

Södertörns högskola . Institutionen för kultur och kommunikation
C-uppsats . Estetik . HT 2011

Det estetiska

– En närläsning av Martin Heideggers
"On the way to Language"

Av: Olga Gniady
Handledare: Cecilia Sjöholm

Index

1. 1. Inledning.....	1
1. 2. Syfte och metod.....	2
1. 3. Materialbeskrivning.....	3
2. Placering av dialogen.....	5
3. Heideggers konst, poesi och estetik.....	8
4. Språket och hermeneutiken som metod.....	13
5. <i>Iki</i> och den österländska estetik.....	16
6. Tomheten.....	19
7. Hermeneutik.....	22
8. Språket – det västerländska och det österländska <i>Koto ba</i>	26
9. 1. Sammanfattning.....	29
9. 2. Populärvetenskaplig sammanfattning.....	33
10. Källor.....	34

Meningen med min läsning av filosofen Martin Heidegger (1889-1976)¹ är att titta närmare på hans försök att hitta ett tecken eller en teori om estetik som är universell. Heidegger menar att det inte finns något exakt gemensamt som vi människor kommer att förstå, känna, erfara i ett och samma universella begrepp, i detta fall begreppet estetik. Trots det så gör Heidegger en ansats att söka finna vad som är gemensamt. Det som jag kritiserar är hans vilja att från början utgå från ett västerländskt perspektiv som vill möta det österländska. Trots hans känslighet och ödmjukhet att vilja möta öst, är redan den utsagda förutsättningen i sig en som utövar makt som jag frågar mig om den kan bli en rättvis. Det är just detta försök till att mötas som min uppsats kommer att handla om. Det jag vill se är om Heidegger lyckas med detta och se på vilket sätt vi genom Heideggers syn på det estetiska kan möjligen närma oss något som ligger oss själva närmast genom Heideggers filosofi och hans teori om estetik, poesi och konst. Det som enligt mig är svårt att göra universellt oavsett språk eller estetik är vår skildring av tomhet. En tomhet går att översätta till varken ett språk eller en estetisk form då den i sig är utsagd, osynlig och ibland även helt outhärdlig.

Heidegger som själv utgår från ångesten som grund i sitt tänkande (vilket han hämtar bl.a. från Kierkegaard) om varat och tillvaron, försöker sig på ett försök att förstå vad estetik är via språket och olika estetiska former. Via Heideggers filosofi och tankar om olika begrepp vill jag visa hur nära vi ändå kan komma att förstå varandra som människor överhuvudtaget. Att förstå varandra och att visa vad som finns tack vare ett gemensamt språk eller ett gemensamt begrepp om varat och ingentinget. Det handlar om att förstå den tomhet som vi alla människor bär på. En tomhet som både ger sig till känna via smärta som känsla och som kreativiteten att vilja ta oss bortom eller förbi, vidare ifrån smärtan. Tomheten handlar också om våra olika sätt att gestalta den på, via konst, poesi eller någon annan form av estetik. Det handlar inte om att förklara ett begrepp så att det förklarar allt men att ge utrymme till det som vi inte ser, inte hör eller inte vet om.

Till detta krävs en hermeneutisk metod, en som inte låser fast men en som leder oss kring begreppen och på så vis öppnar upp genom en dialog. Den hermeneutiska metoden gör det möjligt för en människa att både vara i texten och att reflektera över den och därmed även över sig själv samtidigt. Det är en dubbelhet för den tänkande människan som öppnar upp då den bärs fram i ett slags *språkets vara*, menar Heidegger. Tack vare en hermeneutisk text kan en människa erfara och uppleva texten och sig själv på en och samma gång. Den hermeneutiska metoden innebär detsamma som att vara i sanningen enligt Heidegger. Sanning i den bemärkelse som att vara närvarande i varat. Det är den metod som

¹ Kai Hammermeister, "The German Aesthetic Tradition", Cambridge University Press, 2002 (2006), s. 173

Heidegger använder sig av i sin filosofi. Trots det så utgår Heidegger från att det existerar inkapslade begrepp då han just själv vill gå in att diskutera dessa. Heidegger kommer att öppna upp en dialog för att tala om olika begrepp på ett hermeneutiskt vis. På samma vis kommer jag att använda mig av samma metod i min uppsats.

1. 2. Syfte och metod

Mitt syfte är att undersöka Heideggers teori om det estetiska. Med kännedom om tänkare som Kant, Hegel och Baumgarten, tenderar jag inte att göra uppsatsen till en idéhistorisk forskning kring begreppet estetik och dess utsträckning utan vill dyka ned och fokusera på Heideggers begrepp om *estetik* i det historiska sammanhanget. Denna undersökning utifrån Heideggers egna verk om det *estetiska* kommer först och främst att fokusera på Heideggers sista bok "*On the way to Language*"² som han skrev år 1959 först som en föreläsningsserie om språk som senare blev till en bok.

Jag kommer att göra en filosofisk närläsning av Heideggers "*On the way to Language*" för att se på frågor som: Vad innebär det *estetiska* för Heidegger? Hur förhåller sig språk och hermeneutik till det estetiska? Vad innebär det estetiska för det österländska tanke sättet enligt japanen i dialogen? Och hur kommer Heidegger fram till något via sin dialog? Hur förhåller sig begreppet estetik till språk i och med dialogformen som metod? Vad är konst och poesi och själva det estetiska för Heidegger? Går det att jämföra två språk med varandra och däri olika begrepp inom det? Eftersom Heideggers metod är en hermeneutisk kommer teman att återkomma och upprepas fast i olika skepnader inom de olika kapitlen som jag stakat ut i min undersökning som även den använder sig av den hermeneutiska metoden.

För att utreda detta kommer jag att se på Heideggers text "*On the way to Language*" tillsammans med hans "*Varat och tiden*". I Heideggers "*On the way to Language*" stöter Heidegger på österländska tankegångar och går djupare ned i sin tes om det österländska estetiska och det västerländska metafysiska, om språk och själva förståelsen av något. Det är främst denna bok som jag kommer att utgå från i min uppsats då jag gör en närläsning av den. Heideggers inflytande på det västerländska tänkande genom det österländska har en banbrytande roll i den västerländska historien. Heidegger hade under sitt senare liv många nära intellektuella relationer med medlemmar från den japanska Kyotoskolan och hans inspiration från Taoismen och Zenbuddismen genomsyrar hela hans senare filosofi samt det

2 Martin Heidegger, "*On the way to Language*", Harper One, 1982, över. Peter D. Hertz, s. bokens baksida

nya tankesättet kring det estetiska fältet. Dessförinnan använder han sig av de västerländska antika tänkarna tillsammans med sina egna tankegångarna kring begreppen konst, poesi, språk och estetik.

1. 3. Materialbeskrivning

Boken av J.M Bernstein, *"The Fate of Art"* kommer jag att använda mig i min uppsats till att jämföra Bernsteins tolkning av Heideggers konstfilosofi. Bernsteins huvudtes är att konst idag är styrd av en allt mindre sannings-funktion p.g.a. det växande tekniska fältet. Konst blir på så vis enligt honom alienerat och separerat från det estetiska.

Peter E. Gordon, *"Continental Divide – Heidegger, Cassirer, Davos"*. Davos (en ort i Schweiz) kallas den undersökning mellan Heidegger och Cassirer. Det som jag kommer att använda är hur E.Gordon läser in Heideggers estetik-begrepp och på så vis få en djupare förståelse för detta begrepp inte enbart utifrån Heideggers egen synvinkel. Specifikt kommer jag även att använda mig av Heideggers begrepp om *varat*.

Kai Hammermeister, *"The German Aesthetic Tradition"*. Denna bok har jag använt mig av för att slå upp biografiska fakta kring Heideggers liv och verk. Kai Hammermeister är lärare inom germanska språk och litteratur på Ohio State Universitet.

Martin Heidegger, *"On the way to Language"*, är huvudboken i den här uppsatsen. Det är den som jag kommer att utgå främst från och göra en närläsning av. Min analys utgår även den från en hermeneutisk metod. Det gör jag i syfte att själv se vad Heideggers försöker säga om estetik, konst, poesi och språk. Och via Heideggers egna ord se om hans hermeneutiska metod fungerar i uppsatsens syfte. Hela boken är en dialog med en japan som Heidegger simulerar för att visa på vad det estetiska är och överhuvudtaget om vi kan förstå varandra fast vi talar ett annat eller detsamma språk. Denna bok är Heideggers sista verk och är skriven år 1959. I jämförelse med Heidegger tidigare böcker är den här boken enligt mig hans mest ödmjuka. Han tittar tillbaka och diskuterar sin egen filosofi och begrepp.

Martin Heidegger, *"Brev om humanismen"*. Den tunna men dynamiska textsamlingen ses filosofihistoriskt som Heideggers vändning inom hans filosofiska riktning. Häri och i min uppsats använder jag hans bok där han kritiserar humanismen som ett filosofiskt program inom existentialismen. Heidegger menar att humanismen hör hemma inom den subjektstilosofiska traditionen och dess metafysik. Boken är skriven år 1946.

Martin Heidegger, *"Hölderlin's Hymn – The Ister"*. Texten är skriven av Heidegger 1942 och är en av alla universitetskurser som han höll i temat om interpretation. Heidegger

ser på Hölderlins skrifter med betoning på hans grekiska poetiska och filosofiska dialogverk "*The Ister*". Heidegger vill i sin känsliga analys belysa frågan om vi överhuvudtaget kan interpretiera en text från ett språk och en kultur till en annan.

Martin Heidegger, "*Konstverkets ursprung*". I och med undersökningen av konstverkets gränser och begränsningar för det estetiska. Boken är skriven år 1935 och den kommer att användas i min uppsats för att undersöka fenomenet det estetiska och vad konstverket inom det estetiska betyder för Heidegger.

Martin Heidegger, "*Varat och tiden*", del 1. Denna bok ses som ett av Heideggers absolut största och viktigaste verk. Den är tillägnat Heideggers lärare Husserl år 1926. Heidegger syftade inte till att hitta en ny grund för hela fenomenologin men att kartlägga själva grunden för den genom en ontologisk undersökning. I boken går han igenom det väsentliga enligt honom om: tid, vara, existens, sanning, människa, omsorg och rörelse m.m. Jag kommer att använda begrepp och fenomen som referenslitteratur från Heidegger böcker. Denna bok kommer att användas som en referenspunkt till Heidegger själv, m.a.o.

Otto Pöggeler, "*Philosophie uns hermeneutiske Teologie – Heidegger, Hultman uns ide Golfen*". Pöggeler undersöker Heidegger och en rad andras tänkare kring fenomenet språk och hermeneutik. Där bl.a. beskrivs Heideggers involvering i den östasiatiska kommunikationens innebörd för den filosofiska som idéhistoriska kontexten.

John Sallis, "*On Translation*". I denna bok visar Sallis hur översättning inte bara är en fråga att transportera ett ord till ett annat, utan att översättning handlar om överföring mellan tanke och mänsklig erfarenhet. Sallis begrepp om universal översättning och om det oöversättbara kommer jag att jämföra med Heideggers tankar om överförbarhet och översättning.

Kuki Shûzô, "*Reflection on Japanese Taste - The Structure of Iki*". Shûzô är en av de mest betydelsefulla tänkarna inom de tidiga 1900-talets moderniserade elit i Japan. Han var en av de få som kom till Europa att studera bl.a. hos filosofen Husserl i Freiburg och senare även hos Bergson och den unge Sartre i Paris. Under sin tid hos Husserl träffade han även på Heidegger som just höll på att skriva sin bok "*Varat och tiden*". Shûzô vill lyfta fram den japanska filosofins estetik i och med begreppet *Iki*, som på sin tid och även idag kan ses som ett motstånd mot en kulturindelning mellan högt och lågt.

Joan Stanley-Baker, "*Japanese Art*". Denna bok använder jag i min uppsats som bildning och inblick till den breda japanska konsten. Konsten är nära sammanbunden med historien och det kulturella vilket denna bok förklarar och kartlägger mycket väl.

Sven-Olov Wallenstein, "*Nihilism, konst och teknologi*". Wallenstein tar upp

nyckelproblemet till att förstå interpretationens problem av att legitimera modernismen. Dessa koncept skapar en konstant modulation som ligger till grund för att kritisk teori måste vara subjektificerad till en historisk analys och hur dessa hänger ihop med teknologier och konstnärlig verksamhet för att skapa filosofiska koncept. Med hjälp av den här boken tenderar jag att se vad konst och estetik är från ett annat Heidegger-perspektiv.

Krzysztof Ziarek, *"The Force of Art"*. Ziarek undersöker olika sorters avant-garde konst och ser ett nytt sätt att se på konst som en signifikant i sin kritik av makt och ett ökad teknologiresande av våra sociala relationer. Hans tes är en ny inom konstutvecklingen av postmoderna teorier om kulturella studier. Ziarek undersöker den transformativa kraften i konst enligt Heidegger vilket jag ser närmare på och därmed kommer jag att använda hans bok i min uppsats.

2. Placering av dialogen

I det här kapitlet kommer jag att visa huvuddragen i Heideggers dialog och även att presentera problemen som Heidegger stöter på på sin väg. Kapitlet börjar med en introduktion av det historiska och politiska läget i Japan. Samt även vad Heidegger har för kopplingar till Japan och dess filosofi. Efter förklaring av Heideggers första möte med Japan och Count Kuki går jag över att se på de huvudproblem i och med språket som dialogen presenterar. Här tar jag även upp Heideggers vändning från att tala om språket som *varats boning* till att ändra sin ståndpunkt helt. Vad Heidegger är mest kritisk mot i och med problemet språket är ett sätt att dela in det i statiska doktriner som gör olika begrepp inom språket orättvisa. Sist i kapitlet kommer jag börja gå in i dialogens början som börjar med en japansk filosof och lärare, Count Kukis död. Slutligen kommer jag in på det japanska begreppet *Iki* och om vi kan koppla det till det västerländska begreppet estetik via ett språk och faran i att använda ett språk i och med begrepp som dessa.

Dialogen som är 54 sidor lång är skriven som ett samtal mellan Heidegger som kallar sig för den *frågande* och en *japan*.³ Efter dialogen skrev Heidegger en rad föreläsningar angående dialogen och det som han kom fram till där. Själva dialogen som utspelar sig mellan japanen och den frågande är Heidegger själv i dubbla roller. Vi kan också säga att japanen representerar Heideggers östasiatiska sida medan den frågande representerar Heideggers västerländska sida. Dialogen gestaltar med andra ord öst och västvärldens filosofiska syn genom att visa att de bägge två är en och samma persons tankar. Den visar

³ Martin Heidegger, *"On the way to Language"*, s. 54

inte enbart på skillnader och likheter mellan öst och väst men just det som Heidegger själv menar är det estetiska, som är någonting som vi just inte kan dela upp i två likt den västerländska filosofins tradition på Heideggers tid.

Den japanska gränsen var länge stängd för omvärlden och fram till år 1854 hade japanerna nästintill ingen kontakt med omvärlden fram tills drabbningarna i första och andra världskriget.⁴ Östasien drabbades sedan även av modernismens strömningar på 1800-talet från västerlandet. Fram till år 1952 ockuperades Japan av USA men allt sedan dess har Japan som självständig makt vuxit sig allt större ekonomiskt som politiskt. Trots denna expansion och materialistiska exploatering så har det kulturella och traditionsenliga förblivit viktigt än idag i Japan. På Heideggers tid var det få som hade samma kunskaper om Japan som de har idag inom fälten kultur, historia och filosofi. Heidegger stötte på det japanska för första gången i och med mötet med den då unge japanske filosofen Kuki Shūzō år 1927 i Freiburg, Tyskland.⁵ Kuki studerade då hos Husserl men fick stor sympati för den unge Heidegger. Heidegger höll just då på att skriva sitt största verk *"Varat och tiden"*. Det är först långt senare som Heidegger bestämmer sig för att skriva en dialog om språk och det estetiska, öst och väst. Denna dialog kom att bli hans sista verk. Vad som bör inläggas var att Heidegger hade nazistiska sympatier och att han aldrig tog avstånd från dessa även efter andra världskrigets slut. Heideggers egen roll i det hela kan diskuteras, det viktiga här är att inte undgängömma fakta kring personen för läsaren som själv får avgöra meningen eller värdet av den i och med de filosofiska tankarna.

Dialogen handlar mycket om språk, om vi kan förstå varandra och på vilket sätt vi kan förstå samma metafysiska begrepp som estetik, med hjälp av olika och detsamma språk. Heidegger söker en universalitet, en slags språkets essens. Dialogen uppkom efter det faktum att Heidegger kallat språket för *varats* för *boning*, en boning där människan dvalar.⁶ Med språket som *varats* boning menar Heidegger att vårt tänkande fullbordar *varats* relation till människans väsen. Det som redan är kan endast fullbordas menar Heidegger. Det som redan är, är det som Heidegger kallar för *varat*. Om språket ses som *varats hus*, så bor människan i detta hus. Människans tänkande och dennas förmåga till diktande och skrivande, är detta *varats* hus beskyddare. Människan skyddar sin egen existens genom att upprätthålla språket. Därför är språket väldigt viktigt enligt Heidegger. Ändå fram tills nu,

4 Otto Pöggeler, *"Philosophie und hermeneutische Theologie – Heidegger, Bultmann und die Folgen"*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2009, s. 267

5 Kuki Shūzō, *"Reflection on Japanese Taste – The Structure of Iki"*, Power Institute, Sydney, 2007, s. 20

6 Martin Heidegger, *"Brev om humanismen"*, Thales, Stockholm, 1996, övers. D. Birnbaum & S-O Wallenstein, s. 5

då Heidegger själv börjar ifrågasätta detta påstående om varats koppling till språket i och med sin dialog med japanen.

Det som Heidegger själv är skeptisk mot är närmare bestämt att stifta en enhet att placera in språket så att det på så vis blir begränsat i termer som förringar begrepp. Heidegger menar vidare att det inte är en fråga om en statisk doktrin eller teori men att det snarare borde handla om en metod att finna en väg. Vägen kan likväl vara en snäv stig, menar Heidegger. Det är i vilket fall denna stigs riktning som Heidegger uppmanar oss att följa i sin dialog.

Dialogen börjar med frågan om Heidegger känner till den döde japanske filosofen Count Shûzô Kuki.⁷ Heidegger uttrycker att han har en sparad plats i sitt minne för denna människa. Kuki var den japanska filosofen Nishidas elev och hade en alldeles särskild estetisk känslighet i sitt tänkande. Kuki är begravd på en lugn plats i ett trädgårdstempel i Kyoto, en lugn plats för meditation. Heidegger medger att det är en utmärkt plats för den alltför tidigt avlidne Kuki. Alla hans reflektioner är ämnade till det som japanerna kallar för *Iki*. *Iki* är ett speciellt ord med en komplex struktur bakom sig.⁸

Detta är ett begrepp som förekommer ofta i den japanska estetiken och något som intresserar Heidegger. På samma vis som Heidegger intresserar sig för den japanska kulturen, menar japanen i dialogen att det är via europeisk kultur och begrepp om det estetiska som vi kan förklara den japanska konstens natur. Detta eftersom det estetiska är just ett europeiskt begrepp därmed är det å det östasiatiska hållet ett intressant begrepp. Heidegger frågar japanen om varför han intresserar sig för det europeiska begreppet om estetik. Japanen svarar att det europeiska begreppet om estetik innehåller koncept som det japanska inte innehar. Just själva konceptet är det som skiljer det europeiska estetikbegreppet från det östasiatiska. Japanen menar att det europeiska estetik-konceptet har gett ljus åt det japanska i och med det språkliga. Vad det japanska saknar är sättet att kategorisera och objektifiera saker i hierarkiska led. Japanen förklarar för Heidegger att det inte handlar om en kontroversiell fråga om det är rätt eller fel för östasiater att eftersträva europeiska koncept men att det går helt enkelt inte att undvika. Det går inte att hävda längre att det ena inte ska påverka det andra, oavsett den tekniska och industriella revolutionen som binder de bägge världsdelar samman. De påverkar varandra men det är helt klart inte samma sak som att de förenar sig med varandras existens och förstår varandra absolut. Japanen postulerar att det ligger dock en fara i att beblanda en estetik med en annan. Samtidigt som vi kan ta nytta

7 Kuki Shûzô, "Reflection on Japanese Taste - The Structure of Iki", s. 20

8 Kuki Shûzô, "Reflection on Japanese Taste - The Structure of Iki", s. 27

av koncepten som det europeiska språket har att ge kan vi även se ned på det japanskas existens och se det som någonting vagt och icke självständigt, något att spjärna mot för att själva existera. Heidegger påpekar att det ligger en fara som är desto större än den som japanen lägger fram. Den stora faran ligger på de platser som vi minst anar, dom platser som vi inte misstänker att faran ska finnas på. Det minst anade är det som överraskar oss och det är just dessa områden där vi måste erfara faran. Denna fara som Heidegger talar om har han inte själv erfart eftersom den är så fullkomlig. Heidegger har inte heller talat med den numera avlidne Kuki om denna fara men menar att den kom ur dialogerna som de två hade. Även om de bägge kände till språket de talade och hade goda kunskaper inom det så låg faran i någonting utöver det språkliga men något som fördes i och med dialogen dem mellan. Heidegger menar att dialogen som han hade med Kuki försökte säga någonting essentiellt inom den östasiatiska naturens poesi och konst. Faran låg i att språket som dialogen hölls i framhöll och visade på faran men samtidigt inte var faran i sig. Dialogen förstörde ständigt möjligheten av att säga vad dialogen handlade om eftersom den fördes fram av ett språk som inte var dem bägge tillgängligt även om Kuki bemästrade goda kunskaper i både tyska som franska. Det spelade ingen roll vilket språk de än skulle tala, om ens de talade de bägges modersmål, postulerar Heidegger. Faran ligger redan i själva språket, menar Heidegger på vilket vis faran ligger i språket kommer jag att gå igenom mer ingående senare i uppsatsen men härnäst kommer jag att se närmare på vad Heidegger menar med begrepp som konst, poesi och estetik.

3. Heideggers konst, poesi och estetik

Hur hör konst och poesi överhuvudtaget ihop och vad dessa har med det västerländska begreppet estetik att göra enligt Heidegger? Jag undrar om vi ens kan veta det trots vi kommer från samma kultur och talar samma språk. Kan möjligen en syn på konsten förena oss som människor? Heidegger började att skriva om konst på 1900-talet och förändrade hela det romantiska paradigmet inom romantikens konstsyn.⁹ År 1935 ger Heidegger sina föreläsningar i Freiburg, Tyskland, vid namn "Konstverkets ursprung" ("Der Ursprung des Kunstwerks"). Det största som han gör på sin tid är att han skapar en helt ny paradigm att se på konst som skiljer sig från andra konstteorier som Baumgarten och Kant. Den stora förändringen som Heidegger instiftar till skillnad mot den tidigare konstteori är att ett konstverk härstammar från en epistemologisk grund. Då den dessförinnan härstammade från

⁹ Kai Hammermeister, "The German Aesthetic Tradition", s. 173

en ontologisk grund.

Heidegger börjar sin undersökning av konstverket och konstbegreppet med att förklara vad ett konstverks *ursprung* är och hur detta ursprung förhåller sig till ett konstverk.¹⁰ Konstnären är verkets ursprung och verket är konstnärens ursprung menar Heidegger. Relationen dem emellan binds samman av konsten. Heidegger postulerar vidare att det finns något sådant som ett konstens *väsen*. För att ta reda på vad ett konstverk är måste vi därmed gå till botten med frågan om vad *verket* är. Det finns någonting som är gemensamt med ett konstverk och ett verk, och det är själva tinget menar Heidegger.

Ett ting förklarar Heidegger, är det mest döda i sig.¹¹ På samma vis innehåller även ett konstverk ett ting. Det som inte är ett ting är människan. Tinget ger oss människor en rad olika associationer till förnimmelser. T.ex. då en katt jamar så tänker vi på att det är en katt eller då något går i kras så tänker vi på att det är ett ting av glas som tappats av en människa eller knuffats av en katt. Tingen är på så vis övergångar från människor och det levande, medan de i sig själva fortfarande är någonting dött.¹²

Utredningen fortsätter till kopplingen om att alla ting har en *form*. Vidare att alla ting är ett format stoff. Till följd av detta ser Heidegger många formade stoff såsom tjänliga ting, och dessa kallar han för *don*. Ett don är någonting som är till hälften ett ting och till hälften ett konstverk.¹³ Hittills kan vi sammanfatta det hela med att Heidegger menar att konst är ett väldigt komplext väsen som kan utrönas genom att vi subtraherar ordet verk från ordet konstverk. Verket är vidare ett dött ting men ett som associeras med det levande och är bestående av en form. Formen tjänar till att hålla ihop verket och på så vis är det tjänligt och kan därmed kallas för ett don. Heideggers stoff- och formkonstellation är ett hantverksmässigt tjänande av ett varande på samma vis som ett konstverk är ett skapat varande som har ett stoff, en form och ett väsen.

Även om vi skulle titta på en tavla som avtecknar ett don så är detta inte ett ting i sig men symboliserar ett ting som vi utifrån får associationer till. Vi kanske känner till vad donets tjänlighet är till för och kan därmed associera vidare om människor eller andra varelser omkring dessa don. På så vis blir donen i en tavla levande.

I och med att vi ser ett avmålat don på en tavla så ser vi även *sanningen* i donet. D.v.s. vi ser att det *är* ett don. Heidegger menar att vi på så vis ser sanningens skede i verksamheten konstverket. Sanningen är det som är vad Heidegger kallar för: sig-sättande-i-

10 Martin Heidegger, "Konstverkets ursprung", Daidalos AB, Göteborg, 2005, s. 7

11 Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung*, s. 13

12 Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung*, s. 19

13 Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung*, s. 22

verket.¹⁴ Med detta menar Heidegger att det finns en sanning i konstverket tack vare rörelsen som innebär att ett konstverk har gjorts och fortfarande görs i metafysisk mening då vi tittar på det eller som Heidegger beskriver det: då det uppenbarar sig för oss.¹⁵ Detta själva skeendet i verket är sanningen enligt Heidegger. Själva skapandet kräver att vi bringar fram något i världen samtidigt som det även kräver en hantverksfärdighet av oss som konstnärer. Verket kan bara bli möjligt för oss då konstverket är klart, d.v.s. fullföljt och det är därmed på så vis beroende av sin verklighet. Det är så Heidegger vill visa för oss vad konst är i och med något han kallar för striden mellan uppbringande, mellan ljusning och förborgenhet, mellan världens och jordens förmåga att vända sig mot varandra.¹⁶

Denna strid mellan jord och värld kan man säga är ett klassiskt Heidegger-dilemma som syftar på tvisten mellan det vi kan se och mellan det som vi inte kan se som mellan ett *verktyg* och ett konstverk t.ex. Konstverket öppnar upp en annan värld för oss menar Heidegger. Medan verktyget är något som försvinner samtidigt som vi använder det.¹⁷ Så den berömda tavlan av konstnären Van Gogh "*Bondskor*" är det alltså det enda sättet för oss att verkligen se ett verktyg, genom att det uppbringar en värld som vi kan se som vi om vi skulle titta på ett verktyg inte skulle se. Oavsett den kritik som den nutida konsthistorikern Meyer Shapiro tar fram att det är ett misstag, att det inte är en bondes arbetsskor vi ser utan konstnärens Van Goghs egna skor. Och oavsett detta faktum eller icke-faktum, vems skor det nu är, så menar Heidegger att det är endast via konstverket som denna rörelse till en rörlig värld blir möjlig och inte då t.ex. skorna skulle användas av oss/någon. Det som Heidegger menar är konst är just denna värld han åsyftar till som vi endast kan se genom ett uppbringande där hantverksmässighet är och samtidigt äger rum. Enligt detta sätt kan vi se ett objekt som ett verktyg och dess sanna natur enligt Heidegger. Denna epistemologiska färdighet innehar just konsten.¹⁸ På så vis kan vi som betraktare komma närmare ett verktygs verklighet.¹⁹ Konsten är inte en mimetisk såsom de antika grekiska filosoferna menade, den avbildar eller imiterar inte utan den *är* just i sitt varande. Vare sig det gäller konstnär eller ett socialt kulturellt kapital som denne konstnär genom sitt namn skulle ge tavlan. Konstverkets transcendentia värld som Heidegger talar om, finns i ett konstverk.²⁰

Den *närvaro* som konstverket skapar oavsett dess uppbringande är det som är det

14 Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung*, s. 34

15 Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung*, s. 57

16 Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung*, s. 63

17 Kai Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, s. 177

18 Kai Hammermeister, *The German Aesthetic Tradition*, s. 179

19 Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung*, s. 67

20 Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung*, s. 65

riktiga och det som räknas som ett konstverk. Ju mer ensamt ett verk står öppet för oss i sitt uppbringande och inte störs av annat omkring (eller andra oklarheter i tavlan som kan avleda vår distraktion) desto mer är konstverket öppet för oss ur det vardagliga. Med andra ord skiljer sig konst från det vardagliga genom något som inger oss möjligheter, de möjligheter som endast ett konstverk kan ge transcendens.²¹

Det är just denna möjlighet som många västerländska tänkare efter Heidegger kom att kritisera och bygga vidare sina teorier på, angående det estetiska. Enligt konstkritikern och filosofen J.M. Bernstein börjar Heideggers konstfilosofi där de antika grekiska tänkarna menar att konsten och filosofin tar slut.²² Om vi skulle titta på Heidegger idag i och tanken om att estetik är någonting som förändras genom tid och historieförlopp, såsom Heideggers syn på historia och tid ser ut, så skulle dagens estetik ses som ett verk med kraft. Detta verk skulle vara mer av en händelse än ett konstverk, och uttryckt tvärtom är konstverket en händelse, menar den nutida filosofen Krzysztof Ziarek.²³ Detta stadium i historien är något som Ziarek kallar för den post-estetiska perioden. Den största skillnaden är att ett konstverk är numera sett som ett kraftfält snarare än ett objekt, enligt Ziarek. Samtidigt som konstverket är kvar vilket skapar en paradox, då det samtidigt är ett objekt. Detta är en epok som har inträtt efter modernismens intåg där estetiken lyftes fram på nytt via avantgarderörelsen. Krisen inom estetiken började då konsten började att bli alltmer marginaliserad och determinerad p.g.a. den tekniska revolutionen och dess intåg på alla humanistiska fält. Det är samma kritik som Heidegger använder sig av då han ser på faror inom historien, konsten och hela mänskligheten.²⁴ Det är den kritik som Heidegger är först att bana väg för som tidigare nämnts i hans syn på konstverket i hans "*Konstverkets ursprung*". Då vi enligt Ziarek måste numera gå bortom objektet inom konsten, behöver vi även en helt ny definition av konsten. Att se konsten som ett objekt innebar en reflektion av estetiken som inte ser till konstverkets viktigaste aspekt, som med andra ord missar det väsentliga. Att se objektet inom estetiken är med andra ord ett för banalt vis att se konstverket på, som missar den estetiska känsligheten. Om vi ser konstverket som ett kraftfält ser vi även andra aspekter som innefattar detta kraftverk som t.ex. det sociala och konstnärliga omkring konstverket.²⁵ Det är en syn på estetiken som filosofen Theodor W.

21 Martin Heidegger, *Konstverkets ursprung*, s. 67

22 J.M. Bernstein, "*The Fate of Art – Aesthetic Aliention from Kant to Derrida and Adorno*", Polity Press, 1997.s. 79

23 Krzysztof Ziarek, "*The Force of Art*", Stanford University Press, Stanford California, 2004, editors Mieke Bal & Hent de Vries. s. 1 ff

24 Krzysztof Ziarek, "*The Force of Art*", s. 14

25 Krzysztof Ziarek, "*The Force of Art*", s. 19

Adorno förespråkade från början. Heideggers syn på konstverket ger enligt Ziarek ett öppnande mot en estetik som är mer tillgänglig. En estetik som är baserad på en händelse, representation, och kunskap som är en sådan som varken kan eller kräver greppbara eller kontrollerande former av händelser och kunskap. Denna omdefinition av konstverket, sett som ett kraftfällt vars krafter är öppnandet av sociala praxis via sig självt, konstverket, är en transformativ sådan. Transformationen ligger enligt Ziarek i själva relationen mellan konstverket och verket, dvs. mellan något estetisk och något icke-estetiskt.²⁶ På så vis existerar även det estetiska genom det icke-estetiska.

För att gå närmare in på vad det estetiska är enligt Heidegger kommer jag att fortsätta min undersökning genom att titta på teoretikerna Sven-Olov Wallensteins avhandling. Däri påpekar Wallenstein att modernismens konstruerades av relationen mellan konst och teknologi.²⁷ Tack vare konstnärernas olika praktiker kan en idé transformeras från teori till praktik och på så vis kan en relation byggd på interpretationen av ett subjekt och objekt äga rum. Med respekt för konsten så menar Heidegger enligt Wallenstein att estetiken börjar närma sig ett slut.²⁸ Slutet är det som Heidegger själv förutspådde i och med hotet från det tekniska. Det tekniska hotet enligt Heidegger innebär en mekanisering av det autonoma inom estetiken som tänkare från Baumgarten till Kant utvecklade. Heidegger menar att faran ligger i den determination som teknologin för med sig. På samma vis som språk kan förstöra metafysiska begrepp, vilket jag tenderar att beskriva mer ingående i kapitlet om språk och hermeneutik.

Hur estetik förhåller sig till poesi för Heidegger, är kanske mest intressant att utreda via Heideggers egna ord. Heidegger analyserade den tyske ledande poeten inom den tyska idealismen på 1800-talet. I Heideggers text "*Hölderlin's Hymn – The Ister*" från 1942 analyserar han förhållandet mellan poesi, konst och det estetiska.²⁹ Heidegger menar att Hölderlin sätt att dikta på är en form att representera ord som i en sång. Metaforen om sången är något så Heidegger ämnar att förklara som någonting som har ett flyt, liksom Hölderlins dikt "*The Ister*", som handlar bl.a. om en flod som flyter. Detta sätt att använda allegorier och ord inom diktandet använder Heidegger från de grekiska antika tänkarna där en symbol representerar bilder. Det är symboliska föreställningar som Heidegger menar är ett ramverk mellan ett sensus och ett nonsensus, som betyder att bilderna antingen riktas mot eller från våra inre bilder, de bilder som vi kan föreställa oss i vårt inre sinne. Detta sätt att

26 Krzysztof Ziarek, "*The Force of Art*", s. 29

27 Sven-Olov Wallenstein, "*Nihilism, Art, Technology*", Axl Books, Stockholm, 2011. s. 1

28 Sven-Olov Wallenstein, "*Nihilism, Art, Technology*", s. 26

29 Martin Heidegger, "*Hölderlin's Hymn – The Ister*", *Studies in Continental Thought*, övers. William McNeill & Julia Davis, 1996, s. 17

tänka på om bilder och konst, poesi och beskrivna bilder, är ett typiskt för det västerländska tänkandet menar Heidegger och är ett som härstammar från Platons tankar. Sensus är våra sinnen medan suprasensus tillsammans med nonsensus är någonting som befinner sig bortom det fysiska. I relation till sinnen är suprasensus någonting som vi kan kalla för metafysiskt. Det är själva skillnaden mellan suprasensus och nonsensus som Heidegger menar är det som är metafysik. Även genom själva namngivande inom varje språk, som alla koncept och interpretationer av ord blir till någonting som innehar något, ordet blir dubbelt m.a.o. Denna dubbelheten och vår förmåga att namnge saker inom vårt språk är metafysikens essens. Metafysikens essens kan finnas i såväl poetiskt diktande, ett konstverk såsom i ett poetiskt konstverk. All konst har att göra med symboliska föreställningar, liksom suprasensus och nonsensus är spirituella ideal och av olika idealistiska värden. Konstens essens står eller faller mot metafysiska essens om sanning. Sanningen är sinnen representerade in en föreställnings symbolik. Det betyder att det som visar sig självt i sitt framträdande är just ett försvinnande då en symbolik endast existerar i vårt sinne. På samma vis som Hölderlins dikter som innehar inre bilder och symboliska föreställningar.

4. Språket och hermeneutiken som metod

Om vi kan föreställa oss bilder i vårt inre via poesi, liksom uppfatta varat och oss själva närvara i konst såsom Heidegger beskriver det, så behöver vi tid och en metod till att komma fram till dessa om vi vill formulera oss i ett språk. Metoden som Heidegger använder sig av i alla sina undersökningar om olika begrepp och fenomen är den hermeneutiska. För att koppla det estetiska till ett språk behövs just denna metod. Metoden bygger på att vi är inne i den då vi använder den och den är inte mycket värt utan oss som tänkande varelser som följer dess tråd. Estetiken kan närmare förstås via språket och av det hermeneutiska som en metod att närvara tidsligt i det vi vill förstå. Hermeneutiken kringgår inte de möjligheter och luckor av tomhet som finns i språket. Själva begreppet språk enligt Heidegger behöver härmed en noggrann utredning.

Heidegger menade i sin bok *"Brev om humanismen"* att språket är varats boning.³⁰ Som tidigare nämnt men härmed tänker jag utveckla mer vad det innebär. Om vi ser språket som boningens hus så blir det då svårt att förstå varandra överhuvudtaget menar Heidegger. Det blir då inte ett vara via två språkliga hus utan två hus bredvid varandra. Detta fungerar inte eftersom Heidegger inte ser varat som tudelad utan som en hel. Kopplingen mellan varat

³⁰ Martin Heidegger, *"Brev om humanismen"*, s. 5

och förståelse ser Heidegger som en nödvändighet för att möjligheter för tänkandet ska kunna äga rum. Heidegger menar i och med dialogen med japanen att en bör vandra den väg som den inte känner till även om den innehar en grumlig och skiftande horisont som är delvis mörk.³¹ Mörk i den benämningen att den inte är synlig för den som går på denna väg. Dikotomin mellan ljus och mörker använder Heidegger från poeten Hölderlins metaforer om ljus och mörker.³² Från Hölderlins dikter använder sig Heidegger av metaforer som att gå på en mörk väg och söka ljuset, som i detta fall är kunskapen med endast en stjärna på den mörka natthimlen som ledmotiv, liksom ledmotiv i form av hintar som ska hjälpa den sökande mot kunskap och ljus.

Även om Heidegger under sin tidigare karriär har skrivit om *språk* och *vara* (som i varat) i en rad olika sammanhang så menar han att dessa två faktorer förhållande gentemot varandra var ännu oklara för honom.³³ Även om som han påpekar för sin samtalande japan, alltid på ett eller annat vis stått i centrum för de flesta av hans filosofiska undersökningar och varit en viktig relation som alltid funnits där i bakgrunden. Japanen framlägger att det möjligen just är en gåva som Heidegger fått, den om att ständigt utreda frågan om språket och varat. Heidegger förklarar sig att det kanske inte är en gåva men att han kan vara säker på en sak i och med denna färdighet och det är att hans reflektioner och tankar kring språket och varat har determinerat hans bana i tänkande redan i tidig ålder, så har det varit en diskussion som han behandlar ständigt. ”*Varat och tiden*” var om möjligen ett verk alldeles för tidigt skrivet, spekulerar Heidegger. Heidegger menar att det även var i hans föreläsningar om logik, s.k. ”*Logos*”, som han försökte närma sig vad han kallar för språkets natur och kom även därigenom att tänka på östasiatiska språk. Där han menar att östasiatiska språk är likväl adekvata för språkets natur. Språkets natur innebär för Heidegger någonting som kan nå den tänkande erfarenheten. Den tänkande erfarenheten är inte riktigt klart för Heidegger vad det skulle vara men dess natur innebär att både den västerländska och den östasiatiska som tillsammans skapar en dialog spinner ur, samt skapar, en och samma källa. Den källa som Heidegger syftar till har sin grund i det metafysiska. Men det är en källa som förblir dold för de bägge språkens värld. Med andra ord ligger det i något annat än själva språket men uppkommer i relation till språket då det sätts i dialog. Därför är både dialogen med japanen som Heidegger för som de bägge arbeten med respektive diktverk av vikt. Japanen har översatt en rad dikter av den europeiska dramaturgen och poeten Kleists pjäser samt några av Heideggers föreläsningar om Hölderlin. Detta är just

31 Martin Heidegger, ”*On the way to Language*”, s. 6

32 Otto Pöggeler, ”*Philosophie und Hermeneutische Theologie*”, s. 269

33 Martin Heidegger, ”*On the way to Language*”, s. 7

också därför som Heidegger talar med denna man från öst. Japanen menar dock att det är svårt att göra den europeiska poesin sanna natur rättvisa i och med hans översättning.

Den store filosofen Kuki blev intresserad av Heideggers filosofi och menar att det beror på att det som fascinerade de österländska tänkarna var Heideggers tankar om hermeneutik och det hermeneutiska. Kukis koppling mellan konst och det hermeneutiska går att förstå genom det sätt som Kuki beskriver den österländska estetiken genom sin filosofi så kallad *strukturen kring Iki*. Hermeneutiken som metod används både av Heidegger som Kuki.³⁴ Det är en metod som ses av de båda tänkarna som en formel. Metoden hermeneutik går ut på i det här fallet med begreppet *Iki* att det ses som ett modus av vad som existerar som ett material av något som vi skulle kunna kalla för ett medvetandets fenomenologi för att senare tack vare hermeneutiken som metod gå vidare och se *Iki* som ett objektivet uttryck. Det hermeneutiska använde Heidegger för första gången i sin föreläsning år 1921 då han just hade börjat skissa början till ”*Varat och tiden*”.³⁵ Enligt japanen så lyckades Kuki aldrig till fullo förklara vad termerna innebär men han var desto mer för den skull fascinerad över dem och tolkade det som en ny väg inom fenomenologin.³⁶ Heidegger menar dock att han just inte var ute efter en ny väg inom fenomenologin eller någonting helt nytt utan var ute efter att undersöka självaste grunden och ursprunget till fenomenologin. Med andra ord ett försök att utröna fenomenologins natur så att dess vidareutveckling fick en mer passande plats i västerlandets tankar om fenomenologin. Japanen frågar sig varför Heidegger använde begreppet fenomenologi och Heidegger förklarar att till skillnad från den österländska buddistiska religionens tankar, är fenomenologin en tanke spunnen från den kristna religionen och Heideggers egna teologiska studier. På samma vis som det finns en skillnad mellan den heliga skriften och de teologiska tankarna så finns samma skillnad mellan språk och varat menar Heidegger. Men även om han var medveten om denna skillnad så började han att skriva om varat i och med språket. Han menar att utan den teologiska skolan så skulle han aldrig kommit dit han kommit i sina tankar även om han säger att grunden alltid möter oss i framtiden. Bägge dikotomierna språket och varat liksom den heliga skriften och tankarna kring den, åberopar varandra och dessas reflektion är det som för det åberopade tillbaka hem. Hem i den bemärkelse att de blir närvarande, menar Heidegger. Historisk sett har hermeneutik och det teologiska en lång gemensam historia tillsammans med en rad andra filosofer utöver Heidegger, som tex. Schleiermacher och Dilthey. Den har sina grunder i läsandet av den

34 Kuki Shûzô, ”*Reflection on Japanese Taste – The Structure of Iki*”, s. 34

35 Martin Heidegger, ”*Varat och tiden*”, del. I, Daidalos AB, Göteborg, 1992, övers. Richard Matz. s. 129

36 Martin Heidegger, ”*On the way to Language*”, s. 11

kristna Bibeln och vidrör det filologiska problemet kring hermeneutik och criticism. I ”*Varat och tiden*” innebär hermeneutiken för Heidegger inte en interpretation eller ens teori om konsten att interpretera men bör ses i ett bredare perspektiv såsom ett försök till att definiera interpretationens natur på en hermeneutisk grund.³⁷ Hermeneutik, förklarar Heidegger för japanen, är en process och ett försök att gå tillbaka till vad som var självaste början. Japanen menar att det enligt japansk tradition inte är nödvändigt att veta allt och att det inte ses som ett problem som det verkar vara för västerlänningar. En dialog lämnar någonting outrett och med andra ord öppet.³⁸ Heidegger menar att så kanske just blir fallet med deras gemensamma dialog och att det är just en förhoppning enligt hans mening om vad en lyckad dialog innebär – att den öppnar upp och förblir på så vis även själv öppen.³⁹ Dialogens mening är enligt Heidegger att samla de problem och att dela upp dem så att läsaren eller åhöraren just blir medveten om dem och på så vis öppnar upp för frågor hos dem själva. Med andra ord att presentera en öppning eller en öppenhet som redan fanns eller alltid finns i dem.

Öppenheten är viktig då det är där som möjligheten enligt Heidegger kan ta plats.⁴⁰ Öppningen har med estetiken att göra på så vis att en tomhet innefattar en möjlighet. Tomheten har med det estetiska att göra i och med att det som vi inte ser och ser då vi ser på ett konstverk, läser en dikt eller upplever något estetisk. Det som vi får se via det estetiska är inte enbart en sinnlig bild utan även den bild som vi inte kan uppfatta, det tomrum som vi alla bär på blir synligt via det estetiska. På samma vis som vi kan tala ett språk och samtidigt som vi talar känner på oss vad människan som lyssnar kan förstå och inte förstå av det vi just säger. En dialogs möjlighet ger oss även den möjligheten att se vad det är som vi inte kan komma en annan människa att förstå eller känna. Dialogen mellan japanen fortsätter i och med deras gemensamma försök till att koppla begreppet estetik med det japanska begreppet *Iki*.

5. *Iki* och den österländska estetiken

Japanen frågar sig om det västerländska begreppet kring *estetik* kan komma till användning för det österländska sättet att förklara poesi och konst på. Det som han kommer fram till är att det nästintill liknar det österländska begreppet *Iki*. Heidegger har hört talats om begrepp

37 Martin Heidegger, ”*Varat och tiden*”, s. 134 ff

38 Martin Heidegger, ”*On the way to Language*”, s. 13

39 Martin Heidegger, ”*On the way to Language*”, s. 21

40 Martin Heidegger, ”*Varat och tiden*”, s. 237

via Kuki men kan desto mindre förklara vad begreppet *Iki* skulle innebära. Det som Heidegger menar är att det som har förhindrat förståelsen av *Iki* är det västerländska språket men det är också tack vara det västerländska språkets dialog som det för honom går att förstå den österländska naturens vis att se japansk konst på. Heidegger postulerar att redan i början av hans och Kukis dialog så förhöll sig Kuki till förklaringen av *Iki* enligt det västerländska synsättet att erfarra japansk konst på. På så vis har sättet att se på begreppet estetik rört sig från det sensoriska till det suprasensoriska viset att se världen på och det som den västerländska metafysiken bygger på. Japanen menar att det är just här som faran ligger i då de bägge sätten att tänka. Då dessa två känner till någonting gemensamt inom metafysiken men att det paradoxalt nog samtidigt är den metafysiska distinktionen som skiljer dem åt. Faran ligger i att det gemensamma inom metafysiken blir strukturerat inom det västerländska konceptet och termerna för metafysiken. Japanen visar hur denna tes är strukturerad med hjälp av det japanska betydelsen för färger (*Iro*) och tomheten, den öppna (*Ku*). Utan färg finns ingen tomhet och ingen öppning menar japanen. Denna tes menar Heidegger stämmer till övers med det västerländska estetiska *aistheton* som endast kan upplevas genom sinnena via *noeton*, så att nonsensus skiner genom. Enligt japanen var det därför väldigt frestande att för Kuki definiera begreppet *Iki* såsom västerländskt begrepp om estetik. Faran är enligt Heidegger, det viset som det västerländska begreppet kapslar in de österländska begreppen. Japanen menar vidare att även om han kan förklara för Heidegger att färg är *Iro* och tomheten, den öppna är *Ku*, så betyder dessa begrepp så mycket mer än vad han just via språket kan förklara. Heidegger menar att det är det faktumet att han tror att han själv fortfarande tror att det kan ha kommit ut något slutgiltigt från hans och Kukis dialog är nog det som är det farligaste av allt.

Samtidigt är det just det som närmar oss till det utsagda, menar Heidegger. Språket självt vilar på en distinktion mellan *sensus* och *suprasensus* på samma vis som språket å ena sidan förhåller sig till ljud och det muntliga och å andra sidan till skrift och det skrivna. Vetenskapen om detta gör det frestande för den västerländska mannen att europeisera hela jorden och alla människor på den. Många människor skulle se och ser *europeiseringen* som en triumfmarsch av orsaken. Under den franska revolutionen på 1800-talet sågs t.o.m. orsak likställt med godhet. Upphöjningen av orsak och verkan, det tudelade, gick t.o.m. så långt att allt tänkande som inte ansåg orsak som grund var lika förvrängt som en icke-orsak. Det över lag dömt att bli fel då vi antar detta antingen eller tankesätt menar Heidegger. Det europeiska orsakstänkandet är det som även fört Europas tekniska framgång och det har gått så långt inom denna orsak och verkan-doktrin att det kan vara mycket svårt att se bortom

den liksom att se början till dess grund. Heidegger tar ett exempel med en film som européer ser som typiskt japansk. Medan japanerna själva tycker att den filmen är för överdriven i skådespelarnas gester. Exemplet på filmen är ett adekvat exempel på europeisering av det japanska. Samtidigt som det just är det adekvata som krävs för att beskriva filmen med det språk som uttrycker det så att en österlänning förstår vad västerlänningen menar med sådant som en europeisering av filmen. Så fort vi ens talar om en överhuvudtaget och vilken som helst realism så pratar vi om ett språk från det metafysiska som sådan där sensus är förstått som det realistiska och idealet som det nonsensus. På samma vis som Heidegger menar att det japanska är fast inom det språk som tolkar det japanska så är det även fastnaglat i och med den tekniska objektifieringen. Via den tekniska apparaten väljer människan bakom den vad som bör visas och inte visas, liksom de överdrivna gesterna som skådespelarna gör. Det är en ny era av objektifikation där det tekniska anonymiserar den som objektifierar och gör det snarare till en produkt av filmindustrin och något tekniskt-estetiskt snarare än estetisk. Sådan typ av teknisk objektifikation hör europeiseringen till menar Heidegger. En sådan europeisering, påpekar japanen, är svår att se för västerlänningen själv.

Begreppet *Iki* har används i Japan sedan ca. år 1615, då det började att användas såsom en benämning för smak på livet.⁴¹ Den smak för livet som stadsbor i staden Tokugawa började att använda inom slumkvarter där bordeller verkade. *Iki* började även därmed att användas av rika herrar som besökte och hade råd till att lusta sig i dessa kvarter. På den tiden förknippades *Iki* med materialistisk tillgång, njutning och erfarenhet. *Iki* är med andra ord född i ett icke-profit handlande liv som den rike mannen kan komma att unna sig. *Iki* var dock inte ett negativt ord utan kom att bli synonymt med någon som var kulturellt sofistikerad. Etymologiskt var själva ordet *Iki* nära kopplat ordet *Ikij*, som var krigarna samurajernas etos.⁴² *Ikij* betyder vilja. Liksom ordet *Iki* är det varken en smak, ett ljud, en beröring eller en lukt, men ett mönster.⁴³ Efter en tid kom ordet *Iki* att användas av alla typer av kulturer och klasser i Japan. Kuki som byggde sitt största livsverk kring *Ikis* struktur, menar att han fick idén till att skriva boken efter hans vistelser i Europa och västerlandet, då han kom att tänka om det fanns överhuvudtaget en motsvarighet till detta ord. Det började hos honom som en semiotisk undersökning av ordet att senare gå vidare på dess olika uttalandes hörbara former, att till sist se till dess filosofi. Det som Kuki bekom mest intresserad av var begreppets universalitet och frågan om det fanns någon över huvudtaget. *Iki* väckte frågan om globalitet och geografiska skillnader för olika filosofier och dessas ord

41 Kuki Shûzô, "Reflection on Japanese Taste – The Structure of Iki", s. 11

42 Kuki Shûzô, "Reflection on Japanese Taste – The Structure of Iki", s. 12

43 Kuki Shûzô, "Reflection on Japanese Taste – The Structure of Iki", s. 11

att närma sig en metafysik. Kunde det finnas en grund, en gemensam metafysik? Det var dom frågorna som Kuki ställde sig efter mötet med vad han kom att kalla för det västerländska och den västerländska filosofin. Det västerländska sökte alltid att finna svar på alla frågor, medan det japanska lät vissa saker vara. Det som det västerländska enligt Kuki ständigt i sitt kunskapsiver sökte att fylla var en tomhet.

6. Tomheten

En märkbar skillnad mellan japansk och västerländsk konst är avbildningen av tomheten.⁴⁴ Det finns både gestaltat i japansk konst såsom även inom den japanska teatern och filmerna såsom en gest eller en icke-gest. Att gestalta denna tomhet är minst lika viktig som att gestalta något överhuvudtaget och gör att genomföras krävs det en speciell typ av koncentration. Ett berglandskap kan skildras genom att skådespelaren visar det i och med en gest där han för sin hand ovanför ögonbrynen och tittar uppåt. Tomheten som utmynnar från gesten är desamma som skildringen av det västerländska och Heideggers filosofi kring ingenting och ångesten. Då berglandskap gestaltas på den japanska teatern gestaltas det som närvarande och frånvarande på samma gång. På så vis har japanerna ett naturligt försprång att på ett vis förstå frågor som ”vad är metafysik?” menar Heidegger. De förstår tomheten såsom Heideggers begrepp om *varat* även om det tillhör såväl språket som metafysiken.

De klassiskt japanska ytorna är till att avbilda ingenting. Buddismen som kom till Japan i den s.k. Asuka perioden från år 552 och kom att förändra och prägla japanska folkets liv.⁴⁵ Både till yttre och inre är det främmande för den västerländska filosofin som först och främst präglats av analytisk tudelat tänkande (just som begrepp om det ”inre” och ”yttre”, orsak och verkan.) Japansk konst sammanfattar dessa två i ett. Liksom det som ”finns” och ”inte finns” avbildas inom konsten. Tanken om att det inte går att greppa allt, detta ingenting. Detta ingenting utom och inom oss. Något som inte präglats inom den västerländska konsten före 1800-talet. Både den västerländska och den kinesiska konsten handlat om att täcka alla ytor med någonting. Den japanska konsten visar på det oavslutade och det ständigt blivande, de skrämmande tomma ytorna, som just inte är tomma därför att de är våra möjligheter. Vi kan säga att japansk konst en mer fulländad i och med sin ofullständighet. Den japanska konsten är som sagt inte bara en filosofi utan en hel

⁴⁴ Martin Heidegger, ”On the way to Language”, s. 19

⁴⁵ Joan Stanley-Baker, ”Japanes Art”, Thames & Hudson – world of Art, London, 2000. s. 24

levnadskonst. Att äta, dricka och bygga hus, det estetiska lugnet är alltid närvarande.

Japanen frågar Heidegger vad enligt västerländsk filosofisk tradition skulle innebära att ”överbrygga” metafysiken, något som Heidegger pratar om i sin föreläsning om metafysiken år 1930.⁴⁶ Att överbrygga metafysik är olika sätt att förneka eller dekonstruera metafysiken menar Heidegger. Japanen menar att han är förvånad över alla de människor som efter Heideggers utläggning om att metafysiken just försökt att överbrygga hans teori som han menar strävar efter en grund. Heidegger besvarar honom att han själv på samma vis inte kunde använda sig av begreppet *vara* utan måste tala om ett metafysikens språk då han själv inte visste vad detta vara innebar och han ville inte sätta namn på det han då ännu sökte. *Varats hus* blir det som leder väg för dialogen mellan japanen och Heidegger påpekar japanen i dialogen, då det är just *varats hus* som beskriver språkets essens. Även om Heidegger förnekar det faktumet att *varats hus* baserar sig på språkets essens, så är det just så det sker i och med deras gemensamma dialog. Risker med att se dialogen som *varats hus* menar japanen vidare, är den att tystnaden uteblir. För att inte utesluta tystnaden som en del av språkets natur, som en del av den tomhet och det vara som Heidegger förespråkar, så får inte denna dialog definieras på så vis att den greppas. Och då menar Heidegger inte att greppa dialogen och definiera såsom en europeiserande konceptualisation men på samma vis som hans *varats hus* begreppet inte ger oss ett klart koncept om språkets natur, liksom den fara som många skeptiska filosofer riktat mot ett stängande av varat. Japanen påpekar att vi kan se *varats hus* som en slags näring åt andra och liknande tankar, något som öppnar upp snarare än stängs. På så vis tar vi i språkets natur på ett sådant vis att det inte skadar det. Tack vara ett sådant tankesätt menar japanen, kan vi innefatta språket och det talande liksom även det tysta i språkets natur, som är tankarna. Japanen påpekar att dialogen som han och Heidegger har går mer och mer in på allt som är otänkt i och med språkets natur. Speciellt då språkets natur på något vis ses som olika saker av japaner som västerlänningar påpekar Heidegger. Och även det som Heidegger menar om *natur*, postulerar japanen.

Heidegger menar att fara i japanen och hans dialog ligger i att konceptualisera de begrepp som de bägge ser skillnaderna i, med andra ord faran att komma fram till svar. På så vis finns det en mening i att fortsätta fråga bort sig från det konkreta. Heidegger fortsätter därmed att fråga japanen för att på så vis öppna upp svaren. Den första frågan om Heidegger vill fråga efter detta uttalande är frågan om språket och om japanerna har ett begrepp om språket som sådant och om de inte har, om dom har något som japanen skulle mena som erfarenheten av ett språk. Japanen säger att någon aldrig har ställt den frågan till honom och

46 Martin Heidegger, "On the way to Language", s. 19

att han därmed behöver en viss tids betänketid för reflektion. Japanen svarar efter en stund att det finns ett essentiellt *språket vara*, snarare än att det finns ett vara använt endast som ett namn för det talande eller för språket. På samma vis som att *språkets vara* inte kan vara någonting lingvistiskt konceptualiserat så har det detsamma gemensamt med tankarna kring *varats hus*. Japanen menar att det är just denna koppling, en gemensam värld som han ser i sitt inre tillsammans med det som Heidegger härmed sätter framför sina fraser. Heidegger menar att hans fras gav *hintar* om språkets natur.

I sådant fall, fortsätter japanen, borde denna hint öppna upp något och borde därmed vara det som grundlägger världen. Japanen menar att ordet hint aldrig kom till honom då han höll på att översätta några av Heideggers mest kända verk och föreläsningar. Och fortsätter berätta att översättande av det tyska språket kom över honom som ett tacke han skulle jämföra med ett annat, det japanska, och på så vis förhöll de två språken sig fundamentalt olika varandra. En översättning gjort fullständigt utan att söka de koncept som både det japanska och det västerländska skulle ha gemensamt. Men då Heidegger talar om hintar, menar japanen att det är just då som han ser en vis frihet och öppning inom tankar och språket. Det faktum att just ordet hint är undangömt i språkets natur gör det till en hint, menar Heidegger. Fara i och med upptäckten med konceptet hint ligger nu i förklara allt som är undangömt för oss, liksom *varats hus* som en hint och därmed hitta ett gemensamt koncept för ordet hint och på så vis även binda upp allt som är oupptäckt, vilket vore mycket fel enligt Heidegger. Ett sådant modus av konceptuell representation insinuerar sig själv att då bli ett alldeles för enkel förklaring för all mänsklig erfarenhet. Även på så vis måste tänkande vara konceptlöst. Men även om det är konceptlöst, fortsätter Heidegger, så bildar vi med metafysiken formade idéer som koncept, liksom det som Kant såg tydligt på sitt vis även om han själv inte kunde överskrida metafysiken. Metafysiken kommer på så vis in i alla idéer såsom dom om logik och logistik. Logik och logistik är på så vis delar av en metafysisk process. En attack mot naturens språk är även en del av densamma metafysiska process menar Heidegger. Därmed är det desto viktigare att vakta språkets natur liksom ett slags språkets realitet. Det som leder dessa två in på samma stig är just hintarna om dem, menar japanen. Det är just därför det även är en fara att ens tala om hintar då detta i sig är redan för mycket sagt. Det bästa enligt Heidegger vore om den som talar inte ens avslutar det som den vill säga men säger det på ett sådant vis att den som den talar med kan själv fylla i det osagda i sina egna tankar. Hintar är med andra ord enigmatiska, de kommer till oss och de lämnar oss, de kommer mot oss liksom de kommer från oss. På samma vis som den tidigare förklaring kring begreppet gest är hint ett ord som hör samman. Hintar och gester

skiljer sig från tecknet och det logiska även om dessa också är från metafysiken, dessa två par har två helt andra realiteter inom det metafysiska även om de delar samma metafysiska sfär. Ett exempel på de olika sfärerna inom metafysiken är t.ex. att vi inte borde tänka på *varats hus* liksom ett hus som något som omsluter och möjligen skyddar ett vara däri, liksom ett försök till att objektifiera sina tankar, menar Heidegger. Varat bör ses som ett vara och det varande samtidigt, det är ett tudelat begrepp som gör det orättvist att tänka som ett objekt. Begreppet hint i denna mening har en koppling med ordet vara på så vis att de bör bägge ge ledtrådar kring dem och vidare och inte stanna på ett svar som ett signifikant tecken. Hintar behöver med andra ord den största tankemässiga frihetliga sfär en dödlig människa kan upprätthålla i sitt huvud, menar Heidegger. Det handlar också om att gå långsamt framåt och inte stressa sig själv till ett svar varje gång vi tänker oss ett problem att lösa. Detta sätt att ta tid på sig i sitt tänkande kan även ses som att tveka. Med hintar bör vi tveka menar Heidegger slutligen.

För att få japanens sinne att sväva tankemässigt så fritt som möjligt, menar Heidegger att det är därmed dags för dem att byta roller i dialogen som dom har. Då det nu blir Heidegger som frågar och inte svarar på japanens frågor, som det hittills varit, så kommer japanen att få mer utrymme i sitt tänkande. Frihet genom tankemässigt frågande, tar därmed Heidegger och japanen om frågan om hermeneutiken från början fast på ett annat vis denna gång. Det nya viset, förutom ombytta roller för den frågande och svarande, är att den ena världen är arbiträrt beskriven medan den andra som Heidegger nu vill beskriva inte är det. Det ligger på sin plats enligt Heidegger att närmare beskriva vad hermeneutik som metod innebär.

7. Hermeneutik

Som tidigare nämnt har hermeneutiken för Heidegger en viktig roll i både hans som mitt arbete att beskriva begrepp och fenomen på. Hermeneutikens roll är kasta in oss läsare, skribenter, aktörer och tänkare, i ett pågående skede. Detta skeende blir ett som samtidigt existerar via tecknet i en fysisk värld och samtidigt existera i våra sinnen. Det är ett skede som samtidigt existerar i nuet och blir till historia.

Ordet hermeneutik härstammar från det grekiskans verb *hermeuein*, som innebär att ett överförande av budskap då det härstammar vidare från guden Hermes som var just en budbärare. Det är viktigt enligt Heidegger då han använde ordet bl.a. som sitt verktyg då han skrev "*Varat och tiden*". Det är även viktigt i det här sammanhanget i och med dialogen

eftersom på så vis kan ett vara inte enbart skina fram via en metafysisk förklaring utan genom varat i sig själv. Med andra ord använder Heidegger hermeneutiken till att göra skeenden närvarande här och nu, på samma vis som han försökte göra i "*Varat och tiden*" i och med fenomenet varat som han menar är viktigt i alla undersökningar som kräver en medveten vilja till att öppna upp sitt sinne hos den tänkande. Människan kan endast på detta dubbla vis (att vara den som innehar ett skeende och reflektion samtidigt) försöka sig på att förstå sig själv menar han. Det som lyfter upp och visar på människans natur är just även detta dubbla vis att se språket på. Det är tack vare språket som vi som människor kan definiera den hermeneutiska relationen. På sådant vis är språket en dubbel budbärare för människan att reflektera över. Allting är dubbelt, liksom dialogen menar Heidegger. Tack vare dialogen kan vi som människor förstå på ett djupare plan historiens natur och på så vis även själva vara budbärare åt andra människor i framtiden. Att interpretiera historiska dialoger är viktigt enligt Heidegger för vårt nutida tänkande. Språket är kraftfullare än människan påstår han vidare. Hermeneutikens dubbla relation till närvaron och den närvarande människan gör människan till en hermeneutisk relation. På ett hermeneutiskt vis får människan något, samtidigt som den själv är budbärare inom det språk och tankar den brukar. Hela den här dubbelheten är väldigt viktig för Heidegger eftersom det är endast via dubbelheten som vi kan upptäcka saker och se dem klart. Vi som närvarande människor kan med hjälp av en dubbel rörelse i och med tankens uppkomst och reflektion, vara närvarande och förstå att vi samtidigt är det, även om vi inte kan förklara med en detaljerad precision vad ett närvarande i sig är. På samma vis som dubbelheten är dialogen som Heidegger har med japanen. Heidegger menar han att han aldrig skulle kunna se saker genom samma klarhet själv utan dialogen. Det är just sättet som relationen och dess handling har interagerat. Men om det nu är hermeneutik som definierar människans användning av språket så är det på så vis som människan också erfar verkligheten på, detta tänkande i helhet som den får och tar som bärare via metafysiken. Heidegger menar att deras dialog talar ur ett historiskt försök att förstå sig på språkets natur. Dialogen talar med andra ord ur ett tänkande som respekterar det förflutna. Språket, fortsätter Heidegger, är i sin helhet ett sätt att transcendera vare sig när det gäller det talade eller det skrivna språket. Språket sätt som ett sinne är både ljudligt och synligt, vidare är det i sig självt suprasensoriskt och metafysiskt. Likaså är *erfarenhet* en sfär inom det metafysiska. Genom erfarenhet gör vi språket till någonting personligt och subjektivt. Erfarenhet och uttryck är bägge viktiga sfärer inom den hermeneutiska dubbelheten menar Heidegger. Uttrycket är något som är internt och refererar även det till den subjektiva sfären inom metafysiken. På så vis menar

japanen, går Heidegger själv in i en fälla angående att han delar upp det metafysiska i ett subjektiv och objektiv-relation. Förvisso är det sant, svarar Heidegger, men det är snarare helt omöjligt att inte snudda vid dessa idéer om det subjektiva och objektiva då de haft en så pass lång traditionen från det västerländska tänkandet han själv härstammar från. Även trots det faktum att han ser sig själv som den förste som verkligen vill gå till grunden med just detta tänkandet som är tudelat i subjekt och objekt i och med sin bok "*Varat och tiden*". Heidegger menar att han måste trots allt utgå från att det finns en sådan grund till det tudelade tänkandet för att han ska kunna vara kritisk mot den och på så vis i och med vetenskapen om den försöka fånga in, få samman och lägga om just denna grund i tänkandet. Japanen tillägger här att det är lite synd att japanerna försökt efterhärma den västerländska filosofin så pass mycket i den höga grad de gjort den senaste femtio åren. Någonting som han menar uttrycktes specifikt av den japanska filosofiprofessorn Tanabe som alltid var ute efter att undersöka olika filosofiers grund.

Genom att undersöka fenomenen upplevelse och erfarenhet har vi på ett kantianskt vis förflyttat oss bortom dikotomin subjekt-objekt, menar Heidegger. Enligt Kant har definitionen som baserats på en händelse redan blivit ett objekt för vår representation. På det viset måste redan vår erfarenhet inkludera objektet såsom en motsats. Det här är viktigt att förstå enligt Heidegger om vi vill förstå erfarenheten av det visande och det visade postulerar Heidegger vidare. Det var först av allt de gamla grekerna som var först med att presentera erfarenhet och tänka på det såsom *phainomena*. Inom begreppet *phainomena* infinner sig inte tanken om att mänskliga varelser har något av objektivitet inom sig. *Phainomena* betyder för dem att en levande väsen har en strålgång som kommer från dem. Erfarenhet ses inte för dem såsom något objekt för objekt och allra minst för levande väsen med ett medvetet medvetande utan just som ett väsen med ett självmedvetande. Det är på så vis en stor skillnad gentemot Kants beskrivning om erfarenhet och Heidegger menar att han använder sig både av det kantianska och grekiska begreppet om erfarenhet samtidigt. Heidegger vill beskriva den dubbla betydelsen av erfarenheten just för att kunna förklara för japanen hur han ser på en varande människas erfarenhet som det närvarande och som ett närvarande levande väsen. Det är på så vis en människa förstår sig som människa och samtidigt som natur. Men att förstå sig själv som natur, är svårt invänder Heidegger. Genom lyssnandet både av sig själv och denna natur står människan i relation till sig själv. Det är just denna relation som gör det möjligt för människan att reflektera över de bägge förhållandena människa och natur, på samma vis som den förhåller sig till det närvarande och som ett närvarande. Detta dubbla förhållande är det som Heidegger menar är

hermeneutik eftersom det anmanar sin egen information till sig själv genom en tidlig upprepning och på så vis reflekterar. Hermeneutiken är det som människan lyssnar efter och är samtidigt även det som den ger själv från sig som ett spår till sig själv, från sig själv och självet. Heidegger har just förklarat vad själva *varat* innebär och vad det innebär i och med det att vara en människa då människan är sin egen kunskapsbärare. Var går människans gränser för detta informationsbärare? frågar sig japanen.

På samma vis som människan bär och får kunskap förhåller det sig med det japanska fenomenet *Ku*. *Ku* betyder skyarnas oändlighet. Liksom människans förmåga att bära och ta emot kunskap, går denna människa alltid på den väg som är såsom skyn oändlig för oss på jorden. Vägen människan går på är en gräns av det gränslösa. På denna väg söker hon just vart gränsen går. Dessa gränser är undangömda för henne på samma vis som rösten som determinerar och tonar in hennes natur. Det sättet som Heidegger förklarar kunskap och människan som bärare gör det vägen till förståelse desto mörkare än vad den tidigare var påpekar japanen som menar att han nu flera gånger kommer vända sig åter till Heideggers bok "*Varat och tiden*". Även om han nu kommer att göra det, så menar han att Heidegger använder sig av språket likväl sparsamt där som nu. Heidegger medger att han oftast går till väga på sådant vis angående frågan om vad är språk, hermeneutik och hur dessa hör ihop. Detta sorts tänkande, menar Heidegger, är viktig då den visar riktning som går mot en transformation av tänkandet. På så vis kan man jämföra människans tänkande med ett skepp som är på väg i riktning mot någonting och på ena sidan har den metafysiken och på den andra sidan ett namnlöst hav. Japanen invänder här att det var just metafysiken som Kuki använde sig av att förstå det västerländska begreppet om estetik, medan Heidegger själv i detta fall vill just gå bortom metafysiken som en förklaring. Och på så vis även lämna metafysiken som grund till förklaringen i estetik. Heidegger håller med om detta men påpekar att han inte vill lämna metafysiken helt och hållet men just visa på vilket vis estetikens natur förhåller sig till den och på så vis även till estetikens gränser. Heidegger menar vidare att Kuki använde sig av det västerländska begreppet estetik på sitt eget vis och inte just som Heidegger beskrivit det i förhållande till metafysiken.

Möjligen är tiden inne i dialogen att införa begreppet om *Iki* på ett mer djupgående vis, frågar sig Heidegger. Endast om Heidegger väl förklarat begreppet om estetik, invänder japanen. Heidegger menar, att dom just haft den diskussionen i och med då de pratade om subjekt-objekt relationen. Estetik, postulerar Heidegger, är erfarenheten inom den sfär i vilken den själv sätter sin egen standard från den allra första början. Det börjar med ett konstverk som omvandlas till ett objekt för våra känslor och idéer. Endast då ett konstverk

har blivit till ett objekt är det lämpligt för utställningar, museer, det lämpas även också då till att värderas. På så vis blir konstnärlig kvalitet en distinkt faktor inom den moderna konsten som erfarenhet, menar Heidegger. Allt prat om det konstnärliga för tankarna helt klart till konstnären, påpekar japanen. Konstnären, fortsätter Heidegger, blir då till subjektet som förblir förknippad med arbetet som är hans objekt. Emellanåt är den estetiska begreppsramen så stor att den fångar in alla sorters erfarenheter från konst och dess natur. Den kan fånga in på så vis men inte göra till sin egen. Det är därför, menar japanen, som han är orolig för att förklara begreppet om *Iki* så att det inte hamnar in under det vida begreppet om estetik. Heidegger tycker ändå att japanen ska göra ett försök att förklara begreppet *Iki*.

Iki är det graciösa, börjar japanen att förklara. Redan här, invänder Heidegger, kommer han att tänka på den västerländska tänkaren Shillers "*Grace and Dignity*", liksom hans senare böcker "*Letter on Aesthetic Education of Man*" som han lät sig inspireras av den dialog som Schiller hade med Kant om estetik. På samma vis som dessa bägge arbeten är influerade av deras tankar och läsningar från i sin tur filosofen Hegels bok och idéer om "*Aesthetics*". Nu har vi just gått igenom viktiga kärnverk ur estetikens natur, medger japanen. Men det som japanen försöker säga är att han vill just avlägsna sin egen betydelse om det graciösa från det estetiska och den subjekt-objekt relationen som det innebär. Japanen vill avlägsna det graciösa från den känsla av stimuli som den inger för den västerländska tänkaren och vill istället rikta sin förklaring snarare mot det som står i motpol till stimuli. *Iki*, menar japanen, är "andan av stillhet av lysande glädje". Inom dessa sammansatta begrepp finns inget av stimuli eller intryck, fortsätter japanen. Andan bör tolkas på samma vis som det dessförinnan diskuterande begreppet om hintar, som något som lockar våra tankar åt ett visst håll. Hinten i detta *Iki*-fall är en sådan som är budskapet om en slöja som öppnar upp. I sådant fall blir allt närvarande i det graciösas källa och dess rena anda lockar oss mot stillheten. Så när vi vet allt det här, på vilket vis förhåller sig begreppet "språk", undrar Heidegger. Vad är det japanska ordet för språk först och främst? fortsätter Heidegger att fråga.

8. Språket - det västerländska och det österländska japanska *Koto ba*

Det japanska ordet för "språk" är *Koto ba*, förklarar japanen. Själva ordet *ba*, börjar japanen förklara bakifrån, betyder möjligen löven som blommar. Tänk på körsbärsträdens blommor som blommar, berättar japanen. Följaktligen betyder själva ordet *Koto* inget direkt ord i sig, men betecknar fenomenet kring *Ikis* ljusnande kunskapsbringande. För att förklara detta mer

förståeligt så är beteckningen *Koto* alltid det som ger en händelse ljus i sig själv, vilket är unikt i varje upprepande moment som strålar i det graciösa.

Vidare antyder japanen, är beteckningen *Koto* just det som händer och något som får denna händelse, i detta fall ljuset, i riktning framåt. Det liknar vid det västerländska ordet för språk menar Heidegger. Och fortsätter med att konstatera att ordet språk leder tankarna fram till ett ”sägande”. På samma vis betyder detta sägande att det visar något för oss, framhåller Heidegger. Det är kopplingen mellan det japanska ordet för språk med det västerländska ordet för språk invänder japanen. Det essentiella för ordet språk är det att det härstammar ur det sägandets natur. Sägandets natur kan vi se genom att föra en dialog och se på hintarna däri, genom hermeneutiken som används däri reflekteras sägandet. Men trots det, betonar Heidegger, så är vägen som tar oss tillbaka till dess metafysiska reflektion lång. Den väg där vi även lägger in hintar om budskapet som ska komma till människan som bärare av kunskap som vi är och vill bli, genom att få kunskapen om den. Ja, vägen är lång, poängterar japanen. Vägen är lång inte därför att den leder oss långt ut men för att den leder oss genom det som är oss nära. Detta nära är även svårt att åstadkomma eftersom det även varit oss nära under en så lång tid. Lika nära som språket är verklighetens språk, då en nämner benämningen *Koto ba*, uppmärksammar japanen. Ja, det är som torpeder som skjuter av i fantasin då du nämner den benämningen instämmer Heidegger. Fantasin tar oss långt med andra ord, men endast om vi får in de representativa idéer, skulle Kant inflika, menar Heidegger. Heidegger betonar att det har delar att göra med hans tänkande väg men innehar som sagt inte hela vägen. Det som saknas är hintarna om det som ska föra oss desto längre och närmare på vår väg genom språkets natur med hjälp av det sägande. Det sagda kan aldrig ha någon mening på denna väg helt ensam. Omkring den väg som är upplyst bakom oss, finns ett mörker.

Japanen vänder sig till Heideggers föreläsningar om språket och frågar honom vad han menar med just detta mörka som omger den ljusa vägen, vad är detta mörker och grund som Heidegger utgår från? Heidegger påminner honom om att dessa vägar som de tidigare omtalat är de som är bärare av budskapet om kunskap som människan tvådelat innehar och samtidigt får, med andra ord det dubbla i detta bärande budskap och människans tudelning som innebär en transformation om frågan om språket till en reflektion av sägandets natur. Japanen understryker att det vore en alltmer spännande att fråga om detta sägandets natur.

Det sägandets natur skulle föra diskussionen in regioner om det essentiella varat, framhåller Heidegger. Kanske skulle vi veta mer om sägandets natur om vi kunde utröna mer var skillnaden och gränsen går mellan det sägande och det talade. I Japan, påpekar

japanen, vet vi att något är ett mysterierum om det just är ett mysterierum som är i verkan. Vi befinner oss i ständig fara i att tala högt om ett mysterium, faran ligger i att vi just missar dess verkan om vi talar om det. Att vakta ett mysteriums verkan är ett av det svåraste som finns understryker japanen. Det är viktigt att tala om språket, menar Heidegger, men det lär tyvärr inte bli några bevis som skulle godkännas av att framföras i och med en naturvetenskaplig grund. Detta eftersom frågandets rörelse döljer svaret men för oss vidare i det snarare än presenterar ett konkret svar. Dom frågorna som vi har frågat oss hittills har inte så lätta svar, konstaterar japanen. Kan vi överhuvudtaget tala om språk utan att göra det till ett objekt i samma mening som ett naturvetenskaplig utredning skulle ge oss, undrar japanen. Heidegger medger att *verkligheten* försvinner då vi talar om ett språk. Då vi talar om ett språk så talar vi i metaspråk över det språk som vi syftar till istället för att lyssna till det. Att tala ur ett språk är endast möjligt i en dialog, postulerar Heidegger. Men kommer då denna dialog ur språkets natur? undrar japanen. Heidegger menar att så är fallet, dialogen kommer ur språkets natur som i sin tur är spunnen ur språkets verklighet, vilket den måste göra från ett hörande som kommer från ett lyssnande som på en gång når verkligheten. Detta kan kallas för en hermeneutisk cirkel men det viktigaste är vetskapen om att kunskapsbäraren måste komma från själv budskapet och att han samtidigt måste komma mot det. Denna cirkel som uppstår innehar en vis logik till synes, medger Heidegger, men den bör inte heller ses som ett originalexempel på vad en hermeneutisk relation är. På så vis är cirkeln alltid en ytlig, menar Heidegger. Att den är ytlig betyder här för Heidegger att den aldrig förblir ett fastspikat konkret fenomen men ett ständigt transcendent rörligt.

En dialog är det som gör sägandet korresponderande postulerar Heidegger. Men inte varje samtal människor mellan kan komma att kallas dialog eftersom inte alla dialoger är determinerade i det sägande. Det finns med andra ord dialoger som inte säger någonting enligt Heidegger. Var än språkets natur talas till människan såsom ett sägande, så är detta sägande det som inger dialogen dess verklighet. Dialogen kan vidare inte säga något *om* språket men något *från* språket i dess själva natur. Det viktiga enligt Heidegger, är inte huruvida dialogen är skriven eller utsagd eller inget av dessa, men på vilket sätt den är en ständigt blivande. På så vis har varje dialog sin egen karaktär, denna karaktär är mer tyst än talande. Tystnaden i tystnaden, påpekar japanen, det skulle vara det autentiska sägandet. Ja, och det skulle vara den autentiska dialogen inom ett språk, vilket för oss in på det omöjliga, fortsätter Heidegger. Det skulle vara omöjligt på samma vis såsom en människa som inte givits budbärarens kurs av budskapet. Då själva budskapet behöver veta budbärarens, sin egen kurs för att garantera för sig själv att den är den avtäckande av det dubbla. Med andra

ord blir det en omöjlighet att reflektera över något som vi inte ser. Att se själva budskapets kurs, är lika svårt att diskutera menar japanen, såsom diskussionen kring *Ikis* natur. Heidegger håller med, det är svårt att se något vars natur av sägande måste behålla en viss distans för att öppna upp budskapets kurs. Öppna upp på så vis att det gör det synligt för oss som budbärare. Det är därför viktigt med själva avståndet liksom tystnaden som kan förliknas med ett andetag som har en viktig del i strukturen av det sägande. Den ännu oupptäckta relationen mellan budbäraren och dess meddelandes kurs spelar en väldigt stor roll postulerar Heidegger.

Japanen förklarar att i den japanska forntida poesin så finns det en poet som sjunger ur sammanblandningen från körsbärs- och plommonträdens blommor på en och samma trädgren. Det är på sådant vis vi kan förklara hur vi kan tänka och förstå vad det innebär att vara med varandra som människor i och med det vidsträckta och det stilla samtidigt, liksom en dialog, menar Heidegger. Budskapets anslag förblir på så vis oupptäckt i det dubbla, genom att det samtidigt är två saker samtidigt. Det oupptäckta gör att rörelsen finns, antyder Heidegger. Problemet är, fortsätter japanen, vem ska lyssna till denna sång idag? Sången som är ett eko från språkets natur, vars benämningen *Koto ba* spinner från där var blommornas kronblad blommar ut i budskapets ljusning av det som det graciösa frambringar? Vem skulle hitta en sådan välformulerad mening angående språkets natur själv? frågar sig Heidegger. Naturen kommer aldrig bli funnen överhuvudtaget om vi kräver information om den i form av teorem och nyckelord menar japanen vidare. Ändå dras människor till budskapets kurs i meddelandet de själva bär på, mot en dialog om språkets natur. Det kan te sig så att även om vi skulle vilja prata om språket, postulerar Heidegger, så pratar vi allt närmare kring vad sägandets natur skulle vara. Heidegger anser det vara en positiv sak att det blir så då de talar om språk då sägandet är det som språket härstammar från. På samma vis som något som har varit, kommer tillbaka. Bäraren av budskapet har samlat på sig av det som varit och på så sätt samlar på ett uthärdande. Det är så uthärdandet är uthärdligt och förblir detsamma som meddelandet budbäraren bär med sig, avslutar Heidegger.

9. 1. Sammanfattning

Uppsatsen börjar först och främst med ett försök till att återge Heideggers möte med Japan och den filosofi som blev hans inspiration till att skriva dialogen. Det som inspirerade honom var det estetiska och vad det betydde i väst som i öst genom ett språk. Heidegger såg

just språket som ett problem och något han vill ta vidare upp i frågan om varats boning. Han tar tillbaka sitt tidigare påstående om att språket har en sån stor del i frågan om varat. Vidare förklarade jag hur Heidegger ser språket som en fara tack vare sättet det gör olika begrepp orättvisa genom att sätta dessa i doktriner som förringar deras betydelse och stoppar upp fenomenens transcendens. Heidegger började sin dialog från slutet där han och japanen pratade om läraren och filosofen Count Kukis död. På så vis presenterar Heidegger även det japanska begreppet *Iki*, som inte helt och hållet får förstås som västerländsk estetik men ligger nära intill och frågar härmed om vi överhuvudtaget kan komma att förstå varandra oavsett språk och på grund av språket som fara.

Det andra kapitlet handlade om Heideggers egen syn på konstverket, tinget, donet och dess tjänlighet. Det viktiga här var att ge en förståelse av Heideggers filosofi och den estetik han representerar i sina olika verk. Förståelse om konstverket gav oss en förklaring om närvarons innebörd. Ett konstverk är det som transcenderar människan och är det som kan visa oss den värld som vi befinner oss i. För att ge en mer nyanserad bild av Heidegger gav jag här olika samtida forskare som J.M Bernsteins och Ziareks syn på hur Heideggers estetiska existerar genom det icke-estetiska. Jag såg även på Wallensteins avhandling om modernismens relation till konsten och filosofin. Det som slutligen höll kapitlet samman var Heideggers Hölderlin läsning och hur språk trots dess fara att inkapsla begrepp även har poetiska sidor. Poesins koppling till konsten är den estetiska, som i detta fall betyder vår förmåga att tänka oss inre bilder genom symboliska representationer. Vi fick också här benämningarna *sensus*, *nonsensus* och *suprasensus* presenterade. *Sensus* betydde våra sinnen, *nonsensus* och *suprasensus* är bortom människan och inom det fysiska. Skillnaden mellan *suprasensus* och *nonsensus* är det som är metafysiken enligt Heidegger. På så vis visade Heidegger hur metafysikens essens befinner sig både i konsten som i poesin och estetiken.

Att se och komma närmare det estetiken via ett språk krävde en hermeneutisk metod enligt Heidegger. Heidegger vill även koppla bort språket från varat där han tidigare sett varat som *språkets boning* och presenterade här något som han kallar för språket natur. Det är endast via språkets natur som vi kan nå den tänkande erfarenheten och inte genom varat. Den tänkande erfarenheten är här dialogen mellan japanen och Heidegger har mellan sig. Japanen Kuki drogs till den västerländska filosofin tack vare sitt intresse för denna hermeneutiska metod som han även kom själv att använda då han skrev om begreppet *Iki* och dess struktur.

En jämförelse mellan *Iki* och begreppet estetik görs via dialogen från japanens

synvinkel. Japanen förklarar den japanska benämningen för *Iki* och på de sätt på vilka något kan existera tack vare det som inte existerar. Japanen hänvisar till Count Kukis fascination över hur något kan existera överhuvudtaget och faran i det tekniskt-estetiska som det västerländska utövat på den österländska *Iki* och estetiken. Här förklarar japanen att faran i det västerländska tänkandet ligger i att det kräver att veta grunden till att veta allt, vilket i sig stänger till det som vi inte vet något om. Öppenheten och tomheten är ett viktigt inslag för helheten om vi inte ska lura oss själva menar japanen.

Tomheten är något som ofta avbildats inom konsten genom historien inom den japanska estetiken genom en gest på teaterscenen. Det japanska estetiska ingentinget har här nära kopplingar till Heideggers begrepp och det västerländska sättet att tänka på med undantag den starka viljan att gå till botten med allting och även här finna ett sätt att ”överbygga” metafysiken. Risker ligger i att på så vis uteblir tystnaden i ett språk. Japanen talar om vikten och innebörden av hintar om att rikta in en tänkande människa på ett spår, en väg och inte kapsla in denna människa i något utan snarare öppna upp en väg för denna. Heidegger kommer fram till här att *språkets vara* bör ge hintar om ett språk och inte vara detta språkets natur.

Språkets vara kan bäras fram och vara i hermeneutik som metod. Genom att använda sig av hermeneutiken kan det som ska sägas även vara det som bär det sägande samtidigt menar Heidegger. Denna dubbelhet är en viktig för Heidegger, då denna dubbelhet inom fenomenet erfarenhet och upplevelse gör det möjligt för oss att förflytta oss utöver objekt-subjekt förhållanden. Det är denna dubbelhet som ger människan möjligheterna till att reflektera och ha en relation till sig själv och sin natur. Det liknande ordet för hermeneutik är det japanskans *Ku*, vilket innebär ”skyarnas oändlighet”. Människans förmåga att bära och ta emot, släppa ifrån sig kunskap bygger alltid på en relation. Relationens handling är en interagerande. Den handlande interaktionen är i detta fallet dialogen mellan Heidegger och japanen. Estetik är erfarenheten inom den sfär i vilken den själv sätter sin egen standard från den allra första början. Samtidigt som Heidegger menar att den estetiska begreppsramen kan komma att förstöra det japanskas begrepp om *Iki*. Då begreppet estetik kan fånga in men aldrig göra det till sitt eget. Med andra ord ber Heidegger om att förklara begreppet *Iki* utan att jämföra det med begreppet estetik. Japanen talar om *Iki* som det graciösa. Och förklara att om man skulle översätta det till ett språk skulle det skrivas som ”andan av stillhet av lysande glädje”. Detta kan nås via olika hintar som vi bl.a. kan finnas i språket.

Heidegger vill veta mer om ordet för det japanska språket *Koto ba* för att han vill se

om de via hans hermeneutiska dialog kan komma att förstå varandra och se på vilket sätt det japanska benämningen för språk har att göra med det han själv benämner som språk. Heidegger vill förstå vad språk betyder på ett annat språk för att själv förstå sitt eget språk. I klyvningen mellan betydelsen av dessa två ord kan han kanske se något nytt och vad jag antar Heidegger syftar till det estetiska som sådant på så vis att det är den sfär vilken den själv sätter sin egen standard från början vilket tillsammans med klyvningen och dubbelhetens reflektion innebär ett sätt att se oss själva på.

Den metafysiska vägens reflektion är lång. Det är en väg som för oss med hjälp av ett språks dialog. På vägen kan vi följa hintar som är oss till hjälp. Vägen till självreflektion är lång då den leder oss genom det som är oss nära. Heidegger menar att vi inte kan tala högt om just det som ligger oss nära i och med den dubbla självreflektionen, då att tala högt om det gör att vi missar dess verkan. Det är viktigt att tala om språk men det kommer enligt Heidegger inte bli några bevis som kan framföras i och med en naturvetenskaplig grund. En dialog är något som kommer ur språkets natur som i sin tur är spunnen i språkets verklighet vilket i sin tur är en del i en hermeneutisk cirkel. Heidegger och japanen avslutar med att tala om människan som budbärare och budskap. Det dubbla angående budbäraren och budskapet är svårt att se och höra, på så vis blir det svårt att reflektera över budskapets anslag överhuvudtaget. Liksom naturen, kan vi inte kräva att vi ska veta mer om den om vi sätter in den i språkliga termer och begrepp. Detta dubbla i vägen vi människor går, de dubbla sidorna av vägen skapar på så vis en rörelse, liksom begreppen *sensus* och *nonsensus* skiftar bilder mellan vårt sinne och det fysiska. Och vidare som *nonsensus* och *suprasensus* även innehar en rörelse och på så vis ger oss hintar om vad estetiken är.

För att knyta an till inledning där jag postulerade att Heideggers utgångspunkt trots sin öppenhet, var den om att söka begrepp om det estetiska och språket. Visserligen utgår Heidegger från en sida för att se den andra sidan, men samtidigt gör han denna dubbla rörelse för att finna en öppning dem mellan. Att förklara vad konst och poesi är genom att använda sig av skillnader språket mellan och vidare mellan det utsagda och sagda, mellan det vi ser och inte ser av ett konstverks reflektion av vår egen närvaro, mellan poesins tecken och dess symboliska bilder och vår föreställning, liksom via skillnaden mellan *sensus* och *suprasensus*, mellan *suprasensus* och *nonsensus*. Att inte ignorera en tomhet på vår väg som människor, gör det till uthärdligt att existera. Att reflektera över tomheten, tystnaden, och det vi inte ser, blir den väg som bäraren av budskap samlar på i ett försök att uthärda. Uthärdandet är detsamma som meddelandet budbäraren bär med sig. Detta Heideggers försök att förklara tomheten via ett försök till en öppning, dialogen mellan honom och

japanen mellan skribenten och läsaren är en uppgift för den tänkande att avgöra om det är något som denna själv härmed i denna uppsats upplevt och ännu erfar.

9. 2. Populärvetenskaplig sammanfattning

I den här uppsatsen har jag gjort en närläsning av Martin Heideggers ”*On the way to Language*” (”*Unterwegs zur Sprache*”) skriven år 1959. Boken som var Heideggers sista verk är en dialog mellan Heidegger och en japan som spelas av honom själv i syfte reflektera. Uppsatsen behandlar bokens tema om hur något främmande oss själva (som är vi själva) kan mötas eller inte mötas genom ett språk. Jag har i och med Heidegger sett på ett språks fara och begränsningar liksom dess möjligheter och vägar till kunskap via dialogformen och den estetiska yttringen poesi. Väst mötte öst och tack vare det såg Heidegger inte bara det att det fanns ett nästan gemensamt metafysiskt fält inom det estetiska men också på vilket vis som dessa sätt kunde yttra sig, bl.a. via konsten, poesin, via hintar och det talade. Det gemensamma för ordets fenomen estetik inom väst och begreppet *Iki* inom öst diskuterades och jämfördes. Vidare jämfördes även det gemensamma ordet för språk och det som jag kom fram till var att det japanskas vokabulär var en mycket öppnare än den i väst då ett ord i öst betydde en hel rad med ord i väst. Raden ord inom det japanska begreppet kunde översättas närmast intill en poetisk versrad. Heidegger jämförde de japanska begreppen med bl.a. sina egna Hölderlin läsningar och vidare den japanska estetiken, bl.a. inom teatern, med sina egna tankar om konst och på vilket vis transcendens är möjlig via dessa fenomen. Det estetiska sågs på så vis via språket som visade var vi fick möjligheten att vara ett kunskaps budbärare liksom dess användare samtidigt. I jämförelse med den japanska estetiken som yttrades både som poetiska innebörder av ord liksom gester i form av hintar som gav den närvarande människan en knuff på den mörka väg som ledde oss mot ljusglimtarna: kunskap och fantasi, m.a.o. en ständig transcendens.

Jag har i min analys försökt att beskriva vad det estetiska innebär för Heidegger. Det som jag kom fram till som var gemensamt för både Heidegger som hans simulerade samtalspartner japanen var det att de delade en tomhet i grunden. Denna tomhet yttrade sig som ångest hos Heidegger medan den hos japanen yttrade sig som ett ingenting. Jag såg att Heidegger behövde japanen för att kunna se hintar av sig själv och på så vis kunna reflektera över sig själv och sina tankar. Tomheten beskrev de bägge m.a.o. via språket och dialogformen som gav dem begränsningar och möjligheter att på ett hermeneutiskt vis tala om någonting som inte finns men är paradoxalt nog mycket närvarande.

10. Källor

J.M Bernstein, *"The Fate of Art – Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno"*, Polity Press, 1997.

Peter E. Gordon, *"Continental Divide – Heidegger, Cassirer, Davos"*, Harvard University Press, Cambridge, 2010.

Kai Hammermeister, *"The German Aesthetic Tradition"*, Cambridge, 2006.

Martin Heidegger, *"Hölderlin's Hymn – The Ister"*, Studies in Continental Thought, övers. William McNeill och Julia Davis, 1996.

Martin Heidegger, *"A Dialogue on Language between a Japanese and an Inquirer"*, Harper One, New York, 1982, övers. Peter D Hertz.

Martin Heidegger, *"Brev om humanismen"*, Thales, Stockholm, 1996, övers. Daniel Birnbaum & Sven-Olov Wallenstein.

Martin Heidegger, *"Konstverkets ursprung"*, Daidalos AB, Göteborg, 2005, övers. Sven-Olov Wallenstein.

Martin Heidegger, *"Varat och tiden", del.1*, Daidalos AB, Göteborg, 1992, övers. Richard Matz.

Otto Pöggeler, *"Philosophie und hermeneutische Theologie – Heidegger, Bultmann und die Folgen"*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2009.

John Sallis, *"On Translation"*, Indiana University Press, Bloomington, 2002.

Kuki Shūzō, *"Reflection on Japanese Taste - The Structure of Iki"*, Power Institute, Sydney, 2007, övers. John Clark.

Joan Stanley-Baker, *"Japanese Art"*, Thames & Hudson – world of Art, London, 2000.

Sven-Olov Wallenstein, *"Nihilism, konst och teknologi"*, Axl Books, Stockholm, 2011.

Krzysztof Ziarek, *"The Force of Art"*. Stanford University Press, Stanford California, 2004, editors Mieke Bal & Hent de Vries.

