

RAZUMEVANJE ARHITEKTURE V HERMENEVTIČNI FILOZOFIJI

Arhitektura se kot lepa ali kot praktična umetnost že od začetka filozofije uvršča v njeno polje mišljenja, tako na ravni estetike kot drugih filozofskih disciplin. V nadaljevanju predstavljamo razmišljanja in pozicije o arhitekturi, ki jih je obrodila hermenevtična filozofija v dvajsetem stoletju, ko se je po novem zasnutju Heideggra povezala s fenomenologijo. Prav Heideggrova stava do arhitekture nas bo vpeljala v problematiko, ki sta jo nadaljevala dva vidnejša misleca in nadaljevalca njegove filozofije – Gadamer in Vattimo.

265

Dokaj enostavno vprašanje, ki se nam na tem mestu odpira, je kako razumeti arhitekturo v sklopu hermenevtične filozofije. Ali ohraniti razumevanje arhitekture v sklopu estetike in v okviru zastavitve umetniškega dela kot izvora sijanja resnice kot *aletheie*? Ali arhitektura lahko postane v zadnji instanci tudi utemeljiteljica filozofije? Arhitektura se je v dvajsetem stoletju, v okviru kategega se teoretična pozicija prej omenjenih filozofov tudi premika po časovni premici od tridesetih do konca devetdesetih let, korenito spremenila glede na pretekla obdobja.

Arhitekturna teorija se je do prehoda v industrijsko revolucijo in do svojega razvojnega razmaha v dvajsetem stoletju ukvarjala najbolj izrazito s postavkami, ki jih je že v antiki postavil Vitruvij. Ta tudi začrta arhitekturno teorijo v

okviru klasičnih stebrih redov. Kot osrednje teoretične postavke arhitekture utemelji firmitas (trdnost), utilitas (uporabnost) in venustas (lepoto). Izraz arhitektura se pojavi še pred Vitruvijem, saj je grškega izvora, sestavljata pa ga besedi archč in taktos. Takšna etimologija je izpeljana iz Odiseje, kjer Homer med nujno potrebne poklice za funkcioniranje polisa vključuje tudi tesarje. ‚Archč‘ slovenimo s principom, glavnim počelom, izhodiščem, temeljem. ‚Taktos, grško pomeni tesar, koren ‚tek-‘ pa pomeni tudi plesti, zidati. Iz tega pletenja in zidanja se razvije tkivo, detajl ali voz. Taktos ali tecnitos je torej tesar, ki pripravlja lesene konstrukcije, iz katerih nastanejo kamnite zgradbe. Torej je posameznik, ki je izveden v tem poklicu, učeni izvedenec s posebno spretnostjo, in to je arhitekt. Taka etimološka izpeljava arhitekture iz antike je vključena tudi v današnje razumevanje arhitekture, kjer jo iz renesančnega izročila razumemo kot uporabno umetnost, ki ni le obrt oziroma večšina (techné). Renesansa se je teoretično dvignila z Albertijem, Palladio pa kot eden večjih predstavnikov tega obdobja v kamnu uresniči marsikateri ideal preporoda antike. Na začetku dvajsetega stoletja so arhitekti prvič začeli poveličevati funkcionalnost in izničevati pomen oblike s funkcionalizmom, ki ga zaradi poudarjanja funkcionalnosti stavb slikovito opisuje krilatica »forms follows function«. Arhitektura začetka dvajsetega stoletja razvije nove izrazne oblike modernizma, ki so ga oblikovali Adolf Loos, Mies Van der Rohe, Frank Lloyd Wright, oblikovalska šola Bauhaus s Gropiusom na čelu in drugi. Pri njih izraznost ornamenta zamenja moč materiala, zgradba pa je narejena po meri človeka. Modernizem se prevesi v postmodernizem v sedemdesetih letih, ko se začnejo prvi odmiki kazati prav v arhitekturi, kjer se debata o postmodernizmu tudi prvotno zastavi in je danes v teoriji humanizma še prisotna, tudi v filozofiji.

1. Heidegger in arhitektura kot temeljna poteza biti

Heidegger vprašanje arhitekture, ki pri njem presega meje estetike in se razraste na ontološko raven, tesno povezuje v vprašanju prebivanja in grajenja ter resnice. Ker se je s to tematiko ukvarjal v več člankih (*Izvor umetniškega dela, Grajenje, mišljenje in prebivanje, Pesniško prebiva človek, Umetnost in prostor, Tehnika in preobrat, Poreklo umetnosti in določitev mišljenja*), bomo njegovo mišljenje skušali osvetliti z več gledišč, ki nam bodo obenem omogočila vpogled v preskoke njegove misli.

V spisu *Izvor umetniškega dela* (1936) nemški mislec tako umetnost in umetniško delo zastavi kot še eno mesto sijanja resnice kot neskritosti, s čimer svojo misel gradi na grškem razumevanju resnice. Heidegger skuša resnico razpreti preko analize konkretnega umetniškega dela – Van Goghove slike *Kmečki čevlji* –, s čimer se poda na pot odprtja bistva umetnosti. Slika mu je pokazala pravo bistvo kmečkih čevljev, v svoji nadaljnji eksplikaciji pa pove: »Van Goghova slika je razkritje tega, kaj to orodje, par kmečkih čevljev, v resnici je. To bivajoče je izstopilo v neskritost svoje biti. Neskritost bivajočega so Grki imenovali *aletheia*« (Heidegger, 1967: 260). Umetniška slika razpira bistvo tega orodja, potem pa se avtor nadalje povzpne do bistva umetnosti: »V delu umetnosti se je postavila v delo resnica bivajočega ... Bivajoče, par kmečkih čevljev, se v delu postavi v sijanje svoje biti. Bit bivajočega stopi v stalnost svojega sijanja. Bistvo umetnosti bi bilo tedaj tole: samopostavljanje resnice bivajočega v delo« (Heidegger, 1967: 260). Umetnost tako v umetniškem delu, preko svojega lastnega izrazja, postavi bivajoče v sijanje, bivajoče preskoči iz teme v svetlobo, iz skritega zasije v neskrto. Umetniško delo ne postavi v sijanje le posamičnega, konkretnega, ampak izvrši sijanje občega. »Delo nam je povedalo, kaj je orodje. S tem je tako rekoč pod roko prišlo na dan, kaj je v delu na delu: razpiranje bivajočega v njegovi biti: dogodek resnice« (Heidegger, 1967: 263). Umetniško delo razpira bivajoče kot bivajoče in na njem se vrši dogodek resnice. Samo umetniško delo je dogodek resnice, je to razpiranje in je ta resnica bivajočega. Za Heideggra, ki se ne sprašuje po kriteriju resnice, saj mu je pomembnejše razprtje resnice kot tako, je odnos med resnico in bitjo, ki je eden izmed štirih načinov izrekanja resnice po Aristotelu, ključnega pomena. Šele s tem odprtjem, s to razklenitvijo bivajočega, se lahko napotimo k razumevanju bistva umetnosti in umetniškega dela.

Na tem mestu Heidegger uvede znani primer grškega templja, kjer poda določitev odnosa med delom in resnico. Heideggrov zglede je tempelj, ki je lociran na arheološkem najdišču Paestum, kjer stojijo še trije drugi templji, ki so posvečeni Heri in Ateni. Kot ugotavlja Migeul de Beistegui, je nenavadno, da prav taisti primer uporabi tudi Le Corbusier v poročilu o grškem dorskem templju, kjer pravi: »Grki so na akropoli postavili templje, ki jih vzgibava ena sama misel: okrog njih so zbrali opustošeno pokrajino in jo zbrali v kompozicijo« (Le Corbusier, v: De Beistegui, 2002: 208). Heideggrova izbira templja kot še enega zglede umetniškega dela, ob katerem se bo podal k določitvi bistva umetnosti, ni naključna, saj z njim uvede znano razliko med svetom in

zemljo. Tako tempelj kot človek sta utemeljena na zemlji, tempelj je delo, ki to zemljo razpira, ki odpira to »k ničemur zgneteno brezutrudno-neutrudno«. Tempelj kot delo nam zemljo drži odprto, tako da ta postane svet. »Dvigajoč se v sebi, delo razpira neki svet in ga ustanavlja v tem trajanju. Biti delo pomeni: odpreti neki svet« (Heidegger, 1967: 270). Delo torej razpira to zaprtost zemlje in postavlja, drži odprti svet, to razpiranje sveta pa delu daje edinstveni pomen. Delo je proizvod in je hkrati tisto proizvajajoče, saj je vselej na delu – je v odpiranju. Zemlja je naravnana v zaprtost, aktivnost dela pa jo zmore zadržati v odpiranju. Odprtost sveta in zaprtost zemlje sta v nenehnem boju, v želji prevlade enega nad drugim. Ta boj se odvija v razporu, njuna sprtost se odraža v tej reži: »Delovnost dela je v bojevanju razpora med svetom in zemljo« (Heidegger, 1967: 275). V tem razporu zemlja in svet vstopita v potrjevanje lastnega bistva, v dvigovanje enega nad drugega. Delovnost dela drži odprt razpor, sili zemljo in svet v nenehno potrjevanje. Umetniško delo tako vznikne iz tega prežemanja, iz tega boja sveta in zemlje, uskladi ta boj in pri tem zasije kot resnica. In če se razpor med zemljo in svetom odpira predvsem z delovnostjo dela, kakšno je bistvo umetnosti ob takem pojmovanju dela? Bistvo umetnosti je samopostavljanje resnice v delo, resnica pa je »bistvo resničnega« (Heidegger, 1967: 277) in jo razumemo kot neskritost. Neskritost bivajočega je pripušcanje bivajočega v sijanje, v prikazovanje: bit bivajočega pa je bila pri izvoru filozofije mišljena kot prikazovanje prisotnega (Heraklit, Parmenid). Heidegger hoče obuditi razumevanje izvornega pomena resnice kot neskritosti, v luči katere je bit dana kot prisotnost prisotnega. Sama neskritost nas postavlja v bistvo, vselej smo v neskritosti in ji sledimo. »Sredi bivajočega v celoti biva neko odprto mesto. Neka razsvetljava je. Mišljeno s strani bivajočega je bolj bivajoča kakor bivajoče. Ta odprta sredina sama obkroža vse bivajoče kakor Nič, ki ga komaj poznamo« (Heidegger, 1967: 279). V tej sredini bivajočega, ki ga vidimo v njegovi neskritosti, stoji neka sredina, neko odprto mesto, ki je razsvetljava. Ta razsvetljava določa skritost in neskritost, meče luč na bivajoče ali pa to bivajoče zastira, ga drži v temi. Razsvetljava je lahko hkrati skrivanje: to skrivanje se dogaja kot izmikanje ali kot zastiranje. Heidegger nato zastavi pojem bistva resnice: »K bistvu resnice kot neskritosti sodi to kratenje na način dvojnega snovanja« (Heidegger, 1967: 281). Bistvo resnice je ta prarazpor odprte sredine, ta razsvetljava, v katero je postavljeno bivajoče. Resnica, to odprto, stoji v sredini bivajočega in se na kaže kot neskritost. K temu odprtemu sodita zemlja in svet: »Zemlja in svet se prežemata le, kolikor se resnica dogaja kot prarazpor razsvetljave in skritosti« (Heidegger, 1967: 282).

Resnica se lahko dogaja, lahko se nam daje na več načinov, med katerimi sta tudi delovnost dela in lepota. Delovnost dela je to proizvajajoče onega odprtega razpora, lepota pa je eden izmed načinov bivanja resnice kot neskritosti. Resnica se postavi in utemelji v odprtem, ob tem se dogaja tudi kot razsvetljava, saj razsvetljava te odprtosti in umeščanje v odprto sodita skupaj, razsvetljava in umeščanje sta isto dogajanje resnice. Bistvo umetnosti kot samopostavljanja resnice v delo je torej eden izmed bistvenih načinov, kako se resnica umešča v bivajočem. Heideggrovo mišljenje spremlja resnico kot dogajanje, v nadaljevanju pa bomo videli, da tudi Gadamer opredeljuje samo umetniško delo kot dogajanje. Resnica pa se pri Heidegggru lahko dogaja tudi na način vpraševanja ali pa kot bistvena žrtev. Resnica bivajoče spravi do sijnja, bivajoče spravi v ris, v na-risu se oriše bivajoče v svoji neskritosti, ta naris kot temeljni ris riše vznikanje razsvetljave bivajočega.

Heidegger je svojo teorijo estetike, če nam je dovoljeno dati ji tako ime, gradil ob več zgledih, pri čemer je iz kroga umetnosti večkrat izpostavljal pesništvo, ki mu je bilo najbolj žlahtna oblika umetnosti, saj bolj jasno kot filozofija bere namige bogov iz četverja. Če sledimo Heidegggru v njegovih razmišljanjih o Hoelderlinu, vidimo, da je ustanavljanje biti povezano z bogovi, ker so prvotno ti poimenovali in dajali svet. Bogovi se oglašajo, govorijo z namigi, pesniki pa zmorejo v svoji nedolžnosti brati namige, ki drugim uidejo. Zaradi tega je pesnik izvrženec, izobčenec med ljudmi in med bogovi, saj ne pripada ne enim ne drugim, ampak je njihov vmesnik in glasnik; to pa Hoelderlin izrazi v svojem verzu takole: »Pesniško prebiva človek na zemlji« (Heidegger, 2001: 33). Le pesniki zmorejo pripovedovati o pesništvu in o bistvu pesnjenja, saj edino oni lahko izrazijo pesniško prebivanje v razklanosti četverja med bogovi in ljudmi, med nebom in zemljo. Četverje je bilo prisotno že v grštvu, kjer je kozmos razdeljen na zemljo in nebo, na ljudi kot smrtnike in zemljane ter na bogove kot nesmrtnike in nebeščane. Šele pesniki se lahko dotikajo neba, ko stojijo na zemlji, berejo signale bogov in jih prevajajo ljudem. Pesniki prebivajo ob izvoru, iz katerega črpajo. Četverje stoji v soodvisnosti: »Zvenijo štirje glasovi: nebo, zemlja, človek, bog. V njih zbira usojenost celo neskončno razmerje. Vendar nobeden izmed teh štirih ne stoji in ne deluje enostransko zase. Nobeden ni končen v tem smislu. Nobeden ni brez drugih treh. Neskončno se držijo drug ob drugem, so, kar so, iz neskončnega razmerja, so ta celota sama« (Heidegger, 2001: 160). V tem zvenu in prepletenosti obstajajo od vedno, človek je od vekomaj v tem obnebj in v tej totaliteti. Prisotnost bogov in prisotnost sveta se sočasno dogajata v govorici. Ko se nam v govorici

dajejo bogovi, se nam ob tem daje tudi sveto. Bogovi so tisto presežno, transcendenca, v katero je človek bil usmerjen in v katero je usmerjen. Sveto obkroža bogove, ni pa ne del bivajočega ne del biti bivajočega, ampak se sveti iz jasnine kot jasnine: sveto je nad ljudmi in nad bogovi. Sveto zasije, ko je v umetnini, godi se na kraju umetnosti. Pesniki kot posredniki četverja v pesništvu odpirajo svet, to pa zmorejo le zato, ker posredujejo svete besede, sveto. V svetem se človeku razpre tisto najbolj oddaljeno in skrivnostno: neskritost bivajočega. Pesništvo razpira neskritost, postavljeno je ob bok filozofiji. Mišljenje ju primerja, četudi lahko bistvo mišljenja in bistvo pesništva razumemo kot isto bistvo, kot dve zrcalni sliki istega.

270

Šele v besedilu *Grajenje, mišljenje, prebivanje* se bo Heidegger najbolj neposredno dotaknil vprašanja arhitekture in ga povezal z nekaterimi osrednjimi točkami svojega mišljenja, kot so bit, prebivanje, resnica. Osrednje vprašanje tega eseja je, kaj je to prebivanje in v kolikšni meri grajenje spada v prebivanje. Cilj grajenja sicer je prebivanje, vendar pa vse zgradbe niso prebivališča, saj na mostu, cesti ali skladišču ne prebivamo, po drugi stani pa je prebivanje namen vseh zgradb. Prebivanje in grajenje Heidegger zastavi kot medsebojno odvisnost namena in sredstva, vendar s tem poudarkom, da grajenje ni le sredstvo in pot k prebivanju, je nekaj več: grajenje je samo na sebi že prebivanje. Da bi določil bistvo grajenja, se ozre po etimološki razlagi besede ‚graditi‘ in sklene, da ‚graditi‘ izvorno pomeni neko negovanje in gojenje ter vzpostavljanje stavb, oba ta možna načina izvirnega pomena grajenja pa sta vsebovana v prebivanju. Prebivanje očrta kot samolastni smisel grajenja, ki v primerjavi z mnogovrstnim načinom grajenja tone v pozabo. Zaradi tega prebivanja ne izkušamo več kot bit oziroma ni več mišljeno kot temeljna poteza človekove biti. Odnos med grajenjem in prebivanjem razgrne govorica o grajenju. Grajenje enači s prebivanjem, prebivanje pa definira kot način, kako smrtniki so na zemlji. Grajenje kot prebivanje se razgrne v grajenje, ki neguje, torej v neko rast, in v grajenje, ki vzpostavlja zgradbe. Človek vselej zmore graditi le, kolikor prebiva. Prebivanje preko prizanašanja, ki ga v celoti preveva, omogoča sožitje in obstoj četverja štirih – neba, zemlje, bogov in smrtnikov. Temeljna poteza prebivanja – prizanašanje – tako pomeni varovati četverje v njegovem bistvu. Četverje je prostor, kjer se godita prebivanje in grajenje, ter ostaja temeljni okvir za njuno razumevanje.

Heidegger v drugem delu tega eseja poda še en znan primer grajene stvari: most. V luči zastavitve pomena četverja je seveda glavna poteza mostu ta, da

na svoj način pri sebi zbere zemljo in nebo, bogove in smrtnike. Most s tem zbiranjem postane neka stvar, »ein Ding«, in kot stvar šele lahko zbira četverje. Ob četverju pa most tudi umešča neko mesto, ki je pred tem bilo le kraj. Most kot stvar zbira četverje tako, da četverju umešča neko mesto, ki dalje določa trge in poti – torej oblikuje prostor. Razumevanje prostora pa izhaja iz te določitve; prostor je tisto uprostorjeno, spuščeno v svojo mejo, uprostorjeno pa je vsakokrat umeščeno in usklajeno, kot smo videli ob primeru mosta. Prostor pa izbira svoje bistvo iz krajev – to bistvo po Heideggerju ne izhaja iz prostora samega. Prostor človeku ni ne zunanji predmet ne notranji doživljaj, temveč je človeku dana možnost, da s prebivanjem odpira prostor. Človek prebiva v četverju in se zadržuje pri stvareh. To, da smrtniki so, pove, da prebivajoč prestopajo prostore zaradi zadržanja pri stvareh in pri krajih.

Na tem mestu pa se Heidegger izrazito naveže na arhitekturo, ko pravi, da obstajajo stvari, ki kot kraji umeščajo neko mesto, in to so zgradbe. Zgradbe so produkt in posledica grajenja. Nekatere stvari torej delujejo kot kraji, ki četverju umeščajo neko mesto – to mesto pa uprostorja neki prostor. V bistvu stvari kot mest se odraža odnos med krajem in prostorom ter med krajem in človekom. Pri tej razdelitvi na stvar, kraj, mesto in prostor pa Heidegger vpelje še dva pojma: medprostorje (spatium) in razsežnost (extensio). V tistih prostorih, ki so uprostorjeni z mesti, se nahaja tudi medprostorje, v medprostorju pa tiči prostor kot čista razsežnost. In ravno spatium in extensio nam dajeta možnost, da prostor merimo in premerjamo. Po drugi strani pa človek tiste prostore, ki jih premerja vsak dan, uprostorja v kraje. Pri tej formulaciji je za odnos med arhitekturo in prebivanjem pomembno predvsem to, da bistvo krajev temelji v zgradbah. In če se človek premika med prostori, je vselej tu in tam – prestopa namreč prostor in ga prehodi. Razmerje človeka do krajev in s tem do prostorov leži v prebivanju: razmerje med človekom in prostorom je bistveno premišljeno prebivanje. Kraj pa uprostore četverje v dvojnem smislu: dopušča in vzpostavlja ga. S tem dvojnim uprostorjenjem je kraj varstvo četverja.

271

Povrnimo se ponovno k zgradbam: Kakšen je pomen zgradb za prebivanje? Hiša je kraj take vrste, da človeka nastani. Grajenje proizvaja take kraje, ki so nastanjenja, vendar niso nujno tudi prebivališče. Grajenje namreč proizvaja kraje: prostor kot spatium in kot razsežnost nastopi v stvarnosti sklada zgradb. Grajenje sprejema napolnilo za ustanavljanje krajev iz ubranosti četverja, s tem pa zgradbe obvarujejo četverje. Zgradbe so tiste, ki izoblikujejo prebivanje. Grajenje sprejema napolnila četverja in temu tudi odgovarja; s tem pa privede

četverje v neko stvar in privaja stvar kot kraj v že prisotno. Heidegger iz te izpeljave sklene, da je bistvo grajenja v dopuščanju prebivanja. Izvrševanje tega bistva grajenja pomeni vzpostavljanje krajev preko usklajevanja njihovih prostorov. In ker zmoremo graditi le, če prebivamo, Heidegger iz enačaja med prebivanjem in grajenjem sklene, da šele pravo prebivanje dopušča grajenje. Zakaj je prebivanje tako pomembno? Zato, ker je temeljna poteza biti. Tako grajenje kot mišljenje sta prebivanju neizogibna in /xx?/ nedopustna, smrtniki pa so v prebivanju tudi zato, ker so ustanovljeni po meri biti. Smrtniki lahko privedejo prebivanje v polnost svojega bistva šele s tem, ko bodo gradili iz prebivanja in mislili za prebivanje.

272

Heidegger je torej opredelil umetniško delo kot samopostavljanje resnice v delo, arhitekturo pa je zastavil kot umetniško formo v okrožju ontologije, saj zmoremo graditi le, če prebivamo, prebivanje pa je temeljna poteza biti. Pri tem prikazu smo izpustili pregled njegovega razumevanja biti-v-svetu iz *Biti in časa*, ker za sam prikaz njegovega stava do arhitekture ni osrednjega pomena. Kar je zaznamovalo celotno njegovo misel v nadaljevanju njegovega mišljenja, je položaj, ki ga je določil tehniki. Tehnika sama ni isto kot bistvo tehnike, katerega temeljna poteza je v tem, da zakriva bit. V predavanjih z naslovom *Tehnika in preobrat* Heidegger pravi: »Tehnika je način razkrivanja. Tehnika biva v tistem območju, kjer se godi razkrivanje in neskritost, kjer se godi aletheia, kjer se godi resnica« (Heidegger, 1967: 331). Moderna tehnika je usmerjena predvsem v pridobivanje energije z izzivanjem narave. To razkrivanje v moderni tehniki ima torej značaj nekega izzivanja, ki tudi človeka izziva v postavljanje na razpolago: »S tem da se človek ukvarja s tehniko, se udeležuje postavljanja na razpolago kot enega načina razkrivanja« (Heidegger, 1967: 334). Človeku je dano, da prisotno razkriva le tako, da odgovarja nagovoru neskritosti, ki ga nagovarja v govoric. Nemška beseda za po-stavje je *Gestell*. To po-stavje, ki postavlja moderno tehniko, pa Heidegger zastavi kot bistvo tehnike. Po-stavje je način razkrivanja, ki vlada v moderni tehniki in ni samo nič tehničnega. »V po-stavju se godi tista neskritost, po kateri delo moderne tehnike to dejansko razkriva kot razpoložljivo postavbo« (Heidegger, 1967: 343). Po-stavje je tisti kraj, kjer se godi neskritost, po-stavje je postalo sama prisotnost in zato tehnika ni le človeško delo, ampak je človeka preseгла, začela mu je vladati. Po-stavje ne vlada le človeku, vlada vsemu, tudi znanosti, in pri tem zakriva, da je znanost kot eksaktno vedenje, naravoslovje, bila proizvedena iz samega bistva tehnike. Po-stavje postavlja človeka v razkrivanje dejanskega na

način postavljanja na razpolago. Človeku vlada po-stavje kot usoda razkrivanja. Obenem pa je človek lahko svoboden le v območju usode. Človek danes nikjer ne srečuje več svojega bistva, ker tako trdno sledi izzivanju po-stavja, da tega ne dojema več le kot neki nagovor, ampak kot resnico. Po-stavje tako skrije pro-iz-vajanje – prejšnji način razkrivanja –, ki je tudi resnica oziroma dogajanje neskritosti: »Po-stavje zastre sijanje in vladanje resnice« (Heidegger, 1967: 353). Usoda tega postavljanja na razpolago je zato skrajna nevarnost, ki preti človeku. Pri tem ne smemo pozabiti, da tehnika sama ni demonska ali nevarna, takšno je namreč samo bistvo tehnike.

Bit lahko izenačimo z bistvom tehnike, ker se je postavila v postavje. K temu bistvu biti sodi prvenstveno tudi bistvo človeka, ker je ravno človek tisti, ki biti omogoča, da se obvaruje sredi bivajočega in da se lahko kaže. Na osnovi tega lahko sklepamo, da bistva tehnike ni mogoče spremeniti brez človeka. Ta sprememba, ki bo pomenila prebolevanje te pričujoče usode biti, se bo godila s prihodom neke nove usode, ki je ni mogoče predvideti. Človek lahko sodeluje v tem prebolevanju bistva tehnike tako, da odgovarja svojemu bistvu, to bistvo pa odgovarja prebolevanju. »Da pa bi bistvo človeka postalo pozorno na bistvo tehnike, da bi se med tehniko in človekom glede njunega bistva spočel bistveni odnos, mora novodobni človek najti pot vrnitve v širino prostora svojega bistva« (Heidegger, 1967: 367). Ali ni ravno umetnost ena izmed poti vrnitve?

273

Nevarnost postavja je nevarnost vseh nevarnosti, ki preti tako biti kot človeku, vendar se v samem bistvu nevarnosti skriva možnost preobrata, da se bo bistvo biti vrnilo v bivajoče. Nevarnost se v preobratu kaže obenem kot to rešilno; preobrat k temu rešilnemu biti, k vrnitvi biti na mesto v bivajočem, se ne dogaja, ampak se zgodi nenadno, v preobratu razsvetli razsvetljava bistva biti, vrne se resnica bistva biti, kot v-blisk. Postavje zastira bližino sveta in zastira tudi to zastiranje, vendar pa v postavju razsvetli preblisk svetlobe sveta, blisk resnice biti. V postavju se po taki zastavitvi torej skriva tudi upanje – postavje lahko razumemo kot zastrti vblisk. Človek se mora ob vblisku zagnati proč od sebe, k vblisku in mu tako odgovarjati. Sodobnemu človeku zaradi tehnike kopni gledanje in poslušanje, torej tudi zmožnost pristnega vpraševanja: »Konstelacija biti je odtegotvanje sveta kot zapuščenost stvari« (Heidegger, 1967: 380). S tem mankom poslušanja in gledanja, ki nam ga daje tehnika, smo po Heidegggru vedno bolj tuji svetu, ta se nam odteguje. Odtegotvanje sveta pa je največja skrivnost biti znotraj vladavine postavja.

274 Delo »*Metafizika*« in izvor umetniškega dela nam v krogotoku Heideggrovega mišljenja daje nekatere odgovore na vprašanje o položaju umetnosti v dobi tehnike. Vprašanje o izvoru umetniškega dela Heidegger postavi v tem spisu v sovisje z vprašanjem prevladanja estetike. Estetika je bila prevladovana v boju z metafiziko, zaradi česar je v ospredje stopilo le vprašanje resnice biti, medtem ko so druge pojasnitve bivajočega poniknile ali pa postale manj pomembne. Sam izvor umetniškega dela je treba iskati v grškem mišljenju umetnosti, kar je Heidegger utemeljil tudi v *Izvoru umetniškega dela*, saj danes prebivamo v obdobju, kjer je na delu brezumetniškost (Kunstlosigkeit), ki »... izhaja iz moči vedenja o bistvenih odločitvah, zaradi katerih moramo prehoditi vse to, kar se je do zdaj, in to dovolj poredko, dogajalo kot umetnost. V obzorju tega vedenja je umetnost izgubila odnos do kulture, tu se razodeva zgolj kot eno dogodje biti« (Heidegger, 1998: 329). Brezumetniškost je vedenje, da popolno izvajanje v skladu s pravili ne more biti umetnost, ta se je v vsakem primeru dogajala zelo poredko. Brezumetniškost je vedenje, da bi morala »umetnost« odgovarjati bistvu umetnosti, torej resnici biti. Brezumetniškost je vedenje, da se je »umetnost« kot pogon postavila izven bistva umetnosti, tako da bi brezumetniškost sploh lahko izkusila. Brezumetniškost je ravno ta beseda, »umetnost«, v narekovajih, premaknjena iz svojega bistva. Umetnost se preko brezumetniškosti vključi v mišljenje dogodja, saj je vse, kar je ostalo od umetnosti, le eno dogodje biti. Umetnost nima več odnosa do kulture, nima več svojega bistva.

Širša zastavitev območja, v katerem se je umetnost odpovedala svojemu bistvu, je dana v Heideggrovem predavanju iz leta 1967, ki ga je imel na Akademiji znanosti in umetnosti v Atenah, in v marsičem predstavlja temeljni premik v njegovem razumevanju umetnosti. Predavanje nosi naslov *Poreklo umetnosti in določitev mišljenja*. Poreklo umetnosti je tisto določilno za mišljenje, s čimer ponovno stopamo v odnos med metafiziko in estetiko. Heidegger se v tem predavanju ob svojem prvem obisku Grčije, kjer se je tudi prvič soočil z realnostjo grškega prostora in grške zastavitve sveta, ki jo je tako korenito poudarjal v svojem mišljenju, dotika vprašanje o poreklu umetnosti v Heladi, kjer je *technites* vsak, ki je več v proizvodjanju nečesa, umetnost pa je *techne*, vendar ni tehnika. Drugi del predavanja je posvečen moderni umetnosti in se sprašuje po nagovoru, kateremu odgovarja ta umetnost. Umetniška dela danes namreč ne pripadajo več le enemu narodu, ampak celotni univerzalnosti svetovne civilizacije. Univerzalnost svetovne civilizacije usmerja in zasnavlja znanstvena tehnika. »Zato se kar sama ponuja razlaga, da je okrožje, iz katerega prihaja

nagovor, ki mu mora danes odgovarjati umetnost, znanstveni svet« (Heidegger, 1998: 346). Tak izvor moderne umetnosti je radikalno nasproten tistemu iz spisa *Izvor umetniškega dela*, kjer umetniško delo izhaja iz nagovora razpora med svetom in zemljo. Znanstveni svet se nam, tudi s pomočjo jasnih in daljnosežnih uvidov Nietzscheja, razpira kot zmaga metode nad samo znanostjo. Metoda obvladuje znanost do take mere, da ji je ta v vseh pogledih podrejena. Zmaga metode pa se razvija v obliki kibernetike, in to do te mere, da je znanstveni svet postal kibernetični svet. Temeljna poteza kibernetičnega sveta je krmiljenje, ki je nanj navezano, to krmiljenje se posreduje in vlada s predajanjem sporočil, informacij. Informacija je tiste vrste komunikacija, ki je enosmerna, in ravno v prevladi te vrste komunikacije, te vrste sporočanja oziroma tega dela govornice, lahko vidimo tujost, v kateri človek danes prebiva. Kibernetični svet omogoča obstoj enoličnega in univerzalnega sveta, v katerega je napoten človek. Temeljna lastnost človeka v kibernetičnem svetu je, da nastopa kot njegov upravljalec. Človek je postavljen v svet kibernetične univerzalnosti, kjer se je odnos med subjektom in objektom sprevrgel v tok informacij. Zato Heidegger pravi, da je treba premisliti tisto, kar vlada v modernem svetu, da bi lahko razmislili poreklo umetnosti. V premislek nam podaja dve točki, in sicer da je temeljna poteza kibernetičnega sveta upravljanje, po katerem teče tok informacij, človekovo nanašanje na svet pa je zajeto v vladavini kibernetične znanosti, ter da je industrijska družba samopostavljajoča se subjektiviteta. Industrijska družba ima podrejene vse objekte, zato postane merilo objektivnosti, celo njen obstoj temelji v njeni zajetosti s svojo lastno tvorbo. Kako pa je z umetnostjo v industrijski družbi? Za ta uvid je potreben korak nazaj, v čas, ko svetovna civilizacija v današnjem pomenu ni obstajala. »Sebeskrivajoča se neskritost je ostala neprikazljiva in neznatna za svet, katerega mere postavljata astronautika in jedrska fizika« (Heidegger, 1998: 353). A-letheia kot neskritost v tem sebeskrivanju je ostala v svetovni civilizaciji nemišljena. Temu zaključku lahko dodamo še misel brezumetniškosti kot temeljno potezo umetnosti v dobi tehnike in industrijske družbe, ko umetnost ne kaže več neskritosti, ni več kraj tega sijanja, ampak je postala zgolj eno dogodje biti. Arhitektura pa je bila še pred tem zastavljena kot umetnost, ki se giblje na ontološki ravni, saj je povezana s prebivanjem, ki je temeljna poteza biti.

Zdaj se nam končno razpira vprašanje o razumevanju arhitekture v Heideggrovi filozofiji, ki je po spisu *Grajenje prebivanje mišljenje* postavila še nekatere korenite implikacije o razumevanju umetnosti v dobi tehnike. Ali je arhitektura

prenehala biti s prebivanjem in grajenjem temeljna poteza biti? Odgovor na to vprašanje nam lahko podata Heideggrova učenca, ki sta v marsičem nadaljevala njegovo miselno pot in arhitekturi v svojem mišljenju odmerila dokaj pomembno mesto.

2. Gadamerjeva postavitev arhitekture kot najodličnejše umetnostne forme

Heideggrov učenec Hans-Georg Gadamer je nadaljeval pot svojega učitelja, predvsem pa je hermenevtiko ponovno postavil v središče spraševanja svoje in nato tudi svetovne filozofije. Z delom *Resnica in metoda* je utemeljil nove meje razumevanja hermenevtike, saj je želel odkriti izkustvo resnice v oblikah izkustva, ki so zunaj znanosti; ta izkustva pa so filozofska, umetniška ali zgodovinska. Z zastavitvijo takega raziskovanja resnice, kjer je samo izhodišče premaknjeno, izraža težnjo zoper univerzalno zahtevo znanstvene metodologije. Drugače povedano: izkustva resnice ni več mogoče doseči v znanosti, kot je (bila) osnovana, ampak ga je možno spoznati le še preko filozofije, umetnosti, zgodovine. Kar obenem tudi pomeni, da so ta tri področja po Gadamerjevem mišljenju izmaknjena dosegu znanosti. Gadamer hermenevtika ne razume kot metodologijo humanističnih znanosti, ampak jo bere kot poskus vzpostavitve dialoga znotraj samih humanističnih znanosti in dialoga s celotno izkušnjo sveta.

276

Gadamer med vodilne humanistične pojme vključi omiko, *sensus communis*, razsodno moč in okus, pri čemer humanistične znanosti kot znanosti vzpostavlja tradicija pojma omike, ne pa metode moderne znanosti. Za razvitje pojmov razsodne moči in okusa je zaslužen predvsem Kant. Ta je z razsodno močjo legitimiral teleologijo kot načelo razsodne moči ter s tem vzpostavil most med razumom in umom. Kantova kritika okusa oziroma njegova estetika je le priprava na teleologijo, ki njegovo celotno filozofijo privede do sistematičnega sklepa. Gadamerjevo ukvarjanje z estetiko pa lahko razumemo predvsem kot gnoseološki in ontološki prehod, saj želi v izkustvu umetnosti upravičiti spoznanje resnice. Obenem pa se v tem kaže tudi zavora, ker izkustvo umetnosti tega, kar poskuša, nikakor ne more tudi doseči kot sklepno spoznanje. Umetniški jezik je namreč za Gadamerja treba razumeti kot dogajanje. Vsakršno srečanje z jezikom umetnosti je srečanje z nezaključenim dogajanjem, ki je tudi samo del tega dogajanja. V tem razumevanju umetniškega izkustva kot dogajanja v njegovo misel vstopi tudi arhitektura.

Gadamer spraševanje o ontologiji umetniškega dela in njenem hermenevtičnem pomenu odpre z igro, ki v kontekstu umetnosti pomeni način biti same umetnine. Vsakdo, ki v igri sodeluje, mora sprejeti pravila resno, pri tem pa subjekti igre niso igralci – preko njih se igra le pokaže. Izvirni smisel igre je pri tem medialni oziroma prenosni smisel. Kot pravi subjekt igre se na koncu izkaže igra sama, ki je Gadamerju gibanje brez cilja in smotra; je lahkotna in ravno zato dojeta kot razbremenilna. Ena glavnih sestavni igre je tudi njena odprtost – odprtost h gledalcu je v primeru gledališke igre sestavni del zaprtosti igre, kjer se lahko zgodi preobrat. Kot poudari Gadamer, je obrat, v katerem človekova igra izoblikuje svojo pravo dovršitev in s tem postane umetnost, obrat preobrazbe v podobo. Šele s tem obratom prejme igra svojo idealnost in vzpostavi razliko do predstavljanja, ki je bilo na elementarni osnovi na delu pri predstavljanju igralcev.

Gadamer pri taki zastavitvi postavi tezo, da biti umetnosti ni mogoče določiti kot predmet estetske zavesti, bit umetnosti je del bitnega procesa predstavitve in bistveno pripada igri kot igri. Kaj pomeni ta njegova teza? Umetnost je razumljena kot proces, ki se odvija kot igra; umetnina je v taki zastavitvi izenačena z igro, pri čemer bit umetnine ni ločljiva od njene predstavitve. V umetnini je njena bit neločljivo združena z njeno predstavitvijo, in če ju Gadamer izenači z igro, lahko sklepamo, da je tudi smisel umetnine, tako kot smisel igre, medialni smisel. Pri čemer pa umetnino misli izven estetske zavesti, saj bit umetnosti pripada igri. Kako pa je potem z estetsko bitjo, ki bi morala biti predmet estetske zavesti? Estetska bit je določena s specifično časovnostjo oziroma tem, da ima svojo bit v upredstavitvi (literarnega dela, umetniškega dela, ...); le ob izvedbi postane eksistentna kot samostojen in razločen pojav. Vendar pa nam razumevanje umetnine na ravni estetske zavesti po Gadamerju ne bo omogočeno, zato predlaga skok vnaprej.

277

Z razumevanjem umetnine, pri čemer mu je med statutarnimi umetninami najbolj odlična prav arhitektura, prestopi v polje vpraševanja ontološkega temelja okazionalnega in dekorativnega. Pri tem tudi Gadamer delno vstopi v prostor debate o poziciji ornamenta v arhitekturi. Le-tega so funkcionalisti popolnoma izrinili, s postmoderno arhitekturo pa je stopil ponovno v ospredje. Poglejmo, ali je vprašanje okazionalnosti in dekorativnosti obravnaval na substancialni ali na akcidentalni ravni arhitekture. Okazionalnost mu pomeni, da se pomen vsebinsko dodatno določa iz okoliščine, v katero je bil spremenjen, vendar pa vsebuje več, kot bi vseboval, če se ta okoliščina ne bi pripetila. V

bistvu dramskih, glasbenih in statutarnih umetnosti leži, da mora biti njihova izvedba v različnih dobah in ob različnih priložnostnih različna. Pri tem pa se tudi umetnina v vsaki dobi razume in daje drugače, saj tudi oblikuje ob sebi drugačno polje razumevanja. Sam način biti umetnosti, ki v sebi združuje vse umetnine, pa Gadamer označi s pojmom predstavitve, ki enako zajema igro in podobo. Način biti umetnosti se torej daje preko igre in podobe, pri čemer pa je umetniško delo mišljeno kot bitni proces. Ta bitni proces bomo na tem mestu enačili s procesom biti in tako sklepali, da umetniško delo pri Gadamerju tako kot pri Heideggru kaže oziroma razkriva bit.

Gadamer podobo, ki skupaj z igro tvori umetnino, definira kot sredino med dvema skrajnostma, med čistim napotevanjem oziroma bistvom znaka in čistim zastopanjem oziroma bistvom simbola. Razliko med podobo in znakom pa postavi na ontološko raven, saj se podoba ne izčrpa v svoji napotitveni funkciji, ampak se s svojo lastno bitjo udeležuje pri upodabljanju in je s tem ontološko soudeležena. Kje je torej mogoče vzpostaviti razliko med znakom in simbolom na eni strani ter okazionalnostjo in dekorativnostjo na drugi strani? Simbol po Gadamerju ne le napotuje, ampak predstavlja ravno s tem, ko zastopa, oziroma zastopa s tem, ko reprezentira. Ta reprezentacija ni tisto razlikovano med simbolom in znakom, je pa reprezentacija tisto združevalno med simbolom in podobo, saj je navzoča v obeh. Podoba pa ima ravno s svojo pozicijo sredine med znakom in simbolom poseben bitni rang. Preden se še dlje zapletemo v te ontološke hierarhične zastavitve Gadamerjevega poskusa utemeljitve nove hermenevtike, si pogledjmo še njegov odnos do arhitekture.

278

Gadamer pomena umetniškega dela ne vzpostavlja iz njegovega nastanka, ampak pravi, da umetniško delo svojega samolastnega pomena ne dolguje nastanku. Umetnina je že venomer podoba s svojo lastno pomensko funkcijo, ki pritiče tako figurativni kot nefigurativni predstavitvi. Arhitektura je v takem okrožju najodličnejša umetnostna forma, v njej je tudi oblika presežena z vsebino. Arhitektura lahko ob tem tudi sama sebe presega, saj lahko stavba sega preko sebe tako s smotrom, ki ga izpolnjuje, kot z mestom, ki ga je zasedla v prostoru. S tako dvojno vključenostjo tudi stavba za Gadamerja spada med umetnine, čeprav stavba nikoli ni le umetniško delo, ampak opravlja tudi svojo praktično funkcijo. Arhitektura je po drugi strani najbolj statutarna umetniška zvrst, ki povsem jasno razkriva, kako sekundarno je estetsko razločevanje. Tudi pri arhitekturi pa je mogoče pokazati posredovanje, brez katerega umetniško

delo nima dejanske navzočnosti v sedanjosti, saj je ena glavnih lastnosti arhitekture, da se je drži pripadnost njenemu svetu.

Arhitektura je nadalje tista, ki absolutno odlikuje prostor. Prostor Gadamer razume kot to, kar zajema vse v prostoru bivajoče (torej v prostoru nebivajočega ni). Tako definirani pojem arhitekture le-to postavlja visoko nad druge umetnosti: arhitektura zajema vse druge oblike predstavljanja, saj daje prostor za postavitev literarnih del, glasbe, mimike in plesa, itd. Arhitektura je tako kot pri Heglu razumljena kot prva umetnost, s tem da je pri Gadamerju dosegla najvišjo ontološko stopnjo tudi na bistveni in bitni ravni. Arhitektura s tem, ko zajema celoto umetnosti, povsod uveljavlja svoje posebno gledišče dekoracije. Gadamer svojega dojemanja dekorativnosti na tem mestu ne razloži do te mere, da bi nam bilo jasno, ali se želi vključiti v tok debate o dekoraciji, ki je v tedanjem času, namreč v šestdesetih letih prejšnjega stoletja, še kako obremenjevala arhitekto, ali razume glavno funkcijo arhitekture v njeni dekoraciji prostora samega. Vsekakor pa vseobsegajoči položaj arhitekture nasproti drugim umetnostnim vključuje neko dvostransko posredovanje med tem, da arhitektura prostor oblikuje in ga obenem daje na voljo. Bistvo dekoracije Gadamer misli ravno v tem dvostranskem posredovanju, ki gledalca potegne in ga napoti na širšo okolico. Jasno je, da je tudi sam iskal neke bolj trdne osnove za svoj pojem dekoracije, saj pravi, da je potrebno iskati njegovo podlago v ontološki strukturi predstavitve kot načinu biti umetniškega dela. Pri takem Gadamerjevem razumevanju umetnosti pa je zanimivo tole: čeprav se je skliceval na tradicionalno oziroma modernistično umetnost, je vseeno kot temeljno potezo umetnine poudarjal njeno podobo in njeno dogajanje, kar je v preoblikovanju razumevanja umetnosti in umetniškega dela v dvajsetem stoletju, z Marcelom Duchampom in Andyjem Warholom na čelu, tudi rezultiralo v prevlado vizualnih umetnosti nad drugimi izraznimi oblikami. Zaradi tradicionalne zastavitve polja vpraševanja pa Gadamerjevo razumevanje umetnosti izpusti vse druge konceptualne oblike umetnosti (performans, happening, inštalacije, ...), ki so v postmoderini dobi zelo pomembno vplivale na razvoj in na položaj same umetnosti.

Z Gadamerjevim zaključkom o arhitekturi kot najodličnejši umetniški formi, ki jo lahko razumemo tudi kot potrditev Heideggrove postavitve grajenja kot temeljne poteze biti, ki kot taka arhitekturi dopušča pomembno ontološko pozicijo tudi v dobi tehnike, pa prehajamo k Vattimu, ki se bo v svojih spisih tudi sam navezal na problem dekoracije.

3. Vattimo in arhitektura v postmoderni dobi

Vodilni fenomenološki mislec v Italiji, Gianni Vattimo, je Gadamerjev učenec. S tem nadaljujemo zgodbo preinterpretacije učiteljeve misli, kateri je vsak izmed tu predstavljenih filozofov dodal še izrazito noto lastnega mišljenja. Vattima v to predstavitev razumevanja arhitekture v hermenevtični filozofiji ne vključujemo zgolj zaradi dejstva, da je Gadamerjev učenec, ampak tudi zato, ker je pomemben mislec postmoderne. Daljnosežni vpliv postmoderne na filozofijo in tudi na arhitekturo je opisal v svojem spisu »Konec moderne, konec projekta?«, ki ga navajamo v nadaljevanju. Pred tem pa velja poudariti še to, da se je Vattimo skupaj s Pierom Aldom Rovattijem proslavil tudi s postavitvijo koncepta »šibke misli« (pensiero debole), ki je v obdobju postmoderne nadomestila tradicionalno močno misel metafizike. Že ob zatonu nemške klasične filozofije začnejo misleci, kot so Nietzsche in Heidegger, na ontološki ravni razvijati šibko misel. Opredelitev mišljenja s šibko mislijo pa ima posledice tudi v umetnosti, s tem pa tudi v arhitekturi.

280

Vattimo v prej omenjenem spisu opredeljuje najbolj bistvene poteze moderne, da bi nam s tem dovolil vstopiti v razmišljanje o postmoderni. Postmoderna je temeljno definirana ravno kot razlika glede na predhodno obdobje, moderno. Moderno je tako zaznamovala njena bistvena usmerjenost k aktivnosti in racionalizaciji realnosti glede na obstoječe strukture, medtem ko se v postmoderni po Vattimu ponovno odkrijejo poetični karakterji – človek začne ponovno pesniško prebivati na zemlji. Razlika med moderno in postmoderno leži v postavljanju oziroma brisanju meja med realnim in nerealnim. Tako je današnja realnost, saj živimo že četrto desetletje postmoderne, skoraj v celoti postavljena na stopnjo simultanosti. »Realnost realnega časa« omogočajo tehnična sredstva, s katerimi lahko simultano doživljamo dogodke celega sveta (naenkrat). Prav ta simultanost pa je izničila zgodovino, ki v realnosti današnjosti vedno bolj izginja. Medialnost in simultanost naše zgodovinskosti je postavljena v svet, ki doživlja krizo v svojem pojmovanju zgodovine in zgodovinskosti. Ena sama zgodovina se je spremenila v množico zgodovin, v katerih se pripovedujejo različne zgodbe, katerih pomen je bistveno določen z različnimi perspektivami.

Simultanost današnjega sveta je tesno povezana tudi z drugim temeljnim označevalcem sodobne realnosti, to je simulakrom. Simulaker tu lahko razumemo

iz Platonove definicije, ki pravi, da je to popolna kopija nečesa, kar ni nikoli obstajalo. Vattimo pa pravi, da je simultanost današnjega sveta skoraj nujno tudi simulaker, saj se simultanost spremeni v simulaker, ker ni več reference na osnove racionalnosti, ki izvira iz zgodovinskosti. Pri tem smo v postmoderni zaznamovani z naslednjim: če želimo spoznati svet, moramo spoznati ne le eno sliko sveta, ampak se spustiti v množico podobo in slik – pri čemer pa nam tudi to ne zagotavlja, da bomo pridobili pozicijo prave podobe sveta. Tudi pri projektiranju zgradb in načrtovanju ne zadošča več zlati rez ali pa poznavanje osnovnih človekovih potreb, saj je osnovne potrebe nemogoče ločiti od potreb, ki jih diktira trg. Izguba osnovne racionalnosti, ki se jo Vattimo tu prizadeva poudariti, se zrcali tudi v delu arhitektov in planerjev. Arhitektura je bila včasih definirana z močnimi estetskimi kriteriji, kot so ustvariti dober projekt in postaviti lepo zgradbo; danes pa razumevanje lepega na izhaja več iz Kantove formulacije lepega kot sublimnega. V filozofiji in v arhitekturi so se zaradi izgube osnovne racionalnosti in nastopa množice zgodovin izgubili referenti preteklosti. Hegel je umetniško delo definiral kot odraz absolutnega duha; umetniško delo dobi status klasičnega dela takrat, ko odraža svetovni nazor neke skupnosti. Kako pa naj razumemo umetnost in arhitekturo v dobi postmoderne, kjer so namesto abstraktnih pojmov v ospredje stopile posameznosti simulakrov?

Kot pravi Vattimo, danes kič predstavlja prava umetniška dela. Ta dela zavestno mnogovrstnost, značilno za postmoderno, v sebi združujejo v konstrukcijo enega dela. Drug pomemben vidik sodobne umetnosti je monumentalnost, ki jo je možno povezati z ornamentalno in simbolno dimenzijo. Potreba po ornamentalnosti se po Vattimu v arhitekturi kaže takrat, ko ornament direktno ne zagotavlja več osnovne potrebe po zaščiti in zavetju. Potreba po ornamentanosti tako izvira iz situacije, v kateri se človeku kažejo še nove potrebe, ki niso dejanski izraz realnosti, ampak vključujejo tudi dodane, ne nujne momente. V takem času se pojavi večja potreba po ornamentalnosti; v dvajsetem stoletju pa je bil v določenih obdobjih prav ornament predmet žgočih arhitekturnih debat med funkcionalisti in racionalisti. V času postmoderne je okras ponovno na široko sprejet, pri tem pa Vattimo ugotavlja, da je ornament v postmoderni prikaz naših simboličnih potreb, ki niso več vitalne potrebe človeka.

Tretji vidik umetnosti oziroma arhitekture postmoderne vidi Vattimo v tem, da je pozicija arhitekta vedno manj pozicija genija in vedno bolj pozicija sim-

bolnega operaterja. Danes ni več možno razumevanje arhitekturne kreacije per se, saj arhitekt ni več v funkciji človeštva, prav tako kot filozof ni več interpret splošnega videnja sveta. Problem postmoderne leži prav v tem, da se nihče, ne filozof in ne zgodovinar, še manj pa arhitekt, ne more sklicevati na realnosti, ki so bile prisotne v preteklosti. Smo pa v takem času zavedanja zgodovinskosti, ki lahko celo prepreči kreativnost, ki je obenem tisto, kar naša doba najbolj potrebuje. Arhitektura v sodobnem človeku lahko poteši zmožnost vživljanja v zgradbe in urbano strukturo, ki zadovoljuje brezkompromisnost prostora in eksplicitno zavedanje mnogovrstnosti. Vattimo nam tako predstavi pozicijo arhitekture, ki jo naveže na širšo problematiko oziroma simptome časa postmoderne, kjer je težavnost pozicije arhitekture primerljiva s položajem filozofije. S koncem velikih zgodb, ki jih napove Lyotard, se po eni strani končajo tudi velike arhitekture in velike filozofije, ki so te zgodbe pravzaprav vzpostavljale. Arhitektura se, tako kot filozofija, zaradi izgube temelja osnovne racionalnosti po Vattimu v času, ko se pojavi postmoderna arhitektura, vrže v prevlado ornamentalnosti, ki sta jo teoretsko zastavila Rossi in Venturi leta 1966, kar le še poudarja prisotnost simultanosti in simulakra, ki je na delu v naši dobi.

282

Ta sprehod med različnimi spisi hermenevitičnih avtorjev bomo zaključili z delom »Ornament/monument«, s katerim se Vattimo neposredno naveže na delo Heideggra in Gadamerja. Vattimova pozicija je namreč ta, da je Gadamer Heideggrovo razumevanje umetniškega dela kot dogajanja resnice postavil v optiko, ki arhitekturi dodeljuje mesto fundamentalne funkcije med vsemi drugimi umetnostmi, kar nam je naša analiza tudi potrdila. Heidegger se z povezavo umetnosti in resnice ukvarja v vseh svojih spisih, tudi v poznejših obdobjih; Gadamerjevo razumevanje arhitekture pa lahko razumemo tudi tako, da je umetnost v Heideggrovi misli imela povsem dekorativno in marginalno vlogo. Na tem mestu je namreč Vattimova hipoteza ta, da je Heideggrovo ontologijo treba razumeti kot »šibko ontologijo«, saj naj bi bilo dogajanje biti zanj le marginalen dogodek.

Vendar pa je razdelava tega vprašanja zelo obsežna in je na tem mestu ne bomo nadaljevali. Naš krog sklenimo z odgovorom na vprašanje, ki je bilo postavljeno na samem začetku, namreč, kakšno je razumevanje arhitekture v hermenevitični filozofiji. Ali smo zdaj prišli do točke, ko lahko odgovorimo z odgovorom?

4. Arhitektura in njen prostor

Če sledimo Heideggrovi misli, se nam umetniško delo sprva razpre kot samopostavljanje resnice v delo in kot mesto odpiranja razpora med svetom in zemljo, kjer zasije resnica. V nadaljevanju Heidegger grajenje zastavi kot prebivanje, pri čemer bistvo krajev temelji v zgradbah, kraj pa se nam odpira kot varstvo četverja. Bistvo grajenja je razumljeno v dopuščanju, prebivanje pa je temeljna poteza biti. Bit je v dobi tehnike prepuščena zastiranju bistva tehnike ali postavlja, umetnost sama pa je izgubila svoj odnos do kulture in se nam kaže kot le še eno dogodje biti. Umetnost v dobi tehnike odgovarja nagovorom univerzalne svetovne civilizacije, ključni nagovor današnje umetnosti pa izhaja iz kibernetike oziroma znanosti. Tako se nam kot temeljna poteza umetnosti, v katero uvrščamo tudi arhitekturo, v dobi tehnike kaže brezumetniškost. Arhitektura pa je obeležena še s prebivanjem, ki ostaja temeljna poteza biti. Gadamer svojo pozicijo do arhitekture zastavi v luči novega definiranja izkustva resnice v okrožju filozofije, umetnosti in zgodovine, ter pravi, da je arhitektura med vsemi umetnostnimi formami najbolj odlična, saj je na tem mestu oblika presežena z vsebino, obenem pa je arhitektura tista umetniška forma, ki drugi umetnosti sploh daje prostor za njeno dogajanje. Vattimo je edini izmed treh mislecev, ki se ukvarja s pojmom postmoderne, ki ga temeljno zaznamujejo simultanan dogajanja in simulaker. Filozofija in arhitektura pri tem nimata več nobene reference, ki bi izhajala iz osnove racionalnosti, saj je sodobna racionalnost podvržena simultanosti in simulakru. Potrebo po ornamentalnosti, ki vznikne iz postmoderne arhitekture, bere kot prevlado simboličnih potreb današnjega človeka nad njegovimi pravimi potrebami. Arhitekt postane simbolični operater, ki gradi in ustvarja brez fundamenta.

Arhitekturi pa vselej ostaja prebivanje, ki jo kot temeljno potezo biti povezuje z ontologijo, zato jo v luči hermenevtične filozofije lahko razumemo bolj v polju ontologije kot v polju estetike. Ali pri tem zmoremo preko arhitekture odpreti tudi vprašanje o smislu biti, kot se nam kaže danes, pa naj ostane predmet neke druge razprave. Pri čemer pa velja opozoriti, da se je hermenevtična filozofija vsaj v primeru Heidegggra in Gadamerja v marsičem ozirala po bolj tradicionalni, antični zastavitvi arhitekture. Moderne arhitekture pa ob (post)modernej umetnosti nista vključevala v svojo teorijo in sta jo puščala ob strani. Zato bi veljalo takšno hermenevtično razumevanje vprašanja arhitekture, kot ga je predstavil Vattimo, odpreti v polju sodobne arhitekture, tam, kjer se ta

navezuje tako na kapital kot na potrošnjo, pri tem pa se drugi pol znotraj nje same bori za obstanek v polju umetnosti in intimnega prebivanja.

LITERATURA

- De Bestegui, Miguel: *Heidegger in kraj arhitekture*, Phainomena, 11/ 39–40, Ljubljana 2002.
- Heidegger, Martin: – *Tehnika in preobrat, v: Izbrane razprave*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967,
- *Izvor umetniškega dela, v: Izbrane razprave*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967,
- *Bit in čas*, Slovenska matica, Ljubljana 1997,
- *Poreklo umetnosti in določitev mišljenja*, Phainomena 1998, VIII/ 25–26, Ljubljana 1998,
- *»Metafizika« in izvor umetniškega dela*, Phainomena 1998, VIII/ 25–26, Ljubljana 1998,
- *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*, Založba Nova revija, Zbirka Phainomena, Ljubljana 2001,
- *Grajenje prebivanje mišljenje*, Slovenska matica, Ljubljana 2003.
- Gadamer, Hans Georg: – *Konec umetnosti?*, Nova revija, 75–76, Ljubljana 1988.
- *Resnica in metoda*, Literarno umetniško društvo Literatura, Zbirka Labirint, Ljubljana 2000.
- Kurir Borovčič, Mateja: *Govorica v tišini*, diplomsko delo, Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo, Ljubljana 2003.
- Vattimo, Gianni: – *The end of modernity, the end of the project?*, v: Leach, Neil (ed.): *Rethinking Architecture, A Reader in Cultural Theory*, Routledge 1997.
- *Ornament / Monument*, v: Leach, Neil (ed.): *Rethinking Architecture, A Reader in Cultural Theory*, Routledge 1997.