvedenke označujem Z MALIMI TISKANIMI ČRKAMI, *Seyn* – BIT, *Seyendes* – BIVAJOČE, *seyn* – BITI, *sey* – JE« (op. 4, str. 320).

Nadalje:

9. V sliki je to bivačoče, namreč čevlji, *izstopilo v neskritost svoje biti*.

Na tej točki se spleča poiskati pomoč v *Moči argumenta*:

V kontekstu preučevanja argumentov pa bo domneva *terminus tehnicus* za tisto, kar ni eksplicitno zatrjeno, je pa implicitno privzeto – kot splošno znano in razumljeno samo po sebi ali pa samo zamolčano. Vsak argument se opira na množico domnev – poznavanje pomenov besed, splošno znanje, ki ga delimo in nam omogoča, da presojava o resnici premis. Toda domneva je tudi tisto, kar avtor argumenta predpostavlja ali potrebuje, da bi njegov argument zares vodil od premis do sklepa. Včasih je prav takšna domneva najbolj sporni del argumenta, zato ima prepoznavanje domnev pomembno vlogo v *ocenjevanju* argumentov. (2015: 45)

Domneva je torej pogosto najbolj sporni del argumenta – to je zelo dobra diagnoza tega, kar se dogaja v navedenem odlomku. Toda, to sploh še ni vse. V nadaljevanju preidemo od razprta bistva čevljev k resnici kot taki. Še več, celotna antična grška filozofija je vpoklicana in od čevljev preidemo k *alethei*! Skok je res neverjeten.

Na prvi pogled metaforično govorico o bivačočem-čevljih kot nečem, kar izstopa, je spet potrebno vzeti dobesedno. To bivačoče aktivno izstopi v neskritost svoje biti!

10. Ne-skritost = *aletheia*

Zato:

11. van Goghova slika razpre za nas resnico stvari/priprave.

Kako gromozanski so ti koraki. Najprej od razmeroma vsakdanjega izraza *neskritost* k filozofsko bogatemu *aletheia*. Toda, ali je res vsaka neskritost primer *aletheie*? (Ugotovitev, kje se nahajajo moje nogavice ali založeni ključ, bi težko imeli za razprtje *aletheie*.) Očitno je pomembnost »odkritja« tisto, kar določi njegovo vrednost kot dovolj pomembno, da ga povežemo z *aletheio*. Toda v podporo temu ni podan nikakršen argument, imamo le skok!

Sedaj pa se posvetimo končnemu velikemu troskoku. Najprej imamo novo domnevo:

12. Resnica je nekaj, kar se dogaja.

Ta trditev, neverjetna za večino ne-heideggrijancev, ni z ničemer podprta. Tudi upoštevanje povezave z *aletheio*, nam pri tem nič ne pomaga, saj *aletheia* ni dogajanje ne za Parmenida in ne za Platona. Nasprotno, je izven spremembe, negibna in večna. Zakaj naj bi mislili, da se bo resnica dogajala? Naiven Heideggrijev zagovornik bi morda predlagal, da gre le za poetično metaforo, vendar pa taka

oslabitev trditve ne pomaga, saj sledeči koraki s seboj prinesejo še krepkejša trditve.

Torej, če se vrnem k (12) – *resnica je nekaj, kar se dogaja* –, glede na našo zgodovino odkritja biti priprave, sledi:

13. Razprtje resnice se dogaja v (izkustvu) slike.

Če odmislimo vzvišen slog, potem je trditev dokaj razumna. A sedaj sledi glavni sklep:

14. V sliki je na delu dogajanje resnice.

Pri tem je seveda ključna neutemeljena domneva (12), da je resnica nekaj, kar se dogaja. Sedaj je sicer natančneje umeščena – ne v delu in izkustvu tega – temveč v samem delu. Slika se obnaša kot proces, in ne kot stvar, in v njej se dogajajo bistvene stvari.

Kaj je torej problematičnega v analiziranem Heideggrovem odlomku? Prvič, preveč je skritih domnev, in drugič, neargumentiranih trditev in korakov/skokov. Pa še vsak naslednji korak je večji od predhodnega. Najprej imamo razmeroma majhne korake, kot je denimo (1) – našli smo pripravnost priprave – in pa (2) – nismo je našli s pomočjo filozofskega razmišljanja –, kar nas pripelje do (3) – našli smo jo s pomočjo van Goghove slike. Toda z roko v roki z naraščanjem pomembnosti trditev se zmanjšuje obseg argumentacije v prid trditve. Denimo, od (7) do (14) se premikamo z gromozanskimi skoki, ki so zelo pomanjkljivo, ali sploh niso, utemeljeni.

Morda bi kdo lahko trdil, da gre za implicitne argumente, ki se jih da rekonstruirati, a na žalost Heidegger bralki ne ponudi nikakršnega namiga, v katero smer naj gre, oziroma znaka o tem, kje naj bi se argument skrival. Pri prepoznavanju tega nam najbolj pomaga prav *Moč argumenta*.

In pa še nekoliko širši pogled na analizirani odlomek

V odločilnem odlomku o kmetici smo našli preveč skritih domnev in skokov, bi pa se morda našel kdo, ki bi trdil, da je to pač strategija, ki je uporabljena le izjemoma, in da je prav tako izjemen ta odlomek. Toda temu ni tako.

Že naslednji primer umetniškega dela – grški tempelj – je razložen podobno, kot je van Goghova slika. Tako naletimo na trditev, da ob pravem času »in po [t]emplju bog prisostvuje v templju« (Heidegger, 2015: 34), ki je predstavljena kot enostavna in neproblematična. In nato Heidegger doda: »Prisostvo boga v sebi razširja in razmejuje okrožje kot sveto.« (prav tam: 34–35)²⁰

²⁰ van Herrmann se pridruži Heideggru in opozori, da te trditve ne smemo tolmačiti kot »napol poetično predstavitev«. Tempelj je svet in svetost je del »specifičnega razkritja boga«. Dobesedno.

Takih trditev najdemo še veliko, denimo, v slavnem odlomku iz istega eseja:

Bistven način, kako se resnica umešča v po njej razprtem bivajočem, je samo-posajanje resnice v delo. Drug način, kako bistvuje resnica, je državo utemeljujoče dejanje. Spet drug način, kako zasije resnica, je bližina tistega, kar nikakor ni nekaj bivajočega, ampak to najbivajočnejše bivajočega. Spet drug način, kako se utemeljuje resnica, je bistvena žrtev. Spet nek drug način, kako postaja resnica, je vpraševanje misleca, ki kot misljenje biti le-to imenuje v njeni vprašljivosti (nem. *Frag-würdigkeit*). Nasprotno pa znanost ni nikakršno izvorno dogajanje resnice, temveč vsakokrat izgrajevanje že odprtega področja resnice, in sicer prek dojemanja in utemeljevanja tistega, kar se v svojem okrožju na tem pravem kaže kot možno in nujno. Če in kolikor neka znanost onstran tega pravilnega pride do kake resnice, in tj. do bistvenega razgrnjenja bivajočega kot takega, je filozofija. (Heidegger, 2015: 56–57)

Recimo, v drugem stavku je zatrjeno, da se resnica razkrije v državo utemeljujočem dejanju. To je zelo krepka trditev, a tudi zelo nejasna in brez kakršnekoli utemeljitve. Prvič, zamisel, da ima osnivanje države opraviti z resnico, in sicer tu razumljeno kot *aletheia*, je povsem nepričakovana. Zakaj naj bi bila politična poteza način, na katerega bistvuje resnica? Heideggrovi komentatorji, denimo Julian Young, opažajo, da je tu prešel od posamezne k »kolektivni tubiti« (nem. *Dasein*) (Young, 2001: 54). Je pa težko uganiti, kaj naj bi bila kolektivna tubit, in še bolj, zakaj naj bi se ta osredotočila na državo.

Drugič, obseg osnivanja ostaja nedoločen – ali je vsako osnivanje države tak primer? Ali kot tak primer šteje Miloševićovo osnivanje srbske države ali pa osnivanje drugih držav na območju bivše Jugoslavije? Ali šteje Republika Južni Sudan? Slovaška država? Meni se zdi zamisel absurdna. Ali pa je morda le osnivanje velike države primer, ko bistvuje resnica? Recimo, vsaj velikosti Brazilije.

In najpomembneje, trditev ostaja brez utemeljitve – ne najdemo je ne tu ne kjer-koli drugje. Young, ki poskuša priskočiti Heideggru na pomoč, na koncu predlaga močno nacionalistično stališče o umetnosti, katere glavna odlika je ohranjanje nacionalne skupnosti!

Na drugi strani pa imamo čudno nasprotje med znanostjo in državnostjo. Nekdo, ki osnuje državo, pripada življenju Resnice, Einsteinova odkritja pa ne. In ni nam pojasnjeno, zakaj ne.²¹

²¹ Težavnost stališča je najboljše razvidna iz zbežanosti naklonjenih komentatorjev. Kockelmans tvega kolektivistično-nacionalno razlago: »Predvsem, znanost ni povezana s posameznimi narodi; znanost je vsaj po namenu za vse ljudi, ki so pripravljeni in zmožni slediti metodi; znanost je tako bistveno posplošujoča in zato, če izhajamo iz tega njenega smisla, lahko rečemo, da je kozmopolitska.« (1986: 174) Po njegovem to, kar določa narod, ni skupen izvor, temveč jezik. Ta razlaga je vsaj problematična. Za desničarsko miselnost tedanje Nemčije so bili glavni ne-Nemci Judje, ki so govorili isti jezik kot »pristni« Nemci. Prav tako je bilo dokaj razširjeno prepričanje, da ima znanost nacionalne značilnosti: judovska matematika je

Naj sklenem – resna argumentativna šibkost je značilna za celotno delo »O izvoru umetniškega dela«. To pa napeljuje na širše vprašanje. David Weberman v svojem odličnem tekstu »Napačna dilema« (ms) dokazuje, po mojem mnenju zelo prepričljivo, da je dilema, ki trdi, da je »filozofija ali argument ali le pesništvo«, napačna. Kot pravi, argumenti so prisotni, četudi niso eksplicitni.²² Strinjam se z njegovo ugotovitvijo, da v *Biti in času* Heidegger vpelje zanimive, daljše in tehtne implicitne argumente. Na žalost pa *Bit in čas* ni eno od bolj tipičnih Heideggrovih del. Pravkar sem pokazal, da v »Izvoru« argumentov preprosto niti tam ni, kjer bi bili nujno potrebni (kot recimo, ko je osnovanje države poistoveteno z dogajanjem resnice), če pa so že prisotni v implicitni obliki, potem so šibki, nedokončni in potencialno zavajajoči. Za številne utemeljujoče razlage von Herrmanna se zdi, da so vpisane v tekst in ne izkopane iz njegovih globlin, še posebej se to kaže pri njegovih poskusih, da bi pripombe iz »Izvora« povezal z analizami iz *Biti in časa*. In pogosto je videti, da več rekonstrukcije zahteva tekst, na katerega se sklicuje, kot pa sam tekst, ki ga komentira.

Heidegger v kasnejših fazah svojega razmišljanja poudarja umetniško-pesniško kvaliteto pisanja: »Prihajamo za bogove prepozno in prezgodaj za bit. Človek je njena začeta spesnitev (nem. *Gedicht*)« (Heidegger, 2015a: 316). Pesništvo je prepoznano kot prevladujoča paradigma pristnega mišljenja nasploh. Dejansko že v obravnavanem obdobju opazimo to kvaliteto, ki prevlada v njegovih poznejših delih in ki je prepoznavna lastnost močno-profilirane kontinentalne filozofije od 1960-ih dalje.

»Izvor« predvidi pesniško kvaliteto pisanja. V čustveno obarvanih odlomkih se poslužuje ritmičnih kadenc in se zelo približa rimi: »Indem eine Welt sich öffnet, bekommen alle Dinge ihre Weile und Eile, ihre Ferne und Nähe, ihre Weite und Enge.«²³ V tovrstnih odlomkih je pesniško združeno s popolno odsotnostjo argumenta, tako implicitnega kot eksplicitnega. Naj navedem le še en primer, čeprav bi jih lahko naštel še in še:

formalna/formalizirana, nemška pa bolj intuitivna (nem. *anschaulich*). Dvomim, da bi leta 1935 Heidegger trdil, da »znanost ni povezana s posameznimi narodi«, a pustimo to.

Young prav tako ponudi kratek komentar: »Do 'Izvora' je Heidegger že opustil svojo vero v znanost – 'znanost ni izvorno dogajanje resnice' (PLT: 62) – in se je raje zatekel k umetnosti. Toda to je vse, kar se je spremenilo. Kar je leta 1933 zahteval od znanosti, leta 1936 zahteva od umetnosti.« (2001: 56)

²² Podobno stališče zagovarja Martin Warner (2016), pri čemer se sklicuje na primere iz zgodovine filozofije in pesništva.

²³ V slovenskem prevodu: »Ko se odpre svet, vse stvari zadobijo svoj trenutek in naglico, svoj daljo in bližino, širino in ožino« (Heidegger, 2015: 38).

(Indem das Sprachwerk im Sagen des Volkes aufsteht, redet es nicht über diesen Kampf, sondern verwandelt das Sagen des Volkes dahin, daß jetzt jedes wesentliche Wort diesen Kampf führt und) zur Entscheidung stellt, was heilig ist und was unheilig, was groß und was klein, was wacker und was feig, was edel und was flüchtig, was Herr und was Knecht /.../²⁴

Nimamo sreče: medtem ko je Platonu, Avguštinu in Pascalu pesniška oblika povsem združljiva z odličnim argumentom (kot nas Warner neprestano opozarja v svoji knjigi (2016)), se zdi, da je Heidegger sprejel napačno dilemo: več ko je v njegovih delih poezije, manj je argumenta. K temu je morda prispeval njegov odpor do logike, ampak to je zgolj ugibanje na moji strani.

Weberman pa ima še en zanimiv in optimističen predlog:

Filozofi včasih ponudijo obsežne, še pogostejše pa manjše modele filozofsko pomembnih pojavov. Ti modeli niso posamezne izjave, temveč svežnji izjav, ki so povezane bodisi po zgradbi bodisi po pripovedi. Modeli morda potrebujejo argumente, ni pa treba, da so sami argumenti oziroma da vsebujejo argumente. (ms)

Doda, da so modeli opisni in ne inherentno argumentativni. Pri tem se spet sklicuje na *Bit in čas* in pa številne Nietzschejeve predloge. Mislim, da je to ustrezna opredelitev glavne zgodbe »Izvora«: zgodba nam poda model umetniškega dela, resnice in njunih povezav.

Težava, na katero opozori tudi Weberman, je, da je modele morda treba utemeljiti. In res, tu morajo biti. Naj vas spomnim na težave, s katerimi so se srečali znani komentatorji. Prva pomembna poanta modela je, da nam slika razkrije naravo kmetских čevljev kot priprave in da je to svojsko umetniškemu delu. Brez tega začetnega koraka nimamo ničesar, ta korak pa je vprašljiv. Meyer Schapiro je trdil, da nimamo nobenega razloga, da bi sprejeli trditev, da gre za sliko kmetских čevljev. Nato pa je še dodal: »V Heideggrovem domišljijemskem opisu čevljev, ki jih je upodobil van Gogh, ne najdem ničesar, kar si ne bi bilo mogoče zamisliti ob opazovanju dejanskega para kmetских čevljev« (Schapiro, 2009: 298).

Moj študent Alin-Paul Varciu je med razpravo predlagal, da je vprašanje lastništva čevljev nepomembno. Morda so bili van Goghovi ali Gauguinovi, a kljub temu še vedno razumemo, kaj je Heidegger poskušal pokazati. Morda je bil Heidegger res tega mnenja, toda v skladu z omenjeno Schapirovo pripombo, sam mislim, da je to preveč optimistično stališče. »Model« je ponujen kot model razumevanja slike kmetских čevljev. Sedaj, ali nam slika razkriva svet lastnika čev-

²⁴ V slovenskem prevodu: »S tem ko besedno delo vstaja v upovedovanju ljudstva, ne govori o tem boju, ampak spremeni upovedovanje ljudstva tako, da zdaj vsaka bistvena beseda bojuje ta boj in odloča, kaj je sveto in kaj nesveto, kaj je veliko in kaj majhno, kaj je vro in kaj strahopetno, kaj plemenito in kaj bežno, kaj gospoduje in kaj hlapčuje /.../« (prav tam: 36).

ljev ali pa ne. Če so čevlji slikarjevi, potem je svet, povezan z njimi, povsem drug.

Omenil sem že odzive avtorjev, naklonjenih Heideggru, denimo vprašanje Karsten Harriesa, zakaj se Heidegger sploh sklicuje na sliko (in pa podoben komentar Günterja Seubolda). Young trdi, da van Goghova zgodba kot taka »vsebuje bistvene pomanjkljivosti« (2001: 6) in predlaga, da jo izpustimo, če hočemo resnično razumeti Heideggra. Derrida poskuša pomagati, toda prav njegov poskus razkriva, kako vprašljiv je ta model:

Na tem mestu bom dodal argument, ki se tiče trenutka, ko Heidegger, brez kakršnegakoli dvoma, govori o sliki in nepremišljeno reče: »par kmetских čevljev«. Nepremišljenost in nevarnost projekcije sta neizpodbitni, kot sta tudi pri Schapiru. Toda vsaj ena okoliščina ju lahko zmanjša v primeru Heideggra. Olajševalne okoliščine izhajajo iz konteksta, tj. iz van Goghvega pisno-slikovnega konteksta. Ta ne sestoji zgolj iz velikega števila kmetov in kmetic, kmetских čevljev (zavezanih ali odvezanih, in ne glede, ali so poimenovani ali ne, ustrezno navedeni ali naslovljeni), ki jih je van Gogh naslikal pred *in po* letu 1886; v številnih prizorih in predmetih iz kmetškega življenja, ki ga je trmasto poskušal obnoviti v sliki in resnici (»da mora biti resnična slika *kmetov*. *Vem, da je. /.../ S pomočjo takih slik se naučijo nečesa koristnega*«; iz pisem bratu Theu, 1883–85; ta so polna graje »meščanov«.). Ne. Sestoji iz sledečega: »ideologija«, ki naj bi jo, kot pravijo obtožbe, Heidegger projiciral in ki jo lahko na kratko poimenujemo kmečka – ali je ta ideologija grude, zemeljska, rokodelska, ta »težki patos domačijstva in kmetstva« tako tuja van Goghu? (Derrida, 1987: 367)

To nam slikovito ponazori, kaj se zgodi, če se vpelje provokativen model brez ustrezne argumentativne podpore. Derrida upravičeno govori o nepremišljenosti in nevarnosti projiciranja, Hribar pa je predlagal rešitev iz obupa – vse to je Heideggrova osebna mitologija. To se zgodi, če se modela niti ne poskusi utemeljiti.

To velja tudi za Webermanov tretji predlog – obrambo metafor.²⁵ Pravilno ugotavlja, da se pri pojasnjevanju metafore vedno kaj izgubi, da jezika ni mogoče napraviti popolnoma razumljivega in da »s tem, ko jezik postaja bolj in bolj dobeseden, lahko izgubimo transformativno, hevristično in poučno moč metafor« (ms).

Prva težava, kar se tiče »Izvora« in drugih podobnih del, je, da nam velikokrat ponudijo na prvi pogled sprejemljive metafore (npr. Heidegger (2015: 26): »Priloga pripada *zemlji*, obvarovana je v kmetičinem *svetu*.«), ki pa naj bi jih nato razumeli dobesedno, v njihovem izrazito ontološkem pomenu. Čevlji ne pripadajo zgolj vsakdanji grudi polja, temveč Zemlji, ki obstaja v konfliktu s Svetom, itn.

²⁵ Primerjaj s tem, kar Warner pove o analogijah (2016: 1. pogl.).

Druga težava je, da nekatere drzne metafore zahtevajo vsaj določeno mero pojasnjevanja znotraj konteksta, v katerem nastopajo. Ko Žižek v svojem komentarju o Sallisovi razlagi Heideggra, piše, da je resnica monstrozna, ne pravi, da je resnica pošast, pred katero moramo zbežati, in prav tako ne zagovarja prepovedi objavljanja resničnih novic v medijih. In prav res veliko pojasnjuje. Ko učimo svoje študente o Heraklitu in naletimo na trditev »Boj je oče vsega in vsega kralj« (Kocjančič, 2012: 22 B 53), jo pojasnimo – in ne pustimo študentom, da sklepajo, da je Heraklit bil militarističen norec –, pri tem pa se ne oziramo na to, koliko pesniške moči je izgubil »polemos«.

Sklep bi torej bil, da se uporabi metafor ne bi smeli izogibati, da pa ima to svojo ceno in da bo dober filozof vedel, kdaj se splača tvegati in uporabiti metaforo, ne da bi namignil, kakšna je njena narava in kako jo razlagati, kdaj uporabiti metaforo in vključiti namig in kdaj jo uporabiti in tudi razložiti.

3. Sklep

Tema prispevka je bila Heideggrova znana predstavitev narave umetnosti, ki jo je izzvala van Goghova slika, in pri njeni analizi smo si pomagali z običajnimi idejami o argumentaciji, ki so predstavljene v knjigi *Moč argumenta* Danila Šustra. Pri tem smo se predvsem spraševali, kako uspešen je Heidegger v prepričevanju bralcev in ugotovili, da kar se tiče argumentacije, mu ne gre najbolje.

Pri naši rekonstrukciji smo se najprej srečali z nujnimi pripravljalnimi trditvami, ki pa so vpeljane brez kakršnegakoli dokaza, denimo s trditvijo, da gre za sliko kmetijskih čevljev, ki so last kmetice. Nadalje smo natančno sledili Heideggrovi razlagi in identificirali glavne korake. Heidegger trdi, da nam slika omogoči uvid v pripravnost priprave, in iz tega v nadaljevanju izpelje (domnevne) posledice. Začetni koraki so razmeroma majhni – od trditve, da smo našli pripravnost priprave, pa do trditve, da je to bilo mogoče s pomočjo van Goghove slike –, potem pa, recimo, sledi drzna, neutemeljena in krepka trditev, ki ostane le domneva, da je bilo to odkritje mogoče *edino* s pomočjo slike. Naslednji koraki so večji: iz tega dogajanja smo spoznali, kaj čevlji so v resnici, potem pa je bila razkrita njihova bit. In nato je sledil skok k ključni trditvi, da je razkritje/razprtje nekaj, kar se dogaja čevljem, pravzaprav njihovim »biti«. Te trditve Heidegger ni niti poskusil utemeljiti. V nadaljevanju predlaga, da je v sliki to bivajoče (nem. *Seindes*), namreč čevlji, »izstopilo v neskritost svoje biti«. Tu gre res za gromozanski skok in vsak naslednji je še večji od predhodnega. Domnevno razkritje/razprtje nato zelo pogumno vključi v območje grške *aletheie*. Za Heideggra sta resnica in njeno razkritje dogajanje in po njegovem postopek, ki mu sledi v tekstu, pokaže, da se razprtje resnice dogaja v (izkustvu) slike, pravzaprav v sliki (sic!).

Primer »Izvor« nam tako razkrije pomanjkljivosti Heideggrovega poskusa utemeljitve ene izmed bistvenih tez njegove filozofije. Pri tem smo si pomagali z *Močjo argumenta*. Osnovne napake iz neformalne argumentacije so se pokazale kot »Gang und Gäbe« v Heideggrovem tekstu.

V nadaljevanju smo na kratko obravnavali nekaj možnih načinov, na katere bi se dalo braniti Heideggrov pristop, pri čemer smo se sklicevali na zanimive Webermanove predloge, ki se nanašajo na Heideggrovo delo nasploh, pa tudi na širši okvir kontinentalne filozofije.

Bolj daljnosežnih vprašanj se nismo lotili, kot recimo, vprašanja, zakaj se vse to dogaja. Heidegger je bil Husserlov asistent in ta je zelo cenil racionalno in natančno argumentiranje. Zakaj tega ne najdemo pri Heideggro? Zoperstavili smo šibko- in močno-profilirano kontinentalno filozofijo in nasprotje med Husserlom in Heideggrom je najpomembnejša (tako zgodovinsko kot tematsko) ilustracija tega nasprotja. Le na kratko smo zagovarjali trditev, da je »Izvor« značilen za poznejši Heideggrov slog. Prav tako nismo odgovorili na vprašanje, ali je ta slog značilen za celotno močno-profilirano kontinentalno filozofijo.

Na koncu pa še pogled na Šustrovo bogato in zanimivo delo. *Moč argumenta* nam je prinesla zaokroženo predstavitev glavnega repertoarja neformalne logike. Kar bi lahko in tudi morali pričakovati od avtorja te knjige v prihodnje, je njegov meta-filozofski komentar o tem, tj. knjigo o filozofskih, in epistemoloških, predpostavkah in posledicah neformalne logike, argumentacije in neformalnega dokaza. Danilo Šuster je predstavil že kopico zanimivih in izvirnih prispevkov na to temo, zato je čas, da jih uredi v knjižni obliki. Skratka, usedimo se in počakajmo, v upanju, da nam ne bo treba predolgo čakati na novo in izvirno knjigo.

Heidegger through Argument

The paper applies Šuster's *Moč argumenta* to the analysis of a famous text from the "high-profile" continental tradition, namely to Heidegger's "The Origin of the Work of Art." It relies on the general idea of reconstructing implicit arguments step by step, and appeals to Šuster's characterization of hidden assumptions in order to pin down the main weaknesses in Heidegger's presentation of his ideas. They consist in (1) the number and crucial importance of assumptions left implicit and (2) the number of claims and steps left without any argument. Commentators, originating in Heideggerian tradition, leave most of the issues unresolved.

The last part of the paper discusses David Weberman's brilliant attempt to defend the poetic style of the relevant tradition. We accept his idea that implicit argumentation is sometimes sufficient, but note that in many cases there is no indication of any such implicit procedure(s). We also accept his idea that philosophers propose models of various philosophically relevant situations or configurations, but note that original and unusual models often demand arguments in their favor. Finally, as far as Weberman's defense of figurative, metaphorical language in philosophy goes, we note that in central cases, in which the important metaphors are used, at least some indication of the intended way of literary unpacking is needed.

Keywords: Heidegger, Šuster, art, argumentation, metaphor

Literatura

Derrida, J. (1987). *The Truth in Painting*. Chicago in London: The University of Chicago Press. V angleščino prevedla G. Bennington in I. McLeod po: Derrida, J. (1978), *La vérité en peinture*, Paris: Flammarion.

Gadamer, H.-G. (1987). »Die Wahrheit des Kunstwerks«. V Gadamer, H.-G., *Gesammelte Werke III: Neuere Philosophie I: Hegel · Husserl · Heidegger*, Tübingen: J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), str. 249–261. Izvorno objavljeno kot uvod v Reclamovi izdaji Heideggrovega »Izvor umetniškega dela« iz leta 1960.

Harries, K. (2009). *Art Matters: A Critical Commentary on Heidegger's »The Origin of the Work of Art«*. Springer.

Heidegger, M. (1985). »Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst«. V Heidegger, M., *Gesamtausgabe, Bd. 45*, Frankfurt: Klostermann.

Heidegger, M. (1997a). *Bit in čas*. Ljubljana: Slovenska matica. Prevedli T. Hribar, V. Kalan, A. Košar, D. Komel, A. Tonkli Komel in I. Urbančič. *Sein und Zeit* je prvič izšla leta 1927.

- Heidegger, M. (1997b). »Uboštvo«. Prevedel Aleš Košar, pregledal Vid Snoj. *Phainomena*, 21-22, str. 317–324.
- Heidegger, M. (2015). »Izvor umetniškega dela«. V Heidegger, M., *O umetnosti*, Ljubljana: KUD Apokalipsa, str. 7–83. Prevedla Aleš Košar in Samo Krušič po: Heidegger, M. (1950), *Holzwege*, Frankfurt: Klostermann.
- Heidegger, M. (2015a). »Iz izkušnje mislenja«. V Heidegger, M., *O umetnosti*, Ljubljana: KUD Apokalipsa, str. 315–326. Prevedla Aleš Košar in Samo Krušič.
- Hribar, T. (1990). *Sveta igra sveta: (umetnost v post-moderni dobi)*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Hribar, T. (1992). »Postmodernizem na Slovenskem«. *Socialno delo*, 31(1-2), str. 118–129.
- Komel, D. (2007). *Resnica in resničnost sodobnosti: (k bitnozgodovinski misli Martina Heidegggra)*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete.
- Kockelmans, J. J. (1986). *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht, Boston, Lancaster: Martinus Nijhoff Publishers.
- Košar, A. (2009). *Filozofsko-teoretske in kulturno-zgodovinske osnove Heideggrove obravnave izvora umetniškega dela*. Doktorsko delo. Ljubljana: Filozofska fakulteta. Dostopno na: <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-KOFOINNH> [10. 7. 2017].
- Kocjančič, G. (ur.) (2012). *Fragmenti predsokratikov*. Ljubljana: Študentska založba.
- Šuster, D. (1998). *Moč argumenta: logika in kritično razmišljanje*. Prva izdaja. Maribor: Pedagoška fakulteta.
- Šuster, D. (2015). *Moč argumenta: neformalna logika v teoriji in praksi*. Dopolnjena in popravljena izdaja. Maribor: Aristej.
- Schapiro, M. (2009). »The Still Life as a Personal Object – A note on Heidegger and van Gogh«. V Preziosi, D., *The Art of Art History: A Critical Anthology (New Edition)*, Oxford in New York: Oxford University Press, str. 296–300. Izvorno objavljeno v Simmel, M. L. (1968), *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*, New York: Springer.
- von Herrmann, F.-W. (1980). *Heideggers Philosophie der Kunst: Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung 'Der Ursprung des Kunstwerkes'*. Frankfurt: Klostermann.

Warner, M. (2016). *The Aesthetics of Argument*. Oxford: Oxford University Press.

Weberman, D. (ms). »A False Dilemma«.

Young, J. (2001). *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

Žižek, S. (1999). »Zakaj je resnica monstruozna?«. Prevedel B. Klun. *Phainomena*, 8(29-30), str. 205–214.