ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Κ. ΘΑΝΑΣΑΣ

Η ΤΕΧΝΗ ΩΣ ΟΝΤΟΛΟΓΙΑ
Ο HEIDEGGER ΓΙΑ ΤΗΝ *ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΕΧΝΗΣ*

Η έκδοση του κειμένου του Heidegger για την *Προέλευση του έργου τέχνης*, που περιέχεται στον 5ο τόμο των Απάντων του[1], συμπεριλαμβάνει τις 'παρατηρήσεις περιθωρίου' που ο ίδιος ο φιλόσοφος συνήθιζε να καταχωρεί στο περιθώριο παλαιότερων εκδόσεων των έργων του. Οι παρατηρήσεις αυτές, με τις κρίσεις, ερμηνείες, παραπομπές και διευκρινήσεις που περιέχουν, εκφράζουν με τον πλέον ζωντανό και παραστατικό τρόπο την εξέλιξη της σκέψης του. Πρωτίστως όμως οι σημειώσεις αυτές εμφορούνται από την προσπάθεια του Heidegger να ερμηνεύσει το έργο του παρελθόντος με τρόπο που θα το καθιστά συμβατό προς το έργο και τις απόψεις του παρόντος, από την προσπάθεια δηλαδή να δοθεί η εντύπωση της συνέχειας και της ομαλής εξέλιξης, ακόμη και στις περιπτώσεις που η ασυνέχεια και η αλλαγή πορείας (η λεγόμενη «Στροφή») δύσκολα μπορεί να αμφισβητηθεί.

Μία από τις σπάνιες εξαιρέσεις σε αυτήν την προσπάθεια εξομάλυνσης των δραματικών αλλαγών και μετατοπίσεων της κατεύθυνσης της χαϊντεγγεριανής σκέψης συνιστά η 'παρατήρηση περιθωρίου', που, καταγεγραμμένη σε αντίτυπο της έκδοσης του 1960[2], σχολιάζει την πρώτη κιόλας λέξη του κειμένου για την *Προέλευση του έργου τέχνης*: «Παραπλανητικός ο λόγος περί "προελεύσεως"». Η εκπληκτική αυτή δήλωση θα οδηγούσε ίσως πολλούς οπαδούς του Heidegger στην απόρριψη του περί ου ο λόγος κειμένου, ή τουλάχιστον σε μια ερμηνεία του που θα καθοδηγείται αποκλειστικά από τη φράση αυτή: σε μια ερμηνεία που θα αποβλέπει στην υποβάθμιση της σημασίας της έννοιας της «προέλευσης» του Έργου τέχνης, ή τουλάχιστον στη μεθερμηνεία της. Δεν θα παρασυρθούμε εδώ σε ένα τέτοιο εγχείρημα - και τούτο για πολλούς λόγους, κάποιους από τους οποίους επιγραμματικά καταγράφουμε εδώ:

α) Από τον Παρμενίδη ως τον Heidegger, οι κάθε είδους οπαδοί και «σχολές» ουδέποτε επέδρασαν θετικά και εποικοδομητικά στην ανάπτυξη της φιλοσοφίας. Αντίθετα, μάλλον στην ακαμψία και στη σκλήρυνση του φιλοσοφικού λόγου των αρχηγετών τους συνέβαλαν.

β) Μια ενασχόληση με την ιστορία της φιλοσοφίας που, αντί να εκπίπτει σε «δοξογραφία», επιθυμεί να είναι παραγωγική, οφείλει να μην καθορίζεται μονοσήμαντα από τις δήθεν «αυθεντικές» ερμηνείες που οι ίδιοι οι μεγάλοι φιλόσοφοι προσπάθησαν να επιβάλουν για το έργο τους, αλλά από την προσπάθεια να τους κατανοήσει «καλύτερα απ' όσο οι ίδιοι κατανόησαν τον εαυτό τους».

γ) Η πρόσληψη του έργου του Heidegger απαλλάσσεται μεν σταδιακά από τη μομφή του «ναζί φιλοσόφου», εξακολουθεί όμως να σφραγίζεται από τους ποικίλους «Χαϊντεγγεριανούς» που – όχι μόνο στη Γερμανία και στη Γαλλία, αλλά και στην Ιαπωνία ή την Αμερική, λιγότερο πάντως στην Ελλάδα – προσπαθούν να μιμηθούν τη γλώσσα και τον gestus του φιλοσόφου και επιμένουν να εξηγούν τον λόγο του, που είναι δυσνόητος, μέσω του δικού τους λόγου, που είναι συχνά εντελώς ακατανόητος. Πιστεύω ότι η ενασχόληση με την ουσία της σκέψης του Heidegger θα καταστεί δυνατή, μόνο όταν τέτοιου είδους οπαδοί και χρήστες ενός «φιλοσοφικού μανιερισμού»[3] εκλείψουν ή περάσουν στο περιθώριο, αντικαθιστώμενοι από εκείνους που θα ενστερνισθούν την πεποίθηση ενός άλλου μεγάλου του αιώνα μας: του H.-G. Gadamer, ο οποίος τόνιζε ότι η πραγματική κατανόηση είναι πάντοτε μια διαφορετική κατανόηση.

Αντί λοιπόν να πειθαρχήσουμε στην υπόδειξη της εν λόγω 'παρατήρησης περιθωρίου', αντί να απορρίψουμε το κείμενο και την προβληματική του (ή τουλάχιστον τη νομιμότητα της χρήσης του όρου «προέλευση» για το Έργο τέχνης[4]), θα το αποδεχθούμε ως έχει και θα στραφούμε στην πρώτη του φράση: «Προέλευση σημαίνει εδώ εκείνο, από το οποίο και δια του οποίου κάθε τι είναι αυτό που είναι με τον τρόπο που είναι.» (7) Ο ορισμός αυτός της προελεύσεως εκ πρώτης μόνον όψεως είναι δυσνόητος. Η εγγύτερη και προσεκτικότερη ανάγνωσή του θα μπορέσει να τον καταστήσει κατανοητό - χωρίς πάντως να τον μετατρέψει σε τετριμμένο και ανούσιο. Η «προέλευση» είναι διφυής και διττή: χαρακτηρίζει εκείνο *από το οποίο* έρχεται κάθε τι και συγχρόνως εκείνο *δια του οποίου* είναι αυτό που είναι με τον τρόπο που είναι. Στην αμέσως επόμενη πρόταση, ο Heidegger αποκαλύπτει ότι το «τι και πώς είναι» κάθε ον δηλώνει ό,τι και η αρχαιοελληνική *οὐσία* (γερμ.: Wesen)· επομένως, «η προέλευση ενός όντος είναι η καταγωγή της ουσίας του». Η ουσία ενός όντος καθορίζεται έτσι αποφασιστικά από την γένεση και καταγωγή του· το ερώτημα για το *τί ἐστιν* και την *οὐσίαν* του έργου τέχνης θα τεθεί επομένως ως ερώτημα για την «προέλευσή» του. Τι σημαίνει όμως εδώ η «προέλευση»;

Ο διττός χαρακτήρας της «προέλευσης» αφορά εκείνο *από το οποίο* έρχεται

κάθε τι και συγχρόνως εκείνο *δια του οποίου* είναι αυτό που είναι – με άλλα λόγια: τη *γένεσή* του και το *θεμέλιό* του. Έμμεση αλλά σαφής είναι εδώ η παρότρυνση του φιλοσόφου να μεταφράσουμε και την «προέλευση» στην αρχαία Ελληνική: η λέξη δηλώνει προφανώς ό,τι και η αρχαιοελληνική *ἀρχή*. Η προέλευση του καλλιτεχνήματος είναι αυτό από το οποίο το καλλιτέχνημα εκκινεί και συγχρόνως εκείνο, πάνω στο οποίο θεμελιώνεται και στηρίζεται, εκείνο από το οποίο αντλεί την υπόσταση και τον χαρακτήρα του.

Ο κατά παράφραση του Windelband χαρακτηρισμός της φιλοσοφίας του Heidegger ως μιας σειράς υποσημειώσεων στην Ελληνική Φιλοσοφία θα ήταν ίσως υπερβολικός. Δεν αποτελεί όμως υπερβολή η διαπίστωση ότι η χαϊντεγγεριανή φιλοσοφία αντλεί τη ζωτικότητά της μέσα από έναν συνεχή και δημιουργικό διάλογο με την αρχαία σκέψη και τις έννοιές της. Αυτό είναι εξάλλου και το νόημα της χαϊντεγγεριανής Destruktion: Όχι μια αποσαθρωτική «αποσύνθεση» της φιλοσοφικής μας παράδοσης - κατά τον τρόπο της γαλλοτραφούς και τόσο δημοφιλούς στις μέρες μας déconstruction - αλλά μια παραγωγική «αποδόμηση», η οποία αναζητεί και παράγει νόημα, αντί να το διαστρέφει και να το αλλοιώνει.

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στην πρώτη εκείνη φράση, η οποία σε λίγες μόνο λέξεις συμπυκνώνει και προδιαγράφει τους στόχους και τις προθέσεις ολόκληρου του κειμένου. Το κεντρικό ερώτημα - τι είναι το Έργο τέχνης, ποια είναι η *οὐσία* του - θα απαντηθεί όταν αποκαλυφθεί η προέλευσή του: η γένεση και το θεμέλιό του. Πού μπορεί όμως να αναζητηθεί μια τέτοια προέλευση (*ἀρχή*) του καλλιτεχνήματος; Ο Heidegger είναι εδώ αριστοτελικός ακόμη και στη μέθοδό του, καθώς πραγματεύεται το θέμα εκκινώντας από τις *ὑπολήψεις*: από τις συνήθεις, τρέχουσες και *ὡς ἐπὶ τὸ πολύ* ισχύουσες απόψεις, γνώμες και πεποιθήσεις για το ζήτημα. Η κυριότερη και απλούστερη από αυτές εντοπίζει την προέλευση του έργου τέχνης στον καλλιτέχνη. Ο Heidegger θα την απορρίψει, επισημαίνοντας τον κύκλο που ανακύπτει: Αν η προέλευση του Έργου αναζητηθεί στον καλλιτέχνη, ποια είναι τότε η προέλευση του καλλιτέχνη; Αν ορίσουμε το Έργο ως προϊόν-δημιούργημα του καλλιτέχνη, δεν θα πρέπει ταυτοχρόνως να ορίσουμε και τον καλλιτέχνη ως παραγωγό-δημιουργό καλλιτεχνημάτων;

Ο κύκλος στον οποίο κατ' αυτόν τον τρόπο οδηγούμαστε δεν είναι εντούτοις αναγκαστικά κάτι κακό, απορριπτέο και φευκτό, όπως η «πρόληψις του ζητουμένου» της παραδοσιακής Λογικής. Δεν είναι σπάνιες οι φορές που ο Heidegger εκτυλίσσει τη σκέψη του εκτελώντας μια τέτοια κυκλοτερή κίνηση, βαδίζοντας δηλαδή πάνω σε αυτό που στο *Είναι και Χρόνος* (σ. 152-153· στο εξής: *ΕκΧ*) τόσο παραστατικά και πειστικά περιέγραφε ως «κύκλο της κατανόησης». Το ίδιο θα πράξει και τώρα: Θα απορρίψει μεν τον κύκλο που ανακύπτει κατά τον ορισμό του καλλιτεχνήματος μέσω του καλλιτέχνη και τανάπαλιν, αντικαθιστώντας τον ωστόσο με έναν άλλο κύκλο, ο οποίος έχει ως πόλους και

σημεία αναφοράς του το καλλιτέχνημα και την τέχνη: *Προέλευση του Έργου τέχνης είναι η τέχνη.* Με τη θέση αυτή ο Heidegger δεν απαντά βέβαια στο ερώτημα, δεν ολοκληρώνει την αναζήτηση που προανήγγειλε ο τίτλος του κειμένου, αλλά την αρχίζει – χωρίς συγχρόνως να παραγνωρίζει τα νέα προβλήματα που ανακύπτουν και που συμπυκνώνονται στο δεύτερο κύκλο που μόλις εντοπίσαμε: Αν για να συλλάβουμε το Έργο τέχνης επικαλούμαστε την τέχνη, πώς θα συλλάβουμε την τέχνη, αν όχι μέσω του Έργου;

Εν τούτοις η αντικατάσταση του προηγούμενου κύκλου (Έργο<=>καλλιτέχνης) από τον νέο (Έργο<=>τέχνη) δεν στερείται σημασίας. Με το πρώτο κιόλας βήμα της συλλογιστικής του ο Heidegger αποδεσμεύεται αποφασιστικά και οριστικά από την μακρά παράδοση της Αισθητικής που ανάγει την τέχνη σε υποκειμενικό ενέργημα και έκφραση του εσωτερικού συναισθηματικού κόσμου της δημιουργικής ιδιοφυίας (Genie). Όσο για τη αφετηριακή εκείνη θέση που χαρακτήρισε την τέχνη ως προέλευση του Έργου τέχνης, ο προσεκτικός αναγνώστης του Heidegger και γνώστης συγχρόνως του Πλάτωνα δεν μπορεί παρά να ενθυμηθεί την πρώτη και αφετηριακή θέση της πλατωνικής φιλοσοφίας: την *ὑπό-θεσιν τῶν εἰδῶν*. Όσο κι αν ο Heidegger, πρόμαχος της υπέρβασης της μεταφυσικής, προσπαθεί να αποδεσμευθεί από την μεταφυσική παράδοση και να προετοιμάσει την «άλλη σκέψη», όσο κι αν επανειλημμένα χαρακτηρίζει την πλατωνική φιλοσοφία των Ιδεών ως την πρώτη, ρητή και μη αναστρέψιμη επικύρωση της εκτροπής της φιλοσοφίας στην οδό της λήθης του Είναι, είναι τελικά υποχρεωμένος – εδώ, αλλά και αλλού στο έργο του – να 'πλατωνίζει' με τον πλέον προφανή και χαρακτηριστικό τρόπο: Η τέχνη που αποτελεί την προέλευση του Έργου τέχνης δεν είναι τίποτε άλλο από την *ιδέα της Τέχνης*. Όπως κάθε πλατωνική ιδέα, έτσι και αυτή δεν αποτελεί απλώς μια «περιληπτική» έκφραση, ούτε «υπάρχει μόνο εξαιτίας της πραγματικότητας των καλλιτεχνών και των έργων τέχνης» (7). Όπως π.χ. η ιδέα του Δικαίου δεν ταυτίζεται με το σύνολο των δικαίων πράξεων και ανθρώπων, αλλά έχει αντίθετα ιδίαν υπόσταση και προσδίδει νόημα, σημασία και περιεχόμενο σε κάθε επιμέρους δίκαιη πράξη, έτσι και αυτή η χαϊντεγγεριανή ιδέα της Τέχνης αποτελεί την *ἀρχήν* και *αἰτίαν*, την υποστασιακή προέλευση και τον όρο της δυνατότητας ύπαρξης κάθε καλλιτεχνήματος και κάθε καλλιτέχνη, που υπάρχουν «μόνο επειδή υπάρχει η τέχνη, και μάλιστα ως προέλευσή τους» (7).

Ο *χωρισμός* αυτός, ωστόσο, πρώτη και απαραίτητη προϋπόθεση για τη σύλληψη της ουσίας του καλλιτεχνήματος, δεν παράγει έναν δεύτερο, 'ιδεατό' και αυτόνομο κόσμο ιδεών (κάτι που παρεμπιπτόντως δεν συμβαίνει ούτε με την πλατωνική *ὑπό-θεσιν*). Αμέσως μετά ο Heidegger θα επιμείνει στην πραγμάτωση της «κυκλικής πορείας», στη σύλληψη δηλαδή του αλληλένδετου χαρακτήρα και της διαπλοκής *χωρισμοῦ* και *μεθέξεως*, προαναγγέλλοντας μια μέθοδο ταυτόση-

μη εκείνης του πλατωνικού Σωκράτη: «Για να βρούμε την ουσία της τέχνης, η οποία πραγματικά διέπει το Έργο, θα αναζητήσουμε το πραγματικό Έργο και θα το ερωτήσουμε, τι και πώς είναι.» (8)

Στο σημείο αυτό ο Heidegger διακόπτει προσωρινά το διάλογο του με την αρχαία ελληνική φιλοσοφία και εισέρχεται σε έναν διάλογο με το κυρίαρχο φιλοσοφικό ρεύμα της εποχής του: τον Νεοκαντιανισμό[5]. Η νεοκαντιανή πίστη στην προτεραιότητα των «πραγμάτων», τα οποία αποτελούν βασικά στοιχεία της πραγματικότητας και όρο της δυνατότητας της αμιγώς επιστημονικής (και μόνης πραγματικής) γνώσης, οδηγεί στην αναζήτηση του 'πραγμοειδούς' στο Έργο τέχνης, στην υπόθεση ότι το Έργο είναι και αυτό κατ' αρχήν ένα Πράγμα όπως όλα τα άλλα, στο οποίο δευτερευόντως επικολλάται ένα επιπλέον 'αισθητικό' περιεχόμενο και λειτουργία. Το Έργο τέχνης καθίσταται έτσι ένα Πράγμα που *ἄλλο ἀγορεύει*, κάτι στο οποίο το Πράγμα *συμβάλλεται* με κάτι άλλο, λειτουργώντας ως «αλληγορία» ή «σύμβολο» (9).

Ο Heidegger θα αποκρούσει αυτή την προσέγγιση, τονίζοντας ότι «το Έργο είναι κατά βάθος κάτι εντελώς διαφορετικό από το Πράγμα» (10)[6]. Θα εκφράσει αυτήν την απόρριψη όχι δογματικά, αλλά μέσω της λεπτομερούς πραγμάτευσης τριών ερμηνειών του Πράγματος που διαμορφώθηκαν μέσα στη φιλοσοφική παράδοση. Διευρύνοντας εκ νέου την οπτική του, ο Heidegger στρέφεται στη σύλληψη του Πράγματος: (α) ως *ὑποκειμένου*– φορέα άλλων γνωρισμάτων· (β) ως *αἰσθητοῦ* – ενότητας μιας αισθητηριακής πολλαπλότητας· (γ) ως *ὕλης* που απέκτησε *μορφήν*. Έχοντας απορρίψει τις δύο πρώτες προσεγγίσεις ως ανίκανες να συλλάβουν «με τρόπο άμεσο» την ουσία του Πράγματος (12-16), ο Heidegger στρέφει την προσοχή του στην τρίτη, που εκ πρώτης όψεως μοιάζει να βρίσκει εφαρμογή ειδικά στο πραγμοειδές του Έργου τέχνης: Το πραγμοειδές αυτό θα μπορούσε να εντοπισθεί στο υλικό του Έργου, το οποίο ο καλλιτέχνης μορφοποιεί δημιουργικά. Όσο κι αν η παραδοσιακή Αισθητική έχει προ πολλού εγκολπωθεί αυτό το εννοιακό ζεύγος, κάνοντας χρήση της σχετικής «μηχανικής των εννοιών», ο Heidegger δεν διστάζει να αμφισβητήσει τη σημασία του για την τέχνη, απορρίπτοντας μάλιστα ειδικότερα την άποψη ότι το «πραγμοειδές» του Έργου οφείλει να αναζητηθεί στο υλικό από το οποίο κατασκευάστηκε (16-17). Κάνοντας δε ένα ακόμη βήμα, υποστηρίζει ότι το εννοιακό ζεύγος *ὕλη-μορφή* δεν προκύπτει καν στο πλαίσιο της ενασχόλησης με το Πράγμα, αλλά έλκει την καταγωγή του από το «Σκεύος»[7] (17-20). Συγκροτείται έτσι η εννοιολογική τριάδα 'Πράγμα-Σκεύος-Έργο', μέσω της οποίας θα αναπτυχθεί ο χαϊντεγγεριανός στοχασμός στη συνέχεια του κειμένου.

Στο *Είναι και χρόνος* (§15-18) το Σκεύος αποτελούσε θεμελιώδη οντολογική κατηγορία και αφετηρία προσέγγισης του φαινομένου του Κόσμου. Ο πρώτος και θεμελιακός τρόπος εμφάνισης και σύλληψης των όντων συνίσταται εκεί στη

λειτουργία τους ως χρηστικών αντικειμένων που εξυπηρετούν έναν σκοπό και μια λειτουργία και που κατά τη χρήση τους παραπέμπουν σε άλλα όντα/Σκεύη. Συγκροτείται έτσι ένας ιστός διαπλοκών, παραπομπών και σημάνσεων που εδράζεται στην καθημερινότητα και τις πρακτικές επιδιώξεις τής κάθε ατομικής ύπαρξης (Dasein), αποτελώντας τον Κόσμο του καθενός από εμάς. Το Σκεύος ως «πρόχειρο ον» και η πρακτική «εξυπηρετικότητά» του χαρακτηρίζονται στο *ΕκΧ* ως πιο αρχέγονα από το «απλώς παρευρισκόμενο» Πράγμα και την ουδέτερη (θεωρητική ή επιστημονική) «θέασή» του. Το Σκεύος είναι το θεμελιώδες, το Πράγμα «απότοκο» και δευτερεύον, κι ο Κόσμος αποτελεί «χαρακτηριστικό του ίδιου του Dasein» (*ΕκΧ*, σ. 64)· όσο δε για το Έργο τέχνης, η εννοιολογική στένωση του *ΕκΧ* αδυνατεί να το αναδεχθεί, να το συλλάβει ή έστω να το προσεγγίσει.

Στην *Προέλευση*... γινόμαστε μάρτυρες μιας θεαματικής ανατροπής αυτού του σκηνικού, επιβεβαιώνοντας για μιαν ακόμη φορά ότι, μετά την «αποτυχία» του *ΕκΧ*, η περίφημη «Στροφή» πράγματι έλαβε χώραν[8] – και μάλιστα όχι ως απλή προσαρμογή της σκέψης του Heidegger σε νέα ερωτήματα ή θέματα, αλλά ως ριζική μεταστροφή της κατεύθυνσης της στοχαστικής του διαδρομής. Το Σκεύος δεν αποτελεί εδώ απλό «εργαλείο» ή «όργανο». Πρωτογενές χαρακτηριστικό του δεν είναι πλέον η πρακτική «εξυπηρετικότητά» του (Dienlichkeit), αλλά η οικειότητα και «εμπιστοσύνη» (Verläßlichkeit) που γεννά στον χρήστη του. Πιο σημαντικό όμως είναι τούτο: Το Σκεύος δεν εμπεριέχει και δεν υποσημαίνει πλέον την πρωταρχική και θεμελιώδη σχέση με τα όντα, αλλά χρειάζεται με τη σειρά του κάτι άλλο για να συλληφθεί. Ποιο είναι αυτό; Έχοντας εκφράσει την πρόθεση να συλλάβει το Σκεύος με τρόπο «άμεσο» (20) και να το περιγράψει χωρίς την παρεμβολή κάποιας «φιλοσοφικής θεωρίας» (22), ο Heidegger θα προβεί σε μια ξαφνική και αναπάντεχη κίνηση: Προκειμένου να περιγράψει ένα συνηθισμένο Σκεύος, όπως είναι ένα ζεύγος υποδημάτων, θα στραφεί σε έναν πίνακα του Βαν Γκογκ που (πιστεύει ότι) απεικονίζει τα παπούτσια μιας χωριάτισσας, και θα αναζητήσει εκεί την ουσία τους. *Αν θέλουμε να συλλάβουμε την αλήθεια του Σκεύους – όπως και του Πράγματος – χρειαζόμαστε επομένως το Έργο τέχνης.*

Το Έργο τέχνης τίθεται έτσι στο κέντρο της ανθρώπινης εμπειρίας και αποτελεί την γέφυρα από την οποία περνά κάθε ουσιώδης σχέση μας με τα όντα. Τούτο δεν σημαίνει βέβαια ότι η επιστήμη, η φιλοσοφία ή η καθημερινή πράξη δεν δηλώνουν σχέσεις με τα όντα και τον κόσμο· ούτε επίσης προβάλλεται το αίτημα μιας επέκτασης της καλλιτεχνικής δραστηριότητας ή η προοπτική μιας αισθητικής προσέγγισης κάθε πλευράς της ζωής και της γνώσης. Αυτή ειδικά η τελευταία υπόθεση θα ήταν ατυχής για πολλούς λόγους: Πρώτον ο Heidegger ούτως ή άλλως ουδέποτε στο έργο του διατυπώνει αιτήματα, ουδέποτε προβαίνει σε εκκλήσεις ή καταθέτει οράματα. Δεύτερον, διότι η σημασία που αποδίδει στο Έργο τέχνης δεν αφορά τη λεγόμενη «αισθητική» του διάσταση, αλλά μιαν άλλη, εντελώς

διαφορετική λειτουργία: κατά τον Heidegger, μέσα στο Έργο «έχει τεθεί εν έργω η αλήθεια των όντων» (25).

Επιστήμη και ποσοτικά μεγέθη, καθημερινή πράξη αλλά και καθαρή θεωρία στρέφονται βέβαια στα όντα και σχετίζονται μαζί τους· αυτό όμως που αδυνατούν να συλλάβουν και να καταστήσουν ρητό μέλημά τους είναι η *αλήθεια* των όντων. Η αποστολή αυτή ανατίθεται από τον Heidegger στην τέχνη. Οφείλουμε να κατανοήσουμε το εγχείρημα αυτό σε όλη του την σημασία, το βάθος και τη βαρύτητα. Η τέχνη δεν αντιμετωπίζεται εδώ πρωτίστως ως έκφραση του εσωτερικού κόσμου του καλλιτέχνη ή ως παράγων αισθητικής εμπειρίας και απόλαυσης του ακροατή ή του θεατή, δεν εντάσσεται σε πλαίσια, κατηγορίες, σχολές και τάσεις, δεν ερμηνεύεται και δεν κατατάσσεται βάσει τεχνοτροπιών και ύφους. Ο Heidegger δεν υπεισέρχεται σε τέτοια θέματα, ούτε βέβαια επιθυμεί να αφαιρέσει αυτές τις αρμοδιότητες από τους καλλιτέχνες και την Αισθητική, από τους τεχνοκριτικούς και τους μουσειολόγους, από τις Σχολές Καλών Τεχνών, τους εμπόρους και τους ιστορικούς της τέχνης. Όλοι αυτοί μπορούν να συνεχίσουν να παράγουν Έργα τέχνης και να ασχολούνται μαζί τους, να τα ερμηνεύουν, να τα εμπορεύονται και να τα εκθέτουν – εντούτοις, τονίζει ο Heidegger, ουδέποτε θα μπορέσουν να συλλάβουν την προέλευση του Έργου. Η προέλευση αυτή εντοπίζεται στην ίδια την τέχνη, στην ιδέα της Τέχνης, ως εν-έργω-ποίηση της αλήθειας. Ο Heidegger απεκδύει έτσι την τέχνη κάθε αισθητικής διάστασης και την προσεγγίζει αποκλειστικά ως φορέα αλήθειας. Τι είναι όμως εδώ η αλήθεια;

Είναι γνωστή η άρνηση του Heidegger να αποδεχθεί την παραδοσιακή σύλληψη της αλήθειας ως adaequatio, ως συμφωνία και προσομοίωση του λόγου και της γνώσης προς τα αντικείμενα, καθώς μια τέτοια συμφωνία προϋποθέτει την πρότερη αποκάλυψη και ανάδειξη του περί ου ο λόγος όντος. Γνωστή είναι επίσης η επιμονή του Heidegger να υπενθυμίζει την ετυμολογική προέλευση της *ἀληθείας* από το στερητικό *ἀ-* και την *λήθη* και να επιμένει αναλόγως στην ερμηνεία της αλήθειας (Wahrheit) ως «μη-κρυπτότητας», ως «ακρυψίας» (Unverborgenheit). Προς τι όμως αυτή η επιμονή, προς τι ο τονισμός του στερητικού χαρακτήρα της αλήθειας; Πώς θα καταγράφαμε συνοπτικά τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της αλήθειας ως *ἀ-λήθειας*;

(1) Ο Heidegger συλλαμβάνει την *ἀ-λήθεια* όχι στατικά, αλλά δυναμικά· όχι ως τετελεσμένο και εκπεφρασμένο γεγονός, αλλά ως ένα Γίγνεσθαι.

(2) Αυτό το Γίγνεσθαι δεν έχει μια αποκλειστικά θετική διάσταση, ούτε δηλώνει μια συνεχή πρόοδο και έναν διαρκώς διευρυνόμενο φωτισμό· αντίθετα, συντελείται ως μια συνεχής διαμάχη της *ἀ-λήθειας* με την *λήθη*, της αποκάλυψης με την απόκρυψη: Η ίδια η αλήθεια «είναι στην ουσία της αναλήθεια» (43)!

(3) Η αποκαλυπτική διάσταση της *ἀ-λήθειας* δεν συνίσταται πρωτίστως σε μια ενεργοποίηση των υποκειμενικών γνωστικών, διανοητικών ή γλωσσικών

ικανοτήτων του ανθρώπου, αλλά στην ετοιμότητά του για συμμετοχική και «υπάκουη» πρόσληψη του αληθειακού Γίγνεσθαι που έχει την αφετηρία του έξω από αυτόν και οδηγεί πέραν αυτού.

Ο πειρασμός να ερωτήσει κανείς, από πού επιτέλους προέρχεται αυτό το Γίγνεσθαι και πού καταλήγει, είναι αναπόφευκτος. Μια πρώτη απάντηση σε ένα τέτοιο ερώτημα οφείλει να παραπέμψει στο Είναι και την Ιστορία του, στην εμφάνισή του ως «Ιδιοσυμβάντος» (Ereignis) και στην απομάκρυνσή του, στις κλήσεις που αυτό απευθύνει προς τον άνθρωπο, τη γλώσσα και τη σκέψη. Η απάντηση αυτή βέβαια δεν είναι φιλοσοφική. Τούτο δεν θα ενοχλούσε τον ύστερο Heidegger, κάποιον δηλαδή που πίστευε ότι η μεταφυσική και η φιλοσοφία εν γένει εξήντλησαν τα όριά τους και οφείλουν να δώσουν τη θέση τους στη «Σκέψη», ως προετοιμασία μιας «άλλης απαρχής» της Ιστορίας (του Είναι). Ενοχλεί όμως ίσως εμάς, ή τουλάχιστον όσους από εμάς δεν έχουν πεισθεί για το αναπόφευκτο του τέλους της φιλοσοφίας και αντιστέκονται ακόμη τόσο στις ακραίες συνέπειες του ύστερου χαϊντεγγεριανού στοχασμού όσο και στις ομόηχες (αλλά κακόηχες) «μεταμοντέρνες» Σειρήνες.

Αν λοιπόν προσπαθήσουμε να μεταπλάσσουμε αυτές τις (σχεδόν ποιητικές) αναφορές στο Είναι σε φιλοσοφικό λόγο, οφείλουμε προ πάντων να συνδέσουμε την απόρριψη της παντοδυναμίας της ανθρώπινης Υποκειμενικότητας και την εκδοχή του ανθρώπινου Dasein ως πεδίου εμφάνισης και παρουσίας του Είναι (Da des Seins) με όλες εκείνες τις μορφές της φιλοσοφικής παράδοσης που στην απαίτηση απόλυτης γνώσης αντιτάσσουν τα όρια του Λόγου, στην απόπειρα καθολικής διαύγασης την αποδοχή των φωτοσκιάσεων, στον άνθρωπο-δημιουργό της Ιστορίας τον άνθρωπο-μέρος της Ιστορίας, στην έπαρση της Υποκειμενικότητας την επίγνωση της ανθρώπινης περατότητας. Δεν αναφέρομαι βέβαια εδώ μόνο στον Kierkegaard, στον οποίο ο Heidegger ένιωθε τόσο κοντά, ώστε να νιώσει την ανάγκη να τον αποκαλέσει ειρωνικά όχι φιλόσοφο, αλλά «θρησκευτικό συγγραφέα»[9]. Έχω επιπλέον κατά νου τη συνεχή πλατωνική διαπλοκή μύθου και λόγου και τη συνακόλουθη επίγνωση ότι η εννοιακή γνώση μέσω ιδεών έχει όρια, τα οποία μόνο ο μύθος μπορεί να υπερβεί· κι ακόμη την επίμονη υπενθύμιση του Kant ότι η γνώση του πράγματος καθ' εαυτό είναι αδύνατη, καθώς και την περίφημη περιγραφή των αναπόφευκτων περιπετειών του Λόγου, στην «Υπερβατολογική διαλεκτική» της *Κριτικής του καθαρού λόγου*.

Η συνολική χαϊντεγγεριανή προσέγγιση της αλήθειας ως α-λήθειας του Είναι δικαιολογεί τη σημασία που προσδίδει ο φιλόσοφος στην τέχνη, καθώς και την επιλογή του να στραφεί σε αυτήν ως κατ' εξοχήν πεδίο διάλαμψης της α-λήθειας. Πράγματι, και σε αντιστοιχία με τα τρία σημεία που εκτέθηκαν ανωτέρω:

(1) Το Έργο τέχνης δεν υφίσταται ως στατικό κατασκεύασμα, μέσα στο οποίο ένα δεδομένο υλικό λαμβάνει την οριστική του μορφή, αλλά ως πεδίο δυναμικής συναρμογής και συγχρόνως διαμάχης – ως μία «ηρεμία» που «δεν αποκλείει την κίνηση, αλλά την περιλαμβάνει μέσα της» (37).

(2) Η διαμάχη αυτή επιτελείται ως διαπλοκή, σύμφυρση και σύγκρουση Κόσμου και Γης. Ο Κόσμος δεν είναι πλέον ο «Κόσμος *μου*» του *ΕκΧ*, ούτε το «απλό άθροισμα των παρευρισκομένων, μετρήσιμων ή αμέτρητων, γνωστών και αγνώστων πραγμάτων» (33), αλλά η μέσω του Έργου διάνοιξη και ανοικτότητα, εντός της οποίας φανερώνονται και αποκαλύπτονται όντα, Πράγματα και Σκεύη, άνθρωποι και θεοί. Η Γη πάλι δηλώνει το κλειστό και απροσπέλαστο εκείνο στοιχείο που ανθίσταται στην προσέγγισή μας, κρατώντας τα όντα μακριά από εμάς, κρύπτοντάς τα και προφυλάσσοντάς τα συνάμα.[10] Η διαμάχη Κόσμου και Γης μέσα στο Έργο τέχνης αποτελεί την πλέον σαφή και χαρακτηριστική έκφραση της διαμάχης α-λήθειας και λήθης· εντούτοις, ο Heidegger δεν εκλαμβάνει Κόσμο και Γη ως ασυμφιλίωτα αντίθετα, ούτε τα ταυτίζει μονοσήμαντα με την αποκάλυψη και την απόκρυψη αντίστοιχα: «Ο κόσμος δεν είναι απλώς το Ανοικτό που αντιστοιχεί στο ξέφωτο, η Γη δεν είναι το Κλειστό που αντιστοιχεί στην απόκρυψη. Αντίθετα, ο Κόσμος ... θεμελιώνεται πάνω σε κάτι αδάμαστο, κρυφό, παραπλανητικό... Η Γη δεν είναι απλά το κλειστό, αλλά αυτό που αποκαλύπτεται ως εγκλειόμενο.» (43-44) Επομένως, η διαμάχη δεν διεξάγεται μόνο μεταξύ των 'αντιπάλων', αλλά και μέσα τους. Οι ιδιότητες του Έργου να αποκαλύπτει και να αποκρύπτει συγχρόνως, να φανερώνει κρύβοντας και να αποκρύπτει και να προστατεύει φανερά, να εξελίσσεται στο χρόνο μέσω των διαφορετικών μορφών διατήρησης και «αλήθευσής» του (Bewahrung[11], 54-55), να διαλέγεται μαζί μας, ναμας καλεί και να μας αποφεύγει, αυτές οι ιδιότητες του Έργου είναι που αναδεικνύουν την τέχνη σε εξαίρετο πεδίο ανάπτυξης της διαμάχης μεταξύ φανερώματος και λήθης - στο κατ' εξοχήν πεδίο α-λήθειας.

(3) «Προέλευση» του Έργου τέχνης δεν είναι ο καλλιτέχνης, αλλά η ίδια η τέχνη. Τούτο σημαίνει: η α-λήθεια που ενυπάρχει σε όλα τα μεγάλα Έργα τέχνης δεν τίθεται «εν έργω» από τον δημιουργό, δεν 'παράγεται' *από* αυτόν, αλλά τρόπον τινά *μέσω* αυτού. Θα έλεγε κανείς ότι ο Heidegger αντιμετωπίζει τον καλλιτέχνη όχι ως ιδιοφυές υποκείμενο, αλλά ως *ταλαντούχο*: ως αποδέκτη μιας έξωθεν δωρεάς, την οποία διαχειρίζεται με τους όρους που του έχουν υπαγορευθεί, λειτουργώντας ως μύστης και λειτουργός της διαμάχης της α-λήθειας. Σημασία δεν έχει η αναζήτηση στο πρόσωπο του δημιουργού ενός 'ποιητικού αιτίου' του Έργου τέχνης, ούτε η μορφοποίηση ενός προϋπάρχοντος υλικού που απολήγει στο Έργο ως 'τελικό αίτιο' της καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Ρητά ή έμμεσα, ο Heidegger απορρίπτει εδώ τη σημασία και των τεσσάρων αριστοτελικών αιτίων για τη σύλληψη της ουσίας του Έργου. Ειδικά για τον καλλιτέχνη ως ποιητικό αίτιο, ο Heidegger υπογραμμίζει: «Στη μεγάλη τέχνη, για την οποία και

μόνο γίνεται εδώ λόγος, ο καλλιτέχνης παραμένει για το Έργο κάτι αδιάφορο, σχεδόν σαν ένα πέρασμα που αυτοαναιρείται μέσα στη δημιουργία χάριν της ανάδυσης του Έργου» (29).

Εκκινήσαμε από το ερώτημα για την προέλευση του Έργου τέχνης, το οποίο βρήκε μια πρώτη απάντηση στην τέχνη καθ' εαυτήν, στην ιδέα της Τέχνης, διανοίγοντάς μας συγχρόνως μια εντελώς νέα προοπτική για την προσέγγιση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η ιδέα της Τέχνης χρειάζεται βέβαια την ενσάρκωσή της σε Έργα, προκειμένου να επιτελεί την τρόπον τινά 'μεθεκτική' της λειτουργία. Αυτή η ανάγκη δεν είναι ωστόσο πρωτογενής και αυτόνομη, αλλά συνυφασμένη με τη γενικότερη ανάγκη της α-λήθειας να «εγκαθίσταται» στα όντα ως *θέσις* (49), να λαμβάνει σταθερή μορφή και περιεχόμενο. Η σημαντικότερη *θέσις* της α-λήθειας είναι η «*τάση προς το Έργο*, ως τάση προς μία εξαίρετη δυνατότητα της αλήθειας να γίνεται κι αυτή η ίδια ον ανάμεσα στα όντα» (50). Η τέχνη δεν αναπαριστά ούτε μιμείται, δεν περιέχει ύλη και δεν στηρίζεται σε ένα «πραγμοειδές» υπόβαθρο, δεν προέρχεται από το δημιουργικό υποκείμενο ούτε αντλεί την υπόστασή της από τη συμμετοχική πρόσληψη του θεατή ή ακροατή. Η τέχνη δεν είναι ούτε «τέχνη για την τέχνη». Τούτο δεν σημαίνει ότι καλείται να υπηρετήσει κοινωνικούς, πολιτικούς ή άλλους σκοπούς, να 'πρωτοπορήσει' ή να 'στρατευθεί'. Ο Heidegger απορρίπτει το περίφημο «l'art pour l'art», μόνο προκειμένου να το αντικαταστήσει από το «l'art pour la vérité»: «Το Ωραίο είναι ένας τρόπος ουσίωσης της αλήθειας ως ακρυψίας» (44).

Οι διαλέξεις στις οποίες βασίστηκε η *Προέλευση*... εκφωνήθηκαν για πρώτη φορά το 1935/36. Ο Heidegger είχε προ πολλού συμβιβασθεί με την αδυναμία του να ολοκληρώσει το *Είναι και Χρόνος*, είχε μάλιστα αρχίζει να την εκλαμβάνει ως συνέπεια της γενικότερης και βαθύτερης αδυναμίας της Μεταφυσικής να συλλάβει την αλήθεια του Είναι, ή και ως την έσχατη συνέπεια της εκτεταμένης λήθης του Είναι. Έχοντας πραγματοποιήσει το 1930 την περίφημη «Στροφή», και μετά την οικτρή αποτυχία της πολιτικής του ανάμειξης, θα αναζητεί διαρκώς νέες διεξόδους έκφρασης της σκέψης του, νέα 'οχήματα' που θα τον φέρουν πιο κοντά στο στόχο της «υπέρβασης της μεταφυσικής» και στην προετοιμασία της «άλλης απαρχής» της ιστορίας του Είναι. Οι σημαντικότερες και πλέον παραγωγικές αναζητήσεις του θα στραφούν προς την ποίηση και την τέχνη. Το 1934, λίγο μετά την παραίτησή του από το αξίωμα του πρύτανη του πανεπιστημίου του Freiburg, ο Heidegger θα μιλήσει σε πανεπιστημιακό μάθημα με θέμα την «Υπέρβαση της Αισθητικής μέσα στο ερώτημα για την τέχνη». Ο τίτλος αυτός συνοψίζει πράγματι κατά τον καλύτερο τρόπο το εγχείρημα της *Προέλευσης του έργου τέχνης*. Η τέχνη δεν αντιμετωπίζεται εδώ ως αισθητικό φαινόμενο· πολλώ μάλλον, το ερώτημα για την τέχνη και την προέλευσή της υποσκάπτει ουσιαστικά την Αισθητική και υπονομεύει τις αξιώσεις της.

Ευρισκόμενος ενώπιον των αδιεξόδων του παραδοσιακού μεταφυσικού

λόγου, ο Heidegger θα επιχειρήσει ένα διπλό τόλμημα: Πρώτον, θα κηρύξει το οριστικό τέλος της παραδοσιακής οντολογίας· δεύτερον, θα προσπαθήσει να αποδεσμεύσει την τέχνη από την αισθητική της διάσταση και θα την αναγορεύσει σε εξαίρετο πεδίο έκφρασης της αλήθειας ως α-λήθειας του Είναι. Η αποστροφή του φιλοσόφου στην «προσθήκη» που προστέθηκε στην έκδοση του 1960 είναι προς τούτο χαρακτηριστική και αποκαλυπτική: «Ολόκληρη η πραγματεία για την *Προέλευση του Έργου τέχνης* κινείται συνειδητά, και όμως άρρητα, πάνω στο δρόμο του ερωτήματος για την ουσία του Είναι. Ο αναλογισμός του τι είναι *τέχνη* καθορίζεται αποκλειστικά και αποφασιστικά από το ερώτημα για το *Είναι*.» (Άπαντα, τ. 5, σ. 73). Η προσηλωμένη στο ον παραδοσιακή οντολογία αντικαθίσταται εδώ από τις αποκαλύψεις της αλήθειας του Είναι που επιτελούνται μέσα στην τέχνη. Η τέχνη καλύπτει το κενό που άφησε η παραδοσιακή οντολογία, υπεισέρχεται στη θέση της οντολογίας και αναλαμβάνει την αποστολή της, μεταμορφώνεται εν τέλει η ίδια σε οντολογία.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. *Gesamtausgabe*, τ. 5, εκδ. Klostermann, Frankfurt a.M. 1977, σ. 1-74. Ο τόμος αυτός περιλαμβάνει τη συλλογή κειμένων υπό τον τίτλο *Holzwege* (*Δρόμοι στο δάσος*), η οποία είχε κυκλοφορήσει το 1950 και περιείχε πρώτο το κείμενο για την *Προέλευση του έργου τέχνης*. Παραπέμπουμε στη σελιδαρίθμηση της πρώτης εκείνης έκδοσης, η οποία παρατίθεται στο περιθώριο τόσο της έκδοσης των Απάντων όσο και της ελληνικής μετάφρασης του κειμένου από τον Γ. Τζαβάρα (*Η προέλευση του έργου τέχνης*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα-Γιάννινα 1986). Στο κείμενό μας κάνουμε χρήση της μετάφρασης αυτής, τροποποιώντας την όταν το κρίνουμε σκόπιμο, και χωρίς να αναφέρουμε ρητά αυτές τις αποκλίσεις.

2. Πρόκειται για αντίτυπο της δημοσίευσης του κειμένου στις εκδόσεις 'τσέπης' Reclam (Stuttgart 1960). Η έκδοση αυτή περιείχε «Προσθήκη» του Heidegger, καθώς και εισαγωγικό κείμενο του H.-G. Gadamer.

3. Πρβλ. τις σχετικές προειδοποιήσεις που απευθύνει ο αείμνηστος Αν. Γιανναράς, στο κείμενό του «Η ποίηση του Hölderlin στη φιλοσοφική σκέψη του Martin Heidegger», *Δευκαλίων* 18, 1977, σ. 243-258.

4. Ο Heidegger γράφει συχνά απλώς «Έργο» (Werk), εννοώντας βεβαίως πάντοτε ένα «Έργο τέχνης» (Kunstwerk). Γράφουμε το «Έργο» με κεφαλαίο, για να υποδηλώσουμε την αυστηρά εννοιακή χρήση του. Το αυτό ισχύει κατωτέρω και για το «Πράγμα» και το «Σκεύος».

5. Πρβλ. H.-G. Gadamer, *Zur Einführung*, στο *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1960, σ. 102-103.

6. Η Τ. Πεντζοπούλου-Βαλαλά (σ. 101) αφήνει αντίθετα την εντύπωση ότι ο Heidegger αποδέχεται την προσέγγιση του έργου τέχνης ως πράγματος, προσυπογράφοντας τον «αλληγορικό» και «συμβολικό» του χαρακτήρα.

7. Καθώς στο κείμενο για την *Προέλευση του έργου τέχνης* ο όρος Zeug χρησιμοποιείται με ευρύτερη σημασία από αυτήν που θα υπονούσε η συνηθισμένη μετάφρασή του με «όργανο» ή «εργαλείο», προτιμούμε την απόδοση του με τη λέξη «σκεύος». Έτσι αποδίδουν το Zeug και οι Δ. Κούρτοβικ και Π. Χριστοδουλίδης, στην εξαίρετη μετάφρασή τους της *Ιστορίας των Αισθητικών Θεωριών* του M.C. Beardsley (Αθήνα 1989, σ. 361).

8. Η λέξη «αποτυχία» τίθεται εδώ εντός εισαγωγικών, λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι το *ExX*, παρά το γεγονός ότι έμεινε ανολοκλήρωτο και απέτυχε πλήρως να επιτελέσει τον δεδηλωμένο στόχο του (την ανάδειξη του Χρόνου «ως υπερβατολογικού ορίζοντα του ερωτήματος για το Είναι»), υπήρξε συγχρόνως το σημαντικότερο φιλοσοφικό έργο του αιώνα μας, και πάντως εκείνο με τη μεγαλύτερη απήχηση. Για το ζήτημα αυτό και γενικότερα για τη λεγόμενη «Στροφή», βλ. και τα Προλεγόμενα του γράφοντος στη μετάφραση του κειμένου του Heidegger *Τι είναι μεταφυσική;*, που θα εκδοθεί προσεχώς από τις εκδόσεις *Πατάκη*.

9. *Holzwege*, Άπαντα, τ. 5, σ. 249.

10. Ο Heidegger χρησιμοποιεί για τη διπλή αυτή λειτουργία της Γης το ρήμα verbergen («αποκρύπτω»), που εμπεριέχει συγχρόνως το bergen («κρύπτω», αλλά και «προφυλάσσω», «σώζω»).

11. Η λέξη σημαίνει τη «διατήρηση», συνδέεται όμως ετυμολογικά με την αλήθεια (Wahrheit)· δηλώνει επομένως τη «διατήρηση» των Έργων τέχνης μέσω της «αλήθευσής» τους.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ Κ. ΘΑΝΑΣΑΣ
ΛΕΚΤΩΡ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΚΑΙ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΤΗΣ ΚΥΠΡΟΥ