

δούς των οργάνων. Αυτά τα όντα, τα όργανα, είναι περισσότερο κοντά στην ανθρώπινη αντίληψη, γιατί εμείς οι ίδιοι είμαστε αυτοί που τα κατασκευάζουν και τα κάνουν αυτό που είναι. 'Όντας έτσι μέσα στο Είναι τους πιο οικεία σ' εμάς, τα όργανα έχουν συνάμα μια ιδιότυπη ενδιάμεση θέση ανάμεσα στα πράγματα και στα έργα τέχνης. Θα ακολουθήσουμε αυτή τη νύξη και θα αναζητήσουμε καταρχήν το οργανοειδές του οργάνου. 'Ισως αναδυθεί από εκεί κάτι σχετικά με το πραγμασιδές του πράγματος και το εργοειδές του έργου τέχνης<sup>56</sup>. Θα πρέπει μόνο να προσέξουμε, ώστε να μη θεωρήσουμε βιαστικά το πράγμα και το έργο τέχνης ως παραλλαγές και υπομορφές του οργάνου. Δεν θα πρέπει να παραβλέψουμε τη δυνατότητα να υπάρχουν ουσιώδεις ιστορικές διαφορές ακόμα και στους τρόπους κατά τους οποίους υπήρξαν τα εκάστοτε όργανα.

Μα ποιός δρόμος οδηγεί προς το οργανοειδές του οργάνου; Πώς μπορούμε να μάθουμε, τί είναι στ' αλήθεια το όργανο; Η πορεία, που είναι τώρα ανάγκη να πραγματοποιηθεί, οφείλει προφανώς να διατηρηθεί μακριά από εκείνες τις προσπάθειες που επιβαρύνονται με τους παραδοσιακούς βιασμούς των καθιερωμένων ερμηνειών. Απ' αυτές προφυλασσόμαστε καλύτερα, όταν **22** περιγράφουμε ένα όργανο χωρίς να βασιζόμαστε σε μια φιλοσοφική θεωρία.

Διαλέγουμε σαν παράδειγμα ένα συνηθισμένο όργανο: ένα ζευγάρι χωριάτικα παπούτσια. Για να τα περιγράψουμε δεν χρειάζεται ούτε καν να παρουσιάσουμε κάποια πραγματικά δείγματα αυτού του είδους χρηστικού οργάνου. 'Όλοι τα ξέρουμε. Αλλά μια και απαιτείται μια άμεση περιγραφή, ίσως είναι καλό να διευκολύνουμε τη θεώρηση. Σαν υποβοήθημα μάς είναι αρκετή μια εικαστική παράσταση. Διαλέγουμε τη γνωστή ζωγραφιά του Βαν Γκογκ:

56. Ο Χάιντεγκερ ανακαλύπτει εδώ δύο χαρακτηριστικά του οργάνου, που του παρέχουν μια προτεραιότητα σχετικά με τα φυσικά πράγματα και τα έργα τέχνης. α) Τα όργανα είναι πιο κοντά στον άνθρωπο, αφού αυτός τα κατασκευάζει αυτό δείχτηκε και με το ότι το φορμάρισμα της ύλης, που προέρχεται από την κατασκευή των οργάνων, επικράτησε και διαδόθηκε περισσότερο από τις δύο άλλες έννοιες του πράγματος. β) Τα όργανα είναι, καθώς φάνηκε, κατά το μισό φυσικά πράγματα και κατά το άλλο μισό έργα τέχνης: κατέχουν λοιπόν μια ενδιάμεση θέση ανάμεσα στα πράγματα και στα καλλιτεχνήματα. Αυτά τα δύο χαρακτηριστικά υποδειχνουν στον Χάιντεγκερ ότι οφείλει να εγκαταλείψει προσωρινά τη διερεύνηση του πραγμασιδούς, για να αναζητήσει πρώτα το οργανοειδές.

αυτός έχει ζωγραφίσει τέτοια παπούτσια επανειλημμένα<sup>57</sup>. Αλλά μήπως υπάρχουν πολλά να ιδεί κανείς εδώ; 'Όλοι μας ξέρουμε τί ανήκει σε ένα παπούτσι. Εάν βέβαια δεν είναι ξύλινα ή κεράτινα παπούτσια, αποτελούνται από τις δερμάτινες πατούσες, από το δερμάτινο πάνω μέρος, και από τις ραφές και τα καρφιά που συδέουν τα δυο ετούτα μέρη. Ένα τέτοιο όργανο εξυπηρετεί το πόδι που θα το φορέσει. Ανάλογα με το σκοπό που θα εξυπηρετήσουν, αν είναι για τη δουλειά του χωραφιού ή για τον χορό, η ύλη και η φόρμα είναι αλλιώςτικες.

Αυτές οι ορθές προτάσεις λένε κάτι που ήδη ξέρουμε. Το οργανοειδές του οργάνου έγκειται στην εξυπηρετικότητά του. Αλλά σε τί έγκειται αυτή η εξυπηρετικότητα; Συλλαμβάνουμε κιόλας με αυτήν το οργανοειδές του οργάνου<sup>58</sup>; Για να πετύχουμε κάτι τέτοιο, δεν θα πρέπει να διερευνήσουμε το εξυπηρετικό

57. Το γεγονός ότι ο Χάιντεγκερ χρησιμοποιεί εδώ τη ζωγραφιά του Βαν Γκογκ για να στοχαστεί πάνω στο Είναι των παπουτσιών, έχει ξεσηκώσει κάμποσο θόρυβο ανάμεσα στους κάθε είδους ερμηνευτές. Έτσι ο Meyer Shapiro το 1968 ισχυρίστηκε (στο άρθρο του «La nature morte comme objet personnel», δημοσιευμένο στο περιοδικό *Macula*, τεύχος 3) ότι η ζωγραφιά του Βαν Γκογκ δεν απεικονίζει τα παπούτσια μιας χωριάτισσας, όπως πιστεύει ο Χάιντεγκερ, αλλά ότι πρόκειται για τα παπούτσια του ίδιου του Βαν Γκογκ, ο οποίος ήταν ένας άνθρωπος της πόλης. Σαν επιχείρημα χρησιμοποιεί το ότι ο Βαν Γκογκ συνήθιζε να ζωγραφίζει τα προσωπικά του αντικείμενα που είχαν γι' αυτόν σημασία, και όχι κάποια τυχαία ή ξένα πράγματα. Ξεκινώντας απ' αυτόν τον ισχυρισμό ο Jacques Derrida αφιερώνει στο βιβλίο του *La vérité en peinture*, Paris 1978, δεκάδες σελίδων για να σχολιάσει το ζήτημα, θέτοντας συνάμα περαιτέρω ερωτήματα, όπως: είμαστε βέβαιοι ότι αυτά τα ζωγραφισμένα παπούτσια είναι ζευγάρι, και όχι δύο δεξιά ή δύο αριστερά; πώς μπορούμε να ξέρουμε το πώς αυτά τα παπούτσια χρησιμοποιήθηκαν, γιατί απεικονίστηκαν, ή γιατί αποτέλεσαν αντικείμενο στοχασμού; Έτσι φτάνει να υποψιαστεί π.χ. ότι λανθάνει ίσως εδώ κάποιος φετιχισμός με αντικείμενο τα παπούτσια, ένα συχνό φετιχιστικό αντικείμενο που συμβολίζει τον γυναικείο κόλπο ή ότι το ένα από τα δύο παπούτσια συμβολίζει ίσως το αρσενικό και το άλλο το θηλυκό. Με όλα αυτά κατορθώνει να επεκτείνει τον χάιντεγκεριανό προβληματισμό τραβώντας τον βέβαια από τα μαλλιά.

58. Για να περιγραφεί η ζωγραφιά του Βαν Γκογκ, που παριστάνει ένα ζευγάρι χωριάτικα παπούτσια, γίνονται εδώ επανειλημμένες προσπάθειες. Σε πρώτη πρόσβαση δεν φαίνονται να είναι πολλά αυτά που είναι να περιγραφούν, και οι έννοιες που χρησιμοποιούνται μάς είναι ήδη από όσα ειπώθηκαν παραπάνω γνωστές: γίνεται λόγος για τη φορμαρισμένη ύλη και για την εξυπηρετικότητα των παπουτσιών. Αλλά όλα αυτά αναφέρονται στα παπούτσια σαν όντα, χωρίς να αγγίζουν το Είναι τους, αυτή τούτη την εξυπηρετικότητα. Η πρώτη προσπάθεια αναδειχεται ως εξαιρετικά επιτόλαιη.

όργανο μέσα στην υπηρεσία του<sup>59</sup>; Η χωριάτισσα φορά τα παπούτσια στο χωράφι. Εδώ είναι τα παπούτσια αυτό που είναι. Και μάλιστα είναι τόσο πιο γνήσια, όσο λιγότερο τα σκέπτεται η χωριάτισσα, ή καν τα παρατηρεί ή τα νιώθει κατά τη δουλειά. Στέκεται και βαδίζει φορώντας τα. Έτσι εξυπηρετούν τα παπούτσια πράγματι. Μέσα σ' αυτή τη χρησιμοποίηση του οργάνου πρέπει να συναντούμε πράγματι το οργανοειδές.

Αντίθετα όσο αναλογιζόμαστε γενικά ένα ζευγάρι παπούτσια ή ατενίζουμε μέσα στη ζωγραφιά τα απλώς τοποθετημένα, κενά, αχρησιμοποίητα παπούτσια, δεν θα καταλάβουμε ποτέ τί είναι σ' αλήθεια το οργανοειδές του οργάνου. Από τη ζωγραφιά του Βαν Γκογκ δεν μπορούμε ούτε καν να διαπιστώσουμε, πού βρίσκονται αυτά τα παπούτσια. Γύρω από αυτό το ζευγάρι παπούτσια δεν υπάρχει τίποτα, όπου αυτά θα μπορούσαν να ανήκουν· υπάρχει μόνο ένας ακαθόριστος χώρος. Ούτε καν κάποιες λάσπες από το χωράφι ή από το μονοπάτι δεν φαίνονται να έχουν κολλήσει επάνω τους, πράγμα που θα μπορούσε τουλάχιστο να υποσημάνει τη χρησιμοποίησή τους. Ένα ζευγάρι χωριάτικα παπούτσια και τίποτε άλλο<sup>60</sup>. Και όμως.

23 Από το σκούρο άνοιγμα του εσωτερικού μέρους των παπουτσιών προβάλλει αλύγιστος ο μόχθος των βημάτων της καθημερινής δουλειάς. Μέσα στο συμπαγές βάρος των παπουτσιών έχει μαζευτεί η καρτερικότητα του αργού βαδίσματος ανάμεσα στις μακρόσυρτες και μονότονες αυλακιές του αγρού, πάνω από τον οποίο φυσά δριμύς άνεμος. Πάνω στο δέρμα βρίσκεται αποτυπωμένη η υγρασία και το βαθύ χρώμα του εδάφους. Κάτω από τις πατούσες είναι χαραγμένη η μοναξιά του μονοπατιού κατά το

59. das dienliche Zeug in seinem Dienst. Εδώ πρόκειται να τεθεί ρητά ως θέμα το Είναι των παπουτσιών. Ως όργανα εξυπηρετικά, τα παπούτσια μάς υπηρετούν με το ότι τα χρησιμοποιούμε. Αυτό που πρέπει σε δεύτερη προσπάθεια να φανεί, είναι η *χρησιμοποίηση* των παπουτσιών.

60. Η δεύτερη προσπάθεια για μια περιγραφή των παπουτσιών ως οργάνων αναδείχεται επίσης ως αποτυχημένη. Πού οφείλεται η αποτυχία; Το Είναι των παπουτσιών μάς είναι γνωστό: ξέρουμε ότι τα παπούτσια φοριούνται από τη χωριάτισσα για να βαδίζει ετούτη στο χωράφι. Αλλά η ζωγραφιά δεν φαίνεται να είναι βοηθητική στο να ιδούμε αυτό το Είναι. Τα παπούτσια δεν παριστάνονται κατά την ώρα του βαδίσματος, ούτε κατά την ώρα της δουλειάς στο χωράφι. Η ζωγραφιά που επιλέχθηκε φαίνεται ανεπαρκής για να ιδωθεί η χρησιμοποίηση και η εξυπηρετικότητα των παπουτσιών. Ή μήπως δεν έχουμε ακόμα μάθει να βλέπουμε;

ηλιοβασίλεμα. Μέσα στα παπούτσια δονείται το κρυφό κάλεσμα της γης, η σιωπηλή της προσφορά του ωριμασμένου σταριού και η ανεξήγητη παραίτησή της κατά την ώρα του αποκαμωμένου ανασασμού μέσα στο χειμωνιάτικο χωράφι<sup>61</sup>. Μέσα από αυτά τα παπούτσια σέρνεται ο ανέκφραστος φόβος για την εξασφάλιση του ψωμιού, η άφωνη χαρά για το ξεπέραςμα της βιοτικής ανάγκης, το τρεμούλιασμα κατά την ώρα του τοκετού και η ανατριχίλα για την απειλή του θανάτου. Στη γη ανήκουν αυτά τα παπούτσια και μέσα στον κόσμο της χωριάτισσας διαφυλάσσονται. Έτσι ανήκοντας κι έτσι διαφυλασσόμενα τα όργανα ημερών εσωτερικά<sup>62</sup>.

61. Σε μια τρίτη πρόσβαση προκύπτει μέσα από τα χωριάτικα παπούτσια το Είναι τους. Ως όργανα αυτά τα παπούτσια είναι αλληλένδετα με αυτό και παραπέμπουν σε αυτό για το οποίο χρησιμεύουν. Αλλά αυτό δεν είναι μόνο το βάδισμα, είναι και «ο μόχθος των βημάτων», είναι και η καρτερικότητα του αργού βαδίσματος — είναι ολόκληρος ο *κόσμος της καθημερινής δουλειάς*. Όπως αυτή η δουλειά ως καθημερινή βιοτική μέριμνα (δες τον όρο του Εκχ: βιομέριμνα) είναι εξοικειωμένη με την εξυπηρετικότητα των παπουτσιών, έτσι και τα παπούτσια με ένα προσεκτικό κοίταγμα αποκαλύπτουν τον καθημερινά οικείο μόχθο. Αλλά εδώ δεν αποκαλύπτεται μόνο ο δεμένος με την προσπάθεια, την κούραση και την καρτερικότητα κόσμος. Αποκαλύπτονται οι αυλακιές του αγρού και ο δριμύς άνεμος, το έδαφος και το μονοπάτι, η υγρασία και το ηλιοβασίλεμα — πράγματα που συνοψίζονται σε μια λέξη που θα παίζει πρωτεύοντα ρόλο στις επόμενες σελίδες: είναι η *γη*. Κι αυτό που προπάντων τονίζεται, είναι η κρυφή, σιωπηλή, ανεξήγητη παρουσία της γης, μια και (καθώς θα δειχτεί παρακάτω) το κύριο χαρακτηριστικό της γης είναι ο αυτοεγκλεισμένος *ερμητισμός* της τόσο κατά τη χαρούμενη ώρα της συγκομιδής όσο και κατά τη δύσκολη ώρα του χειμωνιάτικου κάματος.

62. Σ' αυτές τις προσπάθειες συμπυκνώνονται από άλλη άποψη ιδωμένα η γη και ο κόσμος της χωριάτισσας, η γη και ο κόσμος των παπουτσιών. Με τις εκφράσεις «ανέκφραστος φόβος» και «άφωνη χαρά» γίνεται νύξη σε θεμελιώδη *συναισθήματα*, μέσω των οποίων διανοίγεται στον άνθρωπο ο κόσμος που τον περιβάλλει καθημερινά μαζί με τις δυνατότητες του υπάρχειν. Τα συναισθήματα (δες τον όρο «εύρεση» στο Εκχ §29), είναι αυτά που πρωτοκαθιστούν μοιραίο στον άνθρωπο να στρέφει την προσοχή του προς όσα μπορεί να πετύχει δουλεύοντας, μεριμνώντας και απολαμβάνοντας· τα συναισθήματα είναι αυτά που του έχουν πάντα ήδη διανοίξει το γεγονός ότι «είναι μέσα στον κόσμο», και που εξακολουθούν σε κάθε στιγμή να τον διαβεβαιώνουν ότι «είναι εδωδάν», ριγμένος ανάμεσα σε κοινότυπες και έσχατες, προσωπικές και διαπροσωπικές δυνατότητες σχετισμού και αυτοπραγμάτωσης.

Με αδρές πινελιές ο Χάιντεγγερ θίγει δύο θεμελιώδεις και ακραίες δυνατότητες του ανθρώπου, τη γέννηση και το θάνατο, που σημαδεύουν όχι μόνο την αρχή και το τέλος της ενθαδικής ανθρώπινης ύπαρξης, αλλά και οριακές καταστάσεις που κάθε άνθρωπος μπορεί να αναλάβει, είτε σε σχέση με το δικό του υπάρχειν είτε γεννώντας και πενθώντας κάποιους συνυπάρχοντες.

Αλλά όλ' αυτά ίσως τα βλέπουμε μόνο και μόνο ατενίζοντας τα παπούτσια μέσα στη ζωγραφιά. Αντίθετα η χωριάτισσα απλώς φορά τα παπούτσια. Είναι άραγε τόσο απλό το γεγονός ότι τα φορά; Όταν αργά το βράδυ γεμάτη κούραση αλλά και υγεία η χωριάτισσα αποθέτει τα παπούτσια, και όταν ήδη μέσα στο μισοσκότεινο ηλιοχάραγμα τα ξαναφορά, ή όταν τα προσπερνά τη μέρα της γιορτής, η χωριάτισσα τα ξέρει όλα εκείνα χωρίς να παρατηρεί και να ατενίζει. Το οργανοειδές του οργάνου έγκειται βέβαια στην εξυπηρετικότητά του. Αλλά η ίδια η εξυπηρετικότητα έγκειται στην πληρότητα ενός ουσιώδους Είναι του οργάνου. Αυτό το Είναι θα το ονομάσουμε: επαφιέμενη εμπιστοσύνη [die Verlässlichkeit]. Δυνάμει ετούτης η χωριάτισσα εγκαταλείπεται στο σιωπηλό κάλεσμα της γης· δυνάμει της εμπιστοσύνης προς τα παπούτσια είναι σίγουρη για τον κόσμο της<sup>63</sup>. Ο κόσμος και η γη είναι γι' αυτήν και για όσους βρίσκονται μαζί της κατά τον ίδιο με αυτήν τρόπο, μόνο έτσι παρόντα: μέσα στο όργανο. Αλλά ήδη όταν λέμε «μόνο», πλανιόμαστε: γιατί η εμπιστοσύνη στο όργανο πρωτοπαρέχει στον κόσμο τη σιγουριά του, κι εξασφαλίζει στη γη την ελευθερία για αδιάκοπο συνωστισμό<sup>64</sup>.

63. Με αυτές τις προτάσεις ο Χάιντεγγερ εμβαθύνει ακόμα περισσότερο στο οργανοειδές των οργάνων. Δεν είμαστε μόνο εμείς αυτοί που βλέπουν μέσα στη ζωγραφιά του Βαν Γκογκ τον κόσμο και τη γη της χωριάτισσας· και η ίδια η χωριάτισσα τα ξέρει όλα ετούτα χωρίς να ατενίζει και να παρατηρεί τα παπούτσια· αυτή είναι γνώστης όχι μόνο όταν φορά τα παπούτσια, αλλά και όταν δεν τα φορά, όταν τα αποθέτει ή τα προσπερνά. Αυτή η «γνώση» της χωριάτισσας προσδιορίζεται με τον όρο: Verlässlichkeit.

Ο όρος είναι πολυσήμαντος. Σημαίνει σε ένα πρώτο επίπεδο την εμπιστοσύνη, αλλά και την απ' αυτήν προερχόμενη σιγουριά. Με ετυμολογικό συσχετισμό προς τα ρήματα: sich verlassen auf etwas (= επαφίεμαι σε κάτι) και sich einlassen in etwas (= εγκαταλείπομαι στην πρωτοβουλία κάποιου) ο όρος εμπλουτίζεται και με τα νοήματα: επαφίεμαι και εγκαταλείπομαι. Έτσι η Τ. Πεντζοπούλου-Βαλαλά 1978/79, σελ. 69, προτείνει να μεταφραστεί ο όρος Verlässlichkeit: *φερέγγυα εγκατάλειψη*, εξηγώντας ότι «αυτή η εγκατάλειψη... δηλώνει την εμπιστοσύνη που έχουμε απέναντι στο εργαλείο και που μας κάνει να 'αφεθούμε' στη χρήση του χωρίς ανησυχία». Ο όρος σχετίζεται αναμφισβήτητα με τον επίσης βαρυσήμαντο χάιντεγγεριανό όρο Gelassenheit, που αποτελεί και τον τίτλο ενός βιβλίου που εξέδωσε ο Χάιντεγγερ το 1959.

64. Ο κόσμος και η γη είναι για τη χωριάτισσα παρόντες μέσα στο όργανο. Πώς είναι δυνατό κάτι τέτοιο; Η τελευταία πρόταση παρέχει την εξής απάντηση: Η εμπιστοσύνη την οποία τρέφουμε για το όργανο καθιστά έμπιστο και σίγουρο ολόκληρο τον κόσμο, ακόμα περισσότερο: παρέχει στον κόσμο το κατεξοχήν χαρακτηριστικό του, που είναι (καθώς θα ιδούμε παρακάτω) αυτή τούτη η σιγουριά

Το οργανοειδές του οργάνου, η επαφιέμενη εμπιστοσύνη, διατηρεί όλα τα πράγματα κατά τον τρόπο τους και το βεληνεκές τους συγκεντρωμένα μέσα της. Αλλά η εξυπηρετικότητα του οργάνου είναι μόνο ένα επακόλουθο της επαφιέμενης εμπιστοσύνης. Η εξυπηρετικότητα κινείται μέσα σ' αυτή την εμπιστοσύνη και δεν θα ήταν τίποτα χωρίς αυτήν<sup>65</sup>. Το επιμέρους όργανο φθίρεται και καταναλώνεται· αλλά μαζί με αυτό αναλώνεται και η ίδια η χρησιμοποίηση, ξεθωριάζει και συνηθίζεται. Έτσι και το ίδιο το οργανοειδές ερημώνεται, καταντά σκέτο όργανο. Μια τέτοια ερήμωση του οργανοειδούς εξαφανίζει την επαφιέμενη εμπιστοσύνη. Αυτή η εξαφάνιση, στην οποία τα χρηστικά όργανα σφείλουν εκείνο τον βαρετό και συνηθισμένο τους χαρακτήρα, είναι όμως ένα ακόμα τεκμήριο της αρχέγονης ουσίας του οργανοειδούς. Ο καταναλωμένος και συνηθισμένος χαρακτήρας του οργάνου προβαίνει τότε σαν να ήταν ο μοναδικός και αποκλειστικά δικός του τρόπος ύπαρξης. Μόνο η σκέτη εξυπηρετικότητα είναι τότε ορατή. Δίνει την εντύπωση ότι η προέλευση του οργάνου έγκειται μόνο στην κατασκευή, η οποία επικολλά μια φόρμα σε μια ύλη. Και όμως το γνήσιο οργανοειδές του οργάνου έχει βαθύτερη προέλευση. Η ύλη και η φόρμα και η διάκριση ανάμεσά τους προκύπτουν από κάτι βαθύτερο<sup>66</sup>.

Η ηρεμία του εσωτερικά ηρεμούντος οργάνου έγκειται στην επαφιέμενη εμπιστοσύνη. Με αυτήν πρωτοφανερώνεται, τί είναι στ' αλήθεια το όργανο. Αλλ' ακόμα δεν ξέρουμε τίποτα από αυτό που ζητούσαμε αρχικά, από το πραγματοειδές του πράγματος, και

(Geborgenheit). Η ίδια εμπιστοσύνη την οποία τρέφουμε για το όργανο παρέχει και στη γη το ελεύθερο έδαφος για να μας αποκαλυφτεί με αδιάκοπο συνωστισμό παρουσίας.

65. Παραπάνω δείχτηκε ότι το βαθύτερο Είναι της εξυπηρετικότητας των οργάνων έγκειται στην επαφιέμενη εμπιστοσύνη μας προς αυτά. Εδώ τίθεται το ερώτημα: Σε ποιά σχέση βρίσκονται μεταξύ τους η επαφιέμενη εμπιστοσύνη και η εξυπηρετικότητα των οργάνων; Είναι σαφές ότι η δεύτερη εξαρτάται από την πρώτη και είναι επακόλουθό της. Με τις επόμενες προτάσεις μένει να δειχτεί η πορεία που από την επαφιέμενη εμπιστοσύνη οδηγεί στο κατόντημα εκείνο των οργάνων που είναι η σκέτη χρησιμοποίησή τους.

66. Γίνεται τώρα σαφές ότι η τρίτη ερμηνεία των πραγμάτων, αυτή που τα εξηγεί ως σύνθεση ύλης και φόρμας, βλέπει μόνο μια ύστερη και έκπιπτη, κατά κανένα τρόπο αρχέγονη κατάσταση των οργάνων, όταν πια αυτά έχουν καταντήσει απλώς χρήσιμα κι εξυπηρετικά κατασκευάσματα. Αυτό είναι το βασικό συμπέρασμα της έως τώρα πραγματωμένης αναζήτησης του Είναι των οργάνων.

σαν αντικείμενα, και δεν βλέπει το εργοειδές τους<sup>83</sup>.

Αλλά εξακολουθεί το έργο τέχνης να είναι έργο, όταν στέκεται έξω από κάθε σχέση; Δεν ιδιάζει ακριβώς αυτό στο έργο τέχνης, να βρίσκεται μέσα σε κάποιες σχέσεις; Αναμφίβολα μένει όμως να θέσουμε το ερώτημα, μέσα σε ποιές σχέσεις βρίσκεται<sup>84</sup>.

Πού ανήκει ένα έργο τέχνης; Το έργο τέχνης σαν τέτοιο ανήκει αποκλειστικά σ' εκείνη την περιοχή, η οποία ξανοίγεται μέσω του ίδιου αυτού έργου τέχνης. Γιατί το εργοειδές του έργου τέχνης έχει την ουσία του αποκλειστικά σε ένα τέτοιο ξάνοιγμα. Είπαμε ότι μέσα στο έργο τέχνης είναι επί το έργον το συμβάν της αλήθειας. Η αναφορά στον πίνακα του Βαν Γκογκ επιχείρησε να περιγράψει αυτό το συμβάν. Προσβλέποντας σ' αυτό τον πίνακα θέσαμε το ερώτημα, τί είναι η αλήθεια και πώς μπορεί η αλήθεια να συμβαίνει.

Θέτουμε τώρα το ερώτημα που αναφέρεται στην αλήθεια με αναφορά στο έργο τέχνης. Αλλά για να εξοικειωθούμε περισσότερο με το περιεχόμενο αυτού του ερωτήματος, είναι αναγκαίο να ξανακάνουμε ορατό το συμβάν της αλήθειας μέσα στο έργο. Γι' αυτή την προσπάθεια θα επιλέξουμε σκόπιμα ένα έργο τέχνης που δεν συγκαταλέγεται στις απεικονιστικές τέχνες.

Ένα οικοδόμημα, ένας αρχαιοελληνικός ναός, δεν αναπαριστά τίποτε. Απλώς στέκεται μέσα στη ρημαγμένη πετρώδη κοιλάδα. Το οικοδόμημα περικλείνει τη μορφή του θεού και της επιτρέπει να εκτίθεται μέσα σ' αυτό το κρύψιμο, μέσα στην ιερή περιοχή που

83. Μέσα στις συλλογές και στις εκθέσεις, μέσα στο πάρε-δώσε της εμπορευματοποιημένης καλλιτεχνικής απόλαυσης, ιστορικής έρευνας και μουσειακής διατήρησης τα καλλιτεχνήματα δεν ηρεμούν μέσα στον εαυτό τους, αλλά γίνονται αντικείμενα — που θα πει: αποκομμένα και στερημένα από τον κόσμο τους. Το ξάνοιγμα της αλήθειας, η οποία είχε κάποτε ενεργοποιηθεί και σταθεροποιηθεί μέσα στο καλλιτέχνημα, μετατρέπεται σε εγκλεισμό και σε αναλήθεια. Μέσα σε τέτοιου είδους ύπαρξη τα καλλιτεχνήματα δεν φανερώνουν πια τον εαυτό τους, παρά μόνο σαν κάτι που παρήλθε. Είναι λοιπόν σαφές ότι τα καλλιτεχνήματα τότε μόνο ηρεμούν εσωτερικά, όταν ακινητούν μέσα στον κόσμο ο οποίος ξανοίγεται μέσα τους. Δες F.-W. von Herrmann 1980, σελ. 109.

84. Δείχτηκε ότι σαν αντικείμενο εμπορευματοτικού, επιστημονικού και μουσειακού πάρε-δώσε το καλλιτέχνημα σχετίζεται με όντα που δεν είναι ο εαυτός του. Έτσι προκύπτει η ερώτηση: Μήπως πρέπει το καλλιτέχνημα να σταθεί έξω από κάθε σχέση για να γίνει ο εαυτός του; Όχι βέβαια. Αλλά πρέπει να αναζητηθούν οι αληθινές εκείνες σχέσεις, που διατηρούν το καλλιτέχνημα μέσα στην εσωτερική του ηρεμία και άρα σχετιζόμενο με όντα που είναι ο εαυτός του. Αυτά τα «όντα», που θα συζητηθούν ευρύτερα στις επόμενες σελίδες, είναι ο κόσμος και η γη.

περιβάλλεται από την ανοιχτή στοά τη σχηματισμένη από κολώνες. Χάρη στον ναό παρίσταται ο θεός μέσα στον ναό. Αυτή η παρουσία του θεού είναι η επέκταση και η συνόρευση<sup>85</sup> της περιοχής στην ιερότητα. Αλλά ο ναός και η περιοχή του δεν αιωρούνται μέσα στην αοριστία. Ο ναός είναι εκείνος που πρωτοσυνάπτει και συνάμα συλλέγει γύρω του την ενότητα εκείνων των οδών και σχέσεων, μέσα στις οποίες η γέννηση και ο θάνατος, η συμφορά και η ευλογία, η νίκη και η ατίμωση, η εγκαρτέρηση και η κατάπτωση διαμορφώνουν το πεπρωμένο της ανθρώπινης ουσίας<sup>86</sup>. Η έκταση αυτών των ανοιχτών σχέσεων είναι ο κόσμος αυτού του ιστορικού λαού<sup>87</sup>. Βάσει αυτού του κόσμου και μέσα σ' αυτόν επανέρχεται αυτός ο λαός στον εαυτό του, στην πραγμάτωση του προορισμού του.

Ιστάμενο, το οικοδόμημα ησυχάζει πάνω στο πετρώδες έδαφος. Αυτή η εφησύχαση του έργου τέχνης βγάζει από την πέτρα το σκοτάδι του άκαμπτου και όμως αβίαστου φέρει<sup>88</sup>. Ιστάμενο το

85. Ausbreitung und Ausgrenzung. Με την επανάληψη του προθέματος aus (= έξω) ο Χάιντεγγερ τονίζει τη διεύρυνση των ορίων (επ-έκ-ταση) και το εκ-τίθεσθαι. Στις προηγούμενες προτάσεις έχει ήδη τονιστεί, ότι ο αρχαίος ναός επιτρέπει στον θεό να εκ-τίθεται (hinausstehen). Πρόκειται παντού εδώ για το στοιχείο της εκ-κάλυψης, της φανέρωσης.

86. dem Menschenwesen die Gestalt seines Geschickes gewinnen. Στις πρώτες εκδόσεις το κείμενο γράφει: die Gestalt und den Lauf des Menschenwesens in seinem Geschick gewinnen = διαμορφώνουν την πορεία της ανθρώπινης ουσίας μέσα στο πεπρωμένο της. Ας προσεχτεί η λέξη που θα αποτελέσει βασικό όρο παρακάτω: Gestalt (= μορφή).

87. Σε μια πρώτη προσέγγιση στον αρχαιοελληνικό ναό αποκαλύπτεται η σχέση του προς τον κόσμο του αρχαιοελληνικού λαού. Κι αυτό γιατί η μέσα στο ναό αποκαλυπτόμενη μορφή (Gestalt) του θεού συνάπτει και συλλέγει όλες τις ανθρώπινες πορείες και σχέσεις. Αυτό το συλλεγόμενο και συναπτόμενο είναι ο κόσμος. Αλλά γιατί πρόκειται για τον κόσμο ενός «ιστορικού» λαού; Γιατί ο κόσμος συνάπτεται άμεσα με την ιστορικότητα; Έως τώρα ετούτο μόνο είναι σαφές (ο Χάιντεγγερ θα επανέλθει παρακάτω στο ίδιο θέμα): ο ναός δεν είναι ένα αιώνιο έργο τέχνης, αλλά όχι επειδή υφίσταται τη φυσική φθορά του χρόνου, παρά επειδή έχει εξαφανιστεί ο κόσμος του. Καθώς θα ειπωθεί παρακάτω (σελ. 32), το λατρευτικό αυτό οικοδόμημα «είναι έργο τέχνης, όσο ο θεός δεν έφυγε από αυτό». Δες και όσα ειπώθηκαν ήδη στη σελ. 30: «Η αποκοπή και η αποσύνθεση του κόσμου δεν μπορούν ποτέ πια να ακυρωθούν. Τα έργα τέχνης δεν είναι πια αυτά που ήταν. Είναι βέβαια τα ίδια αυτά έργα που στέκονται ως αντικείμενο συνάντησης, αλλά ο εαυτός τους είναι κάτι που υπήρξε στο παρελθόν.»

88. Σ' αυτή τη δεύτερη προσέγγιση στον αρχαιοελληνικό ναό πρόκειται να αποκαλυφτεί η σχέση του με τη γη. Ο ναός στέκεται πάνω στη γη εφησυχάζοντας πάνω της. Χάρη σ' αυτό τον εφησυχασμό αποκαλύπτεται ο ρόλος της γης ως φορέα.

οικοδόμημα υποφέρει τη θύελλα που μαινεται επάνω του, κι έτσι πρωτοφανερώνει την ίδια αυτή θύελλα μέσα στη βία της. Η φωτερή λάμψη της πέτρας, μολονότι φαίνεται απλώς να προέρχεται από τον ήλιο, πρωτοφανερώνει το φέγγος της ημέρας, την έκταση του ουρανού, το σκοτάδι της νύχτας. Ορθωνόμενος με σιγουριά ο ναός καθιστά ορατό τον αόρατο χώρο της ατμόσφαιρας. Ο ακλόνητος χαρακτήρας του έργου τέχνης ορθώνεται ενάντια στον σάλο της φουσκοθαλασσιάς, και με την ηρεμία-του επιτρέπει να φανερωθεί η μανία της. Το δέντρο και η χλόη, ο αετός και ο ταύρος, το φίδι και ο τζίτζικας εισδύουν ολόπρωτα μέσα στην ξεχωριστή τους μορφή, και έτσι πρωτοαναδύονται ως αυτά που είναι. Αυτό το αναδύεσθαι και αναφύεσθαι σαν τέτοιο και ως όλο ονομάστηκε από τους αρχαίους Έλληνες **Φύσις**. Αυτή είναι που φωτίζει συνάμα εκείνο, πάνω στο οποίο και μέσα στο οποίο ο άνθρωπος θεμελιώνει την κατοικία του. Το ονομάζουμε: γη<sup>89</sup>. Από το νόημα της εδώ χρησιμοποιούμενης λέξης πρέπει να απομακρυνθεί τόσο η παράσταση

Η σκληρή πέτρα είναι ένας ασφαλής (geborgen) φορέας, που σιγουρεύει περιβάλλοντα (bergend) τα φερόμενα μέσα σε μυστηριώδη αχλύ (Verborgenheit): νά γιατί γίνεται λόγος για «το σκοτάδι του φέρειν». Το σκληρό και άκαμπτο φέρειν της πέτρας δεν πέζεται για να λειτουργήσει, λειτουργεί **αβίαστα**: η πέτρα και κατ' επέκταση η γη είναι ένας ακαταπόνητος και όμως ελεύθερος φορέας ναού.

89. Το καλλιτέχνημα πρωτοφανερώνει, δηλαδή φανερώνει αληθινή και με εξαιρετική φανέρωση τη θύελλα, την ημέρα, τον ουρανό, τη νύχτα, την ατμόσφαιρα, τη φουσκοθαλασσιά, τα φυτά και τα ζώα. Όλα αυτά χάρη στο καλλιτέχνημα εισδύουν στην αληθινή τους μορφή και αναδύονται ως αυτά που πράγματι είναι: πρόκειται για τα φύσει όντα, για τα αναφύεμενα. Ο Χάιντεγгер εντοπίζει το κύριο χαρακτηριστικό τους εκεί που το είδαν και οι αρχαίοι Έλληνες: στο γεγονός ότι αυτά αναδύονται (φύονται) μέσα στην ξεχωριστή και αληθινή τους μορφή, ως αυτά που είναι.

Πρόκειται για μια σταθερή πεποίθηση του Χάιντεγгер, ότι το έργο τέχνης πρωτοφανερώνει τα φύσει όντα, τα οποία χωρίς την τέχνη θα ήταν αφανή. Στο βιβλίο του M. Heidegger 1971<sup>4</sup>, σελ. 21 (της πρώτης έκδοσης) γράφει ο Χάιντεγгер: «Πόσον καιρό ακόμα; Πόσον καιρό ακόμα θα νομίζουμε ότι υπάρχει αρχικά μια φύση καθ' εαυτήν και ένα τοπίο δι' εαυτό, που υστερότερα χρωματίζεται μυθολογικά με τη βοήθεια «ποιητικών βιωμάτων»; Πόσον καιρό ακόμα θα εμποδίζουμε τον εαυτό μας να εμπειράται τα όντα ως όντα;»

Είναι γνωστό ότι η έννοια της γης εμφανίστηκε μέσα στον στοχασμό του Χάιντεγгер μέσα από επεξεργασία ποιημάτων του Χαϊντεντερλιν. Κατά το χειμωνιάτικο εξάμηνο του 1934/35 ο Χάιντεγгер διδάσκει στο Πανεπιστήμιο τους ύμνους του Χαϊντεντερλιν «Γερμανία» και «Ο Ρήνος». Αλλά η έννοια της γης θα εμφανιστεί σποραδικά και σε άλλα κείμενα του φιλόσοφου, δεσ π.χ. το κείμενο «Η γη και ο ουρανός του Χαϊντεντερλιν» που δόθηκε αρχικά ως διάλεξη στο Μόναχο το 1959 και συμπεριλήφθηκε αργότερα στο βιβλίο του M. Heidegger 1971<sup>4</sup> (1951<sup>1</sup>).

μιας στοιβαγμένης κατά στρώματα υλικής μάζας όσο και η απλώς αστρονομική κατονομασία ενός πλανήτη. Η γη είναι αυτό, μέσα στο οποίο το αναφύεσθαι επαναφέρει και σιγουρεύει κάθε τι αναφύεμενο και μάλιστα σαν τέτοιο. Μέσα στα αναφύεμενα κρύβεται η γη ως αυτό που τα σιγουρεύει<sup>90</sup>.

32 Ο ναός ιστάμενος ξανοίγει ένα κόσμο και συνάμα τον επαναθέτει πίσω στη γη, η οποία έτσι πρωτοφανερώνεται ως πάτριο έδαφος. Ποτέ όμως οι άνθρωποι και τα ζώα, τα φυτά και τα πράγματα δεν υπάρχουν ως παρευρισκόμενα, γνωστά και αμετάβλητα αντικείμενα, για να αποτελέσουν εκ των υστέρων το ταιριαστό περιβάλλον του ναού, ο οποίος κάποια μέρα επιπροστίθεται στα παρόντα. Αντίθετα ερχόμαστε κοντύτερα προς αυτό που [ο ναός και το περιβάλλον] είναι, μόνο εάν στοχαστούμε το κάθε τι αντίστροφα, με την προϋπόθεση βέβαια ότι είμαστε ικανοί να ιδούμε ότι όλα στρέφονται προς εμάς αλλιώςτικα. Γιατί το να τα αντι-

90. Με αυτές τις εκφράσεις προσδιορίζεται η εδώ χρησιμοποιούμενη λέξη «γη». Πρόκειται κυρίως για ένα φορέα, ο οποίος φέροντας σιγουρεύει. Πρόκειται ειδικότερα για το αναφύεσθαι των φύσει όντων, το οποίο αφενός τους επιτρέπει να αναδυθούν εμφανιζόμενα μέσα στον κίνδυνο του Είναι, αφετέρου τα σιγουρεύει επαναφέροντάς τα (zurückbirgt) μέσα στην κρυπτότητα από την οποία αναδύθηκαν. Η γη είναι λοιπόν φορέας ανάδυσης που συνάμα επαναφέρει στην αφάνεια.

Αυτή η αντίληψη του Χάιντεγгер για τη γη είναι σαφώς επηρεασμένη από την ηρακλείτεια φύση, η οποία **κρύπτεσθαι φιλεί** (Ηρακλείτου απόσπ. Β 123): ως φορέας των φύσει όντων η φύση ως αναφύεσθαι αγαπά την επαναφορά των όντων στη σιγουριά της αφάνειας. Αναλύοντας αυτό το ηρακλείτειο απόσπασμα στο βιβλίο του M. Heidegger 1976<sup>4</sup>, σελ. 87 (δες και την ελληνική μετάφραση, στο M. Heidegger 1973, σελ. 148) γράφει ο Χάιντεγгер: «Η άμεση εγγύτητα μεταξύ της φύσεως και του κρύπτεσθαι αποκαλύπτει συνάμα την ενδόμυχη συνύπαρξη του Είναι και του φαίνεσθαι ως διαμάχη ανάμεσά τους». Ο συσχετισμός της γης με την αφάνεια αντλείται ίσως και από τους στίχους του R.M. Rilke (9η Ελεγεία του Ντουίνο):

Erde, ist es nicht dies, was du willst: unsichtbar  
in uns erstehn? — Ist es dein Traum nicht,  
einmal unsichtbar zu sein? Erde! unsichtbar!

Σε μετάφραση 'Αρη Δικταίου:

Αυτό που θέλεις, Γη, δεν είναι, αθώρητη ν' αναγεννιέσαι  
μέσα μας; — Δεν είναι τ' όνειρό σου  
νά 'σουν μια φορά αθώρητη; — Γη! αθώρητη!

Ο Χάιντεγгер σχολιάζει αυτούς τους στίχους στο βιβλίο-του: M. Heidegger 1963<sup>4</sup>, σελ. 294 κ.ε.