

Sannhet som kunst

Om Martin Heideggers og Theodor W. Adornos syn på ”sannhet”, om måten de relaterer sannheten til kunsten på, og om den rollen mennesket får i forhold til virkeligheten i denne prosessen.



Mastergradsoppgave i filosofi av
Rebecka Sofia Ahvenniemi
FILO350, Universitetet i Bergen
Mai 2010

Forord:

Jeg ønsker å gi begge mine veiledere Hans Marius Hansteen og Vibeke Tellmann en hjertelig takk for engasjementet og verdifulle kommentarer. I tillegg fortjener mine medstudenter Linda Mc Guffie og Bård Hobæk å bli takket varmt for korrekturlesning av oppgaven.



Innholdsfortegnelse:

1. Innledning 4

- 1.1. Kartlegging av problemstillingen 6
- 1.2. Videre avgrensning; om forholdet mellom Heidegger og Adorno 10
- 1.3. Om valg av litteratur 11

2. Kritikk av subjektets førsteposisjon 15

- 2.1. Heideggers kritikk av subjektivism; sannhet som *aletheia* 15
 - 2.1.1. Sannheten fra og med Descartes 15
 - 2.1.1.1. Sannheten innenfor et allerede åpent område 18
 - 2.1.2. Fra Descartes til *Dasein* 20
 - 2.1.3 Sannheten som *Aletheia* 25
- 2.2. Adorno: Kritikk av den instrumentelle fornuften – sannhet og *mimesis* 28
 - 2.2.1. Om den instrumentelle fornuften og identitetstvangen 28
 - 2.2.2. Mennesket som subjekt – massebedrag: helheten er det usanne 35
 - 2.2.3. Sannhet og *mimesis* 38
- 2.3. Refleksjoner over de viktigste parallellene og forskjellene mellom Heideggers og Adornos syn på sannhet, med fokus på subjekt – objekt -forholdet 42

3. Sannhet som kunst 48

- 3.1. Heidegger: Kunst og spenningsforholdet mellom "jorden" og "verden" 48
 - 3.1.1. Språk og skapelse 49
 - 3.1.1.1. Språket som en felles henvisningssammenheng 52
 - 3.1.1.2. Diktning 58
 - 3.1.2. Kunstverket som en "begynnelse" 59
 - 3.1.2.1. Estetikk og smaksdom 60
 - 3.1.2.2. Hva er et kunstverk? 62
 - 3.1.2.3. Jorden og verden 66
 - 3.1.2.4. Kunsten som sannhetens hendelse 69
 - 3.1.3. *Gelassenheit* 72
- 3.2. Adorno: Sannhet og kunstens gåtekarakter 78
 - 3.2.1. Kunstens "språklikhet" 79
 - 3.2.1.1. Språkets "form" og sannhet 80
 - 3.2.1.2. Kunst som "språkløst språk" 84
 - 3.2.2. Kunstens "sannhetsgehalt" 86
 - 3.2.2.1. Kunsten og samfunnet – kunstens autonomi i dag 87
 - 3.2.2.2. Kunstverkets form som rasjonalitetens selvkritikk 89
 - 3.2.2.3. Kunsten som en overskridelse av det "gitte" 97
 - 3.2.2.4. Kunstens sannhetsgehalt og gåtekarakter 100
 - 3.2.3. Metafysisk erfaring – kunstverket og mennesket 102
- 3.3. Om kunstens overskridende element hos Heidegger og Adorno, og om noen grunnleggende forskjeller i deres filosofiske prosjekt 105

4. Filosofi som kunst 109

5. Litteraturliste 113

An Abstract 116

1. Innledning

I denne masteroppgaven ønsker jeg å skildre Martin Heideggers (1889-1976) og Theodor W. Adornos (1903-1969) sannhetsoppfatninger, og hvordan disse er relatert til menneskets "posisjon" i forhold til virkeligheten. Gjennom dette søker jeg å presentere to alternativer til en tradisjonell måte å oppfatte sannhet på, som korrespondanse og "riktighet", hvor mennesket står i sentrum og forvalter sannheten. Mens Heidegger beskriver "sannheten" som "avdekkethet", en "åpning" hvor det værende først kan vise seg *som* det værende, er "sannheten" for Adorno en type genuin erfaring, som ikke søker å skape et nytt, helhetlig bilde av verden, men som lar seg "tiltale" av den uoverskuelige virkeligheten. Dreiningen bort fra subjektet kan sies å danne et felles grunnlag for Heideggers og Adornos syn på sannhet, selv om dette skjer ut fra to svært forskjellige filosofiske prosjekt (1.2). Heidegger og Adorno tilskriver mennesket en rolle, hvor det verken er et "dømmende subjekt" eller en passiv mottaker av en "gitt" sannhet. Som vi vil se, handler det til syvende og sist om en *innstilling* mennesket må påta seg i forhold til virkeligheten for å la den komme til uttrykk på en "sannere" måte. Heller enn å underordne seg virkeligheten, må mennesket la virkeligheten trenge seg gjennom de etablerte tankeformer og åpne for nye muligheter som står utenfor den menneskelige forståelses rekkevidde. At denne innstillingen kommer til uttrykk hos både Heidegger og Adorno, er grunnen til at de er spesielt interessante å stille ved siden av hverandre i betraktningen av "sannhet".

Tittelen på oppgaven er "Sannhet som kunst". Dette viser til at *kunsten* blir "stedet" for sannheten hos Heidegger og Adorno. Adorno mener at kunsten, og kanskje *bare* kunsten, har mulighet til å vise sannhet i det moderne samfunnet som ellers er gjennomsyret av "nyttetenkning" og som gjerne oppfatter som virkelig bare det som passer inn i på forhånd definerte begreper og forestillinger. Kunsten har derigjennom et samfunnskritisk potensial. "I en verden uten fortryllelse er det, uten at den vil innrømme det, en skandale at kunsten faktisk finnes, ettersom den etterligner den magien verden ikke tåler,"¹ skriver Adorno. Heidegger på sin side beskriver en strid mellom den åpnende "verden" og seg-tilbaketrekkende "jorden", som stilles opp i kunsten. Denne striden gjenspeiler sannhetens grunnkarakter. I nærheten av kunstverket kan mennesket fornemme striden mellom det *at* vi har en verden, og at denne verden stadig tenderer mot å tildekke seg og bli til en selvfølge. Mennesket bringes derigjennom i kontakt med livets usikre grunnlag, den "kampen" det selv alltid allerede står i.

¹ Theodor W. Adorno: *Estetisk teori*, 1998, side 110 (*Ästhetische Theorie*, 1970)

Undertittelen, som i tillegg peker på at masteroppgaven skal handle om den posisjonen mennesket får i forhold til virkeligheten i Heideggers og Adornos syn på sannhet, kunne like godt ha vært hovedtittelen på oppgaven i og med at vårt fokus hele veien skal ligge nettopp på dette forholdet. Retorisk sett vil den aktuelle tittelen likevel fungere bedre. Det er ikke ofte at sannheten blir relatert nettopp til kunsten, mens kunsten som sannhetens ”hjem” er et vesentlig trekk Heideggers og Adornos sannhetsoppfatninger har til felles. Mens den tradisjonelle estetikken for det meste oppfatter kunstverket som en fremstilt gjenstand, som for eksempel en kilde til ”opplevelse” eller et objekt for ”smaksdom”, er kunsten for både Heidegger og Adorno noe som kan overskride både det begrepelige og opplevelsesmessige. Derigjennom bryter Heidegger og Adorno også i sitt kunstsyn med tradisjonen som plasserer mennesket i en dømmende posisjon. Menneskets rolle i forhold til virkeligheten kommer vi til å ha som en rød tråd gjennom hele masteroppgaven, også når det gjelder kunstdiskusjonen.

Fremgangsmåten i oppgaven vil være den følgende: vi vil først se på Heideggers og Adornos sannhetsbegreper i forhold til subjektivitetskritikken, som ligger sentralt hos begge (2.1, 2.2). I 2.3 vil vi konkludere og vurdere enkelte hovedtrekk ved denne kritikken og ved Heideggers og Adornos sannhetsbegreper. Vi vil også diskutere hvordan Heidegger og Adorno holder seg til filosofiens muligheter og hva de er ”ute etter” i sine filosofiske prosjekt. I kapittel 3 kommer vi til å stille sannheten opp mot kunsten, og på lignende måte først behandle sannhetens relasjon til kunsten ut fra Heidegger og Adorno hver for seg (3.1, 3.2). Her vil vi også ha et ”vurderende” kapittel, hvor vi betrakter det overskridende elementet ved kunsten, og både den nærheten og avstanden vi kan se mellom Heidegger og Adorno, blant annet i deres ”kunst” -begrep (3.3). I det siste kapittelet (4) diskuterer vi på et ”metanivå” hvordan selve fremgangsmåten i denne oppgaven står i forhold til det ”språket” vi møter hos Heidegger og Adorno. Den analytiske fremstillingen vi har valgt i denne oppgaven, og som et tema som dette delvis krever, kan samtidig både ”svekke” og ”synliggjøre” innholdet i Heideggers og Adornos filosofiske prosjekt.

La oss nå kartlegge nærmere selve problemstillingen om sannhet og kunst, og hva slags spørsmål som ligger til grunn for denne hos Heidegger og Adorno. Dette vil samtidig være avgrensende i forhold til temaområdet som blir behandlet (1.1). Videre vil vi avgrense problemstillingen gjennom å klargjøre i hvilken grad og med hvilke hensikter forholdet mellom Adorno og Heidegger vil bli diskutert i denne oppgaven (1.2). Vi vil også beskrive og begrunne bruken av kildelitteratur. Blant annet vil vi her rettferdiggjøre måten vi benytter oss av verker fra både den tidlige og sene fasen hos Heidegger (1.3).

1.1. Kartlegging av problemstillingen

Når vi snakker om sannhet på en hverdagslig måte, søker vi ofte å diskutere om en oppfatning er sann eller ikke. Hva betyr det at noe er sant? Sannhetsdiskusjonen i filosofi søker på forskjellige måter å beskrive hva vi mener med selve begrepet "sannhet". Ifølge *korrespondanseteorien* vil man, gjennom å sammenligne en setning med saksforholdet i virkeligheten, kunne avgjøre om den er sann eller ikke. Da blir sannheten sett på som overensstemmelse mellom et utsagn og virkeligheten. For eksempel er påstanden "snøen er hvit" sann, hvis snøen i den eksterne virkeligheten faktisk er hvit. *Koherensteorien* hevder på sin side at sanne påstander er de som er koherente, passer sammen med vår allerede eksisterende viten. Da har sannheten ikke et "reelt" grunnlag i verden, idet det ikke er virkeligheten som avgjør om påstanden er sann. Påstanden har en relasjon bare til andre påstander og til vårt trossystem som helhet. Ifølge *pragmatismen*, er oppfatninger sanne, hvis de fungerer bra. Når vi lykkes med å fungere i verden med en forestilling, for eksempel "Columbus fant Amerika i 1492", kaller vi oppfatningen sann. Begrepet "sannhet" har en brukbar funksjon i vår kommunikasjon, og det er tilknyttet våre praksiser. Slik har den pragmatiske sannheten heller ingen direkte relasjon til en "reelt" eksisterende verden. En streng pragmatiker trenger ikke å ta stilling til måten verden eksisterer på, avhengig eller uavhengig av menneskets bevissthet. Ut fra disse eksemplene kan vi se at måten å betrakte sannheten på står i en relasjon til spørsmålet om menneskets "ontologiske posisjon" i verden. Korrespondanseteorien har for eksempel allerede antatt en "reelt eksisterende omverden", som vi kan sammenligne våre påstander med for å verifisere dem. Behovet for å definere hva vi egentlig mener når vi sier at noe er "sant", kan sies å ha oppstått delvis som en følge av spørsmål om menneskets mulighet til å oppnå objektiv erkjennelse av verden og på hvilken måte denne verden overhodet eksisterer. Finnes verden uavhengig av mennesket, eller er den kanskje en språklig konstruksjon? Korrespondanseteorien står vanligvis for et realistisk virkelighetssyn.² Påstandene blir verifisert gjennom observasjoner av en ekstern verden, og da går man ut fra at verden eksisterer "på egen hånd".

Her er det først og fremst korrespondanseteorien vi vil ta i betraktning, mens de to andre sannhetsteoriene blir nevnt for å vise relasjonen mellom sannhetsteorier og menneskets posisjon i forhold til virkeligheten. Korrespondanseteorien kan sies å være den mest etablerte

² Det har også blitt fremstilt andre typer korrespondanseteorier, blant annet at sannhet er overensstemmelse mellom et utsagn og sanselig erfaring. Da trenger en korrespondantiker ikke å være ontologisk realist, men kan også være for eksempel fenomenalist, hvilket er en form for idealisme. Ifølge fenomenalisme handler "væren" om det å bli persipert, og det eksisterer ikke nødvendigvis noe reelt bak selve sansningen. Likevel er den aller vanligste og allment erkjente måten å tenke korrespondanseteorien på, basert på et realistisk virkelighetssyn, hvor overensstemmelsen befinner seg mellom det som blir sagt og et eksternt saksforhold.

tilnærmingen til sannhet i den vestlige tradisjonen, og det er til denne Heidegger, og til en viss grad Adorno, tar aktivt avstand fra i utformingen av sitt eget syn på sannhet. Separasjonen mellom mennesket som subjekt og verden som et ekspliserbart objekt kommer klart til uttrykk i korrespondanseteorien hvor påstandene sammenlignes med eksternt foreliggende saksforhold, men hvor påstandene allerede må ha blitt utformet til noe ”meningsfullt” før dette gjøres.³ Dette kan også kalles for en ”forestillende” sannhet, i og med at det nettopp er forestillinger om virkeligheten som gjennom observasjoner blir bekreftet eller avkreftet. Gjennom sin kritikk av korrespondanseteorien sannhetsbegrep, søker Heidegger ikke å erstatte det tradisjonelle synet på sannhet, men å vise at det bare kan gjelde innenfor en allerede etablert betydning og fungere ut fra sine egne premisser. Han presenterer en alternativ måte å oppfatte sannhet på som avdekkethet, hvilket kan beskrives som en tilsynekomst av det værende ”som det værende”. Avdekkingen er ikke noe mennesket selv velger å forårsake, men mennesket er selv avdekkende gjennom sin eksistens.

Når det gjelder Adorno, må det først påpekes at han overhodet ikke søker å utforme et eget sannhetsbegrep. Adorno er kritisk til teoridannelse og ”enhetstenkning” overhodet. I utgangspunktet kan dette virke som en hindring når vi skal forsøke å fange inn Adornos syn på sannhet. Hvis han ikke fremstiller en teori, hvordan kan vi da uttale oss om hva Adorno ”mener”? Et slikt spørsmål er legitimt, og vi skal ha det i bakhodet når vi søker å danne oss et bilde om hva Adornos filosofiske prosjekt går ut på. Det vil likevel vise seg at nettopp Adornos kritiske holdning til det å tenke videre gjennom ”språklige abstraksjoner”, vil fungere som en ledetråd når det gjelder å få tak i hans syn på sannhet. Fremfor å være en hindring, er Adornos kritikk av teoridannelse avklarende i forhold til Adornos tilnærming til filosofi. Den eneste oppgaven han ser for filosofien, er å fungere som ”rasjonalitetens selvkritikk” Mye av hans tenkning kan beskrives som en utfoldelse av nettopp dette. I og med

³ Samme kritikk som vi kommer til å rette mot korrespondanseteorien (2), kan også brukes mot koherensteorien og den pragmatiske sannhetsteorien, i og med at disse kan sies å forutsette samme type ”korrespondanse” som korrespondanseteorien, slik Skirbekk uttrykker det i *Dei filosofiske vilkår for sanning; ei tolkning av Martin Heideggers sanningslære* (1966) på side 23. Kritikken har å gjøre med en ”sirkelbevegelse” i argumentasjonen. Setningen er sann hvis den samsvarer med et ”virkelig saksforhold”. Hva er da et ”virkelig saksforhold”? Det kan bare uttrykkes gjennom språklige påstander, og derigjennom oppstår det en sirkel. Koherensteorien, som beskriver at utsagnet ”snøen er hvit” er sant, hvis påstanden passer sammen med andre påstander, som for eksempel ”jeg kan observere at snøen er hvit”, må enten ha en relasjon til virkeligheten eller ”bli hengende i luften” uten å ha noe å gjøre med faktiske ”saksforhold”. Pragmatismen, som definerer for eksempel et forskningsresultat som sant, når den gjør oss i stand til å manipulere tingene, kan også ses parallelt med korrespondanseteorien. Skirbekk skriver videre: ”[N]år påstanden <<p fører til q>> blir sagt å være sann, dersom det i praksis viser seg at q inntreffer når vi har fått realisert p, så bygger ein nettopp på den oppfatninga at påstanden <<p fører til q>> er sann når han korresponderer med det faktum at p fører til q”. (side 23) I denne oppgaven er det likevel hensiktsfullt å fokusere på selve korrespondanseteorien som Heidegger og Adorno selv ”reagerer” på, og som klart synliggjør forglemmelsen ved at påstander allerede i utformingsfasen må ha en ”umiddelbar” relasjon til virkeligheten.

at Adorno med rasjonalitetens egne midler kritiserer rasjonaliteten, oppstår det en selvmotsigelse, og det er ingen tvil om at han selv er klar over dette. Det som i Adornos tekster er like viktig som selve innholdet, er *formen*. Det er gjennom denne at budskapet kommer frem, i like stor grad som gjennom selve argumentasjonen. Dette vil vi straks komme tilbake til. Selve "sannheten" kommer som oftest implisitt til uttrykk hos Adorno, men enkelte steder skriver han også eksplisitt om en erfaring som hengir seg til objektet, og som lar også det skjøre ved tingen, som ellers blir oversett, komme til uttrykk. Han skriver om en erkjennelse som "virkelig treffer gjenstanden". Likevel må vi stadig ha en reservasjon med oss når vi leser Adorno: det er ikke sagt at det Adorno "mener" ligger i selve påstandsinholdet til hans tekster.

Det må også påpekes at det i en viss grad er problematisk å snakke om menneskets posisjon i forhold til virkeligheten hos Heidegger og Adorno, i og med at begrepet "menneske" lett kan peke på en antropologi, som både Heidegger og Adorno tar aktivt avstand fra. I og med at det til en viss grad er selve "menneskets", "subjektets" eller "aktørens" væremåte som vil bli problematisert og diskutert i denne oppgaven, må vi tenke anførselstegn rundt begrepet "menneske" når det fremtrer. Det problematiske ved dette begrepet vil komme klart til uttrykk i kapittel 2, hvor vi vi behandler Heideggers og Adornos kritiske innstilling til den subjektivistiske tradisjonen i nyere tid.

Når sannheten beskrives *som* kunst i denne oppgaven, er det ikke for å gå inn i en omfattende kunstfilosofisk debatt, men det er ment å skulle fordype vår innsikt i sannheten som noe "fornuftsoverskridende", noe som endrer på selve forutsetningene for måten vi etablerer vårt forhold til virkeligheten på. Det vil bare være hensiktsmessig å ta opp kunstdiskusjonens historiske agenda i den grad det er relevant nettopp i forhold til menneskets posisjon i forhold til virkeligheten i den estetiske debatten. Hva slags rolle har da kunsten i Heideggers og Adornos filosofi? For Heidegger handler det ikke først og fremst om "kunsten" som sådan, men han søker gjennom kunstverkanalysen å belyse spørsmålet om væren og sannhet ytterligere. Hans-Georg Gadamer (1900-2002) skriver følgende i sin innledning til Heideggers *Kunstverkets opprinnelse (Der Ursprung des Kunstwerkes, 1935/36)*: "Heideggers avhandling innskrenker seg [...] ikke til å gi en passende beskrivelse av kunstverkets væren. Det er snarere slik at det som utgjør hans sentrale filosofiske anliggende, nemlig å forstå væren selv som en sannhetens hendelse, støtter seg på denne analysen."⁴ Man kan godt si at kunst og sannhet faller sammen hos Heidegger, idet han på den ene side støtter

⁴ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 127; "Innføring" av Gadamer

seg på kunstanalysen for å beskrive sannhetens hendelse, og på den andre side definerer ”kunst” som den måten sannhetens dynamikk kommer til uttrykk på. Når det gjelder Adorno, søker han ikke å skape en ny teori om kunst eller å beskrive hva kunsten ”egentlig” handler om. *Eстетisk teori (Ästhetische Theorie, 1970)* er ikke et verk som skulle presentere en teori om estetikk,⁵ men det kan beskrives som en ”estetisering av teori”, en filosofi *som* kunst.⁶ Adornos fremstillingsform er estetisk i seg selv. Fremgangsmåten som verken er organisert eller argumentativ i en tradisjonell forstand, viser i seg selv til noe som neppe kunne fremstilles i form av et argument. Vi vil se hvordan *formen* til kunstverket ut fra Adorno bestemmer dets ”sannhet” (3.2). Når det gjelder betegnelsen ”kunst”, henviser Adorno med den, i større grad enn Heidegger, til en eksisterende samfunnskategori – det som vi i allmenn språkbruk oppfatter som kunst. Han tar i sine skrifter i stor grad utgangspunkt i eksisterende kunstverk. Kunsten har ifølge Adorno sin sannhetsgehalt i at den både er ”autonom” og samtidig har underkastet seg det ”allmenne”, og kan derfor *vis*e oss det allmenne: ”subjektets vold mot objektet”.

Et felles trekk mellom Heideggers og Adornos kunstsyn, er deres avstandstagen fra muligheten til å redusere kunsten til forklaringer, analyser og begreper. Det som i kunsten kommer til uttrykk, er ikke eksisterende saksforhold, men noe som viser seg for første gang. Derfor egner kunsten seg godt til å fordype sannhetsdebatten hos Heidegger og Adorno, hvor sannheten nettopp skal overskride forståelsens etablerte former.

Det må også nevnes at vi enkelte steder kommer til å benytte oss av Ludwig Wittgensteins (1889-1951) språkfilosofi i *Tractatus* (1921). I andre kapittel snakker vi om Heideggers og Adornos subjektivisme-kritikk, og måten korrespondanseteorien bare kan gi sannhetsbestemmelser innenfor en betydning som allerede er oppstått, og da kan det være hensiktsfullt å bruke Wittgensteins ”språkets billedteori” for å avklare dette forholdet (2.1.1.1). Wittgenstein beskriver nemlig språkets grense som ”verdens grense” – relasjonen mellom språket og virkeligheten er *allerede* i språket, og den kan ikke bli gjenstand for betraktning. Wittgenstein setter også på spissen det problematiske ved å snakke om språket *i* språket, hvilket egner seg til å kaste lys over diskusjonen om ”hva som kan sies” og med hvilke intensjoner Adorno og Heidegger uttaler seg i sine verk (2.3). Likevel vil kommentarene fra Wittgenstein her ikke være et poeng i seg selv, men heller et ”sidesprang”, et hjelpemiddel for å forstå Heidegger og Adorno bedre.

⁵ Selve begrepet om ”estetikk” vil få sin definisjon og forklaring i kapittel 3.

⁶ Arild Linneberg: *En røff guide til Theodor W. Adornos estetiske teori*, 1999, side 105

1.2. Videre avgrensning; om forholdet mellom Heidegger og Adorno

Vi har nå sett på hvilken måte vi kommer til å gripe sannhets- og kunstdiskusjonen, og hvordan vi vil plassere Heidegger og Adorno i forhold til disse. La oss videre avklare i hvilken grad vi i denne oppgaven skal nøste opp i relasjonen *mellom* Heidegger og Adorno.

Som nevnt, er en fellesnevner for Heideggers og Adornos sannhetsteorier den avstanden begge tar til tradisjonen som plasserer et dømmende subjekt i sentrum når det gjelder sannhetsbestemmelsen, og som oppfatter subjektets erkjennelse som den eneste ”virkelige” form for sannhet. Grunnen til at Heideggers og Adornos syn på sannhet er særlig interessante i denne sammenheng, er at begge går i retningen av en forståelse av sannhet hvor mennesket selv må påta seg en *innstilling* til virkeligheten for en sannere erfaring. De gir inntrykk av å ha noe til felles, og samtidig er det usikkert om en parallellisering av dem overhodet lar seg gjøre. Selv om nettopp disse trekkene ved deres forståelse av sannhet kan sies å plassere Heidegger og Adorno i samme diskusjon, er det viktig å påpeke at de ellers kan sies å ha meget lite til felles. Men før vi ser nærmere på dette forholdet er det viktig å understreke at denne oppgaven først og fremst skal *fremvise* to alternative syn på sannhet, og at den i mindre grad skal sammenligne ”filosofen Heidegger” med ”filosofen Adorno”. Vi kommer altså ikke til å stille opp hypoteser om en sammenlignbarhet mellom dem, som på slutten av oppgaven ville bli bekreftet. I hvilken grad kommer vi da til å diskutere sammenhengene og forskjellene mellom dem, og med hvilke hensikter?

Vi kommer til å stille Heidegger og Adorno opp mot hverandre i forhold til de mest sentrale spørsmål innenfor sannhets- og kunsttematikken. Det å diskutere Adornos og Heideggers ståsteder i forhold til hverandre i enkelte sammenhenger, tenker jeg at kan bidra positivt til å kartlegge og forstå begge deres ståsteder bedre. Betraktingen vil kunne sette på spissen utgangspunktene og motivene for deres filosofiske prosjekt. Blant annet vil forskjellene ved tilnærmingen til subjekt-objekt –forholdet vise seg som ytterst relevante i forhold til sannhetsbegrepene, hvilket vi vil diskutere i 2.3. I og med at Adorno benekter muligheten for en overskridelse av subjekt-objekt –forholdet, fordi også det må skje ut fra subjektets premisser, oppstår det en klar avstand mellom ham og Heidegger. La oss her nevne at Adorno, som en av hovedfigurene i Frankfurterskolens kritiske tradisjon, er sterkt kritisk til Heideggers fenomenologiske prosjekt, mens Heidegger overhodet ikke har skrevet om Adorno. I *Jargon der Eigentlichkeit* (1964) betrakter Adorno Heideggers filosofi som en kulminasjon av den tyske idealismen, som søker å redusere virkeligheten til en ”forestilling” om den. Heidegger, som arvtager til og viderefører av Edmund Husserls (1859-1938) fenomenologi, tar aktivt utgangspunkt i den verden vi allerede lever i, og måten den fremtrer

for oss på som fenomen. I sitt syn på mennesket tar han avstand fra kunstige kategorier som ”subjekt”, ”objekt”, ”sjel” og ”kropp”, som har ligget til grunn for mye av den vestlige filosofien. Han søker å vise at slike språklige entiteter har oppstått innenfor en ”metafysisk” ramme, som ser mennesket som en ”ting” hvis essens kan ekspliseres og defineres (2.1.2). Det må videre sies at vi i denne oppgaven ikke kommer til å diskutere selve ”skolene” og tradisjonene Adorno og Heidegger tilhører. En stram kategorisering mellom ”kritisk teori” og ”fenomenologi” som filosofiske skoler kan lett spille på klisjeer og skape en tilsynelatende avstand som ikke alltid finnes der.⁷ Vi vil heller la forskjellene og parallellene vise seg ut fra filosofien selv.

Det må til slutt påpekes at når det gjelder filosofiske metoder, er det en påfallende avstand mellom Adornos og Heideggers måter å gå frem på. Avgrunnen mellom Heidegger og Adorno viser seg som såpass stor, at all parallellisering av deres tenkning må gjøres med et forbehold. Dette forbeholdet går ut på at det kanskje i det hele tatt *ikke* er riktig å plassere dem i den samme posisjonen, selv når det gjelder menneskets innstilling til virkeligheten for en ”sannere” erfaring. Denne reservasjonen skal vi ha med oss gjennom oppgaven. Spenningen mellom likhetene ved subjektivitetskritikken og forskjellene ved de filosofiske metodene vil ikke oppløses eller behandles på en uttømmende måte, men spenningsforholdet vil bli diskutert og fordypet underveis i oppgaven.

1.3. Om valg av litteratur

Når det gjelder litteratur, vil hovedfokuset ligge på originalverk. La oss nå, uten å ta opp alle verk som blir referert til i denne oppgaven, avklare og begrunne bruken av den viktigste kildelitteraturen.

Av Heidegger vil vi anvende hovedverket *Sein und Zeit* (1927) fra hans tidligere fase, hvor han ved hjelp av fenomenologisk metode søker å beskrive de grunnbetingelsene som konstituerer *Daseins* (menneskets) væremåte. I tillegg vil jeg benytte meg av mange vesentlige verk fra hans senere forfatterskap. Det har blitt beskrevet en ”vending”, *Kehre*, i Heideggers filosofi etter *Sein und Zeit*. Språket og ”diktningen” blir etter *Kehre* stadig mer sentrale temaer, og menneskets væremåte blir så godt som sidestilt med språklighet eller det ”dikteriske”. Heidegger utvikler nye begreper og kanskje kan man si at hans språkbruk blir

⁷ Her støtter jeg meg til Espen Hammers påstand om at Adornos verk *Jargon der Eigentlichkeit* (1964) har bidratt til at motsetningen mellom den ”kritiske teorien” og ”fenomenologien” fremstår som mer radikal enn den i virkeligheten er. På grunn av dette har enkelte viktige trekk de har til felles, for eksempel at begge går til rette med den ”subjektivt identifiserende tenkning”, blitt oversett. (Hammer, 2002, side 91-92) I denne masteroppgaven vil vi ikke gå dypt inn på den kritikken Adorno retter mot Heidegger.

mer mangetydig. Ifølge Heidegger selv skjer det ikke noe skifte ved selve retningslinjene i hans filosofi, men han fordyper seg i temaer som allerede har vært til stede i hans tidlige tenkning. I begynnelsen av innledningen ble det nevnt som et vesentlig trekk i denne masteroppgaven at Heidegger beskriver en *innstilling* mennesket må påta seg for å kunne få en erfaring som lar virkeligheten være til stede på en "opprinneligere" måte. Denne holdningen er noe som kommer til uttrykk først i Heideggers senere filosofi. I *Brev om "humanismen"*, (*Brief über den "Humanismus"*, 1941) beskriver han "værenstenkningen" som å ha en "taus" karakter, og "la det værende være". I tillegg skriver han i et av sine aller siste verk, *Gelassenheit* (1959), om den "besinnende tenkningen" i motsetning til en kalkulerende tenkemåte. Denne har en intensjonsløs innstilling til virkeligheten og lar derfor det aller "nærmeste" komme til uttrykk. Kanskje kan man si at det skjer en liten endring i forhold til "normativitet" mellom Heideggers tidlige og sene filosofi. I *Sein und Zeit* er Heidegger utelukkende deskriptiv. Han skriver ikke om hvordan mennesket skal forholde seg til virkeligheten, men beskriver rett og slett elementer som *allerede* er "der" og konstituerer menneskets væren. Heidegger er tydelig i at det ikke er normativt ment når han skriver for eksempel om det "egentlige" og "uegentlige" selvet (3.1.1.1). Heideggers senere filosofi har en undertone av "bekymring" fordi det moderne mennesket har "gått seg vill" og vil ikke lenger la den "åpnende og lukkende" dynamikken ved sannheten være til stede i sin virkelighet. For eksempel i "Die Zeit des Weltbildes" fra *Holzwege* (1950) skriver han med en kritisk undertone om "den moderne metafysikken", hvis selvforherligende subjekt lever i en verden hvor bare det "forestillbare" (jf. 2.1.1), blir oppfattet som virkelig. Normativiteten kommer likevel sjelden tydelig til uttrykk selv hos den "sene" Heidegger.

Når det gjelder beskrivelser av enkelte grunnleggende begreper og problemstillinger fra *Sein und Zeit* i både 2.1 og 3.1, er dette i denne sammenhengen etter min mening viktig, for at Heideggers senere filosofi fullt ut skal kunne gi mening. Heidegger skriver her eksplisitt en kritikk av å oppfatte mennesket som et isolert subjekt. Som vi vil se i 2.1.2, tar han i bruk sine begrep om *Dasein* og *In-der-Welt-Sein* (væren-i-verden) for å beskrive menneskets eksistens ut fra måten virkeligheten umiddelbart er til stede for oss på. Heidegger vier også en hel paragraf i *Sein und Zeit* til beskrivelsen av sannhet som "avdekkethet" (§44), og dette temaet vil stå sentralt gjennom hele hans filosofiske forfatterskap. Det må også nevnes at *Kunstverkets opprinnelse*, som vil spille en vesentlig rolle for oss i "kunstkapittelet" (3), er Heideggers første verk etter *Kehre*. Den har delvis lignende tematikk som har vært til stede i *Sein und Zeit*, og likevel har den tendenser som peker mot Heideggers senere filosofi, blant

annet en opphøying av det ”dikteriske” (3.1.1.2). Slik kan man godt si at den ligger ”i midten” og forsoner trekk ved Heideggers tidligere og senere filosofi.

Det er videre på sin plass å avklare måten vi henviser til *Sein und Zeit* på. De direkte sitatene vil vi (med noen få unntak) hente fra den tyske, opprinnelige versjonen, mens vi enkelte andre steder henviser til den norske oversettelsen *Væren og tid* av Lars Holm-Hansen fra 2007. Det vil komme tydelig frem i fotnoten hvilken versjon det er snakk om. Når den norske oversettelsen brukes, vil det parallelt gis sidetallet til samme sted i *Sein und Zeit*. Grunnen til at vi henviser til *Væren og tid* er at enkelte språklige formuleringer lånes herfra, og da føles det mer lojalt å referere til denne.

Når det gjelder Adorno, vil vi også bruke både tidlige og sene verk fra hans forfatterskap. Hos Adorno kan vi ikke se noen klar endring i hans tenkning, men tvert imot har det blitt beskrevet en påfallende ”konsistens” ved hans litterære produksjon. La oss nevne de viktigste verk som vi skal benytte oss av i forbindelse med Adorno. I forbindelse med ”subjektivitetskritikken” (2.2) bruker vi spesielt *Oplysningens dialektik*, (*Dialektik der Aufklärung*, 1944), et av Adornos tidlige verk, som han har utarbeidet sammen med Horkheimer, mens de var i eksil i USA under den andre verdenskrig. I tillegg benytter vi oss av *Negative dialektik* (1966), hvor han beskriver som filosofiens oppgave en kritikk av rasjonaliteten og idealismen i seg selv. I tillegg skriver han her om ”metafysikken” og det overskridende ved den ”metafysiske erfaringen”. Vi kommer til å innlede kunstdiskusjonen fra en språklig vinkel, i og med at språkets formmessige element kan belyse måten kunsten fremtrer som et ”språkløst språk” på. Vi vil i denne sammenhengen hente formuleringer fra Adornos tekst ”Der Essay als Form” (1958), hvor Adorno tar avstand fra språkets ”diskursive” sannhet og retter blikket mot måten formen og innholdet henger tett sammen på. Når vi skal beskrive ”kunsten” som sannhetens ”sted” (3.2) vil *Ästhetische Theorie* (1970) ligge i hovedfokus.

Når det gjelder sekundærlitteratur vil vi benytte oss av enkelte verk for å støtte noen ”metapåstander” om Heideggers og Adornos tenkning. Andre steder låner vi treffende formuleringer i forhold til Heideggers og Adornos filosofiske prosjekt. I forbindelse med Heidegger skal vi mange steder sitere Holgernes *Ut av det hellige kaos* (1998), hvor både Heideggers kunstsinn og sannhetsbegrep står sentralt. Vi vil spesielt benytte oss av beskrivelser han gjør av kunstverket som et ”samlested” for meningspresentasjoner som vi ellers lever i et umiddelbart forhold til (3.1.2.3). I forbindelse med Adorno vil vi støtte oss blant annet til flere av Hammers beskrivelser. Hammer bruker et ”fritt” språk når han skriver om Adornos tenkning, og trekker det ganske langt i sin tolkning av den ”metafysiske

erfaring”. Adorno selv skriver lite eksplisitt om en ”virkelig” eller ”sann” erfaring. Hammers formuleringer oppfatter jeg likevel som treffende, og låner derfor gjerne noen av disse.

Det er lite sekundærlitteratur å finne, der Adorno og Heidegger ville bli sidestilt eksplisitt i forhold til sannhetstematikken. Av filosofer som nevner ”subjektivitetskritikken” som et felles trekk hos Heidegger og Adorno vil vi ta opp Hammer og Bowie. Hammer har sett en relasjon mellom Heideggers og Adornos sannhetsbegreper, og nevner den kortfattet i sin bok *Theodor W. Adorno* (2002). Han beskriver at både Heidegger og Adorno går i rette med den subjektivt-identifiserende tenkningen. I tillegg eksperimenterer begge ”med oppfatninger om sannhet som er ment å skulle bryte med den forestillende tenkningen.”⁸ Også Bowie beskriver kritikken av ”sannheten” i den moderne tiden som et felles trekk hos Heidegger og Adorno. I tillegg siterer vi i forbindelse med beskrivelsen av den ”overskridende” erfaring hos Heidegger og Adorno Gandeshas ”Leaving home: On Adorno and Heidegger” fra *The Cambridge Companion to Adorno* (2004).

⁸ Espen Hammer: *Theodor W. Adorno*, 2002, side 92

2. Kritikk av subjektets førsteposisjon

I dette kapittelet vil vi se nærmere på grunnene til at Heidegger og Adorno utvikler sine sannhetsoppfatninger, og beskrive måten de gjør dette på. ”Sannheten” hos både Adorno og Heidegger kan betraktes som en reaksjon mot den vestlige tradisjonen, som har mennesket som ”dømmende subjekt” i sentrum. I innledningen var vi inne på hvordan sannhetsteorier er relatert til menneskets ontologiske posisjon i verden, og måten dreiningen bort fra subjektet danner et felles grunnlag for nærheten mellom Heideggers og Adornos syn på sannhet. Dette kapittelet vil fokusere spesielt på subjektivitetskritikken hos Heidegger og Adorno. Dette vil samtidig være kartleggende i forhold til deres egne filosofiske anliggender. Først på slutten av underkapittelet kommer vi frem til det synet på sannheten de selve ønsker å fremme.

Som påpekt i innledningen, skal vi ikke i denne oppgaven legge vekt på en sammenligning av Heideggers og Adornos filosofiske prosjekt. Fokuset vil heller ligge på å presentere to alternative syn på sannhet. De parallellene og forskjellene som vi skal diskutere i dette kapittelet, vil hovedsakelig være tilknyttet intensjonene som står bak deres beskrivelser av sannhet, og ”muligheten” ved deres filosofiske prosjekt. Vi vil nå betrakte Heideggers og Adornos sannhetsbegrep hver for seg (2.1, 2.2), mot de to forskjellige bakgrunner deres filosofiske prosjekter tilbyr. Deretter tar vi for oss å tenke sammenhengen mellom disse (2.3).

2.1. Heideggers kritikk av subjektivism; sannhet som *aletheia*

2.1.1. Sannheten fra og med Descartes

Ifølge Heidegger bygger hver epoke på sin egen “metafysikk”, som legger premissene for hvordan det værende og sannheten blir forstått.⁹ Disse premissene er ikke noe mennesket selv, gjennom rasjonell virksomhet definerer og vurderer, men de styrer måten tenkningen skjer på og måten verden fremtrer på overhodet. De definerer hva som gjelder *som* rasjonelt. Når Heidegger skriver om den ”moderne metafysikken”, mener han en måte å oppfatte menneskets forhold til verden på, som har hersket i den vestlige tradisjonen spesielt fra og med Descartes. I denne metafysikken er sannheten rotfestet i ”subjektets sikkerhet”. La oss se nærmere på dette.

Innenfor filosofi har spørsmål som handler om muligheten for objektiv erkjennelse, og måter å oppnå viten på, vært sentrale spesielt fra 1600 –tallet og fremover. Kan mennesket

⁹ ”Metafysikk” henviser vanligvis til det filosofiske feltet som stiller de mest grunnleggende spørsmål, for eksempel om opprinnelsen for alt det værende. Begrepet ble tatt i bruk av Aristoteles (384-322 f.Kr.), som skrev sitt *Metafysikk* –verk (*Ta meta ta physica*) etter verket *Fysikk*. Heidegger anvender ”metafysikk” -uttrykket med en kritisk klang. Hos ham betegner ”metafysikk” nærmest en type kulturelt paradigme, som på forhånd har fastlagt måten mennesket oppfatter sitt forhold til verden på.

oppnå sikker viten, eller er all erkjennelse på en eller annen måte knyttet til menneskesinnet? Er sansningen eller rasjonell vurdering den primære måten å oppnå viten på? Denne epistemologiske tradisjonen har sin bakgrunn delvis i Descartes' skeptiske prosjekt. I *Meditationes de prima Philosophia* (1641) gjennomfører han sin velkjente metodiske tvil. Han setter seg fore å finne ut om det eksisterer noe man kan vite sikkert. For å sikre riktigheten av sine konklusjoner, søker han å begynne tenkningen fra et "rent" utgangspunkt, hvor intet blir tatt for gitt. Derfor begynner han med å tvile på alt det går an å tvile på. Sanselig erfaring kan være bedragersk, og det nytter ikke fullt ut å stole på denne. I tillegg kan all erfaring, like mye sanselig persepsjon som erfaringen av for eksempel matematisk erkjennelse, være falsk, noe en "ond demon" får en til å oppleve som virkelig. Descartes kommer frem til at det som ikke lenger kan tviles på, er det faktum at han selv eksisterer. Dette skyldes at han tenker (tviler). Selv om han ennå ikke vet på hvilken måte han eksisterer, kan han være sikker på at han gjør det, siden *noen* utfører denne tvilen. Dette tar Descartes som utgangspunkt når han videre søker å bevise Guds og den ytre verdens eksistens. Relevant i forhold til sannhetsdiskusjonen i denne oppgaven, er ikke om Descartes' konklusjoner er riktige. Derimot er det Descartes' måte å etablere sannheten på *som* riktighet, og menneskets sikkerhet, som har betydning for oss.¹⁰ "Erstmal wird das Seiende als Gewissheit des Vorstellens und die Wahrheit als Gewissheit des Vorstellens in der Metaphysik des Descartes bestimmt",¹¹ skriver Heidegger. Fra og med Descartes kan filosofien ikke ta for gitt at objekter i "ut-verden" eksisterer "på egen hånd", *an sich*, uavhengig av mennesket. I en forstand oppstår realismen først i dette øyeblikket, siden den fra og med nå må skille seg ut *som* "realisme".¹² Mennesket får ifølge Heidegger, gjennom sin streben etter et rent og uavhengig ståsted for tenkningen, posisjonen som herre og målestokk for alt det værende. Dette skyldes at mennesket her samler virkeligheten foran seg som en enhet, og samtidig skiller det seg selv fra verden. Mennesket blir til et subjekt, verden til et objekt, et sted "utenfor" mennesket. Heidegger selv gjør dette poenget eksplisitt: "In der Co-agitatio

¹⁰ Måten Descartes her blir fremstilt på er ikke direkte av Heidegger, men det er min formulering, skrevet med blick på å gi Heideggers subjektivitetskritikk en sammenheng. Heidegger selv tar eksplisitt stilling til Descartes blant annet i *Sein und Zeit* (1927) og "Die Zeit des Weltbildes" (holdt som foredrag i 1938). Hans kritikk av det 'kartesianske ego' vil være avklarende i forhold til hensiktene bak hans begrep om "Dasein" og "in-der-Welt-sein" (2.1.2).

¹¹ Martin Heidegger: "Die Zeit des Weltbildes" i *Holzwege*, 1963 (1950), side 80 (Først holdt som foredrag: "Die Begründung des Neuzeitlichen Weltbildes durch die Metaphysik" i 1938)

¹² Selv om Descartes kan sies å ha medvirket til at den etablerte "realismen" slik vi kjenner den idag, har oppstått, fant realismens tidligste former sted allerede i antikken. Platons (ca. 427 f.Kr.-347 f.Kr.) "konseptrealisme", hvor konseptene (eller begrepene) eksisterer "for seg", som universelle idéer, uavhengig av den sanselige og foranderlige verden, er en tidlig realistisk formulering.

versammelt das Vorstellen alles Gegenständliche in das Zusammen der Vorgestelltheit”.¹³ Denne tenkningen som stiller alt det værende ”frem”, legger grunnen for måten det moderne mennesket forholder seg til verden på. La oss nå se hvordan denne ”forestillende” tenkning etter Heideggers syn viser seg i den moderne vitenskapen. Vitenskapen betraktes ofte som det området i samfunnet, som kommer nærmest en objektiv sannhet. Heidegger selv skildrer i ”Die Zeit des Weltbildes” måten erkjennelsen kommer til uttrykk på i vitenskapelig forskning.

Vitenskapens utvikling og menneskets økende makt over naturen, har etter middelalderen spilt en vesentlig rolle ved opprettelsen av den moderne metafysikken. Etter Heideggers syn strever ikke den moderne vitenskapen etter å forstå naturen og virkeligheten bedre, men den søker å beherske virkeligheten som en håndterbar enhet. Den vitenskapelige forskningen projiserer et grunnriss (*Grundriss*) ut på forskningsobjektet, for eksempel et naturfenomen. Dette er en forventning om måten objektet skal oppføre seg på. Forskningsresultatet avgjør om teorien blir verifisert eller forkastet. Forskningens sikkerhet ligger nettopp i at hvert skritt er knyttet til en prosedyre som er bestemt på forhånd.¹⁴ Alle naturhendelsene må kunne tolkes inn i formlene. For eksempel er bevegelse forandring av sted i rom. Hvert sted i rommet har samme ”verdi”. Kraft defineres ut fra de følgene den har for bevegelse, altså forandring av sted i rommet i løpet av et tidsmoment.¹⁵ Etter Heideggers syn innebærer denne virksomheten en dobbelt ”projeksjon” (*Entwurf*). Naturhendelsen kan tolkes *som* en naturhendelse bare ut fra formelen. ”Nur was dergestalt Gegenstand wird, ist, gilt als seiend”,¹⁶ skriver Heidegger. Slik bestemmer vitenskapen på forhånd hva som gjelder som objekt for forskningen, og videre, som objekt i det hele tatt. Heidegger selv gjør dette klart på følgende måte:

Tatsachenforschung im Bereich der Natur ist in sich das Aufstellen und Bewähren von Regel und Gesetz. Des Verfahren, wodurch ein Gegenstandsbezirk zur Vorstellung kommt, hat den Charakter der Klärung aus dem Klaren, der Erklärung. Sie bleibt immer *doppeltseitig* [min kursiv]. Sie begründet ein unbekanntes durch ein bekanntes und bewährt zugleich dieses Bekannte durch jenes Unbekannte.¹⁷

Altså forklares det ukjente med noe allerede kjent. Det kjentes gyldighet på sin side verifiseres gjennom å projisere det ut på forskningsobjektet. Heideggers kritikk av den moderne metafysikken er ikke rettet mot forskningen i seg selv. Heller motsetter Heidegger

¹³ Martin Heidegger: ”Die Zeit des Weltbildes” i *Holzwege*, 1963, side 102

¹⁴ *Ibid.*, side 72-73

¹⁵ *Ibid.*, side 72

¹⁶ *Ibid.*, side 80

¹⁷ *Ibid.*, side 74

seg måten å betrakte forskningsresultatene ”riktighet” på som noe virkelig, noe sant i en ”opprinnelig” forstand. Uansett hvor detaljert fremstillingen av objektet er, for eksempel hvor nøyaktig vitenskapen klarer å forutse forandringer i naturen, kommer den på grunn av denne dobbelthet, ikke nærmere noe virkelig.

I ”Die Zeit des Weltbildes” spør Heidegger om hver epoke har sitt eget verdensbilde, og hva det moderne verdensbilde da måtte være. Han forklarer at et ”bilde” i denne sammenhengen kan karakteriseres som en ”ordning”. I verdensbildet samles alt det værende foran mennesket, slik at mennesket kan få et klart bilde av det. Heideggers konklusjon er at det å spørre etter verdensbildet er særegent for den moderne metafysikken. ”Weltbild, wesentlich verstanden, meint daher nicht ein Bild von der Welt, sondern die Welt als Bild begriffen.”¹⁸ Verden blir altså oppfattet *som* et bilde. På en annen side blir bare det som kan stilles frem for menneskelig betraktning, oppfattet som virkelig eksisterende. ”Das seiende im Ganzen wird jetzt so genommen, dass es erst und nur seiend ist, sofern es durch den vorstellend-herstellenden Menschen gestellt ist”,¹⁹ skriver Heidegger. Bare det fremstillbare gjelder *som* værende. La oss nå ta nærmere i øyesyn hvordan selve ”sannheten” etter Heideggers syn blir tolket i den moderne form for erkjennelse.

2.1.1.1. Sannheten innenfor et allerede åpent område

Den kanskje vanligste måten å oppfatte sannhet på i vår tradisjon er korrespondanseteorien, hvor sannhet er samsvar mellom erkjennelse og det erkjente. Denne ble for første gang utformet av Aristoteles (384-322 f.Kr) som mente at en påstand er sann hvis den tilsvarende virkeligheten. Senere har den korrespondanseteoretiske sannheten fått flere nyanser, og den står sentralt for eksempel i den vitenskapelige forskningen som vi nettopp har sett på (2.1.1). I sin tekst ”Om sanninga sitt vesen” (*Vom Wesen der Wahrheit*, 1931/32), tar Heidegger for seg å drøfte sannhetsbegrepet gjennom å beskrive både dets historie og det begrepet han selv ønsker å utarbeide.

Heidegger begynner med å spørre hvordan begrepet ”sannhet” brukes i forskjellige sammenhenger, hvoretter han retter sin oppmerksomhet mot sannheten nettopp som samsvar mellom erkjennelse og saksforhold. ”Sanne og falske kallar vi [...] framfor alt, våre utsegner om det verande [...]”²⁰ Det er altså våre utsagn som er enten sanne eller falske. Utsagnets sannhetsverdi avgjøres gjennom å sammenligne det med saksforholdet i verden. Hva vil det si

¹⁸ Ibid., side 82

¹⁹ Ibid., side 82

²⁰ Martin Heidegger: ”Om sanninga sitt vesen” i Gunnar Skirbekks *Dei filosofiske vilkor for sanning: Ei tolkning av Martin Heideggers sanningslære*, 1966, side 107 (*Vom Wesen der Wahrheit*, 1954)

at en setning samsvarer med et saksforhold i verden? Hvis vi sier: ”Det snør ute”, er setningen sann hvis det snør ute. Men hvordan viser samsvaret seg? Ordene i setningen ligner slett ikke på snøen der ute. ”Korleis maktar utsegna [...] å tilordne seg til det andre, til tingen?”²¹ spør Heidegger. Når en setning blir utformet, er det ifølge Heidegger alltid allerede bestemt på hvilken måte den henviser til et saksforhold på. Vi har et ”saksforhold” allerede i setningen. Måten ordene har ordnet seg til en mening på, har allerede skapt en betydning som har blitt forstått. I Ludwig Wittgensteins (1889-1951) tidlige filosofi, hvor han utarbeider ”språkets billedteori”, får denne tanken en formulering som kan være avklarende for oss, når det gjelder det språklige element ved korrespondanseteorien. I *Tractatus* hevder Wittgenstein at betydningen av et utsagn kommer forut for dets sannhetsverdi. Setningen må bli forstått før det kan avgjøres om den er sann eller ikke. Med Wittgenstein:

Enhver setning må *allerede* ha en mening, å bekrefte den som påstand kan ikke gi den en mening, ettersom det nettopp er denne som bekrefte. Og det samme gjelder for benektelser, osv.²²

Altså har hver setning allerede en betydning når sannhetsverdien skal bestemmes. Dette kan virke som en selvfølge, men når vi betrakter setningens språklige innhold nærmere, forstår vi bedre konsekvensene dette har for ”sannheten” som samsvar. Når en setning er blitt utformet, har språkets komponenter allerede organisert en betydning, et ”bilde” i Wittgensteins forstand. Etter Wittgensteins syn kan man ikke stille seg utenfor setningen for å si hvordan dette har skjedd, hvordan de enkelte komponentene har skapt en betydningsfull helhet. Setningen er *allerede* forstått. I Wittgensteins filosofi, slik som i Heideggers og Adornos, hvilket vi senere vil se, har språket en immanent karakter. Man kan ikke stille seg utenfor språket for å analysere det fra et uavhengig standpunkt. ”*Grensene for mitt språk* betyr grensene for min verden”,²³ skriver Wittgenstein. Bare innenfor denne rammen av allerede eksisterende betydning, kan noe gjelde som sant eller usant.

Sannhet som samsvar befinner seg etter Heideggers syn innenfor et allerede ”åpnet område”, og er altså bare en verifikasjon av en betydning som allerede har oppstått. Vi vil nå relatere dette til subjektets posisjon i den moderne verden. Jo sikrere subjektet blir i sin definisjonsmakt over hva som gjelder som virkelig, desto lenger bort kommer mennesket fra sin ”opprinnelige” væremåte. Heidegger slår fast: ”Det måler (vurderer) seg sjølv feil, alt etter

²¹ Martin Heidegger: ”Om sanninga sitt vesen” i Gunnar Skirbekks *Dei filosofiske vilkor for sanning: Ei tolkning av Martin Heideggers sanningslære*, 1966, side 115

²² Ludwig Wittgenstein: *Tractatus Logico Philosophicus*, 1999, (1921), 4.064

²³ *Ibid.*, 5.6

den grad det utelukkande tar seg sjølv, som subjekt, til målestokk for alt verande.”²⁴ Heidegger stiller seg kritisk til det subjektsentrerte ved ”den moderne metafysikken” i og med at det leder til en fremmedgjort posisjon i forhold til virkeligheten hos mennesket. La oss nå se nærmere på den rollen mennesket får gjennom den kartesianske erkjennelsen.

2.1.2. Fra Descartes til *Dasein*

I moderne tid tenker vi ofte menneskets ”posisjon” i sammenheng med en økende frihet og individualitet. I motsetning til det middelalderske mennesket, som var bestemt gjennom og undertrykket av blant annet kirken, fremtrer det moderne mennesket som fritt og selvstendig. Friheten går også ut på å vinne over naturkreftene. Med fornuften som rettesnor, har mennesket (tilsynelatende) befridd seg fra de tidligere lenker, slik at det nå selv kan definere sin posisjon i verden. Denne friheten er ifølge Heidegger, slik han uttrykker det i ”Die Zeit des Weltbildes”, likevel bare på overflaten. Selv om tiden har ledet til subjektivism og individualisme, har det aldri tidligere eksistert en tilsvarende objektivisme og kollektivism. Med Heidegger: ”Das Wesentliche ist hier das notwendige Wechselspiel zwischen Subjektivismus und Objektivismus.”²⁵ Disse motsetningene oppstår samtidig. Når mennesket blir et subjekt, blir det etter Heideggers syn i grunnen ikke friere, men dets væremåte gjennomgår en forandring på et mer eksistensielt nivå. Mennesket blir målestokken for alt det værende, *også for seg selv*. Først nå kan man egentlig snakke om menneskets *posisjon*, siden mennesket selv avgjør hvordan det skal definere sitt forhold til verden. Konsekvensen av definisjonsmakten over virkeligheten, er at mennesket selv også blir til et ”værende”, et objekt for vitenskapelig forskning og definisjon.²⁶ Slik oppstår ”antropologien”, læren om mennesket. Med Heidegger:

Nur weil und insofern der Mensch überhaupt und wesentlich zum Subjekt geworden ist, muss es in der Folge für ihn zu der ausdrücklichen Frage kommen, ob der Mensch als das auf seine Beliebigkeit beschränkte und in seine Willkür losgelassene Ich oder als das Wir der Gesellschaft, ob der Mensch als Einzelner oder als gemeinschaft, ob der Mensch als Persönlichkeit in der Gemeinschaft oder als blosses Gruppenglied in der Körperschaft, ob er als Staat und Nation und als Volk oder als die allgemeine Menschheit des neuzeitlichen Menschen das Subjekt sein will und muss, das er *als* neuzeitliches Wesen *schon ist*.²⁷

²⁴ Martin Heidegger: ”Om sanninga sitt vesen” i Gunnar Skirbekks *Dei filosofiske vilkor for sanning: Ei tolkning av Martin Heideggers sanningslære*, 1966, side 139

²⁵ Martin Heidegger: ”Die Zeit des Weltbildes” i *Holzwege*, 1963, side 81

²⁶ Heideggers begrep om det ”værende” (*das Seiende*), får en grundigere forklaring i kapittel 2.1.2, hvor det blir behandlet i forhold til ”værensbegrepet” (*sein*).

²⁷ Martin Heidegger: ”Die Zeit des Weltbildes” i *Holzwege*, 1963, side 85

Først når mennesket har blitt et subjekt, må det definere seg selv, hvilken måte det ønsker å være et menneske på. Ønsker det kanskje å være et individ, eller en del av et kollektiv? Når menneskets definisjonsmakt vokser, blir også avgrunnen mellom ”subjekt” og ”objekt” stadig større. Objektet, også mennesket, blir i desto større grad noe fremstillbart og definerbart. La oss nå vende tilbake til Descartes for å se mer nøye på hva Heideggers kritikk av menneskets subjekt-posisjon går ut på. Heideggers avstand til Descartes’ isolerte ’jeg’, ligger til grunn for et av hans hovedbegreper, ”*Dasein*”, som han utarbeider i *Sein und Zeit*. *Daseins* (menneskets) væremåte vil være avklarende i forhold til Heideggers sannhet som ”avdekkethet”. Sannheten har nettopp med den åpne og tillukkende dynamikken ved *Daseins* henvisningssammenheng å gjøre.

Gjennom å tvile på verdens eksistens, stiller Descartes verden som en helhet foran seg. I dette øyeblikket oppstår han selv som subjekt og målestokk for all sannhet. Heideggers kritikk av Descartes er først og fremst rettet mot tanken om at man i og gjennom et slikt skeptisk prosjekt skulle kunne isolere seg fra verden for å tenke ”rent” og objektivt. Denne handlingen når ikke en dypere sannhet, men den etablerer en tradisjon for sannhet *som* sikkerhet. Her vil Heideggers poeng være at mennesket alltid allerede befinner seg i verden. Væren-i-verden (*in-der-Welt-sein*) hører til menneskets opprinnelige væremåte. Det er ikke slik at mennesket først eksisterer som et ”isolert individ”, som siden bestemmer seg for å etablere et forhold til verden. Også måten mennesket oppfatter seg selv på, for eksempel *som* individ, har sitt grunnlag i dets væren-i-verden. Heidegger, som går i fenomenologiens spor, ønsker å ta den umiddelbare måten verden fremtrer på som utgangspunkt i sin analyse. I *Sein und Zeit* leser vi følgende: ”[...] der Ansatz eines zunächst gegebenen Ich und Subjekts den phänomenalen Bestand des Daseins von Grund aus verfehlt.”²⁸ Man kan ikke ta et ’jeg’ eller et subjekt som utgangspunkt for et filosofisk prosjekt, da overser man tilværelsens ”fenomenelle” innhold, hvordan verden umiddelbart er til stede med oss. La oss se nærmere på dette.

I *Sein und Zeit* utarbeider Heidegger en analyse av mennesket som *Dasein*, ”der-væren”. Han bruker ”*Dasein*” for å unngå de problematiske konnotasjonene ”mennesket” er belastet med: for eksempel mennesket som subjekt, mennesket som et sjelelig vesen, mennesket som en person, eller som en skikkelse med selvbevissthet. Alle disse tolkningene av mennesket har allerede fastslått hva menneskets vesen består i. Heidegger skriver: ”Es ist daher keine Eigenwilligkeit in der Terminologie, wenn wir diese Titel [subjekt, sjel osv.]

²⁸ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006 (1927), §10, side 46

ebenso wie die Ausdrücke >>Leben<< und >>Mensch<< zur Bezeichnung des Seiendes, das wir selbst sind vermeiden".²⁹ Alle disse uttrykk betrakter mennesket som et objekt som kan settes på faste begreper. Med *Dasein* ønsker Heidegger å uttrykke mennesket på en måte som ikke fastslår hva mennesket er, men som gir plass for at hver tolkning allerede befinner seg innenfor en type kulturelt paradigme. Med sitt 'da' (der), peker *Dasein* ikke på seg selv, men bort fra seg selv, mot det "tilhåndenværende" (*zu-Handen-sein*), alt det som *Dasein* befinner seg i et praktisk rettet og umiddelbart forhold til. *Dasein* er ikke noe som først foreligger og dernest har evnen til å rette seg fra seg selv ut mot verden. *Dasein* retter seg alltid allerede mot det værende i verden, og oppdager sin egen *dasein* først ut fra sitt forhold til dette. Dette gjør Hans-Georg Gadamer, i sin innledning til Heideggers *Kunstverkets opprinnelse*, rede for på følgende måte:

Gjennom denne rettetheten forholder *Dasein* seg til seg selv, ikke ved å ha seg selv som objekt, men snarere gjennom en total absorbering i verden. *Dasein*'s eksistens karakteriseres ved at *Dasein* ikke er gitt en gang for alle, men snarere hele tiden forholder seg til det faktum at den er gjennom å realisere forskjellige måter å være i verden på.³⁰

Dasein er ikke herre over seg selv og sin egen *dasein*, men den befinner seg allerede "midt i det værende og må stadig ta på seg denne befintheten."³¹

Når *Dasein* alltid allerede beskjeftiger seg med sine hverdagslige sysler, og denne hverdagen viser seg som noe selvfølgelig, er *Dasein* fortrolig (*vertraulich*) med sin tilhåndenværende verden. Vi kan tenke oss en bonde som står med en øks og hugger ved, og som gjennom sin *dasein* er fullstendig "absorbent" i fortroligheten med sin hverdagslige henvisningssammenheng. Bonden ser ikke øksen som et objekt, han tenker ikke engang over at det er en øks. Øksen fremtrer i sammenheng med bondens livsverden.³² Det "nærværende" i hverdagen er en selvfølgelighet, som vanligvis ikke blir reflektert over. Man kan kanskje si at *Dasein*'s *daseinhet* tildekker seg for *Dasein*. Det at *Dasein* er *Dasein*, at det alltid allerede befinner seg i en henvisningssammenheng, skjuler seg for det meste for *Dasein*.

Ved dette punktet kan det være passende å spørre om ikke Heidegger selv, med utgangspunkt i *Dasein*, også "stiller verden foran seg" som en håndterbar helhet, nettopp slik Descartes gjør det? Hvis man ser på 'Dasein' som en ny entitet, et nytt værende, er dette utvilsomt tilfellet. Likevel kan Heideggers begrepsdannelse i *Sein und Zeit* heller være ment å

²⁹ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §10, side 46

³⁰ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 146; "Etterord" av Øverenget og Mathisen

³¹ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 118; "Innføring" av Gadamer

³² Forelesning av Bjørn Holgernes, UiB vår 2008

skulle avsløre glømte sider ved tenkningen, slik den har fremstått i den moderne tid. Det at Heidegger bruker *Dasein* fremfor "mennesket", avslører kanskje sider ved den etablerte bruken av uttrykket "menneske"? "*Dasein*" –begrepet ville jo ikke gi mening uten den filosofiske (kulturelle) konteksten Heidegger setter det opp mot. Dette spørsmålet vil få dybde når vi behandler Heideggers "sannhet" som avdekkethet. Selve problemstillingen vil vi ta nærmere i øyesyn i 2.3.

Før vi går over til å snakke om selve sannheten slik den fremstår hos Heidegger, vil det være hensiktsfullt å se på forskjellen han gjør mellom "væren" og "det værende". Heideggers "værenstenkning" vil være avklarende i forhold til hva han mener med "sannhetens avdekkende hendelse".

Etter Heideggers syn tenderer den moderne metafysikken mot en "værensglemsel". Mennesket har glemt spørsmålet om "væren" og betrakter bare det værende som det allerede har foran seg. Vi har tidligere snakket om det "værende", som mennesket samler foran seg til et objekt som skal erkjennes. Dette værende som er fremstilt slik, kaller Heidegger det "forhåndenværende" (*Vorhandensein*). For eksempel i Descartes' metodiske tvil, hvor verden som helhet stilles foran mennesket, er den "forhånden". Det *forhåndenværende* fremtrer i motsetning til det *tilhåndenværende* (*Zuhandensein*), hvor mennesket står i et umiddelbart forhold til sin livsverden. Når en øks for eksempel blir oppfattet som en materiell klump som består av molekyler, er den forhånden. Når den er til stede i *Daseins* livsverden på en umiddelbar måte, slik vi så i eksempelet om øksen i bondens "hverdag" i avsnittet ovenfor, er den tilhånden. Da eksisterer den gjennom sin funksjon i *Daseins* henvisningssammenheng. Etter Heideggers syn er den da også i sitt vesen. Øksen er aller mest en øks når man ikke tenker over *at* den er en øks. Det hører til *Daseins* "befintlighet" (*Befintlichkeit*) at den alltid allerede er rettet mot det tilhåndenværende, det som det "holder på med". Denne distinksjonen mellom noe som er "for hånden" og noe som er "til hånden", er en vesentlig skille hos Heidegger når det gjelder tingenes forskjellige væremåter. Vi vil senere i mange omganger komme tilbake til dette. Når det gjelder værensglemselen, handler det om det moderne menneskets økende tendens til å se alt i verden som noe *forhåndenværende*. Bare det som kan stilles *forhånden*, gjelder som noe "virkelig". Som subjekt blir mennesket ifølge Heidegger mer og mer opptatt av det værende som noe fremstillbart og manipulerbart. Men dette kan bare finne sted innenfor et allerede åpnet område. Det må allerede eksistere en tolkning av verden (et "paradigme"), for at det værende overhodet skal kunne fremtre som noe værende.

”[Vitenskapen er] alltid en utbygning av et allerede åpnet sannhetsområde”,³³ skriver Heidegger.

Ut fra denne ”åpningen” som ligger til grunn for erkjennelse, men som ikke selv direkte kan ses, må vi forstå ”væren”. Det må allerede finnes ”væren” for at det værende skal kunne fremtre slik det er. Væren er ifølge Heidegger det mest selvfølgelige, men samtidig skjuler det sin selvfølgelighet og blir til det mest tilslørte. Det er det ”nærmeste”, men på grunn av sin umiddelbarhet blir det det ”fjerneste”. Det moderne mennesket har glemte spørsmålet om væren i sin helhet og retter sitt blikk bare mot det værende det har foran seg. Det beskjeftiger seg bare med det selvfølgelige. I grunnen fremtrer spørsmålet om væren på den følgende måte:

Warum ist überhaupt seiendes und nicht vielmehr Nichts? Das ist offensichtlich die erste aller Fragen.³⁴

Hvorfor finnes det overhodet værender og ikke heller intet? Dette er ifølge Heidegger det første, men samtidig mest skjulte spørsmålet. Spørsmålet skjuler seg for *Dasein* for det meste, idet vår umiddelbare omgang med værender tenderer mot en selvfølgeliggjøring. ”Insistent er mennesket vendt mot det til kvar tid nærmast gangbare av det verande”,³⁵ slår Heidegger fast. Væren kan heller ikke komme til uttrykk som et ”saksforhold”. Det er ifølge Heidegger tilslørt og hemmelighetsfullt. Vi vil senere behandle måten den kommer til uttrykk på, dens tause invitasjon til menneskets ”egentlige” selv (3.1.3). I forbindelse med værensglemselen kommer Heideggers mer normative aspekt, hans bekymring for det moderne menneskets villfarelse i den selvfølgeliggjorte, og til syvende og sist betydningsløse verden, til uttrykk.

Når Heidegger skriver om ”værenstenkningen” (*Das Denken des Seins*), mener han en tenkning som ikke strever etter resultater, men lar det værende stå frem ”slik det er”. I denne tenkningen står mennesket i et mottagelig og avdekkende forhold til det værende. Værenstenkningen har etter Heideggers syn intet tankemessig innhold. Dens utfordring befinner seg ikke i en avansert eller komplisert refleksjon, men i at den ”slipper taket i filosofiens vanlige mening og tar et skritt tilbake”,³⁶ skriver Heidegger i *Brev om ”humanismen”*. I begrepet ”værenstenkning” er ”væren” like mye subjekt som objekt. Det er

³³ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 72-73 (*Der Ursprung des Kunstwerkes* 1935/36)

³⁴ Martin Heidegger: *Einführung in die Metaphysik*, 1953, side 1

³⁵ Martin Heidegger: ”Om sanninga sitt vesen” i Gunnar Skirbekks *Dei filosofiske vilkor for sanning: Ei tolkning av Martin Heideggers sanningslære*, 1966, side 141

³⁶ Martin Heidegger: *Brev om ”humanismen”*, 2003, side 35 (*Brief über den ”Humanismus”*; først skrevet som brev til Jean Beaufret 1946)

ikke (bare) mennesket som tenker, men væren. I denne tenkningen lar mennesket det værende stå frem. Heidegger skildrer mennesket som ”værens hyrde.”³⁷

2.1.3 Sannheten som *Aletheia*

Ifølge Heidegger forstod grekerne væren som nærvær. Mennesket følte seg hjemme i det værendes nærmeste omkrets. Heidegger skriver: ”Der griechische Mensch *ist* als der Vernehmer des Seienden [...]”³⁸ Det greske mennesket tar *imot* væren, og det *er* nettopp idet det mottar. For å beskrive sannheten som avdekkethet, låner Heidegger grekernes begrep ”*aletheia*”. *Aletheia* betyr nettopp avdekkethet (*Entborgenheit*) eller det utilslørte (*Unverborgenheit*). Det fremtrer som motsetning til *letheia*, som betyr ”glemsel”, ”drøm”, ”tildekkethet” eller ”tilslørthet” (*Verborgenheit*).

Når vi omset *aletheia* med <<det utilslørte>> i staden for med <<sanning>>, så er ikkje denne omsettinga berre meir <<ordrett>>, men ho inneheld påminning om på ny å tenke igjennom det vanlege sanningsbegrepet – som det rette i utsegna – i den ennå uforståtte tyding som det avslørte og avsløringa av det verande.³⁹

En av grunnene til at Heidegger tar i bruk den greske *aletheia* og beskriver sannheten på ny, som utilslørthet, er hans ønske om å tenke igjennom den tilvante måten å oppfatte sannhet på. I motsetning til korrespondansesannheten, som ikke kan avsløre noe nytt på grunn av sin ”immanente” erkjennelse (jf. 2.1.1.1), kommer *aletheia* nærmere sannhet som virkelig erfaring. Sannheten som *aletheia* kan godt beskrives som en forandring ved ”verdens grenser”. Den tilfører en ”åpning”, som fornyer den sammenhengen værender blir tolket ut fra. Den er ”avsløringa av det verande, den avsløringa som gjer det opne til røynd.”⁴⁰ Avdekketheten er den ”lysningen” som først lar det værende tre frem i sin meningspresentasjon. Et eksempel på *aletheia*, kan være måten ens egen livshistorie fremtrer i nytt lys alt ettersom livssammenhengen forandrer seg. Det skjer nye ”åpninger” som lar det man har erfart tidligere, ”det man har med seg”, vise seg i nytt lys. Livshistorien konstitueres ut fra ”nuet”, og den viser seg på stadig nye måter.

Et viktig trekk ved *letheia* og *aletheia*, er den orden disse fremtrer i. *Letheia*, tilslørthet, kommer først, mens ”*u*-tilslørthet” er negasjonen av denne. Dette peker på *Daseins* befinthet, det faktum at vi først og fremst befinner oss i tildekkethet, i et fortrolig forhold til

³⁷ Ibid., side 34

³⁸ Martin Heidegger: ”Die Zeit des Weltbildes” i *Holzwege*, 1963, side 84

³⁹ Martin Heidegger: ”Om sanninga sitt vesen” i Gunnar Skirbekks *Dei filosofiske vilkor for sanning: Ei tolkning av Martin Heideggers sanningslære*, 1966, side 125

⁴⁰ Ibid., side 129

verden. Glemselen eksisterer *før* åpningen. Heidegger utlegger dette slik: ”Det tilslørte av det verande som heile, den egentlege u-sanning, er eldre enn all openberring av dette eller hitt verande.”⁴¹ Med ”eldre” ønsker Heidegger neppe å uttrykke en tidskronologisk orden, men det har med befintheten å gjøre: med ”alltid allerede”. Det må allerede være en tilslørt livssammenheng for at noe skal kunne avsløres. Likevel er sannheten etter Heideggers syn ikke noe som eksisterte på forhånd for seg selv ”et eller annet sted oppe blant stjernene, for deretter å stige ned og anbringe seg selv i det værende.”⁴² Det gir ikke mening å sette sannheten på en tidsakse – sannhetens hendelse belyser noe på en mer grunnleggende måte, slik at meningspresentasjonene i seg selv fornyes.

Idet *Dasein* først og fremst befinner seg i glemselens modus, er åpningen ikke kontinuerlig til stede på en ”refleksiv” måte, men den ligger ”betingende” i bakgrunnen. Den muliggjør at værender kan fremtre for *Dasein*. Avdekkingen handler ikke om nye oppfinnelser, for eksempel utvikling av matematiske formler (selv om det ikke er utelukket at disse skulle kunne lede til nye åpninger), men den har heller karakter av en *hendelse*. Hver ny åpning tilfører samtidig en ny tillukking. I *Sein und Zeit* leser vi det følgende: ”Alles Ursprüngliche ist über Nacht als längst bekannt geblättert.”⁴³ Den nye åpningen blir øyeblikkelig til en ”selvfølge” - som om den alltid hadde vært der. Sannhetens hendelse åpner en ny verden for *Dasein*, og samtidig gjør den denne åpningen til noe ”lenge kjent”. Selve tilslørtheten skjuler seg for *Dasein*. I den selvfølgeliggjorte verden viser tilslørtheten seg som det mest tilslørte av alt.

Heidegger snur på rollen mennesket har hatt som dømmende subjekt. Mennesket blir heller det som avdekker sannhet. I ”Die Zeit des Weltbildes” utlegger Heidegger menneskets posisjon slik:

Das Seiende [det værende] wird nicht seiend dadurch dass erst der Mensch es anschaut im Sinne gar des Vorstellens von der Art der subjektiven Perception. Vielmehr ist der Mensch vom Seienden Angeschaut, von dem Sichöffnenden auf das Anwesen bei ihm Versammelte.⁴⁴

Det handler ikke om et menneske-subjekt som samler det værende foran seg, men det er heller det værende som ”samler mennesket”, som trekker det inn i sitt nærvær. Som *Dasein* er mennesket alltid allerede kastet (*entworfen*) inn i en åpning. På en annen side finnes åpningen

⁴¹ Martin Heidegger: ”Om sanninga sitt vesen” i Gunnar Skirbekks *Dei filosofiske vilkor for sanning: Ei tolkning av Martin Heideggers sanningslære*, 1966, side 135

⁴² Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 72

⁴³ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §27, side 127

⁴⁴ Martin Heidegger: ”Die Zeit des Weltbildes” i *Holzwege*, 1963, side 83

nettopp som *Daseins* "da", dens henvisningssammenheng. Slik har *Dasein* gjennom sin befintlighet en betydningsstiftende og -bevarende rolle. *Dasein* er sin egen åpning. I nettopp dette stedet, mellom *a* og *lethe*, befinner mennesket seg, i og med sin avdekkende væremåte.

I 3.1 vil vi gå dypere inn på Heideggers sannhetsbegrep og menneskets ståsted i midten av "striden" mellom det åpnende og det lukkende. La oss nå se på Adornos tilnærming til "sannheten" og hvordan denne skjer i form av en kritikk av "identitetstvangen" ved tenkningen i den moderne verden. Slik som Heidegger, uttrykker også Adorno en bekymring for en fremmedgjøring mennesket som subjekt har påført seg selv. Adornos tone er likevel mer pessimistisk, og han viser ingen tro på muligheten for et bedre eller sannere samfunn.

2.2. Adorno: Kritikk av den instrumentelle fornuften – sannhet og *mimesis*

Når vi nærmer oss Adornos måte å tenke "sannheten" på, må det først påpekes at denne er fundert i en filosofisk sammenheng som er svært forskjellig fra Heideggers. Som nevnt i innledningen, er et særpreg ved Adorno den avstand han tar til drøfting av filosofiske problemer på et "isolert", ontologisk plan. Det blir faktisk feil å snakke om "Adorno sitt sannhetsbegrep". Han søker ikke å skape en tankemessig enhet eller å finne et objektivt standpunkt hvorfra han kan formulere filosofiske teser. Dette gjør Adorno selv eksplisitt i en senere utgave av *Oplysningens dialektik*: "Vi holder ikke uændret fast ved alt, hvad der er sagt i denne bok. Det ville være uforeneligt med en teori, som tilskriver sandheden en tidskerne, i stedet for at sætte den op som noget uforanderlig mod den historiske bevægelse."⁴⁵ Adornos filosofi må altså ikke leses som en allmenn teori eller lære, men heller som utfoldelse av et syn på aktuelle problemer, hvor sannheten har en "tidskjerne".

Denne beskrivelsen av Adornos intensjoner er ikke nødvendigvis ment å skulle fremtre i skarp motsetning til Heidegger. Vår hensikt er heller å betone visse elementer som er sentrale hos Adorno. Vi vil begynne med Adornos kritiske innstilling til teoridannelse og den "identitetstvangen" denne er en utfoldelse av, hvilket kan fungere som en ledetråd for oss når det gjelder å belyse hans syn på sannhet.

2.2.1. Om den instrumentelle fornuften og identitetstvangen

Måten sannheten i den moderne vestlige verden oppfattes på, går ifølge Adorno hånd i hånd med menneskets forhold til naturen. Når vi snakker om "natur" i forbindelse med Adorno, viser begrepet ikke til "urskog og villmark", og heller ikke til en biologisk tilnærming til mennesket. Derimot uttrykker det noe ikke-definerbart, det uoverskuelige "Andre", noe transcendent. Som vi snart vil se, har det moderne menneskets måte å etablere sitt forhold til naturen, og forvandle den til en oversiktlig enhet, ifølge Adorno sin grunn blant annet i utviklingen av vitenskapen, og i opplysningens fornuftfremmende idealer. Det som kjennetegner disse idealene, er at naturen reduseres til det som kan tjene menneskets behov, og mennesket får posisjonen som herre over virkeligheten. Nå vil vi ta nærmere i øyesyn det fornuftsidealet som opplysningen fremmer.

⁴⁵ Theodor W. Adorno og Max Horkheimer: *Oplysningens dialektik*, 1995, side 21 (*Dialektik der Aufklärung*, 1944, 1969); Dette sitatet finner man i utgaven fra 1969, hvor Adorno og Horkheimer har tilført "innledende kommentarer". *Dialektik der Aufklärung* er skrevet i samarbeid mellom Adorno og Horkheimer. For å gjøre det enklere, henviser vi i teksten bare til Adorno, selv om både Horkheimer og Adorno står "bak hver eneste setning", slik de selv beskriver på side 21 i *Oplysningens dialektik*, 1995.

Opplysningen som tankeretning oppstod i 1700-tallets Europa, og den bygget på tanken om at man gjennom opplysning om naturvitenskap og filosofi, kunne danne et bedre menneske og et rettferdigere samfunn. Opplysningstiden vokste frem parallelt med naturvitenskapens utvikling og de nye humanistiske idealene om menneskerettigheter. Mennesket skulle befri seg selv fra eksterne autoriteter, fra middelaldersk teologi og mystisisme. Det skulle ha fornuften alene som rettesnor. Når Adorno i *Opplysningens dialektikk* med kritisk stemme skildrer den moderne rasjonaliteten, er det åpenbart at han betrakter ”opplysningen” i en videre forstand enn som en hundre år lang tidsepoke. Han retter sin oppmerksomhet mot noe som fremdeles er rotfestet i vårt samfunn, i vår umiddelbare måte å forholde oss til naturen på. Derfor vil vi nå, når vi snakker om ”opplysningen”, henvise til den erkjennelsen, og den ”sannheten” i vår vestlige tradisjon, som Adorno retter sin kritikk mot.

Det ”opplyste” menneskets måte å oppfatte virkeligheten på, er ifølge Adorno rotfestet i et abstraherende forhold til naturen. Idet opplysningen utfolder en tro på menneskeheten, den menneskelige rasjonalitetens evner til å løse problemer og utvikle seg selv, får fornuften en opphøyd status i erkjennelsen. Konsekvensen av dette er at den heteronome naturen bare blir grepet med ferdig utarbeidede og eksisterende konsepsjoner, en abstrahert modell av virkeligheten.⁴⁶ Hele virkeligheten skal kunne reduseres til en ”totalitet”. Den abstraherte modellen har en vilje til ”enhet og konsistens”, og slik har det individuelle og særegne ved naturen ikke mulighet å komme til uttrykk. Dette gjelder både i vitenskapen, filosofien, og i menneskets umiddelbare erfaring av virkeligheten. La oss først se mer konkret på hvordan dette kommer til uttrykk i den moderne vitenskapen.

Et utpreget trekk ved den vitenskapelige erkjennelsen, er ifølge Adorno dens ”instrumentalitet”. I stedet for å være en teoretisk tilnærming til verden for å forstå den bedre, er den et middel til selvoppholdelse, et forsøk på å beherske omgivelsene. Det dreier seg altså ikke ”om å begripe naturen for innsiktens og visdommens egen skyld [...], men om å tillempe de vitenskapelige resultatene til en tvers igjennom formålsrasjonell handlingskalkyle.”⁴⁷ Ifølge Adorno kommer denne instrumentelle fornuften ikke nærmere en objektiv sannhet. Den er en formal og kalkulerende form for refleksiv virksomhet. Ved hjelp av formalisering og abstraksjon, øker nemlig evnen til å forklare og forutsi hendelser omkring oss. Med Adorno:

⁴⁶ ”Heteronom” betyr her det som ”ikke er subjektets eget”. ”Naturens heteronomi” eller ”den kultiske heteronomi” hos Adorno, viser til den ”Andres” makt mennesket er underlagt.

⁴⁷ Espen Hammer: *Theodor W. Adorno*, 2002, side 65

”Oplysningen forholder sig til tingene som diktatoren til menneskene. Han kender dem for så vidt, som han kan manipulere dem. Derigennem bliver deres I-sig-selv til et For-ham.”⁴⁸

Adorno retter sin kritikk mot det lukkede, det immanente, ved denne handlingsprosedyren. Måten den griper naturen på, og de fenomener den venter seg å finne der, er på forhånd definert. Den kan, på grunn av sine egne forutsetninger, ikke avsløre noe nytt. Siden virkeligheten bare kan implisere det allerede kjente, det som er forgripelig gjennom abstrakte prosedyrer, blir bare det objektiverbare regnet som virkelig. Alt annet oppfattes som ”suspekt”. Naturen blir redusert til livløs materie. Når Adorno skriver om ”identitetstvangen”, er det nettopp dette han tar i øyesyn. Naturen må være identisk med den abstraksjonen mennesket griper den med. ”For opplysningen er alt *det* blot skin, som ikke går op i tal, i sidste ende i tallet én; den moderne positivisme henviser det til digtningen.”⁴⁹ I sin kritikk av den vitenskapelige rasjonaliteten, står Adorno svært nær Heidegger. ”Vitenskapen forfalskar det vanskelege og komplekse i ein antagonistisk og monadologisk oppspalta realitet ved å bringe det på forenkla modellar, for så i etterhand å differensiere modellane gjennom eit påstått materiale”,⁵⁰ leser vi i ”Essayet som form” fra *Notar til litteraturen* (1992). Vitenskapen bruker altså forenklande modeller på realiteten, for deretter å differensiere (verifisere) disse modellene gjennom forskningsobjektet. Adorno, slik som Heidegger, ser en dobbelthet i denne virksomheten, og nettopp denne ligger til grunn for hans kritikk av den moderne måten å oppfatte sannhet på:

Thi opplysningen er så totalitær som noget system. Dens *usandhed* ligger ikke i [...] analytisk metode, regres til elementerne, nedbrydning ved refleksion, men derimod i, at processen er afgjort på forhånd [min kursiv].⁵¹

Vitenskapens mulige forskningsresultater er altså avgjort på forhånd. Denne type erkjennelse kan bare erkjenne en lukket form for sannhet, en ”u-sannhet”, slik Adorno uttrykker det. Det særegne ved tingene stenges ute av denne relasjonen mellom ”et meningsgivende subjekt” og en ”meningsløs gjenstand”. Denne erkjennelsens ”immanens”, kommer tydelig til uttrykk for eksempel i positivismen. Med Adorno: ”Positivismens rene immanens, opplysningens sidste produkt, er intet andet end et så at sige universelt tabu. Der må overhodet ikke mere eksistere noget udenfor, fordi den blotte forestillingen om et Udenfor er den egentlige kilde til

⁴⁸ Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik*, 1995, side 42

⁴⁹ *Ibid.*, side 40

⁵⁰ Theodor W. Adorno: *Notar til litteraturen*, 1992, side 85; *Notar til litteraturen* består av 11 tekster av Adorno, utvalgt av Arild Linneberg. Her benytter vi oss av ”Om essayet som form” (”Der Essay als Form”, 1958)

⁵¹ Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik*, 1995, side 61

angsten.”⁵² Angsten som Adorno nevner i dette sitatet, og som han betrakter som grunnen til opplysningen, vil vi komme tilbake til senere i dette kapittelet. Vi vil nå gå over til å snakke om hvordan opplysningens fornuftfremmende ideal gjenspeiler seg i filosofien.

Den samme identitetstvang som har vært et sentralt element ved den moderne vitenskapen, utfoldes etter Adornos syn også i filosofien. Tyngdepunktet i den moderne tiden (etter renessansen) har ifølge Adorno beveget seg mot ”subjektivitet” og ”totalitet”. Dette betyr ikke at det tidligere har vært en tilsvarende objektivitet i den tradisjonelle, realistiske forstand. Ifølge Adorno har vi ingen større grunn til å anta en naiv realisme,⁵³ der den ytre verden eksisterer ”for seg” slik vi erfarer den, enn en idealisme hvor måten verden erfares på har sitt utgangspunkt i mennesket. Begge disse retningene har sitt opphav i subjektiviteten. Den umiddelbare erfaringen av verden når etter Adornos syn ikke ”gjenstanden”, men er bestemt ut fra de eksisterende betydninger, den allmenngjorte måten å gripe virkeligheten på.⁵⁴ Etter at avgrunnen mellom subjektet og objektet har oppstått, kan den ikke overskrides med et nytt ”system” som forkaster disse kategoriene. Kan den overhodet overvinnes? La oss nå se mer nøye på identitetstvangens utfoldelse i filosofien, gjennom å bruke Immanuel Kants (1724-1804) filosofi som eksempel.

I *Negative dialektik* utarbeider Adorno en kritikk av den tyske idealismen og eksistensialismen, fra og med Kant via Hegel til Heidegger. Adorno beskylder disse for å feste virkelighetssynet i subjektet alene. Kant vil fungere som et belysende eksempel for oss idet hans transcendentale idealisme søker å skille seg fra den tradisjonelle realisme-idealisme-diskusjonen, slik den fremtrer i opplysningstiden. Adornos kritikk av Kant viser på hvilken måte han mener identitetstenkningen er rotfestet også i den filosofien som tror å ha befridd seg fra den. Som vi kjenner fra Kants filosofi, skaper han et skille mellom verden slik den fremstår i vår erfaring, og en antatt verden, slik den eksisterer ”for seg”. Hans velkjente ”kopernikanske vending” i *Kritik der reinen Vernunft* (1781) flytter oppmerksomheten fra erkjennelse av virkeligheten til det som betinger denne erkjennelsen. Kant oppretter tanken om at det er visse ”strukturer” hos mennesket selv, som erfaringen forutsetter. For eksempel beskriver Kant ”anskuelsesformer” som ’tid’ og ’rom’. Hvis vi tenker på noe, vil dette ”som blir tenkt” alltid foregå i tid og rom. I tillegg har vi ”bevissthetens kategorier”, som for

⁵² Ibid., side 50

⁵³ Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik; Jargon der Eigentlichkeit*, 1970, side 185 (*Negative Dialektik* utkom første gang 1966)

⁵⁴ Her må det sies at Adorno riktignok ofte kalles ”objektivist”. Han tilskriver objektet en forrang i erfaringen. Det handler likevel ikke om en objektivisme i tradisjonell, metafysisk forstand. Heller er objektet det som tilhører den ubegripelig ”naturen”, det ”Andre”, og Adornos beskrivelse av dennes forrang må interpreteres i lys av hans kritikk av det u-sanne ved den allmenne abstraksjonen verden gripes med. (2.2.3)

eksempel 'kausalforhold'. Vi plasserer hendelser i en årsak-virkning-relasjon. Disse strukturene konstituerer måten vi opplever virkeligheten på. I tillegg er de "absolutte" – vi kan ikke erkjenne fenomener uten dem. Hos Kant erfarer vi altså ikke værender i seg selv, men fenomener, utformet av de betingende formene. Tingen i seg selv (*Ding-an-sich*) skal sees på som et grensebegrep. Det kan ikke sies noe om den, men ifølge Kant må den antas fordi det nødvendigvis må eksistere "noe" som erfares.⁵⁵ Etter Adornos syn er Kant på rett spor når det gjelder hans kritikk av "ren" fornuft og umuligheten å erkjenne naturen slik den er. Likevel går Kant i feil retning når han gjør subjektet til den avgjørende faktor for erkjennelsen. Adorno gjør selv eksplisitt dette poenget:

Freilich hat Kant seinerseits, in der Bestimmung des Dinges an sich als des intelligibeln Wesens, Transzendenz zwar als Nichtidentisches konzipiert, aber mit dem absoluten Subjekt gleichgesetzt, vorm Identitätsprinzip doch noch sich gebeugt.⁵⁶

Hos Kant er erkjennelsen "identisk" i den forstand at verden alltid bare kan nåes gjennom de betingende kategoriene. I tillegg er erfaringen etter Kants syn universell idet betingelsene for erfaringen er noe alle subjektene har til felles. Med Adorno: "Selbst Kants Allgemeinheit will eine für alle, nämlich für alle Vernunftbegabten Wesen sein, und die Vernunftbegabten sind a priori vergesellschaftet."⁵⁷ Erkjennelse blir altså ut fra Kant allmenngyldig gjennom sin mellommenneskelige karakter.

Selv om Kant i og med sin kritikk av menneskets "dømmekraft" indikerer at det transcendentale subjektets tenkning ikke kan tas som det "rene", ubetingede ståsted for refleksjonen, gjør han selv, ifølge Adorno, nettopp dette. Til syvende og sist kommer Kants transcendentale idealisme ikke unna subjektiviteten. Adornos kritikk går hovedsakelig ut på at alle rasjonelle forsøk på å overskride polariteten mellom subjekt og objekt, gjennom å velge et ståsted utenfor disse, befinner seg i subjektivitetens "begrepsklemme". Man kan ikke overskride rasjonaliteten gjennom å anta "bevissthetens kategorier" som betinger den. Hvis man, på en annen side, antar "tingen i seg selv" som et grensebegrep for menneskelig erfaring, kommer man ikke nærmere noe objektivt syn på virkeligheten. Dette forblir også en abstraksjon, som skyver det uoverskuelige "Andre", "naturen", lenger bort. Adorno gjør selv eksplisitt dette poenget: "Der Erkenntnisprozess, der den transzendenten Ding asymptotisch

⁵⁵ Dette er en forenklet fremstilling av de "strukturene" hos Kant som ligger til grunn for menneskets erfaring. Her er vår hensikt å bruke Kant som et eksempel på Adornos kritikk av idealisme, og det vil derfor ikke være hensiktsmessig å gå inn på Kant på en mer detaljert måte.

⁵⁶ Theodor W. Adorno: *Negative dialektik; Jargon der Eigentlichkeit*, 1970, side 398

⁵⁷ *Ibid.*, side 200

sich annähern soll, schiebt es gleichsam vor sich her und entfernt es von dem Bewusstsein.“⁵⁸ Tenkning overhodet er abstraherende, og subjekt-objekt -polariteten er alltid til stede i den. Ifølge Adorno gis det ingen ”ren bevissthet”, som skulle skille seg fra den materielle virkeligheten. Den som betrakter virkeligheten, kan ikke si fra seg sin egen tilhørighet til den materielle verden, det vil si, ”naturen”. Betrakningen kan ikke skje fra et ”utenforstående” punkt. Også Heideggers ”*Dasein*” er etter Adornos syn et mislykket forsøk på å overskride subjekt-objekt -forholdet. Som vi tidligere var inne på (2.1.2), skaper Heidegger *Dasein* -begrepet for å uttrykke den konstitutive verden som mennesket allerede befinner seg i. I *Negative Dialektik* slår Adorno fast: ”Solcher Sprung jedoch mißlingt mit den Mitteln der Vernunft. Denken kann keine Position erobern, in der jene Trennung von Subjekt und Objekt unmittelbar verschwände, die in jeglichem Gedanken, in Denken selbst liegt.”⁵⁹ Tenkningen kan altså ifølge Adorno ikke ta en posisjon utenfor subjektet og objektet. Vi vil senere diskutere denne kritikken Adorno retter mot Heidegger (2.3).

Hva slags muligheter forblir det for filosofien, hvis hver tankeformulering allerede befinner seg i den subjektivistiske ”klemme”? Det som ifølge Adorno trengs, er ikke en overskridelse av subjekt-objekt -forholdet, men kritikk av rasjonaliteten i seg selv. Med Adorno: ”Philosophie erheischt heute wie zu Kant’s Zeiten Kritik der Vernunft durch diese [Subjekt und Objekt], nicht deren Verbannung oder Abschaffung.“⁶⁰ Filosofiens oppgave er en kritisk selvrefleksjon av den konstitutive bevisstheten. Heller enn å skape en teori som makter å plassere hele virkeligheten under ”ett”, ligger dens fordring i å erkjenne det ”identiske” ved erkjennelse overhodet. Adornos begrep om det ”negative” viser nettopp til det som faller utenfor idealistiske tankekonstruksjoner. I og med at filosofien ikke kan ”tenke veien ut” fra den allemenne ”abstraksjonen”, kan den bare vise til noe Annet gjennom å kritisere, reagere ”negativt”, på det språket også det selv består i. Herfra har Adorno sin tanke om ”negativ dialektikk”. Dette forholdet vil bli diskutert grundigere i 2.3, hvor vi stiller Adorno og Heidegger ved siden av hverandre og diskutere filosofiens muligheter til å si noe om sannhet overhodet.

Vi har nå sett hvordan identitetstvangen fremtrer i vitenskapen og filosofien. Den subjektiviteten som opplysningen er rotfestet i, er ifølge Adorno likevel ikke ny, men den er ”på vei” allerede i tidlige former for mytisk tenkning, selv om disse ennå ikke har gjort verden

⁵⁸ Ibid., side 398

⁵⁹ Ibid., side 92

⁶⁰ Ibid., side 92

identisk med seg selv.⁶¹ Subjektiviteten er i voksende grad til stede helt fra begynnelsen av den vestlige sivilisasjonen, og den har sin funksjon i å få orden på den heteronome virkeligheten. Når det ikke lenger eksisterer noe ”ukjent”, tror det moderne mennesket å ha blitt kvitt sin ”mytiske angst”, skriver Adorno.⁶² Mennesket tror det har nådd sin frihet og selvbestemmelse. *Oplysningens dialektik* begynner med den følgende definisjon av opplysningen:

Oplysning i videste betydning: fremadskridende tenkning har fra tidernes morgen stræbt efter at tage frykten bort fra menneskene og at indsætte dem som herrer. [...] Oplysningens program var ophævelsen af verdens fortryllelse. Den ville opløse myterne og ved videns hjælp gøre en ende på indbildningen.⁶³

Prosjektet går altså ut på å befri menneskeheten fra mytologi og trolldom. Mytisk tenkning fremstilles fra opplysningens perspektiv som irrasjonell angst for naturkreftene. ”Det overnaturlige, ånder og dæmoner, er for den [opplysningen] spejlbilleder af menneskene, som lader sig skræmme af det naturlige. De mange mytiske skikkelser kan ifølge opplysningen alle bringes på en fellesnævner: de kan føres tilbake til subjektet.”⁶⁴ Den mytiske angsten har ifølge det opplyste mennesket intet reelt grunnlag i naturen – den opprettes av menneskets uvitenhet alene. Men mennesket i den moderne tiden ”vet” at naturen egentlig bare består av homogent og beregnelig materie. ”Fra nu af skal materien endelig beherskes uden illusioner om rådende eller iboende kræfter eller skjulte egenskaber. Alt, hvad der ikke vil lade sig måle med beregnelighedens og nyttens målestok, er for opplysningen mistænkeligt.”⁶⁵ Det opplyste mennesket lever ifølge Adorno i en avfortryllet verden. ”Der skal ikke findes nogen hemmelighed, men heller intet ønske om dens åpenbaring.”⁶⁶

Det moderne mennesket har, etter Adornos syn, likevel ikke befridd seg fra mytologi, men opplysningen er den mytiske angst, som har blitt radikal.⁶⁷ Nettopp angsten for den mektige naturens heteronomi, det uoverskuelige ”Andre”, har fått mennesket til å strebe etter ”allmakt” i forhold til virkeligheten. Abstraksjonen muliggjør naturens utnyttelse og lar virkeligheten reduseres til en håndterbar helhet.

⁶¹ I *Oplysningens dialektik* beskriver Adorno og Horkheimer hvordan sammenfletningen av myte og rasjonalitet fremtrer i Homers *Odysseen* (800-600 f.Kr.). Fortellingen er bundet til myten, men ”idet den homeriske ånd bemægtiger seg myterne, <<organiserer>> dem, bringer den sig i modsætning til dem.” (side 85) Mens myten i seg selv ennå er ”uorganisert”, blir den, gjennom sin utartikulasjon i eposet til sin motsetning, til ”språklig allmengyldighet”.

⁶² Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik*, 1995, side 50

⁶³ Ibid., side 35

⁶⁴ Ibid., side 39

⁶⁵ Ibid., side 38

⁶⁶ Ibid., side 37

⁶⁷ Ibid., side 50

Ifølge Adorno har opplysningen ikke fremmet et bedre samfunn, og som tidligere nevnt, har vitenskapen gjennom sine fremskritt ikke kommet nærmere noen ”objektiv sannhet”. Derimot har opplysningen generert nye former for undertrykkelse, som går ut på fortrenning av det individuelle (jf. 2.2.2). ”For historien innfrir ikke friheten, men gjør subjektet til agent for ufriheten, og dermed videreføres den mytiske tryllekretsen; som subjektet setter seg opp mot, men like fullt er underlagt.”⁶⁸ Subjektet er ikke friere enn før, men fornuften har selv blitt det undertrykkende element. Menneskene betaler ifølge Adorno en pris for sin allmakt ”med fremmedgjørelsen for det, de udøver magt over.”⁶⁹ Denne fremmedgjorte posisjonen mennesket etter Adornos syn har fått, som resultat av den økende subjektivitet i det moderne samfunnet, skal vi nå ta nærmere i øyesyn.

2.2.2. Mennesket som subjekt – massebedrag: helheten er det usanne

”Subjekt”-begrepet i seg selv indikerer etter Adornos syn et forhold hvor mennesket har et beherskende forhold til det ”Andre”. Menneskets historie som subjekt er historien om herredømme og beherskelse. Dette skyldes at fornuften som det moderne mennesket utfolder, står i selvoppholdelsens tjeneste. Som vi tidligere var inne på, blir virkeligheten redusert til det som tilsvarende menneskets abstraherte bilde av verden. Den avgrunnen som oppstår mellom subjektet og objektet gjennom denne erkjennelsen, utlegger Adorno på følgende måte: ”Subjektets distance til objektet, forudsætningen for abstraksjonen, har sin rod i den distance til saken, som herren opnår gjennom de beherskede.”⁷⁰ Subjekt-objekt –forholdet er et maktforhold i sitt vesen. Subjektet fremtrer som ”subjekt” i den grad det har definisjonsmakt over naturen. Virkeligheten blir redusert til det som kan underkastes den allmenne abstraksjonen, og bare det som kan tjene menneskets selvoppholdelse, oppfattes som ”virkelig”. På grunn av dette blir sannheten i den moderne tiden til ”u-sannhet”. ”Sann” erkjennelse har intet å gjøre med ”objektivitet”, men viten (eller sannheten) handler om *makt*.

”[D]en totalt oplyste jord stråler i den triumferende katastrofes tegn”,⁷¹ skriver Adorno i begynnelsen av *Oplysningens dialektik*. Det ”katastrofale” ved opplysningens konsekvenser er ikke bare undertrykkelsen av naturen og uthulingen av den menneskelige erfaringen, men samtidig leder den til undertrykkelse av menneskeindividet selv. Subjektiviteten, som ikke lar noe forbli utenfor sin definisjonsmakt, fanger samtidig mennesket selv inn i dets abstraksjonsnett. Om dette forholdet skriver Adorno: ”[H]erredømmet betales ikke blot med

⁶⁸ Theodor W. Adorno: *Estetisk teori*, 1998, side 90

⁶⁹ Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik*, 1995, side 42

⁷⁰ *Ibid.*, side 47

⁷¹ *Ibid.*, side 35

menneskenes fremmedgjørelse over for de beherskede objekter: med tingsliggjørelsen af ånden blev menneskenes egne relationer forhekset, også hver enkelts relation til sig selv.⁷² I og med objektiveringsprosessen blir mennesket selv redusert til ”abstrakt identitet”, et referansepunkt for samfunnets selvoppholdelse. ”[Menneskene bliver] til blotte artvæsener, hinanden lig gjennom isolering i den tvangsmæssigt styrede kollektivitet.”⁷³ På samme måte som en katt betraktes som representant for ”katt”, blir mennesket også et eksemplar av menneskearten. Dette fremmer etter Adornos syn en ny form for barbari. Mennesket blir utbytbar og det individuelle blir undertrykket.⁷⁴

Når opplysningen egentlig skulle handle om å fremme fornuftens refleksive ferdigheter, bærer den i seg kimen til selvdestruksjon og *opløsning* av subjektets herredømme. Med Adorno: ”Viden [...] er nu i stand til at gå over i herredømmets oppløsning. Men ansigt til ansigt med en sådan mulighed forvandler opplysning sig i nutidens tjeneste til totalt bedrag af masserne.”⁷⁵ Med dette mener Adorno at herredømmet presenterer seg for den enkelte som det allmenne, som det eneste virkelige. Identitetstvangen leder til at det til slutt blir kulturindustriens kategorier og idealer som bestemmer hvordan verden skal fremtre for enkeltindividet. Adorno skriver:

Gennem masseproduktionens og dens kulturs utallige agenturer får den enkelte påtrykt de normerede adfærdsmønstre som de eneste naturlige, anstændige, fornuftige. Efterhånden tager han kun stilling til sig selv som sag, som statistisk element, som success or failure. Hans målestok er selvoppholdelsen, den vel- eller mislykkede mimicry over for objektiviteten i hans funktion og de mønstre, der er opstillet for den.⁷⁶

Menneskets erfaring blir konstituert av, og ”mål” ut fra det allmenne. Intet får fremstå ”i sin egenart”, uavhengig av kategoriene for de eksemplariske gjenstandene som blir presentert for oss. ”Vi ser [...] verden via postkortet, reklamfilmer og turistbrosjyren.”⁷⁷ Dette er det autonome subjektets fall, den ufriheten som den moderne subjektiviteten selv er agent for.

⁷² Ibid., side 65-66

⁷³ Ibid., side 76

⁷⁴ Dette forholdet skriver Adorno og Horkheimer om i *Oplysningens dialektik*, som ble bearbeidet mens de var i eksil i USA under den andre verdenskrig. Det er neppe et sammentreff at Adorno og Horkheimer i det nevnte verket viser sin bekymring for måten menneskeindividet blir undertrykket av ”den tvangsmæssigt styrede kollektivitet” (side 76). I nazismen under den andre verdenskrig skulle mennesket være helt og holdent underordnet ”lederen”, og som individ skulle det defineres ut fra ”eliterasen”. Mennesket var i denne forstand ”utbytbar”.

⁷⁵ Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik*, 1995, side 83-84

⁷⁶ Ibid., side 66

⁷⁷ Espen Hammer: *Theodor W. Adorno*, 2002, side 71

Massebedraget gjør individuell erfaring umulig idet samfunnet, styrt av det "allmenne", ikke tåler noe utenforstående. Adorno sier det på følgende måte:

Elimineringen af kvalitetene, deres omregning til funksjoner overføres i kraft af de rationaliserede arbeidsmetoder fra videnskapen til folkeslagenes erfaringsverden og tenderer mod atter at få dem til at ligne paddene. Massernes nuværende regression består i den manglende evne til med egne hænder at kunne røre ved noget ikke allerede grebet [...].⁷⁸

For individet kan det ikke eksistere noe, som ikke allerede er "kodet" ut fra allmennheten. Denne prosessen mener Adorno, har fremmedgjort mennesket i en så radikal grad, at den fremmedgjorte ikke lenger har noen anelse om sin fremmedgjørelse, og de "ligner på paddene". Espen Hammer har skrevet den følgende formuleringen om det moderne menneskets skjebne: "Adornos smilende konsumenter kan sies å være så fremmedgjorte at begrepet fremmedgjøring nær sagt mister sin mening. De har rett og slett ingen individualitet og har heller aldri hatt det; derfor oppleves uegentligheten hverken som smertefull eller selvoppsplittende."⁷⁹

Når det opplyste mennesket har befridd seg fra den mytiske tenkningens flertydighet, har det også fridd seg fra all mening overhodet. Subjektet har tilintetgjort seg selv til en teknisk prosess. Med Adorno: "Oplysningen har, hensynsløst mod sig selv, brændt selv den sidste rest af sin egen selvbevidsthed ud."⁸⁰ Selv om Adorno kritiserer denne subjektbaserte kulturen i og med dens forkastelse av det individuelle, presenterer han intet alternativ eller ideal for oss. Han gir ikke uttrykk for å være nostalgisk i den forstand at han skulle foretrekke den historiske, mytiske verden. Det var jo den mytiske angsten for det "ukjente" som gjorde at mennesket søkte å få makt over det "Andre" i utgangspunktet. Adorno skriver om dette forholdet: "The undifferentiated state before the subject's formation was the dread of the blind web of nature, of myth; it was in protest against it that the great religions had their truth content. [...] [T]he new horror of separation will transfigure the old horror of chaos."⁸¹ Adorno er på mange måter like pessimistisk til både fortid og fremtid. Nye samfunnsordninger oppretter bare nye "mytologier",⁸² og hver av disse utfolder sine egne

⁷⁸ Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik*, 1995, side 76

⁷⁹ Espen Hammer: *Theodor W. Adorno*, 2002, side 75

⁸⁰ Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik*, 1995, side 36-37

⁸¹ Theodor W. Adorno: "Subject and Object" i *The Essential Frankfurt School Reader*, 1978, side 499 ("Zu Subjekt und Objekt", 1969)

⁸² Når Adorno hevder at også det moderne samfunnet er basert på en mytologi, har ikke "mytologien" den samme positive antydningen den har når han bruker mytisk tenkning som eksempel på ikke-identitet. Heller

former for undertrykkelse. Gjennom å bruke mytisk tenkning som eksempel på en "ikke-identisk tenkning" (2.2.1, jf. 2.2.3), er det mer sannsynlig at Adorno søker å avsløre ureflekterte sider ved den moderne rasjonaliteten enn å fremstille et "bedre alternativ".

Vi kan ikke med sikkerhet si om Adorno utformer en filosofisk teori om en "sannere" erkjennelse. Som vi tidligere var inne på, søker ikke Adorno "enhet" i sin tenkning. Han er heller ikke ute etter å fremstille idealer, men han utfolder en kritikk av samfunnets situasjon, den som er gjeldende nå. Vi har også sett hvorfor den kritiske selvrefleksjonen til syvende og sist er det eneste som filosofien etter Adornos syn er i stand til å utføre (2.2.1). Likevel kan man godt si at Adorno ønsker å føre oss i en retning hvor det individuelle ved naturen får komme frem. Dette kommer oftest implisitt til uttrykk, men noen steder sier han det eksplisitt. For eksempel skriver Adorno følgende i forbindelse med identitetstvangen:

I og med at selvet tabuerede den mimetiske trolldom, tabuerte det samtidig den erkennelse, som *virkelig treffer genstanden* [min kursiv].⁸³

Her gir Adorno uttrykk for at det finnes en tilnæringsmåte til naturen, som *treffer* genstanden. Nå vil vi se nærmere på hva Adorno mener med en "sannere" erkjennelse, den "mimetiske" sannhet.

2.2.3. Sannhet og *mimesis*

Hva handler denne "erkennelse, som virkelig treffer genstanden" om? Adorno skriver om språkets (og kunstens) *mimesis* når han ønsker å beskrive en "sannere" måte å erfare verden på. Begrepet "*mimesis*" kommer fra gresk og betyr etterligning. For eksempel snakker man om kunstens *mimesis* når man ønsker å uttrykke måten kunsten "mimer" eller etterligner virkeligheten på. I *Estetisk teori* beskriver Adorno "*mimesis*" som den ikke-begreplige overensstemmelsen mellom det subjektivt frembrakte og det ukonstruerte "Andre".⁸⁴ Adornos *mimesis* er ment å skulle stå i motsetning til "identitet" mellom frembringelsen (tanken, ordet, kunstverket) og verden. Vi har tidligere snakket om identitetstvangen i forbindelse med den opplyste fornuftens måte å forholde seg til naturen på. Da blir "virkeligheten" redusert til det som fremtrer i den allmenne abstraksjonen av verden. For eksempel blir et 'tre' et eksemplar av "tre". Objektet går opp i "begrepet", som er bestemt på forhånd. Dette gjør etter Adornos syn erfaringen av virkeligheten fattigere idet det overser det særegne ved objektet. Med

søker han med dette å uttrykke at den moderne tenkningen ikke har befridd seg fra "trolldom" eller kommet nærmere noe "sant".

⁸³ Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik*, 1995, side 48

⁸⁴ Theodor W. Adorno: *Estetisk teori*, 1998, 102

Adorno: "I det videnskabelige sprogs upartiskhet har det afmægtige helt og holdent mistet kraften til at skabe sig et udtryk, og alene det bestående finder sit neutrale tegn. En sådan neutralitet er mere metafysisk end metafysikken."⁸⁵ Ifølge Adorno har altså tenkningen, selve språket, vært fanget i identitetstvangen, som gjenspeiler den instrumentelle fornufts herredømme over naturen. *Mimesis* på sin side uttømmer ikke "gjenstanden" i begrepet, idet begrepet nettopp betyr "etterligning", ikke "samsvar". Det som forblir utenfor begrepet, kaller Adorno det "ikke-identiske" eller det "negative". Alle tanke-systemer og alle uttrykk inneholder motsigelser, det som "ikke blir sagt". Om denne form for erkjennelse skriver Adorno:

Når træet ikke lenger blot anskues som træ, men som vidnesbyrd om noget andet, som sæde for mana, så giver sproget uttrykk for den modsigelse, at noget er sig selv og samtidig noget annet end sig selv, identisk og ikke identisk. Gennem guddommen bliver sproget til sprog i stedet for tautologi.⁸⁶

I den mytiske tenkningen, hvor verden ennå ikke er fullstendig identisk med subjektets ideer, har språket en *mimetisk* kraft. Denne lar det "ikke identiske" også være til stede i begrepet. "Trolldommen forfølger formål ligesom videnskapen men den gjør det gjennom *mimesis*, ikke gjennom en stadig større distance til objektet."⁸⁷ Gjennom *mimesis*, treffer erkjennelsen verden bedre idet den erkjenner verden, ikke gjennom en abstraksjon, men gjennom å la tingen stå frem i sin heteronomitet. Språket i seg selv er abstraherende, og samtidig forblir det også alltid noe utenfor. Dette "Andre" får være til stede i den *mimetiske* erkjennelsen. Språkets *mimetiske* tilnærming til verden har mer "sannhetsgehalt" enn den som har sitt rotfeste i identiteten. Den søker ikke å gjøre objektet identisk med begrepets abstraherte innhold, men den søker å "hengi" seg selv til objektet.

I denne sammenhengen kan det være passende å nevne det Adorno skriver om "objektets forrang" i erfaringen. Det er ikke snakk om et "objekt" i en tradisjonell, realistisk forstand, men det handler om et heteronomt objekt, som "transcenderer" de umiddelbare forståelsesformene. "Forsoningen" mellom subjektet og objektet er avhengig av i hvilken grad subjektet er i stand til å la det genuine og skjøre ved objektet komme til uttrykk, i stedet for å

⁸⁵ Theodor W. Adorno: *Oplygningens dialektik*, 1995, side 59

⁸⁶ *Ibid.*, side 49-50

⁸⁷ *Ibid.*, side 44

Her må det påpekes at det ifølge Adorno ikke vil være mulig å "tenke veien tilbake" til et mytisk språk hvor begrepet åpner seg mot det "konkrete". Språk og tenkning i seg selv er gjennomsyret av identitetstvangen. Det er også tvilsomt om Adorno selv ønsker dette, i og med at hvert samfunn har sine egne undertrykkende elementer. Det var jo angsten for den uforståelige "naturen" som i utgangspunktet fikk mennesket til å redusere den til en "forestilling" av den. I tillegg har forestillingen av en "mytisk tenkning" mer betoningen av et tankeeksperiment som er ment å skulle kaste lys over vår tid, enn en fremstilling av "historisk fakta".

redusere det til en ”gitt” abstraksjon av det. Adornos tanke om ”Objektets forrang” må forstås som en reaksjon mot den makten subjektet på grunn av sin ”mytiske angst” utfolder mot objektet.

Adornos sannhetsoppfatning forutsetter en erfaring, som er ”metafysisk” i sin natur. Adornos begrep om ”metafysikk” viser til et begjær etter ”det Andre”, etter en ”transcendens”, som overskrider det allmenne. Når det gjelder filosofien, skal den ifølge Adorno ikke ”oppgi den metafysiske tenkningens særegne begjær etter transcendens – etter det som ligger utenfor den naturbeherskende subjektivitetens radius.”⁸⁸ Som vi har vært inne på i 2.2.1, beskriver Adorno som filosofiens funksjon å kritisere rasjonaliteten ”innenfra”, uten å være ute etter en ny tankekonstruksjon, en ny ”totalitet”. Samtidig har filosofien et begjær etter en transcendens, men kan ikke tre ut fra det allmenne gjennom ”nye abstraksjoner”. Når det gjelder den ”metafysiske erfaringen”, er denne ikke ute etter en ”totalitet”, men den gir seg hen til den uoverskuelige naturen og lar seg tiltale av den. Erfaringen ”overskrider” det som inntil ”da” er betraktet som det allmenne. ”Primært, udifferentiert er det alt det ukendte, fremmede; det som transcenderer erfaringens kreds, det ved tingene, som er mere end deres i forvejen velkendte eksistens”,⁸⁹ skriver Adorno. Mens Kant var opptatt av betingelsene for at en gjenstand i det hele tatt skal kunne fremtre for oss som den gjenstanden den er, spør Adorno, slik Hammer beskriver det, om ”hvilke betingelser vi må tilfredsstille for at tingene i verden skal kunne fremstå som det de er.”⁹⁰ Det handler om vår innstilling, vår måte å la verden fremstå på. Dette kaller Adorno en aksedreining ved Kants ”kopernikanske revolusjon” (jf. 2.2.1).⁹¹ Espen Hammer har skildret denne sannheten på følgende måte: ”[S]annhet av dette slaget – sannhet man kan <<gå inn i>>, sannhet som oppfyller og forsoner, ikke som korrekthet eller korrespondanse, men som genuin *erfaring* – forutsetter at subjektet lar seg <<tiltale>>”.⁹²

I den mimetiske sannheten handler det om rollen mennesket *tar* i forhold til verden. Det handler ikke om å utforme nye teser og konsepsjoner gjennom rasjonalisering av fenomener, men om å innta en ”passiv” og mottagelig innstilling, hvor man er i stand til å gi tingen ”plass” til å tale gjennom seg. I denne erfaringen er det ikke snakk om en erkjennelse som strever etter å omdanne naturen til en forståelig entitet. Heller kan det kanskje sies at det

⁸⁸ Espen Hammer: *Theodor W. Adorno*, 2002, side 79

⁸⁹ Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik*, 1995, side 49

⁹⁰ Espen Hammer: *Theodor W. Adorno*, 2002, side 96

⁹¹ Adorno nevner aksedreiningen ved den ”kopernikanske vendingen” (*Achsendrehung der Kopernikanischen Wendung*) i sitt forord til *Negative Dialektik*, (*Negative dialektik; Jargon der Eigentlichkeit*, 1970, side 10). Videre skriver han om den metafysiske erfaringen dette går ut på i det siste kapittelet til det nevnte verket: ”Meditationen zur Metaphysik” (side 354-400)

⁹² Espen Hammer: *Theodor W. Adorno*, 2002, side 96

er naturen som ”danner mennesket”, måten mennesket oppfatter virkeligheten på, *hva* det oppfatter som virkelig, og hva det i det hele tatt tenker seg som mulig. Denne form for erkjennelse er fremmed for den tradisjonelle, vestlige tenkningen: den søker ikke å utforme et ”helhetsbilde”, en ”totalitet”, men den lar noe nytt stå frem.

2.3. Refleksjoner over de viktigste parallellene og forskjellene mellom Heideggers og Adornos syn på sannhet, med fokus på subjekt – objekt -forholdet

Ut fra det som nå er skrevet om Heideggers og Adornos syn på sannhet, kan det utledes at begge søker å ta avstand fra en type erkjennelse, som har vært mer eller mindre rotfestet i det vestlige virkelighetssynet gjennom de siste fire hundre år. Mens Heidegger kaller denne "den moderne metafysikken", heter den i Adornos språk "opplysningen" eller "subjektivitetens herredømme". På grunn av denne erkjennelses lukkede karakter, presenterer den ikke sannhet som noe "virkelig". Det handler om å verifisere påstander som allerede er blitt utformet til meningspresentasjoner. Både Adorno og Heidegger beskriver en "dobbelthet" ved erkjennelsen, som er rotfestet i subjektet: det ukjente forklares ut fra det kjente, og det kjentes gyldighet verifiseres gjennom å projisere det ut på objektet, det ukjente (jf. 2.1.1/2.2.1). Konsekvensen er at bare det som passer inn i menneskets eksisterende abstraksjoner, blir oppfattet som virkelig. Videre er konsekvensen for menneskets posisjon i forhold til virkeligheten, etter både Heideggers og Adornos syn, at mennesket selv blir objektivert til en "definerbar entitet" – hvilket igjen leder til menneskets fremmedgjøring i forhold til "seg selv" Dette kaller Adorno "det autonome subjektets fall".

Både Heideggers *aletheia* (2.1.3) og Adornos *mimesis* (2.2.3), er ment å skulle beskrive sannheten som noe "virkelig", en erfaring som overskrider de etablerte tankeformer. Den innstillingen mennesket her må påta seg, er av "mottagende" karakter. Fremfor at mennesket skulle "gripe" sannheten, blir det selv "grepet" av den. Slik snur menneskets rolle seg hos både Heidegger og Adorno. Heidegger skriver om en "værenstenkning", hvor "væren" samtidig både er det som skal tenkes og den som tenker. *Dasein* har en meningsstiftende posisjon. *Daseins* "da" er nettopp den åpningen som muliggjør at "værender" kan fremtre. Adorno på sin side skriver mindre eksplisitt om sitt sannhetsbegrep, men gir uttrykk for at sannhet som "virkelig" erfaring, handler om menneskets egen innstilling til objektet. Den subjektivistiske tilnærmingen til objektet har redusert det til en abstraksjon som tjener nyttetenkningen. For at objektet skal kunne komme til uttrykk, må mennesket selv ta en følsom og mottagelig innstilling til det. Den innstillingen til virkeligheten som i denne erfaringen ventes av mennesket, kommer vi til å behandle grundigere i 3.1.3 og 3.2.3. Nå ligger fokuset på dreiningen bort fra subjektet, hvilket ser ut til å være et element Heideggers og Adornos filosofi har til felles.

Både Heidegger og Adorno viser en bekymring for den retningen den moderne vestlige verdens subjektivismen har, hvor det ”virkelige” endelig blir redusert til det som er manipulerbart i forhold til menneske-subjektets behov. Bowie skriver:

[T]he growing success of that manipulation often goes hand in hand with the idea that the reduction of the world to that which can be manipulated may actually be a route to disaster. The crucial problem with this idea lies in establishing the perspective from which it can be stated, and this problem will, despite their political differences, link the theories of Heidegger [and] Adorno [...].⁹³

Den kritiske holdningen som vi har sett at Heidegger og Adorno viser til den subjektivistiske måten å oppfatte ”sannhet” på, plasserer dem i en forstad i samme posisjon. Som vi leser i sitatet ovenfor, forblir spørsmålet fra hvilket perspektiv (subjektivitets)kritikken kan uttrykkes. Både Heidegger og Adorno må finne en måte å uttrykke denne kritikken på, samtidig som begge mener at man ikke kan påstå noe fra et ”rent” ståsted, som ”isolert subjekt”. Fra og med dette punktet må vi likevel innrømme en avstand mellom Heideggers og Adornos filosofiske prosjekt, i og med at de velger å utfolde kritikken på forskjellige måter.

Adorno søker ikke å overskride subjekt-objekt -forholdet. Vi har tidligere sett på hans kritiske holdning til alle forsøk på å stille seg utenfor dette med rasjonalistiske virkemidler (2.2.1). Kritikken går ut på at også overskridelsen av rasjonaliteten skjer med rasjonalitetens midler. Ethvert forsøk på å ”overvinne” subjektet, er gjennomsyret av subjektivitet. Selv om rasjonaliteten selv er utilstrekkelig på grunn av sin ”immanens”, kan det likevel ikke inntas en posisjon utenfor den. ”Darum wird Heideggers Wahrheitsmoment auf Weltanschaulichen Irrationalismus nivelliert”, slår Adorno fast i *Negative Dialektik*.⁹⁴ Heideggers begrepsdannelse, for eksempel hans uttrykk ”væren” og ”*Dasein*”, er ifølge Adorno i høy grad idealistiske. Begrepene er grunnet i subjektets virkelighetssyn alene, og de slipper på ingen måte unna subjekt-objekt-forholdet. Selv om Heideggers filosofi, med *Dasein* som utgangspunkt, søker å begynne analysen fra ”midten av verden”, i stedet for å beskue verden fra et sted ”utenfor”, er den et tankesystem som forlanger identitet: det strever etter å redusere verden til ”ett”.

Som tidligere nevnt, er filosofiens oppgave etter Adornos syn ikke en overskridelse av subjekt-objekt -dualismen, men utfoldelse av en *selvkritikk*: en kritikk av fornuften, og av filosofiens muligheter for refleksjon i det hele tatt. Dette må skje med fornuftens egne midler. En fornuftskritikk er samtidig nødvendigvis selvmotsigende, i og med at den utfoldes *med*

⁹³ Andrew Bowie: ”7. The Truth of Art: Heidegger (2)” I *From Romanticism to Critical Theory*, 1997, side 170

⁹⁴ Theodor W. Adorno: *Negative dialektik; Jargon der Eigentlichkeit*, 1970, side 92

fornuften. Denne selvmotsigelsen (fornuftens kritikk av fornuften), er langt fra et nytt filosofisk tema. For eksempel påstanden: ”alt er relativt”, gjør også selve utsagnet relativt. Jørgen Dehs, som har oversatt *Oplysningens dialektik* til dansk, konstaterer i innledningen til dette verket, at det er et alminnelig problem ”at bogen ikke er i stand til at forløse sit anliggende filosofisk. Dens fortættede prosa bevæger sig hele tiden på kanten af en afgrund: hva den siger, er ikke nødvendigvis selvmotsigende, men i og med at den siger det, *udfører* den en selvmotsigelse.”⁹⁵ Inkonsekvensen mellom det som blir sagt og *at* det blir sagt, kommer eksplisitt til uttrykk blant annet i Wittgensteins *Tractatus*. I slutten av dette verket konstaterer Wittgenstein at den som har forstått ham riktig, vil også skjønne at det han skriver er meningsløst. Han har i *Tractatus* presentert teorien om noe som kan kalles for en ”språklig immanens”:

Setningen kan fremstille hele virkeligheten, men den kan ikke fremstille det den må ha til felles med virkeligheten for å kunne fremstille den, den logiske formen. For å kunne fremstille den logiske formen, måtte vi ved setningens hjelp ha kunnet plassere oss utenfor logikken, det vil si utenfor verden.⁹⁶

Man kan altså ikke stille seg på ”utsiden” av språket for å beskrive dets konstitusjon objektivt: språkets logiske form er ”verdens grense”. Også *beskrivelsen* av den logiske form som verdens grense, vil skje ut fra språket selv, og slik ”nekter” teorien seg selv. Vansken befinner seg i ”på én gang at tale om verden og om betingelserne for at tale om den.”⁹⁷ Wittgenstein mener i *Tractatus* at selv om hans setninger viser seg som ”meningsløse”, vil verket kunne bringe leseren til en tilstand av forståelse. Han sammenligner setningene i *Tractatus* med en stige, som man må kaste vekk etter at man først har klatret opp og kommet til et sted hvor man kan se verden på den riktige måte.⁹⁸ Man kan godt tenke seg at det er denne type ”stige” også Adorno har i tankene, når han skriver om identitetstvangen ved tenkningen. Det er ingen tvil om at Adorno selv er bevisst denne problematikken. Han er klar over at han gjennom rasjonalitetskritikken er selvmotsigende. Man kan kanskje si at Adorno er konsekvent i at han er klar over den *inkonsekvensen* som befinner seg i hans refleksjon. Jørgen Dehs utlegger Adornos intensjoner på den følgende måte: ”Fremstillingen drejer sig frem for alt om at udfolde et syn på tingene og kun i ringe grad om begründelser for, at det er sådan de må

⁹⁵ Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik*, 1944, side 15; ”Om oplysningens dialektik” av Jørgen Dehs

⁹⁶ J.L. Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1999, 4.12; I dette punktet ligger Wittgensteins språkteori ikke fjernt fra Adornos syn på sannhet, hvor *mimesis* betyr en ikke-begrepsmessig overensstemmelse mellom det subjektivt frembrakte og det ”Andre” (jf. 2.2.3). Man kan ikke stille seg utenfor begrepene (eller kunsten) og betrakte fra et ubetinget ståsted måten de henviser til ”verden” på.

⁹⁷ Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik*, 1944, side 15; ”Om oplysningens dialektik” av: Jørgen Dehs

⁹⁸ J.L. Wittgenstein: *Tractatus Logico-Philosophicus*, 1999, 6.53-6.54

betragtes.”⁹⁹ Adornos skrifter er ikke ment å skulle leses som en teori for eksempel om sivilisasjonens historiske utvikling. Det er ikke nye ”teser” Adorno søker å utlegge, men han utfolder selv en type ”negativ dialektikk”.

Ut fra dette er det lett å se hva Adornos kritikk av Heideggers filosofiske prosjekt går ut på. Som tidligere nevnt, er det blant annet forestillingen om å kunne overskride subjekt-objekt –forholdet med *Dasein*, som Adorno fokuserer på. Heideggers begrepsdannelse impliserer et mangfold av nye abstraksjoner, og han forblir etter Adornos syn i idealismens felle. Dette er sikkert tilfellet, hvis man oppfatter Heideggers terminologi som nye ”entiteter”, hvis man tenker *Dasein* som en ny ”skikkelse”, som skal brukes som utgangspunkt for et nytt tankeprosjekt. Måten Heidegger uttrykker seg på i *Sein und Zeit*, måten han søker å utarbeide en ny ”fundamentalontologi”, og hvordan han beveger seg logisk og argumentativt fremover i verket, viser riktignok til et nytt filosofisk system. På en annen side betrakter Heidegger, spesielt i sin senere filosofi, både språket og sannheten som en avdekking. Språket i seg selv ”avdekker” virkeligheten.¹⁰⁰ Ut fra hans eget sannhetsbegrep, *aletheia*, gir det ikke mening å drøfte spørsmålet om hvorvidt *Sein und Zeit* presenterer et ”system” eller ikke. Det er ”det som blir avdekket” som teller. Da vil heller ikke de begrepene han selv utformer, søke å stå utenfor fornuftens ”immanens”, men de søker nettopp fra innsiden å avdekke sider ved den. Når vi ser på uttrykket *Dasein*, oppstår det som en motreaksjon på de definerte og selvfølgeliggjorte menneskeoppfatningene. I tillegg tar Heidegger med ”*Dasein*” avstand fra forestillingen om at man skulle kunne begynne tenkningen fra et ubetinget ståsted. Sannheten som ”*a-letheia*” blir på sin side utformet som kritikk av sannheten som ”samsvar”. *Letheia* som viser til ”glemsel” og ”tilslørhet”, viser samtidig til måten vi alltid allerede er vikrsomme i ”verden” på. Uttrykket ”værenstenkning” er konstituert slik at væren kan være både objekt og subjekt, hvilket peker på et ønske om å snu om på den tankemåten, hvor mennesket er en ”isolert”, selvtilstrekkelig aktør. I værenstenkningen får mennesket verken en passiv eller aktiv rolle, men er det stedet hvor sannheten kan bli ”artikulert” eller få sin form. Fra dette perspektivet strever ikke Heideggers filosofi etter å skape en ny ”orden”, men den kaster lys over den orden som har gjort seg gjeldende i den moderne, vestlige tradisjonen. Da vil hans tenkning fungere som kritikk av rasjonaliteten, på en lignende måte som Adornos filosofi. Heidegger viser likevel ingen bekymring for inkonsekvensen ved at han selv utarbeider nye begreper og opererer innenfor rasjonaliteten. Han uttrykker på ingen måte at det skulle være inkonsekvent å kritisere en filosofi som begynner tenkningen fra et ”rent”

⁹⁹ Theodor W. Adorno: *Oplysningens dialektik*, 1944, side 15; ”Om opplysningens dialektik” av Jørgen Dehs

¹⁰⁰ Språkets relasjon til sannheten (og kunsten) hos Heidegger vil vi behandle i 3.1.1.

utgangspunkt, gjennom å opprette nye begreper som skal fange virkeligheten på en mer dyptgående måte enn Descartes' ”*cogito*”. Heidegger viser ingen interesse for å behandle det selvmotsigende elementet i at han oppretter nye tankekonstruksjoner.

Samtidig kommer Heidegger ikke unna det å være selvmotsigende. Hvis det skulle være slik som nettopp beskrevet, at også Heideggers begrepsdannelse er en kritikk av rasjonalitetens ”lukkede” karakter (jf. 2.1.1/2.2.1), i stedet for et nytt ”system”, da må han selv innrømme umuligheten ved en rasjonell kritikk av rasjonaliteten. Men er det mulig å betrakte Heideggers filosofi gjennom hans hendelsesaktige og prosessaktige sannhetsbegrep *aletheia*, hvor det som teller, er det nye som blir avdekket? Også Heideggers sannhetsbegrep er kontroversielt i og med *at* han skriver om sannheten som avdekkethet. Også denne beskrivelsen må da sees på som en ”avdekking”. Hvis sannheten i ”opprinnelig” forstand ikke har noe mer sikkert grunnlag enn at noe blir avdekket, kan selv denne påstanden ikke ha en mer absolutt verdi enn at den ”akkurat da” blir avdekket.

Det som *kan* konkluderes på dette punktet, er at Adorno gir uttrykk for å ha en høy grad av bevissthet rundt sin egen refleksjons selvmotsigende karakter, mens Heidegger ikke viser interesse for dette. Likevel er det ikke urimelig å si at Heidegger, gjennom sin begrepsdannelse, er i stand til å avdekke forhold som ikke tidligere har blitt tenkt. For eksempel beskrivelsen av *Daseins* konstitusjon, vår ”væren-i-verden” og vår rettethet mot det vi allerede ”holder på med” i *Sein und Zeit*, kan tilføre vårt virkelighetssyn ny forståelse. Den kan avdekke selvfølgeliggjorte elementer ved vår ”pre-refleksive” virkelighet, og kanskje kan den gjøre vår erfaring av verden rikere. Som vi tidligere har sett, er subjektivitetskritikken hos både Adorno og Heidegger, rettet mot den ”dobbeltheten” som utfoldes i subjektets erkjennelse. Det faktum at verden bare gripes med ferdige abstraksjoner, leder til at bare det som er identisk med disse, oppfattes som virkelig. Kritikken går ut på at intet ”nytt” kan fremtre ut fra det. Det virker åpenbart at der likevel *er* noe ”nytt” som blir avslørt i Heideggers filosofiske prosjekt, selv om Adorno skulle dømme Heidegger for identitetstvangen. Det spørres om Adorno selv vinner noe gjennom å stå fast ved rasjonalistiske prosjekters umulighet i forhold til å komme ut av identitetstvangen. Oppnår Adorno noe ved å ta en posisjon mot systemtenkningen, og bare forsiktig å snakke om det ”heteronome Andre”? Uansett hvor forsiktig beskrivelsen blir, forblir også den ”andre siden av grensen” en abstraksjon. Adorno kan jo si at han ikke søker å ”ha rett”, men å *vise* noe gjennom rasjonalitetens selvkritikk. Men da kan det samme sies om Heideggers prosjekt, som søker å avsløre sider ved ”tilvante” tankemåter. Det er uklart hvor grensen skulle gå mellom det å presentere filosofiske formuleringer, og det å presentere filosofiske formuleringer men

samtidig innrømme at man egentlig *ikke kan* presentere filosofiske formuleringer. Det ligger en intensjon bak begge tilnærmingene, og denne i seg selv kan godt sies å være en utfoldelse av et virkelighetssyn, av et "system".

Refleksjonene over "hva som kan sies" og "hvordan", vil bli videre belyst i tredje kapittel, hvor vi innleder kunst –og sannhetsdiskusjonen ut fra en språklig innfallsvinkel. I innledningen var vi inne på at selve den skriftlige formen hos Adorno har en viktig rolle i forhold til "sannheten" (1.1, 1.2). Det vil vise seg at tekstens (eller kunstverkets) *form* er like vesentlig for dens "sannhet" som selve innholdet, og at disse to ikke helt kan skilles ad. Videre vil det vise seg at kunstverkets sannhet nettopp *ikke* ligger i kunstnerens intensjon, men i det "Autonome" kunstverkets forhold til samfunnet. Hos Heidegger går vi dypere inn på språket som i seg selv "avdekkende", og innleder kunstdiskusjonen via språkets skapende, "dikteriske" moment. Dette vil også kaste lys over Heideggers egen skriving, hans intensjon i dannelsen av nye begreper.

Vi har inntil nå fokuset på selve subjektivitetskritikken som et felles utgangspunkt for Heideggers og Adornos syn på sannhet, mens vi i neste kapittel går dypere inn på selve "sannheten" gjennom å betrakte måten Heidegger og Adorno relaterer den til kunsten på.

3. Sannhet som kunst

3.1. Heidegger: Kunst og spenningsforholdet mellom ”jorden” og ”verden”

I dette kapittelet vil vi gå dypere inn på selve sannhetsbegrepet hos Heidegger. Som nevnt i innledningen, har kunsten for både Heidegger og Adorno en vesentlig rolle når det gjelder deres måte å beskrive ”sannheten” på, og i en forstand blir kunsten ”stedet” for sannheten. Når vi behandler dette forholdet ut fra Heidegger, vil vi ta aktivt utgangspunkt i *Kunstverkets opprinnelse*. Som det vil vise seg, er kunsten for Heidegger den instansen som makter å bringe oss i kontakt med dynamikken mellom det ”åpnende” og det ”seg-tilbaketrekkende” i værens nærvær. Samtidig blir selve definisjonen på ”kunst” på mange måter så vid, at den kan sies å falle sammen med en ”sannhetens hendelse”.

Når vi nærmer oss Heideggers syn på kunst, vil hans oppfatning av ”språk” og ”diktning” (den greske *poiesis*) kunne fungere som en ledetråd for oss. Med diktning mener Heidegger nemlig ikke bare poesi, men skapelse generelt. Dette forutsetter en utvidet forståelse av ”språkets” karakter. Ofte tenkes språk som for eksempel et middel for kommunikasjon, hvor ord fungerer som navnelapper på objekter i omverden. ”Språket” hos Heidegger må tenkes ut fra en større sammenheng. Det viser til måten vi er ”forstående” til stede i verden på. Mennesket ”bebor” språket. Skapelse (eller avdekking) i seg selv har sitt utgangspunkt i språket, og derfor vil det å begynne med språk og diktning, kunne være avklarende i forhold til den dynamikken sannhetens hendelse gjenspeiler. (3.1.1)

Vi erindrer fra innledningen at Heideggers kunstbegrep ligger svært langt fra den europeiske ”estetikken”, hvor kunstverket blir betraktet som for eksempel en gjenstand for menneskets opplevelse. Heideggers syn på kunst i *Kunstverkets opprinnelse* innebærer at kunsten ikke utgjør et spesifikt område av kulturen, som kunstverk oppstilt i museer, men kunsten er ”livets og det værendes grunnkarakter”.¹⁰¹ Kunstdiskusjonen hos Heidegger fungerer først og fremst som en innfalsvinkel til hans refleksjoner over væren og sannheten. Kjernen i kunstanalysen vil for Heidegger være den ovenfor nevnte dynamikken mellom det som åpner seg (verden) og trekker seg tilbake (jorden) i kunsten. Gjennom sitt spørsmål om kunstverket søker Heidegger å kaste lys over sannhetens hendelse, hvor denne dynamikken nettopp er til stede. I kunsten settes sannheten ”i verk” – den blir ”virksom”. Kunsten blir til det elementet som åpner og etablerer betydning hinsides menneskets definisjonsmakt. Derigjennom kan sannheten hos Heidegger godt beskrives som kunst. (3.1.2)

¹⁰¹ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 138; ”Etterord” av Øverenget og Mathisen

Vi vil avslutte delen om Heidegger med underkapittelet *Gelassenheit* (3.1.3), hvor vi skal relatere det som har blitt sagt om språk og kunst nettopp til menneskets posisjon i forhold til virkeligheten. Vi har tidligere sett på den rollen Heidegger tillegger mennesket i sannhetens avdekkende hendelse (2.1.3). *Dasein* er gjennom sitt *da* (der) sin egen åpning. *Dasein* har, i og med sitt *da*, alltid allerede avdekket sin verden. Samtidig har det skjedd en tillukking gjennom at den fortrolige omgangen med værender den står i et forhold til, fremstår som noe ”selvfølgelig”. Mennesket, som avdekkende, befinner seg på dette stedet, mellom *a-* og *lethe* (søvn, glemsel). I dette kapittelet vil vi gå dypere inn på menneskets avdekkende rolle. Den ovenfor nevnte *Gelassenheit* er en kort tekst fra Heideggers senere forfatterskap, hvor han beskriver forskjellen mellom en ”kalkulerende” og en ”besinnende” tenkemåte. Mens den kalkulerende tenkningen opererer innenfor et allerede åpent område (for eksempel et vitenskapelig paradigme), har den besinnende eller meditative tenkningen en taus karakter, som ikke strever etter å nå resultater. Heidegger uttrykker en bekymring for det moderne menneskets ”u-dikteriske” måte å ”bo” på. Det vil her også falle oss naturlig å trekke inn Heideggers begrep om ”værenstenkningen”, som vi tidligere har sett på i 2.1.2, og enkelte andre beskrivelser fra hans senere forfatterskap, som karakteriserer en innstilling som mennesket må påta seg for å la væren være til stede i sitt nærvær.

La oss nå gjennom Heideggers syn på språk og skapelse nærme oss kunstdiskusjonen.

3.1.1. Språk og skapelse

Spørsmålet om språk og sannhet henger nøye sammen. Våre forestillinger er språklige forestillinger, og det er en tilknytning mellom hvordan vi tenker at språklige uttrykk eksisterer og måten vi tenker ”sannheten” på. La oss se på dette gjennom noen eksempler - uten at det er nødvendig for oss å gå inn på en omfattende språksfilosofisk debatt.

Korrespondanseteorien, som hevder at sannheten til en setning kan bestemmes gjennom å sammenligne den med saksforholdet i en ekstern ”verden” (jf.1.1), står som oftest i sammenheng med en språklig referanseteori, hvor språklige tegn henviser til virkelige objekter eller mulige saksforhold utenfor tegnene. Setningen ”snøen er hvit”, henviser til et eksternt saksforhold. Påstanden blir sann hvis snøen ”der ute” faktisk er hvit.¹⁰² Hvis vi tar en setning som ”mennesket har en underbevissthet”, er det mindre åpenbart hvordan saksforholdet ut fra korrespondanseteorien kan få sannhetsverdien ”sann” eller ”usann”.

¹⁰² I kapittel 2 var vi inne på Heideggers kritikk av korrespondanseteorien. Heidegger spør hvor samsvaret egentlig befinner seg. Poenget er at setningen allerede må ha blitt utformet som noe meningsfullt når den bekreftes eller nektes gjennom å sammenlignes med den ”reale verden”. Slik kan den korrespondantiske sannheten bare gjelde innenfor allerede etablert betydning.

Setningen er sann hvis mennesket faktisk har en underbevissthet. Da står vi igjen med spørsmålet om hva begrepet ”underbevissthet” henviser til. Vi kan ikke peke på et konkret objekt som har betegnelsen ”underbevissthet”. Dette begrepet, som skal uttrykke et innhold ved menneskets psyke som er ubevisst, for eksempel drømmer og fortrenge minner, ble tatt i bruk av Sigmund Freud (1856-1939), og det har vist seg som nyttig og hjelpsomt når det gjelder å forstå menneskets sinnstilstander. En *koherensteoretiker*, som tenker sannheten som samsvar mellom en setning og vårt trossystem i sin helhet, har som en mulighet å være idealist og tenke at måten verden fremtrer på for oss er en subjektiv skapelse. Da kan språklige uttrykk for eksempel sees på som ”sosiale konstruksjoner”, og de trenger ikke å ha en relasjon til noe utenfor et ord. Setningen ”mennesket kan ha en underbevissthet” er sann hvis den passer sammen med våre oppfatninger ellers. Den *pragmatiske* sannhetsteorien hevder at oppfatningen er sann hvis vi lykkes med å fungere i verden med den. Oppfatningen ”mennesket har en underbevissthet”, er sann hvis den er ”brukbar”. På samme måte er forestillingen ”snøen er hvit” sann, hvis den har en brukbar funksjon for oss. Når det gjelder språkteori, kan en pragmatiker tenke at språklige tegn ikke henviser direkte til objekter utenfor språket, men er tilknyttet våre praksiser – vi er vant til å bruke språklige uttrykk på bestemte måter og de fungerer for oss i den verden vi lever i. Disse eksemplene er verken ment å skulle avklare alle mulige språksfilosofiske anliggender, eller å forklare alle måter man kan relatere språksteori til sannhetsdiskusjonen på. Heller ønsker jeg gjennom dette å vise at det *er* en tilknytning mellom språk og sannhet.

Når det gjelder Heideggers språksyn, handler det verken om en subjektiv konstruksjon som blir ”hengende i luften” uten relasjon til en reelt eksisterende verden, eller om en referanseteori, hvor språklige tegn henviser til virkelige, eksterne objekter. Vi vil snart se at språket for Heidegger overhodet ikke er noe som kan betraktes på en teoretisk måte. Språket er ikke et ”forhåndenværende” (jf. 2.1.2) som kan defineres og utforskes fra et utenforliggende ståsted. Mennesket er kastet ut i språket på samme måte som det er kastet ut i verden. I ”Sproget” (”Die Sprache”, 1950) fra *Sproget og ordet*, skriver han følgende:

At tale om sproget er imidlertid, efter alt at dømme, om mulig endnu værre end at skrive om tausheden. Vi vil ikke overmande sproget, for at tvinge det ind i vore allerede givne forestillingers greb. Vi vil ikke sætte sprogets væsen på et begreb, for dermed at tilvejebringe en alment nyttig betragtning over sproget, til beroligelse for enhver forestilling."¹⁰³

¹⁰³ Martin Heidegger: *Sproget og ordet*, 2000, side 8; *Sproget og ordet* består av fire utvalgte tekster skrevet av Heidegger, hvorav dette sitatet henviser til den første, ”Sproget” (*Die Sprache*, 1950). De fire tekster er spesifisert under ”Litteratur” (5). Heretter henviser vi til sidetallet i *Sproget og ordet*.

I forbindelse med Heidegger gir det for eksempel ikke mening å analysere språkets forhold til virkeligheten. Heidegger mener at vi er på villspor hvis vi søker å beskrive ordenes bilde- eller symbolkarakter. Da ser vi på språket som et ”forhåndenværende” objekt i stedet for å erkjenne dets umiddelbare tilknytning til vår væren-i-verden. Når vi bruker språk, tenker vi ikke *på* det. Vi tenker eller taler snarere *i* språket.¹⁰⁴

Når vi nå vender oss mot hovedtrekkene ved ”språk” og ”skapelse” hos Heidegger, skal vi begynne med enkelte beskrivelser fra *Sein und Zeit*, hvor han systematisk tar utgangspunkt i den verden vi allerede befinner oss i. Her skriver han om måten ”talen” ligger til grunn for språket. Talen er noe som ”deles” mellom oss. I innledningen var vi inne på en vending (*Kehre*) som skjer i Heideggers filosofi etter *Sein und Zeit*, og at det språklige aspektet heretter blir mer fremtredende. Det kan umiddelbart virke søkt å begynne Heideggers oppfatning av ”sannhet som kunst” fra måten han ser på ”talen” i *Sein und Zeit*. Dette vil likevel kunne hjelpe oss å forstå bedre den større sammenhengen både språk, avdekking og kunst befinner seg i, i og med at Heidegger her tydelig viser måten vi alltid allerede er forstående til stede i vår verden på. Det er her Heidegger eksplisitt analyserer det ”verdenslige” og ”mellommenneskelige” ved språket (måten verden alltid allerede er forstått og måten vi allerede er *hos* det forståtte). Derigjennom kommer det ”ikke-individuelle”, det som verken er subjektivt eller objektivt i språkets og sannhetens frembringelse tydelig til uttrykk. Heideggers beskrivelser av ”med-væren” (*mit-sein*) og ”man-ets” (*Das Man*) offentlighet, vil stå sentrale når det gjelder den ”ontologiske” posisjonen mennesket tillegges i forhold til ”sannheten”. Likevel må det påpekes at Heidegger verken behandler kunst, diktning eller skapelse i *Sein und Zeit*, mens dette er viktige temaer i hans senere forfatterskap. Jeg støtter meg her til Heideggers egen påstand om at hans filosofiske budskap i seg selv ikke endrer seg etter *Sein und Zeit*, men at tenkningen hans utdyper visse temaer som på en eller annen måte er til stede allerede i hans tidlige filosofi.

Vi vil videre benytte oss av Heideggers beskrivelser i *Brev om ”humanismen”*, *Kunstverkets opprinnelse* og tekster i *Sproget og ordet*, som alle er verk fra hans senere produksjon. Disse skal hjelpe oss å forstå måten han tenker seg språk *som* skapelse på

¹⁰⁴ Det kan nevnes at Jaakko Hintikka skiller mellom det å oppfatte språket som en ”kalkyl”, noe som kan snakkes om og som kan sees på som et kommunikasjonsmiddel, og mellom språket som noe universelt som vi ikke kan stille oss utenfor og betrakte, siden selve betraktningen forutsetter språket (Jaakko Hintikka: ”Wittgenstein and Language as the Universal Medium”, 1986). Språket som noe universelt kan også beskrives som en teori om ”språklig immanens”. En slik fordeling av teorier om språk kan videre kartlegge og belyse hvor Heidegger befinner seg innenfor den språklige debatten. Han vil her nettopp kunne plasseres innenfor synet om språklig immanens.

(3.1.1.2). Dette er et kortere underkapittel som er ment å skulle fungere som en ”bro” til vårt hovedtema ”sannhet som kunst”.

La oss nå vende oppmerksomheten mot språklig betydning som en felles henvisningssammenheng, som noe vi allerede befinner oss i et umiddelbart forhold til, slik Heidegger beskriver det i *Sein und Zeit*.

3.1.1.1. Språket som en felles henvisningssammenheng

I *Sein und Zeit* fremstiller Heidegger altså et språksyn, som er rotfestet i den verden vi allerede lever i. Denne verden ligger til grunn for forståelse overhodet, og betinger enhver språklig fremstilling. Heidegger skriver om måten ”talen” ligger til grunn for språket: ”*Das existenzial-ontologische Fundament der Sprache ist die Rede.*”¹⁰⁵ Her får ”talen” en mer omfattende betydning enn det å ”si” noe, hvilket vanligvis forbindes med ”talen”. Talen trenger ingen ytring, men også tilhører for eksempel det å ”tie” talen. Å tie er mulig bare på grunn av og ut fra talen. Grunnen til at Heidegger understreker talen som utgangspunktet for språket, er at han ønsker å aksentuere det ovenfor nevnte forhold, at språket på en uadskillbar måte er tilknyttet den konkrete verden vi allerede lever i. I *Sein und Zeit* skriver Heidegger mer eksplisitt om ”tale” enn om ”språk”, og det er ikke entydig om hans måte å bruke ”språk” på er den samme som i hans senere verk.¹⁰⁶ Vi vil i forbindelse med *Sein und Zeit* fokusere mer på ”talen”, i og med at den setter på spissen det vi her er ute etter: språkets grunnlag i det verdenslige og mellommenneskelige. Vi vil begynne med å se nærmere på dette gjennom Heideggers begreper om ”med-væren”, ”man-et” og ”offentligheten”.

I kapittel 2 behandlet vi måten vi alltid allerede befinner oss i verden på. *Dasein* retter seg alltid allerede mot det værende i verden, og i første omgang oppdager den sin egen *dasein* først ut fra dette. På en like opprinnelig måte som mennesket alltid allerede er i verden, er det alltid allerede sammen med ”de andre” (*die Anderen*). ”De andre” må ikke forstås som atskilte værender, bestemte andre, som omfatter alle enkeltmenneskene foruten en selv, men noe mennesket selv også allerede tilhører. Med Heideggers egne ord: ”[...] die Anderen sind vielmehr die, von denen man selbst sich zumeist *nicht* unterscheidet, unter denen man auch

¹⁰⁵ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §34, side 160

¹⁰⁶ Selve språket som ”språk” blir fokusert på i liten grad i *Sein und Zeit*. Setninger som ”Språket er talens uttaltethet” (§34, side 182 i norsk versjon, side 161 i tysk versjon), peker på at Heidegger ikke bruker ”språket” her på samme måte som i sin senere filosofi, hvor språket ikke trenger en ”ytring” for å være språk, men hvor det heller viser til vår forstående væremåte overhodet. På den andre side viser enkelte utdrag fra *Sein und Zeit*, som: ”språket kan ødelegges og bli til forhåndenværende ordting” (§34, side 182 i norsk versjon, side 161 i tysk versjon) til at språket er noe vi er ”innenfor”, heller enn noe vi kan stille foran oss og betrakte. Denne innstillingen er til stede også i hans senere filosofi. Det jeg i denne sammenhengen ser som hensiktsfullt, er å fokusere på ”talen” i stedet for ”språket” i *Sein und Zeit*, i og med at språkets verdenslige karakter derigjennom kommer tydelig til uttrykk.

ist.¹⁰⁷ Heidegger betegner denne opprinnelige væremåten med hverandre med begrepet ”med-væren” (*Mitsein*). Med-væren er ikke en værensmåte *Dasein* av og til påtar seg, men den er på en grunnleggende måte til stede og konstituerer *Dasein*. Også når ”de andre” ikke fysisk er til stede, er vi i med-værens væremåte. ”Auch das Alleinsein des Daseins ist Mitsein in der Welt. *Fehlen* kann der Andere nur *in* einem und *für* ein Mitsein”,¹⁰⁸ skriver Heidegger. Som nevnt i 2.1.2, fremtrer verden for *Dasein* for det aller meste på en ”fortrolig” måte, umiddelbart og ureflektert. Heller ikke innsikten om de andre er noe *Dasein* gjennom erkjennelse har kommet frem til, men det er en opprinnelig væremåte som først muliggjør enhver erkjennelse.

Heidegger skildrer væren-i-verden og med-væren som ”omsorg” (*Fürsorge*). Omsorgen må også forstås i en vidd forstand, ikke bare som for eksempel en empatisk innstilling til andre mennesker, men som *Daseins* ”grunnforfatning”. *Dasein* sørger for den sammenhengen den er ”kastet” inn i (jf. 2.1.3). Vi befinner oss i et besørgende forhold til de andre og til vår omverden. Også for eksempel det å være uten å bry seg om andre mennesker, er en mulig form for omsorg. Med Heideggers ord: ”Das Für-, Wieder-, Ohne-einandersein, das Aneinandervorbeigehen, das Einander-nichtsangehen sind mögliche Weisen der Fürsorge.”¹⁰⁹ Omsorgen handler altså om at *Dasein* allerede er i et aktivt forhold til sin omverden, hvor den sørger for sin ”åpning”, for sitt *da*. Denne åpningen sørger ikke *Dasein* for alene som individ, men i med-værens væremåte. Heidegger skriver: ”Das Miteinandersein gegründet zunächst und vielfach ausschliesslich in dem, was in solchem Sein gemeinsam besorgt wird.”¹¹⁰ Vår med-væren har altså etter Heideggers syn sitt grunnlag nettopp i *det som i fellesskap blir sørget for*. Når det gjelder ”talen”, er den på en uadskillbar måte tilknyttet nettopp vår besørgende med-væren. Med-væren oppholder seg etter Heideggers syn alltid allerede innenfor en bestemt måte å være besørgende med hverandre i verden på. Som eksempler på med-værens måter å ”tale” på, beskriver Heidegger blant annet det å avlyse, advare, drøfte, komme overens om og anbefale.¹¹¹ Talen er alltid ”stemt”, og er på en uadskillbar måte innføyet i og betinget av vår væren-i-verden. Talen er først og fremst *tilhånden* (jf. 2.1.2). Med-væren ”deles” ifølge Heidegger i talen.

Talen meddeler seg etter Heideggers syn i *det talte*.¹¹² Hva talen handler om, blir først og fremst allerede forstått. Heidegger beskriver talen som ”forståelighetens artikulasjon”. ”Sie

¹⁰⁷ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §26, side 118

¹⁰⁸ Ibid., side 120

¹⁰⁹ Ibid., side 121

¹¹⁰ Ibid., side 122

¹¹¹ Ibid., side 161

¹¹² Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §34, side 162; *Væren og tid*, 2007, side 183

liegt daher der Auslegung und Aussage schon zugrunde.”¹¹³ Talen ligger altså allerede til grunn for utlegningen. Når vi hører tale, er det ifølge Heidegger ikke slik at vi i første omgang hører ord, som vi siden forstår betydningen til, men heller er vi allerede på en umiddelbart forstående måte til stede *hos* det omtalte. Også når vi hører et fremmedspråk, hører vi i første omgang ikke et ”mangfold av lyddata”, men uforståelige ord.¹¹⁴ Måten vi alltid allerede er *hos* det forståtte, belyser Heidegger gjennom et eksempel om å ”lytte”. Å lytte, mener han er ”fenomenalt” mer opprinnelig enn det å høre (hvis det å høre handler om å fornemme lyder):

>>Zunächst<< hören wir nie und nimmer Geräusche und Lautkomplexe, sondern den knarrenden Wagen, das Motorrad. Man hört die Kolonne auf dem Marsch, den Nordwind, den klopfenden Specht, das knisternde Feuer. Es bedarf schon einer sehr künstlicher und komplizierten Einstellung, um ein >>reines Geräusch<< zu >>hören<<.¹¹⁵

Vi hører altså først og fremst en skranglete bil, ikke lydkomplekser. Det krever en både kunstig og komplisert innstilling til å høre ”ren støy”. Slik oppholder *Dasein* seg først og fremst hos det tilhåndenværende, det allerede forståtte, og slett ikke hos ”fornemmelsene”.¹¹⁶ Språket fremtrer heller ikke som et instrument som navngir opplevelse som vi persiperer, men det oppholder seg i forståelsen, som allerede er hos det forståtte.

Måten *Dasein* alltid allerede oppholder seg forstående (og talende) i verden på, kommer også til uttrykk i ”Sproget”, hvor Heidegger skriver:

Vi taler, hva enten vågne eller i drømme. Vi taler bestandig; også når vi ikke lader det mindste ord lyde, men blot utfører et arbejde, eller legger alt fra os for at hvile ud. Vi taler hele tiden, på den ene eller den anden måde.¹¹⁷

Poenget med disse eksemplene, både fra *Sein und Zeit* og ”Sproget”, er å vise at ”talen” (eller språket) ifølge Heidegger viser til måten vi stadig er forstående til stede i vår verden på. Heidegger skaper en tett tilknytning mellom den språklige og den forstående væremåten hos *Dasein*. Det er ut fra en slik sammenheng at talen (eller språket) må tenkes. Man kan godt si at det ut fra Heideggers språksyn ikke gir mening å snakke om noe ”ikke-språklig”, i og med at noe kan fremtre som ”ikke-språklig” bare ut fra språket selv. Hvis språket på en omfattende måte viser til betydning overhodet, vil det altså være umulig å tenke seg noe ikke-betydende.

¹¹³ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §34, side 161

¹¹⁴ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §34, side 164; *Væren og tid*, 2007, side 185

¹¹⁵ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §34, side 163-164

¹¹⁶ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §34, side 164; *Væren og tid*, 2007, side 185

¹¹⁷ Martin Heidegger: *Sproget og ordet*, 2000, side 7

Slik smelter språket sammen med *Daseins* væremåte som forstående i verden (jf. ”språklig immanens” i fotnote 104).

Heidegger setter på spissen den *felles* henvisningssammenheng hvori språket er fundert, gjennom sitt begrep om *das Man*. Tidligere snakket vi om ”de Andre”, som *Dasein* gjennom sin med-væren alltid allerede tilhører. I *Sein und Zeit* slår Heidegger fast: ”Entscheidend ist nur die unauffällige, vom Dasein als Mitsein unversehens schon übernommene Herrschaft der Anderen. Man selbst gehört zu den Anderen und verfestigt ihre Macht.”¹¹⁸ ”De andre” strekker seg på en ubemerket måte ut over *Daseins* henvisningssammenheng. Hver og en hører selv til de ”andre”, og bekrefter ”andres” makt. Hvem er denne andre som hører til vår hverdagslige væren i verden med hverandre, spør Heidegger. ”Das Wer ist nicht dieser und nicht jener, nicht man selbst und nicht einige und nicht die Summe Aller. Das 'wer' ist das Neutrum, *das Man*”,¹¹⁹ besvarer han selv spørsmålet. Uttrykket ”*das Man*” er utformet gjennom å substantivere det tyske pronomenet ”*man*” (”*man*” også på norsk). Vi kaller det ”Man-et”. Man-et viser til ”det allmenne”, det offentlige, som hver og en av oss allerede har hengitt seg til. Dets gjennomsnittlighet ”overvåker ethvert unntak som trenger seg frem.”¹²⁰ Ifølge Heidegger må Man-et ikke tenkes på som noe fornedrende, for eksempel som å ”gå med flokken”, men det er noe hver og en gjennom sin med-væren allerede tilhører og bekrefter. ”*Zunächst* >>bin<< nicht >>ich<< im Sinne des eigenen Selbst, sondern die Anderen in der Weise des Man. Aus diesem her und als dieses werde ich mir >>selbst<< zunächst >>gegeben<<. Zunächst ist das Dasein Man und zumeist bleibt es so.”¹²¹ I første omgang ”er” altså ”jeg” ikke det egne selvet, men ”de andre” er på man-ets måte. Hva jeg oppfatter meg selv som, blir også gitt ut fra Man-et. Heidegger skriver at Man-et utfolder sitt ”diktatur” når det er ubemerket og ikke kan konstateres. Vi nyter slik *man* nyter, vi leser og bedømmer litteratur slik *man* leser og bedømmer. I tillegg vi trekker oss tilbake fra den ”store hop” (*der Haufen*), slik *man* trekker seg.¹²² Man-et foreskriver vår hverdagslige væremåte. Samtidig skjuler Man-et sitt herredømme og viser seg som det mest selvfølgelige. I forbindelse med man-et, skriver Heidegger om *Daseins* ”forfall” (*der Verfall*). Forfallet er ingen negativ tilstand som mennesket i sin svakhet har havnet i, men i sin væren-i-verden er *Dasein* som sådan allerede frafallen fra seg selv. Man-ets offentlighet har samtidig en forførende påvirkning på *Dasein*. Væren-i-verden i seg selv fremtrer som ”fristende” og

¹¹⁸ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §27, side 126

¹¹⁹ Ibid., 126

¹²⁰ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §27, side 127; *Væren og tid*, 2007, side 150

¹²¹ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §27, side 129

¹²² Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §27, side 126-127; *Væren og tid*, 2007, side 149

inviterer *Dasein* til forfallet. Heidegger beskriver forfallets fenomener fristelse og fremmedgjøring som *Daseins* fall. Denne styrtingen skjules for *Dasein* selv. Forfallet viser til en struktur hos *Dasein*, som konstituerer *Daseins* hverdagslighet ”alle dens dager”.¹²³ I ”Om sanninga sitt vesen” skriver Heidegger:

Mennesket flakkar om og går vill. Mennesket gir seg ikkje ut i villfaringa ved eit visst tidspunkt. Det er alltid i villfaring, fordi det ek-sistent in-sisterer og såleis alt står i villfaringa. Villfaringa som mennesket vandrar om i, er ikkje berre noko som så å seie ligg langsmed den menneskelege vandring som ei grøft, som mennesket stundom fell ned i; tvert om høyrer villfaringa med til den indre oppbygning av til-været, som det sogelege mennesket er overgitt til.¹²⁴

Villfarelsen, forfallet i det ”fristende” Man-et, er i følge Heidegger noe mennesket alltid allerede står i. Villfarelsen består i at *Dasein* allerede er omsorgsfullt rettet mot det tilhåndenværende i sin verden. Dette mener Heidegger med ”til-været” i det nevnte sitatet. Som motpol til man-et, beskriver Heidegger i *Sein und Zeit* det ”egentlige selvet”. I denne oppgaven vil det ikke være hensiktsmessig å gå dypt inn på diskusjonen om ”egentlighet” og ”u-egentlighet”, i og med at disse størrelsene har mer eksplisitt med *Daseins* grunnforfatning å gjøre. Likevel finnes det en relasjon mellom egentlighet og sannhet som avdekkethet, hvilket vi snart vil se. La oss kortfattet se på måten det egentlige selvet fremtrer på hos Heidegger, og deretter relatere det som inntil nå har blitt sagt til språk og sannhet.

Etter Heideggers syn er ikke det ”egentlige selvet” en unntakstilstand, som subjektet, løsrevet fra man-et, av og til påtar seg. Heidegger skriver: ”Die selbigkeit des eigentlich existierenden Selbst ist aber dann ontologisch durch eine Kluft getrennt von der Identität des in der Erlebnismannigfaltigkeit sich durchhaltenden Ich.”¹²⁵ Det egentlige selvet må altså sees på som radikalt forskjellig fra den slags identitet et jeg, som opprettholdes i opplevelsens mangfold, er innehaver av. Det egentlige selvet kommer til uttrykk gjennom ”angsten”, som ikke har noe slags refleksivt innhold, men som har vesentlig en ”taus” måte å vise seg på. Heidegger beskriver måten væren-til-døden (*Sein-zum-Tode*) ligger til grunn for angsten. *Daseins* ”mest egne mulighet” (døden), har allerede ”avsondret” *Dasein* og hentet den tilbake fra forfallet. Dødens mulighet gjør det mulig for *Dasein* å holde seg til sin væren som en helhet. ”Samvittigheten” (*das Gewisses*) er det momentet som kaller *Dasein* ut av fortaptheten i Man-et. Den gjør det ikke gjennom ord, refleksjon eller tankeinnhold, men nettopp gjennom

¹²³ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §38, side 179; *Væren og tid*, 2007, side 200

¹²⁴ Martin Heidegger: ”Om sanninga sitt vesen” i Gunnar Skirbekks *Dei filosofiske vilkår for sanning: ei tolkning av Martin Heideggers sanningslære*, 1966, side 141

¹²⁵ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §27, side 130

angsten. Det egentlige selvet skal ikke oppfattes som et bedre eller mer idealt element ved *Dasein*, enn villfarelsen i Man-et. Vi må huske at Heideggers hensikt i *Sein und Zeit* er å analysere det som allerede er ”der” og konstituerer *Dasein*. Heidegger hevder at ”egentligheten” på en like opprinnelig måte er til stede hos *Dasein*.

Når Heidegger i *Sein und Zeit* skriver om ”sannheten” som *aletheia* (avdekkethet), parallelliserer han *Daseins* forfall med det skjulte som *letheia* (tildekkethet, søvn, glemsel) representerer. Han mener at *Dasein* er i ”forfall”, og befinner seg derfor i ”usannheten”. Dette utelukker likevel enhver verdivurdering.¹²⁶ ”Das Dasein ist gleichursprünglich in der Wahrheit und Unwahrheit”,¹²⁷ skriver Heidegger. Som åpne, gjennom sitt *da*, er *Dasein* i sannheten. Samtidig er den gjennom sin forfall, i og med at dens verden fremtrer som noe selvfølgelig og åpningen da tildekkes, i u-sannheten. Heidegger beskriver en ”tvetydighet” (*die Zweideutigkeit*) i alt som blir sagt. Ingen vet om det blir sagt ut fra en ”opprinnelig” forståelse, eller om det er en del av Man-ets ”prat” (*das Gerede*). Offentligheten tilslører alt, og utgir samtidig det tildekkede som noe velkjent.¹²⁸ Denne dynamikken mellom samtidig å være avdekkende og tildekkende, er til stede i alt språk. Væren både gir og unndrar seg på én gang. Sannhetens åpning og tillukking er til stede i språket selv. La oss se nærmere på dette.

Når det gjelder utsagn, betyr ”sannheten” ved disse ut fra Heideggers syn på sannhet at de avdekker det værende i seg selv. ”Sie sagt aus, sie zeigt auf, sie >>lässt sehen<< [...] das Seiende in seiner Entdecktheit.”¹²⁹ Utsagnet ”lar” oss altså ”se” det værende i dets avdekkethet. Heidegger mener at den antikke filosofien forstod sannheten og språket på en ”førphenomenologisk” måte. Her ble ”talen”, *logos*¹³⁰ forstått i betydningen: ”å la det værende bli sett i sin uskjulthet (avdekkethet) gjennom å bringe det ut av skjultheten.”¹³¹ Som *logos* hadde språket ennå ikke blitt til et forhåndenværende, slik som i moderne språkteori. Når språket tenkes i *logos*’ betydning, tilhører sannheten som *aletheia* språket. I ”Sproget” skriver Heidegger: ”Rent talt er det, hvori den fuldendelse af talen, som tilkommer det talte, samtidig er en begynnelse. Det rent talte er digtet.”¹³² Her kan vi se en ny måte Heidegger uttaler seg om språket på, selv om denne ikke fremtrer i direkte kontrast med hans tidligere filosofi. Her kommer det dikteriske aspektet ved språket med inn i bildet. La oss nå se nærmere på dette.

¹²⁶ Ibid., side 222

¹²⁷ Ibid., side 223

¹²⁸ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §27, side 127; *Væren og tid*, 2007, side 150

¹²⁹ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §44a, side 218

¹³⁰ Den greske *Logos* (λογος) blir som oftest oversatt til ”ord”, ”tale”, ”tanke”, ”fornuft” eller ”resonnement”.

¹³¹ Martin Heidegger: *Sein und Zeit*, 2006, §44b, side 219; *Væren og tid*, 2007, side 235

¹³² Martin Heidegger: *Sproget og ordet*, 2000, side 13

3.1.1.2. Diktning

Når Heidegger skriver om ”diktning”, mener han ikke poesi i den forstand som vi til vanlig mener det, men som tidligere nevnt mener han skapelse generelt. Diktningen viser til en type ”begynnelse”, hvor noe nytt bryter frem. (jf. 3.1.2) Språket i *logos*’ forstand er i seg selv avdekkende. I ”Ordet” (”Das Wort”, 1958) skriver Heidegger: ”Det samme ord $\Lambda\omicron\gamma\omicron\varsigma$ er imidlertid, som ord for *sigelsen*, samtidig ord for *væren*, dvs. for det nærværendes nærvær. Sigen og væren, ord og ting, hører sammen på en tilsløret, knapt nok betænkt, og uudtænkkelig vis.”¹³³ Dette viser til at mennesket gjennom å være ”hos” det værende på en forstående måte, er avdekkende (dikterisk). Diktningen er i sitt vesen nettopp avdekking, stiftelse av sannhet. ”Sannheten som lysning og tildekning av det værende skjer i og med at sannheten diktes”,¹³⁴ skriver Heidegger. Slik faller diktningen sammen med dynamikken mellom lysningen (eller åpningen) og tildekkingen i sannhetens hendelse. Videre definerer Heidegger all kunst i dypeste forstand som diktning, det vil si, som stiftelse av den ovenfor nevnte dynamikken ved sannheten. Dette vil være kjernen i det følgende underkapittelet (3.1.2).

Et viktig forhold som også har vist seg gjennom vår betraktning av språket som *logos*, er den ”dikteriske” *væremåten* mennesket får i forhold til språket og væren. Språket i sitt vesen er for Heidegger langt fra et instrument til å mestre verden med. I *Brev om ”humanismen”*, beskriver han språket som ”værens hus” og mennesket som ”værens hyrde”. Mennesket er ”<<kastet>> inn i Værens sannhet av Væren selv. Ved å ek-sistere på denne måten vokter det Værens sannhet. Slik kan det værendes væren vise seg som det er i lys av Væren.”¹³⁵ Væren er stadig på vei mot språket, når tenkningen ikke søker å dominere væren gjennom en fremstillende virksomhet, men å ”ta imot væren”. Tenkningens eneste anliggende er ifølge Heidegger ”[i]gjen og igjen å gi språk til denne blivende ankomst av Væren som i sin bliven venter på menneskene [...]”.¹³⁶ Vi vil senere, i forbindelse med ”*Gelassenheit*” (3.1.3) se på dette på en grundigere måte, og behandle Heideggers bekymring over tenkningens forfall. Det moderne mennesket trues ifølge Heidegger med en fremmedgjøring fra værens nærvær og fra den ”dikteriske beboelsen”. Dette viser til et mer normativt aspekt hos Heidegger, som kort ble nevnt i innledningen (1.1.3), og som vi inntil nå bare raskt har sett på i forbindelse med skillet Heidegger trekker mellom værenstenkningen og det å tenke på det værende (2.1.2).

¹³³ Martin Heidegger: *Sproget og ordet*, 2000, side 96

¹³⁴ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 86

¹³⁵ Martin Heidegger: *Brev om ”humanismen”*, 2003, side 22

¹³⁶ *Ibid.*, side 56

Vi vil nå relatere språket og det ”dikteriske” til selve kunsten. Heidegger søker gjennom kunstanalysen å belyse spørsmålet om sannhet videre. Slik vil det å betrakte ”sannheten” i sammenheng med kunsten, ikke vise til noe nytt aspekt ved sannheten, men heller ytterligere utdype hva Heidegger mener med sannhetens samtidige ”avdekkende og tildekkende hendelse”. I og med at vi nå har sett på måten Heidegger tenker språk og forståelse på, språkets ”offentlighet” og hvordan vi alltid allerede er umiddelbart forstående til stede i verden, og videre behandlet menneskets ”dikteriske” og ”sannhetsstiftende” væremåte, vil det være lettere for oss å forstå den sammenhengen Heideggers kunstdiskusjon befinner seg i. Dette gjelder spesielt i forhold til den rollen kunsten får i forhold til menneskets ”ontologiske” posisjon i verden. I og med at kunstverket bringer til syne en ny betydning, noe som ikke blir forårsaket ut fra ”menneske-subjektets” refleksive evner, men som heller påfører selve forståelseshorizonten en endring, har jeg valgt å betegne det følgende underkapittelet ”Kunstverket som en begynnelse”.

3.1.2. Kunstverket som en ”begynnelse”

Når Heidegger legger vekt på at kunsten i sitt vesen er diktning, ønsker han å vise at det ikke er omforming eller avbildning av noe som eksisterte på forhånd, som utgjør kunstens vesen.¹³⁷ Et kunstsyn hvor kunstverket oppfattes å avbilde eksisterende betydning, betrakter kunstverket som en ”forhåndenværende” gjenstand. Ut fra Heideggers kunstdefinisjon ”gjentar” kunsten ikke eksisterende meningspresentasjoner, enten det gjelder å avbilde foreliggende saksforhold eller å fremtre som en kunstners subjektive uttrykk. Gadamer skriver i sin innledning til Heideggers *Kunstverkets opprinnelse*: ”Kunstens vesen består i et utkast som lar noe nytt fremstå som sant. Den sannhetens hendelse som finner sted i kunstverket, innebærer at <<en åpen plass bryter frem>>.”¹³⁸

Før vi går helt nøyaktig inn på Heideggers måte å beskrive et kunstverks væremåte på, vil det være hensiktsmessig å kartlegge hans kunstfilosofiske anliggende i forhold til den tradisjonelle europeiske estetikken (3.1.2.1). Dette vil vi gjøre ut fra Heideggers egne betraktninger av estetikken historie i ”Sechs Grundtatsachen aus der Geschichte der Ästhetik” (*Nietzsche I-II*, 1961). Deretter vil vi se mer nøyaktig på Heideggers syn på kunstverket (3.1.2.2). Siden vil vi behandle det som kan sies å være kjernepunktet når det gjelder kunstens væremåte hos Heidegger: dynamikken mellom ”verden” og ”jorden”

¹³⁷ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 133; ”Etterord” av Øverenget og Mathisen

¹³⁸ *Ibid.*, side 133

(3.1.2.3), og videre konkluderer vi med kunsten som stiftelse av ”sannhetens hendelse” (3.1.2.4).

3.1.2.1. Estetikk og smaksdom

”Estetikk” defineres vanligvis som læren om sansning, følelse eller det skjønne.¹³⁹ Kunstfilosofien er en undergren av estetikk, men ofte brukes disse begrepene synonymt. Estetikk som fagtradisjon er relativt ny – den ble opprettet av Alexander Gottlieb Baumgarten i 1735. Heidegger hevder likevel at de estetiske grunnkategoriene og holdningene implisitt har vært til stede i vår kultur helt siden Platon og Aristoteles. Dikotomien ”form” og ”stoff” ble for eksempel etablert gjennom Platons idélære.¹⁴⁰ Grunnen til at vi her tar opp litt av bakgrunnen til den kunstfilosofiske diskursen, er at Heidegger i sitt verk *Kunstverkets opprinnelse* nettopp tar avstand fra det ”subjekt-sentrerte” ved denne, og slik kan vi avklare Heideggers eget ståsted mer nøyaktig. Ifølge Heidegger er den estetiske debatten fundert i et subjekt-objekt –forhold, som har blitt herskende spesielt i nyere tid (jf. den moderne metafysikken i 2.1.1). Her er det subjektet selv som definerer sitt forhold til objektet, og derigjennom fremstår tingen som noe ”forhåndenværende”. La oss nå se nærmere på hvordan dette viser seg i estetikken.

Mens logikk (*logike episteme*) er læren om tankeformer og -regler, og etikk (*ethike episteme*) er læren om menneskets indre holdninger og væremåter, og det som bestemmer oppførelsen, oppfattes estetikken (*aisthetike episteme*) som læren om sanselighet, forklarer Heidegger.¹⁴¹ Når kunstverket blir et estetisk objekt for sansene, og når fokuset videre ligger på *kunstopplevelsen*, mener Heidegger at kunstverket har blitt til et forhåndenværende, stilt foran subjektets definisjonsmakt. Med Heideggers egne ord: ”Das Kunstwerk ist als >>Objekt<< für ein >>Subjekt<< angesetzt. Massgebend für seine Betrachtung ist die Subjekt-Objekt-Beziehung, und zwar die fühlende. Das Werk wird Gegenstand in seiner dem Erleben zugekehrten Fläche.”¹⁴²

I det sist nevnte verket beskriver Heidegger forskjellige faser ved estetikkens historie. I den ”store greske tiden” eksisterte det ikke noe kunstbegrep som skulle kunne sammenlignes

¹³⁹ Estetikk kommer fra det greske ordet *aisthetike* (αισθητική)

¹⁴⁰ I sin idélære trekker Platon et skille mellom de sansbare, foranderlige tingene i verden og ”ideene” (εἶδος) eller formen til disse tingene. Mens den foranderlige verden kan fornemmes gjennom sansene, kan ”ideverden” bare nås gjennom det rasjonelle. Av disse har ideverden en ”høyere status” i forhold til den sanselige verden. Ideene kan beskrives som noe perfekt, som ”mønstre” for den sanselige verden. For eksempel har vi i alle ’stoler’ til stede ”stolens idé”. Platon behandler sin idelære først og fremst i dialogene *Staten*, *Faidon*, *Faidros*, *Menon* og *Parmenides*.

¹⁴¹ Martin Heidegger, *Nietzsche I*, 1961, side 92

¹⁴² Ibid., side 93

med "estetikk". Dette skyldes ikke at grekerne hadde manglende forståelse for kunsten og heller en språkløs opplevelse av den, men at de forstod kunsten på en så "opprinnelig" måte at de ikke hadde behov for et begrep om "estetikk". Dette poenget gjør Heidegger selv eksplisitt: "Die Griechen hatten [...] zum Glück keine Erlebnisse, dagegen ein so ursprünglich gewachsenes, helles Wissen und eine solche Leidenschaft zum Wissen, dass sie in dieser Helligkeit des Wissens keiner >>Ästhetik<< bedurften."¹⁴³ Kunsten var altså hos grekerne tett tilknyttet en "opprinnelig" virkelighetsforståelse. Gjennom Platons og Aristoteles refleksjoner over "idé", "form" og "stoff", ble den europeiske kunstdiskusjonen preget for all tid, mener Heidegger. Den tradisjonen som starter herfra, fikk sin endelige form på 1700-tallet, når "estetikken" som tradisjon oppstod og smaken ble den sentrale bestemmelsen for kunstens verdi.¹⁴⁴ Derigjennom hadde kunsten ikke lenger noen relasjon til virkeligheten i en "opprinnelig" forstand, men den var isolert fra verden og mennesket fremstod som "stedet" for kunstdommen. Med Heidegger: "Der Mensch und sein freies Wissen um sich selbst und seine Stellung inmitten des Seiendes werden jetzt zum Ort der Entscheidung darüber, wie das Seiende zu erfahren, zu bestimmen und zu gestalten sei."¹⁴⁵ Dette var vi inne på i forbindelse med Heideggers kritikk av den moderne metafysikken i 2.1.1. Vi behandlet her måten Descartes i *Meditationes* gjennom sin metodiske tvil stiller verden foran seg til betraktning og samtidig selv oppstår som subjekt, den som definerer hva som gjelder som det værende. Dette relaterer Heidegger i "Sechs Grundtatsachen aus der Geschichte der Ästhetik" til estetikken på følgende måte:

Das Zurückgehen auf die Zuständlichkeit des Menschen, auf die Art und Weise, wie der Mensch selbst zum Seienden und zu sich steht, bringt es mit sich, dass jetzt die freie Stellungnahme des Menschen selbst, die Art, wie er die Dinge findet und fühlt, kurz: sein >>Geschmack<< zum Gerichtshof über das Seiende wird. In der Metaphysik zeigt sich dies darin, dass sie Gewissheit allen Seins und aller Wahrheit auf das Selbstbewusstsein des einzelnen Ich gegründet wird: ego cogito ergo sum.¹⁴⁶

At menneske-subjektet selv blir den instansen som definerer seg selv og sitt forhold til tingene (kunsten), leder til at "smaken", det vil si hva mennesket synes om kunstverket, blir det

¹⁴³ Martin Heidegger: *Nietzsche I*, 1961, side 95

¹⁴⁴ For eksempel filosofer som Immanuel Kant (1724-1804) og David Hume (1711-1776) diskuterer smakens og "kunstdommens" subjektivitet eller objektivitet. Hume knytter smaken til kriterier ved selve kunstverket. Smaken er ikke relativ i forhold til betrakteren, men kunsten kan evalueres ut fra objektive kriterier. For Kant er den estetiske verdien ikke i selve kunstverket som gjenstand, men i subjektets følelse av velbehag. Kunstdommen blir heller ikke relativ hos Kant, i og med at de "bevissthetens kategorier" som ligger til grunn for erfaringen, er subjektivt "allmenne". Kriteriene for "smaken" er allmenne i fellesskapet.

¹⁴⁵ Martin Heidegger: *Nietzsche I*, 1961, side 99

¹⁴⁶ Ibid., side 99

avgjørende elementet ved kunsterfaringen. Også her beskriver Heidegger måten sikkerheten over alt det værende og sannheten er rotfestet i jegets selvbevissthet. ”Jeg” selv og alle mine opplevelser blir til det primære som *er*, og som alt det andre måles ut fra. Til slutt blir hele den estetiske prosessen redusert til menneskets sinnstilstander som det primære og virkelig eksisterende, og derigjennom blir også det ”skjønne” ved tingen (kunsten) oppfattet som estetisk velbehag. Heidegger skriver: ”Die >>Ästhetik<< soll im Felde der Sinnlichkeit und des Gefühls dasselbe sein, was die Logik im Gebiet des Denkens ist; daher heisst sie auch >>Logik der Sinnlichkeit<<.”¹⁴⁷ Endelig blir estetikken til en lære om sanselighet, en slags ”sanselighetens logikk”, og selv det sanselige, kunstopplevelsen, blir et forskningsobjekt.

Etter at estetikken som tradisjon hadde oppstått, utviklet den seg ifølge Heidegger til et slags høydepunkt (gjennom Hegels estetikk), hvor kunsten på ingen måte lenger var nødvendig for noe ”absolutt”, for sannheten. I etterordene til *Kunstverkets opprinnelse* leser vi følgende om denne fasen: ”Begrepet (les: vitenskapen) har overtatt for bildet, kunstens billedlige tale kan og må <<oversettes>> til begrepets klare tale.”¹⁴⁸ Kunsten er reduserbar og lar seg oversette til språk, og innebærer derigjennom ikke lenger noen ”hemmelighet”. Følgelig er kunsten ikke lenger noe nødvendig for oss, og man kan etter Heideggers syn med rette konstatere at den ”store kunsten” har kommet til sin ende.¹⁴⁹ Videre ble subjektiviteten til kunstens eneste tilfluktsted, i og med at kunsten ble fratatt sin rolle i å vise noe som helst om en virkelig verden. Estetikken i det 19. og 20. århundre har ”opplevelsen” som rettesnor. Ut fra dette skal vi nå gå videre til å se på Heideggers refleksjoner over hva kunstverket handler om. Som vi tidligere har vært inne på, er det ikke mennesket som står i en dømmende posisjon når det gjelder kunstverket, men kunsten makter heller å bringe mennesket i kontakt med striden mellom det åpne og tillukkende som det selv alltid allerede står i (1.1). La oss nå se på måten Heidegger leder oss til å forstå hva kunsten ut fra hans syn handler om.

3.1.2.2. Hva er et kunstverk?

I *Kunstverkets opprinnelse* stiller Heidegger spørsmålet om kunstverkets ”opprinnelige” væremåte. Det ”opprinnelige” må her ikke forstås som en ”substans-kjerne”, som vi skal grave vår vei frem til, for eksempel en kunstens innerste ide, som gjør kunsten til det den er. Gjennom å spørre etter kunstverkets opprinnelse, ønsker Heidegger heller å rette blikket mot de konstitutive elementene for fenomenet ”kunstverk”, som påvirker måten fenomenet er til

¹⁴⁷ Martin Heidegger: *Nietzsche I*, 1961, side 99

¹⁴⁸ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 141; ”Etterord” av Øverenget og Mathisen.

¹⁴⁹ Martin Heidegger: *Nietzsche I*, 1961, side 101

stede for oss på. Hva ”opprinnelse” betyr, vil bli avklart etter hvert når vi beskriver kunstverkets rolle mer nøyaktig.

Når Heidegger skal ta fatt i spørsmålet om hva et kunstverk er, retter han først oppmerksomheten mot noe som virker selvfølgelig og uproblematisk for oss, nemlig at kunstverket er en ”ting” blant andre ting omkring oss. ”Bildet henger på veggen som et jaktgevær eller en hatt”,¹⁵⁰ skriver Heidegger. Denne stofflige dimensjonen er vanskelig å benekte. Men videre oppstår spørsmålet om hva en ting da egentlig er? En måte å se tingen på, er gjennom kategoriene ”form” og ”stoff”. Alle tingene har en form, og består av et eller annet stoff. For eksempel har en sølvskje formen til en skje og sølvet som sitt materiale. En stol har stolens form og kan bestå for eksempel av tre som stoff. Her må vi legge merke til at det ofte er snakk om ”bruksting” når det gjelder tingens *form*. Også ”naturting” kan tenkes å bestå av både form og stoff, en stein har sin form og består samtidig av ”steinstoff”. Likevel er naturtingene mer stofflige, i og med at selve formen i høy grad kan være tilfeldig. ”Brukstingene” er mer formpreget: De er stoff dannet til en bestemt form, for eksempel stolens form. Men hva er da denne ”form” som preger ”brukstingene” i dypeste forstand? Hvis vi tenker på hva tingen *er*, for eksempel en hammer, kan vi tenke at det er ”hammerheten”, hammerens ”fysiske form”, som gir tingen dens formaspekt. Dette er likevel problematisk, fordi vi kan ha uendelig mange varianter av en hammer. Heidegger påpeker at det heller er ”tjenligheten” som bestemmer tingens ”form”. For eksempel avgjør hva en hammer blir brukt til, dens form. Selve distinksjonen mellom ”form” og ”stoff” passer best på nettopp brukstingene, i og med at form i seg selv er en egenskap ved brukstingen. Denne måten å se tingen på, som formet stoff, bryter etter Heideggers syn sammen, i og med at formen og stoffet ikke kan sees på som noe som hviler i tingen selv. Med Heidegger:

Stoff og form er [...] hjemmehørende i brukstingens vesen. Navnet bruksting betegner det som ene og alene er fremstilt med tanke på anvendelse og bruk. Form og stoff er på ingen måte den opprinnelige bestemmelsen av den blotte og bare tings tinglighet.¹⁵¹

Hvordan er det med kunstverket da? Det å se kunstverket som en ting, som i tillegg til sin ting-væren betyr noe annet, som for eksempel et symbol som henviser til noe, er å oppfatte kunstverket som noe ”forhåndenværende”. Dette kan bare skje innenfor en åpning som allerede er der. Ifølge Gadamer gjør dette at ”kunstverkets væremåte beskrives ut fra en ontologisk modell som er et resultat av at den *vitenskapelige erkjennelsen* systematisk er gitt

¹⁵⁰ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 10

¹⁵¹ *Ibid.*, side 24

*forrang.*¹⁵² Da blir tingen oppfattet som et forhåndenværende. Dette kan bare skje innenfor en åpning som allerede er der.

Heidegger ønsker å vise måten kunstverket overskrider det som allerede er *der*. Han forsøker å avklare kunstverkspørsmålet gjennom å se på brukstingens væremåte gjennom et kunstverk. Heidegger tar opp som et eksempel van Goghs maleri med et par bondesko.¹⁵³ Dette kan til å begynne med virke søkt i forhold til den diskusjonen vi nettopp har vært inne på, men det vil etter hvert vise seg hva Heideggers hensikt er. Han søker nemlig å problematisere ”tingen” som en blott og bar ting, og bringe til syne for oss den umiddelbare måten tingene er til stedet for oss på. Dette vil på sin side lede til kjerneproblemtikken: umuligheten ved det å stille seg utenfor brukssammenhengen og si hva brukstingen er. Videre vil kunstverket ut fra dette fremstå som den instansen som klarer å bringe til syne brukstingen ”i sin bruk”, det vil si, vise en meningspresentasjon i sin ”opprinnelige” sammenheng. La oss først se på selve Gogh –maleriet.

I *Kunstverkets opprinnelse* skildrer Heidegger skoene i Gogh –maleriet på følgende måte:

Arbeidsskrittene besvær stirrer ut av den mørke åpningen i skoens utgåtte indre. I skoene er den langsomme gange oppsamlet, der den vandrer gjennom de vidstrakte og ensartede furer på en åker hvor vinden blåser kaldt. På læret ligger jordens fuktighet og mørke.¹⁵⁴

Ifølge Heidegger viser maleriet hva denne ”brukstingen”, bondekonens sko, som bondekonen lever i et ”tildekket” og ”fortrolig” forhold til, i sannheten *er*. Når bondekonen vandrer på åkeren i dem, tenker hun neppe over dem, men fokuset ligger mest sannsynlig på de arbeidsoppgavene som skal gjennomføres. Skoene innføyte i bondekonens hverdag, er samtidig et ”samlested” for bondekonens verden. Jo mer skoene glemmes i bruken, desto mer er de seg selv. Et viktig poeng her er at vi ikke kan nå brukstingen i hele sin sammenheng gjennom å betrakte den som en ”ting”, i og med at den da blir trukket ut fra sin opprinnelige brukssammenheng. Den mister sin brukstinghet. Den er ikke lenger *i* bruk. Bjørn Holgernes skriver i *Ut av det hellige kaos* på en treffende måte, at vi derigjennom ikke har mulighet ”til å teoretisk gripe brukstingene i deres egentlige væremåte.”¹⁵⁵ Når skoene *er* i bruk, kan de på ingen måte formidle til oss ”hva de er”. Dette har en helt avgjørende betydning for Heidegger,

¹⁵² Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 122; ”Innføring” av Gadamer

¹⁵³ Heideggers eksempel gjelder Vincent Van Goghs maleri: *Et par sko*, 1886

¹⁵⁴ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 31

¹⁵⁵ Bjørn Holgernes: *Ut av det hellige kaos*, 1998, side 44

når det gjelder hans analyse av kunstverket. Ifølge Heidegger kan nemlig nettopp kunstverket, i dette tilfellet van Goghs maleri, bringe frem brukstingens sannhet på en måte vi gjennom en teoretisk betraktning ikke er i stand til. Først i kunstverket kan brukstingens måte å være en bruksting på komme til uttrykk. Maleriet i eksempelet avdekker bondekonens verden. ”Bondekonen på åkeren har skoene på seg. Først her er de hva de er. Det er de desto mer ekte jo mindre hun under arbeidet tenker eller ser på skoene eller i det hele tatt merker dem.”¹⁵⁶ Bjørn Holgernes beskriver dette på følgende måte: ”Gjennom kunstverket kom brukstingen til syne i sin opprinnelige og mest grunnleggende måte å være på. Kunstverket makter da det tilsynelatende umulige: å synliggjøre brukstingene i sin bruk, uten å la brukstingene gå opp i bruken [...]”.¹⁵⁷ Slik ”stiller” kunstverket nettopp ”opp” en verden, hvor tingen får være den tingen den er. ”Sannheten er avdekkethet av det værende som det værende”, skriver Heidegger.¹⁵⁸ Nettopp denne frembringelsen av verden er sannheten i kunstverket.

Vi har tidligere beskrevet sannheten som *aletheia*, avdekkethet. Vi behandlet måten mennesket, gjennom sin forstående måte å være i verden på, avdekker den henvisningssammenhengen det befinner seg i. Samtidig skjer det en tildekking i og med at denne livssammenhengen tenderer mot å bli til noe selvfølgelig. Ut fra måten Heidegger nå relaterer kunstverket til sannheten på, er det tydelig at vi må tenke kunstverket på en ganske annen måte enn det som er vanlig innenfor en konvensjonell kunstforståelse. Vi har kommet frem til at kunstverket, gjennom å la virkeligheten komme til syne i sine meningspresentasjoner, avdekker en verden. Det den avdekker er likevel ikke noe som eksisterte på forhånd for seg selv ”et eller annet sted oppe blant stjernene, for deretter å stige ned og anbringe seg selv i det værende.”¹⁵⁹ Kunstverket bringer virkeligheten til syne. Men det som bringes til syne er verken noe som var der på forhånd, for seg, eller en skapelse ”ut fra ingenting”. Hos Heidegger vil det ikke gi mening å diskutere et slikt spørsmål i forbindelse med sannhet som ”avdekking”, siden selve spørsmålet ligger innenfor en ”metafysisk” ramme, en forhåndenværende tolkning av virkeligheten. Det som er relevant i denne tilsynekomsten, er *at* den er der. Det *at* vi har en verden, og at denne verden stadig tenderer til å tildekke seg, kommer til uttrykk for oss gjennom de meningspresentasjonene som blir avdekket i kunstverket. Kunsten blir hos Heidegger til det stedet hvor relasjonen mellom noe åpnende og tillukkende blir påfallende. Kunsten bringer oss i nærkontakt med ”urstriden” mellom lysningen og tildekkingen, en strid vi selv allerede står i. Denne striden

¹⁵⁶ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 30-31

¹⁵⁷ Bjørn Holgernes: *Ut av det hellige kaos*, 1998, side 44-45

¹⁵⁸ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 100

¹⁵⁹ *Ibid.*, side 72

gjenspeiler selve livets og værens grunnkarakter. Heidegger kaller denne striden også for striden mellom ”verden” og ”jorden”, hvilket vi nå skal ta i øyesyn.

3.1.2.3. Jorden og verden

Om skoene i Goghs maleri skriver Heidegger: ”Denne brukstingen tilhører *jorden*, og den bevares i bondekonens *verden*.”¹⁶⁰ Vi har sett på måten verket åpner en verden og holder denne fast på. Verden er den åpningen i sin helhet, som *Dasein* alltid allerede befinner seg i. Med Heideggers ord: ”Verden er det ikke gjenstandsmessige som vi er underordnet så lenge fødselens og dødens, velsignelsens, og forbannelsens baner holder oss rykket hen i væren.”¹⁶¹ Samtidig som verket åpner en verden, stiller det *frem* en jord. Jorden er av disse begrepene det som det er vanskeligere å få tak i, i og med at vi ikke helt nøyaktig kan sette fingeren på hva det er. Det er et slags motbegrep til den ”åpnende verden”, og peker på det som fremtrer *som* ”seg-tilbaketrekkende” i kunstverket. Jorden i verket både fremkommer og skjuler seg samtidig. Dette poenget gjør Heidegger selv eksplisitt: ”Jorden er alt det som oppstår, og vel å merke som sådan, trekker seg tilbake til. I det oppstående fremtrer jorden som det skjulte.”¹⁶² La oss se nærmere på dette.

Det som fremkommer *i* verket, kaller Heidegger altså for jord-væren. Kan ”jorden” da sees på som stoffet i verket, mens ”verden” er sammenhengen, måten stoffet er organisert på? Kan ”jorden” sees på som ”sannhetens stoff”? Dette spørsmålet, og Heideggers svar på det, hvilket vi snart vil se, avslører en viktig dimensjon ved avdekketheten av det værende. Ifølge Heidegger oppstår nemlig stoffet *som* stoff først ut fra den ”verden” kunstverket stiller opp. Heidegger klargjør dette forholdet på følgende måte:

Maleren benytter seg [...] av farvestoffet, men på en slik måte at farven ikke forbrukes. Snarere kommer farven med dette først til å lyse frem. Og selv om dikteren riktignok bruker ordet [...], bruker han ordet på en slik måte at det først blir og forblir et ord.¹⁶³

Hele meningspresentasjonen av farvestoffet *som* farvestoff er mulig først ut fra den verden kunstverket åpner for oss. Også ordet får sin ”ordhet” først i diktet. Poenget er at først ut fra en verden kan tingen fremstå for oss som den tingen den er. Dette har vi tidligere vært inne på, blant annet i forbindelse med Heideggers subjektivitetskritikk og hans begreper om ”væren” og ”det værende” (2.1.2). Der må allerede være noe (væren), for at det værende skal

¹⁶⁰ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 32

¹⁶¹ Ibid., side 47

¹⁶² Ibid., side 44

¹⁶³ Ibid., side 51

kunne fremtre i sin meningspresentasjon. Heidegger selv skriver: ”I den opprinnelige <<sannhetshendelse>> åpnes en værensforståelse som lar det værende anmelde seg i sine grunnleggende meningspresentasjoner.”¹⁶⁴ Et annet eksempel Heidegger bruker på måten ”betydning” blir avdekket på i kunstverket, er et tempel som står på en klippe. Han skriver:

Tempel-verket lar [...] ikke stoffet forsvinne når det stiller opp en verden. Snarere lar det stoffet for første gang tre frem, nemlig i åpenheten til verkets verden: Klippen begynner å bære og hvile og blir først dermed en klippe.¹⁶⁵

Slik lar (kunst)verket jorden være en jord. Den lar verden komme til uttrykk i sine meningspresentasjoner. Det å se verkets ”stoff” som bestående av materie eller naturting, vil for Heidegger i siste omgang være ”sprunget ut av menneskets praktiske omgang med tingene og således være forankret i en virkelighetsoppfatning som i de fleste former for teoretisk besinnelse selv ikke er forstått”, skriver Holgernes.¹⁶⁶ Å betrakte naturtingen som noe kontrasterende til brukstingen, som noe som står utenfor kulturen, mens brukstingene er kulturelle gjenstander, ”natur” omdannet til ”kultura”, leder oss etter Heideggers syn på villspor. ”[P]å det mest grunnleggende meningskonstituerende planet, rykkes også de såkalte naturtingene inn i menneskets kultur, verden og virkelighetsforståelse gjennom kulturen, på samme måten som andre <<kulturfenomener>>”,¹⁶⁷ skriver Holgernes om måten ”naturtingen” må sees på ut fra Heideggers tenkning. Videre skriver han om tempelet (jf. eksempelet ovenfor):

<<Ved tempelet>> *åpenbares* dyr, planter og elementer i sin for oss mennesker *primære* og mest uttrykkelige meningspresentasjon. Derved avvises bestemt den forestilling at mennesket i utgangspunktet går omkring i en slags <<naturtilstand>> og opplever naturen på en direkte og umiddelbar måte.¹⁶⁸

Dette setter på spissen måten tingene rundt oss, også såkalte ”naturting”, har fått sin meningspresentasjon, altså blitt til ”naturting” på, ut fra vår umiddelbare omgang med den verden som allerede er til stede for oss. Kunstverket som stiller opp denne verden, viser frem *at* det som fremtrer, nemlig ”jorden”, består i meningspresentasjoner. Kunsten viser til *at* vi har en verden, hvilket i den hverdagslige omgangen med tingene blir selvfølgeliggjort. I og

¹⁶⁴ Bjørn Holgernes: *Ut av det hellige kaos*, 1998, side 152

¹⁶⁵ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 49

¹⁶⁶ Bjørn Holgernes: *Ut av det hellige kaos*, 1998, side 72

¹⁶⁷ Bjørn Holgernes: *Ut av det hellige kaos*, 1998, side 76; Her betrakter Holgernes et citat fra Mircea Eliades: ”Die Religionen und das Heilige”, side 33 (Unverändert Nachdruck der Ausgabe Salzburg 1954, Darmstadt 1976)

¹⁶⁸ Bjørn Holgernes: *Ut av det hellige kaos*, 1998, side 73

med at kunstverket bringer til syne jorden *som* en jord, det vil si, det som har oppstått for oss i den verden vi allerede befinner oss i, men som gjennom sin umiddelbare måte å være til stede på allerede har ”tildekket seg”, viser kunstverket jorden samtidig som noe ”seg-trekkende”. Mellom den åpne verden og seg-tilbaketrekkende jorden, vil det ifølge Heidegger fremtre en type ”strid”. Striden er ikke et forstyrrende eller ødeleggende element. ”Det ligger snarere i stridens vesen at de stridende gjensidig bringer frem det selvhevdende i deres vesen”, skriver Heidegger.¹⁶⁹ Jorden og verden er altså nødvendige for hverandre. Heidegger mener at vi i nærheten av kunstverket kan fornemme en strid mellom det åpne og det tillukkende ved *eksistensen selv*. La oss nå betrakte dette nærmere.

I kjernen til denne grunnstriden, som blir oppstilt i kunsten, står ifølge Heidegger mennesket. Vi har tidligere vært inne på det åpne og tillukkende ved sannhetens hendelse. Når det gjelder ”verden” og ”jorden”, er de begrep Heidegger først og fremst bruker i forbindelse med kunstverket. Samtidig viser de til en dynamikk som er til stede ved menneskets eksistens i det hele tatt. Holgernes uttrykker dette forholdet på følgende måte:

Hos Heidegger står nemlig mennesket ut fra sine egne grunnleggende trekk alltid midt i kampen og spenningsfeltet mellom den seg-åpnende verden og den seg-tilbaketrekkende jorden, mellom <<a>> og <<lethe>>, og sørger gjennom sin væremåte for at det overhodet og på svært ulike måter <<er>> vind og bølger, duer og trær.¹⁷⁰

Jorden og verden blir her parallellisert med avdekketheten og tildekketheten, *a-letheia* og *letheia*. Mennesket står her, mellom *a* og *lethe*, og avdekker sin verden; det lar ”vind og bølger” være vind og bølger. Denne ”dikteriske”, skapende posisjonen mennesket tillegges i Heideggers sannhetsbegrep skal vi fordype oss i i 3.1.3. Hvis vi nå skal forsøke å forstå ”verden” og ”jorden” som det åpne og lukkede i kunstverket, kan vi godt tenke på dem som en *måte* avdekkingen og tildekkingen utfolder seg på. Kunstverket, som bringer spenningsforholdet til syne, er en ”stiftelse”, en bevaring av sannhet. ”I og med at verket oppstiller en verden og fremstiller en jord, innstifter det denne striden,” skriver Heidegger.¹⁷¹ Tempelet i eksempelet ovenfor bringer oss, gjennom å ”samle” de meningspresentasjonene som ellers er umiddelbart til stede for oss, i kontakt med ur-striden mellom ”verden” og ”jorden”. Striden mellom verden og jorden er på en grunnleggende måte til stede i vår eksistens.

¹⁶⁹ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 53

¹⁷⁰ Bjørn Holgernes: *Ut av det hellige kaos*, 1998, side 73

¹⁷¹ Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 54

På slutten av *Kunstverkets opprinnelse* beskriver Heidegger kunsten i seg selv som en opprinnelse: "[K]unsten sitt vesen er en opprinnelse; en spesiell måte sannheten blir værende på [...]."¹⁷² Dette viser også til overskriften for dette kapittelet: "Kunsten som en <<begynnelse>>". Kunsten avbilder ikke eksisterende mening, men *viser* sannhet og åpner for nye muligheter. Samtidig har kunsten hos Heidegger en "hendelseskarakter". "Denne åpningen, dvs. avdekningen, dvs. det værendes sannhet, skjer i verket."¹⁷³ Sannheten *skjer* altså i verket. Nå vil vi se nærmere på både denne hendelses- og begynnelseskarakteren ved sannheten i kunstverket. Mens tittelen til masteroppgaven er "Sannhet som kunst", vil tittelen for følgende underkapittel være "Kunsten som sannhetens hendelse". At Heidegger beskriver kunsten i seg selv som en sannhetens hendelse eller en opprinnelse, gjør at kunst og sannhet i en forstand faller sammen. Det blir stadig klarere hvorfor man kan si at Heidegger *bruker* kunstanalysen for videre å belyse spørsmålet om væren og sannhet, hvilket er et gjennomgående tema i hans filosofiske forfatterskap. "Kunsten er dermed: den skapende bevaringen av sannheten i verket: *Dermed er kunsten sannhetens vorden og hendelse*",¹⁷⁴ skriver Heidegger.

3.1.2.4. Kunsten som sannhetens hendelse

Som vi har sett, beskriver Heidegger kunstens vesen som "diktning". I *Kunstverkets opprinnelse* skriver han: "Sannheten som lysning og tildekning av det værende skjer i og med at sannheten diktes. *All kunst er i sitt vesen diktning* [...]."¹⁷⁵ All kunst er etter Heideggers syn diktning (det vil si skapelse), ikke bare poesien. Videre er diktningens vesen for Heidegger stiftelse av sannhet. Gjennom å si at kunstens vesen er diktning ønsker Heidegger å si, som tidligere nevnt, at kunsten ikke handler om å avbilde eller omforme noe som er gitt på forhånd, noe som allerede foreligger i en etablert verden. Kunsten lar noe nytt fremstå som sant.

Sannhetens i-verk-settelse støter frem det u-trygge og omstøter dermed det trygge og det som ansees for å være det. Den sannheten som åpner seg i verket, kan aldri belegges eller utledes av det etablerte. Det etablerte blir i sin utsluttende virkelighet gjendrevet av verket.¹⁷⁶

La oss nå se på sannhetens hendelse hvor en ny åpning trer frem.

¹⁷² Martin Heidegger: *Kunstverkets opprinnelse*, 2000, side 95

¹⁷³ Ibid., side 40

¹⁷⁴ Ibid., side 85

¹⁷⁵ Ibid., side 86

¹⁷⁶ Ibid., side 91

På begynnelsen av dette kapitlet tok vi opp spørsmålet om hva Heidegger er ute etter med ”*Kunstverkets opprinnelse*” som verkttittel. Det handler ikke om opprinnelse i en vesensmessig forstand, hvor man skulle søke å definere hva ”kunst” egentlig betyr. På slutten av *Kunstverkets opprinnelse* skriver Heidegger det følgende om ”opprinnelse” (*Ursprung*): ”Det å nå noe gjennom et sprang, det å bringe noe inn i væren ut fra et vesensopprinnelig stiftende sprang, det er hva ordet <<opprinnelse>> betyr.”¹⁷⁷ Videre definerer han kunsten i seg selv som en opprinnelse. Det som skjer i kunsten er at en verden blir avdekket, og den ”fortrolige” omgangen med tingene blir brutt. Denne avdekkingen som lar en verden komme frem, beskriver Heidegger som en hendelse, hvor ”det som hittil har syntes å være trygt og kjent, omstøtes.”¹⁷⁸ Dette bruddet med det ”fortrolige”, bringer kunsten oss samtidig i kontakt med livets usikre grunnlag.

Etter Heideggers syn skjer det gjennom sannhetens hendelse en forvandling i selve væren, i det værendes avdekkethet. I *Kunstverkets opprinnelse* leser vi: ”Der hvor vår histories vesentlige avgjørelser faller, hvor vi overtar og oppgir dem, hvor vi stiller spørsmål ved dem og igjen oppsøker dem, der verdner verden.”¹⁷⁹ Det er forutsetningene for at værender skal kunne fremtre som de værender de er, som blir trukket ut fra den selvfølgeliggjorte virkeligheten. Derfor er denne type sannhet for Heidegger mer ”opprinnelig” enn en korrespondantisk sannhet, som bare gjelder innenfor allerede etablert betydning (jf. 2.1.1.1). Som et eksempel på sannhetens hendelse kan vi tenke oss et vitenskapelig paradigmeskifte.¹⁸⁰ Dette skjer ikke gjennom fremskritt innenfor matematiske eller fysikalske formler, men en revolusjon fremkommer som en strid mellom paradigmer. Et nytt paradigme kan ikke velges ut fra rasjonelle kriterier. Det som egentlig er ”rasjonelle kriterier” vil være blant de tingene som paradigmene bestemmer ulikt. Perioder hvor slike paradigmeskifter finner sted kan tenkes som usikre og ”grunnlagsløse”. Det å bringe til syne de premissene eller meningspresentasjonene virkelighetssynet har hvilt på, og derigjennom forårsake et brudd med det selvfølgeliggjorte, vil karakterisere Heideggers sannhetshendelse. Hva er da menneskets rolle ved dette omstøtet av det tilvante? Dette spørsmålet vil fungere som en bro til det neste underkapitlet ”*Gelassenheit*”, hvor vi vil betrakte den innstillingen som kreves av mennesket for å finne veien til ”værens nærvær”, for å la åpningen komme til syne. Før vi går inn på dette forholdet, som har et vagt normativt tilsnitt, skal vi ta en titt på

¹⁷⁷ Ibid., side 95

¹⁷⁸ Ibid., side 79

¹⁷⁹ Ibid., side 47

¹⁸⁰ Thomas Kuhn (1922-1996) utviklet tanken om at den ”klassiske vitenskapen bygger på et allerede etablert paradigme, som den selv holder seg ukritisk til.

forskjellene mellom den tildekningen Heidegger mener vi alltid allerede er til stede i, og den værensglemselen eller ”u-dikteriske” livsformen, hvor dynamikken mellom åpningen og tildekningen har skjult seg.

Vi må først minne oss om at tildekketheten eller den fortrolige omgangen med værender, ikke er en ”dårlig” egenskap hos mennesket. Vi har vært inne på villfarelsen i Man-et (u-sannheten) og måten denne konstituerer mennesket som *Dasein* på. (3.1.1.1) Villfarelsen er ikke noe mennesket i sin svakhet av og til fortaper seg i, men som forstående i sin verden befinner mennesket seg på en opprinnelig måte allerede i denne fortaptheten. Både tildekningen og avdekkingen er alltid gjensidig til stede. Holgernes konstaterer det følgende: ”Også i den dypeste forfallenhet utfolder mennesket denne virksomhet. Her er kampen verken opphørt eller gjort overflødig, bare tilslørt.”¹⁸¹ Når denne kampen blir tilslørt og virkeligheten stadig fremtrer som en selvfølge, uten at dens usikre grunnlag lenger blir fornemmet, lever mennesket etter Heideggers syn ”udikterisk”. Dette betyr likevel ikke samme som ”utenom-dikterisk”. Mennesket er dikterisk i sitt vesen. Her har bare skjultheten (selvfølgeliggjøringen) fått overtak, og det er stadig sjeldnere mennesket opplever nærheten til striden mellom jorden og verden. Bjørn Holgernes skriver:

Å *bare* stå i et fortrolig forhold til tingene omkring, og i et hvert henseende føle seg hjemme i verden, vil ut fra Heidegger være en klar indikasjon på en grunnleggende forglemmelse: ikke lenger å fornemme den seg-tilbaketrekkende jorden.¹⁸²

I denne forglemselen tildekker selve villfarelsen seg og lar oss bare sjelden fornemme vårt eget ståsted i midten av kampen. Likevel er det å bo udikterisk bare mulig ut fra at mennesket gjennom sin *dasein* i utgangspunktet allerede ”er” dikterisk. Stående i midten av *a* og *lethe*, sørger det for at det overhodet *er* værender (steiner og trær), hvilket vi allerede var inne på (3.1.2.3). Når det gjelder tilsløringen av selve striden, viser Heidegger en bekymring for at det moderne mennesket ikke lenger finner veien til værens nærvær. Dette er en konsekvens av det overtaket menneske-subjektet har fått i forhold til ”naturen”, hvilket vi var inne på i 2.1. Det er ikke entydig akkurat hvor denne bekymringen kommer inn i bildet, og i hvilken grad den gjør det, i og med at ikke bare villfarelsen hører til *Daseins* væren på en opprinnelig måte, men også tilsløringen av denne. Vi erindrer fra 3.1.1.1 at selve fortaptheten i man-et fremtrer som ”fristende” og ”forførende”. Man kan godt beskrive dette som en selvgenererende prosess, hvor mennesket synker stadig dypere inn i glemselen og utfolder sin livsførsel

¹⁸¹ Bjørn Holgernes: *Ut av det hellige kaos*, 1998, side 74

¹⁸² *Ibid.*, side 83

”blindt” i en selvfølgeliggjort verden, fortapt i man-ets hverdagslige ”prat”. I en forstand ligger altså også denne villfarelsen opprinnelig i *Daseins* grunnforfatning. I *Wom Wesen der Wahrheit* skriver Heidegger:

Avsløringa av det verande som eit såvori er i seg sjølv samtidig ei tilsløring av det verande som heile. I det samtidige ved avsløring og tilsløring rår villfaringa. Tilsløring av det tilslørte og villfaring høyrer til sanninga sitt opphavlege vesen.¹⁸³

I en vesentlig forstand hører også selve tilsløringen av tildekketheten, det vil si villfarelsen, til sannhetens opprinnelige væremåte. Samtidig er det tydelig at Heidegger ønsker å minne oss om noe når han skriver om for eksempel ”værensglemselen” og om ”*språket* som taler”. ”Mennesket er ikke det værendes herre. Mennesket er Værens hyrde,” skriver Heidegger i *Brev om ”humanismen”*.¹⁸⁴ La oss se nærmere på dette.

3.1.3. *Gelassenheit*

Det moderne mennesket har ifølge Heidegger, gjennom å bli et menneske-subjekt som selv definerer sitt forhold til virkeligheten, distansert seg fra ”værens nærvær”. Vi har tidligere, i forbindelse med den moderne metafysikken, behandlet menneske-subjektets herredømme og en fremmedgjøring i forhold til ”væren” som Heidegger tilskriver det moderne mennesket (2.1.2). Mennesket har glemt å tenke på væren (betingelsene for at det værende overhodet skal kunne fremstå som noe meningsfullt for oss) og retter stadig blikket mot det værende, det som allerede er ”der”. Heidegger skriver i flere av sine senere verk om en økende glemsomhet som går ut på ikke lenger å la dynamikken mellom det åpnende og tillukkende være til stede. I *Gelassenheit* (1959), skriver Heidegger: ”Die zunehmende Gedankenlosigkeit beruht daher auf einem Vorgang, der am innersten Mark des heutigen Menschen zehrt: Der heutige Mensch ist *auf der Flucht vor dem Denken*.”¹⁸⁵ Det moderne mennesket er på flukt fra tenkningen. *Gelassenheit*, som er et av Heideggers siste verk, reflekterer over menneskets rolle i den moderne teknologiens verden. Her stiller Heidegger en ”beregrende” tenkning (*das rechnende Denken*) og ”besinnende” tenkning (*das besinnliche Nachdenken*) opp mot hverandre, og beskriver hvilken rolle begge disse har i vår omgang med verden. Av disse er den besinnende tenkningen den som lar det værende ”være” og bringer mennesket derigjennom ”hjem” til værens nærvær. I og med at vi nå skal fordype oss i denne holdningen

¹⁸³ Martin Heidegger: ”Om sanninga sitt vesen” i Gunnar Skirbekks *Dei filosofiske vilkår for sanning: ei tolkning av Martin Heideggers sanningslære*, 1966, side 145

¹⁸⁴ Martin Heidegger: *Brev om ”humanismen”*, 2003, side 34

¹⁸⁵ Martin Heidegger: *Gelassenheit*, 1959, side 12

til virkeligheten, passer ”*Gelassenheit*” (”sinnsro” eller ”la-være”) godt som overskrift til vårt siste underkapittel om Heidegger. La oss ta disse to tenkemåtene, den kalkulerende og den besinnende tenkningen, nærmere i betraktning.

Et særtrekk ved den kalkulerende tenkningen er, at den er ”resultatorientert”. Den strever stadig etter resultater og formål, som den selv på forhånd har satt opp. Den beregner og bekrefter på forhånd forventede konsekvenser.¹⁸⁶ Vi har tidligere vært inne på måten den moderne vitenskapen stiller et forskningsobjekt eller ”område” foran seg for å bekrefte hypoteser i forhold til en forventning over hvordan forskningsobjektet skal oppføre seg (2.1.1). I tillegg er denne virksomheten ”forestillende” i og med at mennesket selv definerer hva som skal stilles ”foran” det som forskningsobjekt. Vi var også inne på at denne virksomheten forutsetter et ”åpent område” med en allerede etablert betydning, for å kunne undersøke om en påstand er sann eller usann. Alt dette er særegent for den kalkulerende tenkemåte. Den vil for eksempel ikke bryte fortroligheten med fenomener gjennom å spørre om deres ”opprinnelse”. Den er verken ”tilbakeholdende” og ”etterfølgende”. ”Das rechnende Denken hält nie still, kommt nicht zur Besinnung“, skriver Heidegger.¹⁸⁷ Den kalkulerende tenkningen forblir altså aldri ”stille”, den blir aldri ”besinnende” eller ”spørrende”. Det er viktig å påpeke at Heideggers hensikt ikke er å fordømme denne type tenkning. Han skriver: ”So gibt es denn zwei Arten von Denken, die beide jeweils auf ihre Weise berechtigt und nötig sind: das rechnende Denken und das besinnliche Nachdenken.”¹⁸⁸ Begge typer tenkning har sin egen berettigelse og nødvendige funksjon for oss i den verden vi lever i. Samtidig er det klart at Heidegger ønsker å påminne oss om den besinnende tenkningen som i den moderne verden har så lite plass sammenlignet med den kalkulerende tenkningen. La oss nå se nærmere på den besinnende tenkningen, som Heidegger viser frem som noe vi har ”glemt”.

Den besinnende tenkningen søker ikke å nå resultater. Her er det ikke noe som villes eller ønskes. Heidegger beskriver dette best selv:

Das besinnliche Denken verlangt von uns, dass wir nicht einseitig an einer Vorstellung hängenbleiben, dass wir nicht eingleisig in einer Vorstellungsrichtung weiterrennen. Das besinnliche Denken verlangt von uns, dass wir uns auf solches einlassen, was in sich dem ersten Anschein nach gar nicht zusammengeht.¹⁸⁹

¹⁸⁶ Martin Heidegger: *Gelassenheit*, 1959, side 12

¹⁸⁷ Ibid., side 13

¹⁸⁸ Ibid., side 13

¹⁸⁹ Ibid., side 22

Den besinnende tenkningen handler om ikke å ta utgangspunkt i det ”selvfølgelige”, men å hengi seg til noe som til å begynne med *ikke* passer inn i de tilvante tenkeprosedyrene. Denne tenkningen i seg selv er ifølge Heidegger verken noe vanskelig eller høytidelig. Den søker ikke å takle kompliserte tankemønstre eller resonnement. ”Es genügt, wenn wir beim Naheliegenden verweilen und uns auf des Nächstliegende besinnen: auf das, was uns, jeden Einzelnen hier und jetzt, angeht; hier: auf diesem Fleck Heimaterde, jetzt: in der gegenwärtigen Weltstunden.“¹⁹⁰ For den er det nok å hengi seg til det som i enhver tid ligger nærmest, det hvordan ting og verden fremstår nå, i den umiddelbare tilstedeværelsen. Den ”lar det værende være”. Nettopp gjennom denne intensjonsløsheten får virkeligheten komme til uttrykk på en ganske annen måte enn når den fremtrer som et på forhånd definert område, slik den gjør i den kalkulerende tenkningen. Om dette forholdet skriver Heidegger også i ”Om sanninga sitt vesen”:

La-vere er å innlate seg med det verande. Dette må rett nok ikkje på ny berre bli forstått som ein enkel måte til å bruke, ta vare på, stelle og planlegge det verande, slik det stendig møter oss eller slik vi oppsøker det. Å *la-vere det verande* – nemleg som det verande som det er – dét tyder å innlate seg på det opne og dess opning, der alt verande stig og står inn – det verande som det opne så å seie fører med seg.¹⁹¹

Denne type innstilling til værender har altså med sannhetens åpning å gjøre. I og med at den lar det værende være, kan det værende først komme til syne *som* ”det værende i vår fortrolige omgang med verden”. Man kan godt si at denne innstillingen lar dynamikken mellom åpningen og tillukkingen være til stede, og gjør slik verden til et ”hjem”, hvor vi kan føle det værendes nærvær. Dette uttrykker Heidegger selv på følgende måte: ”Die Gelassenheit zu den Dingen und die Offenheit für das Geheimnis gehört zusammen. Sie gewähren uns die Möglichkeit, uns auf eine ganz andere Weise in der Welt aufzuhalten.“¹⁹² Denne ”la-være” hører sammen med åpnetheten til en ”hjemlighet”. La oss videre avklare dette forholdet gjennom Heideggers begrep om ”værenstenkning” som Heidegger skriver om i *Brev om ”humanismen”*.

Vi erindrer fra 2.1.2. at ”væren” ikke er noen abstrakt forestilling som vi etter Heideggers syn skal gå rundt og tenke på, men den er selve ”åpningen”, betingelsen for at vi kan opprettholde en fortrolig omgang med værender. Selve værenstenkningen har intet tankemessig innhold. Det handler ikke om å tenke *på* noe spesifikt. Likevel *skjer* det noe

¹⁹⁰ Ibid., side 14

¹⁹¹ Martin Heidegger: ”Om sanninga sitt vesen” i Gunnar Skirbekks *Dei filosofiske vilkår for sanning: ei tolkning av Martin Heideggers sanningslære*, 1966, side 125

¹⁹² Martin Heidegger: *Gelassenheit*, 1959, side 24

vesentlig i værenstenkningen. Mennesket er i værens nærvær og lar seg tiltale av den. Mennesket er bare i sitt vesen når det blir *tiltalt* av væren. Denne tenkningen leder ikke til resultater og den har tilsynelatende ingen umiddelbar virkning på noe. Det er tilstrekkelig for den at den "er".¹⁹³ Vanskene med værenstenkningen ligger ikke i en kompleksitet. Den er enklere enn all filosofisk drøfting (i en metafysisk forstand), mener Heidegger. "Vanskeligheten består ikke i å dyrke en særegen dypsindighet og danne innviklede begreper. Hemmeligheten er at den tenkning som gjør erfaringen ved å spørre, slipper taket i filosofiens vanlige maning og tar et skritt tilbake."¹⁹⁴ Værenstenkningen kan beskrives som en tenkning som avleser fortroligheten med de eksisterende begreper og kategorier gjennom nettopp å la dem "komme til syne", uten å se på dem instrumentelt. Det forutsetter en slags "taushet", en tålmodig "tilbaketrekning".

Vi vil straks fordype oss videre i denne innstillingen gjennom det språklige eller dikteriske aspektet hos Heidegger, men først er det på sin plass å understreke at Heidegger ikke er kritisk til den kalkulerende tenkningen, for eksempel utfoldelsen av den moderne teknologien i seg selv. I både *Gelassenheit* og i "Spørsmålet om teknikken" ("Die Frage nach der Technik", 1953) er spørsmålet om hva slags innstilling som ventes av mennesket i og med den moderne teknologiens nye utfordringer, et gjennomgående tema. Heidegger mener at også det moderne samfunnet, drevet av teknologi og automatisering, er en "dikterisk" beboelse, en måte å avdekke på. Vi erindrer at meningspresentasjoner av naturen, av "slanger" og "trær", også har oppstått ut fra vår fortrolige omgang med den virkeligheten vi lever i, de er ikke noe "for seg" foreliggende skikkelser forut for en kultivert verden. Det Heidegger skildrer som den moderne tidens "tempel", er for eksempel kraftverket. Dette kan være et "samlested" for gjeldende meningspresentasjonene. Heidegger beskriver hvordan et kraftverk, bygget i Rhinen, ikke bare står plassert et spesifikt sted i rommet, som et punkt på et kart, men det er heller slik at *stedet* oppstår ut fra kraftverket. "Den strømmende elv er tvert imot bygget inn i kraftverket",¹⁹⁵ leser vi i "Spørsmålet om teknikken". Dette mener Heidegger med beboelse i dypeste forstand. Mennesket bebor ikke et "sted", men stedet oppstår som et sted ut fra beboelsen. Mennesket avdekker sitt bosted. Når det gjelder den moderne verden, er teknologien en måte å avdekke på. Heidegger beskriver et samtidig "ja" og "nei" ved innstillingen til teknologien, som lar den komme til sin rett. Da avdekker mennesket verden gjennom teknologien, men lar samtidig "livets usikre grunnlag" være til stede. Den

¹⁹³ Martin Heidegger: *Brev om "humanismen"*, 2003, side 50

¹⁹⁴ Ibid., side 35

¹⁹⁵ Martin Heidegger: "Spørsmålet om teknikken" i *Oikos og Techne*, 1996, side 87 (først holdt som foredrag "Die Frage nach der Technik" i 1953)

besinnende tenkningen klarer nettopp en samtidig ”ja” og ”nei”, i og med at den ikke strever etter konklusjoner, men lar det værende komme til uttrykk som det værende det er. Heidegger selv uttrykker dette forholdet på følgende måte: ”Ich möchte diese Haltung des gleichzeitigen Ja und Nein zur technischen Welt mit einem alten Wort nennen: *die Gelassenheit zu den Dingen*. ”¹⁹⁶ Det vil i utgangspunktet være mulig å leve ”dikterisk” selv i samspill med den moderne teknologien. Det er i tillegg verdt å nevne at Heidegger ikke nødvendigvis skal betraktes som nostalgisk i den forstand at han skulle ønske at vi vender tilbake til en ”gresk virkelighet”. Dette blir delvis et fortolkningsmessig spørsmål i og med at han riktignok henter begreper fra gresk (”*aletheia*” og ”*logos*” samt mange andre) for å vise til en mer opprinnelig måte å være til stede ”i det værendes nærvær” på. Dette kan enten tenkes som Heideggers virkemiddel for å avdekke skjulte sider ved den moderne tidens subjektdannelse, eller som å vise at verden var bedre ”før”. Dette spørsmålet om intensjonene bak Heideggers tekster vil vi la stå åpent. Når vi senere kommer til å behandle måten Heideggers og Adornos skrivemåte i seg selv er ”dikteriske” eller ”estetiske” på (4), vil også dette spørsmålet kunne tenkes fra en ny synsvinkel.

Vi har nå beskrevet den innstillingen ”*Gelassenheit*” går ut på. Hvordan henger alt dette sammen med språket (3.1.1) og kunstdiskusjonen (3.1.2) som vi behandlet tidligere i dette kapitlet? Vi har sett hvordan vi som språklige skikkelser alltid allerede er forstående hos det værende i verden. I denne forbindelsen snakket vi også om ”villfarelsen i Man-ets offentlighet”. Vi så videre på måten språket i en omfattende forstand blir ”stedet” for sannhetens åpnende og tildekkende hendelse. Heidegger beskriver språket i skapelsens betydning som ”diktning”. I dypeste forstand er all kunst diktning i og med at det nettopp handler om skapelse og ikke om noe på forhånd eksisterende som skal ”gjengis” i kunstverket. Der er ikke noe som kunsten kan representere i og med at det kunstverket viser oss, kommer tilsyne først i kunstverket selv. La oss nå koble dette språklige og dikteriske til menneskets beboelse i midten av den grunnleggende striden mellom *a* og *lethe*. Heidegger snakker om ”språkets forfall”, hvilket har skjedd i den moderne tiden når språket har blitt forvandlet til et instrument for å beherske den materielle omverden med.

Mennesket gebærder sig som om det *selv* var sprogets herre og mester, skjønt det dog er og bliver *sproget* som er menneskets herskerinde. Måske er det, mere end noget andet, menneskets omvendning af *dette* herredømmeforhold, som har drevet dets væsen ud i det hjemløse, for sig selv fremmede.¹⁹⁷

¹⁹⁶ Martin Heidegger: *Gelassenheit*, 1959, side 23

¹⁹⁷ Martin Heidegger: *Sproget og ordet*, 2000, side 35

Språkets forfall går ut på at språket selv har blitt til et ”forhåndenværende” som kan stilles foran oss og analyseres, og som har stivnet til et middel for å navngi og mestre objekter rundt oss. ”Språket stenger oss ute fra sitt vesen: at det er husværet til Værens sannhet. Språket overgir seg snarere til vår blotte vilje og fungerer som et instrument for herredømmet over det værende.”¹⁹⁸ En besinnende tenkning kommer etter Heideggers mening ikke i betraktning så lenge vi betrakter mennesket som et subjekt som kan beherske sitt eget ståsted i verden og få alt redusert til den ”forestillingen” av verden det selv har fremstilt.

Først når språket er på sitt hemmelighetsfulle vis, *er* det.¹⁹⁹ Væren er stadig på vei til språket. ’Å gi språk til’ (*es gibt Sprache*) må tas bokstavelig.²⁰⁰ Mennesket er åpningen hvor språk ”gis”. Sånn sett er ikke det som blir tenkt et subjekts prestasjon, men noe som har kommet til tanken for å *bli* tenkt. I ”Sproget” skriver Heidegger hvordan alt beror på å lære seg ”at bo i sprogets tale”.²⁰¹ ”For det som egentlig taler, er sproget. Mennesket taler først når det – og kun for så vidt det – modsvarer sproget, idet det lytter til dets tiltale.”²⁰²

[H]vis mennesket enda en gang skal finne nærheten til Væren, da må det først lære å eksistere i det navnløse. [...]Mennesket må, før det taler, først atter la seg til-tale av Væren, med den fare at det under denne tiltalen sjelden har noe å si.²⁰³

For å kunne tiltales av språket, må mennesket lære å lytte til det. I stedet for å gripe verden med språket, må den holde seg tilbake i tausheten og lytte til væren, hengi seg til værens nærvær.

¹⁹⁸ Martin Heidegger: *Brev om ”humanismen”*, 2003, side 10-11

¹⁹⁹ Ibid., side 54

²⁰⁰ Ibid., side 54

²⁰¹ Martin Heidegger: *Sproget og ordet*, 2000, side 31

²⁰² Ibid., side 58

²⁰³ Martin Heidegger: *Brev om ”humanismen”*, 2003, side 11

3.2. Adorno: Sannhet og kunstens gåtekarakter

Kunstverket har et gåtefullt element ved seg i og med at dets "sannhet" overskrider hva det betyr. Kunstverket har sin "sannhetsgehalt" i å være et rasjonelt konstruert, samfunnsmessig verk, som samtidig er i stand til å synliggjøre sin egen motsetning, det "ikke-identiske". Vi kan uttale oss om sannheten *som* kunst i Adornos tilfelle, i og med at kunstverket i dagens samfunn ifølge Adorno på mange måter har en privilegert posisjon når det gjelder å uttrykke "sannhet".

Fremgangsmåten i dette kapittelet vil være som følger: vi vil begynne fra et språklig ståsted på lignende måte som vi gjorde i forbindelse med Heidegger, i og med at språkets formmessige element ifølge Adorno på en vesentlig måte kan avsløre sider ved kunsten og dens "sannhetsgehalt". Adorno beskriver kunsten som "språkløst språk". Mens argumentative påstander bare kan uttrykke "sannhet" innenfor en ramme av etablert betydning, kan den språklige *formen* likevel synliggjøre det "ikke-identiske". Språkets form vil kunne avklare elementer ved kunstens formspråk og måten denne gjennom sin *mimesis* kan etterligne "det negative". Vi vil se hvordan kunsten gjennom sin "språklikhet" (*die Sprachähnlichkeit*) er utfoldelse av den rasjonaliteten den selv samtidig står i motsetning til. (3.2.1)

Når det gjelder "kunsten", vil vi ikke komme frem til en definisjon eller estetisk påstand om hva kunsten hos Adorno "egentlig" handler om. Heller *viser* Adorno på hvilken måte kunsten er i stand til å synliggjøre det "negative" og hvordan den derigjennom har en "sannhetsgehalt" som skiller seg fra en diskursiv (argumentativ) sannhet. Vi vil se at kunsten, gjennom samtidig å være både rasjonelt utformet og ubegripelig, avslører *irrasjonaliteten* som råder over det faktum at den formålsrasjonelle tenkningen har blitt til et formål i seg selv. I en verden uten fortryllelse, beskriver Adorno det som en skandale at kunsten faktisk eksisterer, i og med at den "etterligner den magien verden ikke tåler", hvilket vi så i innledningen. Samtidig er kunstverket stadig i fare for å bli oppslukt av sin samfunnsmessige væremåte, bli betraktet som et umiddelbart gitt fenomen, og for eksempel bli til en form for underholdning. Vi vil se at det er en "doppelthet" ved kunstverket, i og med at det samtidig både er usant og sant, "allment" og "negativt". Det er også på sin plass å nevne, at når vi her snakker om kunstverk, er det hovedsakelig musikk som kunstart vi skal fokusere på. Dette skyldes for det første at "sannheten" ved kunstens formmessige element ifølge Adorno aller klarest er til stede nettopp i musikken. For det andre er Adorno utdannet komponist, og han har selv skrevet mye om nettopp musikk og musikkens relasjon til filosofi. (3.2.2)

Som en implisitt rød tråd vil vi også her ha menneskets posisjon i forhold til virkeligheten. Denne kommer spesielt godt til uttrykk i måten kunstverkets "sannhetsgehalt"

overskrider kunstnerens intensjon på. Kunstverket kan bryte med det ”allmenne” og legge ut en ny ramme for betydning, som ikke er bestemt av kunstneren selv. Sannheten som Adorno her beskriver, overskrider den umiddelbare måten vi tolker fenomener på, og lar det ikke-identiske ved ”naturen” trenge inn på seg. Det må likevel påpekes at Adorno, i motsetning til Heidegger, skriver lite eksplisitt om en sannere erfaring. Vi vil for det meste la dette vise seg implisitt. I det siste underkapittelet ”Metafysisk erfaring – kunstverket og mennesket” vil vi likevel også komme eksplisitt inn på måten kunstens væremåte gjenspeiler menneskets forhold til virkeligheten. (3.2.3)

3.2.1. Kunstens ”språklikhet”

I dette kapittelet skal vi først se på språkets ”form” i forhold til det innholdsmessige, det som blir ”ment” i en påstand. (3.2.1.1) I og med at kunsten ligner på språk som bare består i indre relasjoner, vil en beskrivelse av Adornos innstilling til den språklige formen kunne være avklarende i forhold til kunstens form og sannhetsgehalt. Vi vil i det andre underkapittelet (3.2.1.2) se hvordan kunsten *taler* til oss gjennom sitt ”uttrykk”. Men før vi går inn på dette, kan det være på sin plass å tenke tilbake på det som tidligere har blitt sagt om språkets ”identitetstvang”. Dette vil hjelpe oss å forstå forskjellen mellom språket som ”argumentativt” språk og språket i betydningen av å være ”synliggjørende”.

Vi har tidligere vært inne på måten språket og tenkningen i det moderne samfunnet søker å redusere virkeligheten til en forestilling av den, det vil si, gjøre den identisk med seg selv. Et konkret, empirisk ’tre’, blir for eksempel redusert til et eksemplar av abstrakt ”trehet”. Vi så også på Adornos tanke om ”mytisk tenkning”, hvor språket ennå ikke utfolder denne identitetstvangen, men lar det ”negative” – det som språket *ikke* fanger – være til stede i uttrykket. Begrepet har derigjennom en magisk kraft, og i en forstand treffer det virkeligheten bedre. Det lar det konkrete objektet ”trenge inn på seg”. I utgangspunktet var det frykten for det ukjente, det ukontrollerbare ved naturen, som fikk mennesket til å søke å få kontroll over den. Derigjennom reduserte mennesket naturen til en forestilling av den. Likevel kan det argumentative språket ikke avsløre noe *nytt*, i og med at dens sannhet ligger i å bekrefte eller benekte påstander som allerede er blitt utformet. I ”Om essayet som form” (”Der Essay als Form”, 1958) som vi i beskrivelsen av språkets formmessige element vil benytte oss av, beskriver Adorno ”essayet” som en skriftlig form som er bedre i stand til å treffe ”virkeligheten” enn den diskursive tenkningen. Essayet søker ikke å begynne fra noe ”første” ståsted, og heller ikke å komme frem til et resultat. Derfor er det i stand til å uttrykke det ”ikke-identiske”, det som faller utenfor språket.

La oss nå se nærmere på selve begrepet ”form”, hvordan det står i forhold til innholdet, og hvordan dette kan sies å dyrke identitetstvangen.²⁰⁴

3.2.1.1. Språkets ”form” og sannhet

Det som vanligvis menes med betegnelsen om språkets ”form”, er måten en påstand er blitt utformet på. Hvis man skiller mellom språkets form og innhold, er det ofte at innholdet blir sett på som et saksforhold, mens formen viser til måten de språklige elementene er sydd sammen på. Å se dette som et skarpt skille, går på mange måter hånd i hånd med en positiv innstilling til muligheten for ”språklig objektivitet”. Innholdet, det setningen sier, må kunne være selvstendig i forhold til den mangetydige formen. For eksempel vil de følgende setningene kunne peke på samme saksforhold: 1. ”Det føles godt å drikke vann når man er tørst”, 2. ”Når kroppen har behov for væske (vann), får en person en god følelse av å tilfredsstille dette behovet” og 3. ”Et smil ved den kjærlige brønn, i sommersolens tørst.”²⁰⁵ Ønsket om språklig objektivitet ble satt på spissen i det ”positivistiske ønske” om å konstruere et ”universalspråk”, et logisk språk, som skulle uttrykke empiriske saksforhold på en helt og holdent utvetydig måte.²⁰⁶ Den mangetydige ”formen” ønsket positivistene å tilintetgjøre. Saksforhold kunne uttrykkes objektivt, uavhengig av formen. Det å skille mellom setningens betydning og dens språklige form, kan godt sies å være et symptom for det Adorno kaller for ”identitetstvangen”. Videre kan det betraktes som en konsekvens av opplysningens budskap om at man gjennom rasjonaliteten kan underordne ”naturen” mennesket, og frigjøre mennesket fra den ”mytiske angsten”. La oss avklare dette nærmere.

I ”Om essayet som form” skriver Adorno: ”Frå opplysningstida, som slo feil, og til dagens formelle fridom har tysk ånd støtt vore klar til å forkynne underordning under ein eller annan instans som sitt eigentlege mål.”²⁰⁷ Naturen blir, av det ”opplyste mennesket”, redusert til en forestilling av den, og ”sannheten” handler om å bekrefte saksforhold som allerede har blitt utformet i språklige påstander. Derigjennom må også et saksforhold som blir uttrykt i en setning, kunne eksistere uavhengig av setningens form. Adorno hevder: ”Ved å vere allergisk

²⁰⁴ Den følgende beskrivelsen av ”formen” og dens forhold til ”innholdet” (i det første avsnittet til det følgende underkapittelet) er min egen. Den er å fungere som en kontekstualisering for å forstå hvordan Adorno tenker seg det ”formmessiges” sannhet i både språket og kunsten.

²⁰⁵ Dette eksempelet er mitt eget.

²⁰⁶ Den logiske positivismen (senere logiske empirismen), som oppstod på 1920-tallet i Wien, så setninger som meningsfulle bare hvis de enten gjennom en logisk deduksjon eller empirisk undersøkelse, kunne bli verifisert eller falsifisert. Alt som ”falt på utsiden”, for eksempel av metafysiske eller estetiske påstander, ble betraktet som ”språklig forvirring”, og det skulle ikke ha noen plass innenfor vitenskapen (eller filosofien). Rudolf Carnap (1891-1970) utviklet tanken om et universalspråk som all vitenskap kunne oversettes til, og som på en helt og holdent objektiv måte kunne uttrykke den empiriske virkeligheten.

²⁰⁷ Theodor W. Adorno: *Notar til litteraturen*, 1992, side 72

mot formene og sjå dei som reint vilkårlege, er den scientistiske ånda nær på stivbeint dogmatisk.”²⁰⁸ Opplysningens forbehold mot alt det ”usikre”, leder etter Adornos syn til en dogmatikk som ikke nærmer seg noen objektiv sannhet, men blir i sin jakt etter objektivitet i en forstand så subjektiv, at den mister sin relasjon til virkeligheten selv. Den tenderer mot å glemme at språket til syvende og sist har sitt fundament i den ”konkrete” virkeligheten. Språkets tilknytning til objektet er i utgangspunktet umiddelbar. Det er ikke et subjekts aktive valg om å etablere et språklig forhold til virkeligheten. Selve relasjonen mellom begrepet og objektet kan sies å være overbegrepslig.²⁰⁹ Denne avmakten søker tenkningen å glemme for å kunne herske over det som blir tenkt. Hva er da den egentlige relasjonen mellom det ”subjektivt frembrakte” og ”objektet”?

Språket kan aldri helt og holdent løsrives fra ”naturen”, selv ikke på det høyeste abstraksjonsnivå, mener Adorno. Han uttrykker dette på følgende måte: ”Like lite som noko reint faktisk kan tenkjast utan omgrep, fordi å tenkje det alt er å gripe om det, kan ein tenkje det reinaste omgrep utan relasjon til faktisk eksistens.”²¹⁰ Tenkningen kan ikke skje ut fra et ”rent” ståsted, som en abstrakt bevegelse uten at den skulle være fundert i det konkrete. Uten en referanse til en ”materiell” virkelighet, vil våre begreper ikke ha noe innhold, de vil ikke bety noe. Det råder altså nødvendigvis en dynamikk mellom polene ”subjekt” og ”objekt”. Den språklige formen som er fundert i språkets umiddelbare tilknytning til virkeligheten, er alltid til stede i språkets betydning. Samtidig er begrepet nødvendigvis en abstraksjon av objektet, og kan ikke fange det i hele dets integritet. Slik er det et spenningsforhold mellom det ”subjektivt frembrakte” og ”det Andre”. Adorno hevder at måten man oppretter og formulerer tanker på ikke er en sammenhengende prosess. Det er ikke entydig på hvilken måte tanken dukker opp og hvordan dens momenter blir logisk satt sammen. La oss se nærmere på dette forholdet gjennom et eksempel fra *Negative Dialektik*.

Adorno skriver om språkets tilknytning til ”naturen” gjennom å bruke et tankeeksperiment om måten et barn lærer seg språket på. Ordets sannhetsgehalt har for barnet ennå ikke skilt seg skarpt fra dets umiddelbare tilknytning til et konkret objektet. ”[W]issen, was das Wort Bank bedeutete, und was ein Bank wirklich sei – wozu doch das Existenzialurteil

²⁰⁸ Ibid., side 73

²⁰⁹ Vi har tidligere vært inne på måten Wittgenstein tenker språkets relasjon til virkeligheten i *Tractatus* (1921). (2.1.1.1, 2.3) Ifølge Wittgenstein kan språket ikke uttrykke hva det må ha til felles med verden for å kunne være et bilde av den. Relasjonene er ”allerede der”, og selve refleksjonen er immanent i språket. Dette kan hjelpe oss å forstå hva Adorno mener med den ikke-begrepslige relasjonen mellom språket og den ”konkrete virkeligheten”, og videre umuligheten ved å ”bygge sin vei ut” fra denne språklige immanensen gjennom språklige abstraksjoner.

²¹⁰ Theodor W. Adorno: *Notar til litteraturen*, 1992, side 79

hinzurechnet -, ist jenem Bewusstsein gleich oder wenigstens nicht differenziert.”²¹¹ Å vite hva en benk ”betyr”, og å vite hva den ”egentlig er”, er altså ikke to forskjellige spørsmål for barnet. I barnets språk, som ennå ikke er en blott abstraksjon av virkeligheten, får selve den empiriske benken, undringen over dens eksistens, fremdeles være til stede. Ifølge Adorno er denne type ”direkthet” i relasjonen mellom språket og virkeligheten, i seg selv ”indirekte”. Barnets spørsmål om hva noe betyr og hvorfor, uttrykker den fremmedheten og det ”fysiske” aspektet ved språket, som råder før objektet har blitt identisk med språket. Det konkrete uttrykket ”benk” i et barns virkelighet, har altså fremdeles en relasjon til den somatiske benken.

I denne sammenhengen kan det være på sin plass å påpeke, at når Adorno skriver om det ”fysiske”, ”konkrete” eller ”somatiske”, viser han verken til kausale naturprosesser eller et materialistisk virkelighetsbilde i en tradisjonell, ontologisk forstand. Hvis man snakker om for eksempel bølgelengder og hjernetilstander, forutsetter det, slik Hammer uttrykker det, en helt annen referanseramme ”enn den vi finner innenfor vår livsverden”. Hammer skriver:

Adornos begrep om det somatiske er ment å skulle innkretse en fysisk dimensjon ved erfaringen som ikke lar seg redusere til naturvitenskapens kausale prosesser, men som heller ikke kan assimileres uten videre til de begrepsbestemte forestillinger vi har om våre omgivelser.²¹²

Lignende tankemønstre hos Adorno har vi tidligere vært inne på blant annet i forbindelse med hans begrep om ”natur”. Denne begrepsbruken er uten tvil filosofisk uklar. Det er vanskelig helt å peke på hva Adorno mener med sine ”empiriske” og ”materielle” kategorier. Det er ikke snakk om en ”umiddelbar sanselighet” i empirisk forstand, i og med at de umiddelbart gitte fenomenene ifølge Adorno nettopp består i våre abstraksjoner av virkeligheten. For Adorno handler altså det ”somatiske” nettopp om det motsatte, det indirekte. Samtidig er det ikke snakk om en fysisk, materiell verden, som skulle eksistere ”for seg” et eller annet sted utenfor våre umiddelbare opplevelser. En slik forestilling ville være konstruert ut fra en subjektivistisk (idealistisk) ramme. Hva ”naturen” eller ”det konkrete” er, kan ikke beskrives ut fra eksisterende kategorier, i og med at de nettopp står i motsetning til disse. Samtidig må Adorno ikke beskyldes for disse problemene, i og med at begrepene neppe er ment å skulle fungere som en beskrivelse av virkeligheten. Hans hensikt er kanskje heller å bruke dem til å avsløre den identitetstvingen som råder over språket overhodet. Som vi erindrer fra 2.2, kan

²¹¹ Theodor W. Adorno: *Negative dialektik; Jargon der Eigentlichkeit*, 1970, side 117

²¹² Espen Hammer: *Theodor W. Adorno*, 2002, side 96

Adornos tenkning heller beskrives som en utfoldelse av et syn på aktuelle problemer, enn en ny teori. Den innstillingen til språket som kommer til uttrykk i Adornos egen skriving kan kaste lys over måten han tenker den skriftlige formens mulighet til å fremvise forhold som ikke lar seg uttrykke gjennom argumentative påstander. La oss nå se nærmere på måten Adorno tenker seg relasjonen mellom *skriftlig form* og sannhet.

Den skriftlige formen har en relevanse i forhold til sannheten i ”mimetisk” forstand. Denne sannheten er i stand til å synliggjøre det ”ikke-identiske”. I ”Om essayet som form” skriver Adorno eksplisitt om dette forholdet, om den verifiserbare sannhetens ”usannhet”, som opplysningens språk dyrker, og om det ”somatiske” ved virkeligheten, som likevel aldri helt lar seg fjerne fra språket. Adorno beskriver her ”essayet” som en litterær form, som lar kontraster og selvmotsigelser være til stede, uten at det trenger å ha et bestemt synspunkt på noe. Adorno skriver: ”Det seier kva som opnar seg for det, og det bryt av når det sjølv meiner at det er ferdig – og ikkje når ingen rest er tilbake. [...] Essayets omgrep er verken konstruert frå noko Første eller avrunda til eit Siste.”²¹³ Essayet trenger altså ikke å begynne fra noe ”rent” ståsted eller argumentere for en påstand. Heller lar det noe bli synlig for oss. Det synliggjør det som gjelder som aktuelt gjennom å ”mime” det.²¹⁴

Essayet har en åpenhet i forhold til objektet, det søker å åpne for det skjøre, det ”ikke-identiske” som ellers blir oversett. Det reflekterer over affiniteten mellom ”begrepet” og ”det negative”. Adorno selv skriver: ”forholdet mellom natur og kultur er dets egentlege tema.”²¹⁵ På den ene side kan essayet ikke flykte fra ”det allmenne begrepet”, men det er samfunnsmessig i seg selv. I og med at essayet selv også er språk og derigjennom rotfestet i ”det allmenne”, kan det bare avsløre det ikke-identiske gjennom sin *form*. Adorno skriver: ”Essayet legg difor meir arbeid i framstillinga enn tenkjemåtar som skil metode frå sak.”²¹⁶ Gjennom selve framstillingsmåten, måten teksten er utformet på, hvordan den kan bevege seg fritt mellom forskjellige sider ved samfunnet og være selvmotsigende, synliggjøres det ”ikke-identiske”. Essayet søker ifølge Adorno ikke å trekke et skille mellom ”metode” og ”påstand”, men ser disse som uadskillbare fra hverandre i forhold til setningens ”sannhet”. Om essayets ”sannhet” skriver Adorno:

²¹³ Theodor W. Adorno: *Notar til litteraturen*, 1992, side 72

²¹⁴ At vi her snakker om ”essayet”, skyldes ikke at essayet i seg selv skulle være av relevanse for denne oppgaven, men essayets *form* avslører måten Adorno tenker rundt språkets ”utforming” og dets relasjon til ”naturen” overhodet, den ”sannheten” det uttrykker når det avslører det ”negative”. Dette vil videre hjelpe oss å forstå *kunstens* form, hvordan kunsten fremtrer som ”språkløst språk”. (3.2.1.2)

²¹⁵ Theodor W. Adorno: *Notar til litteraturen*, 1992, side 89

²¹⁶ *Ibid.*, side 82

Når *essayets sanning trer fram gjennom dets usanning*, så er sanninga [...] ikkje å finne som rein motsetnad til uærlegdomen og lovløysa i det, men i *rørsla sjølv*, i hennar mobilitet og mangel på det solide som vitskapen har overført frå eigendomstilhøva som eit krav til ånda [min kursiv].²¹⁷

Essayet gir seg ut på usikkerheten. Prisen det betaler for dette er at det ikke kan uttrykke sin sannhet som en argumentativ påstand, og det blir lett offer for det ufølsomme blikket som oppfatter det som ”subjektivt”, på grunn av dets mangel på enhet. For eksempel kan det å oppfatte essayet som noe ”subjektivt” eller følelsesmessig i motsetning til det ”objektive” språket, nettopp sies å være et symptom på identitetstvingen. Det essayet *vinner* på å gi seg ut på det ukjente, er ”sannheten” i en mer grunnleggende forstand. Det kan angripe tenkningens etablerte former gjennom å belyse den identitetstvingen som råder over dem. ”Essayet som sjølv vesentlig er språk, tar til med slike tydingar og driv dei vidare; det vil hjelpe tydingane i deira forhold til omgrepa, ta dei reflekterande opp slik dei umedvite alt finst i språket”,²¹⁸ skriver Adorno. Essayet kan samtidig både identifisere seg med, og synliggjøre identitetstvingen ved det umiddelbart gitte.

Vi har nå sett hvordan den språklige formen er i stand til å uttrykke elementer som et ”forestillende” språk ikke er i stand til. Den rollen den språklige ”formen” spiller i forhold til sannheten, vil være av avgjørende viktighet for oss når vi skal gå over til å snakke om kunstens sannhet. Som vi i det følgende underkapittelet vil se, er kunsten ifølge Adorno ”språklig” nettopp gjennom sin form.

3.2.1.2. Kunst som ”språkløst språk”

Kunsten er for Adorno et ”språkløst språk”, et språk som består i indre relasjoner, i formen eller syntaksen, men som mangler en ytre referanse. Adornos begrep om ”språklichkeit”, *die Sprachähnlichkeit*, handler nettopp om at kunsten samtidig både er språk og ikke-språk. I *Estetisk teori* skriver Adorno følgende: ”Kunstverket får sin språklichkeit når det skaper forbindelser mellom sine elementer, som en syntaks uten ord, men likevel i språklige figurer. Det disse sier, er ikke det ordene deres sier.”²¹⁹ Måten de musikalske momentene eller hendelsene er sammenføyet på, danner etter Adornos syn en indre logikk. Vi kan for eksempel tenke oss at fremgangsmåten i et musikalsk verk skaper en forventning om hva som skal komme. Siden kan verket overraske oss, det kan for eksempel skje noe uventet. Men det

²¹⁷ Theodor W. Adorno: *Notar til litteraturen*, 1992, side 91

²¹⁸ *Ibid.*, side 81-82

²¹⁹ Theodor W. Adorno: *Estetisk teori*, 1998, side 320

er bare mulig at noe uventet skjer ut fra en forventning eller forestilling om hva som ”skulle vært der”. Slik kan kunsten beskrives som et indre formspill.

Kunstens språk er ifølge Adorno et ”eldre” språk enn det kommunikative språket, og det taler til oss mer direkte. I ”Fragment om musikk og språk” (”Fragment über Musik und Sprache”, 1956) skriver Adorno det følgende om det musikalske språket:

Musikk ligner språk i det at den er en tidsmessig følge av artikulerede lyder, som er mer enn bare lyd. De sier noe, ofte noe menneskelig. De sier det desto mer ettertrykkelig jo høyere musikken er utarbeidet. Rekkefølgen av lyder er beslektet med logikken: det finnes riktig og galt. Men det sagte lar seg ikke løse fra musikken. Den danner ikke noe system av tegn.²²⁰

Det som musikken ”sier” er ikke noe annet enn det som ligger i det musikalske materialet og i formen selv. Musikkens betydning ligger på en gåtefull måte i konstellasjonene mellom de musikalske momentene, som heller ikke nøyaktig kan pekes på (dette går vi dypere inn på i 3.2.2.2), men som skaper et språklig uttrykk. Adorno skriver:

Den viser hen til det sanne språk, som det hvor gehalten selv blir åpenbar, men på bekostning av entydigheten som gikk over på de menende språk. [...] Stadig peker den på hva den mener, og bestemmer det. Men intensjonen er alltid samtidig tildekket.²²¹

I og med at musikkens språk ligger i selve formen, i uttrykket, har det ingen åpenbar intensjon. Det kan ikke være entydig bestemt slik det kommunikative språket. Det dette språket sier, skjules samtidig av det. Adorno beskriver musikkens språk som ”det som enn aldri så forgjeves menneskelige forsøk på å nevne selve navnet, ikke å meddele betydninger.”²²² Musikalske gester, for eksempel en ”fallende bevegelse”, påstår ikke noe eksplisitt, men den markerer sin egen betydning, som om den skulle si: ’slik er det’. Nettopp dette gestiske er ”uttrykket” i musikken. I sin artikkel ”Adorno, Heidegger og mening i musikken” (2001) sammenligner Andrew Bowie de musikalske gester med metaforer. For eksempel søker metaforen ”Du er en gris!” ikke å uttrykke noe saksforhold, men å få oss til å legge merke til noe. Metaforer fungerer altså ”kun som imaginative synteser, ikke sannhetsfellende dommer.”²²³ Både metaforens og musikkens måte å uttrykke sannhet på, kan

²²⁰ Theodor W. Adorno: ”Fragment om musikk og språk” i *Musikkfilosofi*, 2003, side 7 (”Fragment über Musik und Sprache”, 1956)

²²¹ Ibid. side 10

²²² Ibid., side 9

²²³ Andrew Bowie: ”Adorno, Heidegger og mening i musikken” (side 29-58) i *Agora*, 4-2001, side 48

sies å markere det elementet som har sin grunn i den konkrete naturen, det førbegrepslige. I denne forstand er kunstens språkløse språk faktisk ”eldst”.

I og med at kunsten overskrider det betydende språket, kan den ikke uttømmes i estetiske forklaringer og kunstanalyser. Disse vil bare kunne se kunstverket gjennom sin egen abstraksjon, og ikke det som er genuint, det som *bryter* med abstraksjonene i det. Den eneste riktige måten å interpretere musikk på, er ifølge Adorno å fremføre den, det vil si, ”å tale dens språk riktig”.²²⁴ Kunstens overskridende element vil vi fordype oss i i 3.2.2.3. La oss nå med kunstens språklighet i tankene, gå dypere inn på måten kunsten, gjennom å uttrykke det ”ikke-identiske” i forhold til samfunnet, har sin ”sannhetsgehalt”.

3.2.2. Kunstens ”sannhetsgehalt”

Når det gjelder rekkefølgen i dette kapittelet, må vi til å begynne med innrømme at det å fremstille Adornos tenkning i en konsekvent orden er en utfordring i seg selv. I og med at alt henger så tett sammen, er det en utfordring å si *noe* uten å avsløre alt. *Estetisk teori*, som er vår hovedkilde i dette kapittelet, har ingen kronologisk fremstillingsform. Den har intet klart begynnelsepunkt, hvorfra verket skulle bygge konsekvent videre, men fra hvert sted i boken går det mange forskjellige tråder til andre steder, både fremover og bakover i teksten.²²⁵ Overskriftene til de mindre avsnitt gir heller ikke mye hjelp, i og med at man for eksempel under overskriften ”Det hesliges sosiale aspekt og historiefilosofi”,²²⁶ kan finne vesentlige poenger i forhold til både de autonome kunstverks ”grusomhet” og kunstverkenes relasjon til det subjektive herredømmet. Man kan altså finne vesentlige poenger i forhold til en eller annen påstand nesten hvor som helst i verket. Som nevnt i innledningen, er ikke *Estetisk teori* en teori om estetikk, men heller en ”estetisering av teori”.

I og med at vi må velge en rekkefølge, vil vi her begynne med å ta opp enkelte trekk ved kunstens generelle situasjon i forhold til samfunnet. Det vil være hensiktsmessig for oss å se på måten kunstens utviklingsprosesser er relatert til samfunnets utvikling generelt på, i og med at kunstverket som en ”rasjonell konstruksjon” står i sammenheng med samfunnets rasjonalistiske utvikling ellers, og kunstens sannhetsgehalt *er* i forhold til samfunnet (3.2.2.1). Deretter vil vi gå inn på hvordan kunsten fungerer som en ”rasjonalitetens selvkritikk”. Vi vil her gå dypere inn på kunstverkets ”formkonstruksjon” og hvordan denne står i forhold til sitt

²²⁴ Theodor W. Adorno: ”Fragment om musikk og språk” i *Musikkfilosofi*, 2003, side 11

²²⁵ Adorno rakk ikke å bli helt og holdent ferdig med *Ästhetische Theorie* (1970) før han døde, og den måtte utgis uten den ”siste finpussen”. Likevel var han så godt som ferdig med verket, og dens ”form” kan neppe bero på ”uferdigheten”.

²²⁶ Theodor W. Adorno: *Estetisk teori*, 1998, side 92-96

materiale og samfunnet. Vi vil her bruke flere praktiske eksempler som er ment å skulle vise måten kunsten bryter med det ”allmenne” på, den samtidige ”sannheten” og ”usannheten” ved kunstverkene, og hvorfor dagens kunst må være ”mørk” (3.2.2.2). I det følgende kapittelet vil vi snakke om det overskridende elementet ved kunsten: kunstverket er noe annet enn avbildning av noe på forhånd eksisterende. Dets betydning kan ikke ligge i kunstnerens intensjon, men den bryter med alt det som er umiddelbart gitt (3.2.2.3). Til slutt vil vi behandle kunstens ”sannhetsgehalt” og ”gåtekarakter”. Her vil vi trekke det overskridende, ”gåtefulle” element som Adorno tilskriver kunsten enda lenger. Forståelsen er ”fremmed” for kunsten, i og med at kunsten bryter med selve premissene for forståelse (3.2.2.4).

La oss nå se på kunstens relasjon til samfunnet, og dagens kunst som en ”rasjonell konstruksjon”.

3.2.2.1. Kunsten og samfunnet – kunstens autonomi i dag

I begynnelsen av *Estetisk teori* skriver Adorno: ”Det som ble selvsagt, var, at hva kunsten angår, er ingenting selvsagt lenger, verken i kunsten selv eller i dens forhold til helheten, ikke engang at den har rett til å eksistere.”²²⁷ Kunstverket i den moderne tiden har løsrevet seg fra samfunnet, og derfor må hvert kunstverk rettferdiggjøre sin egen eksistens. Kunstverkene må stadig på ny stille spørsmålet ”hva er kunst?”, i og med at kunsten ikke lenger har en selvfølgelig rolle i samfunnet. Kunstens separasjon fra samfunnet, var ifølge Adorno nødvendig. La oss se hvorfor.

Etter Adornos syn var det uunngåelig at kunsten ”løsrev seg fra teologien [...]. Kunsten ble sekularisert, og uten å bli det kunne den aldri ha utfoldet seg.”²²⁸ Når kunsten ble sekularisert og borgerliggjort, mistet den sin selvfølgelige rolle, sin ”kultiske funksjon”, i forhold til å vise til det ”transcendentale”. Kunsten som ifølge Adorno hadde vært en type ”rettegang med naturen”, det ”Andre”, ble nå til ”trøst for det bestående og værende som ikke lenger ga håpet om noe Annet.”²²⁹ Kunsten oppfattet som ”underholdning” er en konsekvens av dette. Den moderne kulturindustrien kan beskrives som en form for estetisk hedonisme. Ifølge Adorno er det ”uvisst om kunst i det hele tatt lenger er mulig; om den etter å ha frigjort seg fullstendig ikke har mistet sitt eksistensgrunnlag ved å fjerne sine egne forutsetninger.”²³⁰ Det at dagens kunst må rettferdiggjøre sin egen eksistens, gjør at bare verk som klarer å ”eksponere seg”, som klarer å vise til det ”negative” i samfunnet, er i stand til å overleve og

²²⁷ Ibid., side 11

²²⁸ Ibid., side 12

²²⁹ Ibid., side 12

²³⁰ Ibid., side 12

uttrykke ”sannhet”. Dette vil etter hvert bli klarere, når vi i kapittel 3.2.2.2 går nærmere inn på måten kunstverkets konstruksjon søker å bryte med det som er umiddelbart gitt.

Dagens kunst kan ifølge Adorno ikke søke seg tilbake til fortiden for å gjenopprette den magiske kunsten en gang har hatt. Da ville den bli til en ”gjentakelse” av noe som ikke lenger gjelder, et stykke ”romantisk historie”. Adorno skriver: ”[S]annhetsgehalten finnes ikke utenfor historien, men er historiens krystallisering i verkene. Skal en sette navn på det, er det den sannhetsgehalten verkene ikke selv har satt.”²³¹ Vi kommer senere mer grundig tilbake til selve sannhetsgehalten. Det som nå er vesentlig for oss, er at historien nettopp ”krystalliserer” seg i kunstverkene gjennom konstruksjonsprinsippene. ”Sannheten” har en ”tidskjerne”. Ifølge Adorno har kunstens utvikling, og rolle i samfunnet, gått hånd i hånd med rasjonalitetens utvikling. Kunsten gjenspeiler det samfunnsmessige. Adorno beskriver at ”utviklingen av de kunstneriske framgangsmåtene – slik de som regel blir sammenfattet i begrepet stil – korresponderer med den samfunnsmessige.”²³² Adorno trekker for eksempel en parallell mellom den tyske idealismen i Hegels filosofi, og Beethovens gjennomarbeidede, formmessig selvstendige verk som fremtrer som gjennomtenkte, identiske enheter. Det er ikke en tilfeldighet at disse tilhører samme tidsepoke. Samme type rasjonalitet som tenkningen utfolder i dag, kan sies å være til stede i kunstverkens konstruksjon. Kunstverkene kan ikke unngå det å måtte være gjennomtenkte og overskride sin historiske situasjon. Bare slik kan de definere sine egne premisser, og i en forstand stå som ”autonome” (jf. 3.2.2.2). Kunsten blir ifølge Adorno samfunnsmessig ”ved at ha en posisjon i motsetning til samfunnet, og denne posisjonen inntar den først som autonom.”²³³ Samtidig kan kunsten stå i motsetning til samfunnet bare gjennom selv å være ”samfunnsmessig”. Kunsten overskrider derigjennom seg selv. Alt dette kommer vi senere tilbake til på en grundigere måte.

Når det gjelder estetiske teorier som søker å forklare hva kunsten egentlig går ut på, oppfatter Adorno disse som en utfoldelse av den subjektivistiske tradisjonen, enten det gjelder kunsten som etterligning av noe, eller som kunstnerens personlige ”uttrykk”. Adorno skriver: ”En kan ikke dedusere seg fram til dens vesen ved å ta for seg dens opprinnelse, som om det første kulle være en grunnmur som alt det etterfølgende bygde på [...]”²³⁴ Adorno beskylder også Heidegger for denne type ”opprinnelsestenkning” i forhold til kunstverket. I denne oppgaven er det ikke vår hensikt å diskutere denne kritikken. Som vi tidligere var inne på (3.1.2.1 og 3.1.2.2), fremtrer ”*Kunstverkets opprinnelse*” som verktittel hos Heidegger,

²³¹ Ibid., side 235

²³² Ibid., side 18

²³³ Ibid., side 389

²³⁴ Ibid., side 13

snarest som et retorisk triks. Heidegger avviser estetikens forsøk på å definere kunsten ”utenfra”, og kommer frem til at kunsten i seg selv *er* en opprinnelse. Vi vil her ta utgangspunkt i at kunsten både hos Adorno og Heidegger overskrider all teoretisering av den.

Vi var tidligere inne på måten kunsten gjennom sin form kan vise til det ”ikke-identiske”. La oss nå se nærmere på kunstens formstruktur og hvordan denne i seg selv fungerer som ”rasjonalitetens selvkritikk”.

3.2.2.2. Kunstverkets form som rasjonalitetens selvkritikk

Vi så tidligere på måten kunstverkets uttrykk består i dets ”form”. Kunsten er ifølge Adorno ”språkløst språk” (3.2.1.2). I *Estetisk teori* beskriver Adorno kunstverkets form blant annet som ”den objektive organiseringen av alt det innenfor et kunstverk som viser seg å være konsekvent artikulert.”²³⁵ Kunstverkets form er den ”logiske” måten dets momenter er sydd sammen på, og derigjennom har formen sitt utgangspunkt i rasjonaliteten. La oss begynne med en nærmere betraktning av hvordan Adorno tenker seg kunstverkets utforming i forhold til materialet, og videre formens og materialets relasjon til det samfunnsmessige.

Når det er snakk om kunstens ”form”, er det etter Adornos syn umulig på en entydig måte å peke på hvilken del av kunstverket den utgjør. Formen er ifølge Adorno tett sammenflettet med innholdet. I *Estetisk teori* leser vi: ”[E]n kan ikke bare tenke seg formen i motsetning til innholdet, men tvert imot gjennom dette [...]”²³⁶ Det er umulig å trekke et absolutt skille mellom formen og det musikalske materialet (innholdet), i og med at det er en umiddelbar relasjon mellom dem. Adorno beskriver ”materialet” som alt det kunstnerne ”skal med: det som står til rådighet for dem av ord, farger, klanger [...]”²³⁷ Samtidig er materialet aldri et for seg eksisterende stoff, som siden skal bli utformet til et kunstverk. Heller handler materialet om ”historisk kodete” momenter. Dette forholdet uttrykker Adorno selv eksplisitt: ”Materialet er jo ikke noe naturmateriale, selv om det skulle presentere seg som det for kunstnerne, tvert imot er det helt og holdent historisk.”²³⁸ Når det gjelder for eksempel en komponist som jobber med ”tonalt materiale”, er det ifølge Adorno evident i hvilken grad han eller hun mottar dette fra tradisjonen.²³⁹ Man kan gå så langt som å beskrive

²³⁵ Ibid., side 253

²³⁶ Ibid., side 248

²³⁷ Ibid., side 260

²³⁸ Ibid., side 261

²³⁹ Ibid., side 261; Det ”tonale materialet” viser til tonaliteten i den europeiske musikktradisjonen som har utviklet seg fra tidlig barokk til 1900-tallet. Denne oppfatter musikken blant annet som en akkordisk utvikling fra en første akkord, ”tonika”, med voksende spenning til et høydepunkt, ”dominanten”, som igjen løser seg opp til tonika. Det handler om spenningsforhold *mellom* akkordene, som skaper sitt eget språk, sitt ”spill”. Det tonale språket er ”funksjonsharmonisk” i og med at hver akkord i en harmonisk utvikling har sin egen *funksjon* i

materialet som forskjellige forbindelser og spenningsforhold i komposisjonen, fremgangsmåten i forhold til helheten. Derigjennom kan også "formen" bli til "materiale". Materiale kan være "alt kunstnerne støter på, som de må ta avgjørelser over."²⁴⁰ I en forstand forsvinner altså skillet mellom form og materiale. Hver og en som har jobbet for eksempel med utforming av musikalske gester, vet hvordan formen og materialet henger sammen. Samtidig som det komponeres *med* musikalske gester, er ikke gestene noe som foreligger i seg selv, men de blir definert ut fra fremgangsmåten i komposisjonen, det vil si, formen. De musikalske momentene skaper en kompleks helhet av relasjoner. Det foreligger likheter også mellom meget forskjellige figurer og partier, og partiene har forskjellige relasjoner til hverandre. Materialet er noe som oppstår i sammenheng med formen. Adorno skriver: "Den forestillingen som er utbredt hos mindre reflekterte kunstnere, om at en kan velge materialet, er problematisk i den grad den ignorerer materialets tvang og den tvangen til et spesifikt materiale som ligger i framgangsmåtene og deres utvikling."²⁴¹ Selve materialet er altså tilknyttet komposisjonens utvikling og kan ikke skilles fra denne. Hva har alt dette å gjøre med kritikk av rasjonaliteten? Selve konstruksjonen i komposisjonen er ifølge Adorno nært beslektet med kognitive prosesser og erkjennelsesteoretiske utlegninger av dem. Som vi var inne på i 3.2.1.2, kan musikken sies å bestå i språklig form uten referanse, og kan formmessig ligne på det argumentative språket. I tonalt tonespråk kan en oppadgående melodi for eksempel virke som et spørsmål, mens en synkende bevegelse kanskje låter som en besvarelse. Gjentakelse gir uttrykk av å være en bekreftelse.²⁴² Samtidig er det en stor forskjell mellom kunsten og det kommunikative språket nettopp i at det "aldri er vesentlig for kunsten å felle dommer."²⁴³ Kunsten feller ikke "dommer", men dens språk er "intensjonsløst". Derigjennom kan kunstens språk fungere som et "autonomt formspill", uttrykke selvmotsigelser og synliggjøre formbrudd i større grad enn det kommunikative språket. Kunsten er i stand til å "mime" det "negative". La oss se nærmere på måten komposisjonen gjennom sin form er i stand til å uttrykke nettopp det ikke-identiske.

I *Estetisk teori* skriver Adorno: "I høyt utviklede moderne verker tenderer formen mot å dissosiere enheten, om det så er for uttrykkets skyld eller for å kritisere det affirmative

forhold til helheten. Akkordene står i et "kausalt" forhold til hverandre og musikken ligner på en fortelling. Også det begrepet vi har om musikalske "verk" står i en sammenheng med den tonale tradisjonen. Det typiske tonale verket har en klar begynnelse og en markert slutten. Dette påvirker måten vi oppfatter hva et "verk" er, og hvordan vi skal være til stede i dets musikalske "tid" på.

²⁴⁰ Theodor W. Adorno: *Estetisk teori*, 1998, side 260

²⁴¹ Ibid., side 260

²⁴² Eksempelene her er mine egne.

²⁴³ Theodor W. Adorno: *Estetisk teori*, 1998, side 107

vesenet.”²⁴⁴ Formen i seg selv kan godt beskrives som et historisk spill, som er i stadig utvikling. Kunstverket må klare å reagere refleksivt på, og stille spørsmålstegn ved, det historiske materialet. ”Ethvert betydelig verk etterlater spor i sitt materiale og i sin teknikk, og det å følge disse sporene er det modernes bestemmelse, det vil si å innfri det som skal innfris, og altså ikke: å være etter det som ligger i luften”,²⁴⁵ hevder Adorno. Betydelige verk er altså ikke utfoldelse av det lett tilgjengelige, ”som ligger i luften”, men de holder seg refleksivt til sitt materiale og definerer det på ny. De viser frem problematikken mellom form og materiale gjennom formspillet. Komponisten ”jonglører [...] med selve formens begrep”.²⁴⁶ Hva selve formen og materialet *er*, blir altså i betydelige verk problematisert. Formen viser faktisk

motvilje mot det ufiltrerte ved kunstverket, mot fargekompleksiteten, [...] mot arsenalet av musikalske sekvenser, toposet; mot det førkritiske. Form konvergerer med kritikk. Formen er det ved kunstverkene som får dem til å vise at de i seg selv er kritiske [...].²⁴⁷

Formen stiller seg altså ”negativt” til det historisk kodede materialet som det selv består i. Videre er kunstverkene ”kritiske” nettopp gjennom sin form. De er kritiske til den rasjonaliteten de selv også er en utfoldelse av. Gjennom å svekke entydigheten, svekker kunsten samtidig karakteren av den rasjonelle erkjennelsen, mener Adorno. Det som oppstår, som motpolen til rasjonalitet er langt fra noe kaotisk. Kaos uten variasjon ville ifølge Adorno være noe ”alltid-lik”.²⁴⁸ Det er gjennom å negere sin form at kunstverket kan synliggjøre det ”ikke-identiske”. ”Formen er den ikke-voldelige syntesen av det spredte, som det likevel bevarer som det det er, i sin divergens og sine motsigelser, og dermed faktisk som en utfoldelse av sannheten”, skriver Adorno i *Estetisk teori*.²⁴⁹ Verkene trenger ikke å stemme. Gjennom sin *mimesis* (2.2.3) av det negative, er kunsten etter Adornos syn utfoldelse av sannhet.

I *Estetisk teori* skriver Adorno: ”Kunsten er rasjonalitet som kritiserer rasjonaliteten uten å trekke seg vekk fra den.”²⁵⁰ Vi erindrer fra andre kapittel at rasjonaliteten i seg selv er

²⁴⁴ Ibid., side 248

²⁴⁵ Ibid., side 70

²⁴⁶ Ibid., side 248

²⁴⁷ Ibid., side 253

²⁴⁸ Ibid., side 249

²⁴⁹ Ibid., side 253

²⁵⁰ Ibid., side 103; Her kan man si at filosofiens og kunstens rolle konvergerer. Begge tilskriver Adorno funksjonen som ”rasjonalitet som kritiserer rasjonalitet”. Vi erindrer fra 2.1.1 måten filosofiens eneste mulighet ifølge Adorno er en kritisk selvrefleksjon, en ”rasjonalitetens selvkritikk”. Adorno beskriver også som filosofiens oppgave å ”tolke” kunsten. Den skal ikke definere og analysere kunsten, men den skal gjengi kunstens ”gåtefullhet” og synliggjøre gåtens ”uoppløselighet”. I kapittel 4 vil se nærmere på forholdet mellom Adornos (og Heideggers) filosofiske prosjekt og syn på ”kunst”.

”instrumentell” og har sitt utgangspunkt i selvoppholdelsens tjeneste. At den etter hvert ble et formål i seg selv, en selvfølge og en sikker form for erkjennelse, er det elementet kunsten kritiserer. Adorno skriver at kunsten er

et opprør mot selve denne formen for rasjonalitet, som med sin mål-middel-relasjon glemmer målene og fetisjerer midlene som mål. Denne irrasjonaliteten i fornuftsprinsippet er det kunsten demaskerer når den i sin framgangsmåte vedstår seg sin rasjonelle irrasjonalitet.²⁵¹

Rasjonaliteten har en mål-middel –karakter. Den har etter hvert blitt til en slags selvfølge, og ”middelet” har blitt et ”mål” i seg selv. Også kunstverket er en rasjonell konstruksjon. Samtidig går det ikke opp i instrumentaliteten, men har en trang til å stå som ”autonomt”, som en selv-identisk enhet. Det søker selv å besvare spørsmålet: ”Hva er jeg?” Adorno skriver: ”Innerst inne vil alle kunstverk gjerne være identiske med seg selv, for i den empiriske virkeligheten blir subjektets identitet med voldelige midler påtvunget alle gjenstander, som dermed mister identiteten.”²⁵² Kunstverket søker å flykte fra identitetstvangen i sin egen identitet. For å overleve faren for å bli til et spill av umiddelbart gitt materiale, må det insistere på sin selvstendighet, sine konstruksjonsprinsipper. Kunsten vil, gjennom å være rasjonalitet uten noen intensjon, kunne synliggjøre den irrasjonaliteten som råder over rasjonaliteten selv. Adorno skriver: ”I det den krystalliserer seg som noe eget i seg selv, istedenfor å føye seg etter bestående sosiale normer og kvalifisere seg som <<samfunnsmessig nyttig>>, kritiserer den samfunnet rett og slett ved å finnes [...]”²⁵³ Bare ved å eksistere er kunstverkene i en forstand samfunnskritiske. Dette forholdet forsøker samfunnet ut fra Adorno å bortforklare på forskjellige måter. For eksempel kan begrepet ”kunstnyttelse” sees på som et kompromiss mellom det samfunnsmessige (mål-middeltenkning) og det som står i motsetning til dette. Kunsten blir et middel til å nå tilfredsstillelse. Adorno skriver selv: ”Det borgerlige samfunnet har aldri helt tilgitt at kunsten iallfall er unyttig for selvoppholdesmaskineriet – og så skal den i det minste bestå prøven ved å ha en slags bruksverdi, som ligner på sanselig lyst.”²⁵⁴ Gjennom sin tilstedeværelse minner kunsten om ”den magiske fasen” hvor subjektet ennå ikke har skilt seg fra objektet. I den moderne, avfortryllede verden fremtrer kunsten som en kritikk av den erkjennelsen som har blitt absolutt. Selve ordet ”kunst” skriver Adorno at klinger romantisk i den avfortryllede

²⁵¹ Theodor W. Adorno: *Estetisk teori*, 1998, side 83

²⁵² Ibid., side 17

²⁵³ Ibid., side 389

²⁵⁴ Ibid., side 34

verden.²⁵⁵ Ifølge Adorno er kunsten, også de ”avanserte verk”, stadig i fare for å bli tolket som umiddelbart gitt fenomener, og slik gå opp i den usannheten som det ”allmenne” fremmer. Kunsten består alltid både i ”sannhet” og ”usannhet”. La oss nå se nærmere på dette forholdet.

I ”Om forholdet mellom filosofi og musikk i dag” (Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik”, 1953) skriver Adorno om den ”groteske usannheten” som truer komposisjonen. Han skildrer måten den ufiltrerte lyttingen tar imot de umiddelbare fenomenene på gjennom et eksempel om hvordan man skrur på radioen og finner en kanal med ”klassisk musikk”:

Ved første klang hører man: ”seriøs musikk”, slik man ved orgelets første tone mottar signalet ”religion”. Allerede gjennom denne klassifiseringen som er gitt fenomenet på forhånd, opphører det med å være det som det gjør krav på: noe i seg selv.²⁵⁶

Det gjennomsnittliges ”døvheter” mot det som er særskilt i et kunstverk, er en fare som hele tiden råder over kunsten. Kunstens autonomi, det å være noe ”i seg selv” blir truet. ”Det som virker forståelig for alle, er det som er blitt uforståelig”,²⁵⁷ skriver Adorn. Kunsten står i fare for å få en lystig og lett væremåte som ikke lenger har noe ”fremmed” ved seg. Adorno skriver: ”Det å være fremmed for verden er et moment ved kunsten; den som har en annen fornemmelse av den enn at den er fremmed, har overhodet ingen fornemmelse av den.”²⁵⁸ Ifølge Adorno må kunsten anstrenge seg for å forbli i spenningsfeltet og beholde sin ”autonomi” i forhold til det som er umiddelbart gitt. ”Formen motsier det synet at kunstverket er noe umiddelbart”, skriver Adorno.²⁵⁹ Å forstå et kunstverk, det vil si, å forstå dets uforståelighet, er en erkjennelsesmessig hendelse heller enn en umiddelbar form for kunstnyttelse. La oss se på spenningsfeltet mellom å være genuint gjennomtenkt og å fremtre som et ”gitt fenomen”, gjennom et par eksempler.

Arnold Schönberg (1874-1951) som tok i bruk tolvtoneteknikken i sin komponering, brukte den mer for å utforske nye muligheter innenfor komposisjonen, enn for å skape en ny ”stil”. Schönberg skilte mellom tolvtoneteknikken og selve komponeringen, skriver Adorno.²⁶⁰ Tolvtonerekken var ikke i seg selv musikalsk for Schönberg. Senere ble

²⁵⁵ Ibid., side 110

²⁵⁶ Theodor W. Adorno: ”Om forholdet mellom filosofi og musikk i dag” i *Musikkfilosofi*, 2003, side 107 (”Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik”, 1953)

²⁵⁷ Theodor W. Adorno: *Estetisk teori*, 1998, side 318

²⁵⁸ Ibid., side 319

²⁵⁹ Ibid., side 254

²⁶⁰ Ibid., side 251-252; I 12-toneteknikken utformer man en tonerekke, hvor alle skalaens toner fremtrer en gang. Måten rekkefølgen av tonene velges på, kan skje for eksempel med blikk på å skrive en ”melodi”, som skal

tolvtoneteknikken likevel betraktet mer i forhold til en stil. Gjennom den følgende generasjonen, skriver Adorno, ble forskjellen mellom egentlig komposisjon og rekkeprinsipp (tolvtoneteknikken) ”gitt på båten”.²⁶¹ På lignende måte ble Johan Sebastian Bachs (1685-1750) fuger, som i seg selv er heterogene og har i sin form det ”gåtefulle”, i etterkant gjort om til en ”skolefuge”. Det oppstod etablerte regler for hvordan en fuge skal konstrueres riktig. Det handlet nå om en *stil*, om å få noe til å høres ut *som* en fuge, ”som Bach”. Når komposisjonen tas som en gitt stil, er faren der for at det ikke lenger skal handle om en skjør og søkende utforskning av hvordan ”form” og ”materiale” henger sammen, hvordan fremgangsmåten i komposisjonen både kan vise frem selvmotsigelser og bryte med det ”allmenne”. Faren som ifølge Adorno stadig råder over kunsten, er at den kan bli til ideologi, en glatt, harmonisk og uanstrengt form for kunstnytelse. Det er etter hans syn ”det fatale ved all kunst i vår egen tidsalder, at den blir smittet av den herskende helhetens usannhet.”²⁶²

I og med at kunstverkets materiale nødvendigvis også er samfunnsmessig (3.2.2.1, 3.2.2.2), står kunstverkene i stadig fare for å bli ”usanne”. Komponisten står derigjennom i en ”pinlig” situasjon. Lyden til en fagott uttrykker for eksempel ikke bare ”seg selv”, men samtidig hele fagottens historie. Den vekker et mangfold av konnotasjoner fra de tidligere sammenheng hvor fagotten har blitt spilt, for eksempel en wienerklassisk symfoni. Selv om denne assosieringen sjelden skulle være bevisst, og selv om vi ikke skulle ha detaljert musikkhistorisk kunnskap, ligger tolkningene dypt inni våre ”ører” og skaper forventninger om hva vi skal høre. En komponist kan søke å selvstendiggjøre det musikalske materialet og få fagotten til å høres ut som seg selv, ikke som en ”fagott”. For eksempel benytter Igor Stravinskij (1882-1971) seg av fagotten i åpningen til *Vårofferet* (1913) i et uvanlig høyt register, slik at lyden blir spinkel og skjør. Derigjennom tar den oppmerksomheten bort fra fagottens ”fagotthet” og gir plass for andre erfaringer. Men hvis en komponist etter Stravinskij gjør noe lignende, blir det oppfattet som et ”sitat” av Stravinskij. Selv denne

unngå de funksjonsharmoniske tendenser (jf. fotnote 239), men likevel ha den ”driften” eller ”linjen” som tilhører en melodi. Videre kan tonerekken roteres, permuteres og transponeres på forskjellige måter, hvilket gir større spillerom i forhold til måten å bruke den på. Tonene kan også plasseres ”vertikalt” i forhold til hverandre, slik at det oppstår en akkord eller ”harmoni”. 12-toneteknikken kan beskrives som *en mulig* vei ut fra den funksjonsharmoniske musikken, og inn i en annen type ”tidsforståelse”, hvor de forskjellige momentene ikke lenger har en tonal funksjon i forhold til komposisjonen i sin helhet. Utviklingen i Schönbergs 12-tonemusikk var likevel gradvis, og holdt seg til å begynne med i nærheten av en seinromantisk, ”svevende tonalitet”. Poenget med Schönberg –eksempelet ovenfor, er at tolvtoneteknikken ikke er ”musikalsk” i seg selv, men den handler om å generere en tonerekke i forhold til en hensikt. Selve komponeringen har naturligvis en tiknytning til sitt ”materiale”, men det handler heller om måten komposisjonen ”går frem på”, måten formen kommuniserer med materialet og *gjør* det musikalsk på. 12-tonekomposisjonen kan derfor åpne for en annen type *musikalsk tid* enn det tonale verket.

²⁶¹ Theodor W. Adorno: *Estetisk teori*, 1998, side 252

²⁶² *Ibid.*, side 107

måten å bruke faggotten på har altså raskt blitt til et ”tegn” for noe annet enn seg selv. Slik har kunstverkene sitt eget historiske spill. Negative reaksjoner, forsøk på å stå som autonome, blir raskt til historiens ”krystalliseringer”.²⁶³ I en forstand må kunsten i dag ”hate” seg selv, i og med at den stadig må flykte fra sitt eget ”begrep”.

I og med at kunsten i sin indre form må bryte med samfunnet, må den nødvendigvis være ”negativ”, og derigjennom ”mørk”. Adorno skriver i *Estetisk teori*: ”Kunstens egen gestus har en grusomhet [...]. I formene blir grusomheten til imaginasjon: den skjærer ut av noe levende, av språkets kropp, tonene, den synlige erfaringen. Jo renere form og større autonomi verkene har, jo mer grusomme er de.”²⁶⁴ I og med at kunsten søker å stå i motsetning til sitt materiale, de umiddelbart gitte fenomenene, kan den ikke ha et glatt og harmonisk preg. Den må bryte med formspråket *gjennom* sitt formspråk, og derfor blir den grusom i forhold til det ”identiske”.

Samfunnet i dag, som er preget av identitetstvangen og utelukker alt som ikke passer inn i det ”allmenne”, er etter Adornos syn fortrennende og voldelig mot det ”ikke-identiske”, som faller utenfor. Samtidig skjuler denne grusomheten seg og blir fortrennt. Adorno beskriver at kunsten gjenspeiler det mørke ved samfunnet i sin form:

De uløste antagonistiske motsigelsene i realiteten, vender tilbake i kunstverkene som immanente formproblemer. [...] Spenningsforholdene blir til rene krystaller i kunstverkene selv, og ved å emansipere seg fra det ytres faktiske fasade treffer de virkelighetens vesen.²⁶⁵

Slik treffer altså kunsten gjennom å stå i et negativt forhold til samfunnet, ”virkeligheten”. Kunstverkene er nødt til å være mørke, i og med at de ellers bare ville gjentatt samfunnets ”harmoniske overflate”.

Det moderne samfunnet med sin gjennomarbeidede og lukkede ”ideologi” er fremmed for lidelsen, mener Adorno. Det kan ikke gi *uttrykk* for lidelsen i seg selv, i og med at nettopp dette ville være ”irrasjonalitet”. Hvis lidelsen analyseres, reduseres til ”begrep”, forblir den ”stum og uten konsekvens”.²⁶⁶ Da går den opp i en på forhånd ”gitt” abstraksjon, i stedet for å få komme til uttrykk i sin egenart. I og med at kunsten gjennom sin form *lar* det negative

²⁶³ Dette eksempelet er mitt eget. Uten å gå dypere inn på Adornos forhold til Stravinskij, må det nevnes at Adorno selv ikke har stor sans for Stravinskij som komponist, i og med at hans musikk etter Adornos syn ikke søker å reagere refleksivt innenfor sin historiske utviklingsramme, slik som for eksempel Schönberg. Eksempelet ovenfor er bare ment å skulle vise måten komposisjonen deltar i et slags historisk formspill, og forklare utfordringen ved å ”autonomisere” det musikalske materialet i forhold til dette, slik at verket kan handle om ”seg selv”.

²⁶⁴ Theodor W. Adorno: *Estetisk teori*, 1998, side 94

²⁶⁵ *Ibid.*, side 19

²⁶⁶ *Ibid.*, side 42

være, har den mulighet til å synliggjøre samfunnets mørke side, hvilket det ”allmenne” ikke er i stand til. ”I sin lyst på det fortrenge blir kunsten også mottager av ulykken, prinsippet for fortrenning”,²⁶⁷ skriver Adorno. Kunsten uttaler ikke ulykken som et ”saksforhold”, men gjennom å identifisere seg med den. Gjennom en avbildende forestilling av ulykken ville kunsten bare flytte seg lenger bort fra den. Kunsten synliggjør ulykken uten at det kan være dens direkte intensjon.

Kunsten har sin sannhetsgehalt i dens mulighet til å uttrykke ”det negative”. Dette skjer samtidig uten å utforme noen som helst ideologi. Heller *identifiserer* kunsten seg med det negative gjennom sin form. Et praktisk eksempel på dette kan være måten den verdenskjente såpeoperaen *Bold And the Beautiful* på sin måte påvirket hvordan samfunnet så på HIV og AIDS.²⁶⁸ De fleste ville være skeptiske til å kalle denne slags underholdning ”kunst”, men eksempelet egner seg likevel til å belyse kunstens forhold til det ”mørke”. I serien blir den unge og suksessfulle klesdesigneren Tony smittet av HIV. Tilskuerne kan følge med ham i de ulike faser fra sjokk, skam og fornektelsen til det å gi sykdommen en ny betydning og leve videre med den - med *bedre* livskvalitet. Gjennom denne fremstillingen bringer serien seerne i nærkontakt med HIV-offeret, og slik har serien muligheten til å påvirke de betydningene HIV har i samfunnet. Denne identifiseringen gjør noe med sykdommens skamfulle ”aura”. HIV har blitt assosiert med ”forbudte” fenomener som homoseksualitet, rusmidler og subkultur. TV-serien fikk HIV til å fremstå som noe akseptabelt, ”et fasjonabelt uhell”, og slik skapte den et brudd med den umiddelbare måten HIV tidligere hadde blitt oppfattet på. Den fremstilte ikke en ideologi, men den identifiserte seg med den HIV-smittede Tony, hans angst og skam. Derigjennom trakk serien den fortrenge erfaringen ut fra det samfunnsmessige og inn i dagslyset. Adorno skriver at kunsten gjør opposisjon mot samfunnet, men ikke gjennom å påta seg noe standpunkt. ”[D]en lykkes bare med opposisjonen ved å identifisere seg med det den setter seg opp imot.”²⁶⁹ Vi må samtidig innrømme visse problematiske trekk ved et eksempel som dette. Hvis det var TV-seriens intensjon å forbedre verden gjennom å fremstille HIV som noe akseptabelt - noe som ikke trenger å ødelegge ens liv, men som faktisk kan lede til en ”positiv endring” - ville det være å fremstille en ny ”ideologi”. Denne ”ideologien” er nettopp en ”usannhet” for Adorno. Kunstverkets ”sannhet” skal ikke lede til en forsoning eller harmoni med virkeligheten, men den skal nettopp gjøre det motsatte. Det skal bryte med ideologien. Dette eksempelet er på

²⁶⁷ Ibid., side 42

²⁶⁸ Eksempelet ble presentert i en ”bisetning” på en forelesning om ”kritisk teori” av Ilona Reiners, lektor i estetikk ved Universitetet i Helsinki, vår 2003. Konklusjonene er i stor grad mine egne.

²⁶⁹ Theodor W. Adorno: *Estetisk teori*, 1998, side 236

mange måter forenkler og banalt. Det egner seg likevel til å belyse måten kunstverket må identifisere seg med det ”mørke”, uten å gjøre direkte påstander om det. *Bold and the Beautiful* fremstiller ikke direkte en ideologi, men det er selve hendelsene som synliggjør en betydning.

Kunstverkets sannhet overskrider i en forstand seg selv. ”Sannhetsgehalten” oppstår verken ut fra hva verket betyr, eller hva kunstneren har ”ment” med det. Det handler om hva det ”blir til” i forhold til samfunnet, måten det overskrider samfunnets selvforståelse på. Vi vil i de følgende kapitler se på dette overskridende elementet.

3.2.2.3. Kunsten som en overskridelse av det ”gitte”

Som vi har sett, er kunsten etter Adornos syn ikke avbildning av virkeligheten. Det sanne i kunsten handler ikke om å gjenta eksisterende saksforhold, men gjennom sin form kan kunsten synliggjøre det undertrykte ved samfunnet. I 2.2.3 var vi inne på det ”mimetiske” ved sannheten. *Mimesis* er en ikke-begrepsmessig overensstemmelse mellom det subjektivt konstruerte (begrepet) og naturen. Gjennom det ”mimetiske” etterligner begrepet objektet, uten at objektet går opp i det. I 3.2.1 så vi på det ”førspråklige”, måten språket utformer seg på. Vi brukte som eksempel måten barnets språk har en tilknytning til den konkrete, somatiske virkeligheten, som ennå ikke har blitt redusert til en forestilling av den. Dette henger på mange måter sammen med det ”mimetiske”. *Mimesis* har noe ”førspråklig” ved seg - samtidig som det er problematisk å snakke om det førspråklige i og med at det bare kan snakkes om gjennom språket. Språkets form kom vi frem til at viser seg på en umiddelbar måte i kunsten. Kunsten taler til oss på en umiddelbar måte. Når Adorno stiller spørsmålet om hvem som egentlig taler i kunsten, er det ikke kunstneren, menneskeindividet som har frembrakt det, som gjør dette. Adorno tenker at det er en stor forvirring mellom det som oppfattes som verkets betydning og det han kaller for dets ”sannhetsgehalt”. Gehalten slår ”seg ned i det som er ubesatt av kunstnerens subjektive intensjoner [...] [min kursiv].”²⁷⁰ La oss ta dette nærmere i øyesyn.

Som vi har sett, ligger altså ikke kunstverkets ”sannhetsgehalt” i hva verkene betyr. Sannheten kommer til uttrykk gjennom kunstverket som et ”autentisk” objekt og dets relasjon til samfunnet. Adorno skriver følgende: ”[S]annhetsgehalten finnes ikke utenfor historien, men er historiens krystallisering i verkene. Skal en sette navn på det, er det den sannhetsgehalten verkene ikke selv har satt.”²⁷¹ Vi erindrer fra eksempelet om *Bold and the*

²⁷⁰ Ibid., side 264

²⁷¹ Ibid., side 235

Beautiful måten serien påvirket den ”negative stigma” ved HIV og AIDS. Dette skjer gjennom å ”mime” det negative, ikke gjennom å fremstille en ideologi (med visse reservasjoner vi samtidig må ta i forhold til akkurat dette eksempelet). Her er sannhetsgehalten nettopp tilknyttet den historiske og samfunnsmessige situasjonen. Bare innenfor en historisk situasjon kan verket selv synliggjøre samfunnets undertrykkelse.

Når det gjelder kunstnerens rolle, er den for Adorno ”minimal”. Det er verken kunstnerens ”rasjonelle intensjon” eller ”følelsesmessige uttrykk” som taler ut fra verket. Verket er gjennom subjektet samfunnsmessig, uten at enkeltsubjektet trenger ”å være seg samfunnet bevisst”.²⁷² Det er enkeltindividets ”kollektive vesen” som konstruerer verket, uansett om enkeltindividet er klar over det eller ikke. Kunstverkets form gjenspeiler den historiske situasjonen. I *Estetisk teori* slår Adorno fast på den mest bastante måten: ”Det enkeltmenneskelige subjektet som griper inn, er knapt mer enn en grenseverdi, noe helt minimalt, som kunstverket trenger for å krystallisere seg.”²⁷³ Uansett hvor personlig kunstneren skulle ønske å være i uttrykket, forblir selve kunstverket upersonlig. Adorno skriver at kunstverkene ”går inn i, men ikke opp i, integrasjonen av jeget. Kunstverkernes uttrykk er det ikke-subjektive ved subjektet.”²⁷⁴ Kunstverkets ”gehalt” forblir alltid noe mer enn det som er intendert. Vi skal nå se nærmere på dette gjennom et eksempelet om verktitler til komposisjoner.²⁷⁵

En allmenn måte å tenke verktitler på, kan være at de beskriver hva komposisjonen handler om. For eksempel kan et verk hete *Morgenblomsten* og siden minne om en morgenblomst gjennom å låte vakkert og harmonisk. Eller det kan hete *Sorgens hage* og være i en moll-toneart, melankolsk og dramatisk. Det å avbilde gitte fenomener gjennom ”ferdig kodet materiale”, vil ifølge Adorno være utfoldelse av en slags ”usannhet”. En alternativ måte å tenke verktitler på, er å betrakte dem som en *del* av komposisjonen. Hvert musikalsk verk er nemlig tilknyttet tradisjonen for verktitler - også ved å unngå å gi verket en tittel, uttrykker man en posisjon i forhold til den. En komponist kan for eksempel fokusere på kommunikasjonen *mellom* verktittelen og komposisjonen. De kan sammen synliggjøre elementer ved hverandre og derigjennom uttrykke uventede sider ved musikken. Hvis et verk for eksempel heter *Morgenblomsten* og består i ”metallstøy”, vil sammensetningen av tittelen og musikken i seg selv kanskje kommunisere noe helt særegent til lytteren. Tittelen og musikken kaster gjensidig lys over hverandre. Tittelen blir da en del av komposisjonen, og

²⁷² Ibid., side 292

²⁷³ Ibid., side 292

²⁷⁴ Ibid., side 202

²⁷⁵ Dette eksempelet er mitt eget.

betydningen som oppstår gjennom denne sammensetningen, forblir noe som ikke direkte kan forklares, men som kunstverket selv viser til. Sannhetsgehalten består da ikke i en eksplisitt betydning av verket, men i kombinasjonen av verkets komponenter, og relasjonen verket som "objekt" får til samfunnet. Adorno skriver at det kunstverket som "tror at det selv rommer sin egen gehalt, er naivt på en dårlig rasjonalistisk måte [...]".²⁷⁶ I denne type innstilling til det kompositoriske materialet, hvor sannheten ikke kan bestemmes av komponisten, men komponisten "høyst" kan ha en følsomhet i forhold til hva slags kombinasjoner som kan skape en egenartet spenning, settes komponisten i en "ydmuk" posisjon, kanskje nettopp den posisjonen Adorno ønsker å tillegge mennesket? (jf. 3.2.3) Adorno skriver: "Kunstneren kan imidlertid ikke heve seg over seg selv og de grensene som er objektivt satt, om han vil nå ut over sin egen kontingens: det er den prisen kunstneren, i motsetning til den diskursivt tenkende, må betale."²⁷⁷ At kunstverkets sannhetsgehalt alltid er noe forskjellig fra kunstnerens intensjon, er den prisen kunstneren må betale. Kunstneren "eier" ikke sitt kunstverk. På den andre side må den "diskursive sannheten" betale gjennom at den har isolert seg fra virkeligheten. Den kan nå tilsynelatende sikkerhet over det den sier, men dette kan bare skje innenfor en definert ramme.

Det er ifølge Adorno et paradoksalt element ved kunstens sannhetsgehalt. Adorno spør: "hvordan kan noe som er laget framvise noe som ikke er laget; hvordan kan det som ikke er sant ifølge sitt eget begrep, likefullt være sant."²⁷⁸ Hvordan kan kunsten som er "rasjonell organisering av komponenter", uttrykke noe det selv ikke er? "De kunstneriske momentene suggererer i sin sammenheng noe som ikke inngår i den", skriver Adorno.²⁷⁹ Kunsten er for Adorno en "gåte" i og med at vi ikke kan si hva det er i den som taler til oss. Kunstverkene er ifølge Adorno "talende" på en slik måte som ikke er mulig for kunstneren som står bak det, eller andre "naturlige objekter".²⁸⁰ Adorno beskriver som kunstens paradoks "<<å lage ting, som vi ikke vet hva er>>".²⁸¹ Gjennom sin tale forteller et kunstverk ikke noe, men det synliggjør det som ligger i uttrykket selv. I *Estetisk teori* skriver Adorno: "Alle kunstverk, og kunst i det hele tatt, er en gåte."²⁸² La oss nå se nærmere på den gåtefulle måten kunstens sannhetsgehalt kommer til uttrykk på.

²⁷⁶ Theodor W. Adorno: *Estetisk teori*, 1998, side 56

²⁷⁷ Ibid., side 81

²⁷⁸ Ibid., side 192

²⁷⁹ Ibid., side 144

²⁸⁰ Ibid., side 18

²⁸¹ Ibid., side 204

²⁸² Ibid., side 214

3.2.2.4. Kunstens sannhetsgehalt og gåtekarakter

”Den som bare beveger seg forståelsesfullt ut i kunsten, gjør den til noe selvsagt, og det er den minst av alt”,²⁸³ skriver Adorno i *Estetisk teori* i kapittelet ”Gåtekarakter, sannhetsgehalt, metafysikk”, hvor han behandler eksplisitt spørsmålet om kunstverkets sannhet. ”Forståelsens kategori” er ifølge Adorno fremmed for den sannheten kunstverket uttrykker. Adorno hevder: ”I den diskursive erkjennelsen er det sanne utilsørt, men uten at den har det av den grunn; den erkjennelsen som kunsten er, har det, men som noe inkommensurabelt med den.”²⁸⁴ Som vi allerede har vært inne på, handler kunstens sannhet heller om det som står i motsetning til det ”allmenne”. Sitatet ovenfor viser til at kunstens sannhet er inkommensurabel med (noe mer enn) kunsten selv. I kraft av sin sannhetsgehalt forblir kunsten ifølge Adorno gåtefull, utilgjengelig for de ”allmenne” tankeformer.

Adorno beskriver all kunst som en gåte. Kunstverkene sier noe, og i samme åndedrag skjuler de det de sier.²⁸⁵ Kunstverkene forlanger å bli fortolket, de inviterer med sitt språk til å bli forstått, og samtidig vil de ikke kunne gå opp i noen som helst analyse.

Av alle kunstens paradokser er vel det innerste, at det bare er gjennom å lage noe, ved å frambringe særskilte, spesifikke gjennomarbeidede verk og aldri ved å se rett på det, at den treffer det som er laget, sannheten. Kunstverkene står i et ytterst spent forhold til sin sannhetsgehalt.²⁸⁶

Det er altså en uoppløselig spenning mellom kunstverkets konstruksjon og sannhetsgehalt. På grunn av sin ”samfunnsmessighet” står kunstverket i fare for å bli tolket som noe umiddelbart gitt. Adorno skriver: ”En av de største farer den nye kunsten er utsatt for, er å bli ufarliggjort.”²⁸⁷ En kunst som *søker* å være åndelig, som *søker* å overskride det umiddelbare, ”aksentuerer dette fjolleriet”, mener Adorno. Dette spenningsforholdet viser seg blant annet gjennom det ”fjollte” elementet alle kunstverk har ved seg. Kunsten som et umiddelbart gitt fenomen, måten vi hører religiøsitet i lyden til et orgel (og kan bli villedet til å tro at verkets sannhet ligger ”der”), peker nettopp i retningen av den uunngåelige tilslørtheten som gjør kunstverkene samtidig glatte og umiddelbare. En slik borgerliggjøring av kunsten, gjør den ”til en del av de trøstende søndagsevenementer”.²⁸⁸ Samtidig er kunstens ”dårskap” ifølge Adorno en type rettegning mot rasjonaliteten selv, ”mot det at den er blitt et mål i seg selv i

²⁸³ Ibid., side 216

²⁸⁴ Ibid., side 224

²⁸⁵ Ibid., side 214

²⁸⁶ Ibid., side 233

²⁸⁷ Ibid., side 61

²⁸⁸ Ibid., side 12

den samfunnsmessige praksis, har slått om i det irrasjonelle og gale, at midlene har blitt målet.”²⁸⁹ Det ”fjollete” elementet ved kunsten viser altså til et irrasjonelt element ved rasjonaliteten selv.

Spenningen mellom kunstverkets konstruksjon og det overskridende, kunstens gåtekarakter, blir ikke svakere på grunn av den formmessige rasjonalitet, men heller blir den forsterket. Adorno skriver at ”jo bedre planleggingen av dem [kunstverkene] er styrt, jo mer settes gåtekarakteren i relieff.”²⁹⁰ I en forstand ”lyger” kunsten nødvendigvis, også de mest gjennomarbeidede verkene, *nettopp* i at de selv er ferdige, gjennomarbeidede verk. Verkenes konstruksjon står i motsetning til det de uttrykker, det negative. Adorno skriver om dette forholdet eksplisitt: ”[N]oe som ut fra sin egen komplekse karakter bare har en mulighet, det å oppstå og bli til, kan ikke samtidig lukke seg, sette seg som noe <<ferdig>> uten å lyge. Det er en apori som kunsten ikke av egen fri vilje kan komme seg ut av.”²⁹¹ Hvis kunstens mening skal ligge i uttrykket selv, i det åpne og ”ikke-identiske”, er det selvmotsigende at kunstverket samtidig blir til noe ferdig og ”lukket”. Dette mener Adorno med at kunsten ”lyger”. Til syvende og sist har kunstverket sin sannhetsgehalt nettopp i at det samtidig både er samfunnsmessig i sin komposisjon og *bryter* med det ”allmenne”. ”I siste instans er kunstverkene ikke gåtefulle i kraft av sin komposisjon, men sin sannhetsgehalt”, skriver Adorno.²⁹² Sannhetsgehalten blir ikke konstruert ut fra komposisjonen, men den oppstår ut fra verket som et empirisk, gjennomarbeidet, ferdig objekt, som ”lukker seg rundt seg selv”. Det er en kommunikasjon med samfunnet gjennom ”ikke-kommunikasjon”.

Verkets sannhetsgehalt er ikke noe som er gitt oss som et ”umiddelbart fenomen”, slik annen type erkjennelse kan forstås uten at man gir seg hen til noe ukjent. Adorno selv skriver: ”Kunstverkene sannhetsgehalt er ikke noe som umiddelbart kan identifiseres. Slik den utelukkende kan erkjennes i formidlet form, er den også formidlet i seg selv.”²⁹³ Kunstverket er altså formidlet i seg selv. Den synliggjør det den selv sier.

I mindre grad enn å imitere den, viser kunstverkene realiteten hvordan denne omplasseringen kan gjøres. Til syvende og sist skulle en snu om på læren om etterligning; i en sublimert forstand skal realiteten etterligne kunstverkene. [...] [D]et at kunstverkene er der, peker mot at det som ikke er, kunne vært. Kunstverkene virkelighet vitner om det muliges mulighet.²⁹⁴

²⁸⁹ Ibid., side 212

²⁹⁰ Ibid., side 214

²⁹¹ Ibid., side 55

²⁹² Ibid., side 226

²⁹³ Ibid., side 229

²⁹⁴ Ibid. side 234

Kunstverket er gjennom sin "mimetiske kraft" i stand til å påvirke premissene for hva som i det hele tatt kan oppfattes som mulig.

3.2.3. Metafysisk erfaring – kunstverket og mennesket

Adornos begrep om "metafysisk erfaring" viser til en erfaring som overskrider det som er umiddelbart gitt. Fra 2.2.3 erindrer vi at sannheten i "mimetisk" forstand, som en erfaring som "treffer gjenstanden", forutsetter av mennesket selv en åpen innstilling til virkeligheten. Det forutsettes at mennesket selv hengir seg til objektet og lar det trenge gjennom forståelsens etablerte former. Vi har nå sett på kunstens "mimetiske" evne til å overskride det identiske. Overskridelsen muliggjøres av kunstens "intensjonsløse språk", som står i motsetning til den formålsrasjonelle, domfellende sannheten. Kunsten makter nettopp gjennom å være uttrykk uten en "intensjon" å vise frem det "ikke-på-forhånd-gitte". La oss nå se hvordan alt dette henger sammen, hvordan kunstens måte å være "sann" på gjenspeiler seg i menneskets forhold til virkeligheten.

At kunstens negative sannhet kommer til uttrykk gjennom dens form, fremviser et element ved også språkets og tenkningens form, nemlig at det "subjektivt frembrakte" (begrepet) aldri helt og holdent kan skilles fra den somatiske virkeligheten, det kan aldri bli til "ren ideologi". Også språk (tenkning) som erkjenner sitt grunnlag i en uoverskuelig virkelighet, kan gjennom sin form synliggjøre det ikke-identiske. Da er det likevel ikke i "begrepet" sannhetsgehalten ligger, men den ligger i *måten* språket uttrykker betydning på, i det språklige "uttrykket". For eksempel i diktekunsten, har det "språkløse moment" etter Adornos syn forrang foran det signifikative språket.²⁹⁵ Språk i denne forstand handler om å synliggjøre noe, gjøre noe viktig, heller enn å "mene" noe. Som vi tidligere var inne på, beskriver Adorno kunstverkets språk, sammenlignet med det signifikative språket som et "eldre språk".²⁹⁶ La oss nå, med dette i tankene, se nærmere på måten kunstverket *taler* til oss. Dette vil være til hjelp når det gjelder å forstå den intensjonsløse måten den metafysiske erfaringen er innstilt til virkeligheten på.

I kunsten er det uttrykket som taler, og slik representerer kunstens språk ikke noe annet enn seg selv. Den taler *an sich*. Denne type *mimesis* er ut fra Adorno kunstens ideal.²⁹⁷ Den tause, intensjonsløse måten å si noe uten å mene noe, kan synliggjøre noe. Adorno skriver: "Er det ikke det neshornet sier som stumt dyr: jeg er et neshorn."²⁹⁸ Han beskriver

²⁹⁵ Ibid., side 201

²⁹⁶ Ibid., side 201

²⁹⁷ Ibid., side 200

²⁹⁸ Ibid., side 201

etruskiske krukker som ”i høyeste grad talende” samtidig som de er usammenlignbare med de meddelende språk.²⁹⁹ Adorno skriver det følgende om etruskiske krukker i Villa Giulia:

Det som ligner på språk i vasene, berører kanskje først og fremst et slags ’her er jeg’ eller ’dette er meg’, en slags selv-het, som ikke først ble snittet ut av den første identifiserende tenkningen fra den gjensidige avhengigheten mellom alt som er.³⁰⁰

Vasen får ha sin selvhet når tenkningen ikke tvinger den å gå opp i begrepet. Da får den tale til oss på en annen måte enn når den tvinges til å gå opp i ”abstraksjonen”. Det som taler ut fra kunstverket er en slags ”skrift uten betydning”.

Adornos begrep om ”metafysisk erfaring” uttrykker på mange måter selve formålet for både kunsten og filosofien. Selv om vi må huske på den manglende (eksplisitte) normativiteten hos Adorno, kan vi med rette betrakte den forsoningen mellom subjektet og objektet som den metafysiske erfaringen fremmer, som et slags ideale for ham. Det handler om å la det ”negative” komme til uttrykk som en betingelse for erfaring og uttrykk i det hele tatt. Det som mennesket må gi avkall på i denne erfaringen er dets herredømme over ”naturen”, dets tilsynelatende trygghet. Ståle Finke skriver i artikkelen ”Metafysisk erfaring – Adorno etter metafysikken” (2001), at tanken må ”innrømmes åpenhet og sårbarhet overfor sin gjenstand.”³⁰¹ Slik blir menneskets rolle på den ene side mer ydmyk, men på den andre side mer ”forsonet” i forhold til objektet. Denne innstillingen (tenkningen) beskriver Adorno på følgende måte:

Eigentleg tenkjer den tenkjande slett ikkje, men gjer seg til skodeplass for åndeleg erfaring, utan å rakne ho opp. Også tradisjonell tenking får sine impulsar herfrå, men eliminerer minnet om denne erfaringa pga. si form.³⁰²

Etter Adornos syn har all slags tenkning, også den ”tradisjonelle tenkningen” et ikke-identisk moment ved seg – det at den må erfare virkeligheten og la den trenge inn på seg for å kunne uttale seg om den. Den tradisjonelle tenkningen klarer likevel, på grunn av sin ”domfellende” form å *glemme* sin nødvendige tilknytning til en erfart, konkret virkelighet. I sitatet ovenfor beskriver Adorno den tenkende som en tilskuer til ”åndelig erfaring” (metafysisk erfaring). Den tenkende søker ikke å underordne objektet en formålsrasjonalitet. Innstillingen kan skildres som taus og intensjonsløs. Adorno skriver: ”Det nyes sannhet, som det som ennå ikke

²⁹⁹ Ibid., side 201

³⁰⁰ Ibid., side 201

³⁰¹ Ståle R.S. Finke: ”Metafysisk erfaring – Adorno etter metafysikken” (side 59-82) i *Agora*, 4-2001, side 62

³⁰² Theodor W. Adorno: *Notar til litteraturen*, 1992, side 82

er inntatt, ligger i det intensjonsløse. Det setter den i motsetning til refleksjonen [...].”³⁰³ Dette kan på mange måter parallelliseres med kunstens ”sannhetsgehalt”. Det som gir kunsten dens sannhet er det ”intensjonsløse, som er i stand til å ta ånden imot [...].”³⁰⁴ Når tenkningen (eller kunsten) ikke søker å få det tenkte til å gå opp i ”begrepet”, er det i stand til å ta virkeligheten imot på en måte som erkjenner det ikke-identiske ved gjenstanden. Denne innstillingen åpner for en forsoning mellom subjektet og objektet, og bryter med tenkningens tilvante former.

³⁰³ Theodor W. Adorno: *Estetisk teori*, 1998, side 56

³⁰⁴ *Ibid.*, side 340

3.3. Om kunstens overskridende element hos Heidegger og Adorno, og om noen grunnleggende forskjeller i deres filosofiske prosjekt

Vi har nå sett på måten både Heidegger og Adorno knytter sannheten opp mot kunsten på og hva slags "ståsted" mennesket tillegges i forhold til kunsten og virkeligheten i denne prosessen. For Heidegger blir kunsten, gjennom å bringe oss i kontakt med grunnstriden mellom "verden" og "jorden", i seg selv en "stiftelse av sannheten". Grunnstriden handler om spenningen mellom *at* vi har en verden, og lukking, som går ut på at denne verden tenderer mot å tildekke seg og bli til noe selvfølgelig. Mennesket selv står i en "dikterisk" (skapende) posisjon, mellom *a* og *lethe*, og sørger for at der *er* "vind og bølger, duer og trær" (3.1.2.3). For Adorno er et vesentlig trekk ved kunstens forhold til sannheten, at kunsten er i stand til å synliggjøre det ikke-identiske. I et samfunn som søker å gjøre virkeligheten identisk med sine forestilling av den, har kunsten sin "sannhetsgehalt" i at den samtidig både er en samfunnsmessig konstruksjon, og viser til det "negative". Kunsten som "språkløst språk" er på grunn av sin intensjonsløshet i stand til å uttrykke virkelighetens antagonier, strider og selvmotsigelser. Den uttrykker det den "sier" i seg selv, uten at det skulle stå som symbol for noe annet, slik som språklige tegn. Kunstens språk er for Adorno et "eldre" språk, og man kan godt si at det samtidig viser til det kommunikative språkets (og tenkningens) opprinnelige forhold til virkeligheten. Dette gjenspeiler på mange måter den "metafysiske erfaringen" hos mennesket, hvor det ikke søker å herske over objektet, men lar seg tiltale av det, og derigjennom gir seg ut på noe nytt og usikkert. Ut fra dette kan vi se at både Heidegger og Adorno plasserer "mennesket" i en rolle, hvor det heller enn å være sannhetens "dommer", blir et slags "vitne" til det som viser seg i erfaringen.

Det er både hos Heidegger og Adorno et "overskridende" element ved kunsten og dens "sannhet" i forhold til den forståelsen som er "umiddelbart gitt". Både Heidegger og Adorno er kritiske til den tradisjonelle kunstfilosofien, som søker å opprette en estetisk teoretisering av kunsten, som kunsten kan "gå opp i". Da har kunsten i en forstand ikke noe nytt å si, i og med at dens betydning ville kunne bli formidlet i det diskursive språket. Den ville heller ikke lenger være nødvendig for oss. For Heidegger og Adorno blir kunsten det "stedet" hvor det åpnes en ny "horisont" for betydning. Hos Heidegger blir "urstriden" mellom værens (sannhetens) åpnende og lukkende dynamikk, påfallende i nærheten av kunstverket. Gjennom å synliggjøre vårt fortrolige forhold til det "forhåndenværende", støter kunstverket frem det utrygge, det synliggjør *at* vi har en "verden". Kunstverket åpner en verden hvor værender først kan fremtre *som* værender. Kunsten i seg selv blir hos Heidegger en "opprinnelse", en

sannhetens ”åpnende og tillukkende hendelse”. Adorno er like tydelig som Heidegger i at kunsten ikke avbilder en eksisterende betydning. Kunstverkets sannhet er ikke i hva det betyr, men i det ”overskridende” element, det ”negative” kunstverket viser til gjennom å være et autonomt, empirisk objekt, som ”lukker seg rundt seg selv” og nekter for all kommunikasjon i tradisjonell forstand. Slik kritiserer kunsten i seg selv den rasjonaliteten den selv også består i. Kunstens sannhet ligger i hva det ”sier” som sådan: ”her er jeg”. Det kan vise frem antagonier og selvmotsigelser, uten å påstå noe. Derigjennom står det i motsetning til ”enhetstenkning”, ideologi og harmoni. Den må nødvendigvis være ”mørk”. Kunstverket peker gjennom sin ”negasjon” mot det ”Andres” mulighet og oppretter slik en ny ramme for betydning. Kunstverket ”vitner om det muliges mulighet”. Blir det riktig å plassere Adorno og Heidegger i samme posisjon når det gjelder å beskrive kunsten som *stedet* for ”sannheten”?

Selv om Adorno og Heidegger kan sies å ha til felles påstanden om at kunsten viser sannhet på en måte som en diskursiv erkjennelse ikke egner seg til, må vi være forsiktige med antagelser om flere felles trekk. I og med at *intensjonen* i måten Heidegger og Adorno griper ”kunsten” på, er forskjellig. I *Kunstverkets opprinnelse* kommer det frem som Heideggers egentlige intensjon å drøfte spørsmålet om ”væren” og ”sannhet”, som er temaer som står sentralt gjennom hele hans filosofiske forfatterskap. Det kan godt sies at han benytter kunstverkanalysen for å belyse den striden som råder mellom det åpnende og lukkende ved væren selv, og at dette til en viss grad går på kunstens ”bekostning”. For Heidegger er kunsten ikke en samfunnskategori, men livets og det værendes grunnkarakter. Som motpol til Heidegger, fokuserer Adorno på kunsten nettopp som ”kunstverk”. Han tar i høy grad utgangspunkt i konkrete, empiriske komposisjoner og søker å beskrive hvordan de ”lukker seg rundt seg selv”, og blir til ”gåter”. Adorno går dypt inn på betraktningen over hva som skjer i kunstverket som sådan. Han reflekterer over kunstverkets formkonstruksjon og måten den forholder seg til sin egen historiske situasjon på. For Adorno må et kunstverk være absolutt ”moderne”, stå i et reflektert forhold til sin egen historie. Mens kunsten hos Heidegger er ”værens grunnkarakter”, handler det hos Adorno om kunstverk i seg selv, og kriteriene for at et kunstverk skal kunne være ”sanne”, er så strenge at selve kunstbegrepet kan sies å bli snevert hos Adorno. Det er altså en betydelig forskjell i selve *intensjonene* bak Heideggers og Adornos måte å relatere kunsten til ”sannheten” på.

Hva er menneskets rolle midt i alt dette? Vi har sett på måten både ”værenstenkningen” hos Heidegger og den ”metafysiske erfaringen” hos Adorno viser til en erfaring som overskrider forståelsens etablerte former. Om dette forholdet leser vi følgende i

Gandeshas "Leaving home: On Adorno and Heidegger" fra *The Cambridge Companion to Adorno* (2004):

Adorno and Heidegger aim at a form of experience that retraces, repeats, and ultimately pushes beyond the metaphysics of subjectivity in a way that breaks through such immanence and touches that which remains unthought.³⁰⁵

Den erfaringen (og "posisjonen") hos mennesket som kommer til uttrykk hos både Heidegger og Adorno, kan på mange måter sies å bryte ut fra en "immanent" forståelse, og ha et "begjær" etter det "utenkte", det som ikke kan nås med en tradisjonell erkjennelse. Kan man med rette si at mennesket hos Heidegger og Adorno står i lignende posisjoner? Selv om både Heidegger og Adorno kan sies å plassere mennesket i lignende roller, er det en forskjell i selve "erfaringen" hos mennesket, som kommer til uttrykk hos dem. I Heideggers "værenstenkning" handler det om at det værendes umiddelbare måte å være til stede i vår livsførsel på, blir avdekket *som* noe. Mennesket (eller *Dasein*) er alltid allerede virksomt i "verden", og avdekkingen skjer "herfra". *A-letheia*, avdekkethet, er negasjonen av det "første", *letheia*. Sanhetens avdekkende hendelse viser frem utryggheten i og med at den fortrolige, "selvfølgelige" omgangen med værender blir brudd. Selv om sannheten ikke eksisterte på forhånd noe sted, "oppe blant stjernene", var det på en umiddelbar måte til stede. Adorno på sin side beskriver i forbindelse med den "metafysiske erfaringen" en "fremmedhet". Sannhet som *mimesis* handler nettopp om å gi seg hen til det "Andre", og la det trenge gjennom sin umiddelbare forståelse. Det som er umiddelbart tilgjengelig, er nettopp "u-sannheten", det "allmenne". Møtet med det "Andre" er ingen harmonisk "forsoning", tvert imot er det "grusomt". Det var jo den "mytiske" angsten for den uoverskuelige naturen som i utgangspunktet fikk mennesket til å søke å redusere den til en "abstraksjon" av den. Hvor ligger egentlig forskjellen mellom måten Heidegger oppfatter sannheten på som en *tilsynkomst av det umiddelbart gitte* og Adorno, som som ser det som noe *fremmed*, som viser til noe helt og holdent "nytt"? Vi vil la dette spørsmålet stå åpent og bekrefte den grunnleggende avstand mellom Heideggers og Adornos filosofiske prosjekt.

Vi kan konkludere at Heideggers og Adornos tenkning på mange måter kan samstilles når det gjelder måten å utforme et syn på "sannhet" som skal overskride selve premissene for forståelsen, og videre plasserer sannheten *i* kunsten. Derimot er det, slik vi nettopp så, en grunnleggende avstand mellom Heidegger og Adorno både når det gjelder deres intensjoner

³⁰⁵ Samir Gandesha: "Leaving Home: On Adorno and Heidegger" i *The Cambridge Companion to Adorno*, 2004, side 105

bak beskrivelsen av "kunst" og den "sanne" erfaringen. Heideggers "værenstenkning" synliggjør det "fortrolige" forholdet til virkeligheten, mens Adornos "metafysiske erfaring" åpner for noe grunnleggende "nytt". De forskjellige retningslinjene vi finner hos Heidegger og Adorno, kan sies å ha sitt grunnlag i deres forskjellige innstilling til filosofiens metoder og muligheter i det hele tatt. Mens språket i seg selv er "avdekkende" for Heidegger, og han søker å synliggjøre den "fortrolige" forståelseshorisonter gjennom nye begreper, er Adorno sterkt kritisk til all slags teoridannelse, og for ham kan filosofien bare fungere som en kritikk av rasjonaliteten selv (2.3). Et hvilket som helst forsøk på å overskride avstanden mellom "subjektet" og "objektet" vil bare kunne skje ut fra subjektets premisser. Disse grunnleggende forskjellene mellom Heideggers og Adornos innstilling til filosofiens muligheter, gjenspeiler seg både i måten de griper "kunstverket" på og måten de tenker menneskets relasjon til virkeligheten på.

4. Filosofi som kunst

I innledningen beskrev vi at denne masteroppgavens hensikt skulle være å skildre Heideggers og Adornos sannhetsoppfatninger og den posisjon "mennesket" derigjennom får i forhold til virkeligheten. Hos både Heidegger og Adorno får *kunsten* en vesentlig rolle i forhold til sannheten, i og med at den tilfører forståelsen en ny "åpning". Derfor ble oppgaven kalt "Sannhet som kunst". Vi begynte med Heideggers og Adornos kritikk av subjektiviteten i den moderne tiden, og deres bekymring for den fremmedgjorte rollen mennesket selv har fått. Videre beskrev vi hvordan Heidegger og Adorno selv tenker sannheten, og hvordan mennesket derigjennom blir til et slags "vitne" til det som viser seg i erfaringen. I kapittelet om kunst (3) fordypet vi vår forståelse av både sannheten og "menneskets rolle" hos Heidegger og Adorno. Samtidig har vi tatt avstand fra en forestilling om at Heideggers og Adornos filosofiske prosjekt ellers skulle ligne på hverandre, og vi har gjort et forsøk på å behandle begge ut fra deres egne premisser. Hensikten har ikke vært så mye å sammenligne Heidegger og Adorno, som å se hvordan deres prosjekt kan kaste gjensidig lys over hverandre.

Rekkefølgen i oppgaven har blitt valgt med henblikk på å fremstille temaet på en konsekvent måte. Vi har hentet verk fra både den tidlige og sene fasen hos Heidegger og Adorno, og benyttet oss av dem alt etter hvordan de har egnet seg til å belyse problemstillingen. Den systematiske fremgangsmåten som kreves av et prosjekt som dette, kan på mange måter sies å stå i motsetning til Heideggers og Adornos språklige fremgangsmåte. Heideggers og Adornos skrifter viser en stadig *motstand mot det å bli til en organisert tekst som fremstiller diskursive påstander*.

Både Heidegger og Adorno viser i sin skrivemåte en høy grad av "språklig bevissthet". Det som blir "avslørt" gjennom selve fremgangsmåten i teksten, må tillegges minst like mye vekt som de "påstander" som blir presentert. For Heidegger (spesielt i den senere fasen) er språket i seg selv avdekkende, og det er ingen tvil om at han ønsker at hans tekst skal leses som en slags "avdekking" heller enn at de skulle skape et nytt "tankesystem", selv om man samtidig kan se klare intensjoner i hans tekster. Heidegger konstruerer nye uttrykk, for eksempel "språket 'snakker' eller 'språker'" (*die Sprache spricht*), som kaster lys over måten menneskets posisjon har blitt oppfattet på i den nyere tiden. Adorno på sin side søker i påfallende liten grad å komme frem til ett bestemt poeng. Han bringer heller motsetninger i et spenningsfelt i forhold til hverandre, uten å oppløse spenningen mellom dem. Bø-Rygg beskriver i sitt etterord til Adornos *Musikkfilosofi* at mange feillesninger av Adorno skyldes,

”at man ikke holder klart for seg dette <<på den ene side... på den annen side>> hos ham, som går langt utover drøftingens <<pro et contra>> [...].”³⁰⁶ Affiniteten mellom det subjektivt frembrakte (begrepet) og objektet (naturen), som begrepet alltid forblir en abstraksjon av, er selve det spillet Adorno ønsker å synliggjøre. Det er dermed tvilsomt om vi kan si at Adorno ”mener” eller ”hevder” noe i det hele tatt.

Spenningen mellom den analytiske fremgangsmåten i denne masteroppgaven og den motstanden Heideggers og Adornos tekster viser i forhold til det å bli redusert til ”diskursivitet”, har vært gjennomgående til stede i oppgaven. Vi har av og til beveget oss *med* Heidegger og Adorno ut fra deres egne premisser, og erkjent de mange lag som er til stede hos dem. Vi har for eksempel sett hvordan *måten* Heidegger og Adorno ”påstår” noe på, kaster lys over selve påstanden, og hva slags innstilling de selv gir inntrykk av å ha til språkets og filosofiens muligheter. Andre steder har vi jobbet *mot* dem. Vi har abstrahert påstander ut fra tekster, som kanskje ikke lar seg abstrahere. Det er i en viss grad umulig å gjengi Adornos og Heideggers tanker i en ny sammenheng, og samtidig være tro mot det opprinnelige språket, i og med at tekstens formstruktur hos Heidegger og Adorno på mange måter henger sammen med dens ”sannhet”. Adornos filosofi kan ikke forklares gjennom å bruke samme språklige figurer som han selv bruker. Oppgaven blir altså delvis en ”abstraksjon” av hva Heidegger og Adorno ”mener”. Er dette et problem i forhold til å formidle Heideggers og Adornos filosofi? Før vi besvarer dette spørsmålet, kan det være hensiktsmessig å se nærmere på måten språket må bevege seg på språkets ”grense”, den ”sannheten” språklige påstander selv ikke eier.

I 2.3 snakket vi om måten Wittgenstein beskriver språkets grenser som ”verdens grenser”. Det problematiske ved å snakke om språket *i* språket, det at språket i en forstand ikke eier seg selv, er en ”grense” filosofen og forfatteren ofte møter. Det handler om at der alltid forblir noe ”utenfor” det som blir påstått i et utsagn. Setningen ”eier” i en forstand ikke sin sannhet. Blikket må kanskje rettes mot språkets ”uttrykk”, måten dets form henger sammen med dets innhold. Det gjelder å skape et godt samspill mellom dem. I *Negative Dialektik* skriver Adorno: ”Der unnaive Gedanke weiss, wie wenig er ans Gedachte heranreicht, und muss doch immer so reden, als hätte er es ganz.”³⁰⁷ Selv om tenkningen (”den u-naive tanke”) skulle være klar over i hvor liten grad den når hen til det tenkte, må den uttale seg som om den hadde det. Her ligger det ”falske” elementet ved språket i seg selv. Det må late som om det har sannheten, som det samtidig vet at det ikke ”eier”. Det som tidligere

³⁰⁶ Theodor W. Adorno: *Musikkfilosofi*, 1998, side 187; Etterord av Arnfinn Bø-Rygg

³⁰⁷ Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik; Jargon der Eigentlichkeit*, 1970, side 26

har blitt sagt om måten kunsten (musikken) ifølge Adorno må negere sitt "samfunnsmessig kodete materiale" som det selv samtidig består i, hvordan den må etterlate spor i sitt materiale gjennom samspillet mellom form og innhold, kan godt sies å være overførbart til denne diskusjonen om språklig sannhet. I en forstand må skriften "hate" sitt språk når det søker å uttrykke noe sant, i og med at der alltid er et "falskt" eller "usant" element ved det. Språket kan aldri helt treffe det det sier. Der forblir alltid andre lag "utenfor" selve påstandsinholdet. De andre lag *viser seg* i uttrykket selv, og kan ikke være inkludert i selve påstanden. En forfatter kan for eksempel eksperimentere med "klipp-og-lim" –teknikken for å finne ut av måter forskjellige partier kan kaste gjensidig lys over hverandre på, og hvordan forskjellige spenninger og nivåer derigjennom oppstår – noe som ikke kunne ha ligget i forfatterens opprinnelig "intensjon", men som viser seg først i prosessen. Slik kan man si at en filosof eller forfatter er nødt til å bevege seg på språkets "grense" på en lignende udmyk måte som kunstneren må forholde seg til kunsten og dens "sannhet" på. Språket har aldri eid sin sannhet, og likevel må det late som om det er nettopp dette det gjør.

Det er åpenbart at *måten* Heidegger og Adorno skriver filosofi på, korrelerer med deres eget kunst –begrep. For Heidegger er kunsten i dypeste forstand "diktning". Språket i seg selv er avdekkende, og nå er det altså snakk om språk i en videre forstand enn det kommunikative språket. Det virker åpenbart at det først og fremst er en type "avdekking" Heidegger selv utfolder, spesielt i sine senere tekster. Det handler ikke om filosofiske påstander i tradisjonell forstand, men filosofien i seg selv blir en slags skapelse. Når det gjelder Adorno, er tilknytningen mellom filosofien og kunsten minst like åpenbar. *Estetisk teori* kan nærmest beskrives som en "estetisering av teori". Kunsten og filosofien har for Adorno samme type funksjon - å avsløre rasjonalitetens identitetstvang "fra innsiden". De har et begjær etter det "transcendentale", som de likevel ikke direkte kan uttrykke. I "Essayet som form" beskriver Adorno måten språklige sannheten oppstår "utenfor" påstanden, gjennom det språklige uttrykket. Dette viser tydelig til den rollen språket kan korrelere med kunsten, og hvordan en "estetisert filosofi" har muligheten til å "nå" naturen uten å "gripe" den. Det blir naturen som griper kunsten eller filosofien. Adorno ser også som en av filosofiens oppgaver å synliggjøre uoppløseligheten ved kunstens gåtekarakter.

La oss vende tilbake til spørsmålet om hvordan den analytiske fremgangsmåten i denne oppgaven forholder seg til det språklige uttrykket vi møter hos Adorno og Heidegger. En nøkkel kan være å se nærmere på hvor "sannheten" og "usannheten" ved en språklig påstand egentlig ligger. Ovenfor skrev vi at språket ikke "eier" sin sannhet. Dette forholdet kan også sees i måten "tanken" ifølge Adorno opprettes på. Vi erindrer fra 3.2.1.1 hvordan

Adorno beskriver det som en ikke-sammenhengende prosess. Det er ikke entydig på hvilken måte tanken dukker opp, og hvordan dens momenter er logisk vevd sammen. Selv om den "positivistiske" tanken søker å glemme denne usikkerheten, har også det argumentative språket mange forskjellige "tråder" og "nivåer" samtidig til stede, og det som blir sagt, er "mer" enn selve påstanden. Et diskursivt språk i seg selv ville Adorno kanskje ikke beskrive som mer "u-sann" enn for eksempel et dikt. Språket, slik som kunsten, har vel alltid både et sant og usant element ved seg. Men det å *tro* at påstandene eier seg selv, at de "enkelt og greit" uttrykker et saksforhold, uten at der forblir flere lag til stede, er den "positivistiske innstillingen" Adorno vil stille seg kritisk til. På samme måte ville kanskje et dikt, skrevet ut fra en intensjon om å høres "høytidelig" og "poetisk" ut, være like usann. Da ville språket være utformet ut fra en bestemt intensjon, og det ville søke å få språket til å gå opp i den. Da vil diktet ikke forholde seg refleksivt til den skjøre måten formen og innholdet er vevd sammen på, hvordan uttrykket synliggjør noe i seg selv. Ut fra dette kan vi godt tenke oss at de forskjellige "lag" og "tråder" som åpnes ut fra spenningen mellom vår fremstilling av Heidegger og Adorno, og de skrivemåter vi finner hos dem selv, kan "avsløre" noe i seg selv. Det forblir uten tvil alltid noe "mer" til stede, som *viser seg* ut fra måten helheten henger sammen på, men som ikke går opp i selve påstandene. Faktisk kan en argumentativ tekst sies å kreve samme type "ydmykhet" i forhold til sin sannhet som et essay, for å fremstå som en vellykket tekst. Sannheten oppstår i en forstand først når uttrykket er "der", som noe i seg selv og "ferdig".

5. Litteraturliste

- Adorno, Theodor W.: *Estetisk teori*, oversatt til norsk av Arild Linneberg, Gyldendal Norsk Forlag AS 1998; Originaltittel: *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970
- Adorno, Theodor W.: "Fragment om musikk og språk" (s. 7-15) og "Om forholdet mellom filosofi og musikk i dag" (s. 106-148) i *Musikkfilosofi*, Pax Forlag 2003, oversatt til norsk av Arnfinn Bø-Rygg og Kjetil Havnevik; originaltittel: "Fragment über Musik und Sprache" (1956) fra "Quasi una fantasia", *Gesammelte Schriften 16/ Musikalische Schriften I-III*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1978, og "Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik" (1953) fra *Gesammelte Schriften 18/ Musikalische Schriften V*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1984
- Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik; Jargon der Eigentlichkeit*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1970; *Negative Dialektik* (s. 67-400) utkom første gang 1966; *Jargon der Eigentlichkeit* utkom første gang 1964
- Adorno, Theodor W.: "Om essayet som form" (s. 71-94) i Arild Linnebergs: *Theodor W. Adorno. Notar til litteraturen. Utval og innleiing ved Arild Linneberg Samlaget*, oversatt til norsk av Arild Linneberg, Det Norske Samlaget, Oslo 1992; originaltittel: "Der Essay als Form" fra: *Noten zur Literatur 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1958
- Adorno, Theodor W. og Horkheimer, Max: *Oplysningens dialektik*, oversatt til dansk av Per Øhrgaard, Gyldendal 1995 ("Om opplysningens dialektikk" av Jørgen Dehs, side 7-11); originaltittel: *Dialektik der Aufklärung*, første utgave av Social Studies Association, Inc., New York 1944; nyutgivelse: Frankfurt am Main 1969
- Adorno, Theodor W.: "Subjekt und Objekt" i *The Essential Frankfurter School Reader*, Basil Blackwell, Oxford 1978; originaltittel: "Zu Subjekt und Objekt", 1969
- Aristoteles: *Metaphysics*, oversatt til engelsk av Joe Sachs, Green Lion Press, Santa Fee, New Mexico 1999; fra ca. 350 f.Kr.
- Bowie, Andrew: "7. The truth of art: Heidegger (2)" (s. 164-192) i *From Romanticism to Critical Theory*, Routledge, London og New York 1997
- Bowie, Andrew: "Adorno, Heidegger og mening i musikken" (s. 29-58) i *Agora, journal for Metafysisk spekulasjon*, nr. 4-2001, 19. årgang, ansv. red.: Geir O. Rønning og Kristin Gjesdal, oversatt til norsk av Agnete Øye
- Bø-Rygg, Arnfinn: "Etterord av Arnfinn Bø-Rygg" (s. 181-214) i *Musikkfilosofi* av Theodor W. Adorno (se ovenfor)
- Dehs, Jørgen: "Om opplysningens dialektik" (side 7-16) i *Oplysningens dialektik* av Adorno og Horkheimer (se ovenfor)

- Descartes, René: *Meditationer over den første filosofi*, oversatt til dansk av Niels Henningsen, Det lille forlag, Fredriksberg 2002; originaltittel: *Meditationes de prima philosophia*, 1641
- Finke, Ståle R.S.: "Metafysisk erfaring – Adorno etter metafysikken" (s. 59-82) i *Agora, journal for Metafysisk spekulasjon*, nr. 4-2001, 19. årgang, ansv. red.: Geir O. Rønning og Kristin Gjesdal
- Gadamer, Hans-Georg: "Innføring" (111-134) i *Kunstverkets opprinnelse* av Martin Heidegger (se nedenfor)
- Gandesha, Samir: "Leaving home: On Adorno and Heidegger" (s. 101-128) i *The Cambridge Companion to Adorno*, red. Av Tom Huhn, Cambridge University Press 2004
- Hammer, Espen: *Theodor W. Adorno*, Gyldendal Norsk Forlag AS, Gjøvik 2002
- Heidegger, Martin: *Brev om "humanismen"*, oversatt til norsk av Eivind Tjønneland J.W. Cappelen's Forlag a.s., Oslo 2003; originaltittel: *Brief über den "Humanismus"*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main; Ble først skrevet som et brev til Jean Beaufret i 1946
- Heidegger, Martin: "Die Zeit des Weltbildes" i *Holzwege* (s. 69-104), fjerde utgave 1963, Vittorio Klostermann Frankfurt am Main 1950; opprinnelig holdt som foredrag: "Die Begründung des Neuzeitlichen Weltbildes durch die Metaphysik" i 1938
- Heidegger, Martin: *Einführung in die Metaphysik*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1953
- Heidegger, Martin: *Gelassenheit*, 3. utgave, Verlag Günther Neske Pfullingen, Tübingen 1959
- Heidegger, Martin: *Kunstverkets opprinnelse*, oversatt til norsk av Einar Øverenget, Pax Forlag a.s., Oslo 2000, ("Innføring" av Gadamer, side 111-124, "Etterord" av Einar Øverenget og Steinar Mathisen, side 135-155); originaltittel: *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935/36), Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1950
- Heidegger, Martin: *Nietzsche I*, Verlag Günther Neske Pfullingen 1961
- Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag GMBH, Co. KG, Tübingen 2006; Utkom første gang 1927
- Heidegger, Martin: *Sproget og ordet*; "Sproget" (s. 7-32), "Tænke bygge bo" (s. 33-54), "...digerisk bor mennesket..." (s. 55-74) og "Ordet" (s. 75-97), oversatt til dansk av Kasper Nefer Olsen, Hans Reitzel Forlag A/S, København 2000; består av "Bauen Wohnen Denken" (1951) og "'Dichterisch wohnet der Mensch...'" (1951) fra *Vorträge und Aufsätze* (1954), samt "Die Sprache" (1950) og "Das Wort" (1958) fra *Unterwegs zur Sprache* (1959), Verlag Günther Neske, Stuttgart 1954
- Heidegger, Martin: "Spørsmålet om teknikken" i *Oikos og Techne*, 1996 (1973), Originaltittel: "Die Frage nach der Technik", først holdt som foredrag i 1953

- Heidegger, Martin: *Væren og tid*, oversatt til norsk av Lars Holm-Hansen, Pax forlag 2007; Originaltittel: *Sein und Zeit* (se ovenfor)
- Hintikka, Jaakko: "Wittgenstein and Language as the Universal Medium" (with Merrill B. Hintikka) i *Selected papers 2*; opprinnelig kapittel 1 (s. 1-29) i *Investigating Wittgenstein*, Basil Blackwell, Oxford 1986
- Holgernes, Bjørn: *Ut av det hellige kaos: Martin Heideggers kunstfilosofi belyst gjennom et eksempel på gudenes nærvær*. Høyskoleforlaget 1998
- Kant, Immanuel: *Kritikk av den rene fornuft*, oversatt til norsk av Steinar Mathisen, Camilla Serck-Hanssen og Øystein Skar Pax forlag AS, Oslo 2005; originaltittel: *Kritik der reinen Vernunft*, 1781
- Linneberg, Arild: *En røff guide i Adornos estetiske teori*, Gyldendal 1999
- Skirbekk, Gunnar: *Dei filosofiske vilkår for sanning; Ei tolking av Martin Heideggers sanningslære*, Det Norske Samlaget, Oslo 1966; Heidegger, Martin: "Om sanninga sitt vesen" (s. 99-161); originaltittel: *Vom Wesen der Wahrheit*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1954
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus*, oversatt til norsk av Terje Ødegaard, Gyldendal, Oslo 1999; utkom første gang 1921
- Øverenget, Einar og Mathisen, Steinar: "Etterord" (135-155) i *Kunstverkets opprinnelse* av Martin Heidegger (se ovenfor)

An Abstract

Truth as Art:

A description about Heidegger's and Adorno's concepts of truth, about the way they relate truth to art, and how this affects the "position" assigned to man in his relation to reality.

While "truth" traditionally tends to be regarded as "correspondence" and "correctness", Heidegger and Adorno search to present a concept of truth which exceeds the habitual forms of understanding. They write about a "truth" which changes the *premises* for making any true or false claim at all. Heidegger describes "truth" as a revealing of a context which used to be "there" in an immediate manner. Truth is the "opening" where things are revealed as the things they are. Adorno wishes to further the concept of "truth" as a "genuine experience", which doesn't search to build a new understanding of the world as a *whole*, but lets the differences, the 'Otherness' or the 'Negative' work its way through man's mind, through his "defense mechanisms" and reveal something new. Man is exposed to something "uncontrolled" in both Heidegger's and Adorno's way of describing "truth". While "truth" traditionally is regarded as a subject's statement, Heidegger and Adorno define man's position in relation to truth rather as a witness to what reveals itself in the experience. The skepticism both Heidegger and Adorno show to "truth" as man's judgement can be seen as a feature they "share" in their philosophies. However Heidegger and Adorno come from different philosophical traditions and our objective is not to show a parallel between them. It is to be mentioned that Adorno doesn't explicitly form a new concept of "truth". His philosophy is not systematic and argumentative in a traditional sense, and he claims that any new "philosophical construction" will end up in an "idealism" which cannot reach the "concrete world". In the end Adorno's *way of writing* will in itself reveal his attitude toward truth. The question about what can be said and with what intentions, necessarily arises, and shall be discussed along the way.

Both Heidegger and Adorno relate "truth" to art. According to Adorno art has a privileged position when it comes to expressing "truth". In the modern society where rationality tends to be defined as instrumentality, only what can generate profit, is regarded as "true". Society doesn't tolerate the "magic" represented in art, and according to Adorno it is actually a paradox that art exists at all. By being a rational construction meanwhile lacking an "instrumental purpose", art is able to show criticism to rationality itself. Heidegger in his terms describes a "battle" between the opening of a "world" and the closing of the "earth", which is posed in the work of art. This battle does not exclusively concern art, but it reflects the basic character of "existence" itself. In the presence of a work of art man comes to realize the battle between the fact that there *is* a "world", and that this world constantly tends to "conceal" itself and become something self-evident. Both Heidegger and Adorno claim that art is able to transcend what is "given". Therefore this discussion will deepen the understanding of truth and man's "position" in relation to the reality.