

Żelazna, Jolanta

Prawda dzieła sztuki : na marginesie "Źródła dzieła sztuki" M. Heideggera

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filozofia 15 (264), 107-122

1993

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Zakład Etyki

Jolanta Żelazna

PRAWDA DZIEŁA SZTUKI
(NA MARGINESIE „ŹRÓDŁA DZIEŁA SZTUKI”
M. HEIDEGGERA)

Zarys treści. Artykuł stanowi próbę powiązania problemu prawdy, rozwijanego przez Heideggera w *Sein und Zeit*, z zagadnieniem sztuki, ukazanej jako proces uwarunkowany uprzednim otwarciem się *Dasein* na prawdę fenomenów. Obydwa procesy, zarówno prawda — ἀλήθεια, jak i sztuka — τέχνη następują jedynie w sytuacji, gdy *Dasein* „zdecyduje się na siebie” i są możliwe w głębi jego *Selbst*. Omawiane zagadnienia sygnalizują wzajemne uwarunkowania prawdy, sztuki/twórczości i sumienia w filozofii Heideggera.

W „Posłowiu” do rozprawy o „Źródle dzieła sztuki” Heidegger przedstawił własną, oryginalną wizję dziejów artystycznych dokonań świata Zachodu. Ich osią, zgodną z tą interpretacją, stało się określenie mianem ἀλήθεια (nie-zagubienia, nie-skrytości, niezapomnienia) relacji zawiązującej się między człowiekiem a postrzeganymi przez niego zjawiskami. Zjawisko ukazujące się oczom ludzkim jako nie-skryte ujawnia swą obecnością nie tylko formę, jaką przybrało, lecz ponadto odtajnia całą swą okolicę, ukazując związek łączący je z innymi współwystępującymi zjawiskami. Tego rodzaju nieskrytość, od-tajnienie staje się dla obserwatora swoistym wydarzeniem, aktem niepowtarzalnego wglądu w rzecz. Przeżycie „wyjaśnienia” się sytuacji, „odkrycia” czegoś, co dotychczas było niezrozumiałe, akt nagłego olśnienia, gdy z całą ostrością i precyzją, jasno i bez osłonek wiemy „jak to jest” — to wydarzenie domagające się artystycznego uwiecznienia: wydarzenie uobecnienia się bytu w świetle piękna. Tak, sugeruje Heidegger, rozumieli piękno i prawdę Grecy¹.

¹ „So gehört das Schöne in das Sichereignen der Wahrheit” pisze M. Heidegger w rozprawie „Źródło dzieła sztuki” (*Der Ursprung des Kunstwerkes* — dalej: DUDK) zawartej w tomie *Holzwege*, Frankfurt am Main 1972, s. 67.

Wydarzenie prawdy, uwiecznione w dziele sztuki, zwraca uwagę odbiorcy przede wszystkim swą formą, która staje się przedmiotem przeżycia estetycznego. To, że oto jest konkretne dzieło, sprowadza się w ten sposób do jego wyglądu powstałego w wyniku uformowania materiału, do czynności tworzenia dzieła. Obecność dzieła sztuki to jego *actualitas*, rzeczywistość, przedmiotowość. Przeżycie dotyczy przedmiotowości.

W sposobie, w jaki dla świata określonego zachodnim jestestwo (*das Seiende*) jest rzeczywiste, kryje się osobliwe współwystępowanie piękna i prawdy. Zmianie istoty prawdy odpowiadają dzieje istoty sztuki zachodniej. Sztuki tej, zakładając, że w ogóle pojęcie metafizyczne sięga w jej istotę, nie można pojąć ani z piękna wziętego samo dla siebie, ani z przeżycia².

Estetyka europejska, rozpatrująca zarówno proces twórczy, jak i jego efekt w konwencji opisu podmiotowo-przedmiotowego, daleka jest dziś od poglądu, który pozwoliłby łączyć „istotę” sztuki i prawdy. W dziełach sztuki „prawda”, rozumiana tradycyjnie jako zgodność sądu artystycznego i zjawiska, którego ów sąd miałby dotyczyć, staje się nie tyle relacją adekwatności, co raczej zasadą porządkowania procesu twórczego w myśl przyjętej przez artystę konwencji. Logika, z której pochodzi najpowszechniej dziś stosowana definicja prawdy (= adekwatność, zgodność sądu i przedmiotu), nie zezwala w swym obrębie na jednoczesne stosowanie różnych konwencji jej rozumienia. Tymczasem sztuka wyrasta z założenia odmiennego: jej prawdą jest przyjęcie porządku pozwalającego ukazać „nową” postać zjawisk znanych powszechnie: sztuka karmi się odkrywaniem nowych aspektów, nieoczekiwanych „punktów widzenia”, „porządkowaniem” świata zjawisk w sposób nie stosowany w klasycznej logice.

Czy z powodu rozbieżnych założeń metodologicznych logika — czyli sztuka poprawnego budowania wypowiedzi reprezentujących faktyczny stan świata zjawiskowego — i np. dramat sceniczny — wykorzystujący nieostrość pojęć języka potocznego dla nie-logicznego, lecz artystycznie trafnego formułowania sądów o takim świecie — pozostają w sprzeczności? Czy rzeczywiście prawdę mogą wyrażać jedynie zdania weryfikowalne logicznie, zaś te, które poruszają się w obrębie symboli, przenośni, porównań — leżą poza obrębem prawdy i fałszu i jedynym intersubiektywnym walorem, jaki ewentualnie można im przypisać, jest piękno?

Gatunkiem sztuki leżącym najbliżej obszaru wnioskowania matematyczno-logicznego wydaje się muzyka. Konwencjonalność zapisu nutowego powoduje, że drobny błąd zawarty w partyturze, „stworzony” następnie przez muzyka w materii dźwięku, ujawnia się jako „fałsz”, brzydota. Tutaj piękno idzie w parze z prawdą. Podobnie przedstawia się rzecz, gdy idzie o logikę i matematykę: i tu także twórcy twierdzeń i dowodów z upodobaniem mówią nie tylko o ich prawdziwości, lecz również o swoistej elegancji i pięknie ich form. Gdyby jednak chcieć przypisać walor prawdy np. rzeźbie bądź pantomimie, nie

² Ibid., s. 68.

udałoby się uniknąć kłopotu. Cóż znaczy bowiem sformułowanie „prawdziwa rzeźba”? Czy można je rozumieć podobnie, jak określenie „prawdziwe złoto”? Kruszec może zostać „sfalszowany”; czy jednak na takiej samej zasadzie jak „falsz” muzyczny lub rzeźba-„falsyfikat”? „Prawdziwa” rzeźba w odróżnieniu od falsyfikatu zwana jest jednak oryginałem, czymś stworzonym przez artystę. *Origio, originis*, pochodzenie, ród, źródło — decyduje o „prawdziwości” dzieła w sensie wywiedzenia go przez twórcę z mroków nieistnienia, osadzenia w materii, nadania mu wreszcie własnej „konstytucji”, „prawa” działającego porządkująco na tworzywo artystyczne. „Prawdziwe” dzieło sztuki potwierdza się u „źródła” sztuki; jego „prawdziwość” ma swój własny „rodowód”.

„Prawdziwy” jednak w sensie „rodowodu” może być zwykły bochenek chleba. Nikomu, kto go kupuje, nie przychodzi jakoś do głowy, że chleb codzienny, najpowszedniejsza strawa, jest dziełem sztuki. Odwrotnie — wydaje się być chlebem właśnie p o w s z e d n i m, ani pięknym, ani wzruszającym, ukształtowanym na wspak złotym proporcjom, zwykłym, pożywym bochenkiem chleba, z przypaloną i pękniętą skórką, być może nawet z zakalcem w środku. Sama jego piekarniana „źródłowość” nie wystarcza, by stał się „dziełem”. Co więc różni dzieło sztuki od pospolitej rzeczy, skoro i jedno, i drugie jest pewnego rodzaju materią poddaną działaniom ludzkim mającym na celu odpowiednie jej uformowanie?

Heidegger, zastanawiając się nad istotą różnicy między rzeczami a dziełami, skłania się ku przypuszczeniu, że samo europejskie pojmowanie rzeczowości w sensie substancji i towarzyszących jej akcydensów stanowi „napad” (*Überfall*), który nie „ujmuje rzeczy”, lecz zaskakuje ją i krzywdzi, nie pozwalając ujawnić się temu, czym rzecz jest³. Kiedy bowiem po namyśle orzekamy coś o rzeczy, orzeczenie takie wyraża nasz sąd z pomocą konstrukcji, do której rzecz musi się nagiąć. Zdanie zawierające sąd powinno „składać się” przynajmniej z podmiotu i orzeczenia. Gdy wypowiada ono pewną prawdę, objaśniającą, czym jest rzecz, zakłada wprawdzie w sposób niejawny, że i rzecz sama — tak, jak jawi się naszemu postrzeganiu — „składa się” również z „podmiotu” i „akcydensów” do niego przynależnych. By tak założony „podmiot” nie rościł sobie pretensji do subiektywności właściwej ludzkiemu *ego*, mowa ustaliła dwa rodzaje *subjectum*: substancję myślącą, stanowiącą podmiot-*ego*, oraz substancję rozciąglą, określoną także prostszym mianem „materii”, której „podmiotowość” ujawnia się jedynie w wypowiedzianych przez *ego* zdaniach. W naszym przekonaniu są one prawdziwe wówczas, gdy podmiot-*ego* zestawia swe postrzeżenia tak, by zdanie z nich powstałe mógł wypowiedzieć o sobie podmiot-materia. Substancja rozciąglą jednak milczy i nie sposób być do końca przekonanym, czy jest to milczenie pełne aprobaty dla ludzkich poczynań poznawczych, czy odwrotnie

³ Ibid., s. 14.

— pełna godności odmowa „wdawania się” w dialog z człowiekiem — sprawcą „napadu” dokonanego na rzeczy.

Zanim logika zdołała wybudować twierdze sylogizmów i zamknąć w nich prawdę, w pierw nieodłącznie towarzyszyło jej piękno i dobro. Prawda, rozumiana w antycznym języku filozofii greckiej jako zaprzeczenie zapomnienia, nie-zagubienie i nie-skrytość, ἀλήθεια, zjawiała się na scenie przed pięknem i dobrem rozsuwając przed nimi kurtynę i zapalając pochodnie, by wystąpiły w świetle nieskrytości. Tak w świetle prawdy ujawnia się καλοκαγαθία, główna postać dialogów Platona. Nie jest przypadkiem, modą ani tylko kwestią literackiego temperamentu autora *Państwa*, że poglądy swe wyraził w formie tak „nienaukowej”, jak dialog. Właśnie między słowami, przez wypowiedzi, pośród nich rozmówcy czynią miejsce, otwartą polanę (*Lichtung*), by mogła się na niej rozegrać sztuka właściwego przedstawienia piękna i dobra w świetle prawdy. Platon budował dekoracje i pisał scenariusze dla Dobra-Piękna, wspomagany wczesnofilozoficznym rozumieniem prawdy jako procesu oczyszczania⁴. Samo określenie „filozofia” było dla niego także synonimem procesu, sposobu życia wypełnionego kochającym i cierpliwym pozwalaniem prawdzie, dobru i pięknu na swobodną grę na scenie jego myślenia. Rozumiana w tym sensie prawda nie stanowiła właściwości zdania, lecz właściwość człowieka, jego predyspozycję wewnętrzną, ujawniającą się w przyzwalającym oczekiwaniu na wydarzenie, autoprezentację zjawiska.

Arystoteles, uczeń Platona, filozof młodszej generacji, nieco porywczego temperamentu, gasząc swą niecierpliwość przechadzkami konstruował pułapki logiczne pomagające uchwycić to, co oczyszczone, wydestylować je z mroku skrywania i zamknąć w schemacie. Dialektyka platońska, pozwalająca dzięki wielokrotnemu przybliżaniu się do sedna sprawy zrozumieć, czym jest „rzecz”, wydawała się perypatetykom zbyt czasochłonna i anachroniczna: Arystotelesowi zaś udało się prawdę uwięzić, zbadać i spreparować tak, by stała się poręczna i łatwo uchwytana. Nieskrytość, czyli to, co jasno i wyraźnie widoczne, przestała ukazywać się jako zabieg oczyszczania, natomiast stała się pewnego rodzaju faktem, dowodem tożsamości pojęcia i rzeczy. Logika i poetyka okazały się odrębnymi umiejętnościami; obok nich powstała teoria wyjaśniająca sposoby właściwego kierowania postępowaniem człowieka. Drogi prawdy, piękna i dobra zaczęły się rozchodzić. Z biegiem czasu, wraz z rozpowszechniającym się pojęciem rzeczy jako złożenia materii i formy, prawdę, dobro i piękno uznano za określenia formalne zdania, człowieka lub dzieła sztuki, zaś samą formę za wyraz „istoty rzeczy”. Czy jednak stwierdzenie mówiące, że istotą sztuki jest forma, można uznać za zadowolające?

Gdyby pytanie nasze domagało się ustalenia istoty konkretnego dzieła, być może odpowiedź Arystotelesa: „formą nazywam istotę rzeczy i jej pierwszą

⁴ Platon, *Fedon*, Warszawa 1958, 69 C.

substancję”⁵, „rzeczywistość rzeczy, jej akt”⁶ uznalibyśmy za rozwiązanie dostateczne. Jeśli jednak chodzi nam o istotę sztuki, jaką posługuje się artysta tworzący dzieło, to odesłanie nas do „formy”, „pierwszej substancji” czy „rzeczywistości sztuki” nie przybliży momentu zrozumienia fenomenu twórczości.

Sztuka konkretnego artysty pozostaje poza granicami wszelkich rozważań, dopóki nie zaowocuje dziełem. Dopiero dzięki niemu można domniemywać, czy mamy do czynienia z artyzmem, czy rzemiosłem. Rzemieślnik zgodnie ze swą wiedzą i zasadami swej sztuki wytwarza np. buty. Robi ich setki, tysiące par, zgodnie z obowiązującą modą formuje podeszwy i cholewki. Każdy but naśladuje możliwie wiernie kształt ludzkiej stopy, zaś technika i doświadczenie pomagają rzemieślnikowi dostosować materiały i dodatki tak, by wykonane obuwie „nie sprzeciwiało się” stopom, które będą z niego korzystać. Wygodny, trwały but nie jest zwykłą rzeczą — to coś więcej aniżeli przypadkowy kij znaleziony przez utrudzonego wędrowca w trawie obok ścieżki. Buty stanowią rodzaj narzędzia — czegoś więcej aniżeli dowolna rzecz, czegoś mniej niż dzieło sztuki. Ich solidność i wierne naśladowanie kształtu stóp, które wyrażamy zwrotem „pasują jak ulał”, czynią z pary butów narzędzie godne zaufania, niezawodne w wytrwałości, z jaką udeptują ziemię i przyjmują na siebie kapryśne pogody świata. Ich służebny charakter najdobitniej ujawnia się wówczas, gdy chroniąc stopy, nie „zawracają głowy” swą obecnością⁷.

Istotę narzędziowego charakteru chłopskich butów uwiecznił na swym płótnie Vincent van Gogh. Wielu artystów przed nim i po nim malowało scenki rodzajowe, w których występowali ludzie w butach i bez nich. Buty błyskające podkówkami w tańcu i buty zawieszane na kiju, naśladujące rytm kroków właściciela swobodnym kołysaniem się w powietrzu za jego plecami. Buty czerwone i żółte, dostojne czarne obuwie z grubymi klamrami i delikatne atlasowe pantofelki elegantek nie stanowiły jednak tematu dzieła. U van Gogha para butów została podniesiona do godności bycia bohaterami płótna.

Spracowane buty rozsiadły się w samym środku obrazu i snują opowieść o swych losach. Gdy były nowe, foremne, obchodzono się z nimi z pewnością troskliwiej niż dziś, gdy są zużyte i bezsilne. Ten, do kogo należą, nacierał je starannie sadłem, by nie piły wilgoci, dokładniej rozwiązywał sznurowadła w obawie, by się nie rozerwały, zaś po pracy, wieczorem, nie pozostawiał ich byle gdzie, lecz ustawiał na miejscu równo, jeden przy drugim. Dziś para odwróconych do siebie plecami butów wygląda jak po kłótni: gdyby mogły chodzić o własnych siłach, każdy poszedłby w swoją stronę. Właściciel zsunął je ze skrzyżowanych nóg i tak zostawił: buty boczą się wyraźnie, nie wiemy tylko

⁵ Arystoteles, *Metafizyka*, Warszawa 1983, ks. Z (VII), 7 1032 b.

⁶ Ibid., ks. IX, 8 1050 b.

⁷ „Buty są tym lepsze jako narzędzie, im mniej gospodyni o nich w połu myśli. Po prostu stoi i chodzi w nich” (DUdK, s. 22).

— na siebie czy na niego. Na pierwszy rzut oka widać, że ich służba nie była lekka, przeszły niejedno; cierpią też wyraźnie na reumatyzm, który mocno zdeformował im cholewki. Mimo to trzymają się jeszcze krzepko i są w gruncie rzeczy zgodnym stadłem. Nawet w sporze, nie dzieląc swoich zapatrywań, wspierając się o siebie tworzą parę gospodarzącą przestrzenią płótna. Wszak przestrzeń to ich żywioł — ta zaś przedstawiona na portrecie, ugrzecznona, sztucznie wyrównana, wyraźnie nie przysparza im kłopotu. Buty stoją na niej bezpiecznie, bez obawy o możliwość potknięcia czy poślizgnięcia się na grząskim gruncie. Posadzka, „wzięta pod pantofel”, płaszczy się, jakby uległa ich woli. Na obrazie ona symbolizuje ziemię, para butów zaś otwiera „świat”. Tak przynajmniej próbuje interpretować dzieło van Gogha Heidegger⁸.

Malując „portret butów”, van Gogh dokonał rzeczy niemalże niemożliwej: sportretował sztukę samą w sobie. Sztuką, jakiej dokonały buty, było niewątpliwie odnalezienie im tylko przypisanej roli mediatora w sporze powstałym za sprawą człowieka między bezwzględną, chłonącą w siebie wszystko ziemią a światem, który na niej próbuje osiąść, by wziąć ją w posiadanie. Ziemia nie poddaje się, przebija się wzwyż ku światu i wyciska na nim swe piętno. Buty doświadczały już jej nieustępliwości na własnej skórze, zdartej i spękanej w nierównej walce. A jednak świat, mimo usiłowań ziemi, ciągle jest górą, czyli na jej powierzchni — ten właśnie niezakończony triumf przedstawia płótno opisywane przez Heideggera. Należąc do ziemi, „znając” ją i dopasowując się do jej ekspansywności, buty muszą jednocześnie dostosować się do wymagań człowieka, by sprostać roli, jaka została im wyznaczona w świecie. Ich istota wyraża się w miękkiej nieustępliwości, z jaką chronią ludzkie stopy przed nierównościami ziemi i pogodą świata. Heidegger określa ją mianem *die Verlässlichkeit* — byciem godnym zaufania, niezawodnością, w której pokładamy ufność⁹. Spór ludzkiego świata, tworu nieprzedmiotowego, czystej intencjonalności stanowiącej sposób bycia-człowiekiem, toczony z ziemią, ὄλη, namacalnym i niezrozumiałym tworzywem, którego dotyczą nasze intencje, nie wygasa. Na każdy światowy podstęp rozumu „ziemia” reaguje nierozumnie i agresywnie — co „świat” zdoła zbudować, „ziemia” łączywie pochłania. Wchłonęłaby z pewnością i źródło sporu — człowieka wtłaczającego ją w jarzmo „świata”, gdyby nie narzędzia utrzymujące spór mocą swej „niezawodności” w bezpiecz-

⁸ „Narzędzie to należy do ziemi i chroni się (*ist behütet*) w świecie gospodyni” (ibid., s. 23).

⁹ „Das Zeugsein des Zeuges besteht zwar in seiner Dienlichkeit. Aber diese selbst ruht in der Fülle eines wesentlichen Seins des Zeuges. Wir nennen es die Verlässlichkeit. Kraft ihrer ist die Bäuerin durch dieses Zeug eingelassen in den schweigenden Zuruf der Erde, kraft der Verlässlichkeit des Zeuges ist sie ihrer Welt gewiss”. W wolnym przekładzie: „Byciem narzędziem narzędzia polega wprawdzie na jego służebności. Ale ona sama polega na pełni istotowego bytu narzędzia. Nazywamy to niezawodnością, byciem godnym zaufania. Jego mocą gospodyni wdała się przez to narzędzie w milczące przywołanie ziemi, mocą niezawodności narzędzia jest ona pewna swego świata” (ibid.).

nych granicach. Narzędzie chroni „świat”, a jednocześnie wyznacza „ziemi” granice jej nieustannego naporu¹⁰.

Człowiek, konstruując narzędzia, korzystając z nich, nie zastanawia się nad ich istotą ani nie stara się pamiętać powodu, dla jakiego zostały stworzone. Zadawała go ich poręczność i służebność, a gdy jest niezadowolony, wymyśla narzędzia nowe, pozbywając się dawnych bez skrupułów. Umiejętność wymyślenia narzędzi, które przedłużają, wzmocnią bądź zastąpią ludzkie ciało w walce z „ziemią”, zwana niegdyś τέχνη i granicząca z czymś boskim, z tworzeniem, sztuką¹¹, wobec powszechności występowania narzędzi w świecie została zdeprecjonowana do roli „techniki”, umiejętności obsługi i naprawiania narzędzi, służących najczęściej do obsługi i naprawiania innych narzędzi. Takiej umiejętności nie towarzyszy już „niezwykłość”; każdy z nas jest w pewnej mierze „technikiem”, obsługując w prosty sposób skomplikowane urządzenia codziennego użytku. „Technik” to człowiek najczęściej spotykany w naszym świecie, co nie znaczy bynajmniej, że świat współczesny zamieszkują artyści-demiurgowie. Jeśli istotnie działalność ludzka, polegająca pierwotnie na wkorzenianiu się w „ziemię” i na sztuce utrzymywania każdego wywalczonego z nią skrawka uprawnej roli, owocowała dziełami tworzącymi zręby „świata”, to użycie w tej walce narzędzi ustanawiających niezbędny dystans między stronami sporu zakończyło się tragicznym dla człowieka dążeniem do wygaszenia go lub przynajmniej zwiększenia odległości między ziemią a światem tak, by przez warstwę narzędzi, zestawione między nimi, nie mogło dojść do bezpośredniego zwarcia. Ów rodzaj zabezpieczenia się przed uczestnictwem w źródłowym sporze, polegający na zestawianiu narzędzi, ukazuje istotę współczesnej techniki¹². Wyrasta ona, jak widać, ze świadomości źródłowego, grożącego stale niebezpieczeństwa. Pierwotnie musiało się ono jawić jako groza tak potworna, że broniąc się przed nią i za-stawiając, nie zauważyliśmy zagrożenia nowego, nie mniej wielkiego jak pierwsze — tego mianowicie, że odsuniemy nasz „świat” od „ziemi”, wykorzenimy go i sami stracimy związek z własną istotą. A należy do niej między innymi i to także, że „poetycko mieszka człowiek na tej Ziemi”¹³.

Zestawienie techniki i poezji razi i szkodzi. Urządzenia techniczne, zimne i pokryte smarami albo hałasujące, z mnóstwem kolorowych kabli przypominających laikowi raczej wnętrze potwornego organizmu aniżeli twór zależny od woli człowieka, nie wydają się poetyckie nawet wówczas, gdy służą do drukowania wierszy. Technika jest narzędziem, środkiem wykorzystywanym do walki z „ziemią”. Rzadko myślimy inaczej, a bardzo niewielu konstruktorów

¹⁰ Ibid.

¹¹ M. Heidegger, *Pytanie o technikę*, [w:] idem, *Budować mieszkać myśleć*, Warszawa 1977, s. 231.

¹² Ibid., s. 244—245.

¹³ Zob. *ibid.*, s. 254.

urządzeń zdobyłoby się na odwagę głoszenia tezy: „technika jest sposobem odkrywania”¹⁴. Tymczasem tak podobno pomyśleli sens pojęcia τέχνη Grecy, gdy je tworzyli. Dla nich τέχνη „należy do wy-dobywania, do ποιήσις; jest czymś poetyckim”¹⁵. Trudno dziś wprost uwierzyć, że

...niegdyś nie tylko technika nosiła miano τέχνη. Niegdyś nazywało się τέχνη również tamto odkrywanie, które prawdę wydobywa w blask Jaśniejącego. Niegdyś nazywało się τέχνη również wydobywanie prawdziwego w pięknie. Τέχνη nazywała się też ποιήσις sztuk pięknych. [...] U zarania losów, udzielonych Zachodowi [...] sztuka zwała się tylko τέχνη. Była odkrywaniem jedynym i różnorodnym¹⁶.

Zacytowane fragmenty, pochodzące z heideggerowskiego „Pytania o technik”, nawiązują do rozpraw wcześniejszych: przede wszystkim do „Źródła dzieła sztuki”, a pośrednio także do *Sein und Zeit* i pracy „O istocie prawdy”¹⁷. Pojęcia opisujące istotę techniki przez odniesienie jej do poezji, prawdy, odkrywania i sztuki zostały wprowadzone jako następstwo analizy egzystencjalnej zapoczątkowanej w *Sein und Zeit*. Dzieło to zakłada istnienie w człowieku struktury, wokół której rozgrywa się ontyczność jego egzystencji: Heidegger nazywa ją *Dasein*, „byciem-tu-oto”. Wokół tej podstawy skupiają się „egzystencjalia”, czyli określenia przysługujące jej z istoty. Należy do nich m.in. nazwanie *Dasein* mianem „bytu, któremu w jego bycie chodzi o sam ten byt”¹⁸. Zostało ono wprowadzone dzięki uprzedniemu założeniu, zgodnie z którym do istotowych możliwości bytu ludzkiego należy możliwość pytania i docierania myślą do obszarów dotychczas zapomnianych, bądź w ogóle w myśleniu europejskim nie podjętych. Tego rodzaju jestestwo, pytające o siebie samo i poprzez siebie wnikające w głąb, ku temu, co umożliwia zapytywanie, Heidegger nazywa „byciem-tu-oto” (*Dasein*)¹⁹.

¹⁴ Ibid., s. 231.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid., s. 253—254.

¹⁷ „Źródło dzieła sztuki” powstało w 1935 r., *Sein und Zeit* Heidegger opublikował w 1927 r., „O istocie prawdy” w 1930 r., zaś *Pytanie o technikę* w 1954 r. O powiązaniach tematycznych wymienionych prac pisze W. Biemel w monografii *Heidegger*, Reinbek bei Hamburg 1973, s. 67, 80, 116.

¹⁸ M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Pfullingen 1976 (dalej: SuZ), s. 12.

¹⁹ Ibid., s. 7. Obydwa określenia sensu terminu *Dasein* występują u Heideggera jako „przypadki graniczne”, wyznaczające obszar tego pojęcia. Z jednej więc strony *Dasein* to ontyczność, pewnego rodzaju „że jest” tu oto, coś, co napotyka myślenie i powszechnie, przede wszystkim „w sobie samych”, w akcie poczucia „jestem tu oto”, z drugiej zaś — gdy usiłujemy zdać sobie sprawę z tego, kim jest e s m y w istocie, gdy więc nie ontycznie (= bezrefleksyjnie?), a ontologicznie, w sposób teoretyczny, usiłujemy określić własny rodzaj bycia, byt tego oto pytającego, odpowiedź brzmi również: *Dasein*. Tak więc *Dasein* można rozumieć jako bycie-tu-oto, między poczuciem „że” jestem a odkryciem problematyczności tego poczucia, wyrażającym się w pytaniach o „że” i o „jest”. W ten sposób *Dasein* jest bytem, któremu w jego bycie chodzi o sam ten byt.

Pojęcia, które od problemu istoty dzieła sztuki doprowadziły nas do pytania o technikę, znajdujemy gotowe we „Wprowadzeniu” do *Sein und Zeit*: „rozumienie”, ontologicznie właściwe *Dasein*, „otwarcie” bytu, dokonujące się w akcie ontologicznego wglądu *Dasein* w jego własną ontyczność, czyli bycie-tu-oto (egzystencję), „bycie-w-świecie” jako egzystencjalny sposób odnoszenia się *Dasein* do innych jestestw. Do ontologicznych wyznaczników egzystencji należy dołączyć również „ontologiczność samego *Dasein*”, czyli jego źródłową, konstytuującą zdolność rozumienia własnej egzystencji możliwość rozumienia wszelkich jestestw nie mających charakteru *Dasein*. Polega ona na ontycznej wspólnocie wszelkiego „jest”, odkrywanego nie tylko w moim własnym „jestem-tu-oto”, lecz także w „ono-tu-oto-jest”²⁰. Wspólnota ta stanowi ontyczno-ontologiczny warunek możliwości wszelkich ontologii, nie tylko ontologii fundamentalnej, ku wypracowaniu której zmierzał Heidegger we wczesnych próbach swego filozofowania, lecz również ontologii regionalnych, niezbędnych jako fundament każdej nauki o świecie i człowieku²¹.

O ile zagadnienie „człowieczeństwa” zostało wstępnie rozwiązane projektem przeprowadzenia analizy egzystencjalnej, to wydawać by się mogło, że problem „otoczenia” (*Umwelt*) *Dasein*, jego „świata”, będzie można podjąć jako wtórny wobec próby stworzenia fundamentalnej ontologii. Tymczasem Heidegger proponuje nazwać „światem” nie jakieś jestestwa nie mające charakteru *Dasein* i istotowo nim nie będące, lecz charakter samego *Dasein*²². Wprowadzając i analizując pojęcie „świata”, wyznacza mu jednocześnie granicę, określoną mianem „natury”. *Dasein* może ją odkryć za cenę „od-światowienia” swego świata, pozbawienia się charakteru „jestestwa wewnątrzświatowego” (*das innerweltlich Seiende*). To, czym jest „świat” *Dasein*, nigdy nie zostanie zrozumiane jako pojęcie wywodzące się z kategorii „natura”²³.

Szczególne miejsce zajmują w koncepcji *Sein und Zeit* pojęcia „rozumienie”, „prawda”, „odkrywanie” i „otwartość”. Łatwo zauważyć, że wszystkie one wyrażają relacje zaprogramowane jako pomost między mającą powstać fundamentalną ontologią *Dasein* a projektowanymi na jej gruncie „ontologiami regionalnymi”, czyli filozoficznymi podstawami nauki. Wiemy dziś, że swojego ontologicznego projektu Heidegger nie zrealizował, zaś całość jego filozofii skupiła się właśnie wokół tych „środkowych” pojęć. Odstąpił także od metod, jakimi pierwotnie zamierzał się posłużyć (tj. od analizy egzystencjalnej *Dasein* oraz redukcji fenomenologicznych) i dokonał „zwrotu” ku hermeneutyce, uwidocznionego już w wykładzie „O istocie prawdy” z 1930 r. Tekst wykładu rozwija intencje słynnego § 44 *Sein und Zeit*, gdzie prawda określona została

²⁰ Por. wprowadzone tu określenia z § 4: *Der ontische Vorrang der Seinsfrage* (SuZ, s. 12–14).

²¹ *Ibid.*, s. 13.

²² „>Welt< ist ontologisch keine Bestimmung d e s Seienden, das wesentlich das Dasein n i c h t ist, sondern ein Charakter des Daseins selbst” (*ibid.*, s. 64).

²³ *Ibid.*, s. 65.

— wbrew utartemu zwyczajowi — jako „nie-skrywanie” (ἀλήθεια). Heideggerowi nie chodziło, oczywiście, o żadne rewelacje słownikowe, lecz raczej o rodzaj doświadczenia zawartego w greckim pojęciu²⁴. Gdy bowiem stosujemy definicję prawdy przypisywaną Arystotelesowi, a głoszącą, iż między pojęciem a pojmowaną rzeczą zachodzi relacja zgodności/adekwatości, cały jej sens sprowadza się do przypieczętowania jako czegoś zupełnie oczywistego rzeczy niemożliwej. Aby sąd, zdanie czy też pojęcie mogło „zgadzać się” z rzeczą, której dotyczy, musiałby zająć wprawdzie co najmniej jeden z dwóch przypadków: albo zdanie (sąd, pojęcie) musiałoby być rzeczą, albo też odwrotnie — rzecz musiałaby się stać pojęciem. Tymczasem nic takiego się nie dzieje, a mimo to „arystotelesowa” definicja prawdy funkcjonuje w myśleniu potocznym i w naukach. Heidegger proponuje, by zbadać założenia, jakie niegdyś spoczęły u podstaw pojęcia „prawda”.

„Sprawdzenie” prawdziwości zdania zasadza się zazwyczaj na receptywniej „dostępności” rzeczy, o której zdanie mówi. Polega ona na możliwości zmysłowego, „naocznego” stwierdzenia obecności rzeczy w jej właściwej postaci, bez czynników zakłócających pełnię obecności. Doświadczenie „sprawdzania” to otwarcie się *Dasein* na nieskrytą obecność jestestwa, na tzw. „rzecz samą”. Tak pojmowana „prawda-ἀλήθεια” z całą pewnością nie jest „faktem”, do którego dociera intelekt ludzki porównując zjawisko i jego opis, a procesem, „oczyszczaniem”, o którym pisał w *Fedonie* cytowany wcześniej Platon. Jeśli jednak platońska ἀλήθεια miała być oczyszczeniem intelektu z natłoku wrażeń zmysłowych, to u Heideggera proces ten zakłada konieczność oczyszczenia się *Dasein* z wszelkiego rodzaju „aprioryzmów”, tamujących bądź zniekształcających proces zmysłowego postrzegania. By postrzegać „prawdziwie”, czysto, *Dasein* musi zdecydować się (*entschliessen*) na otwarcie swego rozumienia jestestw jako będących, czyli uczestniczących w byciu. Stanie się to możliwe dopiero wówczas, gdy odkryje siebie jako byt-ku-śmierci, gdy z perspektywy skończoności swego bytowania stanie otworem wobec konieczności śmierci. Gotowość bycia-skończonym wydaje się stanem, w którym ostatnie skłonności *Dasein* do od-graniczania się od innych jestestw zostały pokonane, a ono samo otworzyło się całkowicie na byt (*das Sein*). Gotowość bycia-skończonym jest praktycznie tożsama z możliwością pełnego rozumienia, istotowo przynależącego do *Dasein*, z jego byciem-autentycznym. W stanie zdecydowanej, rozumiejącej otwartości „*Dasein* jest >w prawdzie<”²⁵, odkrywa „w” niej rzecz. Ta zaś ze swej strony nie skrywa się, nie spodziewając się „napadu” aprioryzmów. Odkryta, jawna rzecz—fenomen zjawia się w ten sposób w o t o — otwartym polu rozumienia *D a-sein*, wkracza jako „jasna i wyraźna” w b y t *Da-sein*. Byt rzeczy jako jawna, odkryta obecność (postulowana Husserlowska „rzecz sama”?) uobecnia

²⁴ Zob. W. Biemel, op. cit., s. 63.

²⁵ Por. SuZ, § 44, s. 221.

się bytowi *Dasein* jako wolnemu w swej decyzji otwierania się na najbardziej własne możliwości bycia: rozumienie i skończoność. Oto istota zgodności „rzeczy” i „myślenia”, wyrosła z „oczyszczania-ἀλήθεια”.

Jest rzeczą naturalną, że zgodność taka musi być poprzedzona „oczyszczeniem” czy — jak się mówi współcześnie — „redukcją”. Jeśli jednak fenomenologia, jaką poznał Heidegger, przestawała na podjęciu decyzji co do przeprowadzenia redukcji *epoché* i eidetycznej, to starogreckie „oczyszczenie” wymagało podjęcia decyzji wykraczających daleko poza sferę metodologii poznania. Obszarem właściwym, którego musi dotyczyć „zdecydowanie” „oczyszczenia” go, by możliwe stało się w ogóle istotowe postrzeganie, był dla antycznych Greków obszar „samego siebie” (Heideggerowskie *Selbst*), na którego doniosłość zwracał uwagę napis nad wejściem do świątyni Apollina w Delfach. Toteż w efekcie takiego konstruowania pojęcia prawdy nie dziwi już, że podstawowym warunkiem możliwości wydarzenia się ἀλήθεια jest według Heideggera sumienie: ten głos, który woła *Dasein* ku niemu „samemu” i ku podjęciu decyzji fundującej otwartość jego rozumienia zarówno *Da*, jak i *sein*, jak również — a może nawet przede wszystkim — rozumienia skończoności *Dasein*.

Pośród tych uwarunkowań ontologicznych nie powinniśmy tracić z oczu ontycznego, egzystencyjnego obszaru *Dasein*, jakim jest jego zanurzenie w powszedniości. Nie chciałabym przy tym poruszać dziejowo-czasowych aspektów egzystencji, ponieważ ze względu na ich złożoność należałoby poświęcić im odrębną rozprawę. W kontekście „dzieła sztuki” stosowniej będzie ograniczyć rozważania do zagadnienia prawdy: jej uobecniania się przeciętnemu *Dasein* w jego codzienności.

Heidegger zakłada, że wszelka egzystencja wywodzi się z bycia-w-świecie, które zarazem konstytuuje, zaś sam „świat” nazywa, jak widzieliśmy wcześniej, charakterem *Dasein*, nieprzedmiotowością, do której odnosi ono wszelkie swoje poczynania. „Świat” wyrósł w opozycji do „ziemi”, zasiedlonej i walczącej z *Dasein* o swobodę naporu, wolność skrywania. Działania *Dasein*, zmierzające do obłaskawienia „ziemi”, budowania na niej domostw, zaowocowały „działami”, trwałymi objawami rozumienia jej natury i natury „świata” na niej powstającego. „Ziemia”, gdy udziela swych bogactw lub zezwala na osiedlenie, obdarowuje; ale też żąda spłaty zaciągniętego długu: przywołuje *Dasein* z powrotem do swego wnętrza. Jej dar jest sporny: dając — żąda; udzielając — wycofuje to, co darowane. *Dasein* podlegające przywoływaniu „ziemi” i obdarowywane staje tym samym w jądrze sporu, który się o nie toczy. By wyznaczyć bezpieczne granice swej egzystencji, zabudowuje „ziemię” „światem”; by nie być wydane na pastwę żywiołu, powściąga jego moc narzędziami. Rozumienie „ziemi” i jej „spornej” istoty zostało określone przez Greków słowem τέχνη — umiejętnością, wiedzą wyrastającą ze spostrzeżenia tego, co

uobecnia się jako nieskryte²⁶. Ten, kto tę umiejętność posiadał, może swoją sztuką doprowadzać do ujawnienia jestestwa w jego realnej pełni, w nieskrytości ἀλήθεια — jako φύσις²⁷. Prawda „ziemi” odkrywa ją jako udzielające wycofywanie — jako spór. Prawdą „świata” zaś jako czystej intencjonalności wydaje się z kolei prowokacyjne przesłanie „ziemi” i jej spornej natury. By *Dasein* mogło „rozumieć” swój „świat”, musi zdecydować się „otworzyć” na własną skończoność, na przywoływanie „ziemi”, by zaś „świat” mógł stać się, zaistnieć, niezbędne wydaje się „przesłonięcie” nim „ziemi” przywołującej *Dasein* do siebie i przyjęcie jej jako źródła, gleby „świata”. Taki „świat”, budowany z darów „ziemi” na jej „odmowie”, sam jest ujawnianiem granicy „ziemi” przez jej „zasłonięcie”. Prawda *Dasein*, w której poznaje ono „siebie samo” między „zasłaniającym” „ziemię” „światem” a „uchylającą się” „światu” „ziemią”, to spór obydwu, to ἀλήθεια, oczyszczone pole walki między skrytością a odkrywaniem.

Wszelka prawda, rozumiana w języku Platona, jest z istoty prześwitem powstałym w sporze²⁸. Aby jednak prześwit mógł się dokonać, strony sporu winny stanąć wobec siebie w napiętym oczekiwaniu — i wytrzymać w nim bez jawnego starcia. Gdy bowiem „świat”, intencjonalna nieprzedmiotowość, umożliwiająca człowiekowi bycie-człowiekiem, runie w walce na „ziemię”, gdy „ziemia”, z natury swej skrywająca i pochłaniająca, zamknie się nad „światem”, bycie człowiekiem nie będzie już „czystym-byciem-w-prawdzie”, stanie się bezświatowym, przyziemnym zdziczeniem. Dlatego zwykle, powszednie *Dasein* tak usilnie stara się z pomocą narzędzi utrzymać napięcie sporu „ziemi” i „świata” w granicach nie dopuszczających do rozgorzenia walki. Tymczasem nieprzedmiotowość „świata” rozrasta się coraz gwałtowniej i przytłacza „ziemię”, wytrącając ją z pierwotnej równowagi. „Ziemia” uchyla się i wycofuje, odmawia „światu” podstawy. *Dasein* zaś usiłuje przywrócić b e z p i e c z n ą sporność obydwu coraz bardziej wyspecjalizowanymi narzędziami, ingerującymi w „sens” świata i „treść” Ziemi. W końcu określa „bezpieczeństwo” sporu jako zgodność, adekwatność „świata” i „ziemi”, nie dostrzegając, że „zgodność” niweluje sam spór i dystans, usuwa granicę „ziemi” i „świata” pozwalając im stopić się w chaotyczne, bez-podstawne jedno. Kiedy „zgodność” została uznana za najwyższy miernik wszelkich dokonań *Dasein*, okazało się, że niepostrzeżenie ono samo przedzierzgnęło się w *Dasein*-bez-ziemi, w istotę bezpodstawną, pozbawioną także „świata”, dla którego zabrakło oparcia. Nieważkie, bo pozbawione przyzywającego głosu „ziemi”, *Dasein* współczesne przypominałoby cień *Dasein*, egzystencję nieautentyczną, ponieważ pozbawioną

²⁶ DUDK, s. 47.

²⁷ Ibid., s. 48.

²⁸ Ibid., s. 41—43.

nawet rozumienia własnego „jest”, gdyby nie wydarzające się niekiedy τέχνη-ποίησις, umiejętne-wydobywanie²⁹.

Bycie-w-świecie, jeden z podstawowych „wyznaczników” *Dasein*, domaga się „świata”. Roszczenie to ma szansę się spełnić, gdy „światu” przybędzie podstawa, „ziemia”. Jednakże przeciętne *Dasein* nie rozumie dziś „ziemi” inaczej, aniżeli jako źródła surowców, a „świata” jako sobie podobnych *Dasein*, krzątających się i dogadujących z sobą w kwestiach najpowszedniejszych, dotyczących głównego obiektu zatroskania — narzędzi. Przeciętne *Dasein*, istotowo będące-w-świecie, w swoim świecie tylko „bywa”, nie umie w nim „być”, na trwałe w nim się „znaleźć”. Nie potrafi w ogóle „być”: staje się tylko. „Bycie”, takie „autentyczne”, istotowe-bycie-w-prawdzie, zdarzyłoby się wówczas, gdyby *Dasein* zdecydowało się stanąć „w sporze”, „pomiędzy”: pojęciem a rzeczą, „światem” a „ziemią”, gdyby tu-oto, w „sobie samym” otwarło prześwit pozwalający z całą jasnością zobaczyć naskórek rzeczy — φαίνόμενον i źródło sądu ułożonego ze słów — λόγος³⁰.

Bycie-w-prawdzie stałoby się wówczas byciem-autentycznym, rozumieniem. Czy zdarza się ono jeszcze i kto bywa nim obdarowany? Z rozważań okresu *Sein und Zeit* możemy się domyślać, że tylko ten, kto słucha głosu sumienia³¹, nawołującego *Dasein* do „siebie samego”, może oczekiwać daru rozumienia. A że mimo wszystko w naszym „czasie marnym” bywa on jeszcze udzielany, dowodzą „świadczenia rozumienia” pozostawione przez najbardziej wsłuchanych w siebie, otwierających i utrzymujących napięcie sporu „ziemi” i „świata” odkrywców źródła sztuki „bycia”. Każdy z nich, czy to Albrecht Dürer, van Gogh, Rilke, Trakl, czy Novalis, nim swą sztuką poświadczył własne bycie-w-prawdzie, stawał się wprawdzie „sobą samym”, niepowtarzalnym, nieporównywalnym z nikim innym i dlatego autentycznym „Sobą”, stojącym niewzruszenie wobec naporu wszelkiej amorficznej masy „ziemi”, wyrastającym ze wspólnego „świata”, przywołanym do rozumienia własnej skończoności i własnej kruchości wobec siły „sporu” obu potęg. Sile tego „sporu” toczącego się między zwykłą, przeciętną codziennością a „każdorazową mojąsią” Siebie musi odpowiadać siła sztuki podtrzymywania go tak, by nie wygasł. Przeciętne *Dasein* siły takiej nie ma, toteż „spór” jego „świata” i „ziemi” nie może rozpalic się jasnym płomieniem: popada ono wówczas albo w szarą codzienność „się” (*das Man*)³², albo w egotyzm, który czyni je samotnym i broni mu dostępu do

²⁹ M. Heidegger, *Pytanie o technikę...*, s. 254: „Czym była sztuka? Przez czas krótki może, lecz wzniósł? Dlaczego nosiła skromne miano τέχνη? Ponieważ była odkrywaniem, wprowadzającym i dobywającym na jaw (*her- und vorbringendes Entbergen*) i przeto przynależnym ποιησις. To właśnie miano otrzymało na koniec jako nazwę własną owo odkrywanie, które rządzi we wszelkiej sztuce piękna — miano poezji, miano pieśni (*das Dichterische*)”.

³⁰ „Układać znaczy po grecku λέγειν, λόγος. Polega to na ἀποφαίνεσθαι, dobywaniu na jaw” (*ibid.*, s. 228).

³¹ SuZ, § 55, 56, 57 (s. 270—280).

³² Por. § 38: *Das Verfallen und die Geworfenheit*, [w:] SuZ, s. 175: „Tytuł [,Upadek

niego samego. *Dasein* niepowszednie, wielkie siłą nie pozwalającą mu od siebie odpaść i upaść na „świat”, czerpie ją ze sztuki *Gelassenheit*³³ — spokoju, stałości, wytrwałości, pogodnej wiedzy *Kuinzige*³⁴, której znikąd uzyskać nie można, ci zaś, którzy ją mają, „dostali ją od drogi polnej”³⁵. Źródłem owej spokojnej pewności jest prostota, rosnąca jak przydrożny dąb — wrastająca na równi w „ziemię” i w „świat”. Czerpiąc z niej, *Dasein* wsłuchuje się w głos nawołujący je do własnego wnętrza, do zdecydowania na Siebie, to znaczy: na rozumienie własnej skończoności i własnego miejsca rozrastającego się między „ziemią” a „światem”. „Zdecydowane”, swoje własne, więc skupione przy sobie *Dasein* wzrasta, jak wzrastają dęby: „otwiera sobie rozległość nieba, a jednocześnie wkorzenia się w ciemności ziemi”³⁶, sobą utrzymuje i wyznacza ich dystans, w sobie — w swej wytrwałej prostocie — nosi ich spór. *Da*, „tu-oto” sporu nie kryje w sobie podstęp, tajemnej broni, która go uśmierzy lub zażegna; *Dasein* bowiem, zdecydowane na siebie, zdecydowało się *Da-s-e-i-n* — b y ć-tu-oto, trwać szczerze przy sobie jako przy otwartym, swobodnym polu, przy „ubitej ziemi” sporu. *Da-sein*, b y ć-tu-oto znaczy: tu oto, między światem a ziemią, w y t r w a ć jako pogodna i szczerza otwartość, dostępność dla obydwu. Zaś „wszystko, co szczerze, proste, jest szczerze tylko wtedy, gdy człowiek w równej mierze zgadza się na dwie sprawy: by być gotowym na wezwanie najwyższego nieba i wziąć w obronę owocodajną ziemię” — wyjaśnia Heidegger w *Polnej drodze* w dwadzieścia prawie lat po opublikowaniu *Sein und Zeit*³⁷.

Niemalą jest sztuką trwać przy sobie w zgiełku, gadaniu, zatroskaniu, codziennej krzątaninie i ciekawości, właściwym powszedniemu byciu-w-świecie. Jeszcze większą — trwać mimo to, że bycie-w-świecie jest w istocie byciem-ku-śmierci. Nie wystarczy tu desperackie, sartrowskie zdecydowanie-na-siebie wynikłe z „wolności” od wszystkiego; ono nie zapewni wytrwałości w trwaniu przy wybranym projekcie bycia-sobą, a może spowodować odpanięcie od siebie, upadek „na świat”, o czym była mowa. Jedyne źródłem sztuki wytrwania wydaje się być w filozofii Heideggera rozumienie samego *sein*

i wrzuconosc” — J. Ż., który nie wyraża żadnego negatywnego wartościowania, powinien znaczyć: *Dasein* jest przede wszystkim i najczęściej p r z y objętym troską światem. Takie zaangażowanie się w... (*dieses Aufgehen bei...*) ma najczęściej charakter zatracenia się w publiczności Sie. Przede wszystkim *Dasein* zawsze już odpadło od siebie samego jako właściwej możliwości bycia sobą i upadło na świat. Upadek na świat oznacza wkroczenie w bycie z innymi, o ile wprowadzone zostało ono przez gadanie, ciekawość i dwuznaczność. To, co nazwaliśmy niewłaściwością *Dasein* [por. § 9, s. 42 i n.], doświadcza teraz przez interpretację upadku bardziej precyzyjnego określenia”.

³³ M. Heidegger, *Gelassenheit*, Pfullingen 1959.

³⁴ Por. esej M. Heideggera *Polna droga*, Philosophon Agora, maj 1981, s. 111—114 (lub w: idem, *Feldweg*, Frankfurt am Main b.r.w.).

³⁵ Ibid., s. 113.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid., s. 112.

— bytu i bycia *Dasein*, ujawniającego się w płynnym procesie ἀλήθεια — odkrywającego skrywania. Nieskrytość-ἀλήθεια — to chwilowa jasność ginąca w granicy mroczności, jasność, która ujawnia siebie samą i mrok, dając zarazem do zrozumienia, że wszelka obecność, okamgnienie „jest” to podobny przeblysłk ujawniający to, co się uobecniło i brak. Z chwilowej jasności ἀλήθεια, z jej zgody na granicę mroku, *Dasein* rozumie wszelkie *Sein* — byt i bycie jako ujawnienie sensu „jest” w granicach nicości. Otwierając się pogodnie i zdecydowanie na „graniczny” spór „świata” i „ziemi”, rozumie własne swe *sein* jako bycie-w-świecie i bycie-ku-ziemi w granicach nie-bycia-już-więcej; prostota bycia i bytu, powszechność niebytu stanowiącego kres wszelkiego sporu — są nauką, wtajemniczeniem, którego użycza *Dasein* „droga pola”. „Wtajemniczona pogoda (*die wissende Heiterkeit*) jest bramą do wieczności. Jej odrzwia poruszają się na zawiasach, które przez kowala-artystę zostały wykute z zagadki *Dasein*”³⁸. Pogoda opromienia spokój wtajemniczonego *Dasein*, jak piękno, które rozjaśnia dzieła sztuki. Pogodne, „wiedzące” życie stanowi bowiem dzieło nie mniejsze, aniżeli płótna van Gogha czy *Elegie* Rilkego. „Źródłem dzieła sztuki jest sztuka. Czym jednak jest sztuka?”³⁹ Jako τέχνη jest umiejętnością wydobywania tego, co ukryte; jako ποίηση — *Dichtung* — zbieraniem tego, co wydobyte, ustawianiem w świetle prześwitu. Wszelka sztuka, także sztuka życia — wywodzi się z *dichten*, którego istotę Heidegger chce rozumieć jako „darowywanie, ugruntowanie, rozpoczynanie” prawdy⁴⁰. Dzieło sztuki, np. portret butów chłopskich pędzla van Gogha, to dzieło z-działane, ugruntowane „sztuką życia” artysty, darującą mu rozumienie s p o r u, w jaki wdał się otwierając swą wyobraźnią świat, w którym para butów, syta własnej udatności, boczy się na siebie pozostając jednością, parą; sporu między nieziemskim światem twórcy a ziemią zwykłych zjadaczy chleba, których buty stoją sobie zgodnie przy łóżku i nie marzą nawet o pozowaniu do portretów. „Spór” pary na płótnie parodiuje spór „świata van Gogha” i „ziemi *das Man*”, napierającej, by go pochłonąć, parodiując zaś — ironicznie ujawnia sporność wszelkich „ziem” i „światów”. Tylko artysta potrafi w tym zamęcie zgodzić się na „siebie” i przy sobie, w granicach „sporu”, jaki toczą o niego krytycy i własne jego marzenia — pozostawać. Wytrwać w sporze, zamieszkać w nim, umiejętnie go podsycać, potrafią najwytrwalsi, ci, którzy odkryli, że nawet odcięte ucho wyznacza granicę prawdy — odsłania „świat”, którego miejsce jest ponad „ziemią”.

³⁸ Ibid.

³⁹ DUDK, s. 29.

⁴⁰ Ibid., s. 62.

TRUTH OF A WORK OF ART

(COMMENTS ON „PHILOSOPHIES OF ART AND BEAUTY” BY M. HEIDEGGER)

(Summary)

Heidegger's esthetic proposal, contained in the dissertation *Philosophies of Art and Beauty* refers in a sense to the Aristotelian tradition where all phenomena, including esthetic ones, are investigated in the categories of matter and form. Heidegger, however, introduces his own terminology instead of the traditional notions: he speaks of „earth” instead of matter; the conception of form is replaced by „world”. The Aristotelian connection of both factors which grounds reality of phenomena, go *Philosophies* form of „dispute”, deciding of coming into being of a work of art, different (thanks to its „disputational” origin) from devices and common objects. The notion „world” is wellknown for all readers of *Sein und Zeit* by Heidegger, where it accompanies such existentials as „understanding”, „openness”, „commonplaceness”, etc. A notion of truth was introduced in *Sein und Zeit*, too. It was interpreted here as a process of discovering what is hidden, as a specific game between the opening understanding of *Dasein* and the appearing phenomenon. The truth-ἀλήθεια appears in this convention as a specific „dispute” between *Dasein* and the phenomenon, taking on a mask of „the thing”, a dispute difficult to clear up in the situation when *Dasein*, trusting its rational-technical abilities, reaches only to numerous uses of the thing, but not to „the thing itself”. The cognitive-technical apparatus leads, according to Heidegger, to an assault (*Überfall*), to an act of violence towards the thing, not to its „exposure”. Creation, obtaining and establishing „the thing” — a work of art, would certainly be a situation when violence and its effects could be replaced by „insight into the thing itself”. In *Philosophies of Art and Beauty* Heidegger presents the assumptions, indispensable according to him, for „art”-τέχνη, to come into being in *Dasein*. Art allows not only „insight into the thing itself”, it conditions as well coming into existence of the thing which could not come into being without this ability. The interpretation of Heidegger's esthetic dissertation as a continuation of his studies in *Sein und Zeit*, completed subsequently by the essays concerning the essence of technics and poetry (see the collection *Budować, mieszkać, myśleć* by this author, published in Warsaw in 1977), lets connect the conceptions of truth and art (ἀλήθεια, τέχνη) with the postulate of authenticity of *Dasein* and even — as a far-going hypothesis — come to the following conclusion: the authentic *Dasein* is such being-in-the-world which attaches great importance to building of its most own „world-being-towards-death”, open to its own finiteness, opening — with his understanding — the earth, which — when it closes over it — will become an empty place, witnessing of the loss. A work of art is the only trace after the authentic *Dasein*.

Translated by Zofia Knudsen