

Martin Heidegger in bistvo tragedije

Milosav Gudović

Beograd/Ljubljana
zvontisine@gmail.com

Članek obravnava eno imed najbolj značilnih poglavij v Heideggerjevem mišljenju pesništva. V prvem delu članka je izpostavljena razlika med idejami »fundamentalnega ontologa« in Aristotelovim obrazcem tolmačenja drame. V ospredje hermenevtičnega razlaganja stopi problem mita kot »duše tragedije« in »zgradbe dogodkov«. Hermenevtični prodor k resnici tragičnega zahteva prevladanje estetske pozabe oziroma »deklinacije« mitskega življenjskega okvira in vrnitev k izvoru tragedije kot umetniško-religioznega dela. Namesto čutnega »očiščenja« posamične eksistence prek doživetja groze in sočutja v tem miselnem okolju izstopita prvotna jasnina biti in enotna, singularna zgradba Dogodka (Ereignis), ki si pri-lašča umetnino, umetnika in recipienta. Drug vidik Heideggerjeve hermenevtike drame pa je tako imenovana »tragedija duše«, deklinativno gibanje tragičnega človeka kot »najbolj groznega«, »najbolj (na)silnega« bivajočega proti biti.

Ključne besede: filozofija literature / hermenevtika / ontologija / tragedija / mit / duša / Heidegger, Martin / Aristotel

Radoveden bralec antične literature ali strokovno zainteresiran znanstvenik, ki se z vso intelektualno močjo posveča teoretični obravnavi starodavne tragike, bosta v Heideggerjevih redkih, zgoščenih opombah in nesistematičnih vpogledih v zgodovino drame gotovo zaman iskala kako revolucionarno novost. Bogata in vsebinsko raznotera zapuščina najvplivnejšega misleca prejšnjega stoletja namreč ne vsebuje nobenega zaokroženega nauka o grški tragediji, ki bi ga, sledeč že utečeni poti analogije, lahko preprosto poistovetili z običajnim obrazcem tolmačenja. Po neomajnem prepričanju tega filozofa vodilne tokove estetike in literarne vede že od nekdaj zaznamuje metafizična *pozaba biti*: v skladu s tem se drama razume le še kot odrsko-literarna pri-reditev, kot umetnina, ki je glede na predpisano »višjo pravico« vnaprej izpostavljena čustvenemu ropu, ugrabitvi ali trepetavemu ugodju recipienta. Obenem pa v razlagah drame vedno ostane neupovedano prav tisto, kar je dejansko tragično v tragediji. Estetika tako nenehno zamolčuje, zatemnjuje in v mračen molk zavija nekaj, kar je bolj pomembno in odločilno: poreklo bistva žalogre.¹ Historično opredeljena estetska metoda v skladu s svojim lastnim orodjem in začrtanim smotrom ohranja usodno, (nad)epohalno *declinatio* tragičnega: odklon, zastranitev, odstop od Izvirnega.

Heidegger si je prizadeval za prebuditev mišljenja iz dogmatskega spanca takšne nezadostne teorije, zato v svojih poetološko relevantnih besedilih, v katerih sicer le delno obravnava dramsko izročilo helenske antike, postavlja vprašanje o *resnici* v gledališkem prostoru. Glede na fragmentarnost njegovih izjav o naravi tragedije bomo tu prisiljeni poseči po nekakšni hermenevtični rekonstrukciji, ki se z našega gledišča pravzaprav kaže kot svojevrstna *deconstructio*, raz-graditev merodajnega filozofskega okvira. V tem miselnem okolju je kriterij nedvomno *Aristotel*. Pričujoči vpogled v Heideggerjevo interpretacijo tragedije bo zato preizpraševanje skritega, *nezapisanega* dialoga med filozofom iz Meßkircha in avtorjem prve poetike Zahoda. V nadaljevanju bomo poskušali domisliti (seveda brez pretirane uporabe produktivne domišljije) osnovne postavke heideggerjevskega razumevanja tragedije. Po mnenju nemškega filozofa je namreč tako Stagiritov koncept literarne teorije kot tudi splošni filozofski nazor, ki se zrcali v njej, treba vrniti pod okrilje arhajskega, predsokratskega mišljenja, saj naj bi (predpostavljeni) čisti duh antike počival prav v nedrih predsokratske modrosti. Soočanje s Sofoklovo dramatiko torej terja novo pot razlage, ki bi bila *bolj grška* in bi se bolj približala izvoru. To najprej pomeni zaznati in priznati nujnost prehoda od Aristotelovih ontično-poetoloških napotil h globljim ontološkim osnovam umetniškega ustvarjanja, pa tudi nujnost sestopa iz logike književnosti v začetni, predpojmovno resnični logos. Šlo nam bo za fenomenološko re(pro)dukcijo poetoloških kategorij, ki bo ustroj hermenevtike tragedije postavila v novo luč in pripeljala do temeljnega, v ospredju *Poetike* sicer še nevidnega pomena arhaične *poiesis*. S takšno interpretativno potezo nikakor ne želim ustvarjati zmotne podobe o Heideggerjevem predrznem »očetomoru« niti zbujati domneve o tem, da se je povsem samovoljno odpovedal skoz stoletja gospodujoči patetiki Peripatosa. Prav nasprotno. Sleherna Heideggerjeva razlaga umetniških in filozofskih del trdno sledi zapovedi *ponovne prisvojitve tradicije*, njegove lekcije (ali še raje: notice in odlomki) o antični visoki drami pa so dobra priložnost za to, da se Aristotelov kanonični miselni red znova kritično razišče in bitnozgodovinsko »očisti«. Čeprav se sam Heidegger tega opravka ni *izrecno* lotil, je njegovo polemiko s Stagiritom mogoče opaziti med vrsticami posameznih fragmentov iz *Uvoda v metafiziko*, pa tudi v predavanjih o Hölderlinovi himni *Ister*.² Obe interpretaciji izhajata iz iste točke in imenujeta isto poreklo drame; v njiju Heidegger zasleduje predvsem tragični *a priori* oziroma prvino, ki vznikata onstran prevladujočih umskih razlag pesniške umetnosti in njihove terminologije. Zato moramo, da bi lahko pristopili k estetskemu *kako* in čemu, najprej razjasniti, *od kod* nam tragedija sploh govori. Sledeč duhovno-arheološkim vidikom Heideggerjeve obravnave tragedije, lahko upamo, da se bo rdeča nit *Poetike* spet pristno zalesketala v novem hermenevtičnem obzorju.

Naš poskus prepleta Heideggerjevega in Aristotelovega besedila/izročila se le na videz kaže kot samovoljno *Hineinlegen*, kot hermenevtični prinos, v-ris smisla od zunaj, kajti gre za bistveno drugačen pristop: za fenomenološko krčenje steze razumetja, osvobajanje ravni nekega že navzočega filozofskega dvogovora. Kot rečeno, tu ne bomo imeli opravka z destruktivnim uporom fundamentalnega ontologa proti njegovemu lastnemu učitelju. Očitna je značilna *razlika* v tolmačenju, saj Heideggerja zanima temeljna *možnost* drame, ne pa njen notranji ustroj in emocionalni odmev. Tema tega članka je zato »zakulisno« dogajanje, ki vzgibava scenski splet v celoti. Morda je prav to dogajanje razlog, zaradi katerega se je Heidegger ogibal neposrednega omenjanja Stagirita pri interpretaciji odlomkov iz Sofoklovih dram. V središče svojega filozofskega interesa ni postavljaj niti resnice tragedije kot pravilnosti in usklajenosti dela s stvarjo niti njene estetske primernosti, ki naj bi porodila željeno doživetje, temveč samo neskritost bivajočega (*alétheia*). Šlo mu je za totaliteto smisla, ki se odpira z delom in v delu. Prvotna prisotnost tragičnega po njegovem opredeljuje helensko zrenje sveta; to je veliko pomembnejše in, lahko bi rekli, tudi starejše od intimizacije umetnine v blodnjakih psihičnega dinamizma, v katerih se gledalec katartično zavaruje in duševno umiri. Tragično kot tako, tj. globinsko in neartikularno iz-hodišče umetniškega dela (*antecedens*), za estetsko metodo ostaja le nedojemljiv presežek, ovira onstranskega (*transcendens*). Dolžnost bitnozgodovniškega tolmač(enj)a pa je, da artikulara prav to območje, ki se nahaja za videnim in videznim, in to celo za ceno premagovanja tragedije kot že dovršene in dobro znane literarne zvrsti.

Prva deklinacija: duša tragedije

Začnimo z Aristotelovo definicijo žaloigre, s stavkom-normo o končnem smotru dramske uprizoritve: »Tragedija je potemtakem posnemanje nekega resnega in zaokroženega dejanja primerne obsega v olepšani besedi (in sicer v posameznih delih z različnimi olepšavami), na dejaven in ne na pripoveden način, ki doseže s tem, da zbujajo sočutje (*éleos*) in grozo (*phóbos*), očiščenje (*kátharsis*) takšnih občutij« (*O pesniški umetnosti* 89). Navedeni stavek je osnova celotne estetike drame in prav zato zahteva preizpraševanje in premislek. Če to definicijo poskušamo zares *misliti*, ugotovimo, da deluje kot nekakšen kažipot, ki nam govori o poreklu tragedije, kljub temu pa se živa polnost te umetniške oblike pokaže le v primeru, da si dovolimo misliti *iz izvora* – misliti skupaj s Stagiritom in obenem proti njemu. Miselno imenovati izvor namreč pomeni predati se neklasičnemu aletheiološkemu poslušanju.

Kot nas pouči definicija, Aristotelov nauk o tragiški umetnosti temelji na teoriji resnice kot ujemanja: delo namreč *ustreza* svojemu pojmu, ko predstavlja posnetek nekega dejanja ob pomoči okrasnega govora, pa tudi takrat, ko prek sugestivnega prikazovanja v gledalčevi duši zbuja občutji strahu in sočutja. Umetno organizirana drama tako obenem poraja katarzo teh neustreznih čustev. Lepota tragedije odraža dvojno adekvatnost: pri tem gre najprej za soglasje med prvinama ponarejanja (se pravi med vsebino in obliko dela) in potem za sorazmerje med odrskim prikazom in predpostavljenim smotrom (zbuditvijo čustvene reakcije pri občinstvu). Stagiritova definicija torej temelji v antropocentrizmu, v skladu s katerim se tragedija vrednoti glede na človeško sprejemljivost in dovzetnost. Okrasni govori so zarisani tako, da ustrezajo mimetično izpostavljeni stvari (*prágma*). Način posnemanja je *mýthos*, mišljen predvsem tehnično (kot *fabula*), kar neizogibno pomeni potujitev tragične izkušnje. Mit je pri Aristotelu »sestav dogodkov«, *synthesis tón prágmaton*, ki določa postopek usklajevanja vzročno-posledičnih povezav med elementi drame. Heideggerjev pristop k poetiki tragedije pa je korenito drugačen: mit se sicer lahko imenuje »zgradba dogodkov«, a se kljub temu nikoli ne sme izenačiti z načrtom, na podlagi katerega umetnik ustvarja svojo lastno, izvirno zgodbo. Mit ni motivna *hýle* ali jezikovna snov, ki je pesniku preprosto dana na razpolago. Stvar je namreč ravno nasprotna: tragik sam je tisti, ki je *vržen* v zgodbo biti in je vselej že razstavljen, zaobjet v vseobsegajočo resničnost mitskega.

»Metafizično«³ izročilo strogo ločuje bajeslovno od logiške plati (spoznanja) realnosti, čeprav sta bili ti nekoč, *ad origine*, neločljivi. V razpravi *Kaj pomeni mišljenje?* Heidegger še zlasti poudarja prav to pozabljeno eno(tn)ost: »Mit pomeni besedo, ki upoveduje. Upovedati pri Grkih pomeni narediti nekaj očitno, dovoliti, da se nekaj pojavi oziroma dopustiti samo pojavljanje/sijanje [*Scheinen*] in tisto, kar bistvuje v pojavljanju/sijanju, v svoji epifaniji« (*Was heißt Denken* 12). Aristotelov *mýthos*, enotnost dejstev in zgradbo *množice* dogodkov, ki je oblikovana v avtorski skici in uprizorjena na odru, Heidegger pretolmači (ali interpretativno *oživi*) v prostor vsezajemajoče *ednine* Dogodka (*Ereignis*). Ostra razloka med mitskimi podobami in logiški idejami je sled zloma, izpada iz godeče se resnice, je posledica tiste duhovne konstelacije, v kateri ne logos ne mit ne prideta več do polnega izraza. Nemški filozof nasprotuje »historično-filološki domnevi« o zmagi čiste misli nad slikovitim govorom: »Toda predpostavimo zdaj, da ‚mitologija‘ ni neki nauk o bogovih, ki so si jo ljudje izmislili zato, ker še niso bili ‚zreli‘ za eksaktno fiziko ali kemijo, predpostavimo, da je mitologija zgodovinski ‚proces‘, v katerem se pesniško pojavlja bit sama [...]« (*Der Ister* 139). Trditi, da je mit nekaj zgodovinskega, je morda v nasprotju z »zdravo pametjo«, kljub temu pa je takšna trditev precej skladna z *obrnje-*

nim svetom Heideggerjevega mišljenja. Zgodovina pač ni nobeno ograjeno, samozadostno in samo(v)dano področje ontike, zasebna veja v združbi duhovnih ved. Mit je, kot je prepričan Heidegger, samo jedro zgodovinskega gibanja; zunaj njega si obstoja zgodovinske skupnosti ni mogoče niti zamisliti. Predvsem v tem smislu je treba razumeti Aristotelov govor o *duši tragedije* (*Poetika* 1450a 38; prim. *O pesniški umetnosti*, 91). Mit je *bitnost* kot *oblika* žive drame, njena *entelehiya*. Če te bitnosti ni, tragedija postane zgolj mrtva črka, izgine v lastno homonimijo (prim. *O duši* 114). »Telo« tragedije, njena jezikovno-igralska izvedba, dolguje svojo dejanskost mitu kot duši – *enemu* počelu, ki prinaša življenje (prim. 122). Zgradba Dogodka, *Ereignis*, nevsakdanja pri-lastitev človeka s strani samorazkrivajoče se biti, je edini, doslej še ne dovolj razgrnjeni, globinski tok vse zgodovine. Brez lastne duše je tragedija dana le *in potentia*. Samo vseprisotni mit lahko aktualizira žaloigro kot igro bivajočega. Tragedija je zato izredno mesto uresničenja resnice – razodetja temeljnega razpoloženja, uglašeniosti (*Grundstimmung*), ki je bila značilna za življenjsko obzorje starih Helenov.

Na tem mestu se moramo osvoboditi vsakršne psihološko-antropomorfne predstave o krep(č)ilnem ugodju ali zdrsljivem nelagodju. Gre za drugačno dogajanje in uglašajoče »ugajanje«, za povsem drugačno do-goditev. Čeprav je katarza v *Poetiki* (in poetični vedi nasploh) razglašena za pristi *télos* tragedije, po Heideggerju v resnici prebiva neke drugje: dogajanja žaloigre, kot splet enega in edinega Dogodka, dokumentirajo predfilozofsko čudenje in *vedrino*.⁴ Poleg ničejanskega navdaha lahko v tej tezi opazimo tudi tiho navzočnost Aristotelove trditve iz *Metafizike*, ki pravi, da se vse védenje poraja iz čudenja, iz vedrega srečanja z naravo, z njenimi neskritimi darovi (982 b 11). Tudi drugi Heideggerjev veliki učitelj, nemški pobožni pesnik in naravo-slovec Hölderlin, je bil dostojen nosilec spoznanja o skrivnostni bitnosti in cilju dramskega izrekanja. Njegov slavni epitaf Sofoklu se glasi:

Skušalo jih je veliko zaman povedati radostno, najradostnéjše,
Tu se nazadnje izreka, izreka v žalosti mi.

(Prevedel Vid Snoj)

Pesnik tu ne izpoveduje svojega doživetja. Tragično očiščenje (ki je neizbežen element estetske »točnosti« dramskega prikaza) ostane usodno podrejeno Dogodku, v katerem pride na svetlo, v jasnino (*Lichtung*), enotnost razmerij in dejanj oziroma *zbirališče* poti helenske zgodovine. Nauk o katarzi (prvi topos dosedanje hermenevtike tragedije) pa s tem nikakor ni ukinjen, kajti Heidegger želi odkriti predvsem njeno *ontološko* osnovo. Tragični mit prinaša sklad (*Fuge*) biti. Posnemanje, ponarejanje (*mimesis*) se namreč v polju Heideggerjeve hermenevtike ne kaže v odnosu do avtorjevega načrta in logičskih zakonov, ki jim mora avtor slediti, če želi zadovoljiti

ti »iracionalno« raven duše, temveč je kot pot samorazpiranja biti, ki vodi *skozi* in čez človekovo, umetnikovo oblikovanje. Tako se celota bivajočega (samovzglobavajoča se narava v izvornem pomenu *physis*) iznaša in pri-sostvuje »na sebi za nas«. Nekdanji helenski meščan je namreč lahko sprejemal tragično usodo junaka in doživljal duševno očiščenje samo zato, ker se je tragedija obenem dogajala kot *kozmična drama*. Brez vrženosti v mitsko obzorje grštva, brez uglašenosti v časoprostorskem okviru tragičnega, bi človeška katarza postala nemogoča in bi zdrsnila v neustrezno, vendar za deklinacijo/pozabo tragičnega zelo značilno *imitatio*.

Vživljanje v herojsko pretrpevanje je pristno in resnično le, če temelji na so-delovanju v drami sveta. Tragedija je *sveto gledališče* (kot to poimenuje Hölderlin v elegiji *Krub in vino*) predvsem zaradi tega, ker je sam antični kozmos prizorišče dogajanja tragičnega. Tragično pa ni nekakšno »indifferentno bistvo«, v katero lahko pripustimo vsa umetniška dela, ki izpolnjujejo določene pogoje in vzbujajo neki vnaprej zamišljen vtis. Kot fenomen tragičnega moramo razumeti dogajanje, ki povezuje (drži skupaj, v istem naročju) ustvarjalca, gledalca in samo gledališko predstavo. To dogajanje/dogodevanje je mitsko »zorenje« bivajočega prek prajezika in sodi k temu, kar se v Heideggerjevi poetološki shemi imenuje *poved* (*Sage*). Pesnik, delo in gledalec so zajeti v isto iz-rekanje, ki omogoča mimetično obnoveitev sveta. Poved tragedije, njena *duša*, je religiozno dejanje, vnovična vzpostavljanje pozabljenih *vedrine*. Ta se namreč ne poraja brez »kontinuitete smisla«, v kateri *otožnost* dramskega dejanja ohranja svoj ožji, »estetski« in »repcijski« pomen: »Tragična otožnost izvira iz samospoznanja, ki ga je deležen gledalec. V tragičnem dogajanju znova najde samega sebe, saj tu gleda svojo lastno, iz religioznega ali zgodovinskega izročila poznano mu sago [...]« (Gadamer, *Resnica in metoda* 117). Pesnik s tem, ko sestavlja tragično zgodbo, »nezavedno« oziroma *vselej* že sodeluje v povedi. *Izvor umetniškega dela* tako ne govori zaman o vzpostavljanju [*Herstellen*] zemlje kot o bistvenem načinu dogajanja resnice, s katerim kak *narod* šele stopi v zgodovino. Če sta Homer in Heziod dejansko »podarila« Grkom njihov teofanijski svet, ga tragik dostojno »obnovi« in še enkrat misterijsko potrdi. Tragično restavrirana Zemlja – to so tla materinskega imenovanja bližnjih bogov, *terra sacra*.

Z gledišča fenomenološkega obrata dobi nov pomen tudi naslednji stavek iz Aristotelove *Poetike*: »Zato je poezija nekaj, kar je bližje filozofiji in pomembnejše kot zgodovinopisje: poezija govori bolj o splošnem (*τα καθόλου*, *ta kathólou*), zgodovinopisje o posameznostih (*τα καθ' ἕκαστον*, *ta kat hékasthon*)« (Aristotel, *O pesniški umetnosti* 96). Tu sicer spet stopamo v polje, ki v Heideggerjevih lastnih razlagah izostaja, kljub temu pa nam duh njegove misli dopušča in omogoča, da izpeljemo interpretativni prehod. Splošnosti, ki jo umetnina uteleša, se ne da zvesti na spoštovanje

načel verjetnosti in nujnosti. Tragedija je »katholična« zato, ker jezikovno iz-postavlja celotno helensko *vesolje*. Če se zadržimo le pri estetski logiki, lahko zapustimo prvo zbiranje, mitsko *legen*. Umetnik posveča svoje delo kultni dogoditvi Dionizovih slovesnosti, na katerih se vse bivajoče neka-ko preobraža v kraj božanske paruzije: »Posvetiti pomeni napraviti sveto [*heiligen*] v tem pomenu, da se v delovni vzpostavitvi sveto razpre kot sveto in prikljče boga v Odprto njegove prisotnosti. K posvetitvi sodi proslavitev kot spoštovanje dostojanstva in sijaja boga« (Heidegger, *Izbrane razprave* 269). S tem ko pesnik postavi tragedijo na oder, odpre svet kot časoprostor, ki je izpolnjen, zasičen s svetim. Njegova *téchné* (veščina prikazovanja mita) ni nič drugega kot pro-iz-vajanje (*Her-vor-bringen*) kozmosa v malem, se pravi *mýthos* kot udeležba pri prvem vesoljnem Dogodku. Delo pesnika je *pričetek* (*Beginn*), prisotnost boga v tragediji pa je *začetek* (*Anfang*) tragičnega. Vedrina, ki se raz-pira prek otožnosti žaloigre, je ubranost, izvorno od-govarjanje obeh. Tragedije ni brez teonomnega dialoga. Ustvarjalec je – naj tu še enkrat pokličemo na pomoč Hölderlina – prav-zaprav »svečenik vinskega boga«, kateremu prinaša bistveno žrtev in dar. Tragedija je torej nekakšno čaščenje in darovanje. »Pesnikov« mit pomeni hkrati tudi zgradbo Dogodka, v katerem nam bit daje svoje bogove in tako »razklepa« kozmični oder.

Tragik s svojo žrtvijo dela navzoče vsako bivajoče kot dar biti (kajti vse je, po znanem Talesovem izreku, »polno bogov«). Tragedija izginja le tedaj, ko takšna sveta neskritost kozmosa-gledališča popolnoma zbledi. Zato je danes po Heideggerjevem prepričanju mogoča le adaptacija, ne pa *inavguracija* tragiških del. Ponavljanje antičnih tem na filmskem platnu ali »klasičnem repertoarju« prinaša samo posnetke prvotnega posnemanja, vendar ne more seči do žrtvenega prihoda celote bivajočega v resnico. Sofoklovo delo je pristno dano le v obzorju helenskega razumevanja biti. Nobena umetna pri-lagoditev sodobnemu slogu in (po)sluhu današnjih gledalcev nas ne more vrniti v že zdavnaj izgubljeno poved Grčije. Tragično obdobje Grkov se ne more meriti z (romano)germanskim svetom, ki je postal *podoba*. Tragedija je imuna na vse poskuse klasicistične obnove in romantične volje do vrnitve (prim. Heidegger, *Der Ister* 68). Današnji človek se komaj lahko približa pojmovanju praznika in kultnega umetniškega ustvarjanja. Kajti čeprav sodobna drama lahko čaka svojega »Godota« in zaupljivo išče »poslednjega boga«, v svoji sedanji obliki nikakor ni primerljiva z antično tragedijo, v kateri je pesnik utemeljeval religijsko resnico, ne estetske. Že davno sta se namreč spremenila *alétheia* in sam časoprostor razkrivanja (mnogoboštvo).⁵ Gledališče antičnih slovesnosti ni bilo sredstvo razsvetljske *Bildung* – v njem je najbolj dostojno prihajal do izraza sam *éthos* stare Grčije.

Podobno kot Aristotelova »duša tragedije«, ki je hermenevitično prerasla v enovit Dogodek uprisotnjenja svetega, tudi tragični êthos v Heideggerjevi viziji izgubi pomen estetskega »značaja«. V *Pismu o humanizmu*, razpravi o nihilističnih stranpoteh Zahoda, se nemški mislec jasno (čeprav spet neizrecno) poslovi od aristotelovske dogmatike. V *Poetiki* je êthos po njegovem koherentno pred-stavljen sistem značilnosti delujočega lika. Z drugimi besedami, resnica tragedije po Aristotelu temelji na ujemanju med junakovimi ključnimi lastnostmi, njegovimi odločitvami in dejanji. Po drugi strani pa Heidegger poudarja neantropocentrični pomen ethosa, ki ga najde v Heraklitovem fragmentu 119: Êthos ánthropou *daímon*. Nenavadnost njegovega prevoda je povsem v skladu z njegovimi prejšnjimi zamislimi o epifanijskem/teofanijskem bistvu drame: »(Blizko) bivanje [*Der gebeure Aufenthalt*] je človeku odprto(st) za prisostvovanje [*Anwesenung*] Boga [tistega ne-blizkega, *des Un-gebeuren*]« (*Wegmarken*, 356). Ethos bi torej lahko razumeli kot odprti kraj srečanja dveh različnih področjih bivajočega, božjo ne-blizkost pa kot nanašajočo se na potujitev in profanizacijo obstoja, zaradi katere sta tudi potrebna posvečeno slavje in *oživljanje* celote. Že v svojem zgodnjem in v marsičem programskem spisu *Ontologija – hermenevtika fakticitete* Heidegger »bližino« postavlja v zvezo s predrazumevanjem *se (das Man)* – s pustoto in povprečnostjo vsakdanjega. Pristop boga razklene ta predpostavljene »zakon«. Božja daljava je le plod videza in razrušenja že obstoječe blizkosti. K temu pa lahko dodamo tudi naslednjo hermenevitično sklepno opombo: tragični mit je način razkritja ethosa, pri čemer nekdanji posamezni »značaj« postane *kraj* prebivanja človeškosti – izvorna pravna (Sittlichkeit). Ethos je torej svet življenja in hkrati splet simbolov, v katerem človek domuje v bližini boga. V razmerju do tega »izžarevanja« božanstva pa se tragični značaj aristotelovske poetike pokaže kot potujitev. Kajti samo če je bog *res tu* in če daje znamenja, na katere pesnik odgovarja, žrtveno »izginjajoč« v delu in za delo, ethos nastaja kot polje proti-postavljenosti boga in človeka, ki dejansko *stremita* drug k drugemu.

Duša tragedije – v estetski deklinaciji pozabljena zgradba Dogodka – je *mimesis* »resnega in zaokroženega dejanja«, vendar le takšnega, ki pripada resnici sami. Če posežemo po Fichtejevemu izrazu (ne glede na njegovo strukturno vlogo v sistemu transcendentnega idealizma), lahko rečemo, da je tragični mit nekakšna dejava (*Tathandlung*), s katerim se resnica biti vzgiba in povzdigne oziroma samo sebe privede do besede in pojava. V tem smislu še en odlomek iz *Poetike* dobi nov, fenomenološki prizvok. Kajti če je poved izvora *res* počelo in duša tragedije, ethos nujno ostaja drugoten. S Heideggerjevega gledišča to pomeni, da je mitsko razkrivanje, uresničevanje sveta v ontološkem (in kronološkem) smislu prvotno, z drugimi desedami, da je predpogoj soočanja človeka in boga. Tudi Stagirit

namreč ne trdi, da je ethos nekaj, kar bi bilo oddeljeno od dramske zgodbe, saj mit sam, brez pristnega ethosa, nikoli ne doseže »energijske polnosti« osmislitve biti. Ethosni ustroj je bistveno povezan z mitom kot lastnim izvorom. Nujna predpostavka obstoja žive skupnosti, nasproti mrtvilu *das Man*, je, da ethos izhaja iz sestava oziroma zgradbe Dogodka in ne narobe. Kajti če se kaka »nova mitologija« preprosto cepi na že obstoječe oblike skupnega življenja, nedvomno pride do »tragedije«, vendar v povsem drugačnem smislu od tega, ki je predmet tega članka.⁶

Bivališče boga je obenem tudi mesto človeškega »pesniškega domovanja«. Z dekontekstualizacijo Heraklitovega izreka (fr. B 60) to znova utemeljeno bližino lahko opišemo takole: *Pot navzgor (vedrina) in pot navzdol (sveto) se kačeta kot nerazdeljivo eno*. Ali še drugače: »Jasnina odprtosti in postavljanje v odprto sovpadata.« Tragedija je osvetljena raven ali *jasa (Lichtung)*, na kateri se pojavlja sveto samo – je *območje* božje prisotnosti in pojavljanja. Teater je pri-zor-išče, na katerem se godi boj sveta in zemlje, boj človeka za uzrtja božanstva. Heidegger v tem prepozna prvotni pomen besede *historía*: »*Historía* pomeni ‚privedi v vid‘, ‚zu Gesicht bringen‘ (od korena *fid*, *videre*, *visio*), postaviti v luč, na svetlo« (*Razlika*, 131). Potrdilo za svojo tezo najde v Ajshilovem *Agamemnonu*, in sicer v epizodi, ko glasnik govori o Menelajevi vrnitvi: »*ei goun tis aktes heliou nin historei*« - »če ga uzre še kak žarek sonca«, tj., če dopusti, da je viden, da stoji v svetlobi« (131).

Heidegger nad vse druge tragedije postavlja Sofoklovo *Antigono*. V *Izvoru umetniškega dela* jo omenja celo kot pesniški glas teomahije – boja starih in novih bogov. Ta ideja je sicer ostala nerazvita, vendar ne gre dvomiti, da je na njegovo izbiro tega reprezentativnega literarnega dela antičnega sveta vplivala Heglova filozofija umetnosti.⁷ Obenem pa lahko tu opazimo tudi sledi Schellingovih mitoloških filozofemov.⁸ Spomnimo se značilnega odlomka, ki potrjuje te skrite vire: »S tem, ko govorno delo ostaja v ljudskem rekanju [*Sagen*], ne pripoveduje ničesar o tem boju, pač pa spreminja rekanje ljudstva v tem smislu, da zdaj vsaka bistvena beseda *bojuje ta boj* in daje v odločitev, kaj je sveto in kaj nesveto, kaj je veliko in kaj je majhno, kaj vrolo in kaj bojazljivo, kaj plemenito in kaj nestanovitno, kaj je gospod in kaj hlapec (primerjaj: Herakleitos, fragm. 53)« (*Izbrane razprave* 268-9; poudaril M. G.). Heidegger tragedije ne razume kot alegorično prikazovanje božanskega polemosa. »Ljudska« poved, *Sage* ali *mythos* se v tragiškem pesništvu ne preoblikuje zato, da bi bila na koncu zavrnjena ali zgolj predelana (*aufgearbeitet*). Mit je, naj še enkrat ponovimo, to, v čemer Sofokles ustvarja svoje delo. Umetniška transformacija mita ne pomeni izdaje, ampak ohranjanje njegovega smisla. Mit, ki je sprejet iz dediščine prednikov, *iz zemlje*, se pojavi v neskritosti dela. Z udeležbo pri uprizoritvi tragičnega dejanja so Grki oživljali to, po čemer so bili zgodovinski narod. Schelling in Coleridge

rada govorita o *tavtegorični* naravi bogov v pesništvu (prim. Schelling 197-8). Bajeslovne podobe, liki bogov, niso predstavitev nečesa drugega; v njih se nič ne re-presentira, temveč v prezenco pridejo bogovi sami. Motiv *odločitve* med nesvetim in svetim je nedvomno preostanek intelektualnega srečanja Heideggerja in Carla Schmitta, avtorja sodobne teorije o totalni državi in »politični teologiji«, medtem ko se v podlagi govora o gospodarju in hlapcu spet prepletajo znani Heglovi in Heraklitovi motivi. Za natančno obravnavo vseh teh »vplivov iz ozadja« na Heideggerjevo jedrnatno teorijo tragedije bi bila potrebna cela študija. V nadaljevanju se bomo osredotočili le na drugi značilen premik ali odklon, *drugo deklinacijo*, ki nam na nekoliko drugačen način razjasnjuje prepir sveta in zemlje v tragiškem pesniškem delu.

Druga deklinacija: tragedija duše

Zaradi ethosa, ki ga pesnik vzpostavi v delu, je tragedija kraj nevsakdanjega srečanja med človekom in bogom. Toda omenjeno srečanje (tj. zgodba o dogodevanju resnice) je nemogoče brez pris(o)tnosti fenomena tragičnega, ki je apriorna prvina tega umetniško-religioznega prikaza. Vprašanji, *kako* pričujoča praträgika pride na dan in kakšna je vloga helenskega človeka v uganki odpiranja in samoskrivanja biti, sta se naši pozornosti doslej bolj ali manj uspešno izmikali. Tragedija namreč ne prinaša le pripovedi o božanski neslogi, o bitkah in zvijačah nebeščanov, temveč tudi zgodbe o boju smrtnikov *za* sveto ali *proti* njemu. Odprto področje imenovanja daje človeku priložnost za slavospev ali upor. Pri tem pa morebitna idilična enotnost božjega in človeškega sploh ni tragična: žaloigra vznikne le tedaj, ko se arhajska bližina teh dveh območij razcepi in se rodi želja po novi združitvi. Antična žaloigra je pesem razloke in zedinjenja, razkroja in ekstatičnega soglasja. Tema in nosilec tragedije, tisti *ksje* ujasnitve tragičnega, je pravzaprav človek sam. Zato je Sofoklova *Antigona*, kot emfatično zatrjuje Heidegger, »pesniško delo, ki upesnjuje bistvo človeškega bitja« (*Der Ister* 69). Razlaga odsrke igre je tako v tesni zvezi z arhiantropološkim vprašanjem: Kdo je človek? Do kod sežejo njegove meje?

V prejšnjem razdelku smo govorili o odmikanju glavnih tokov interpretacije drame od njenega bitnostnega porekla. Pri tem smo pojem *deklinacije tragičnega* uporabljali predvsem kot »objektivni« genitiv. V nadaljevanju pa bomo ob primeru *Antigone* poskušali razjasniti tudi »subjektivni« pomen te besedne zveze.

Prva stajanka zbora prinaša na dan deklinativno gibanje *v notrini* tragedije oziroma odstop in po-dvig samega dramskega junaka: eksistencialni

vzhib, ki nosilca dejanja na koncu privede v nesrečo in propad. Vendar tragedija zato nikoli ne postane apoteoza takšnega neslavnega stanja. *Hamartéma* ni končna beseda drame. Zbor tebanskih starcev v svoji vhodni pesmi najprej priklicuje *luč*, ki naj pride v temino polisa:

Žarek sončni, prelepa luč,
nikdar tako svetel
sinil ko danes na mesto Teb ... (*Sofoklej* 12)

Tragiška umetnina je gledališka igra, ki išče nebeški soj in po njem hrepeni. Ta up, želja in žeja po polnosti smisla se kaže ravno prek opisa nepristnega, temačnega bivanja. V zvezi s tem Heidegger, ne brez tehtnih razlogov, na nekem mestu pripiše značilno in hkrati zelo dragoceno platonistično opombo: izhajajoča, seberojevajoča luč podarja prostor vsemu bivajočemu in hkrati omogoča prepoznanje pomračitve in senc (prim. *Ister* 64). Ključna beseda, na katero se Heidegger v svoji interpretaciji opira kot na temelj *Antigone* in antične tragične umetnosti nasploh, je ohranjena v naslednjih verzih:

Πολλὰ τὰ δεινὰ
κούδὲν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει.

Veliko groznega,
a nič groznejšega kot človek ne biva.
(Prevedel Franci Zore)

Beseda, ki v sebi združuje vse tragično, je *tò deinón*. Izraz je težko prevedljiv in ima celo vrsto subtilnih konotacij. V njem je, kot trdi Heidegger, simbolizirano bistvo človeka – bitja, ki se po naravi dviguje nad vse drugo bivajoče kot nekaj nesorazmerno velikega in močnega. Heidegger se tu opre, in to ne zaradi golega ponavljanja, na Nietzschejevo genealogijo tragedije iz »duha glasbe«, in pri tem poudari, da je *oda* osnova drame. Pesem zbora ni le historično, marveč tudi *zgodovinsko* prvotna: »Zbor ni krako malo izvor tragedije v smislu ‚zgodovine njenega razvoja‘, temveč v zbornski *pesmi* sam bitnozgodovinsko postane njeno bistveno središče, ki vase pesniško zbira celoto pesništva; je to, kar je treba upesniti [*er ist das Zu-dichtende*]« (Heidegger, *Ister* 148). Zbor je potemtakem edina pot za sebeizrekanje resnice tragičnega. V eni izmed svojih pomenskih plati se modro sporočilo tebanskih starcev, v katerem je vsebovana helenska vizija človeškosti, glasi takole: *človek je tò deinón* – tisto silno, *das Gewaltige*. Toda kaj pomeni to substantiviranje pridevnika? O kakšni moči pojejo Sofoklovi starci? V kakšni zvezi je »silno« s prej navedenim »groznim« v človeku? Vse to moramo šele ugotoviti.

V romantični poetiki, pri Augustu Wilhelmu Schleglu in Schillerju, se temeljna poteza herojske človekობიტი najprej izenači s pogumom *moralnega* prvaka. Eksistenca izbranega heroja stoji pred nami kot objektivirani vzorec, kot plod estetske ideacije, ki izraža in katartično potrjuje prvenstvo umske resničnosti. Razsvetljenska teorija je herojsko *tò deinón* sprejela kot pravilo morale, ki se v zrcalu občinstva in modernega občestva monovalentno preslikava v spoštovanje čistega praktičnega zakona. Novoveški recipient žaloigre je tako razumljen kot prostor *umestitve* ideala. Očiščenje, ki ga povzroči uzrtje vrednote, je končni učinek dramskega posnemanja.

Heidegger ne zanika te zgodovinsko pogojene pomenske plati, vendar opozarja, da to ni grški smisel tragedije niti v njej opisane silnosti. Poudariti želi globljo zvočno-znakovno nit: *gewaltig* je hkrati *gewaltätig* – človek je silen po meri svojega nasilja (*Der Ister* 77). Kajti kolikor močnejši je odziv smrtnika na reči, s katerimi se srečuje, in odnose, tolikor jasneje se razkriva tudi njegova bit.

Brutalnost ni človekova naključna lastnost. Sofokles z izrazom *tò deinón* imenuje orjaško veličino človeka »kot takega«. Tragični heroj tako uprizarja nekaj titansko srhljivega (*das Unheimliche*), nekaj, kar v sebi zaman poskuša premagati lastno skrivnost (*Heimlichkeit*). V tem kontekstu dobi novo veljavnost tudi Aristotelova trditev, da »tisti, ki pretiravajo v neustrašenosti, nimajo posebne oznake« (*Nikomahova etika* 112). Nobena oznaka, nobeno ime ni dovolj ustrezno za skrivnostno silo v globinah človekობიტი. Ta sila prebiva onstran razhoda racionalnega in iracionalnega, zavestnega in nezavednega. Izmika se sleherni jezikovni določitvi. Bistvo človeka nikoli ni odgovor, temveč *vprašanje* (prim. Heidegger, *Uvod* 145). Na tem mestu je zaradi stvari same treba poseči po dodatnem pretolmačenju. Heideggerjevemu terminološkemu radikalizmu navkljub namreč lahko zavrđimo, da je tragedija po svojem bistvu jezikovna ujasnitev *duše*. Tragedija je umetniško delo, ki *psyché* postavlja v neskritost.⁹ Zbor upesnjuje *imanentno tragičnost duše in tragičnost samozadostne imanence kot take*.

Aristotelova načela so tu spet popolnoma sprevrnjena in postavljena na glavo. Če je žaloigra po svoji naravi prikaz grozljivega dejanja, to predvsem pomeni, da se v njej postavlja v delo resnica/usoda junaka kot personifikacije velikanskega, skorajda »vulkanskega« obstoja in vrhunca strahote. Predpogoj tega, da junak izvrši kako strašno dejanje (ki zbuja sicer nezaželena, pa vendar ustrezna *reaktivna* čuvstva in psihično katarzo), je v tem, da je najprej on sam nekaj strahovitega in *aktivno* nasilnega. Tisto, kar »je treba« razjasniti, je nad vsakim estetskim najstvom in je prav kot tako – kot neizmerljivo, neprimerno in primerjavi načelno nedostopno – pripuščeno v odprto sredo bivajočega. Beseda zbora se nanaša na to, kar z nasilno akcijo zbuja grozo in strahospoštovanje. Heroj je *tò deinón* – *das*

Unheimliche, tisto nedomače – zato, ker zapušča otopelost vsakdanjosti, ki jo ima demos za svoj edini dom. Res je, da je klasična tragedija sad demokracijskega ustroja, vendar to nikakor ne pomeni, da zborska pesem izraža »republikansko« pojmovanje človeškosti (še zlasti ne v modernem pomenu). Verzi tebanskih starcev, v nasprotju z novoveško filozofsko presojo (in narcističnim samoogledovanjem razsvetljencev v lastnih predstavah o antiki), izražajo *aristokratsko jedro duše*. Zato ni naključje, da so glavne vloge v delih atiških dramatikov pripadle samo redkim vladarskim družinam. Tragedija uresničuje herojstvo/človeškost kot nekaj nenavadnega (*das Ungewöhnliche*) in tako stoji zunaj dosega večinskega mnenja, prebivajoč na vrhovih, v osamljenosti. Herojsko figuro ponazarja tisti, ki se odloči za izstop iz mlakuže psevdopolisa, saj je tisto, kar gradi notranji zakon te figure, lahko le odločitev *za* sveto prek od-ločitve *od* nesvetega. Junak se tedaj odpove samozavarovanju v lažni očitnosti, v slepoti. Lahkotnosti množične zmote in vsemu, kar je šibko, sumljivo in strašljivo (*geheuer*), drzno reče *ne!* Z grškim *tò deinón* je torej mišljena prav ta čudovita duševna neustrašenost, *das Ungebeuere* (prim. Heidegger *Ister* 85). Antigona stoji nasproti sestri Ismeni (in hkrati nasproti slehernemu Tebancu/Atencu) kot podoba žive svobode nasproti klavni bojzljivosti.

Beseda, ki jo izreče zbor, se ne nanaša zgolj na minljivo ne-navadnost ali na golo neprivajenost utečenemu stanju stvari. To ugotovitev lahko podpremo s Heideggerjevim *pomenskim* vzporejanjem dveh nemških paronimov: človek je *unheimlich*, saj je po usodi *unheimisch* (prim. *Der Ister* 145). Veličina tragične duše se razkriva v svoji nedojemljivi drugosti: na tragičnem odru se uprizarja pot od potujitve duše v navidezni domačnosti do njene nepregledne, neskončne tujosti. Antigonin lik, njeno hotenje in dejanje, kaže na *brezčuvetnost* človekობი. Sofoklova junakinja miru doma ne izgubi zaradi npravne iz-vrstnosti ali pravnega prekrška; v njeni podobi se daje izvorno, vendar običajno zakrito *pradejstvo duše* kot pratemeljna skrivnost. Ob poslušanju pesmi zbora se torej lahko zavemo tako bistvene ne-u-mestnosti herojske odločitve kot tudi načelne nemožnosti u-mestitve tega, kar je že po svoji naravi iz-redno. Tega se je zelo dobro zavedal že mračni Efežan. Njegov protestni odhod v gore in zapustitev vsega »rodnega« potrjujeta aristokratizem *psyché* oziroma odkritje tega, kar je za dušo in v duši najboljše in kar v njej, ne glede na »močne« strategije zakrivanja, gospoduje od nekdaj. Sofoklova tragedija gre v podobno, *pozitivno smer deklinacije*. Te smeri pa se ne zavedajo republikanci »našega«, »naprednega«, »civiliziranega« časa.

Sodobni suženj (avan)turističnega življenjskega sloga ali romantični popotnik, iskalec neznanih dežel in obdobj, sta v najboljšem primeru le karikatura tragičnega lika. Ne eden ne drugi ne poznata steze, ki vodi od potopisnih in življenjepisnih dogodivščin k enotnosti Dogodka in edini

domovini človekobiti. (Post)moderni potepuh se nenehno poskuša pomiriti s tem, kar mu je nedomače, in tako v lagodnem *ne* občasno *najdeva* svoje »svobodno«, a razpršeno sebstvo. *Toda ostati razpršen nikakor ne pomeni zbrati vsega v eno*. Nenavadnost in usodna drugačnost tega *deinón* (ali maksimiziranega *tò deinótaton*, najbolj neustrašnega), ki jo ubesedita Sofokles in Heidegger, pomenita odloč(il)no *neudomljenost* človeka in ne zgolj njegovega brez-domstva ter k temu sodeče blodnjavosti. Tragedija duše je torej sad nezvedljivega manka: *neudomljenost* nenehno premetava človeka, mu odpira nepregledno množstvo možnosti, veliko videnih in nevidenih poti, pri tem pa sama nikoli ne izgine. Ob tem se nam ponuja še druga besedna igra: *ne-udomljenost* herojskega dejanja je zelo blizu *ne-udomačljivosti* presilne divjine. Prek opisa nebrzdane sile se pesniško/miselno razkriva tudi prasila duše, njen *ogenj*. Heraklitovski ogenj *ne-domačnosti* in *neudomljenosti* v barbarski kaluži. Človek, če ga z Aristotelom pojmuje kot *ζῷον λόγον ἔχον*, pravzaprav uteleša *nasilje* zoper *logos*. A kako naj si to razložimo?

Preden poskusimo odgovoriti na to vprašanje, naj spomnimo še na enega izmed slavnih Heraklitovih izrekov: »Mejá duše, ko hodiš, ne boš našel, če boš prepotoval vso pot: tako globok smisel (*logos*) ima« (Heraklit, B 45, prev. Franci Zore, prim. *Fragmenti predsokratikov* 1, 383). Efežan tu nima v mislih zmožnosti, tj. nečesa, kar je v posesti duše. Umevanje, ostroumnost, manipulacija z bivajočim (in z lastno »bivajočo« dušo) je pristni izvor tragedije. Samopovečevalni *logos* je »lastnóš« duše (prim. Heraklit B 115),¹⁰ vendar samo v primeru, da je duša odprta proti *logosu*, tj. da mu dovoli, da si jo pri-lasti (*er-eignen*). Tragična duša je namreč v stalnem boju zoper načelne skrivnosti v sebi in okrog sebe. Ogenj, kot glavna potencia in bitnost duše, se lahko sprevrne v prometejsko ukradeno luč ali pa, po drugi strani, ostane privržen (v sebi skriteму) žarku, iskri spomina na luč biti. Duševni ogenj lahko, ne glede na domnevni heraklitovski »materializem«, v tem smislu razumemo bolj metaforično. Tudi zunaj filozofskega diskurza pogosto govorimo o ognju duševnega *hotenja*. Deklinacija tragične duše (predvsem Antigone) je v njenem odstopu od samo-volje. Herojska duša je mesto »absurdnega« hotenja po nehotenju. Je podoba neomajnega izstopanja iz lastnih omejitev z namenom, da bi se potrdila prvenstvo in prisotnost ne-omejenega in neopredeljivega *logosa* v njeni (vselej že) prilasčeni notrini. To, kar si prilasča, prisvaja in »osvaja« dušo, je *logos* sam – *bit* onstran bivajočega, onstran uničenega, ruiniranega polisa. *Logosnost* duše je skrivnost, njen prvi *mysterium magnum*, ki se prek svetega gledališča vrača v spomin. Teater-misterij je potemtakem prostor uprisotnjenja duševne sile, ki se bojuje proti padli imanenci polisa in proti svojemu lastnemu padcu v navideznost. V orisu padca se kaže smisel vzpona. Prek predstavljene deklinacije duše (tokrat v negativnem pomenu besede, kot odklona od resni-

ce) se hkrati ujasnjuje samoskrivajoča se *inklinacija* biti, nagnjenost/naklonjenost logosa k ognju duše. Ujasnjen je smisel zgradbe Dogodka. Bistvena drugost svetnega ustroja sta namreč *sila* zbirajoče zbranosti in skrivnostno Drugo duše same, njena ne(na)silna bitnost, ki se ne moreta distinktivno definirati, saj gre pri tem za sovpadanje, za ubranost. Zbranost, ki je »dana« v pesmi zbora, je lahko raz-brana le v znamenjih, ni pa je mogoče iztrgati iz celote in jo ujeti v enoznačno definicijo.¹¹

Tragedija duše se začne tedaj, ko človek pomisli, da je logos zgolj njegova izjava, rek, misel ali kak *logiški* nadzakon. Tragična, aristokratska *psyché* razkriva skrivnost nedomačnega, logosnega, ontološkega jedra bivanja, a si kljub temu ne želi upravičiti slabotnega bega iz polisa, temveč znova osmisliti tisto, kar se najprej zgolj *zdi* rodno. Duša nedvomno ima nekakšno teoretično prioriteto, toda tudi *skupnost*, kot nas poučuje Heraklit, je nekaj bistveno logosnega. Tudi polis »ima« svojo logosno jedro. Kajti čeprav se ljudje običajno uvajajo v religiozne misterije na nesvet način (prim. Heraklit, B 14), to nikakor ne pomeni, da so prazniki v čast Dioniza sami na sebi zgolj nesmiselna zabava za barbarske, pijane duše, omamljene z videzom. Zbor *Antigone* upove *zbranost* bivajočega kot prvi, pogosto pozabljeni pomen logosa (prim. Heidegger, *Uvod* 125). Tragedija je, lahko rečemo, umetniško postavljanje resnice v delo, se pravi religiozno dejanje, ki zbira vse bivajoče, vse steze človeka v eno samo smiselno strukturo.

Vendar je dogajanje tragičnega nekakšna mimikrija. Človek kot bit-vsvetu ima pred in pod sabo brezštevilno mnogo poti. Najbolj nedomačno bivajoče je, kot pravi zbarska pesem, obenem *pantopóros*. Ta vrženost-povsod je dana v simboličnem, mitskem ustroju. Bit samo sebe upesnjuje v mitu, ki se kot »zgodba« izraža v ethosu. Zgodovinski časoprostor uresničanja ethosa je bil za Grke *pólis*. Heideggerjeva razlaga tragedije tu ostaja dosledna: če se *poiesis* ne nanaša na poetiko kot vedo in če *téchne* ni nobena umetnost po meri moderne tehnike, se tudi *pólis* ne more enačiti s stvarjo politike. (Tu gre – čeprav spet le implicitno – za kritiko Schmittovega znamenitega pojma političnega.) Heidegger v zvezi s tem poseže po »krožni definiciji« in zbudi protest šolske logike: »Očitno je politično to, kar pripada polisu in se zaradi tega lahko določa le glede na polis« (*Der Ister* 97). Poskuša si predočiti avtentično naravo prostranstva človeškega življenja: »Morda je *pólis* tisto mesto in tisto območje, v katerem se na izvrsten način vrti vse, kar je vredno vpraševanja, in vse, kar je nenavadno [*das Unheimliche*]. *Pólis* je *pólos*, tj. pol, vrtinec, v katerem in okrog katerega se vse obrača. [...] Bistvena polarnost polisa se tiče bivajočega v celoti« (99). Tu ni torej nobene bi-polarnosti, razcepa, dualizma med herojsko dušo in bistvom polisa. Oba sta logosna in to je treba prek pesniške besede vedno znova upovedovati. Tragedija kaže na to, da tudi če junak odide iz tega

ne-rodnega in iz-rojenega¹² prostora, pravzaprav nikoli ne zapusti svoje (enako aristokratske) osnove, marveč se tedaj prikaže samo skrajna vprašljivost danega »političnega« reda. Prav zato tebanski starci v svoji prvi pesmi kličejo luč – *samorazsvetljujočo se svetlobo biti* – in s tem izražajo enovito mitsko-logosno zgradbo Dogodka, ki je »alfa in omega« dramskega dejanja. Človeško *tò deinón* pri tem postane žarišče usodnega dogodevanja.

Sama tragična tu-bit, *Dasein* kot *tò deinótaton*, je zunaj polisa popolnoma nedoločljiva. Heidegger nam pravzaprav sugerira, da je duša *istovetna*, lahko bi rekli tudi »nezlito enaka« s polisom, saj tragično ne zadeva nobenega oddeljenega posameznika: »Pri Grkih osebnosti še ni bilo (zato tudi ni bilo nad-osebnega)« (Heidegger, *Uvod* 150). Z drugimi besedami, tragično ne temelji na pretrpevanjih, ki bi pripadala nekakšnemu »originalnemu« individuumu in ki jih lahko »izkusimo«, temveč v resnici celote bivajočega, ki se odpira okrog polisa in v njem. Po Heideggerjevem mnenju je polis tisti *tu*, v katerem edinole bistvuje zgodovinska bit človeka: »Na to zgodovinsko mesto spadajo bogovi, templji, svečeniki, prazniki, igre, pesniki, misleci, vladarji, svet starcev, zbor ljudstva, bojna sila in ladje« (154). Vse to pripada polis in bitnostno zadeva polis, ki je določen kot nekakšno zgodovinsko »stekališče« celote bivajočega. Polis po Heideggerjevem prepričanju ni mesto-država, ki jo v (dia)hronični hermenevtični zmoti pogosto razumemo kot predhodno obliko modernih držav v Italiji in Nemčiji. Če na tem mestu malce izstopimo iz svojega interpretativnega toka, lahko rečemo, da je že August Wilhelm Schlegel, navzlic vsej svoji privrženosti zgodovinski kontinuiteti med grštvom in nemštvom, pravilno utemeljil odsotnost zbornih pesmi v dramah razsvetljenjskega obdobja. Temu obdobju je namreč manjkalo prav tisto grško *izkuševstvo*, ki ga je s sabo prinašal zbor. Novo zgodovinsko stališče, ki je pretrgalo stike s tradicijo, pa je pogrešalo novi glas zbora (tj. glas-znamenje biti same). Podobno skico zgodovinske deklinacije nam ponuja tudi sam Heidegger. Brez razmerja do bogov, brez religiozno-umetniških ceremonij, brez odnosa med gospostvom in hlapčevstvom ter brez prinašanja žrtev namreč grška poli(s) tičnost in s tem tudi izvornost tragedije ostaneta popolnoma nerazumljivi.

V luči takšnega uvida dobi Aristotelova o-predelitev človeka kot *zōon politikón* povsem nov pomen. Še enkrat imamo opravka z dekonstrukcijo Stagiritovega izročila. »Politično živo bitje« namreč zasluži to ime le v primeru, da sodi k polis kot mestu razumevanja logosa oziroma da sodeluje pri (bistveno mitskem) imenovanju bivajočega. Tragedija potemtakem razkriva pred-politično naravo polisa,¹³ v katerem je vse, kar je nekako usklajeno (*das Schickliche*), določeno z usodo (*das Geschick*). Po takšni usodi pa se godi tudi vsa zgodovina, *die Geschichte* (prim. Heidegger, *Der Ister* 101). Če se namreč življenje v polis zvede na raznotero obvladovanje, se dejansko

že prične pozaba tragičnega. Veličina tega, kar se imenuje *tò deinón*, je nedvomno v tem, da je *pantopóros*, tj. da se povsod lahko (z)najde, si marsikaj izbere in tudi marsikaj naredi. Kljub temu pa to ni niti edini niti najvišji smisel človeškosti, ki jo upesnjuje tebanski zbor. Biti-v-svetu, v pantragičnem kozmosu, med zemljo in nebom, bogovi in navadni smrtniki – prav v tem se kaže vsa iz-rednost dramskega heroja. Toda ob tem pa junak, čeprav ostaja ujet v verige lastnega *pathein*, ni zgolj nosilec nekakšnega »svetobolja«, kar bi ga vodilo v resignacijo. Takšen schopenhauerjevski predsodek namreč ni dovolj zadosten za razlago antične umetnosti, kajti herojsko trpljenje ni posledica obupa pred svetovno usodo, temveč nasprotno, aktivnega zoperstavljanja temu, kar obvladuje in presega človeka. Deklinacija tragičnega kot tragedija duše je, po Heideggerju, padec (*casus*), zapadanje v zadrego zaradi prekoračitve lastnih meja. Aristotelova *hamartéma* je zmota, ki povzroča vse kasnejše nesreče in naposled tudi propad. Heidegger ta problem še dodatno zaostri: omenjena zmota in zadrega je več kot naključno dejanje, je nekaj, kar izhaja iz bistva človeškega bitja in njegovega eksistencialnega položaja. Človek je vržen v neskritost in se skozi prebija, vendar je ob tem prebijanju vedno in nujno tudi nasilen. Vsako njegovo umevanje namreč poskuša poraziti tudi tisto, kar vekomaj ostaja skrito. Deklinacija tragičnega tako ni življenjepisno dejstvo, temveč, kot že rečeno, neko predpisano pradejstvo življenja. Resnica tragične biti – enotnost »subjekta« in »objekta« kozmične tragedije – se godi obenem kot jasnina in skrivanje, kot boj nasprotnosti. Skoz otožno zgodbo se pojavlja vedrina, skoz zmoto in zadrego, skoz videz in blišč pa se kristalizira samo védenje. Helenski teater je (in sicer ne zgolj etimološko) prostor *teorije*. Gledališče je prostor gledanja. To seveda ni metafizična/filozofska teorija, a je vendarle neki *uvíd v bit*. Beseda zbora o človeku, bitju nedomačnosti in nasilnega upora, privaja na dan samo silo biti. Pričetek videza je pozaba skritega in skrivnostnega elementa v vladanju logosa. Šele potem, ko se človek prepusti svoji lastni nasilnosti, nastopi tudi pristni tragizem. Gibajoč se v neskritosti *svojega* »vseobvladujočega« logosa, ki se vzpenja proti Smislu, človek/duša nazadnje postane áporos. Konec nedomačnega je torej brezpotje:

Povsod na poti in vendar brez izhoda
nič ne doseže.

(Prevedel Aleš Košar)

Nič je meja vseh iskanj tu-bitu sredi bivajočega. Sofoklov sklop *pantopóros*–*áporos* se nanaša na avtonomno moč, ki si v vseh smereh pridobiva veliko »vrednot« in »zaslug«, a na koncu pride v zagato, v največjo življensko apotijo: smrt (prim. Heidegger, *Ister* 92). Človekovo zrcaljenje v smrti je najpristnejše védenje antičnega gledališča. To, da človek na vseh

poteh biti najdeva le zmago smrtne usode, da neizogibno *doseže nič* in pade v brezno, hkrati pomeni, da ima smrt nepremagljivo oblast. Tragična deklinacija se konča s smrtjo. Tragedija je pesnjenje brezmanjega bivanja antične človeškosti. Predstava, v kateri se slavi življenje (pomen duševne moči), opozarja na silo eksistencialne aporije, kajti Had in Dioniz sta isto (prim. Heraklit, B 15). Tragično »očiščenje« naj privede do vedrine, do čudenja kot temeljnega razpoloženja in do uvida v tisto dejanskost, ki je v obstoju duše najtemnejša: niti nasilno dejanje niti umetniško sredstvo ne moreta premagati smrti avtonomne človekoboti. Avtonomija je drugo ime za smrt. Ko *psyché*, ki ima svoj lastni nomos, uzurpira globino »lastnega« logosa, že pričinja živeti svojo smrt.

Antična žaloigra je tako umetniški *spomin*, *An-denken*, pesniško *mišljenje na konec*. Z nasiljem avtonomije se godi pozaba smrti kot »najlastnejše možnosti« avtonomnega bitja. *Antigona* nam na slikovit način ne prikazuje le samozadostnosti in samopotujenosti duše, temveč tudi smrt samega polisa, ki ni več domačni kraj osmislitve biti. Zborska oda sončnemu žarku je potrebna ravno zato, ker je polis postal senca samega sebe: »vselej novo« sonce resnice naj razsvetli temnino psevdologosne pozabe. Duša v svoji bitnosti ni nekaj vladarskega, obvladujočega. *Pantopóros*, ki ga pooseblja tisto najbolj nasilno, ontološko »vmesje« tragičnega Dogodka, je sečišče *budih stež* in eksistencialnih stranpoti. Po drugi strani pa je Antigona pesniškomijski primer človeškosti, ki oblast negacije in zla odločno preobrne v višjo afirmativno *zbranost* Dobrega. Aporetika smrtne duše je torej dvosmiselna: če je sprejeta kot znamenje antropološke, blodne samovlade, je to duševno brezizhodnost mogoče dojeti le še kot obup in razpad. Toda če je áporos bistvena pot čez mejo *bivajočega*, se sam pomen smrti in smrtnosti popolnoma spremeni. Tragični oris omejenosti najbolj nasilnega postane oda tistemu, kar »prebiva« onkraj meje avtonomizma in potujenosti.

Heideggerjevo tolmačenje se pri obravnavi nasprotstva med silo logosa in nasiljem proti logosu navezuje tudi na »psihologijo« iz Platonovega dialoga *Fajdros*. Ogenj Antigonine duše, ogenj hrepenenja po pozabljenem logosu in zapuščeni logosnosti, Heidegger v svojih predavanjih o himni *Ister* interpretira kot privrženost nadnebesnemu središču, tj. samemu *ognjišču* biti. Pri tem upošteva tisto, kar Platon zapiše v odlomku 246e–247a omenjenega dialoga: »Veliki voditelj na nebu, Zevs, potuje na krilatemu vozu prvi in vse razporeja ter za vse skrbi. Njemu sledi vojska bogov in dajmonov, razvrščena na enajst delov, kajti samo Hestija ostaja v domovanju bogov.« (*Zbrana dela* II 547; prim. tudi Heidegger, *Der Ister* 141). Ta boginja hišnega ognjišča, hči Kronosa in Reje, po Heideggerjevem prepričanju personificira trdno stalnost in prezenco, »tisto bistvujoče v biti [*das Wesende im Sein*]« (*Der Ister* 142).

Antigona sama je *pesem*, himna biti, saj se, zvesta staremu običaju pokopa umrlega, opredeli za smrt in tako postane *ápolis*. Heidegger tu ponovno odstopi od Heglovega dialektičnega enačenja, po katerem Kreont in Antigona *skupaj* gradita »etično substanco«, in to prav zaradi medsebojnega spora. Po Heideggerjevem prepričanju se namreč Antigona ne bori samo za stare običaje in zakone »dolnjih bogov«, katerim se zoperstavlja »enakovredna« načela državnega nasilja. Njeno dejanje ostaja onstran kulta mrtvih in krvnega sorodstva. Utemeljitev polisa se tako pesniško prikaže prav prek uprizoritve tiste podobe/figure, ki je po svoji usodi *ápolis*. Antigonina in Kreontova odločitev nista tragični v enaki meri, med njiju je nemogoče postaviti enačaj. Kreont celo tedaj, ko prisluhne predpisom »bogov gornjega sveta«, ostaja »vladar domačnega«, Antigona pa je nedomačna, tuja. Tujost njene duše izvira iz opredelitve za resnico biti. Duša tragične heroine je tuja allogosnemu »redu« utopije tiranske moči. Zato lahko rečemo, da je *ápolis* obenem tudi *átapos*: odločitev je (če še enkrat stopimo v paradoksnu jezikovno igro) *predpisana izbira* prve poklicanosti duše, poklicanosti k slavljenju tistega kraja, ki je blizek in roden prav v svoji ne-blizkosti in ne-rodnosti. »Tega nadnebnega prostora«, pravi Platon v nadaljevanju opisa dušinega popotovanja, »ni še nikoli slavil noben tukajšnji pesnik niti ga ne bo nikdar slavil tako, kot bi si zaslužil« (548).

Heideggerjeva razlaga izpostavlja naslednjo težavo tragične usode: izvrstni človek je *tò deinótaton* zato, ker ob tem, ko postane *pristno* domačen (odprt za bit *kljub* smrti), pravzaprav izgubi dom. Kreont ne posebja tragične nedomačnosti, saj njegova odločitev že vnaprej najdeva nekakšno »zavetje« v političnem (zlu) kot »temelju« (bivajočega) polisa. Po drugi strani pa Antigona, *misleč na smrt*, s svojo odločitvijo in drznostjo prikaže *pesniško domovanje* v naročju resnice. Prestopi okvir danega, oskrunjenega polisa, s tem pa nastopi trenutek novega, pristnega rojstva mesta.

OPOMBE

¹ Izraza »žaloigra« in »tragedija« v tem članku rabimo sinonimno, čeprav ni dvoma, da bi obsežnejša zgodovinska in primerjalna razlaga to sinonimnost lahko postavila pod vprašaj.

² Ni naključje, da se je Heidegger lotil razjasnjevanja izvorov grške tragedije prav v času pred in med drugo svetovno vojno, ko se je evropski človek vnovič srečal s skrajno vprašljivostjo človeškosti in njene končne opredelitve (*de-finitio*). Pripomnimo še to, da omenjeni razpravi v Heideggerjevi hermenevtiki tragedije nista osamljeni. Celovit biografski in problemski pregled te tematike ponuja Denis Schmidt v knjigi *O Nemcih in drugih Grkih* (gl. *On Germans and other Greeks* 225-270).

³ Narekovaje uporabljam zaradi upoštevanja razlike med metafiziko samo in Heideggerjevo vizijo metafizike. Tu označujejo to drugo.

⁴ O vedrini kot fenomenu prim. Lozar 2012.

⁵ Pri tem pa ne trdim, da čaščenje oziroma spoznanje *enega* Boga pomeni »deklinacijo« tragičnega v smislu psihološko-antropološkega pozabljanja in ontološkega pomanjkanja. Vse medstopnje od pojavitve monoteizma in *krščanstva* na obzorju misli in življenja do izstopa zahodnega človeka iz tega hipostatičnega dogodka Resnice ter (k njej sodeče) resničnosti namreč terjajo poseben premislek, ki se ga v tem besedilu ne bomo lotili. Recimo samo še to, da je ključna premena »deklinacije tragičnega« v krščanskem svetu postala odvisna od preobrata, ki nastopi v tripartitni relaciji: vserojevajoča bit – bogovi – smrtniki. Tu gre namreč za popolnoma novo triado (Bog Stvarnik-bit-bogovi po usmiljenju). *Drugače* določeno tragično še vedno traja, in sicer kot boj duha (oziroma svobode, usmiljenja) proti samolastni in samozadostni naravi (oziroma nujnosti, slepoti). Načelno prevladanje tragičnega v krščanski eshatologiji ne pomeni *avtomatske, takojšnje odrešitve* človeka in »njegovega« sveta.

⁶ V tem besedilu se ne bomo posebej dotikali politične »tragedije« kot rezultata nekega ideologiziranega »ethosa«. Pa vendar je takoj očitno, da je *totaliteto* odprtega obstoja posameznikov in ljudstev v resnici biti (ethosno razmerje) treba razlikovati od totalitarizma hlapčevanja, ki je vedno zamaskiran s *terorjem* neke etike (na primer od javnega mnenja).

⁷ Z odnosom med Heglovo in Heideggerjevo obravnavo *Antigone* je slovenski bralec že seznanjen. Podrobno razlago te tematike ponuja Tine Hribar v delu *Tragična etika svetosti* (prim. 1991: 29-183).

⁸ Sintagmo »mitološki filozofem« uporabljam v smislu/kontekstu filozofskega *nauka* o mitu.

⁹ Temu v prid gre tudi »definicija« iz *Alkibiada prvega*, ki pravi, da sta človek in *duša* isto (129d-130a; prim. Platon, *Zbrana dela II* 605-606).

¹⁰ V prevodu Francija Zoreta: »Smisel (logos) duše množi sam sebe« (prim. *Fragments predsokratikov 1*, 399).

¹¹ Tega se je dobro zavedal tudi Aristotel, ki se v spisu *De anima* odpove možnosti umske določitve duše »nasploh« (prim. *O duši* 125).

¹² Tu želimo ohraniti oba pomena izroditve: po eni strani je polis prostor obilnega darovanja vsega živega, po drugi (temni) strani svoje biti pa je mesto uprizoritve težkega sovražja, v katerem se tisto iz-rojeno, degradirano (padli rod), bojuje proti iz-rednemu, aristokratskemu (ki bistveno preseže meje rodu).

¹³ Se pravi: umetniška igra razkriva bistvo polisa, ki je pred »politiko« kot golo tehniko vladanja.

LITERATURA

- Aristotel. *Nikomahova etika*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Slovenska matica, 2002.
 — — —. *O duši*. Prev. Valentin Kalan. Ljubljana: Slovenska matica, 1993.
 — — —. *O pesniški umetnosti*. Prev. Kajetan Gantar. Ljubljana: Študentska založba, 2005.
 Brogan, Walter. A. *Heidegger and Aristotle: the Twofoldness of Being*. New York: State University of New York Press, 2005.
 Diels, Hermann. Kranz, Walther. *Fragments predsokratikov 1*. Ur. Gorazd Kocijančič. Ljubljana: Študentska založba, 2012.
 Eagleton, Terry. *Sveti teror*. Prev. Seta Knop. Ljubljana: Rotosi, 2008.
 Fichte, Jochan Gottlieb. *Izbrani spisi*. Prev. Doris Debenjak. Ljubljana: Slovenska matica, 1984.
 Gadamer, Hans-Georg. *Pobvala teoriji: filozofski eseji*. Prev. Saša Radojčić. Podgorica: Oktoih, 1996.
 — — —. *Resnica in metoda*. Prev. Tomo Virk. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura, 2001.

- Hegel, G.W.F. *Fenomenologija duha*. Prev. Božidar Debenjak. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 1998.
- Heidegger, Martin. *Der Ister. Gesamtausgabe, Bd. 53*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1984.
- . *Izbrane razprave*. Prev. Ivan Urbančič. Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967.
- . *Uvod v metafiziko*. Prev. Aleš Košar. Ljubljana: Slovenska matica, 1995.
- . *Was heißt Denken. Gesamtausgabe, Bd. 8*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 2002.
- . *Wegmarken. Gesamtausgabe, Bd. 9*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 2004.
- Hölderlin, Friedrich. *Werke und Briefe, Bd 2*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1969.
- Kaufmann, Walter. *Tragedija i filosofija*. Prev. Jelena Stakić. Novi Sad: Književna zajednica, 1989.
- Kozak, Krištof Jacek. *Privlačna usodnost: subjekt in tragedija*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko, 2004.
- Lozar, Janko. *Vedrenje vedrine*. Ljubljana, Študentska založba: 2012.
- Lukács Georg. *Die Seele und die Formen*. Berlin: Egon Fleischel, 1911.
- Nietzsche, Friedrich. *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Prev. Janko Moder. Ljubljana: Karantanija, 1995.
- Platon, *Zbrana dela II*. Prev. Gorazd Kocijančič. Celje: Mohorjeva družba, 2004.
- Schiller, Friedrich. *Einleitung in die Philosophie der Mythologie. Schellings Werke, Bd. 6*. München: Beck, 1965.
- . *O estetski vzgoji človeka: v vrsti pisem*. Prev. Štefan Vevar. Ljubljana: Študentska založba, 2003.
- Scheler, Max. *Wom Umschurz der Werte*. Leipzig: Der Neue Geist Verlag, 1919.
- Schmidt, Dennis J. *On Germans and other Greeks*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2001.
- Schopenhauer, Arthur. *Svet kot volja in predstava*. Prev. Alfred Leskovec. Ljubljana: Slovenska matica, 2008.
- Sofoklej. *Antigona. Kralj Oidipus*. Prev. Anton Sovre. Ljubljana: Delo/Intelego/Študentska založba, 2006.
- Steiner, George. *Antigones*. Oxford: Clarendon Press, 1984.
- . *Smrt tragedije*. Prev. Katarina Jerin. Ljubljana: LUD Literatura, 2002.
- Szondi Peter. *Versuch über das Tragische*. Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1961.

Martin Heidegger and the Essence of Tragedy

Keywords: philosophy of literature / hermeneutics / ontology / tragedy / myth / soul / Heidegger, Martin / Aristotle

This article discusses Heidegger's hermeneutical encounters with the tradition of ancient drama. His phenomenological interpretations of tragedy are a good opportunity to study the classical aesthetic approach to literature. In the first part of the essay, the author discusses Heidegger's "hidden critique" of some fundamental statements of Aristotle's Poetics, in which an implicit reevaluation of the term *mýthos* is emphasized.

Stagirite's theory of drama (and most of its later receptions) use this term to connote a narrow creator's story; that is, an "autonomous" artistic conception submitted to laws of probability and necessity. As it turns out, the aesthetic method, in which the tragedy is treated as an isolated object and as a sort of a stimulus of emotional purification (*kátharsis*), had a crucial influence on the first "declination of the tragic"—on the departure from the truthful meaning of mythical reality in Antiquity. Tragedy is possible as a work of art only in a world order that is truly filled with myth. However, Heidegger's hermeneutics of tragedy are not limited to the artistic text or theatrical play as such. This philosopher sought to find and elucidate the origin (*Ursprung*) of dramatic expression and impression. Therefore, the author deconstructively highlighted the difference between the Aristotelian concept of myth (understood as "the arrangement of events" and the soul of tragedy) and Heidegger's concept of the singular Event (*Ereignis*). This (meta)ontological framework is the main condition of all imaginable particular anecdotes and mythical stories about humans and gods. If one forgets this primary meaning of myth as a linguistic/historical occurrence of Being, the interpretation falls into the basic declination of the soul of tragedy. The second part of the article considers another, no less important, aspect of Heidegger's interpretations of drama. In addition to the aesthetic oblivion of tragedy, there is another "declination," in which the tragedy of soul comes to the fore. In this context, the human Being is defined as to *deinón*, a violent being, that directs itself against the power of overruling Being. The final result of this existential resistance is death. Slavery in self-sufficient immanence, in the jaws of necessity, may be removed only by overcoming and transforming the mortal human nature. The hermeneutical treatment of this ontological turn demands new, more extensive research, in which the duality of declinations is enriched by later, decisive, and essential changes in the mythical horizon of Christianity.

Maj 2013