

## O KRAJU UMETNOSTI V MIŠLJENJU MARTINA HEIDEGGRA\*

### I. GRŠKI TEMPELJ

59

Peter Handke piše v »Nauku gore Sainte-Victorie«:

»Cézanne je najprej slikal podobe groze, npr. skušnjava svetega Antona. Sčasoma pa je njegov edini problem postal uresničevanje [réalisation] čiste, nedolžne zemeljskosti: jabolka, skale, človeškega obraza. Potemtakem je bilo to dejansko [das Wirkliche] dosežena forma; ta ne obtožuje minevanja v spreminjajoči se usodi zgodovine, temveč bit mirno posreduje. – Umetnosti ne gre za nič drugega.«<sup>1</sup>

Kako naj se umetnik obnaša do zgodovinske dejanskosti, je vprašanje, na katero lahko najkasneje od t.i. »romantike« odgovorimo protislovno. Je umetnik do te mere zavezan zgodovinskemu svetu, da ga mora tako rekoč s

\* Pričujoči spis (Zum Ort der Kunst im Denken Martin Heideggers) je predelani izvleček iz moje disertacije z naslovom *Heideggrova fenomenologija sveta* (Martin Heideggers Phänomenologie der Welt), ki bo objavljena v kratkem.

<sup>1</sup> Peter Handke, *Die Lehre der Sainte-Victoire*, Frankfurt am Main, 1980, str. 21.

---

---

polno odgovornostjo komentirati kot razmišljujoči politik? Ali pa je umetnost utemeljujoča protipodoba, proti-svet, ki prek sedanje mizerije zgodovine morda kaže drugo zgodovino, jo »razprostira« [»weitergibt«] – (odkod dobiva to, kar naj razprostre)? Handke odgovori enoznačno. Umetnost je zasijanje miru, v katerem tožbe zaradi žrtev zgodovinskih pripetljajev nikoli zgolj ne pozabimo ali potisnemo na rob, temveč je prek sebe same [über sich hinaus] prinesena na plano v ujasnjenju reči, ki nas obdajajo in za katere skrbimo. Mizeriji oporekamo, ovržena je, s tem ko nam umetnina dopušča izkusiti, kako lahko v svetu srečno prebivamo.\* Taka izkušnja posrečenosti ni le utcha, ki jo potrebujemo v »spremenljivi usodi zgodovine«; niti ni ozdravljenje [Heilung], ki nas pomiri z dejanskostjo: umetnost je neuničljivi *dar svetega*.

Po Martinu Heideggerju je sveto sled v nesreči, ki zadeva celotno dvajseto stoletje.<sup>2</sup> Sveto je znamenje, je namig, da nesreča ne more postati totalna. Snuje slutnjo drugačne zgodovine.

60

Tubit izkusi nesrečo na svojih potih pod nebom in na zemlji. V izkušnji nesreče pomni srečo [das Heile] in sveto. V »temeljnem razpoloženju« žalosti tubit pomni bodočo možnost srečanja bogov. To srečanje je vedno plaho zadrževanje v bližini svetega. Zadrževati se pomeni: muditi se na nekem kraju. Potemtakem je sveto bistveno napoteno na neki »kje« – na neki kraj. Torej [so] je sveto tudi svetišče. Kjer sveto kot svetišče postane kraj, postane delo [Werk]. Poznamo umetnine – grški tempelj<sup>3</sup> in grški kip<sup>4</sup> ali pa tudi gotsko katedralo – ki dopuste zasijati sveto. Sveto zasije s tem, ko se zgosti v umetnino. Kraj, na katerem se to godi, je kraj umetnosti. Umetnost je zgodba kraja, na katerem lahko izkusimo božansko.\*\* Tako izkustvo prekoračuje golo ogledovanje in se pripeti v temeljnem razpolo-

\* »Dem Eled wird insofern widersprochen, ja es wird widerlegt, indem das Kunstwerk uns erfahren läßt, wie wir in der Welt gelingend wohnen können.«

<sup>2</sup> Prim. Martin Heidegger: Wozu Dichter?, v HOLZWEIG, Frankfurt am Main, 2/1980, str. 265–316.

<sup>3</sup> Prim. Heinz Kähler: DER GRIECHISCHE TEMPEL. Wesen und Gestalt, Berlin, 1964.

<sup>4</sup> Prim. Ernst Buschor: DIE PLASTIK DER GRIECHEN, Berlin, 1936.

\*\* »Die Kunst ist das Geschehnis eines Ortes, an dem das Göttliche erfahren werden kann.«

---

---

ženju. Umetnino izkusimo – ko jo izkušamo – ubrano [gestimmt] iz temelja. Izkušnja svetega v srečanju z umetnino je zgodba »glasu biti«. <sup>5</sup> To bomo pokazali tako, da bomo obiskali grški tempelj in ta obisk opisali. Obenem pa ima tubit pravico do vprašanja, kako se na ozadju takega izkustva grškega templja dogaja sodobna umetnost: ali lahko in kako še danes zgodba umetnosti utemelji kraj, na katerem lahko na način temeljnega razpoloženja dojamemo in ponnimo odrešilno v skladu s temeljnim razpoloženjem. <sup>6</sup>

<sup>5</sup> Prim. Martin Heidegger, Dodatek k spisu *Kaj je metafizika* (Nachwort zu »WAS IST METAPHYSIK«, Wegmarken, str. 307): »Začetno mišljenje je odzven naklonjenosti biti, v katerem se to edino jasni in dopusti, da se godi: da bivajoče je. Ta odjek je človeški odgovor na besedo brezglasnega glasu biti.« Prim.: Martin Heidegger, *Izbrane razprave*, CZ 1967, str. 143, prev. Ivan Urbančič.

<sup>6</sup> Glede vprašanja, ali in do katere mere je lahko Heideggrovo mišljenje spodbuda ali izziv za sodobno umetnost ali pa mora ostati gola postranskost, obstajajo različni glasovi. Še zlasti kritično motre Heideggrovo spetje umetnosti s fenomenom božanskega in svetega. Tako piše Otto Pöggeler: »Ali lahko umetnik to sveto naredi slišno ali vidno? Za Heideggro je umetnost zanimiva le, če je v tem kulturnem sovisju.« Otto Pöggeler: *Kunst und Politik im Zeitalter der Technik. V: HEIDEGGERS THESE VOM ENDE DER PHILOSOPHIE. VERHANDLUNGEN DES LEIDENER HEIDEGGER-SYMPOSIUMS, APRIL 1984*, izd. Marcel F. Fresco, Rob J. A. van Dijk, H.W. Vijgeboom, Bonn, 1989 (=Neuzeit und Gegenwart, Philosophische Studien), str. 106. Ta interes za »kultno sovisje« ima po Pöggelerju vzrok: »Če gledamo na Heideggrovo delo v celoti, potem je [...] nedopustno, če si hočemo iz spisa o umetniškem delu [Kunstwerk-Aufsatz] prikazati le osnovne poteze Heideggrove filozofije umetnosti: ta spis pripada Heideggrovi »romantični« poziciji, ki jo je Heidegger kasneje opustil (tako da je hotel v dopolnilnem delu pokazati, kako je umetnost mogoča v *tehniški* dobi). Heidegger se je lotil analize umetniškega dela, ko se je zaradi političnih razmer odpovedal analizi državne tvorbe. S tem pa je že v sebi »romantična« analiza umetnine romantična še v drugem smislu (namreč [kot] beg pred politično dejanskostjo).« Otto Pöggeler: *PHILOSOPHIE UND POLITIK BEI HEIDEGGER*, Freiburg in München, 1972, str. 122. Naj ostane odprto, ali lahko spis o umetniškem delu *sam* poda utemeljitev Heideggrove filozofije umetnosti. Drzna pa je trditev, da v Heideggrovem mišljenju obstaja neka »romantična pozicija«. Če bi Heideggrovo nagnjenje do »romatičnega« hoteli opreti na njegovo sklicevanje na Friedricha Hölderlina, bi to nagnjenje seglo vse do najkasnejših potez njegovega mišljenja. Prim: Martin Heidegger: *Der Fehl der heiligen Namen. V: DENKERFAHRUNGEN*, izd. Hermann Heidegger, Frankfurt am Main, 1983, str. 175–180. (Prim.: Martin Heidegger, *Manko svetih imen*, Nova revija, št. 77, str. 1450–1, prev. Tine Hribar.) Heideggrovo mišljenje bi bilo *po bistvu, wesenhaft*, »romatično« – karkoli že ta etiketa povc. Poleg tega je na osnovi Heideggrovega filozofiranja »analizo državne tvorbe« skorajda nemogoče ločiti od fenomena umetnosti. Kajti politika, kot umetnost, sprejema svoje bistvo iz biti same. Opis grškega templja iz Heideggrovega spisa o izvoru umetniškega dela ni nikakršen »beg iz dejanskosti«, temveč poskus na osnovi umetniškega dela pokazati, kako se godi svet. Zgodba sveta pa je zapopadek političnega. Gotovo pa moramo v sporu o pomenu in vlogi Heideggrovega mišljenja umetnosti

---

---

V spisu *Izvor umetniškega dela*,\* napisanem 1936. leta, je Heidegger v tretji razdelavi svojega vprašanja po bistvu umetnosti, poleg velikokrat obravnavanega in kritiziranega tolmačenja kmečkih čevljev Vincenta van Gogha, poleg bržkone sporadičnega sklicevanja na dve pesmi in eno tragedijo, preučil grški tempelj:

»Zgradba, grški tempelj [...] stoji preprosto tu sredi razbrazdane skalne doline. Zgradba oklepa podobo boga in dopušča, da se ta v tej skritosti prek odprte stebraste dvorane razteza v sveti okraj. Prek templja bog prisostvuje v templju. To prisostvovanje boga je v sebi razširjenje in razmejitvev okraja kot svetega.«<sup>7</sup>

Grški tempelj se nahaja sredi pokrajine. Občasno ga je moč nadalječ videti na odprtih ravninah, na katerih robovih se vzdiguje gorovje. Tudi v mestih, kjer je v svetem okraju z zidom zaščiten pred pritiskom vsakdanjega, dopušča, da je božansko pričujočno. Pogosto je postavljen na vzpetinah in gričih. Tam preprosto stoji. Stanje je preprosto, ker se poslopje ne vsiljuje pred pokrajino in je ne premaga svojo velikostjo in težo. Tempelj je zgradba, ki svoje plani, ki ga obdaja ne pomanjšuje, je ne izbrisuje. Uskladi se. V pokrajini stoji, ne bi poudarjal zahtevo po prednosti. In vendar, tempelj je sredina. Okrog sebe zbira plan. S tem šele dopusti, da se dežela prikaže kot plan. Tempelj je kraj, ki recipročno vrača plan, ki ga obdaja in jo tako šele daje, tj. razpre.

Kot sreda plani je tempelj kraj boga. Tempelj zaobjema kip boga – to vzpostavljeno, *to anáthema*. V *celi*, glavnem prostoru templja, uklenjeni s stebri,

pritrlditi Friedrichu-Wilhelmu von Herrmannu, ko piše: »Če Heidegger poudarja, da je premislek bistva umetnosti določen le iz vprašanja po biti, potem v tem izgovarja svojo zahtevo, da je tu *filozofsko vprašanje o umetnosti postavljeno na nov temelj*, ki smo ga zadobili v razdelavi vprašanja biti.« Friedrich-Wilhelm von Herrmann; HEIDEGGERS PHILOSOPHIE DER KUNST. Eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung »Der Ursprung des Kunstwerkes«, Frankfurt am Main, 1980, str. XIX.

\* Prim.: Martin Heidegger, *Izbrane razprave*, CZ 1967, *Izvir umetniškega dela*, str. 237–318, prev. Ivan Urbančič.

<sup>7</sup> Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes. HOLZWEGE, str. 27. Prim.: *Izbrane razprave*, str. 267.

---

ali pa v kakšni od nje še ločeni in nedostopni sobici, kot v najsvetejšem od vsega, [*ádu-ton*], prebiva bog. Tempelj skriva [birgt] božje. Bog je prisoten v skritem. V tempeljski gradnji [Tempelwerk] se postavljeni kip boga odtegne goli razstavljenosti. Bog je v templju tu tako, da sebe skriva. Prisotnost boga pa vendarle ne ostaja omejena na *celo* ali na *aduton*. Četudi sta tadva z zidom omejena do zunanjih vrst stebrov, stopa prisotnost boga na odprto [ins Offene]. Tako kot stebri odpirajo pogled na *celo* [die Cella] ali vanjo, tako nekako gleda bog in s tem sebe samega privaja v sveti okraj, ki ga je sam razprl in ubral [bestimmt] in v svet. Tempelj je kot skrinja,<sup>8</sup> ki hrani boga. Skrinjasti tempelj je torišče [Stätte] božje prisotnosti. Prek templja je bog tu tako v *celi* kot tudi v okraju, ki tempelj obdaja. Okraj, ki tempelj tesno [nah] obdaja, je kot notranjost templja, svet prek prisotnosti, ki obljublja srečo [das Heile].<sup>9</sup> Prisotni bog določa, obenem skrivajoč in kažoč se, sveti okraj. Ta ščiti tempelj kot kraj boga pred mestnim vrvežem. Sveti okraj varuje tempelj, tempelj pa nudi – kot tempelj Atene Partenon na Akropoli – varstvo bivališčem ljudi, ki stoje okoli njega. Tega, ki stopi v sveti okraj, uglaši v [stimmt] strahospoštovanje. Čisto blizu biva podoba [Bildwerk] boga.

Podoba in tempelj sta postavljena. Postavitev templja in podobe je zgodba umetnosti, *téchne* kot natančno ovcdenega proizvajanja reči in dcl.<sup>10</sup> Toda postavitev, ki iznaša tudi podobo pesnitve ali tragedije, ni nič tehniškega v novoveškem razumetju:

»Taka postavitev je vzpostavljene v smislu posvetitve in slave. Postavitev tu ne imenuje več golega nameščanja. Posvetiti pomcni narediti sveto v

<sup>8</sup> Prim. Kähler: DER GRIECHISCHE TEMPEL, str. 17: »Kajti vse, kar kak tempelj [...] najprej odlikuje glede na slednjo drugo kultno gradnjo, je ta karakter monumentalne skrinje, ki sili v njegovo zunanjo pojavo.«

<sup>9</sup> Prim. Karl Scheffold: DIE GRIECHEN UND IHRE NACHBARN, Frankfurt am Main, Berlin, 1990 (= Sonderausgabe der Propyläen Kunstgeschichte, 1. zv.), str. 114: »Verjetno je glavni prostor [Bassaiskega Apolonovega templja pri Figaliji] služil zdravilnemu snu, kajti Apolona so slavili kot boga zdravilstva. [...] Moralo je imeti neverjeten učinek, da so speči v tako neposredni bližini vedeli za boga v *celi* [...]«

<sup>10</sup> Prim. Heidegger: Ursprung des Kustwerkes, str. 45: »*Téchne* kot grško izkušeno védenje je proizvajaje bivajočega vtoliko, kolikor kot prisotno kot táko iz skritosti *sem* lastnostno spravlja *naprej* [vor] v neskrítost svojega izgleda.« Primerjaj *Izbrane razprave*, str. 286.

---

tem smislu, da v tvorni izdelavi razpre sveto kot sveto in priključ boga v odprtost njegove prisotnosti.«<sup>11</sup>

Postavljanje kakšnega dela se zgodi za boga. Tempelj in v njem postavljena podoba – ali drugače, podoba in tempelj, postavljen okoli njega – sta posvečena bogu. Postavljanje del vodi zgolj in edinole ta želja, naj bog pride in ostane. Toda, postavljanje del je umetnost. Umetnost je s tem zgodba ustanovitve kraja, na katerem prebiva bog. Umetnost je ustanovitev svetega.

S tem se umetnost zdi podvržena določitvi, ki ji v svetu prinese vse preveč zakoličeno, nesvobodno vlogo: kot da smo umetnost potisnili v božjo sobico. Vendar sveto ni specialni fenomen onkraj vsakodnevnega sveta. Umetnost kot ustanovitev svetega ni podrejena in ni kje daleč od svetnega izkustva. Kajti tempelj je zbirajoča sredina svoje okolice – kraj, ki razpre plan. Onstran razmerja kraja in plani ničesar ni. Kraj in plan, to je prostorje sveta samega. S tem ko umetnost postavi tempelj, razpre svet:

»Tempeljska gradnja šele uskladi in obenem zbere okoli sebe enotnost tistih utirjenj in odnosov, v katerih rojstvo in smrt, nesreča in blagor, zmaga in prezir, vztrajanje in propad za človeško bitje dobe obliko njegove usode. Vladajoča širina teh odprtih odnosov je svet tega zgodovinskega naroda.«<sup>12</sup>

Umetnost je kraj ustanovitve templja kot svetega kraja. S tem pa nikakor ni omejena na pogled, ločen od sveta. Umetnost kot ustanovitev svetega se spusti v zgodbo sveta ravno s tem, ko ga razpre. Kajti bog, ki v templju najde torišče svojega zadrževanja, od temelja navzgor določa bit-v-svetu, ki smo jo izkusili kot nerazpločljivo. Njemu se zahvalimo za rojenega otroka in njega kličemo ob času zadnjega slovesa. On prinaša nesrečo z bliskajočim besom in podarja blagostanje [Wohl]. On usliši žrtve za zmago in osmeši v porazu izprošeno milost. On dopušča, da svet obstaja, in ga kot pobegli pošlje v propad. V templju skriti in sijoči bog je tu v zgodbi sveta, sam jo je razprl in sam jo drži v nerazpoložljivosti. Umetnost kot postavitev templja in svete podobe je razprtje sveta.

<sup>11</sup> Ibid., str. 29. *Izbrane razprave*, str. 269.

<sup>12</sup> Ibid., str. 27. *Izbrane razprave*, str. 267.

---

Vendar, tempelj stoji tu, v pokrajini, ali pa nad kakšnim mestom, na griču. Tempelj stoji na zemlji in skalni ton njegove pojave oznanja njegovo poreklo: »Stoječ tu počiva gradnja na skalnem temelju. To, da delo počiva na njej, privede iz skale na plan temno njenega neusklajenega in vendar k ničemur prisiljenega nošenja.«<sup>13</sup> Vrste stebrov nosijo umetelno zatrepljeno streho. Arhitrav težko obremenjuje. Taka obremenitev, ki jo odprti stebri nosijo na odprto, se od zgoraj navzdol prenaša na zemljo. Tako kot stebri nosijo arhitrav, ki se zdi težak, tako zemlja nosi tempelj. Zemlja, ki nosi tempelj, dopušča, da ta zrasede do višine neba. Dopušča, da rase, s tem ko kot skalnat iz nje izvira. Vendar, pri dopuščanju rasti ostaja zemlja nerazsvetljena. Zemlja svetlobe ne spusti vase. Zapirajoča se zemlja dopusti templju, da rase. To kaže zgradba. In tempelj dopusti, da se zemlja, ko ostaja zaprta, obenem pa dajajoča, nam soprikaže v potujoči zaupnosti, ki ji pripada:

»Tempeljska gradnja stoječ-tu razpre svet in ga obenem postavi nazaj na zemljo, ki šele tako izstopi kot domača tla.«<sup>14</sup>

Tempelj daje zatočišče bogu. S tem razpre svet in dopusti, da se obenem prikaže zemlja, iz katere izrašča. Zemlja pa je temelj domovine.\* Sveti kraj razpre plan, ki njega samega uskladi v obliko [Gestalt] in poslanstvo [Bestimmung]. Ta kraj je kraj dela – je *delo-kraj*, *Werk-Ort*. Ustanovitev takega dela-kraja je postavitve templja in nedotakljive podobe – je zgodba umetnosti. Umetnost razpre svet in dopušča izkušati zemljo. Svet in zemlja pa pripadata drug drugemu v razporno usklajenem četverju. Umetnost je razprtje domovinskega četverja, odlikovana je s tem, da dopusti pričrnanje bistva biti kot dogodja:

»Umetnost razprtje biti nosi in vodi v tok [Bahn].«<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Ibid., str. 27. *Izbrane razprave*, str. 267.

<sup>14</sup> Ibid., str. 28. *Izbrane razprave*, str. 268.

\* »Die Erde aber ist der Grund der Heimat.«

<sup>15</sup> »Die Kunst trägt und führt in die Bahn die Eröffnung des Seyns.« – Martin Heidegger: Die Unumgänglichkeit des Da-sein (»Die Not«) und die Kunst in ihrer Notwendigkeit (Die bewirkende Besinnung). V: HEIDEGGER STUDIES, Volume 8, (1992), str. 11.

---

Tempelj izpričuje, kako zgodba umetnosti ustanovi domovino dogodja v resnici biti, kako zmore umetnost nuditi obrat toku zgodovine.

Toda te umetnosti ni več tu. Bogov ni. Templji oznanjajo svet, ki ga ni več. Zvedeni na nivo arheoloških raziskovanj, nam na videz ne morejo več pripovedovati, kaj naj se nam tu in zdaj še kaže za bistveno. Grški tempelj je razvalina. In vendar je monument v najresničnejšem smislu besede. Pomni bivše. Ko srečujemo grške templje in upodobitve [Bildwerke], nas spominjajo na izginuli svet. Tako nam dajejo nekaj, kar nosimo v prihodnost. Morda pa nam nekaj ne le navajajo, temveč nam ga zadajajo: vnaprejšnji dar [Vor-gabe], ki nam omogoča, da se izpolni prihajajoči svet. Še vedno nas v izkušnji templja in kipov antične Grčije doseže zahteva, ki se ne izgubi v preteklem in zato napotuje v prihodnje. V izkušnji grškega templja prihaja na odprto možnost prihodnje ustanovitve-kraja prikazovanja bogov. Ni treba pojasnjevati, da ta prihodnji kraj ne more biti grški tempelj – verjetno sploh ne more biti nikakršen tempelj.

66

Vendarle je treba tak vnaprejšnji dar še naprej pomniti. Heidegger je na potovanju v Grčijo leta 1962, pri obisku Ateninega Partenona na Akropoli, ubesedil to izkušnjo:

»Pred tempeljsko zgradbo in v njej je odpovedalo vsakršno golo ogledovanje in pregledovanje. Nobenega ustreznega stojišča za odnos do templja ni bilo mogoče najti. Zdelo se je, da se je zadovoljivo zadrževanje umaknilo. Gradbeni deli tempeljske gradnje so izgubili snovnost. Fragmentarnost je izginila. Prostorske razsežnosti in mere so se zgostile na enem samem kraju. Oglasila se je njegova zbranost. Neoprijemljivo sijanje je naredilo zgradbo lebdečo in jo istočasno dvignilo v čvrsto umerjeno, z nosilno skalo pobrateno pričujočnost. Napolnjevala jo je zapuščenost svetišča. V njej se je nevidno bližala odsotnost pobegle boginje.«<sup>16</sup>

Templja ni mogoče preprosto opazovati. Obiskovalcu odtegne stališče.<sup>17</sup> Ga odstavi. Ta odstavitev zadene tubit kot telesno. Obiskovalec se giblje, ne da

<sup>16</sup> Martin Heidegger: AUFENTHALTE, izd. Luisa Michalsen, Frankfurt am Main, 1989, str. 24, idr.

<sup>17</sup> Prim. Kähler: DER GRIECHISCHE TEMPEL, str. 22, idr. To je bila hotena izkušnja grških arhitektov. Tempelj počiva na zemlji na poseben, napet način. Baza templja je konveksno ukrivljena.

---



---

bi zmožel zadobiti vse vključujoči pregled. S tem ko tempelj obiskovalca odstavi [entsetzt], ga prižene do tega, da se mu izpostavi. Sebe izpostavljajoča tubit je poleg tega prestavljena v temeljno razpoloženje, pa tudi temeljno razpoloženje jo giblje. Omogoča ga šele zdaj odgovarjajoča izkušnja templja. V takem izkustvu izgine delo kot gola reč, prikaže se kot zgodba: delo postane zgodba [Geschehnis].<sup>18</sup>

Gradnja se potegne iz svojega propadlega stanja nazaj, in skupaj, v enotni zgoščujoči se kraj-zgodbo [Geschehnisort]. Kamen zasije, tempelj rase. Ko tempelj rase v višino, kaže svojo zraščenoost z zemljo. V dogodju, ubranem od temelja navzgor, obiskovalec izkusi boginjo. Zapustila je tempelj. Vseeno pa je mogoče izkusiti neko polnost. Gre za polnost odsotnosti, v kateri izginula boginja obiskovalcu namiguje. Izkušnja templja Atene Partenos je pomnjenje božanskega. Tempelj je kraj in zgodba bivšega svetega. Vendar je kraj napoten na tisto plan, ki jo je razprl in ki ga usklajuje. Heidegger opisuje povzpetje do Partenona:

»V blesku jutranjega sonca, pod vedrim nebom in nad meglo smo stopali skozi tišino, tujo mestu, vedno znova pomujajoč se, skozi Propileje k hiši boginje, katere ime mesto nosi.«<sup>19</sup>

67

Sijoča sončna luč spremlja obiskovalce na njihovi poti k templju. Modrina neba uglašuje obiskovalce na njihovi vzpenjajoči se poti. Mesto, ki ga ogriinja megla, ostaja spodaj. Vzpenjajoči se izkuša tišino. Tihota in svetloba uglasita [stimmen...ein] obiskovalce Partenona. Vedno znova pomujajoč se in zato obotavljajoče se uglašata [stimmen] v strahospoštovanje [Scheu]. Medtem ko tihota in svetloba uglašujeta, sta sama plan, ki kraj boginje uskladi v zgodbo. Kraj, Atenin tempelj, razpre plan, ker – šele kot na višini počivajoči sveti kraj bivše boginje – dopušča, da smo pozorni na svetlobo neba, tišino in meglo. Obenem pa spodaj razgrinjajočemu se mestu ne daje le njegovega imena, ampak tudi njegovo zgodovino.

<sup>18</sup> Prim. Martin Heidegger: Zur Überwindung der Aestetik, Zu »URSPRUNG DES KUNSTWERKES«, izd. Friedrich-Wilhelm von Herrman, HEIDEGGER STUDIES, Volume 6, (1990), str. 7, »Delo ne kot predmet [...] proizvajajočega delovanja niti ne uživanja, temveč kot zgodba resnice.«

<sup>19</sup> Heidegger, AUFENTHALTE, str. 24.

---

---

Vzpon, ki ga določata svetloba in tišina, pa ni nič drugega kot izkušnja tempelja samega. Tempelj je kot prečkanje plani [skupaj] z izkustvom kraja *ena* zgodba. Vzpon in zadrževanje, plan in kraj, tišina in delo, obiskovalci in odsotnost boginje so *ena*, v sebi usklajena zgodba. Ta zgodba, njena uskladitev je nerazpoložljiva in preveč zamotana, da bi jo razvili *clare et distincte*, je zgodba zjasnjenja sebe-skrivanja: »Umetnost je postavljanje-resnice-v-delo.«<sup>20</sup> V umetniškem delu se godi resnica, jasnjenje sebe-skrivanja. Godi se kot razprtje sveta, s tem da delo to razprtje jemlje nazaj vase in ga s tem skriva. Delo pa ni – kot bo nujneje pokazati – umetniška reč, ki se nahaja na določenem mestu. Delo je prav ta usklajena zgodba, v katerem vse najde drugo do drugega. Usklajenost take zgodbe se podarja [ergibt sich] iz odnosov vzgibanosti izkušajočega, ki prehajajo drug v drugega, pomnijo in s slutnjo kažejo naprej in nazaj.

Vzpenjajoči se ve za tempelj na višini. Ko prispe tja, je pomneč prečkal tišino in svetlobo. To izkustvo umetniškega dela ni golo srečanje s kakšnim bivajočim, temveč temeljno ubrano stanje-v sosledju zgodbe umetnosti.\*

**68** To nosi glas biti, ki tu kot svetla tihota odtegne obiskovalce Partenona v temeljno razpoloženje strahospoštovanja in tako dovoli izkušnjo odsotnosti boginje. Izkušnja odsotnosti je obenem slutnja prihodnje prisotnosti. Glas biti obenem dopušča, da pomnimo in zaslutimo, da bi zgodba umetnosti lahko ustanovila kraj prikazovanja bogov.

## II. RAZ-LOČENJE UMETNOSTI IN UMETNIŠKEGA DELA

Grški tempelj je kraj svetega, ki ga ustanovi umetnost. To bi bilo na dlani, lahko končno ugovarjamo, tudi brez dolgih pojasnjevanj. Tempelj je bil torišče žrtvovanja (*tà hierá*) in strahospoštovanja (*he aidōs*). Žrtvovanje in strahospoštovanje sta gradila delo od temelja navzgor. To je še danes mogoče – glede na subjektivno drugače izoblikovano možnost vživetja – po-

<sup>20</sup> Heidegger: »Die Kunst ist das Ins-Werk-Setzen der Wahrheit«. Der Ursprung des Kunstwerkes, str. 63. *Izbrane razprave*, str. 304 & 317.

\* V originalu: »Die Erfahrung eines Kunstwerkes ist nicht die bloße Begegnung mit einem Seienden, sondern die grundgestimmte Inständigkeit in dem Geschehnisgefüge der Kunst.«

---

novno začutiti v izkustvu templja. Kdor pa bi tu in zdaj, v dobi modernih in postmodernih umetnin, začenjal razmišljati o umetnosti, pa njenega poslanja [Bestimmung] že dolgo, dolgo ne bi več mogel razpoznati v strahospoštovanju in žrtvovanju, oziroma ustanovitvi svetega. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL je to stanje stvari ubesedil tako v svojih *Predavanjih o estetiki* kot tudi v *Fenomenologiji duha*.<sup>21</sup> Vendar preprosta ugotovitev, da je umetnost izstopila iz bistvenega prostora božanskega, ne spregleda celotne daljnosežnosti dogajanja. S tem ko je umetnost zapustila kraj svetega, prispe v nujo, da mora svoj kraj na novo določiti v godeči se nesreči sveta, v kraju onstran sreče [das Heil]. Ko je izpostavljena nesreči, postaneta njena sreča in sveto zdaj vprašanje,<sup>22</sup> na katero ni mogoče odgovoriti le umetniško

<sup>21</sup> Prim. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: VORLESUNGEN ÜBER DIE AESTHETIK, Erster Band, Sämtliche Werke (JUBILÄUMSAUSGABE), 12. zv., Stuttgart, 2/1937, str. 151: »Res lahko upamo, da se bo umetnost bolj in bolj stopnjevala in izpopolnjevala, vendar je njena forma prenehala biti najvišja potreba duha. Naj se nam grške podobe bogov zde še tako izjemne, naj vidimo Boga Očeta, Kristusa, Marijo predstavljene še tako častno in dovršeno – nič ne pomaga, kolena vendarle ne upognemo več.« Tako tudi Georg Wilhelm Friedrich Hegel: PHÄNOMENOLOGIE DES GEISTES, izd. Wolfgang Bonsiepen in Reinhard Heede, Gesammelte Werke, 9. zv., Hamburg, 1980, str. 414: »Delom muze namreč manjka sila duha, kateremu je gotovost samega sebe izšla iz trka bogov in ljudi. So le to, kar so za nas, – lepi sadeži, padli z drevesa, prijazna usoda nam jih je ponudila, kot nudi take sadeže dekle; ni ne dejanskega življenja njihovega bivanja, ne drevesa, ki jih je nosilo, in ne zemlje in elementov, njihove substance, ne klime, ki je bila njihova usoda, ali menjave letnih časov, ki so obvladovali proces njihovega nastajanja.« Pogosto te stavke tolmačijo tako, kot da bi umetnost sploh prispela k svojemu koncu. To pa je enostranska misel. Konec religizno dojete umetnosti je obenem začetek tega, kar danes razumemo z umetnostjo: izraz umetnika, ki je postal subjektiven in avtonomen. K temu primerjaj Carl Dahlhaus: Hegel und die Musik seiner Zeit, V: KLASSISCHE UND ROMANTISCHE MUSIK-ÄSTHETIK, Laaber, 1988, str. 238, idr.: »Enotnost substance in umetniške forme, ki jo je Hegel videl realizirano v antični »umetniški religiji« – v živahni pričujočnosti boga v božji statui – se je razpustila. In s poantiranim pretiravanjem, a nikoli v nikakršnem protislovju s Heglom, bi lahko trdili, da teza o koncu umetnosti pomeni, da označuje konec umetnosti kot religije začetek umetnosti kot umetnosti.« Glede razmerja Heidegger – Hegel z ozirom na njuno vprašanje umetnosti primerjaj Friedrich-Wilhelm von Herrmann: HEIDEGGERS PHILOSOPHIE DER KUNST: Eine Systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung »Der Ursprung des Kunstwerkes«, Frankfurt am Main, 2/1994, str. 298–412.

<sup>22</sup> Prim. tudi Theodor W. Adorno: ÄSTHETISCHE THEORIE, izd. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 1970 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft 2), 9. str., idr.: »Kajti absolutna svoboda v umetnosti [...] zaide v protislovje do večnostnega [prennierend] stanja nesvobode v celoti. V tem je kraj [Ort] umetnosti postal negotov. Avtonomija, ki jo je dosegla, potem ko se je otrešla kultne funkcije in njenega posnemanja, je živela od ideje humanosti.

---

različno. Nagovarja samo bistvo umetnosti. Ker zavezujočnosti, ki jo ustanavlja božje – zavezujočnost ne le za umetnost, temveč za bit-v-svetu sploh – ni več, se sreča [das Heile] in domovina umetnosti prikažeta kot boleče izgubljeni kraj, ki ga je treba s tem istočasno šele ustanoviti. Sploh ni nujno, da vprašujoča in povprašana namera, iz umetnosti sem uvajati bistveni prostor, ustanoviti sveti kraj, in s tem hkrati uvesti preobrazbo sedanje nesreče sveta, meri na novo formo predanosti in žrtve. Nasprotno, izmeri zgodbo, ki jo je razprlo, vzgibalo in nosilo temeljno razpoloženje, ki ga moramo opisati. Da bi preverili možnost umetniške ustanovitve kraja svetega, bomo stopili v atelje.

70 Pridemo v delavnico slikarja ali kiparja. Prostorna je in polna svetlobe dneva. Prekoračimo jo. Naokoli leže orodja. Tam morda stoji dokončan izdelek, tu drugi, ki ga umetnik še izdeluje. Predtem je hrupno rokoval s strojem. Zdaj upravlja računalnik. Morda zbija skulpturo iz kamna ali lesa, vleče po platnu čopič ali strgalo. Lahko, da z varilnim aparatom obdeluje jeklo ali pa z grafitom skicira prihodnje izdelke. Na steni in po kotih delavnice počivajo starejša dela. Zrak je poln vonja lesa, diši po lanenem olju ali različnih lakih. Usmerimo se k dokončanemu delu. Lesena skulptura. Hodi-mo okoli nje, premišljamo.

Premislek za trenutek izbriše atelje. Gre za čas zaupnega obrata ali potujočega odvrata od skulpture, spopada ali uklonitve, razumevanja ali ne-razumevanja. Premislek se konča in v izkušnjo dela pritegne njegovo okoličico. Vonj lepote razplastenega lesa; ropot stroja; neslišnost računalnika; udarjanje in klesanje izdelujočega umetnika, ki se obrne k nam in tako prekine naše srečanje z delom, ga spremeni ali potrdi; kipar, s katerim se navdušeni zapletemo v pogovor, se sprememo; verjetno ne bo odgovoril na vsa vprašanja, molči; orodje, ki leži naokoli, ki je v delo udelalo sledi; s časom spreminjajoča se svetloba; drugi izdelki, ki bi jih radi privedli v odnos z delom, h kateremu smo pristopili, pri tem kaj opazimo ali nam spodleti; roka, ki se dotika hrapave ali gladke, iveraste ali mehke površine na delu;

Spodkopana je bila, ko je družba postala humana [...] Ni gotovo, ali je umetnost sploh še mogoča; ali ni, po svoji popolni emancipaciji spodnesla in izgubila svojih predpostavk. Vprašanje vzplameni ob tem, kar je nekdaj bila.«

---

---

nenchno menjavanje stojišča, da bi izdelek videli v najbolj ugodni svetlobi in zornem kotu; naši koraki sem in tja in vedno znova sreda vsega, izdelek sam – vse to je in določa našo umetniško izkušnjo. Izkušnja dela ni po pomenih razplastujoče se zrenje estetskega predmeta,<sup>23</sup> ki ga je treba interpretirati, temveč je zgodba,<sup>24</sup> usklajena iz različnih, druge v drugo prehajajočih potez in tako umeščujoča se zgodba. Heidegger sam je tako izkustvo dela ubesedil v pismu umetniku Bernhardu Heiligerju:

»Dragi Bernhard Heiliger,  
ura v Vašem delu-delavnici [Werk-Statt] – raje rečem tako – je odprla  
moj pogled za to, kar zmore Vaše delo danes povedati današnjim in prihajajočim. Povedati, sagen, pomeni: kazati, zeigen.

In Vi kažete vzhajanje zemlje na nam še skrito zemeljsko nebo. Vaša dela ne predstavljajo ničesar več – postavljajo nas v zadrževanje v vmesnosti [Zwischen] zemlje in neba – v prostost rastoče *gibanje samo* in prav *to* postane očitno – »ujasnjenje« (ne idealiziranje) biti – iz skritega vira.

V Vašem delu-delavnici [Werk-Statt] mestu prebiva skrivnost –

Prijateljski pozdrav,

Vaš

Martin Heidegger«<sup>25</sup>

<sup>23</sup> Prim. Hans-Georg Gadamer: Die Wahrheit des Kunstwerkes. V: HEIDEGGERS WEGE. Studien zum Spätwerk, Tübingen, 1983, str. 83, idr.

<sup>24</sup> Pred kratkim se je Gernot Böhme lotil poskusa, da bi estetsko oblikovano zgodbo sploh razumel kot fenomen razpoloženjskosti [Gestimmtseins], kot fenomen »atmosfere«, termin iz fenomenologije Hermanna Schmitza. Na tej osnovi je hotel zasnovati »novo estetiko«. Prim. Gernot Böhme: ATMOSPHERE. Essays zu einer neuen Ästhetik, Frankfurt am Main, 1995 (= editon suhrkamp, 1927), 44. str., idr.) Pri tem ne gre več za to, da bi umetnost ločili ali pa ji dajali prednost pred kakimi drugimi načini zavestnega oblikovanja sveta, kot npr. oblikovanju [design], trgovini z umetnostjo ali pa tudi kiču. Ta intencija je Heideggrovemu mišljenju nepoznana. Zagotovo pa se zdi, vsaj po mojem, da je fenomen atmosfere preišljen v prostoru umetniškega izkustva Heideggrove filozofije. To pa ostane skrito, če bi radi Heideggrove misel, kot to počne Böhme (ibid., str. 204), skupaj s Husserlovo omejili na »transcendentalni obrat«, na vprašanje po »subjektivnih pogojih pojavljanja«. Tako misel, ki Heideggrovega dela ne tolmači svojevoljno, je res treba interpretirati.

<sup>25</sup> Faksimile rokopisa pri Bernhardu Heiligerju, katalog galerije Im Erker, St. Gallen, 1964, 3. X. do 7. XI. 1963, str. 18.

---

---

V delavnici kot delu-kraju izkusi obiskovalec usklajeno zgodbo. Dela, ki jih tam hranimo, niso nikakršni prikazi pomena, ki bi ga bilo treba dešifrirati in poznati. So sredina zgodbe umetnosti in kot taki moment usklajenosti zgodb [Geschehnisgefüges]. Vzgibano-gibajoči sklad nas odtegne v in razpre zadrževanje med nebese in zemljo. Prestavi nas v »tu« ali pa je sam ta »tu«, ki ga moramo izkusiti. Kaže in napotuje v sopripadnost neba in zemlje, bivanja in bogov. Kaže pot v še zaprto domovinsko četverje.\*

Izkustvo dela se okraji [verortet sich] v skladu zgodb, ali – zgodba je kraj dela. To delo-kraj je ustanovljeno. Ustanovitev zgodbe, ki se okraji prek dela, je umetnost: »Če je umetnost izvor dela, potem to pomeni, da dopušča, da na delu bistvenostno sopripadno, ustvarjajoče in ohranjajoče, izvira v svojem bistvu.«<sup>26</sup> Umetnost delo-kraj pušča biti. S tem ko ga pušča biti, se sama ne prikaže. Kot usklajena zgodba se odtegne v raz-ločenju [Unter-Schied] biti in bivajočega – umetnosti in umetniškega dela. Na delu-kraju, ki se godi iz umetnosti, je vse tako, se vse uskladi tako, kot se daje. Kjer pa se vse v enem skladu podaja kot ono samo in ga tako lahko tudi najdemo, je prosto: to je prostost. Prosto je v dvojnem smislu: kot prosto je odprto, v katerem je lahko prost [frei] človek sam, in je tako lahko resnično tu; in je prosto, ki sami zgodbi ostaja nerazložljivo in se tako, kot se podaja, zmore znova odtegniti. Delavnica, umetnik, obiskovalec so, s tem ko se godi umetnost. Niso več, ko umetnost mine [dahin ist]. *Umetnost kot zgodba raz-ločenja biti in bivajočega je s tem nerazpoložljiva, kot taka je dar biti same.* V sebi usklajeno prosto in odprto dela-kraja je dar biti same. Usklajena je, kolikor vse lahko pridobi sebe, ker najde drugo k drugemu, se nahaja v skupnosti.\* Odprtost dela-kraja kot posrečena zgodba, pripadajoča drugemu, ni le preprosto izkušena kar tako. Pozdravljamo jo. Da se sklad posreči – česar seveda ne moremo prediskutirati v *hic et nunc*ve samega dogajanja – izrečemo v pozdravu in glede na karakter dogodka podpremo in ohra-

\* »Es zeigt und weist in die Zusammengehörigkeit von Himmel und Erde, von Dasein und Göttern. Es zeigt den Weg in das noch verschlossene heimliche Geviert.«

<sup>26</sup> Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerkes, *ibid.*, str. 56. *Izbrane razprave*, str. 300.

\* »Die Kunst als ein Geschehnis des Unter-Schieds von Sein und Seiendem ist somit unverfügbar und als solche eine Gabe des Seins selbst. Das in sich gefügte Freie und Offene des Werk-Ortes ist die Gabe des Seins selbst. Es ist gefügt, indem alles nur dann sich selbst erlangen kann, weil es zueinander findet – in einem Zueinander sich befindet.«

---

---

njamo. Kar pa ohranjamo, ni nič drugega kot to, da smo »tu« na delu-kraju: »Ohranjanje dela pomeni: stati-v odprtosti bivajočega, ki se na delu dogaja.«<sup>27</sup> Delo kot kraj je sklad, v katerem je vse izkušeno kot nasprotnostno potrebujoče se. Nasprotnost potrebovanja je odprtost bivajočega – svet, ki se posreči. Kjer se vse približuje drugo drugemu, nam stvari pristopajo tako svobodno, kot hočejo, da jih jemljemo in dajemo.\*

Kjer pa je mimo tega ohranjeno to odprto – jasnenje sebe-skrivanja – se razpre prostorje vseh možnosti svetnega izkustva sploh. To odprto dopusti, da obstaja možno kot tako.\*\* Delo-kraj dopušča in drži odprto, da se lahko prikaže možno – kot tako, ki umanjka. Svetno odprto [das weltende Offene] je kraj, na katerem šele lahko zasije manjkajoče kot ono samo. Če je delo-kraj to odprto, potem ustanavlja prostost za možnost manjkajočih bogov. Delo-kraj jim v svetu drži odprto točko [Stelle], na katerem se lahko prikažejo ali pa umanjkajo. To odprto dela-kraja veče pobegle bogove.

»Delo kot trajnost je stalno *zadrževanje ubežnosti* bogov – odtod njihova prisotnost – njihovo *pomujanje in bližina*.«<sup>28</sup>

73

Delo-kraj dopušča, da pridejo na odprto manjkajoči bogovi, in s tem možnost njihovega prihoda. Bogovi umanjkajo, vendar so kot manjkajoči ohranjeni. Na kraju notrišnjega pogovora, na način, ki slavi ali oporeka, obdajajo umetniško delo – skupaj ubrani v usklajeni tu – lahko izkusimo in pomnimo bogove v njihovem umanjkanju in begu. Delo-kraj kot enostavno usklajena zgodba daje umetnosti možnost, da zasije sveto. Delo-kraj razpre možnost, da je svet srečen [heil], kar pomeni cel.

<sup>27</sup> Ibid. str. 53. *Izbrane razprave*, str. 295.

\* »Wo alles aufeinander zugeht, treten so die Dinge frei an uns heran, wie sie genommen und gegeben werden wollen.«

\*\* »Das Offene läßt das Mögliche als solches sein.«

<sup>28</sup> Heidegger: *Die Unumgänglichkeit des Da-seins* (»Die Not«) und die Kunst in ihrer Notwendigkeit (Die bewirkende Besinnung), *ibid.*, str. 12.

---

---

### III. TEMELJNO RAZPOLOŽENJE UMETNOSTI

Po vsem tem se je temeljno razpoloženje umetnosti, ki ustanavlja in je zgodba dela-kraja, najavilo tako rekoč samo po sebi: gre za žalost, ki pomni manko bogov. Vendar je v žalosti umetnosti v igri še nekaj, kar žalosti navadno zoperstavljamo. Pozdravimo, da se delo posreči. Če je delo ubrano [stimmig] in se izkušnja dela posreči, potem smo srečni. Osrečujoče in ubranost kakega dela – izkušnja delujoče, godeče se odprtosti bivajočega – nas navda z radostjo. Toda taka radost, ki nam jo razpirata ubrano delo in osrečujoči svet, ne prepodi žalosti. Žalost vsebuje radost, kolikor srečnost [Freude] odzvanja v njej sami:

»Žalosti nasprotno razpoloženje [...] pa ni le v njej navzoča kakšna nasprotna stran, temveč v žalosti ubrana srečnost, natančneje: to uglaševanje, ki odzvanja v razporu, je karakter temeljnega razpoloženja [žalosti].«<sup>29</sup>

74

V žalosti svetega, ki težko nosi umanjkanje boga in mu v pomnjenju vendarle ohranja prihajajoči kraj, ostaja budno strahospoštovanje, ki pripravlja radostno možnost prihoda bogov. V žalosti umetnosti, ki v posrečenem delu, ki nas, kot npr. v ekspresivni glasbi 20. stoletja, seveda zmorc prizadeti, dopustiti, da manjkajoča blaženost šele zasije, sploh šele razpre svetno odprtost dela, sporno sopozvanja srečnost tega, da se je posrečilo. Temeljno razpoloženje žalosti pa obenem vzgibava radost in vsaka radost ve za težo pomenskosti tega, česar se radosti in česar se dopušča veseliti.

In vendarle ostaja temelj razpoloženja žalost, ker, kar se morda prikazuje kot srečnost, še ni tu ali se posreči tako, da nam prihajajočega še ne daje v roko, temveč ga bržkonec le obljublja. To je mogoče izkusiti, če prisluhnemo glasbeni umetnini – ki je, ko zveni in se tiša, godeče se in odtegujoče se delo-kraj. V izkustvu finalnega stavka *IX. simfonije* Gustava Mahlerja,<sup>30</sup>

<sup>29</sup> Heidegger: HÖLDERLINS HYMNEN »GERMANIEN« UND »DER RHEIN«, izd. Susanne Ziegler, Frankfurt am Main, 2/1989, Gesamtausgabe, 29. zv., str. 148.

<sup>30</sup> Prim. Gustav Mahler, SYMPHONIE NR. 9 IN VIER SÄTZEN FÜR GROßES ORCHESTER, Sämtliche Werke, 9. zv., izd. Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, Dunaj, 1969 (=UE no. 13825). Prim. predvsem 24.–28. takt, najprej solo viole, nato violinski solo.

---



---

*Adagiu*, zadoni žalost, ki meni slovo od vsega posrečenega svetnega izkustva sploh. Ta ton slovesa pa se ne daje v vse trgajočem dvomu, tudi ne ostaja zajet v bolečino, temveč dopusti, da vzide lepota, v kateri vednost slovesa v poduhovljajočem tonu glasbe joče kot radost tega, kar se bo še posrečilo, bodisi da je to odprto delo-kraj simfonije same ali še možne domovine.<sup>31</sup> Mahlerjev *Adagio IX. simfonije*, ki se »umirajoč«, z izzvenevajočimi violinami, violami in violončeli odteguje v najprej zvenečo tihoto, skriva v temeljnem razpoloženju žalosti zaradi manka domovine radost, ki čuti, da v slovesu ostaja objubljeno prihajajoče. V žalosti *Adagia*, ki počasi zveneč poje uteho, tiho cveti radost. Radostno vzgibana žalost je temeljno razpoloženje umetnosti.

#### IV. KAPSULA IN OTOK UMETNOSTI

Vendar postajajo dela-kraji umetnosti redka in končno – zdi se, da so popolnoma izginila. Moderna družba postavlja in odstavlja umetnost v galerije, muzeje in na kogrese.<sup>32</sup> To niso kraji umetnosti. Na njih se nič ne usklajuje. Umetnine tam niso postavljene, temveč razstavljene. Razstava porine umetnino v brezkrayne prostore, na katerih človek, ne da bi izkušal, sledi poljubnosti pokazanega. V takih prostorih človek ni tu, temveč zraven. Zraven je, ko oznanijo najnovejšo senzacijo, ko prezentirajo največjo razstavo. Zraven je, ker je treba in ker se spodobi, da je zraven. Le kdor je zraven, postane pričevalec [Mitwischer] najnovejšega. Da pa ostane pričevalec, mora tekati za tekočim. Tekoče v umetnosti pa je posel marionetnih izdelovalcev. Izdelujejo zgolj to, kar od njih zahtevajo. Izdelovalec umetnosti je dotični »funkcionar«,<sup>33</sup> ki drži vse na tekočem. Kdor hoče biti pri

<sup>31</sup> Prim. Hans Heinrich Eggebrecht: *DIE MUSIK GUSTAV MAHLERS*, München, 2/1986, str. 29, idr. »To slovo [od sveta] [...] je dokončno, kot premolk glasbe poslednja beseda, občutje onstran problemov posredovanja, jemanje slovesa od poskusov posredovanja sploh – in vendar ne gre za resignacijo, temveč za umirajoče, lcpo zaklinjanje, to, kar more reči le umetnost, največkrat glasba.«

<sup>32</sup> Prim. Stephan Schmitt-Wulffen: *Kunstwerte. Markt und Methoden*. V: *Kunstform International* 104, november/december, 1989, str. 74–93, kot tudi Peter Sloterdijk: *Die Kunst faltet sich ein*. V: *Kunstform International* 104, str. 178–184.

<sup>33</sup> Prim. Heidegger: *Wozu Dichter?*, str. 289 idr.: »S tem ko človek tehnično izgrajuje svet kot

---

umetnosti zraven, mora kot pričevalec stopati v korak s tekočimi razstavami ali pa jo sam izdelovati. Pričevanje in izdelovanje je udeležba na komunikacijskem mediju umetnost, ki se konstruira po estetski in binarni liniji dražljaja<sup>34</sup> lepega in grdega in tako sovпада z modo in oblikovanjem. Potemtakem le umetniški funkcionar in pričevalec lahko resnično govorita o tem – kajti, kar je lepo ali grdo, zanimivo ali neokusno, *in* ali *out*, skorajda izrecno zapade zakulisno sprejetim kriterijem odločanja – in družbeno nastrojena umetnost tu ni več zgodba ustanovitve kraja, temveč je sama napotena na javno prirejen prostor, na katerem umetniška storitev beleži uspeh. Ta javni prostor je trg. Kar izdelovalci ponujajo pričevalcem, ureja trg.

Trg krmili komunikacijski-medij-umetnost. Razdeljuje umetnine in njihovo cenovno vrednost po ekonomskem merilu ponudbe in povpraševanja. Hkrati pa priteguje k sebi načrte in cilje umetnikov. V vseh takih zgodovinskih gibanjih se na koncu ne zgodi nič manjšega kot slovo od bistva umetnosti. Zgodovinska zgodba dovoljuje, da razločujemo razliko med bistvom umetnosti in zgodbo, ki ustanavlja sklad, v katerem je človek tu, in trgom, na katerem mora pričevalec biti zraven. Delo-kraj umetnost ustanovi svet.\* Razpira plan tubiti kot Atenin tempelj mesto, ki se ima za svojo zgodovino zahvaliti boginji. V tem smislu premore umetniški trg okoliš, v katerem se da živeti, ne zmore pa razpreti plani. S tem ko se to občasno izvršuje, izgubi svoje bistvo vse, kar je v usklajeni zgodbi tu in obenem ona sama. Umetniška dela postanejo predmeti, v katerih je onemela nekdanj svet ustanavljajoča zahteva umetnosti. Ustvarjajoči so občudovane, vseeno pa poljubne figure, naroča jih trg funkcionarjev in pričevalcev. Oni niso ohranujoča tubit, temveč tisti, ki porabljajo vsakokrat najnovejše. Ustvarjajočih in ohranujočih tu ni:

predmet, si hote in popolnoma zagradi že tako ali tako zaprto pot v odprto. Človek, ki se prebije skozi, je kot posameznik, če to ve in hoče ali pa ne, funkcionar tehnike.«

<sup>34</sup> Prim. Niklas Luhmann: *Ist Kunst codierbar? V: SOZIOLOGISCHE AUFLÄRUNG, 3. SOZIALES SYSTEM – GESELLSCHAFT – ORGANISATION*, Opladen, 1981. str. 262. »Sistem kot komunikacijski medij za umetnost artikulira svojo družbeno funkcijo s kodiranjem lepo/grdo. Ta koda jamči pričujočnost umetnosti, možnost aktualno izvršljivih operacij. [...] Le zaradi te posebnosti so rezultati umetnosti zanimivi tudi za druga področja umetnosti, ker so nezamenljiva in jih med mediji, kot so resnica ali ljubezen, moč ali denar ni mogoče nadomestiti.«

\* »Der Werk-Ort der Kunst ist weltstfend.«

---

---

»Zakaj obojega nimamo? Ker nimamo umetnosti, ker »ta umetnost« ni bistvena in morda ta čas tudi ne more biti.«<sup>35</sup>

Manjka umetnost kot tvorni sklad ustvarjajočih in ohranjajočih. Vendar to umanjkanje ne pušča ne-plani [Un-Gegend] trga nedotaknjenega. Umanjkanje umetnosti odtegne trgu vso odprtost, vso svetno pomenskost. Kar se tu godi, se ukalupi [verkapselt] v ohišje, v katerem funkcionarji in pričevalci oskrbujejo drug druge.

Nasprotno pa pomnimo dela, ki so bila – kot grški tempelj in grška upodobitev [Bildwerk]. Kot bivša še zdaj sta. Zato lahko Heidegger sodi po izkušnji pred njih razpirajoče se Grčije, ki pomni bogove:

»Na trenutke je zazijalo brezno med tem tukaj prikazanim in tem, kar postavlja današnja umetniška volja hkrati z neobstojnim, ki, zapredeno samo vase, izročeno mahinacijam industrijske dobe, ostaja nezmožno, da bi vsaj pokazalo temu svetu tisto lastno, da ne govorimo o tem, da bi usmerilo na pot njegove preobrazbe.«<sup>36</sup>

77

Umetnost, ki se jo gredo, se je podala v brezsvetno, umetno *kapsulo*. Tam pričevalci in funkcionarji neodločno srečujejo le sebe same. Tako samosrečevanje je obenem samoozrcaljenje tistega biti-zraven. Vprašanje samorazumetja v svetu celosti ostaja brez odgovora ali se razblinja v nedoločnem. Ne poslušajo zahteve, da bi upotili prihajajočo domovino. Umetnost se je vdala in se tako predala zahtevam sedanje industrijske dobe.

Zdi se, da je s tem umetnost vstopila v preobrazbo bistva, ki grozi, da bo umetnost in umetnino oropala vseh zgodovinskih določil. Preobrazba bistva, ki je hkrati izguba bistva. Na vidcu je tako, kot da sta se Heglovo izkustvo in misel zgodovinske premene v bistvu umetnosti izpolnila na način, ki bi verjetno pretresel in razočaral tudi Hegla. *In vendar* ostajajo umetnine – in ta *in vendar* je, kot bomo še videli, za Heideggrovo misel

<sup>35</sup> Heidegger: Die Unmöglichkeit des Da-seins (»Die Not«) und die Kunst in ihrer Notwendigkeit (Die bewirkende Besinnung), *ibid.*, str. 9.

<sup>36</sup> Heidegger: AUFENTHALTE, str. 10.

---

---

največjega pomena – kraji, na katerih človek lahko izkusi blaženo, je lahko tu. Ti kraji pa ne odpirajo nobenih plani več. So *otoki*, daleč in vedno bolj oddaljeni drug od drugega, ki dopuščajo, da pomnimo:

»Obstajajo še nevidni otoki [...].«<sup>37</sup>

Taki nevidni otoki, to pomeni, otoki, ki jih umetniški trg še ni opazil, za funkcionarje in pričevalce so preveč neznamni, so pomnjena, posrečena in posrečujoča se dela, ki jih lahko izkušamo v času manjkajoče umetnosti. So od glasu biti spodbujeni otoki posrečenosti, ki jih akcije sedanjosti sicer napadajo, a so zanje nedosegljivi. K njim spada pesnjenje Friedricha Hölderlina, Stefana Georgea ali Paula Celana, slikarstvo Sandra Botticellija, Paula Cézanna ali Marka Rothka, glasba Johanna Sebastiana Bacha, Gustava Mahlerja ali Luigija Nona, skulpture Michelangela Buonarotija, Constantina Brancusija ali Eduarda Chillide, mojstrske grafike Albrechta Dürerja in delo Josepha Beuysa. Dela teh umetnikov, ne pa poljubnih drugih, so otoki posrečenosti, kar pomeni: uskladijo se v zgodbo v katerem srečno [das Heile] in celostno ostaneta pomnjena in zaslutena. Taki otoki pa so lahko tudi notrišnji pogovor,<sup>38</sup> ljubezen ali pa tudi slovo. Tudi filozofsko mišljenje samo je otoški kraj posrečenja. Tubit pomni te dogodke in dela-kraje – otoke radostno vzgibane žalosti. Otoki žalosti, ki pomni to, kar se je v

<sup>37</sup> Heidegger: ZOLLIKONER SEMINARE. Protokolle – Gespräche – Briefe, izd. Medard Boss, Frankfurt am Main, 1987, str. 360.

<sup>38</sup> Vprašanje posrečenega pogovora je Habermasovo vprašanje. Prim.: Jürgen Habermas: DER PHILOSOPHISCHE DISKURS DER MODERNE. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt am Main, 1985, str. 337: »Komunikativni um se uveljavi z močjo povezave intersubjektivnega razumevanja in recipročnega pripoznanja; obenem opisuje univerzum skupne življenjske forme.« Intersubjektivno razumevanje je komunikacija, ki se posreči ali pa ne. Kdor komunicira neposrečeno, je še v prepovedi komunikacije. Prim: Niklas Luhmann/Peter Fuchs: REDEN UND SCHWEIGEN, Frankfurt am Main, 1989, str. 18: »Vsaka komunikacija torej proizvede, s tem ko določa samo sebe, bifurkacijo, torej razcepi možne navezave v domnevo ali odklanjanje. Ta alternativa je znotraj tega, na kar lahko navežemo; tudi odklanjanje je možno zgolj v navezavi na predhodno komunikacijo [...].« Izkustvu, da ljudje niso v komunikaciji niti posrečeno niti ponesrečeno, temveč sploh niso v medsebojnem pogovoru, pogosto sledi očitek fatalizma in defetizma. Sploh ne gre za izgubo komunikacije, temveč za izgubo skupnega jezika kot pogovarjanja v poudarjenem smislu sploh. Vprašanje o posrečenosti sveta je iskanje kraja, na katerem ljudje sploh šele stopijo v pogovor.

---

---

zgodbi zgodovine izgubilo, radost, ki sluti, česar morda še nikoli ni bilo in vendar nekoč lahko pride. Umetnost, ki nas tako ubira [stimmt], je otok, ki potrebuje tubit, ki začuti izgubo ali manko:

»Mi, bolj potrebujoči, ubožnejši glede pesneče misli, morda potrebujemo obisk otoka otokov, četudi le zato, da dolgo gojeno slutnjo onega področja opogumimo na njeno pot.«<sup>39</sup>

Tubit potrebuje zgodbo umetnosti. Ta dopušča slutiti, da se svet lahko posreči in šele tako postane svet. Umetnost potrebuje tubit, da se godi. Umetnost je otok otokov.

Otoki, na katerih izkušamo možnost druge zgodovine – nikakor ne odplutje na nadnebni kraj – so redki. Vendar niso rezervati ali azili, niso pa tudi kakšni *paradis artificiels*. So kraji, na katerih istočasno kar najbolj osredinjeno in popolnoma sproščeno izkušamo in vemo, da je, zoper vso razpoložljivost, ki je človeku naložena in ki si jo nalaga sam, pred nami mirnejši svet. V novoveških družbah se take poglede pripisuje »utopijam«. »Vizija« posrečenega sveta je tvorba »romantike«. Vsako mišljenje, ki tematizira popolno, a vendar končno spravo, je torej v splošnem pomenu označeno kot »romantično«. Gre za šibak ugovor proti treznosti upravičeno zmagovalne znanosti. Toda umetnost, brez katere si ne bi bilo mogoče misliti nobene sprave, tudi ne tiste bistvene, z drugim, ni element hrepenenja, ki nam zgolj obeta poslednji smisel. Temveč, umetnost je, nasprotno, začetje teorije, ki ga moramo vedno pomniti.

*Prevedel Aleš Košar*

<sup>39</sup> Heidegger: AUFENTHALTE, str. 3.

---