

JOŽEF MUHOVIČ
UMETNOST IN RELIGIJA

lud
Logos

Slika na naslovnici:
Ruth Asawa, *Brez naslova*, 1974,
Oakland Museum, Kalifornija

Tiskana izdaja knjige je izšla leta 2002
ISBN 961-90926-4-3



Jožef Muhovič

UMETNOST IN RELIGIJA

Ljubljana
2017

Elektronska knjižna zbirka



e-15

Urednik *Gorazd Kocijančič*

Jožef Muhovič

UMETNOST IN RELIGIJA

Prevod povzetka *Suzana Stančič*

Oblikovanje elektronske izdaje *Lucijan Bratuš*

Izdajatelj



Za KUD Logos *Mateja Komel Snoj*
Ljubljana 2016

Elektronska izdaja e-15

Elektronski vir (pdf)

Način dostopa (URL):

<http://www.kud-logos.si/e-knjige/>

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili
v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani
COBISS.SI-ID=290216704
ISBN 978-961-7011-30-2 (pdf)

*Romi, Fonu in Maši.
Za naklonjenost, podporo in pogrešanje.*

VSEBINA

11 Knjigi na pot

I. O RAZUMEVANJU STVARI IN METODI

23 I. POGlavJE: O OBJEKTIVNOSTI

23 1. Med željo in resnico

25 a. Resnica in nelagodje

26 b. Resnica in ovire

28 2. Je objektivnost mogoča?

32 II. POGlavJE: O PERCEPCIJI

32 1. Percepcija in logika

35 2. Potreba po intenziviranju percepcije

38 a. Percepcija kot širitev zornega kota

41 b. Percepcija kot variiranje zornega kota

49 3. Percepcija in odnos do stvari

52 a. Dve stališči

54 b. Interaktivnost

56 4. Spoj zunanosti in notranosti

89 III. POGlavJE: O METODI

89 1. Problem pristopa

98 2. Med *Scilo* scientizma in *Karibdo* ideologizma

99 a. Indukcija in dedukcija

106 b. Interakcionizem indukcije in dedukcije

108 c. Raziskovanje in moralni kredit

110 3. Izhodišča in perspektive

II. UMETNOST IN RELIGIJA

121 I. POGlavJE: PREDPOSTAVKE IN KOORDINATE

121 1. Kontrapunkt življenja

132 2. Koordinate postmoderne časa

132	a. Informacijsko zlato tele
134	b. Zgodba o velikih zgodbah
145	3. Smer akcije
146	II. POGlavJE: O NARAVI RELIGIOZNEGA FENOMENA
146	1. Objektivna realnost in onstranstvo
161	2. Onstranstvo kot religiozna kategorija
171	3. Na sledi za <i>differentio specifico</i>
175	4. O naravi hipotez in dogem
180	5. Hipoteza Bog
184	6. <i>Genom</i> religioznega fenomena
187	III. POGlavJE: UMETNOST - TA NEZNANKA
188	1. Pojem umetnosti in umetnost v pojmu
193	2. Paradoks umetnosti
195	3. Paleolitska uvertura
197	a. Prva dokumentirana znakovnost
200	b. Kvas pragmatične pameti
203	c. Znakovna koncentracija izkustva
208	4. Odvodi in njihov integral
215	5. <i>Genom</i> umetnostnega fenomena
216	a. Transcendenca transcendence
222	b. Podkožje <i>informativnosti</i>
228	c. Kontaktiranje z arhetipičnim
237	IV. POGlavJE: MATRICA INTERAKCIJSKEGA PROSTORA
237	1. Premisi in silogizem
239	2. Estetika in anestetika
244	3. Ekskurz o estetizacijskih in anestetizacijskih ekstremizmih
245	a. Semantizem in formalizem
249	b. Čutnost in asketizem
252	4. Kroki kooperativnega modela
253	5. V začetku je bila zlitost

- 253 a. Dvojčici iz maternice rituala
- 258 b. O čem govori paleolitski naturalizem?
- 263 c. Neolitska preobrazba
- 269 d. Posledice paleolitsko–neolitske bifurkacije
- 271 6. Potreba po omejitvi

III. LIKOVNA UMETNOST IN KRŠČANSTVO

- 278 I. POGlavJE: KRŠČANSKI FENOMEN
- 279 1. *Et verbum caro factum est*
- 283 2. Horizonti učlovečenja
- 285 3. Krščanski koeficient v eksistencialni formuli
- 291 4. *Differentia specifica*
- 292 II. POGlavJE: LIKOVNA UMETNOST *in flagranti*
- 292 1. O semantiki likovnega
- 292 a. Vsakdanja in produktivna praksa
- 294 b. Gledati in videti
- 299 c. Umetnina kot model duhovnega prostora
- 303 d. Umetnost in gramatika
- 307 e. Dve analizi
- 327 f. Digresija o logiki reda
- 331 2. Koordinate likovne čutnosti
- 335 3. Likovnost med individualnim in kolektivnim
- 343 4. Fenomenološki ekstrakt
- 346 III. POGlavJE: INTERAKCIJSKI ARHETIPI
- 346 1. Presečna množica
- 351 2. *Intermezzo* o lepoti
- 358 3. Dva horizonta
- 362 IV. POGlavJE: SREDNJEVEŠKA SIMBIOZA
- 362 1. Predtakt
- 365 2. Zgodovinski in sociološki okvir
- 369 3. Religiozni okvir

382	4. Matrica srednjeveške simbioze
383	a. »Mehanizem« korelativnosti
387	b. Slika in Beseda
396	5. Simbioza v srednjeveškem slikarstvu
402	a. Duhovna vloga barve
407	b. Narava in nadnarava v ploskovitem prostoru
413	c. Zenit in napoved novih horizontov
417	V. POGLAVJE: (POST)MODERNA INTERFERENCA
417	1. Profil postmodernega časa
418	a. Konstruktivni aspekt
421	b. Dekonstruktivni aspekt
425	2. Likovna umetnost med moderno in postmoderno
426	a. Kseroksko stanje kulture
428	b. Premiki v oblikotvorni matrici
436	c. Metamorfoze prehoda
449	3. Krščanski kvas v (post)modernem testu
449	a. Implikacije časa
454	b. Krščanski <i>status quo</i>
457	4. Interferenca
458	a. Valovna dolžina interferirajočih virov
460	b. Negativni transfer
473	c. Logika trubadurskega efekta
476	d. <i>Larvatus pro Deo</i>
481	5. Za konec
483	ABSTRACT: Art and Religion
495	BIBLIOGRAFIJA
503	IMENSKO KAZALO
507	STVARNO KAZALO

KNJIGI NA POT

Umetnost in religija sta brez dvoma pojava, ki privlačita človekovo pozornost, tudi če človek nima nekega posebnega odnosa do njiju. Preprosto zato, ker ga s svojimi (pre)drznimi idejami in zgoščenimi simbolnimi matricami nagovarjata bolj intenzivno kot druge stvari in pojavi v okolju. Obstajata pa v zvezi z njima še dve elementarni in za današnji čas osupljivi dejstvi, ki človeka enostavno povlečeta v refleksijo. In tema dvema dejstvoma je v celoti posvečena pričujoča knjiga.

Prvo teh dejstev je v tem, da doslej še ni bila odkrita nobena človeška grupacija in nobena človeška kultura, ki bi bila osnovana in bi funkcionirala brez vseh oblik umetnostnega in religioznega metabolizma. Celo če se – kot na primer v moderni dobi – tu in tam zgodi, da človek umetnosti in religiji v svoji neobzdrani prometejski ambiciji na glavnih vratih civilizacije reče »Vozi!«, ju po logiki stvari skozi okna in druge odprtine nemudoma pokliče nazaj njegova podhranjena potreba po idealu in meri: pa naj bo to v obliki radikalne restitucije ali zgolj farsično-zgodovinske repetitije (new age, postmoderni trendovski artizem). In to kljub temu, da ne religioznih ne umetniških produktov ni mogoče neposredno uvrstiti v nobeno družbeno računovodstvo, tj. navkljub njihovi praktični nekoristnosti.

Drugo dejstvo pa je v tem, da že razmeroma hiter pregled fenomenologije, ki izvira iz kooperacije Muz in Metafizike, pokaže, da umetnost in religija le z roko v roki res učinkovito posežeta po kvintesenci duha. Ni treba drugega kot pomisliti na piramide, gotske katedrale

ali na *Le Corbusiera*, na jamske slikarije, sikstinski strop ali na *Chagalla*, na Visoko pesem, Božansko komedijo ali Brate Karamazove, na Matejev pasijon, *Misso solemnis* in *Messiaenovovega* Svetega Frančiška ..., da uvidimo, kako njuna kooperacija pleza prednostne smeri v kreativnosti, razživeta tako v obliki kot v vsebini, nonšalantno prestopa ideološke pregrade in suvereno diktira tempo univerzalizmu in perenialnosti: kot veličastni klic divjine z one strani berlinskega zidu vsakdanjosti in časnosti, kot vbrizg hormona presežnosti v človekovo eksistencialno nepotešenost ...

Na eni strani torej dejstvo, ki dokazuje, da je nekoristnost neobhodno potrebna, na drugi dejstvo, ki favorizira odvisnost nad neodvisnostjo, koprodukcijo nad produkcijo. In to v času pragmatizma, profita, emancipacije in avtonomije ...

Knjigo, ki skuša otipati pulz omenjenima dejstvoma, se pravi vlogi umetnosti in religije v človeškem svetu in naravi njunega odnosa, sem oblikoval kot dvonadstropno zgradbo. Njen fundament in pritličje tvori razmislek o percepciji in proučevanju obeh fenomenov, prvo nadstropje refleksija o odnosu med umetnostjo in religijo nasploh, drugo nadstropje pa refleksija o odnosu med umetnostjo in religijo *in concreto*.

a) O razumevanju stvari in metodi

H conditio humana sodi, da je človek, kot pravi *Teilbard de Chardin*, točkovno razgledišče sveta. Se pravi, da je vselej sam središče pokrajine, po kateri hodi. Ker je temu tako, je njegov pogled omejen in parcialen. Človek vse, kar vidi, vidi z mesta, na katerem se nahaja, in vidi samo to, kar je s tega mesta mogoče videti. V tem je nedvomno

sužnost, ki pa je takoj kompenzirana z neko posebno človekovo kvaliteto. Človek namreč ni samo točkovno ampak tudi *gibljivo* razgledišče sveta (in to v fizičnem in duhovnem smislu). Obstaja torej možnost, da se po naključju ali namerno znajde na kaki naravno privilegirani točki reliefa, npr. na nekem vrhu, na razvodju, na sotočju rek, na kateri se njegovo *subjektivno* razgledišče uskladi in »pokrije« z *objektivno* strukturalno organizacijo stanja stvari. Posledica tega je, da se človeško omejenemu pogledu pokrajina neha kazati samo parcialno in vidno, ampak se mu razodene *celostno* in *strukturalno*. In človek ne le vidi, ampak tudi razume: pokrajino in svoj položaj v njej. V tem namernem iskanju strukturalno privilegiranih točk v reliefu fenomenov in v istočasnem prizadevanju, da se z njimi souskladi raziskovalčevo razgledišče, je ves privilegij in vsa »objektivnost« človeškega spoznanja.

Če izhajam iz te metafore, je razvidno, da je uspeh raziskovanja bistveno odvisen od trojega: 1. od tega, kako dobro in celovito raziskovalec zaznava relief pojavov, ki se jih je namenil raziskati (*percepcija*), 2. od tega, s kako zanesljivo metodologijo zavzema razgledišča, ki mu jih percepcija nakazuje (*logika*), in 3. od tega, kako celovito in pravilno interpretira tisto, kar z njih vidi (*hermenevtika*). Predvsem pa od tega, kako ti trije nivoji v praksi sodelujejo. In ni si težko predstavljati, da je vse to še dvakrat bolj aktualno tam, kjer imamo – kot v primeru umetnosti in religije – opravka s fenomeni, katerih pokrajina se istočasno razprostira navzven in navznoter, njen relief pa je visok in z vrhovi nenehno v oblakih.

V raziskovanju umetnostnih in religioznih pojavov je praviloma največja težava s celostno percepcijo. Se pravi s tem, kako doseči, da bi raziskovalec dejansko proučeval *ves* pojav, ne pa le nekaterih – njemu najbližjih, dostopnih

in »razumljivih« – vidikov. To je odločilnega pomena zato, ker, kot bo poizkušal pokazati razdelek z naslovom *Spoj zunanosti in notranosti*, umetnost in religija – strogo vzeto – nista ne zunanost (forma, institucija) ne notranost (vsebina, misterij), ampak natančno tisto, kar dejavno in praktično posreduje med notranostjo in zunanostjo, med vsebino in obliko, med misterijem in njegovo tosvetno infrastrukturo.

Slediti temu konstitutivnemu posredništvu pa logično ni mogoče, ne da bi razširili svojo percepcijo na obe hemisferi fenomena, kar največkrat pomeni: tudi na tisto, kar je raziskovalčevemu izkustvu morda nenavadno, tuje, nepomembno, čudaško, noro ... Percepcija, tj. način, na katerega stvari dojemamo, je namreč kot zemljevid, po katerem se v raziskovanju orientiramo. Če je zemljevid kompleten in natančen, bomo navadno vedeli, kje smo, in če se bomo odločili, da bi nekam šli, bomo tudi vedeli, v katero smer moramo. Če pa je zemljevid pomanjkljiv, enostranski, stereotipen ali celo zastarel, bomo večinoma tavalali ali se izgubili (prim. poglavje *O percepciji*).

b) *Umetnost in religija*

Da bi bilo mogoče raziskovati odnos med umetnostjo in religijo, je najprej potrebno definirati oba protagonista. Tu pa na samem začetku naletimo na velik problem. Dejstvo je namreč, da poznamo stotine definicij umetnosti in religije, med njimi pa še danes nobene, ki bi bila tako kompletna, da bi veljala v vseh primerih, tako operativna, da bi lahko z njeno pomočjo praktično presojali relevantno umetnostnih in religioznih manifestacij, tako precizna, da bi se bilo v tem oziru nanjo mogoče zanesti,

in tako utemeljena, da bi bila za vse ne le sprejemljiva, ampak enostavno logično obvezujoča.

Zato je prva naloga drugega dela razprave, priti na sled temu, kar imenjemo *differentia specifica* pojava. To pa z drugimi besedami pomeni: portretirati logiko religioznega in umetnostnega odnosa do sveta.

Za religijo bi bilo v grobem mogoče reči, da ni bila rojena kot mera, ampak kot *ideal*; kot *Ideal idealov*, ki tiplje za skrajnimi barierami obstoječega in za skrajnimi barierami človeškega. Oblike, ki izvirajo iz religioznega izkustva, nastajajo zato, da bi *dejanskost* kontrastirale s *presežnim* in s tem človeku omogočile, da po eni strani zakoliči zunanje meje svoje eksistence in da ji po drugi strani med temi mejami najde gravitacijsko Središče. Poslednji smisel religije je v tem, da daje človeku na mnogih nivojih jasno orientacijo: *od roba k središču*; se pravi od časnega k večnemu, od sporadičnega k bistvenemu, od nižjega k višjemu, od navideznega k resničnemu, od razpršenega k zbranemu, od posvetnega k svetemu ... (prim. poglavje *O naravi religioznega fenomena*).

Nasprotno pa umetnost ni bila rojena kot ideal človeškega, ampak kot njegova *mera*. Oblike, ki jih producira umetnost, nastajajo zato, da bi vzpostavile in utrdile občutek resničnosti in neposrednosti ideala, še posebej pa zato, da bi nazorno izmerile smer in stopnjo njegove realizacije v svetu (prim. poglavje *Umetnost – ta neznanka*).

Ideal, ki s tem, da obstoječe kontrastira s *Presežnim*, kaže na ontološko Središče, in simbolična artikulacija Ideala, ki v vsakem trenutku *izmerja* koordinate človekovega eksistencialnega približevanja Središču. Ideal, ki usmerja in navdušuje, in mera, ki ponazarja in trezni.

Ideal, ki mora biti stalen in sestavljen, in mera, ki mora biti nazorna in optimirana. Kaj reči, če ne, da se ideal in mera po naravi stvari iščeta ... in potrebujeta.

Kadar se kak verski *Ideal* (kot se je to zgodilo s krščanskim v času reformacije) ali *mera* lepote (kot se je to zgodilo na pragu postmoderne) zamaje, se ne sprostijo samo pregrehe in deviacije in delajo škodo. Sprostijo se tudi kreposti in inovacije, se širijo in delajo še hujšo škodo. Postmoderni svet je poln idealov in poln metrumov, ki so ponoreli preprosto zato, ker so se ločili drug od drugega in sedaj sami tavajo naokrog (prim. poglavje *Matrica interakcijskega prostora*).

c) *Likovna umetnost in krščanstvo*

Praktičnih dokazov za kooperiranje in interferiranje umetnosti in religije je v človeški zgodovini toliko, da bi že zgolj njihov popis zahteval debele knjige, če ne kar knjižnice. Lestvica v vsem razponu od popolne zlitosti, preko funkcionalnega sodelovanja, partnerske simbioze, do vzajemnega instrumentaliziranja in odkritega nasprotovanja. Pragozd oblik in strategij je tu tolikšen, da zahteva – če naj razprava vsebinsko ne zvedeni v posplošitvah in načelnostih – logično omejitvev: na *konkretno* in *bistveno*.

Zato v tretjem delu razprave odnosu med umetnostjo in religijo sledim samo tam, kjer ga oblikujeta neka povsem konkretna oblika religije in neka povsem konkretna umetniška panoga, in še to le na tistih diahronih etapah, za katere utemeljeno sodim, da je v njih ta odnos dosegel status kooperativnega arhetipa. Religija, ki sem jo v ta namen izbral, je *krščanstvo* (poglavje *Krščanski fenomen*) umetnostna panoga *likovna umetnost* s svojimi obliko-

valnimi področji (poglavje *Likovna umetnost* in flagranti), karakteristični interakcijski etapi pa srednji vek s poudarjeno operativno koordinacijo (poglavje *Srednejveška simbioza*) in postmoderni čas s poudarjeno operativno ambivalenco (poglavje *Postmoderna interferenca*).

d) *Predpostavke*

Vsa kritika znanosti v 20. stoletju je dokazala, da ni ne »čistega dejstva« ne raziskovanja, ki bi ne bilo že od vsega začetka podzidano s sistemom predpostavk, od katerih sta vnaprej odvisna struktura in »akcijski radij« rezultatov. Ker je temu tako, naj povem, s kakšnimi izhodišči in – kar od tod sledi – s kakšno subjektivno avreolo interpretacije imamo opraviti v pričujoči predstavitvi odnosa med umetnostjo in religijo.

Apriorni izhodišči sta dve. Prvo obstaja v bistveni pomembnosti, ki jo pripisujem *odnosu* med zunanostjo in notranostjo v fenomenih. Drugo pa v duhovni vrednosti, ki jo prepoznavam v *organizaciji* zunanosti. Torej: organska povezanost fizičnega in duhovnega (ki sploh šele omogoča raziskovanje odnosov med fenomeni, ne pa le raziskovanja odnosov med fenomenalnimi fragmenti) in duhovna pomenljivost znakovno-simbolične organizacije v umetnostnih in religioznih fenomenih. To sta dve hipotezi, ki bi ju – če že ne zaradi njune spornosti pa zaradi njune »teoretičnosti« – marsikdo na začetku zavrgel. Vendar ob vsem, kar mi govori fenomenologija, ne vidim poti, kako bi mimo njiju prišli na sled enkratnemu utripu in enkratni interferenci umetnosti in religije v prostoru in času.

I.
O RAZUMEVANJU STVARI IN METODI

O RAZUMEVANJU STVARI IN METODI

»Svet smo zmožni opazovati na dva načina: z razumom in z začudenostjo. S prvim skušamo svet razložiti in ga prilagoditi našemu spoznanju, z drugo pa se trudimo, da bi naše spoznanje prilagodili svetu.«

(*Abraham J. Heschel*)

»Kar zahtevam od svobodomiselnega raziskovalca religije je, da se z religijo sooči na temelju analognega duševnega stanja kot vernik ... Ta, ki v proučevanje religije ne prinese neke vrste čuta za religiozno, ne more govoriti o njej! Tak človek bi bil podoben slepcu, ki bi razpravljajal o barvah.«

(*Emile Durkheim*)

Samo v časih porajajoče se znanosti je lahko obstajala brezmadežna znanstvena vera, ki si je, kot pravi *Teilhard de Chardin*, predstavljala, da znanstvenik pojave, ki jih proučuje, opazuje *same na sebi*, to je, kakor bi se odvijali mimo in neodvisno od njega. Raziskovalci so takrat instinktivno delovali tako, kot da se njihov pogled od zgoraj navzdol potaplja v svet, ki ga zavest spoznava, ne da bi sprejemala njegove vplive ali sama vplivala nanj.¹ Danes vemo, da je resničnost čisto drugačna. Celo najbolj

¹ Prir. po: Pierre Teilhard de Chardin, *Le Phénomène Humain*, Paris: Éditions du Seuil, 1965, s. 26 (slov. prev.: *Pojav človeka*, Celje: MD, 1978, s. 10).

objektivna opazovanja in raziskovanja so zaznamovana s človeškim »faktorjem«, tj. z instrumenti, merskimi sistemi, pojmovnim aparatom, načini mišljenja ..., s katerimi znanost v danem trenutku operira. Ko sodobni znanstveniki obrnejo zadnjo stran svojih analiz, ne vedo več natanko, ali je dobljena struktura res srž materije, ki so se jo namenili raziskati, ali pa le odsev njihovih lastnih misli, predstav in formalizacij. Ugotovijo, da so se v procesu dela po sami logiki stvari z dušo in telesom »vpisali« v predmet raziskovanja. In to bolj kot so mislili in daleč bolj kot bi želeli.²

Skratka: sodobni znanstvenik je prisiljen živeti s spoznanjem, da objekt in subjekt v raziskovalnem kontekstu nista konstanti, ampak odvisni *spremenljivki*, ki se vzajemno določata in preoblikujeta.

Zavest o tem, da človek v vsem, čemur se raziskovalno posveti, *gleda, vidi* in nazadnje *najde* samega sebe, je eno temeljnih dejstev, ki opredeljujejo realnost in samopodobo sodobne znanosti. In sicer v dvojnem smislu. Znanstvenik se zaveda, da so rezultati njegovih raziskovanj neizogibno »človeški« rezultati. Istočasno pa se zaveda, da so človeški *v dobrem in slabem*. To pomeni, da so lahko produkt človekove natančnosti, inteligence, nepristranskosti ..., lahko pa tudi produkt njegovih predsodkov, želja, interesov ipd. Raziskovanju kot človeškemu podjetju pač – neglede na to, kaj je njegov »predmet« – udarja takt eksistencialna matrica, ki jo določata dve konkurirajoči težnji: *težnja po resnici* in *težnja po zadovoljitvi*. Prvo težnjo lahko pogojno imenujem *spoznavna*, drugo pa *intencionalna*.

2 Prir. po prav tam.

O OBJEKTIVNOSTI

1. MED ŽELJO IN RESNICO

Intencionalna razsežnost raziskovanja korenini v raziskovalčevih željah, potrebah in interesih in teži k njihovi zadovoljitvi. Običajno preko naslovnika, na katerega se skuša vplivati z deklarirano »znanstvenostjo« pridobljenih rezultatov. *Spoznavna* razsežnost pa išče svojo oporo v logičnih in epistemoloških konstantah, kakršne so skladnost med spoznavanim in spoznanim, logična argumentacija, preverljivost rezultatov ipd. Ta druga razsežnost ni zavezana želji, ali točneje, skuša se otresti njenega gospostva s tem, da pristaja na željo po resnici (kakršnakoli ta že je). Nasprotno pa je intencionalna razsežnost po definiciji območje, ki mu ne vlada želja po resnici, ampak želja po doseganju cilja, tj. subjektivna želja po prav določenem tipu »resnice«. Namreč po tistem, ki ga zadovolji. Ta želja je včasih tako močna, da je pripravljena resnico utajiti. Še več. Pripravljena si jo je podrediti, jo performirati,³ jo takorekoč »ustvariti«, če je morda ni uspela poiskati, ali prikrojiti, če ji v najdeni obliki »ne ustreza«.⁴

3 Iz angl. *to perform* = napraviti, izvršiti, izvesti; *uprizoriti* (igro), *igrati*, *zaigrati* (vlogo).

4 Primer prvega je recimo *Trofim Denisovič Lisenko* (1868–1976), kontroverzni sovjetski biolog in agronom, ki je v času stalinizma klasično genetiko razglasil za reakcionarno in v nasprotju z njo trdil, da je dedne lastnosti organizmov mogoče spreminjati s spremembo podnebnih in prehranskih pogojev. Kljub temu, da svoje teorije ni uspel dokazati, jo je predstavljal kot dokazano in

V življenju in v raziskovanju se obe težnji povsem skladata le v redkih primerih. Pogosto pa se razhajata in si nasprotujeta. In tedaj si bodisi *želja podredi resnico* bodisi *resnica utaji željo*.⁵

Kot človekova eksistenca je tudi področje raziskovanja formatirano z napetostnim poljem med željo in resnico. Glede na to, kako uravnava odnos med raziskovanjem in resničnostjo, se lahko raziskovalec približuje enemu ali drugemu polu. Kadar skuša *resničnost* – zavestno ali nezavedno – *prilagoditi ali celo prikrojiti raziskovanju*, ga gravitacija (samo)volje neogibno povleče k želji in subjektivnosti, kadar pa se – nasprotno – trudi *raziskovanje prilagoditi naravi resničnosti*, ga nastali metodološki vzgon spontano dviga k objektivnosti in resnici. Ko gre za znanost, odločitev za smer in cilj ni problematična. Problem pa je, kako cilj doseči, saj tu zgolj iskrena odločitev za *željo po resnici*, s katero znanstvenik kreditira korektnost raziskovanja, nikakor ni dovolj. Resnici namreč lahko obrnemo hrbet tudi, ne da bi to hoteli. Celó ne da bi to opazili ...

Od resničnosti in resnice se v raziskovanju praviloma oddaljujemo iz dveh razlogov: bodisi zato, ker nas resničnost in resnica »*bolita*«, bodisi zato, ker nam ne uspe odstraniti ovir na poti do njiju.

s svojim družbenim vplivom dosegel njeno široko, a pogubno uporabo v praksi. – Primere drugega pa je mogoče najti v nazorsko, politično in kapitalsko motiviranih raziskavah pojavov (npr. politično motivirane javnomnenjske raziskave, kapitalsko motivirane raziskave v farmaciji in genetiki ipd.).

⁵ Prim. Olga Kunst–Gnamuš, *Argumentacija in prepričevanje*, v: *Anthropos* 1–2 (1989), s. 151–160.

a) Resnica in nelagodje

Matrico svojih spoznanj lahko z rezultati raziskovanja trezno dopolnjujemo in spreminjamo samo v primeru, ko smo dovolj disciplinirani, da premagamo *bolečino*, ki jo prinaša morebitno neskladanje resničnosti in resnice z našimi pričakovanji in interesi. Da bi pa lahko bili tako disciplinirani, moramo zavestno »urediti« svoj odnos do resnice. To pomeni, da moramo iskati načine, na katere bi dosegli, da bo za nas resnica, kot jo lahko najboljše določimo s korektno vodenim raziskovanjem, postala življenjsko pomembnejša od naših osebnih interesov in našega lagodja. In nasprotno, da bo osebno nelagodje ob neustrezajoči resnici postalo nepomembno in podrejeno iskanju resnice. Na osebni ravni, pravijo psihologi, je motivacija za »predanost resnici« enostavno duševno zdravje, na ravni raziskovanja pa dolgoročna relevantna rezultatov. Pri tem je seveda vnaprej jasno, da »popolna predanost resnici« ni geslo ali abstraktno načelo, ampak dejavnost. In ta dejavnost je nenehno in strogo *samo-opazovanje* (avtorefleksija).

Resničnost spoznavamo *skozi svoj odnos* do nje. Kakršna je dioptrija tega odnosa, taka je globinska ostrina realnosti. Če raziskujemo resničnost, torej nikakor ni dovolj raziskovati samo nje, ampak moramo istočasno enako zavzeto raziskovati tudi naš (= raziskovalčev) *odnos* do nje. Mnogi raziskovalci natančno opazujejo resničnost okoli sebe, bistveno manj natančno pa sami sebe v raziskovanju. Razlog je relativno preprost. Raziskovanje resničnosti izven sebe je namreč praviloma lažje in manj naporno kot raziskovanje resničnosti v sebi. Ker pa je edina pot do resničnosti naš *odnos do nje*, ni težko razumeti,

da so vsi rezultati raziskovanja bistveno odvisni od *kultiviranja* tega odnosa. Če daljnogled nima pravilno naravnane ostrine, je svet, ki ga skozenj gledamo, nejasen, popačen, nerazumljiv (cf. slik. priloga 1).

V skladu s tem se prvo vprašanje vsakega raziskovanja glasi: Kako *natančno* je v raziskovanju naravnana *ostrina* raziskovalčevega odnosa do pojavov, ki jih proučuje? Drugo, temu korelativno vprašanje pa: Kakšno pozornost v raziskovanju posvečamo razvijanju metod in sredstev za naravnavanje ostrine v tem odnosu?

b) Resnica in ovire

Če bi se resnica (= *bistvo*) v resničnosti kazala neposredno, bi bile religija, znanost, filozofija in umetnost odveč. Vendar se ne. Resnica se v *pojavih*, ki konstituirajo resničnost, istočasno kaže in skriva. In sicer zato, ker pojav ni radikalno različen od resnice in ker resnica ni stvarnost povsem druge vrste kot pojav. Razumeti pojav v stvarnosti pomeni, raziskati in opisati, kako se resnica v tem pojavu kaže in kako se v njem istočasno skriva. Brez pojava bi bila resnica za nas nedostopna. Ker se torej resnica v nasprotju s pojavi ne kaže neposredno, mora ta *skriti temelj* fenomenov biti odkrit s posebno dejavnostjo, ki skuša tej skritosti priti na sled.⁶ Imenujemo jo raziskovanje.

Smisel raziskovanja je, da odstranjuje in premaguje *ovire* na poti do skritega temelja fenomenov. V tej zvezi postane še posebej jasno, da naloga znanstvenih teorij *ni* v tem, da bi nam govorile o resnici, še manj, da bi jo

⁶ Prir. po: Karel Kosik, *Dialektika konkretnega*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1967, s. 37–39.



Slikovna priloga 1: Prikaz vpliva globinske ostrine na percepcijo. Raziskovanje je v mnogih ozirih odvisno od tega, kako *natančno* je v njem naravnana *ostrina* raziskovalčevega odnosa do pojavov, ki jih proučuje (prirejeno po: Rudolf Arnheim, *Entropie und Kunst. Ein Versuch über Unordnung und Ordnung*, Köln: DuMont Verlag, 1979, s. 48–49).

nadomestile, njihova temeljna in bistvena naloga pa je, da nam govorijo *o ovirah na poti do resnice*. Te je namreč mogoče identificirati, opisati, oblikovati strategije za njihovo premagovanje in vse to posredovati.⁷

Teorije in znanstvene metode si lahko metaforično predstavljamo kot buldožerje za odstranjevanje ovir na poti do resničnosti, kot kompase, kline in plezalne tehnike za dostop do njene *resnice*. Ker je dostop težaven in poln nepredvidljivih preprek, je pomembno, da so orodja dobra in dobro vzdrževana in da je v dobri kondiciji tudi raziskovalec. Se pravi, da zna orodja spretno in inventivno uporabljati. Pogoj za oboje pa je permanentna *refleksija, združena z delovanjem*. Refleksija sredstev, ciljev, metod, strategij ... pa tudi refleksija še bolj temeljnih vprašanj, kakršna so: Je človek z raziskovanjem sploh sposoben priti do objektivne resnice, če pa ne more iz svoje kože, in je vse, kar spozna, zaradi avtomatične toniranosti z njegovimi pogledi, potrebami, željami, sposobnostmi in nesposobnostmi zgolj *človeška resnica*? V kakšnem odnosu je ta človeška resnica z resnico sveta? Kakšno relevanco in uporabno vrednost ima? Kaj pravzaprav v raziskovanju pomeni »odpravljati ovire na poti do resnice«? ipd.

2. JE OBJEKTIVNOST MOGOČA?

Čeprav so odgovori na ta in podobna vprašanja za raziskovanje temeljni, saj sta od njih odvisna njegov domet in relevanca, je res, da si jih raziskovalci v praksi zastavljajo šele, ko že razpolagajo z dovolj veliko zalogo raziskovalnih izkušenj. Običajno takrat, ko želijo z refleksijo

⁷ Povz. po: Anthony de Mello, *Zavedanje*, Ljubljana: ŽU Dravlje, 1991, s. 16.

pretekle uspešnosti utrditi fundamente bodoči, ko naletijo na lastnosti in relacije, ki se ne skladajo z že izoblikovanimi predstavami, predvsem pa takrat, kadar jih proučevanje fenomenov privede do točke, ko s perceptivno in hermenevitično kapaciteto tradicionalnih metod ne morejo podati skladnega pregleda celote.

Ker sem mnenja, da smo se v proučevanju umetnosti, religije in njenega odnosa znašli natančno na tej točki, je prav, da se z zgoraj omenjenimi vprašanji reflektirano soočim. Eksplicitno (se) torej sprašujem: Ali je v proučevanju umetnosti in religije načelno mogoče priti do objektivnih spoznanj? In če, pod kakšnimi pogoji?

Pri odgovarjanju na ti nevrvalgični vprašanji, ki sta v bistvu eno samo, se takoj pokaže dvoje. Prvič, da odgovor z ozirom na predmet raziskovanja ni vrstno specifičen, ampak načelno velja za vse možne predmete raziskovanja, in drugič, da ga ni mogoče podati v obliki proceduralne recepture, ampak zgolj v obliki splošnih »smernic«, za realizacijo katerih je potrebno v praksi sproti iskati tako orodja kot načine.

Naj pred bolj detajlno analizo problem smernic uokvirim z metaforo. H *conditio humana* sodi, da je človek, kot se izraža *Teilhard de Chardin*, točkovno razgledišče sveta [*Centre de perspective*]. Se pravi, da je vselej sam središče pokrajine, po kateri hodi. Ker je temu tako, je njegov pogled omejen in parcialen. Človek vse, kar vidi, vidi z mesta, na katerem se nahaja, in vidi samo to, kar je s tega mesta mogoče videti. V tem je nedvomno *handicap* – ki pa ga takoj kompenzira neka zanesljiva in edinstvena veličina. Človek je namreč tudi *giblivo* razgledišče sveta, gibljivo v fizičnem in duhovnem smislu, se pravi razgledišče, ki se lahko po pokrajini *načrtno* premika in potuje. Obstaja torej možnost, da se po naključju ali

namerno (kar je še bolj verjetno) znajde na kaki naravno privilegirani točki reliefa, npr. na nekem vrhu, na razvodju, na sotočju rek, na križišču cest, na kateri se *subjektivno* razgledišče opazovalca uskladi in »pokrije« z *objektivno* strukturalno organizacijo stanja stvari. Posledica tega je, da se človeško omejenemu pogledu in človeško omejeni percepciji pokrajina neha kazati samo parcialno in vidno, ampak se ji razodene *celostno* in *strukturalno*. Pokrajina se razkrije in razsvetli. In človek ne le vidi, ampak tudi razume: pokrajino in svoj položaj v njej.

V tem namernem iskanju strukturalno privilegiranih točk v reliefu fenomenov in v istočasnem prizadevanju, da se z njimi souskladi raziskovalčevo razgledišče, je, pravi *Teilhard*, ves privilegij in vsa »objektivnost« človeškega spoznanja.⁸

Če izhajam iz te metafore, je razvidno, da je uspeh raziskovanja bistveno odvisen od trojega: 1. od tega, kako dobro in celovito raziskovalec zaznava relief pojavov, ki se jih je namenil raziskati (*percepcija*), 2. od tega, s kako zaupanja vredno metodologijo zavzema razgledišča, ki mu jih percepcija nakazuje (*logika*), in 3. od tega, kako celovito in pravilno interpretira tisto, kar z njih vidi (*hermenevtika*). Predvsem pa od tega, kako ti trije nivoji v praksi sodelujejo. In ni težko uvideti, da je vse to še dvakrat bolj aktualno tam, kjer imamo opravka s fenomeni, katerih pokrajina se istočasno razprostira navzven in navznoter (celo neskončno navzven in neskončno navznoter), njen relief pa je visok in z vrhovi nenehno v oblakih.

In umetnost ter religija sta prav taka pojava.

8 Prim. T. de Chardin, *Le Phénomène*, s. 26–27 (*Pojav*, s. 10).

Zlahka si predstavljamo, da bi bilo zaradi tega razpravo, ki bi rada podala korekten pogled na odnos med umetnostjo in religijo, nenaravno začeti s čim drugim kot z refleksijo pristopov in metod, s katerimi se meri *pulz* temu odnosu: z refleksijo akcijskega radija teh pristopov in metod, z refleksijo njihove »uglasitve« na naravo fenomenov, predvsem pa z refleksijo nevralgičnih točk, ki zožujejo akcijski radij in povzročajo disonance v uglasitvi.

DRUGO POGlavJE

O PERCEPCIJI

Vsako raziskovanje je v temelju odvisno od *fenomena razumevanja*, tj. od načina, na katerega stvari zaznamo, in od pravilne razlage zaznanega. Način, na katerega stvari zaznavamo, lahko imenujem *percepcija*, način reflektiranega operiranja z zaznanim pa *logika*. Percepcija pomeni *kvaliteto* dojetja sveta okoli nas, logika pa kognitivno *veščino*, ki rezultate percepcij smiselno vključi v pridobivanje novih spoznanj o svetu. Ker je temu tako, je evidentno, da je za korektno raziskovanje ključnega pomena, da raziskovalec v svojem delu zagotovi čim boljše pogoje za vzajemno podpiranje percepcije in logike in da percepcijo in logiko, ki ju uporablja, kar najboljše uglaši z »valovno dolžino« proučevanih fenomenov.

1. PERCEPCIJA IN LOGIKA

Logika je način proizvajanja informacij. Je način, kako iz že pridobljenih informacij *sami* izpeljujemo nove. To je zelo pomembno, saj obstajata vsaj dve vitalni področji, na katerih ne moremo nikoli imeti vnaprej na razpolago vseh informacij in se moramo zato v njunem okviru vedno zanašati na logično mišljenje in sklepanje. Ti področji sta *problemska situacija* in *prihodnost*, v kateri bo – ali pa ne bo – ta situacija razrešena. Če bi v problemski situaciji imeli na voljo vse potrebne informacije oziroma če bi jih lahko kje zgolj poiskali, bi ne potrebovali ne kreativnosti ne logike. Ker to ni mogoče (saj bi

v nasprotnem situacija sploh ne bila problemska), postane toliko pomembnejše, da (1) pozornost reflektirano usmerjamo k tistim že pridobljenim informacijam, iz katerih lahko izvlečemo čim več takih, ki jih še potrebujemo, in (2) da med že pridobljenimi informacijami in njihovimi odnosi prepoznavamo in odkrivamo tiste, ki to izpeljevanje v največji meri omogočajo.

Če parafraziram kulturologa L. A. Whitea, lahko rečem, da logika ni zgolj zbirka dejstev, pravil in formul, ampak predvsem *način postopanja z izkustvom*, ki temelji na posploševanju pogojev pretekle kognitivne uspešnosti v tem postopanju.⁹ Praktična posledica tega je *fleksibilnost* v postopanju z izkustvom, ki človeku v soočanju s konkretnim vliva zaupanje in daje Arhimedovo točko za spoprijem z novim.

Ker je temu tako, ne preseneča, da je bil v zvezi z raziskovanjem in teorijo nasploh tradicionalni poudarek od nekdanje *predvsem* na logiki. Pa upravičeno?

Nesporno je, da je logika osnova dobrega razmišljanja. Slaba logika povzroči slabo razmišljanje. Toda ali dobra logika avtomatično generira tudi *relevantno* razmišljanje? Žal ne. Vsak začetnik v logiki ve, da lahko tudi neoporečna logika ob trivialnih ali napačnih premisah da nerelevantne in neresnične rezultate.¹⁰

Naj stvar ponazorim s parabelo: Berilo iz svetih knjig pripoveduje, da je nekoč živela gos, ki je vsak dan znesla zlato jajce. Njena lastnica, žena nekega kmeta, se je zelo veselila bogastva, ki so ji ga ta jajca prinašala, vendar ji je počasni ritem dobave pričel presedati. Rekla si je: »Kakšen

9 Prim. Leslie A. White, *The Science of Culture*, New York & London: Columbia University Press, 1952, s. 15.

10 Prim. Edvard de Bono, *Naučite svojega otroka misliti*, Maribor: Rotis, 1998, s. 30 (orig. izd.: *Teach Your Child how to Think*, Viking, USA: Penguin Books, 1989).

smisel ima vsak dan čakati na novo jajce? Gos bom raje zaklala in iz nje pobrala vsa zlata jajca naenkrat«. Tako je tudi storila. Ko je gos ubila, pa je v njej našla eno samo, napol razvito jajce, in vse, kar ji je ostalo, je bila mrtva gos, ki ni več mogla nesti. – Ko je tekst prebral ateist, je rekel: »Simptomatično! Take kolosalne neumnosti lahko blebetajo le verski fanatiki. Kdo je že kdaj videl gos, ki bi nesla zlata jajca? Absurd!« – Ko je to prebral vernik, je rekel: »Ljudem je kaj takega dejansko težko verjeti, a če po svojih prerokih tako pravi sam Bog, bo nedvomno res, pa če še tako nasprotuje naši ubogi človeški pameti. Sicer pa: pri Bogu ni nič nemogoče. Le trdno vero je treba imeti«. – Tretji, ki ju je poslušal, pa je dejal: »Neumneža, zakaj ob zgodbi raje ne razmišljata o škodljivih posledicah pohlepa?«¹¹

Če ta anekdotični primer povežemo z izkušnjami, najbrž ni težko uvideti, da je v razumevanju in sporazumevanju, kot trdi kognitivni psiholog *E. de Bono*, percepcija in ne logika osnova za večino napak in nespo rozumov.¹² Vsaka stran lahko na podlagi svojih percepcij sklepa popolnoma logično. Tako je bilo tudi v gornjem primeru. Ateist in verujoči sta v okviru svojih percepcij sklepala logično. Žal pa so bile percepcije, ki so služile njenemu logičnemu sklepanju za osnovo, naivne, ozke in toge, ker so temeljile na predsodkih in nedomiselni oceni situacije. In že je bilo dovolj, da je bil tudi logični rezultat naiven, ozek in tog. Situacija je analogna situaciji, ko v računalniku pride do (algoritemske) napake. Neglede na to kakšne podatke vnesem, je rezultat vedno zanič. Napaka je popravljena in računalnik sedaj brezhibno

11 Prim. Anthony de Mello, *Ptičja pesem*, Ljubljana: Žu Dravljje, 1990, s. 81–82.

12 De Bono, *Naučite svojega otroka misliti*, s. 213.

dela. Če vnesem dobre podatke, so rezultati dobri. Če vnesem slabe podatke (pa se tega morda niti ne zavedam), so rezultati slabi. Enako je z logiko. Tako kot računalnik je namreč tudi logika zgolj servisna instanca za obdelavo podatkov, ki jih pridobivamo s percepcijami. Torej bi morali biti, opozarja *de Bono*, zelo hitri pri opozarjanju na pomanjkljivo ali slabo logiko in zelo počasni pri sprejemanju zaključkov dobre logike.

Obstaja namreč možnost, da so uporabljene percepcije *neadekvatne*, možnost, da naša percepcija nima dobro naravnane *ostrine*.

2. POTREBA PO INTENZIVIRANJU PERCEPCIJE

Na to pogosto ne mislimo, čeprav je problem za raziskovanje in razumevanje bistven. Nekoč, piše *de Bono*, sem od blizu opazoval škržata. Delal je velik hrup, vendar nisem mogel ugotoviti kako, neglede na to, kako zelo sem se mu približal. Opaziti ni bilo nobenih kril, žepkov ali nožic, ki bi se gibale na tak način, da bi povzročale hrup. Šele kasneje sem ugotovil, da je hrup pravzaprav povzročal škržat na sosednji veji, nekaj centimetrov stran. To je po *de Bonu* primer tipične napake v razmišljanju.¹³ Če so percepcije preozke ali površne, iz njih tudi najboljša logika ne zmelje dobre moke.

V tej okleščeni obliki je stvar jasna, vendar mnogi primeri kažejo, da nam znajo situacije s povsem identično matrico delati probleme, če so le za ped odmaknjene od anekdotične preprostosti. Primer: če pri proučevanju religije svojo raziskovalno pozornost usmerimo predvsem na proučevanje njene institucionalne infrastrukture, nas

¹³ Prav tam, s. 101.

to ne zmoti takoj in radikalno, čeprav se taka metodološka drža na svoji ravni prav nič ne razlikuje od osredotočenja na najbližjega škržata. Za korektnost in relevantnost rezultatov bi bilo nujno opazovati in upoštevati še kaj drugega. Toda kaj? In predvsem: Kako naj sploh vemo, da bi poleg tega, kar smo že, morali upoštevati še kaj drugega?

V praksi je natančno to glavni problem. To, da na fenomenih, v njih ali okoli njih obstaja še kaj, kar bi morali neobhodno opazovati in upoštevati, namreč ni niti takoj niti samo od sebe jasno. To mora raziskovalec odkriti. A kako, če pa ne ve, da obstaja, ali če morda ocenjuje, da ni pomembno? Preprost odgovor bi bil, da tako, da pojave načrtno opazujemo *pozorno, na široko* (v prostoru in času) in *na različne načine*. Nekako tako, kot to dela aktivni bralec, ki zna brati tudi med vrsticami in upošteva vse implikacije tega, kar bere. Raziskuje zapisane besede in skuša razumeti, zakaj se je pisec o določeni stvari izrazil prav na tak način. Njegovo branje in domišljija sta polni elaboracij, ki zadevajo razloge, intence, možnosti, povezave, kontekst ...

Iz tega, kar danes vemo o obnašanju možganov, sledi, da so možgani kot samoregulativni sistem nagnjeni k temu, da vidijo predvsem tisto, kar so vajeni in pripravljeni videti, ne pa tudi to, kar je v dani situaciji sicer še mogoče videti. Akcijski radij njihove perceptivne dejavnosti *same na sebi* v dobršni meri določajo izkušnje in že sprejete hipoteze. Te pa nekatere vidike situacije, ki niso v skladu s pričakovanji, avtomatično izključujejo, čeprav so ti vidiki za razumevanje lahko zelo pomembni.

Več kot razvidno je torej, da poleg dobre, kreativne logike potrebujemo tudi dobro in kreativno sposobnost pridobivanja podatkov. Neko, da tako rečem, razširjeno,

intenzivirano in kultivirano percepcijo. Točneje: percepcijo kot načrtno gojeno *epistemološko veščino*, ki bi v raziskovanju opravljala dve nalogi: (a) zavestno razširjala zorni kot in (b) v iskanju podatkov in informacij namerno oblikovala alternativne tipe pričakovanj. Njena glavna aspekta bi bila *širina* in *sprememba*. Širina pomeni neekskluzivno odprtost za stvari (*Kaj še lahko opazim? Kako široko gledam? Dolžan sem upoštevati vse, tudi »neljube« faktorje!*), sprememba pa sposobnost gledati na stvari na različne načine (*miselna drža, ki omogoča oblikovanje alternativnih podatkovnih vzorcev in prehajanje z vzorca na vzorec*).

Pri logičnem razmišljanju se želimo od tam, kjer smo, in z informacijami, ki jih že imamo, korak za korakom premakniti na pozicijo, ki je bliže razumevanju stvari in rešitvi problema. Percepcija pa s svojimi orodji pomaga pripraviti pogoje za ta korak. Včasih, zlasti če nimamo dovolj informacij za logično akcijo, moramo namerno izzivati *perceptivne* alternative: iskati alternativne vire informacij, alternativne poglede na že pridobljene informacije in alternativne načine operiranja z njimi. Bazična konceptualna sredstva, ki to omogočajo, so *hipoteza*, *špekulacija* in *provokacija*. Špekulacija se lahko giblje od razumnega ugibanja, ki ga iščemo v hipotezi, do preigravanja gole možnosti, ki je značilna za provokacijo in sploh ne zahteva resničnostne verjetnosti. Namen provokacije namreč ni, da bi artikulirala nov način gledanja, ampak da bi nas odtegnila od starega, saj je splošno znano, da so v raziskovanju praviloma ravno stvari, ki jih imamo za *samoumevne*, velika ovira.

Na kratko je mogoče reči, da se percepcija kot epistemološka veščina ukvarja s širitvijo in spreminjanjem človekovega *odnosa do stvari*. Njena pozornost usmerjajoča

orodja (npr. *UVF /upoštevaj vse faktorje/, AMI /alternative, možnosti, izbire/, SNI /soglasje, nesoglasje, irelevantnost/, SDL /stališča drugih ljudi/¹⁴ itn.) skrbijo za »dihalni« aspekt raziskovanja, njena kreativna orodja (*hipoteza, špekulacija, provokacija* itn.), ki se spontano barvajo z logiko, pa za njegovo »vitalno kapaciteto«. Naj oba aspekta ponazorim.*

a) Percepcija kot širitev zornega kota

G.K. Chesterton, pisec lucidne monografije *Sveti Frančišek Asiški*,¹⁵ pravi v metodološko intoniranem uvodnem delu knjige, da lahko pisatelj sv. Frančiška predstavi, ne da bi sploh načel kakšno religiozno vprašanje. Opiše ga na primer lahko, kakor so storili mnogi, kot lik iz posvetne zgodovine, kot enega najbolj iskrenih demokratov, kot junaka humanizma, pesnika, predhodnika ekologov ipd. Skratka, pripoveduje lahko zgodbo o svetniku brez Boga. To pa je v metodološkem oziru nekaj natančno takega, kot če bi pisec življenjepisa *Fridtjofa Nansena* dokončal delo brez sleherne omembe severnega pola. Nekateri pisci (npr. *E. Renan, M. Arnold*), ugotavlja Chesterton, povsem padejo na tem elementarnem metodološkem izpitu. Frančišku so pripravljeni slediti v vsem, kar pri njem razumejo in odobravajo. V trenutku pa, ko začne Frančišek *početi* nekaj, kar se ne sklada z njihovimi pogledi (post, pokora), nekaj, česar ne razumejo (askeza, misticizem,

14 Gre za slovenska poimenovanja miselnih tehnik fleksibilne percepcije iz *de Bonovega CoRT* – programa mišljenja [Cognitive Research Trust] (prim. prav tam, s. 103–114 in E. de Bono, *Tečaj mišljenja*, Ljubljana: GANEŠ, 1991, s. 87–95).

15 Gilbert Keith Chesterton, *Sveti Frančišek Asiški*, Ljubljana–Piran: Brat Frančišek & Minoritski samostan Piran, 2001 (prev. Boris Šinigoj, ml.), s. 5–15.

stigme) ali se jim zdi nesprejemljivo, tega ne poskušajo ne sprejeti ne razumeti in še manj vzljubiti. Ker jim predsodki zožijo percepcijo, te stvari ignorirajo kot nekaj nesignifikantnega. To pa pomeni nič več in nič manj kot to, da se prostovoljno oslepijo za *celostni* smisel Frančiškove zgodbe. »Obravnavati stigme kot neke vrste pohujšanje, ki se ga moramo dotakniti obzirno, vendar z bolečino, je natanko tako, kakor obravnavati pet prvotnih ran Jezusa Kristusa kot pet madežev na Njegovem liku. Mogoče ne maraš ideje asketizma, mogoče prav tako ne maraš ideje mučeništva; zato imaš lahko pošten in naraven odpor do celotnega pojmovanja žrtvovanja, ki ga simbolizira križ. Toda če je to razumen odpor, boš še vedno ohranil sposobnost, da uzreš ost zgodbe; naj gre za zgodbo mučenca ali celo zgodbo meniha, ne boš mogel zgolj razumsko brati evangelija in imeti križanja za poznejši domislek ali neslaven padec ali nekaj prigradnega v Kristusovem življenju; očitno je to ost zgodbe ... In ne boš mogel razumsko brati zgodbe o človeku, ki so ga opisali kot Kristusovo zrcalo, ne da bi razumel njegovo končno razvojno stopnjo ‚moža bolečin‘ in vsaj umetniško cenil primernost, da je sprejel te neozdravljive večne rane ...«¹⁶

Pisatelji, ki so stvari, kot so stigme, obravnavali kot škandal, trivialnost ali pobožnjakarsko »pretiravanje«, zadev preprosto niso korektno videli. Človek ne more niti začeti razbirati smisla Frančiškove zgodbe (ki se mu sicer prav lahko zdi zelo nora), pravi *Chesterton*, dokler ne razume, da temu velikemu mistiku religija ni bila nekaj takega kot je ljudem *teorija*, *filozofija* ali *ideologija*, ampak nekaj podobnega ljubezenskemu razmerju. Samo »najbolj osebna strast«, tako *Chesterton*, lahko tukaj nudi

16 Prav tam, s. 10–11.

približno oporo našemu *vživetju*. Človek se ne bo valjal po snegu zaradi teoretičnega načela, ne bo hodil okoli brez hrane in se pokoril v imenu filozofskega spoznanja, ne bo dobil in prenašal stigem zaradi partijskega programa ... Take, ali vsaj takim zelo podobne stvari bo počel kvečjemu takrat, kadar ... je zaljubljen. Prvo dejstvo, ki se ga moramo pri Frančišku zavedeti, tako sovpade z dejstvom, s katerim se njegova zgodba pravzaprav začne: najprej je rekel, da je trubadur, »trubadur novejše in plemenitejše romance«. Bil je, ugotavlja *Chesterton*, zaljubljenec v Boga in resnični ter vdani zaljubljenec v ljudi (kar je veliko redkejša mistična poklicanost). »Recite, če tako mislite, da je bil norec, ki je ljubil namišljeno osebo; toda namišljeno osebo, ne namišljene ideje.«¹⁷

Skratka: brez razširitve percepcije tudi na tisto, kar je raziskovalčevemu izkustvu morda nenavadno, tuje, nepomembno, čudaško, noro ..., ostaja slika pojava v raziskovanju in razumevanju fragmentarna, deformirana, predvsem pa s slabo *resolucijo*. Čim bolj jasno in na široko vidim resničnost, tem več in tem bolje razumem.

Naša percepcija je kot zemljevid, po katerem se v raziskovanju orientiramo. Če je zemljevid kompleten in natančen, bomo navadno vedeli, kje smo, in če se bomo odločili, da bi nekam šli, bomo tudi vedeli, v katero smer moramo. Če pa je zemljevid pomanjkljiv, stereotipen ali celo zastarel, bomo večinoma tavalali ali se izgubili.

¹⁷ Prav tam.

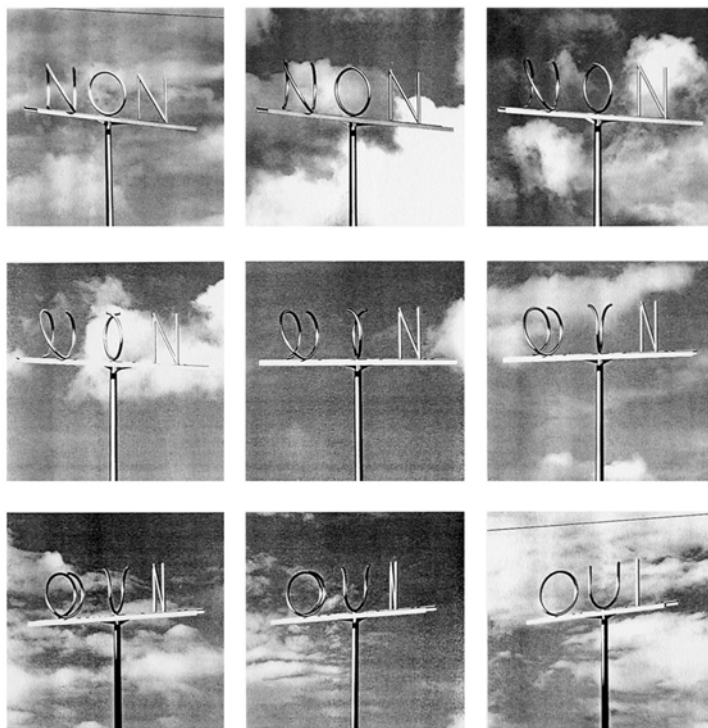
b) Percepcija kot variiranje zornega kota

Največja težava s perceptivnimi zemljevidi pa ni v tem, da je dobro *mapiranje* zelo zahtevno, ampak v tem, da smo jih prisiljeni spreminjati in celo *opuščati*. Najprej zato, ker se spreminja stvarnost, ki jo percipiramo. Nato zato, ker se spreminjamo tudi mi sami. Predvsem pa zato, ker ima spreminjanje pogledov na stvari tako velik vpliv na njihovo razumevanje. Če drugače vidim, namreč tudi drugače razumem.¹⁸ In če si stvar ogledam z drugega zornega kota, pridem do informacij tudi o tistih njenih delih, ki so z enega samega zornega kota nevidni (slikovna priloga 2).

Skratka: fleksibilnost v percepciji je stvar življenjske nuje in okretnosti.

Da bi odkrili gostoto in kompleksnost resničnosti, se moramo v njej gibati; realno in duhovno. To pa ni vselej lahko in prijetno. Vzemimo za primer človeka, ki si je dolgo prizadeval, da bi si izdelal uporaben zemljevid resničnosti (*nazor, hipotezo, teorijo*), in prišel do verzije, s katero je končno zadovoljen. Nenkrat pa dobi informacijo, ki pravi, da je njegovo mapiranje napačno in da bi se moral dela lotiti na novo. Ni si težko predstavljati,

18 Pomislimo (a) na optične prevare, (b) na iluminacijske faze v ustvarjalnih procesih ali (c) na religiozna razsvetljenja (zlasti v vzhodnih verstvih). – Ad a) Na primer na t.i. *dvoumne figure*, kakršne so vaza–profil, raca–zajec, starka–mladenka itn., pri katerih gledalec – odvisno od tega, kako vidi in interpretira odnose med sestavnimi deli figure – na temelju *istega* dražljaja zazna dvojice različnih dejstev. – Ad b) V zvezi z ustvarjalno iluminacijo lahko spomnim na primer *Isaaca Newtona* in njegovo odkritje zakona splošne gravitacije (prim. s. 125). – Ad c) »Po razsvetljenju se pravzaprav nič ne spremeni. Vse ostane isto. (...) Drevo je še vedno drevo; in ljudje so prav takšni kot prej in ti tudi; (...) Je pa ena velika razlika: zdaj vidiš vse stvari z drugačnimi očmi ...« (prim. A. de Mello, *Ptičja pesem*, s. 19).



Slikovna priloga 2: Primer kaže, kako radikalno lahko fiksacija na en sam zorni kot (po)pači dojetje realnosti (Markus Raetz, *OUI-NON*; last fundacije V. in H. Barbour).

da taka informacija nanj deluje stresno. Najprej zato, ker ga ponovno postavlja pred zahtevno nalogo. Še bolj pa zato, ker njegov uspeh domnevno preobrača v neuspeh. Človek na tako situacijo različno reagira. Če le more, se za novo informacijo ne zmeni. Kadar to ni mogoče, pa postane njegova ignoranca tudi aktivna. Človek dobljeno informacijo razglasi za lažno, neresno, »neznanstveno« ... in se proti njej bojuje s propagiranjem svojega pogleda na resničnost. Obstajajo tudi ljudje, ki skušajo novo resničnost uničiti, namesto da bi se lotili novega zemljevida; in pri tem praviloma porabijo veliko več energije.¹⁹

Mogoče je torej reči, da so v raziskovanju načini reagiranja, ki temeljijo na *konzervaciji* tega, kar nam je ustrezalo v preteklosti, lahko nevarni, saj nas bolj navajajo k obrambi pretekle uspešnosti kot pa k temu, da bi tradicijo napravili za temelj novih perspektiv. Enako nevarne so perceptivne *fiksacije*, saj nam celo v primeru, da so absolutno korektne, ne morejo pokazati nič drugega kot to, kar se vidi z njihovega zornega kota. Če nekdo kocko vztrajno opazuje le s stranskega risa, jo bo pač vedno znova videl in razumel kot ploskev.

Iz tega se nalaga logični sklep: temeljna potreba raziskovanja in razumevanja je *spodobnost in pripravljenost gledati na stvari na različne načine*. To pa spet pomeni: gledati na iste stvari z različnih zornih kotov (*multilateralnost*) in opazovati jih v njihovih različnih povezavah z drugimi stvarmi (*kontekstualnost*).

Multilateralnost. Psihologija vizualne percepcije nas uči, da temelji zaznavanje prostorskih predmetov na opaznanju *sprememb* in *invariant*. – Ko se po prostoru

19 Prirejeno po: Morgan Scott Peck, *Ljubezen in duhovna rast*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1991, s. 34.

giblujemo, se optična slika robov zaznanega predmeta (npr. kocke) nenehno spreminja, vendar pri tem v običajnih okoliščinah ne mislimo, da se s tem spreminja tudi predmet sam. Ker vizualne podatke stalno preverjamo z različnih zornih kotov, lahko obliko predmeta kljub nenehnim spremembam njegove slike na mrežnici jasno dojamemo. Vendar ne po njegovih slučajnih lastnostih, ampak po tistih, ki se z vseh strani in v vseh razsvetljavah kažejo kot njegove stalne lastnosti, torej po *invariantnih* lastnostih.

Zaznavajoči človek »konstruira« oblike trdnih in stalnih predmetov na ta način, da »strne« informacije cele vrste »hitrih posnetkov«, ki jih napravijo oči, ko se okoli predmetov gibljejo. Psihologi imenujejo ta proces *analiza v sintezi*. Sinteza je v konstrukciji *invariantnega predmetnega modela* iz čutnih in spominskih komponent, analiza v stalni primerjavi modela z vsakokratno dražljajsko predlogo.

Odkrivanje invariant v dražljajskih vzorcih pa govori o tem, da se zaznavanje spontano in sproti poji z mišljenjem. Končna zaznava je vedno sad posplošitve mnogih čutnih izkušenj. Izkoriščamo opis predmeta, kakor so ga na podlagi mnogih ponovitev »povzeli« detektorji na različnih nivojih. Ta opis lahko zato prepoznamo neodvisno od slučajnosti in deformacij, ki nastajajo v konkretni percepciji. Stole vseh vrst in v vseh položajih lahko prepoznamo kot pripadnike istega oblikovnega in pojmovnega razreda, črko »a« ne glede na posebnosti rokopisa ali tipografski slog.

Nauk te perceptivne zgodbe je, da je uspeh percepcije že na čutnem nivoju bistveno odvisen od treh faktorjev: (a) od *aktivne interakcije* opazovalca z opazovanim, (b) od opazovalčeve sposobnosti, da v odnosih med delnimi

perceptivnimi vzorci *odkriva strukturalne invariante* in (c) od *funktionalnega sodelovanja percepcije z mišljenjem*, ki to odkrivanje omogoča. Če gledamo na duhovno percepcijo kot na »nadaljevanje čutne percepcije z drugimi sredstvi«, je razvidno, da natančno ti trije faktorji tlakujejo tudi pot percepciji kot epistemološki veščini.

To pa v zvezi s temo, ki jo razvijam, pomeni, da v opazovanju in proučevanju umetnosti in religije relevantnih rezultatov ni mogoče pričakovati (a) *brez aktivne intreakcije* z obema fenomenoma (tj. ne da bi namerno opazovali in upoštevali njune različne aspekte in ne da bi te aspekte preverjali z različnih zornih kotov), (b) *brez konstrukcije invariantnega fenomenološkega modela* iz perceptivnih in epistemičnih komponent in brez stalne primerjave tega modela z vsakokratno konkretno situacijo, predvsem pa (c) *brez sodelovanja percepcije in logike*, ki omogoči, da dosežemo ravnovesje med *asimilacijo* in *akomodacijo* (Piaget), tj. med tem, kar razumemo, in tem, kar izkušamo.

Kontekstualnost. Vizualna percepcija pa je lahko izhodišče razmišljanju o razumevanju in metodi še v enem oziru. V vizualnem zaznavanju nobenega predmeta nikoli ne zaznamo *izolirano*. »Nekaj videti« vedno pomeni določiti temu »nekaj« prostor in vrednost v njegovem »okolju«, v odnosu do tega, kar ga obdaja. Ta relacijski in kontekstualni moment je *conditio sine qua non* zaznavanja.²⁰ V zaznavanju brez *distinkcije* ni *indikacije*, bi

²⁰ Prim. gestaltistični »zakon figure in ozadja«. Pojav diferenciacije na figuro in ozadje je temeljni pojav v zaznavanju. Kjer te diferenciacije ni in je vidno polje povsem homogeno, je zaznava blokirana. *Spencer Brown* v knjigi *Laws of Form* (London: Allen & Unwin, 1969) pravi, da je izvor obstoja stvari v distinkciji. Razlikovanja so v perceptivnem pogledu primarnejša od

lahko rekli. Mogoče pa je dokazati, da natančno isto velja tudi za spoznavanje in razumevanje.

Da bi neko stvar razumeli, jo moramo najprej razlikovati od ostalih stvari, hkrati pa moramo, pravi *Petr Demjanovič Ouspensky*, videti tudi njeno povezanost z neko večjo stvarjo, temo ali celoto in videti možne posledice te povezanosti. Razumevanje je vedno razumevanje manjšega problema v odnosu do večjega. Predstavljajte si, pravi *Ouspensky*, da vam pokažem star ruski srebrni rubelj. Bil je novc v velikosti angleškega srebrnega kovanca za pol krone in vreden dva šilinga in en peni. Lahko si ga ogledate, ga proučite, preberete, katerega leta je bil izdelan, zveste vse o carju, katerega lik je na eni strani, lahko ga stehtate, naredite kemično analizo in ugotovite natančno količino srebra v njem ipd. Vse to in še več lahko zveste, vendar *ne boste razumeli* ne njega ne njegovega pomena, če ne boste odkrili, da se je pred prvo svetovno vojno njegova kupna moč ujemala z današnjim angleškim funtom in da sedanji papirnati rubelj v boljševiški Rusiji ustreza četrtpenijskemu novcu ali še manj. Šele v tem primeru boste *razumeli* nekaj o rublju in morda še o nekaterih drugih stvareh, saj razumevanje ene stvari takoj vodi tudi k razumevanju mnogih drugih. Važno je, da razlikujemo med *vedeti* in *razumeti*.²¹

stvari, saj stvari konstruiramo, ko uvedemo z motivom vodeno razlikovanje. S tem hkrati nastanejo meja, notranjost, zunanost in kontekst stvari. Šele na ta način se iz uniformnega kontinuuma stvari izlušči od vsega ostalega razmejen objekt, vse ostalo pa dobi s tem status njegovega komplementa. Obstaja torej tisto, kar lahko razločimo od ozadja (cit. po: Matthias V. von Kibéd & Rudolf Matzka, *Motiven und Grundgedanken der »Gesetze der Form«*, v: Dirk Baecker /izd./, *Kalküll der Form*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1993, s. 59–61).

21 P. D. Ouspensky, *The Psychology of Man's Possible Evolution*, New York: Random House Inc., 1973, s. 75 (slov. prev. *Psihologija človekovega možnega razvoja*, Ljubljana /samozaložba/, 1994, s. 68).

V človeku, trdi *Ouspensky*, sta dve strani oz. vidika, ki morata napredovati sočasno: *znanje* [*knowledge*] in *bitje* [*being*].²² Termin znanje pri tem označuje z razumom pridobljeno *vedenje* o stvareh, termin bitje pa kvaliteto človekovega *zavedanja* samega sebe in stvari. Kvaliteta zavedanja pa se spet nanaša na (a) stopnjo zavedanja resničnosti v sebi in izven sebe, (b) na stopnjo zavedanja nujnosti in smisla nečesa in (c) na stopnjo zavedanja o širini in globini eksistencialnega konteksta.

Stopnja zavedanja resničnosti v sebi in izven sebe je povezana z nalogo odprtega in notranje distanciranega opazovanja. Se pravi opazovanja, v katerem tega, kar se (nam) dogaja, ne cenzuriramo in ne jemljemo »osebno«. Nobene presoje, nobenega komentarja, nobenega stališča. Samo opazovanje, preučevanje, brez želje, da bi spremenili. Kajti če želimo to, kar je, spremeniti v to, kar mislimo, da bi *moralo* biti, ne razumemo več. Če resničnosti vsiljujemo to, kar bi morala biti, ne moremo odkriti, kaj *dejansko je*.²³

Stopnjo zavedanja nujnosti lahko ilustriram z naslednjim primerom: »Moj prijatelj, ki je preveč kadil, mi je rekel: ‚O kajenju obstajajo najrazličnejše šale. Pripovedujejo nam, da nas tobak ubija, toda kar poglej stare Egipčane, vsi so mrtvi, čeprav nihče izmed njih ni kadil.‘ Nekega dne pa je začutil težave v pljučih in odšel na onkološki inštitut, kjer mu je zdravnik dejal: ‚Na pljučih imate dve senci, kar lahko pomeni raka. Spet boste morali priti naslednji mesec.‘ Po tem dnevu ni več segel po cigareti. Prej je sicer *vedel*, da bi ga utegnilo kajenje ubiti, sedaj se je tega *zavedel*. V tem je razlika«. ²⁴ Torej: *Poznati*

22 Povz. po prav tam, s. 69.

23 Anthony de Mello, *Zavedanje*, s. 32–33.

24 Prav tam, s. 140.

in spoznati. Vedeti in vedeti, da veš. Vedeti, da veš, da bi se zavedel, kaj sledi. In: Vedeti, kaj sledi, da bi se zavedel, kaj je treba storiti.

Stopnja zavedanja eksistencialnega konteksta pa temelji na »razumevanju dela v odnosu do celote«. Ker je ideja celote v različnih ljudeh – glede na njihovo znanje in zavedanje – zelo različna, ima tudi zavest o eksistencialnem kontekstu veliko stopenj. Kompleksnejša zavest je tista, ki vidi del v kompleksnejši celoti, in uvidi, kakšno celoto tvori množstvo delnih idej.

Razumevanje se lahko, pravi *Ouspensky*, primerja z *aritmetično sredino* med znanjem in zavedanjem, med epistemičnostjo in refleksijo. Vendar le v primeru sočasne rasti obeh komponent, saj takrat, ko raste samo ena od njiju, druga neizogibno nazaduje. To pa ne spremeni aritmetične sredine.²⁵

Za korektno raziskovanje in kompleksno razumevanje ni dovolj, da skrbno upoštevamo vse, tudi »neljube« faktorje, da v navzkrižnem preverjanju (analognem navzkrižnemu zasliševanju na sodišču) proučimo vse aspekte, ampak moramo fenomen, ki ga proučujemo, trezno opazovati in videti tudi v odnosih z drugimi fenomeni, še posebej v njegovih odnosih do – čim širše razumljene – celote fenomenov. Saj ga šele takrat lahko res razumemo v njegovem realnem akcijskem radiju in se tudi zavemo posledic tega razumevanja za nas.

25 *Ouspensky, Psihologija človekovega možnega razvoja*, s. 69–70.

3. PERCEPCIJA IN *odnos* DO STVARI

Korektno raziskovanje je urezano po meri percepcije. Če je ta ozka in toga, je ozka in toga tudi suknja raziskovalnih rezultatov, saj stvarnosti iz neadekvatnega materiala niti brezhibna logika ne more krojiti prav prilegajočih se oblek. Ozkosti in togosti rezultatov se je v prvem koraku mogoče izogniti z intenziviranjem percepcije. Na načelni ravni o tem ni potrebno več razpravljati. Seveda pa se postavlja vprašanje, kako in pod kakšnimi pogoji lahko to storimo.

Prvi pogoj je nedvomno zavest o tem, da je našo percepcijo potrebno spremeniti. Nekdo, ki ne uvidi, da so onstran žive meje njegove percepcije še relevantne stvari, ki bi jih bilo treba upoštevati, si percepcije sploh ne želi spremeniti. Enostavno zato, ker o teh drugih stvareh nič ne ve, in ker brez dolgotrajne predpriprave nujnosti njihove vključitve ne bi razumel, tudi če bi mu jih pokazali. Da bi človek svojo percepcijo želel spremeniti, mora to jasno uvideti in močno hoteti. Prehodna in nedoločna želja, porojena iz občasnih zagat v raziskovalnem procesu, ne bo ustvarila dobre podlage za to. Problem leži v dejstvu, da mora človek, predno pridobi kakršnekoli *nove* kvalitete, ki jih ne pozna in ne poseduje, pridobiti kvalitete, ki jih prav tako *nima*, pa si jih pripisuje. V tem je manjkajoči vezni člen.²⁶ Dokler raziskovalec verjame, da pozorno opazuje, da upošteva vse faktorje, da gleda na stvari z dovolj različnih zornih kotov, da je nepristranski ..., naravno nima potrebe po spremembi. A verjeti ni dovolj. Raziskovalec mora *razumeti* svoj položaj,

²⁶ Prirejeno po: Ouspensky, *Psihologija človekovega možnega razvoja*, s. 14.

mora vedeti pri čem je, kaj ima in česa nima, kaj lahko aktivira in česa ne more, kaj dosega in česa ne. Z eno besedo: ozreti se mora na svojo lastno percepcijo in jo dojeti kot *predmet*, ki ima svojo posebno vrednost in konsistenco. Torej ne več poznati, ampak poznati se, in ne več percipirati, ampak vedeti, kako utemeljena je tvoja percepcija.

V tem refleksivnem početju pa je tudi že drugi pogoj. Zgoraj sem zapisal, da spoznavamo resničnost skozi svoj *odnos* do nje, zaradi česar ni dovolj raziskovati le resničnosti, ampak tudi ta odnos. Način, na katerega stvari percipiramo in razumemo, je namreč bistveno odvisen od tega, v kakšnih odnosih smo s temi stvarmi. O tem nazorno govori naslednja observacija pesnika *Paula Valéryja*, ki jo je zapisal po opazovanju slikarja *É. Degasa* pri delu. »Velika razlika je med videti neko stvar brez svinčnika v roki«, pravi *Valéry*, »in videti jo takrat, ko jo rišemo ... Celo najbolj znan predmet postane čisto drugačen; opazimo, da ga nismo poznali, da ga nismo nikoli prej zares videli ...«.²⁷

Na prvi pogled se zdi, da samo naše emocije, pred-sodki, afinitete in averzije obarvajo naš pogled na stvari – kako naj trezno gledamo na osebo, v katero smo zaljubljeni, ali na tisto, ki jo sovražimo? ali: kako naj trezno razumemo to, s čimer se ne strinjamo, in to, s čimer se? –, dejansko pa ga še veliko bolj radikalno obarvata tip in intenziteta našega *kontakta* z njimi. Ko gledam skodelico za kavo, vidim predvsem njeno funkcijo, o njeni obliki pa malo vem (kako zelo malo lahko na primer izvem s tem, da jo poizkušam narisati). Za običajnega človeka je sneg sneg, Eskimi, ki v njem in z njim živijo, imajo zanj

27 Paul Valéry, *Degas, ples, crtež*, Zagreb: Mladost, 1955, s. 40–41.

kar dvanajst izrazov. Človek, ki ga poznam le bežno, mi je lahko zoprn, ko z njim nekaj časa delam, pa se morda pokaže, da je prav prijetna oseba in da imam veliko razlogov za to, da ga cenim ...

Mojemu spoznavanju in razumevanju pojavov tako v vsakdanjem kot v strokovnem življenju udarja ritem metronom mojega odnosa z njimi. Spoznavam in razumevam v odvisnosti od tega, kako izkušam, in izkušam v odvisnosti od tega, v kakšnem odnosu sem. Nogomet s tribune je nekaj povsem drugega kot nogomet z igrišča.

Vsakdanja praksa in vsakdanje mišljenje nam omogočata, da se seznanimo s stvarmi, da zmoremo z njimi manipulirati in jih smiselno uporabljati, ne posredujeta pa nam razumevanja stvari in stvarnosti. V vsakdanjem življenju in zaznavanju je vse tisto, kar ni *neposredno* važno za življenje, potisnjeno v ozadje in iz tega ozadja izbira psiha samo tisto, kar je pomembno tukaj in zdaj. Za več kot to je potrebna posebej usmerjena pozornost, npr. takrat, ko nekaj ne funkcionira tako, kot smo navajeni (iz pipe ne priteče voda, avtomobil noče vžgati). Voznik, ki mu avtomobil ne vžge, mora razmisliti o tem, kaj mu je storiti. Morda odpre pokrov motorja in pogleda, če bi lahko napako ugotovil in odpravil z lastnimi močmi. Morda poišče avtomobilski priročnik in si skuša pomagati z njim. Morda pokliče pomoč in opazuje serviserja pri delu ter se s tem uči. Skratka: da bi spoznal in *razumel* (kaj je narobe in kaj je treba storiti), mora *aktivirati* svoj odnos (do avtomobila).

Rutinski odnos nam *kaže* stvari od zunaj, v njihovi površni in površinski resničnosti, dejavna interakcija pa nam jih *razkriva* od znotraj, v njihovi podkožni resničnosti, tj. v njihovi strukturi, naravi, funkcioniranju. Katero teh resničnosti nam stvari kažejo, je odvisno od

dveh spremeljivk: od intenzitete naše (*inter*)akcije z njimi in od vrste te interakcije. Zlahka si predstavljamo, da je resničnost umetnosti za nekoga, ki jo ustvarja, drugačna kot za tistega, ki to ustvarjanje doživlja, da je religija za tega, ki jo pozna od znotraj, nekaj drugega kot za onega, ki o jo pozna od zunaj. In še lažje, da je npr. prostor za avtomobilskega šoferja nekaj čisto drugega kot za pilota, za arhitekta nekaj čisto drugega kot za literata, za pravnika nekaj drugega kot za glasbenika, rudarja ali astronoma.

Skratka: *Meje moje percepcije so meje mojega odnosa do stvari.*²⁸ Če želim v raziskovanju aktivirati percepcijo, moram aktivirati odnos do stvari. To pa lahko storim samo s tem, da ta odnos »uglasim« z naravo fenomenov, ki jih proučujem.

Ta uglasitev bo predmet treh nadaljnjih paragrafov.

a) Dve stališči

Filozof *Martin Buber* trdi, da lahko človek do pojavov v svetu načelno vzpostavi dva tipa odnosov: odnos *jaz–ono* [ich–es] in odnos *jaz–ti* [ich–du].²⁹ Trivialno razumevanje te trditve bi bilo, da je človek sposoben navezovati

²⁸ Če parafraziram § 5.6 iz Wittgensteinovega *Logično–filozofskega traktata*: »Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt« (L. Wittgenstein, *Tractatus logico–philosophicus*, v: isti, Werkausgabe in 8 Bänden, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, Bd 1).

²⁹ Martin Buber, *Das dialogische Prinzip*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1954 (1994); slov. prev.: *Dialoški princip*, Ljubljana: Društvo 2000, 1999. – Čeprav je razvidno iz konteksta, naj v izogib nesporazumom tudi eksplicitno zapišem, da moj namen na tem mestu ni ukvarjanje z Bubrovno dialoško filozofijo, njenimi razsežnostmi in problemi, ampak zgolj razmeroma svobodna aplikacija njenega konceptualnega instrumentarija, ki (mi) omogoča v nazorni obliki problematizirati človekovo pozicijo v proučevanju pojavov, kakršna sta umetnost in religija.

kontakt s svetom predmetov (*onih*) in s svetom subjektov (*tijev*). Vendar gre tu za veliko več, saj razlika med *jaz-ono* in *jaz-ti* ni toliko v drugem, ampak v prvem členu binoma. Bistvena ni diferenca med *ono* in *ti*, ampak diferenca med *jazom* v odnosu *jaz-ono* in *jazom* v odnosu *jaz-ti*. V razmerju *jaz-ono* namreč *jaz* odnosnega partnerja obravnava na popolnoma drugačen način kot v odnosu *jaz-ti*. V prvem primeru pristopa k njemu »od zunaj«, rezervirano, posredno, reaktivno ..., v drugem »od znotraj«, angažirano, neposredno, interaktivno ... Razlika je očitna.

Ker torej razlika ni v objektih, ampak v *tipologiji* odnosa, je razumljivo, da lahko *jaz* v razmerju do vsega načelno prakticira obe stališči, tako odnos *jaz-ono* kot odnos *jaz-ti*. Drugače povedano: v vsakem odnosu se lahko postavi na *objektno* oziroma na *subjektno* stališče. Ta načelna možnost pa seveda ne pomeni, da sta obe stališči enako primerni za vzpostavljanje adekvatnih in relevantnih odnosov do vseh vrst stvarnosti.

Med stvarnostmi, do katerih človek tudi načelno ne more imeti odnosa *jaz-ono*, izpostavlja *Buber* eno samo, to je Boga kot »večnega *Ti*«. *Bubrova* temeljna teološka teza je, da *večni Ti* ne more nikoli postati *ono*. Do Boga lahko imamo odnos samo preko relacije *jaz-Ti*. Razlog je preprost. Imeti do Boga posreden, neintimen, neoseben, eksternaliziran odnos pomeni, da nimamo odnosa do Boga, ampak do ideje, koncepta, ideala, idola ..., skratka do nečesa, kar je postavljeno na mesto Boga, vendar ni Bog.

Skušal bom pokazati, da je natančno enaka teza upravičena in nujna tudi v odnosu do umetnosti in religije: z umetnostjo in religijo adekvatnega in relevantnega odnosa ni mogoče vzpostaviti v okviru relacije *jaz-ono*; ne v osebnem, ne v raziskovalnem oziru. Iz vsaj dveh

razmeroma razvidnih razlogov. – Najprej zato, ker tako umetnost kot religija po sami logiki stvari od človeka zahtevata določen *interaktivni* angažma, tj. določene predispozicije in določeno osebno aktivnost, nič od tega pa pasivni objektni odnos ne premore. – In drugič zato, ker se umetnost in religija dogajata istočasno v zunanjem in notranjem svetu, v zavednem in nezavednem, v estetskem in anestetskem, v objekt(iv)nem in subjekt(iv)nem ... – če ju pohabimo v tej fizično–metafizični kompletnosti, sta kot bi izgubili »dušo« in opravka imamo le še z dvema teoretičnima konstruktoma, ki smo si ju po meri svoje perceptivne in intelektualne omejenosti urezali v živem dogajanju. Če parafraziram *Bubra*: imeti do umetnosti in religije indiferenten, neoseben, eksternaliziran odnos pomeni, da nimamo odnosa do umetnosti in religije, ampak do ideje, koncepta, konstrukta ..., torej do nečesa, kar je postavljeno na mesto umetnosti in religije, vendar ni umetnost ne religija.

Ko gre za proučevanje umetnosti in religije nam je po mojem prepričanju na voljo ena sama opcija: ta, ki vodi skozi odnos *jaz–ti*, se pravi skozi *interaktivnost* in *neredukcionizem*.

b) Interaktivnost

Za nekoga, ki ne premore »čuta za religiozno« (*Durkheim*),³⁰ je religija atavizem in hokuspokus v istem smislu, kot je za nekoga, ki nima »čuta za glasbo«, resna glasba zgolj organizirani ropot. In nekomu, ki je z religijo v indiferentnem razmerju, je religiozno izkustvo natančno

30 Prim. Emile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*, New York: Free Press, 1995, s. xvii.

taka *fatamorgana*, kot je baletno izkustvo nekemu, ki se ni nikdar učil plesati, ali izkustvo abstraktnega slikarstva onemu, ki v barvah in oblikah samih na sebi ni sposoben videti ničesar. Iz teh preprostih primerjav je razvidno, da morajo biti za adekvaten odnos do umetnosti in religije izpolnjeni določeni *subjektni* pogoji: brez nekega začetnega *kapitala* »inspiracije« (čut, posluh, občutek) in »transpiracije« (involviranost, interaktivnost, prizadevanje) je relevanten kontakt z umetnostjo in religijo nemogoč.

Morfologijo in akcijski radij tega kapitala lahko ilustriram z umetnostnim zgodovinarjem *Meyerjem Schapiro*, ki je v razpravi *Novejše abstraktno slikarstvo* (Recent abstract painting) iz leta 1957 nazorno opisal pogoje, ki jih predpostavlja »uživanje« v likovni umetnosti. Tisto, zaradi česar sta slikarstvo in kiparstvo v našem času tako zanimiva, piše *Schapiro*, je njuna visoka stopnja nekomunikativnosti. Iz slike ne moreš izvleči sporočila z navadnimi sredstvi. Navadna pravila komunikacije tu ne veljajo, nikakršnega jasnega koda ali trdno določenega slovarja ni, nobene gotovosti učinka v času prezentacije. Ko je slikarstvo postalo abstraktno in opustilo funkcijo reprezentacije, je doseglo stanje, ob katerem se ne moremo znebiti vtisa, da premišljeno ovira komunikacijo. Umetnik ne želi več ustvarjati del, v katera bi z mislijo na indiferentnega sprejemnika prenašal že pripravljena in izgotovljena sporočila. Slikar teži prej k taki kvaliteti celote, pri kateri ne boš občutil in spoznal prav ničesar, če ne boš dosegel ustrezne naravnosti duha in čustev. Samo duh, odprt za kvalitete stvari, navajen razločevanja, občutljiv zaradi izkušenj in zmožen odzivanja na nove forme in ideje, je sposoben uživati v tej umetnosti. Izkustvo umetniškega dela je, podobno kot njegovo ustvarjanje, proces. Kar se ob prvem srečanju z umetnino zdi jo šumi [*noises*], postane

na koncu sporočilo ali nujnost, čeprav nikoli sporočilo v popolnoma reproduktibilnem smislu. Slikarstvo in kiparstvo, trdi *Schapiro*, ne komunicirata, ampak uvajata držo občestva [*communion*] in kontemplacije. Mnogim ponujata ekvivalent tega, kar imamo za del religioznega življenja: iskreno, ponižno podreditev duhovnemu objektu, izkustvo, ki ni dano avtomatično, ampak zahteva pripravo in čistost duha ...³¹

Duh, ki je odprt za kvalitete stvari in sposoben odziva na nove forme in ideje ... Iskrena in ponižna *podreditev* duhovnemu objektu ... Izkustvo, ki ni dano avtomatično, ampak zahteva pripravo in čistost duha ...

Ni treba biti prerok, da napoveš, kako je ob pomanjkanju naštetega v našem odnosu do umetnosti in religije gotovo samo to, da ob obeh fenomenih *ne bomo občutili in spoznali prav nič relevantnega*. Dokler ne bomo našli zveze med tem, kako se nam pojavja *kazeta*, in tem, kar *sta* – te pa ni mogoče najti, dokler je odnos postavljen na pesku mlačnosti in indispozicije –, v raziskovanju umetnosti in religije ne moremo veliko pričakovati.

4) SPOJ ZUNANJOSTI IN NOTRANJOSTI

Človek bi si predstavljal, da ljudje tehnične dobe zlahka in temeljito razumemo, da v svetu poleg vidnih obstajajo tudi nevidne resničnosti. Naši pradedje bi bili šokirani, če bi jim povedali, da je soba, v kateri smo, polna zvokov in svetlob in da je dovolj pritisniti na gumb pa lahko ujamemo valove tega, kar imenujemo radio in televizija. Nam je to nekaj samoumevnega. A tudi nam

31 Povz. po: Meyer Schapiro, *Umetnostno-zgodovinski spisi*, Ljubljana: šKUC-Filozofska fakulteta, 1989, str. 321–323.

le tam, kjer je bilo mogoče doseči, da se nevidne stvarnosti odzovejo instrumentom in pokorijo gumbom. Drugod – paradokсно – kljub tej izkušnji prav radi pozabimo nanje ali jih imamo za fikcijo in iluzijo. Še posebej tam, kjer njihovo existenco slutijo (le) drugi.

Dva človeka gledata Cerkev. – Prvi vidi v njej zgodovinski pojav (z letnicami, papeži, spomeniki in grmadami), institucijo (s hierarhijo, uradi in škandali), ideologijo (s posebnim etosom, dogmatiko in ideološkim nasiljem), političnim strankam konkurenčno družbeno silo (s slo po oblasti in imetju), klerikalno multinacionalko (v njeni spečanosti s kapitalom) ... – Drugi – skozi rentgen vere – vidi v njej mistični organizem, ustanovo z izvenprostorskimi in izvenčasovnimi kordinatami, zavezujoč eshatološki milje, pomol v posmrtno življenje ... Skratka: »vdor božjega v človeško zgodovino, ladjo nesmrtnosti, spuščeno v tok stoletij, centralo nadnaravnih energij, z reaktorjem Evharistije, z zastavo Marije, s kontrolno Petrovo kabino, s kabli napeljanimi prek vseh časov in celin ...«. ³²

Dva človeka gledata gotško katedralo. – Eden – v turističnovodniški perspektivi – vidi kulturno znamenitost, mere, tehniko, gradbeniški podvig (»za tisti čas«), slog, historiografijo ... – Drugi vidi genialno geometrijo kamna, čipkasti kontrapunkt tvari in misli (ki se kot mačka z mišjo poigrava z gravitacijo), mogočno eksplozijo materiala v imaterialnost, zanosni arhitektonski gejzir (ob katerem se človek spontano vpraša, kateremu ustvarjalnemu elanu v človeški zgodovini je bilo dano v večji meri okusiti slast snovi in zraka³³) ...

32 Alojz Rebula, *Na prepibu časa*, Ljubljana: Družina, 1995, s. 153–154.

33 Prir. po: Alojz Rebula, *Skozi prvo zagrinjalo*, Celje: Mohorjeva družba, 1994, s. 193–194.

»Materialisti«³⁴ vidijo na pojavih zgolj zunanje dogajanje, faktičnost, ekternalizirane analogije, dokazljive spremembe itn. Njihov bog je imanenca, se pravi to, kar je merljivo, razstavljivo, primerljivo in nadzorljivo. »Idealisti« pa v pojavih – nasprotno – vidijo predvsem njihovo »dušo«, njihovo presežno *notranjo* dimenzijo, ki iz njih dela »simbole«, »znamenja časov« in celo direktna metafizična predstavništva na bregu fizike (prim. krščanski nauk o transsubstanciaciji). Pojav zanje nikoli ni samo to, kar se kaže, ampak vedno *memento* nečesa diskretnega, vedno »klic divjine«, ki ga v človeškem srcu in logiki budi resonanca s kozmično kompleksnostjo. Njihov bog je transcendenca, se pravi gnostična *usmerjenost*, ki daje prednost duhovnemu pred materialnim, invariantnemu pred variabilnim, arhetipičnemu pred tipičnim ...; usmerjenost, ki pa ima v praksi za gorivo žal vse prevečkrat le nizkooktansko *zasebno introspekcijo*, zaradi katere je v stalni nevarnosti, da se odlepi od stvarnosti in odplava v fatamorgano. – Kadar eni ali drugi branijo svoje stališče, streljajo iz orožij, ki nasprotnemu taboru ne morejo do živega, saj vsakdo vidi le svojo hemisfero stvarnosti in svojo polovico problema, druge pa ne. »Materialistu« se zdi »notranjost« pojava, ki jo vidi – ali vsaj želi videti – »idealist«, fikcija, iluzija. Istočasno pa je svojstvena fikcija oziroma iluzija tudi empirična »zunanost«, na katero prisega on sam. Dokaz za to je – paradokсно – prav empirična znanost, ki je v novejšem času tako rekoč razveljavila naš odnos do fakticitete.

34 Besedi *materialist* in *idealist* pišem v tem kontekstu v narekovajih zato, ker imam v mislih bolj dva antagonistična gnostična *tipa* kot pa dva dva realna človeka. Na deklarativni ravni, tj. v svetu načel in samopredstav so »materialisti« in »idealisti« dandanes že izumrli, če sklepam po praktičnem odnosu do umetnosti in religije pa jih v realnem svetu živi in hodi naokoli še prav veliko. *Incognito* morda tudi v nas samih kakšen.

Tako smo na primer pod vplivom njenih spoznanj dolžni verjeti, da miza, na kateri pišem, ni trdna lesena plošča, kakor jo doživljam, ampak vrtoglavi ples ekstremno hitro gibajočih se delcev in antidelcev, da v se drobci prahu preganjajo atomska in subatomska osončja, da je navaden rastlinski list pravi elektronski kombinat, da je po znameniti ekvaciji materija zamenljiva z energijo ..., da je skratka zunanost, s katero so pojavi obrnjeni proti nam, le zastor pred nevidnim misterijem (sub)atomskih sintez, energij in valovanj.³⁵ Ali če povem z metaforo: to, za čemer se skozi okular transcendence ozira »idealist«, je prednja, nevidna stran fenomenalnega *gobelina*, to, kar v empirični ozemljenosti vidi »materialist« pa njegova zadnja, vidna stran, vsa v zmešnjavi nitk in vozlov.³⁶ »Idealist« si izvoli goloba na strehi (»Resnico«), »materialist« prisega na vrabca v roki (»resničnost«). Vsak od njiju sveto prepričan, da je prav on s svojim gordijskim zasekom v stvarnost iz nje izbil bistveno in postavil relevantnemu spoznanju piko na i.

Pa jo je res?

S fenomenalnega gledišča – ki je hkrati temeljno gledišče znanosti – lahko iz do sedaj povedanega izluščim dve observaciji:

a) Že če gledamo z distance, je izkustveno nesporno, da umetnost in religija kot pojava premoreta določeno »zunanost« (forma, institucija) in določeno »notranjost« (vsebina, misterij). Enako nesporno in razvidno pa je tudi, da ostajata ta zunanost in notranjost v spontanem izkustvu vsaksebi, nepovezani, s človekom vred

35 Prir. po: A. Rebula, *Skozi prvo zagrinjalo*, s. 211–212.

36 Metafora je povzeta po: Alojz Rebula, *Previsna leta*, Trst: Mladika, 1996, s. 40.

vsaka na svoji strani kvantnega razvodja, ki ga med njiju vriva geologija okolja, ideologije, izobrazbe in značaja. Človek se obema pojavoma bliža z vznožja tiste strani, na kateri je socialno, intelektualno in karakternoma doma, ne da bi se obremenjeval s tem, kar je na drugi strani grebena in kar v socialnih interakcijah občasno ujamejo njegovi perceptivni in konceptualni sensorji. Resničnost in resnica sta tu, kjer je, drugo je laž, fikcija ali totalna bariera. Skratka: dejstvo je, da nam spontano izkustvo zunanost in notranost umetnosti in religije predstavlja kot ločena, neodvisna in konkurenčna pojava, vredna nazorske frontne linije. In misli, da je tako tudi prav.

b) Če umetnost in religijo opazujemo v njenem delovanju v prostoru in času, pa se po drugi strani spet pokaže, da fenomenalna zunanost in notranost nista tako ločeni, mimobežni in neodvisni stvarnosti, kot nam ju predstavlja spontano izkustvo, ampak da med njima, prav nasprotno, obstaja neka diskretna korespondenca oziroma *soodvisnost*, ki je sicer ni mogoče razložiti takoj in na preprost način, jo pa več kot jasno in celo boleče občutimo v *nezadostnosti* in *neprepričljivosti* pogledov, ki so fokusirani samo na eno plat medalje (formalizem, narativizem; sociologizem, misticizem). Slika ni samo »površina, pokrita z barvami« (čeprav je tudi to) in cerkev ne zgolj institucija z ekonomijo in politiko (čeprav je tudi to). In: ni vsebine brez forme, ni religije brez simbola.³⁷ – Več kot očitno je, da sta zunanost in notranost medsebojno vendarle povezani stvarnosti in da na neki način celo prehajata druga v drugo. Neupoštevanje te pove-

³⁷ Ni krščanstva brez *eklesie*, ni evharistije brez kruha. – Naj bo religijska izkušnja še tako »neposredna«, je vedno posredovana. Brez institucionalnih posredništev je preprosto ni (prim. A. Vergote, *Religion, foi, incroyance. Etudes psychologiques*, Bruxelles: Éditions Pierre Mardaga, 1983, s. 9).

zanosti in prehajanja napravi iz njiju lupini, neživljenjska konstrukta, podobna celici, ki smo jo odrezali od živega tkiva in s tem ubili.

Ti dve observaciji pa, če ju medsebojno vzporedimo, omogočata takojšnjo izpeljavo dveh novih razvidnosti:

a) Če analiziramo načine, na katere ljudje v običajnem izkustvu vidijo religiozne in umetnostne fenomene (Cerkev, gotsko katedralo), ni mogoče prezreti, da je konkurenčnost in izključujočnost zunanosti in notranjosti v njihovih pogledih rezultat konkurenčnosti in izključujočnosti njihovih »izkustvenih sfer« (neverujoči – verujoči; laik – strokovnjak). Torej stvar *percepcije*, ne ontologije. Nasprotno pa analiza izkustvenega dejstva, da med zunanostjo in notranjostjo obstaja soodvisnost (*ni vsebine brez forme; ni religije brez simbola*), ravno tako jasno pokaže, da medsebojno »sklicevanje« obeh vidikov, ni le stvar *percepcije*, ampak stvar *ontologije*, dobesedno »eksistencialni *conditio sine qua non*« obeh pojavov. Treba je torej priznati, da to, kar imenujemo zunanost in notranjost, nista le dva »aspekta« ali dva »učinka«, ampak dve soodvisni in interferirajoči plati enega in istega dogajanja.

Umetnost in religijo lahko opazujemo bodisi od zunaj bodisi od znotraj, avtentično približati pa se jima ni mogoče, ne da bi zasledovali in poskušali razumeti iskro, ki – kot v obločnici – preskakuje med elektrodo zunanosti in elektrodo notranjosti, ne da bi zasledovali in poskušali razumeti logiko tokov, ki v ustvarjalni in verovanjski elektrolizi tečejo med anodo vsebine in katodo forme, med anodo misterija in katodo institucije. Če nas torej zanima avtentična narava religioznega fenomena, po odgovor ne bomo hodili niti v institucijo niti v misterij, ampak v *relig(i)o* [lat. *re-ligô* = navezati, zvezati, privezati],

tj. v diskretno povezavo obojega. In če želimo izmeriti avtentični pulz umetnosti, prav tako ne bomo tipali zgolj za formo (kot to počne formalizem) ali zgolj za vsebino (kot to počne semantizem³⁸), ampak za področjem, na katerem se vsebina in forma v *poetičnem kontrapunktu* [gr. *poiein* = delati, napraviti, proizvesti] vzajemno navdušujeta in oblikujeta.

b) Dovolj utemeljeno spoznanje, da zunanost in notranost nista samo dva paralaktična »aspekta«, ampak dve eksistencialno soodvisni komponenti, pa omogoča naslednjo ekstrapolacijo in precizacijo: *umetnost in religija – strogo vzeto – nista ne zunanost (forma, institucija) ne notranost (vsebina, misterij), ampak tisto, kar dejavno in praktično posreduje med notranostjo in zunajostjo, med vsebino in obliko, med misterijem in njegovo tosvetno infrastrukturo*. Se pravi: tisti diskretni *corpus calossum* invencije in verske gorečnosti, ki povzroči, da hemisferi estetskega in anestetskega zagorita v kontrapunktičnem resoniranju, tisti prefinjeni koeficient vizionarskih in konstruktivnih energij, ki med polom imanence in polom transcendence naskakuje magnetizem genialnosti in svetosti. Ali če stvar radikaliziram: izven in neodvisno od te skrajno kompleksne interferenčne stvarnosti umetnosti in religije preprosto *ni*.

Če želimo umetnost in religijo srečati in flagranti, je treba zasledovati in študirati logiko, v skladu s katero zunanost in

38 Izraz »semantizem« je redkeje rabljeni *terminus technicus*, ki v teoriji umetnosti označuje primere pretiranega poudarjanja motivnih, ikono-grafskih, narativnih ipd. komponent umetniškega dela, še posebej, če so ta poudarjanja izvedena na aprioristični in svojevoljen način, tj. ne da bi bila izpeljana iz narave umetniške forme in utemeljena v njej. V tem oziru je termin semantizem nasprotni pol termina formalizem in ima podobno kot on praviloma negativni pomen.

*notranjost kot eksistencialno sovpreženi gorišči družno izrisujeta elipso umetnostnih in religioznih fenomenov.*³⁹

A ta lekcija je ena najbolj zahtevnih.

Brez forme ni vsebine, brez institucije in simbola ne religije, je bilo rečeno zgoraj. Toda, istovetiti slikarsko umetnino s poslikanim platnom in Cerkev z institucijo, bi pomenilo več ali manj isto kot na primer istovetiti to, kar imenujemo tekstovna informacija, s potiskanim papirjem, ali silo, ki ji pravimo elektrika, s turbinami in daljnovodi. – Po eni strani je jasno, da med zunanjim in notranjim območjem umetnosti in religije obstaja neka neizpodbitna energetska soodvisnost (ni notranjosti brez zunanosti). Po drugi strani pa se ravno tako jasno pokaže, da je nemogoče na preprost način – na primer v obliki kakšnega direktnega paralelizma – vzporediti energiji obeh polov (intenzivne barve niso nikakršen garant velike umetnine in mogočna cerkvena stavba ni avtomatično ekvivalent globoke vere). Vse kaže, kakor da je v umetnosti in religiji notranjost glede na moč zunanosti *hkrati odvisna in neodvisna*.

Najprej odvisnost. Za to, da bi človek mislil, mora najprej jesti; za to, da bi ustvaril umetnino, potrebuje določeno količino materiala, časa in znoja; za to, da bi vzpostavil verovanski kontakt s presežnim, rabi referenco fizičnega simbola. Ni misli brez hrane, ni umetnine brez snovi, ni transsubstanciacije brez substance. V tej surovi »materialistični« formuli je skrit, piše *Teilhard de Chardin*,⁴⁰ ekonomični princip, ki kaže na tiranijo materije, pa tudi na njene duhovne potence – s katere strani pač pogledamo. Najbolj žlahtno spekulacijo, najbolj inovativno formo in najgloblji izteg v transcencendo kot dvojnik in plačnik

39 Prim. T. de Chardin, *Le Phénomène*, s. 57 (*Pojav*, s. 35).

40 Prim. prav tam, s. 60 (s. 37).

vselej spremlja neizogibni trošek materiala in fizične energije. Včasih so za to potrebni hrana, pijača in fizična kondicija, drugič snov (od kamna do svetlobe), napor ali vzburljenje ob barvi, ki nas pretrese, spet tretjič telesna akcija, disciplina ali institucija. – Ta odvisnost od materije je istočasno fascinantno in šokantno dejstvo. Fascinantno, če pomislimo, da relativnostna teorija ne more brez krušnih kalorij in *Bratje Karamazovi* ne brez tiskarskega črnila. In šokantno, ko se zavemo, kako je vsa sikstinska genialnost na milost in nemilost prepuščena entropiji peska, apna, vlage in atmosferilij.

In sedaj še neodvisnost. Za to, da bi človek mislil, ustvarjal in veroval, mora najprej jesti. A za isti košček kruha, kakšen snop najrazličnejših misli, form in vizij. Tako kot se iz črk abecede lahko izcimi nesmisel ali pa rodi nepozabna pesem, je en in isti kos kruha mogoče mleti v popoldansko poležavanje ali pa v *Misso solemnis*, en in isti kamen klesati v zmazek ali v *Davida*, eno in isto substanco zlorabljeni ali posvečevati. In na podoben način, kot so črke brezbrizno na voljo najrazličnejšim vsebinam, so ene in iste kalorije, eni in isti materiali, ene in iste substance sicer potrebni, a povsem brezbrizni dejavniki duhovnih zgradb, ki so jim material in hrana.⁴¹

Logika povezovanja med zunanostjo in notranostjo, ki tvorita fizični in duhovni pol umetnostne in religiozne ontologije (in seveda nas samih), kaže nenavadno sliko: na eni strani železna privezanost duha na fizis, brez katere v človeškem svetu ni eksistence duhovnih stvarnosti, na drugi popolna laksnost, ki dovoljuje, da se iste kalorije in substance s svojo fizikalno–kemično uporabnostjo dajejo na voljo diametralno različnim notranostim.

41 Prim. prav tam, s. 61 (s. 37).

V celoti gledano se zunajost in notranjost na vseh stopnjah fenomenologije obnašata kot dva kraka vezne posode. Med seboj se »spremljata«, družita in na neki način prehajata druga v drugo. Zdi pa se nemogoče preprosto razložiti nenavadno gibanje »tekočine« v tej vezni posodi. Po eni strani je namreč razvidno, da se pri najvišjih duhovnih dogajanjih oziroma dosežkih uporabljajo čisto navadne, celo trivialne snovi (prim. *readymades* in *arte povera* v likovni umetnosti, nekvašen kruh v krščanstvu) in le neznamenit del zgolj fizične energije (izjemno dognana forma je v umetnosti lahko sad izjemno majhnega fizičnega napora), z druge strani pa prav te trivialne substance in energije, kakor hitro so uporabljene v umetnostne in religiozne namene, nastopijo z najbolj nepričakovanimi, globokimi in širokimi odmevi (kolaž iz odpadnega materiala lahko postane *umetnina*; nekvašen kruh »transsubstancira« v mistično Kristusovo telo).

Ta kvantitativna »nesorazmernost« nivojev (cenenost materiala – velika duhovna vrednost umetnine; trivialnost kruha – vrhunska zakramentalna vrednost evharistije) je sama na sebi dovolj, da takoj demantira in postavi na glavo preveč preprosto predstavo o *neposredni* povezanosti zunanosti in notranosti v umetnostnih in religioznih pojavih (s čimer *ipso facto* odpade možnost, da bi kdajkoli odkrili »mehanični ekvivalent« misli, genialnosti ali svetosti).⁴²

Prisiljeni smo torej sklepati, da sta zunajost in notranjost povezani *posredno*. Toda kje je posrednik, skupni imenovalec, *missing link*, manjkajoči člen?

42 Prirejeno po prav tam.

Ker je na tej enigmatični, a centralni točki zlasti v začetku težko biti jasen in prepričljiv s pomočjo abstrakcij, naj skušam pot do odgovora na vprašanje o logiki povezovanja zunanosti in notranosti (po)iskati na osnovi konkretnega primera: s pomočjo dogajanj v (likovni) umetniški ustvarjalnosti.

Umetniška vsebina lahko eksistira samo v primeru, da se »ustavi« v čutni materiji, da torej postane *funkcija* snovi. Enako evidentno pa je, da materija še ni umetniško delo. Marmorni blok ni Michelangelov *David*, grundirano platno in barvni pigmenti ne *Nočna straža*. V umetnosti materija ni pomembna sama zase, namreč kot substanca (neglede na to, kako drag[ocen]a sicer lahko je). Pomembna je samo toliko, kolikor so se v njej realizirale umetnikove namere, predstave, ideje; kolikor so ji te ideje »vdihnile dušo«. V procesu umetniške artikulacije se materija členi, giblje, povezuje in učinkuje kot *izraz* umetnikove volje, kot *izraz* njegovega odnosa do nje same, do sveta in do življenja. Členi, giblje in povezuje se torej po nekem, umetnikovi (za)misli ustreznem »diktatu«, ki v materiji vzpostavlja členitve, oblike in odnose, ki jih ta materija sama na sebi nima. V artikulaciji se materija iz prvotne, dane oblike spreminja v novo, zamišljeno in s tem z umetnikovo idejo *in-formirano* (= v-obliko-spravljen) materijo. To pa pomeni, da ni več zgolj substanca z energijo fizikalnega dražljaja, ampak *informacija*, nastala z duhovno organizacijo takih dražljajev.

Energija fizikalnega dražljaja, piše nevropsiholog *James Gibson*,⁴³ variira vzdolž preprostih dimenzij, infor-

43 James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston: Houghton Mifflin Co., 1966, s. 2–3.

macija, nastala z organizacijo teh dražljajev, pa vzdolž mnogih kompleksnih dimenzij, ki niso (vse) fizikalno merljive. Organizacija, zaznava in izkoriščanje teh dimenzij je odvisno od sposobnosti individua, da vzpostavlja in odkriva invariante v ureditvi fizikalnih energetskih vzorcev, na katere v običajnem življenju ni pozoren.

Materija, ki postane *informirana*, substanca, ki sklene *mariage d'amour* z idejo, zunanost, ki v sebi ugnezdi genom notranjosti, forma, ki razvije in gosti vsebino – od paleolitika do informacijske dobe vedno ista zgodba.

Pojdimo ponižno po njeni sledi, po sledi te, tolikokrat opevane in celo fetišizirane alkimije. Za odhodno točko pa naj služi misel, ki jo je v *Kroniki mojega življenja* (*Chroniques de ma vie*) zapisal Igor Strawinsky: »Fenomen glasbe nam je dan samo zato, da prinese zakonitost in red v stvari ... (...) Da bi bil ta red ustvarjen, pa je potrebna in nujna določena formalna konstrukcija. Ko je ta vzpostavljena in je red dosežen, je vse rečeno. Zaman bi bilo iskati in pričakovati še kaj drugega. Prav ta konstrukcija in ta doseženi red pa sta tudi tista, ki vzbujata v nas čisto posebna občutja, ki nimajo nič skupnega z občutki in reakcijami vsakdanjega življenja.«⁴⁴

Ne dvomim, da bo nad tehničnim izrazom »formalna konstrukcija« marsikdo – zlasti kak adept »spiritualizma« – vihal nos, saj gre v umetnosti vendarle za vsebino, za duhovnost, ne pa za obrt, za vožnjo, ne pa za motoroznanstvo. Toda v tej točki sem iz vsaj treh razlogov trdno na skladateljevi strani. Najprej zato, ker ni mogoče zanihati, da je *Strawinsky* z njim eksaktno in stvarno »lociral« poslednji cilj in realni dosežek umetniškega prizadevanja

44 Igor Strawinsky, *Chroniques de ma vie*, Paris: Denoël et Steele, 1935, s. 117–118.

(predstaviti *red* svojih misli tako, da ga realiziraš). Nato zato, ker do tega »reda misli« logično ni mogoče, če preziraš in ne znaš odpreti embalaže, v kateri se je »inkarniral«. Predvsem pa, tretjič, zato, ker »formalna konstrukcija« kot oblika inkarnacije reda v umetnosti ni neko *pidginsko*⁴⁵ nujno zlo, ampak – kot bom skušal pokazati – semantična kategorija *par excellence*.

Vse troje, predvsem pa zadnje sem dolžan pojasniti.

Prva in bistvena kvaliteta termina *formalna konstrukcija* je v tem, da brez nepotrebnega mistificiranja in popolnoma nedvoumno označi – ves čas iskani – *locus*, na katerem je umetnost mogoče srečati *in flagranti*, tj. »mesto« na katerem se duhovni in fizični pol umetnosti v plodni interakciji »vzajemno navdušujeta in oblikujeta«. – *Formalna konstrukcija* predvsem ni zgolj stvar umetnikove obrtniške spretnosti oziroma zasebnosti (čeprav je tudi to). Njena resnična vrednost in njen resnični pomen sta v tem, da je *organizacija odnosov* med dražljaji, ki jo konstituira, *ekvivalentna organizaciji odnosov med vsebinami* v umetnikovi misli. Različne fizične energije lahko v svojih dražljajskih vzorcih nosijo isto informacijo. Če je vidni vzorec zapisa ekvivalenten z njegovo zvočno sliko, ta pa z mislijo, ki je v njej izražena, potem ni nič nenavadnega, da so lahko vzorci zvokov, dotikov in svetlob iz okolja drug drugemu ekvivalentni zaradi »invariantnih zakonov narave«. ⁴⁶ Ne gre torej za to, da so dražljaji ekvivalentni, ampak za to, da je dražljajska informacija lahko identična, tudi če so dražljaji različni. S tem v zvezi je mogoče reči dvoje: (a) ker je struktura umetniške forme

45 *Pidgin* [kitajska fonetična spačenka angleške besede *bussines*], spačena »poslovna« angleščina, ki so jo zaradi nuje trgovanja govorili zlasti v kitajskih pristaniščih.

46 J. Gibson, *The Senses*, s. 55.

posledica in rezultat strukture umetnikove zamisli,⁴⁷ je v obeh urejenih strukturah vsebovana ista informacija, le da se v obeh kaže na specifični način, in (b) samo zato, ker je ta *informacijska ekvivalenca* možna, je v umetnosti možna komunikacija.

Ni torej ekvivalence misli in materije, duha in čutnosti, notranjosti in zunanosti, ampak je lahko *ekvivalenca informacij*, ki jih obe ravni vsebujeta. In to ekvivalenco je sposoben zabeležiti zgolj seizmograf – za mnoge tako pritlehne in prozaične – *formalne konstrukcije*, ta formatirani prostor za informacijo duha.

Iz povedanega je mogoče izpeljati splošno načelo: *Dubovna vsebina umetnosti in strukturna organizacija materije v umetniškem delu sta samo dve podobi oziroma dva korelativna dela enega in istega pojava.*

To splošno načelo pa ima, če ga vzamemo resno, dve prav tako splošni konsekvenci.

Prva je ta, da – ko ga sprejmemo – v umetnosti zunanosti in notranjosti ne moremo več obravnavati kot dva funkcionalno neodvisna faktorja. Druga pa je, da se stališča te splošne hipoteze v umetnosti sleherna *zunanost kot funkcija notranjosti* izraža in spreminja s pomočjo strukturalnih sprememb v formalni sferi, ki daje »telo« umetniški *formi*.⁴⁸

Vse to pa pomeni, da tega, kar v umetnosti običajno imenujemo *forma*, ni mogoče enačiti niti z materialno platjo umetniškega dela (v nasprotju z vsebinsko) niti z vsebinsko (v nasprotju z materialno in čutno), ker je

47 Zaradi enostavnosti na tem mestu izhajam iz *uspeh* primerov, se pravi iz tistih, kjer se je umetniku ekvivalenco posrečilo artikulirati. S tem pa seveda nočem reči, da je taka uspela artikulacija nekaj samoumevnega, običajnega ali nujnega.

48 Prim. T. de Chardin, *Le Phénomène*, s. 63 (*Pojav*, s. 39).

enostavno *integracijski prostor* obeh ... Točneje: *informacijska rezultatna* tega prostora, do poslednje tančine zapisana v formatiranem prostoru formalne konstrukcije.

In tako sta spontano prišla na dan dva dokazljiva momenta oziroma elementa interakcijskega magnetizma med zunanostjo in notranostjo, ki je sam stržen umetnosti: *formalna konstrukcija* in *forma*, infrastruktura in struktura, formatirani prostor in informacija. Momenta, ki kotirata neskončnokrat manj kot skrivnostna alkimija duhovnosti in genialnosti, ki je za mnoge zaščitni znak umetnosti. Sublimnost, ki jo deflorira (že) genialnost, genialnost, ki se sesede v formo, forma, ki pristane v rebrih formalne konstrukcije: banalizacija se zdi popolna. Umetnost odsotna ...

A to je le paralaksa statičnosti. Misterij – in zato »težavnost« – umetniške ustvarjalnosti ni v elementih, ampak v odnosih, v njihovi intrinzični dinamiki: v misterioznem, a jasno občutenem »preskoku« materije v energijo (pred katerim strmijo tudi fiziki), zunanosti v notranost, formalne konstrukcije v formo, formacije v informacijo...

Če hočemo priti na sled logiki, »v skladu s katero zunanost in notranost kot sovpreženi eksistencialni gorišči izrisujeta elipso umetnostnih ... fenomenov«, ni treba drugega kot vrtati v steno te fluidne transmisije. A to je podvig, ob katerem si teorije in estetike že stoletja krhajo konceptualne svedre ... Po rezultatih sodeč je očitno, da je ta preskok lažje realizirati kot reflektirano razložiti, podobno kot je lažje zavezati vezalko na čevlju, kakor pojasniti, kako smo to pravzaprav napravili. – S tem dejstvom se je nujno sprijazniti, ni pa pred njim treba kapitulirati, kajti ni mistično to, *kako* stvari so, ampak to, *da* so.⁴⁹

Če poženemo svedre v empirično realnost, ni nujno, da bomo misteriju pogledali naravnost v oči, lahko pa pridemo milimeter dlje ...

V zvezi z umetniško artikulacijo se pojavljata dve iluziji: 1. da je to enosmerni proces, v katerem aktivna misel⁵⁰ oblikuje pasivno materijo in 2. da v njej umetnik izraža (kodira) »že izgotovljene« vsebine. Mogoče je dokazati, da sta to res optični prevari.

»Če abstrahiramo njen besedni izraz,« piše v *Tečaju splošne lingvistike* (Cours de linguistique générale) *Ferdinand de Saussure*, »je s psihološkega stališča (...) misel brezoblična, nedoločena masa. Filozofi in lingvisti so se vedno strinjali v priznanju, da bi bili brez pomoči znakov nesposobni na jasen in stalen način razlikovati eno misel od druge. Vzeta sama zase, je misel kot meglica, v kateri ni nič nujno omejeno. Ni vnaprej določenih idej in nič ni razločno pred pojavom jezika. Toda ali znaki nasproti temu zibajočemu se carstvu sami po sebi ponujajo vnaprej omejene bíti? Ne, nič bolj. Zvočna substanca

49 Parafraza paragrafa 6.44 iz Wittgensteinovega *Tractatusa*: »Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern daß sie ist«. – Naj ob tem povem, da v zvezi z umetnostjo nisem pristaš mistificiranja ali celo fetišiziranja njene nesporne fenomenalne izjemnosti (»skrivnostna alkimija«, »misterij umetniške ustvarjalnosti«), ampak realist. Dovolj mi je pravkar citirana misel: ni mistično to, *kako* stvari v umetniški ustvarjalnosti so, ampak *da* so. Mislim, da je korektno ugotoviti, da ljudje mistificiramo in fetišiziramo – če to priznamo ali ne – večinoma iz nemoči, takrat, ko ne moremo ugotoviti, *kako* stvari so (čeprav je to načelno mogoče), predvsem pa takrat, ko želimo to svojo nemoč emocionalno kompenzirati s kašnim ničem, ki bi rad nekaj bil, za dejansko mistiko (namreč: da stvari *sploh* so, kakor so) pa se ob tem dokazljivo bolj malo menimo. »Ta skrivnost ostaja (...) skrivnost: ocean, nad katerim sicer razločujemo smeri neba, a kjer naša vesla zajemajo v nedoumljivost« (Rebula, *Skozi prvo zagrinjalo*, s. 132).

50 Izraz oz. pojem »misel« v tem kontekstu – po načelu *pars pro toto* – iz praktičnih razlogov uporabljam kot sinonim za celoto psihičnega dogajanja, kot vidni vrh njegove ledene gore, kot *spiritus movens* podgladinske gmote; torej v močno razširjenem običajnem pomenu.

ni nič bolj določena niti bolj čvrsta; ni kalup, katerega oblike bi se morala misel nujno oprijeti, ampak plastična snov, ki se tudi sama deli na posebne dele, da bi lahko nastali znaki, ki so misli potrebni. (...) Značilna vloga jezika v odnosu do misli ni v tem, da ustvari materialno, zvočno sredstvo za izražanje misli, ampak da služi kot posrednik med mislimi in zvoki, in to pod takimi pogoji, da njihovo povezovanje nujno privede do vzajemnega omejevanja enot. Misel, ki je po svoji naravi kaotična, se je prisiljena precizirati tako, da se razdeli v dele. Ni torej niti materializacije misli niti spiritualizacije zvokov, ampak neko skrivnostno dejstvo, da ‚misel–zvočnik‘ implicira delitev in da jezik gradi svoje enote tako, da se konstituira med dvema masama.«⁵¹

V citatu opisana situacija predstavlja temeljno in kritično situacijo umetnika, ko išče svoji zamisli adekvatno formo in izraz. Uperimo torej nanjo naše radarje in antene. – Začnem lahko z mislijo, da so psihična dogajanja, če abstrahiramo njihov znakovni izraz, kot »meglice«, v katerih ni nič nujno in natančno definirano. To tezo potrjujejo psihofiziološke raziskave, ki ugotavljajo, da je vse delovanje možganov, to osnovo psihičnosti, mogoče razložiti zgolj z *valujočo porazdelitvijo živčnih vzdraženj in inhibicij v prostoru in času*,⁵² pa tudi raziskovalci t. i. »mentalnih stanj«, ki psihičnih dogajanj ne morejo opisati drugače, kot da govorijo o *dinamičnih shemah in funkcionalnih stanjih, ki jih je nemogoče lokalizirati in izolirati*.⁵³ V

51 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris: Payot, 1967, s. 155–156.

52 Prim. Paul Chauchard, *Le cerveau et la conscience*, Paris: Éditions du Seuil, 1962, s. 60–64.

53 Prim. npr.: Jean-Pierre Changeux, *L'homme neuronal*, Paris: Éditions Fayard, 1983; Stephen M. Kosslyn, *Image and Mind*, Cambridge, MA: Cam-

tem oziru mislim, da ni pretirano reči, da v človeški psihi ni nič povsem stabilnega, razločnega in natančno definirane pred pojavom jezika (kar pa ne pomeni, da pred pojavom jezika in mimo njega v njej ničesar ni). Psihičnim dogajanjem samim na sebi kljub siceršnjim kvaliteta, kot so akcijski potencial, intencionalnost, fleksibilnost ipd., »nekaj« manjka, »nekaj«, kar bi jih stabiliziralo, preciziralo, predvsem pa konstruktivno aktiviralo.

In ta »nekaj«, pritrjujem *de Saussureu*, je posebna lastnost označevalca, tj. materije, na kateri temelji artikulacija. Označevalna materija (npr. barvna snov, kiparska glina ...) sama na sebi sicer ni čisto nič bolj določna in natančno definirana kot duhovne vsebine, ki so »predmet« umetniške kreacije. Ni nikakršen kalup, katerega *oblike* bi se zamisel (ideja) lahko kar avtomatično oprijela, da bi se v njej izrazila. Je pa plastična snov, ki *zahteva oblikovanje*, tj. členitev, organizacijo in reorganizacijo, da bi lahko nastala vsebini misli in emocije ustrezna formalna konstrukcija, in dala telo umetniški *informaciji*.

Ker so afekti, emocije in misli kot vsebine umetniške ustvarjalnosti dogajanja z nestabilnim, amorfnim in fluidnim značajem, sami sebe ne morejo ustrezno in do kraja artikulirati. S svojim psihičnim »nabojem« in z iz njega izvirajočo regulativnostjo pa lahko artikulirajo materijo. In sicer tako, da jo v stopenjskem procesu artikulacije členijo, organizirajo in reorganizirajo do neke – lastnemu ustroju in naravi – aдекватne oblike. Pretveza te materialno–tehnične členitve in organizacije pa povzroči, da psihične vsebine same sebe ustrezno artikulirajo, se pravi, da se tudi same logično razčlenijo v smiselno

bridge University Press, 1980; Karl H. Pribram, *Brain and Perception. Holonomy and Structure in Figural Processing*, Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 1991.

povezane funkcionalne dele, se s tem stabilizirajo, precizirajo in verificirajo. Primeri iz likovnega izražanja lahko to dogajanje ponazorijo. Vzemimo kiparja, ki amorfnu kepo glineno postopoma oblikuje v izraz svoje zamisli, ali slikarja, ki na paleti meša barve in jih nato polaga na platno, kjer nastaja artikulirani zapis njegove misli in emocije. Oba sta, ko iščeta pravi izraz svoji misli ali emociji, prisiljena likovni material členiti, organizirati in reorganizirati, dokler se skozi različne faze dela iz množice možnosti, ki jih omogoča likovna materija, ne pojavi enovita končna forma, v kateri sta se dokončno razodeli misel in emocija v skladu z izraznimi možnostmi medija in ravno tako dokončno uredila označevalna materija v skladu z naravo misli in emocije.

Če je v matematiki in filozofiji do neke mere še mogoče verjeti v »čisto« misel ali »čisto« vsebino⁵⁴ in misliti, ne da bi misel obremenjevali z materijo, potem v umetnosti kaj takega ni mogoče. V umetnosti ni »čiste« duhovnosti.⁵⁵ Pa ne zato, ker bi je brez posredništva materije

54 Primerjaj to, kar Jacques Derrida imenuje *transcendentalni signifikat* in opredeli kot nekaj, kar »...že po svojem bistvu ni odvisno od signifikanta, ampak se mu izmika, mu uhaja in od določene stopnje naprej sploh ni več funkcija signifikanta« (Jacques Derrida, *Positionen. Gespräche mit Julia Kristeva*, Graz–Wien: Böhlau /Edition Passagen/, 1986, s. 56). – Več v zvezi s tem glej v: Jožef Muhovič, *Likovna umetnost kot področje semiotične artikulacije*, v: *Anthropos* 5–6 (1995), s. 131–155.

55 Primerjaj, kaj v zvezi s tem – bolj poetično – pravi *Thomas Mann* v romanu *Doktor Faustus*: »Reče se sicer, da se glasba ‚obrača na uho‘; vendar dela to samo pogojno, samo v toliko namreč, kolikor je sluh, podobno kot drugi čuti, zastopniško sredstvo in sprejemni organ za duhovno. Morda ... je najgloblja želja glasbe, da bi je sploh ne bilo slišati niti videti niti občutiti, ampak, če bi bilo to mogoče, dojemati v nekem onstranstvu čutov in celo srca, v Duhovno–Čistem. Ker pa je navezana na čutni svet, si mora pač prizadevati za najmočnejšim, da, omamnim vstopom v čutnost [*Versinnlichung*]« (Thomas Mann, *Doktor Faustus*, Berlin–Frankfurt am Main: Suhrkamp & Fischer, 1948, s. 100; odgov. za prev. odlomka JM).

ne mogli zaznati in doživeti, ampak preprosto zato, ker duhovne vsebine, kakršne so izražene v umetniških formah, izven in neodvisno od teh form enostavno *ne eksistirajo*, saj so se prav v njih šele razvile. Kot pravi *Strawinsky*: formalna konstrukcija in red, ki se je v procesu artikulacije v njej naselil, vzbujata v nas čisto posebna občutja, ki nimajo nič skupnega z občutji in rekacijami, ki jih poznamo od drugod.

Pogosto imamo sicer občutek, da so nam stvari »v glavi« popolnoma »jasne« in da jih je treba *samo* še napisati, naslikati, preliti v zvoke, note ipd. Ko pa skušamo to »jasnost« izraziti, se – tudi pri genijih; kar pogledjmo na primer *Beethovnov* skicirke – v hipu pokaže kopica približnosti, nedorečenosti, nedoslednosti in vrzeli. Znakovna artikulacija nam te nedorečenosti in strukturalne praznine z vso brezobzirnostjo pokaže, hkrati pa nam jih – ker jih fiksira in nam s tem omogoči, da se z njimi ukvarjamo reflektirano in postopno –, pomaga tudi doreči in zapolniti. Ob tem je več kot na mestu *teilhardistično* vprašanje: Kje bi končal naš duh, če bi se ne nasičeval s kruhom materije, če se ne bi opil vina čutne nazornosti in bi ga ne okrepila vaja formalne organizacije? S kako borno močjo in brezkrvnim srcem bi se nam predstavila duhovna vsebina, če bi jo *prezgodaj* iztrgali iz maternice formalnosti in ji ne bi dali možnosti, da v njej zraste in se razvije?⁵⁶

Napaka spontanega izkustva je v tem, da vidi stvari tako, kot da zunanost in notranost moreta in celo morata eksistirati ločeno druga od druge in da se tudi razvijata neodvisno, zaradi česar ne sreča realnega pojava, ampak

56 Prirejeno po: Pierre Teilhard de Chardin, *Le Milieu Divin*, Paris: Éditions du Seuil, 1957, s. 123 (*Božje okolje*, Celje: MD, 1975, s. 75–76).

ideološki predalnik ... v katerega potem nasuje peska. Resnica je prav nasprotna: *oblika je – oziroma sme biti – samo razvoj vsebine, zunanost samo razvoj notranjosti, formacija samo razvoj informacije.*

Zunanost in notranost se v umetnosti – kot dva zakonca – medsebojno »odslikujeta«, brusita, omejujeta, členita, vzpodbujata, navdihujeta ... in (pre)oblikujeta. Spremeba na eni strani vezne posode izzove resonanco na drugi, resonanca na drugi požene kvišku eho na prvi. Korak za korakom ... do končne forme.

To dejstvo pa nas definitivno poslavlja še od ene zapejljive iluzije, namreč od te, da v umetnosti »cilj posvečuje sredstva«. Pomembna vsebina ne opravičuje trivialne forme. Trivialna forma objektivno ne more nositi – in dejansko ne nosi – pomembne vsebine.⁵⁷ Preprosto zato ne, ker je njena trivialnost prav posledica dejstva, da jo je razvila nepomembna vsebina. *Lax gesagt ist schlecht gedacht*,⁵⁸ ohlapno rečeno je slabo domišljeno. Slaba ali izumetničena izreka ni zgolj stvar jezikovne nespretnosti, ampak rentgenska slika vsebinske nedomišljenosti in plehkosti. Podobno kot ohlapna ali izumetničena forma. Taka je tu logika stvari. In njej ni mogoče nekaznovano uiti, kar najboljše dokazuje prav »spiritualistični

57 Ob njej si jo lahko kvečjemu z zavestno voljo »primišljamo« oz. »umišljamo«. – Ena temeljnih razlik med umetnostjo in neumetnostjo je po mojem mnenju v tem, da nas umetnost spontano poji z vsebinami, da nas nezadržno vleče v njihov globoki vrtinec, tudi če se temu morda upiramo, medtem ko neumetnost že od vsega začetka – praviloma z igranjem na citre ideološke indoktrinacije – od nas zahteva zavestno »ljubezen in pripravljenost«, da ji sledimo. V prvi vsebine »najdemo« (celo, če jih morda ne želimo najti), v drugi se jih – če smo dovolj ideološko motivirani – »čutimo dolžne najti« (velikokrat pa jih zares »najdemo«, vendar ne v delu, ampak »v sebi«; preprosto zato, ker to želimo).

58 Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik*, v: *Gesammelte Schriften* (Bd. 6), Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, s. 29.

bypass«, ki je to poizkušal. Za »spiritualiste« je čutna konkretnost in formalna organizacija umetniških del – tako kot pač vsa materialnost in čutnost – nebodigatreba in nadležna ovira na poti do duhovnosti, ki je resnična srž umetnosti. Prava metoda v odnosu do umetniške formalnosti je zanje načrtno razčutenje [*Entsinnlichung*] umetnine, na način, kakršnega priporoča metafizična varianta filozofiranja kot »vaje v umiranju« [*sterbenlernen*]. Primer za to so vsi motivno, narativno oziroma ikonografsko fokusirani odnosi, ki se želijo ukvarjati *direktno* »z vsebino ali pomenom umetniških del, za razliko od njihove forme«. ⁵⁹ Osnova za tak pristop je – s stvarnostjo povsem skregana – »vera« v avtonomijo vsebin oziroma pomenov. In kazen za ignoranco pride takoj: *chaotic democracy of »readings*«, kaotična demokracija »branj«, kot je to šibo božjo duhovito in kritično okarakteriziral literarni teoretik E. D. Hirsch. ⁶⁰

Kaj torej pokaže ultrazvok, če ga nastavimo na trebuh umetnostni ontologiji?

Prvič, da v umetnosti ne gre za artikulacijo »že izgotovljenih« vsebin, ampak za njihovo razvijanje s pomočjo artikulacijskih postopkov in strategij. Drugič, da ima v skladu s tem umetniška artikulacija neizpodbitne semantične konsekvence. In tretjič, da nam je v umetnosti razčlenjenost, preciznost in konsistentnost duhovnih vsebin dostopna zgolj skozi razčlenjenost, preciznost in oblikovno konsistentnost umetniške formalnosti.

★ ★ ★

⁵⁹ Prim. Erwin Panofsky, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of Renaissance*, New York–Evanston–London: Harper & Row Publishers, 1962, s. 3.

⁶⁰ E. D. Hirsch, *Validity in Interpretation*, New Haven–London: Yale University Press, 1967, s. 4–5.

Missing link, to fluidno ontološko transmisijo med notranjostjo in zunanostjo smo torej izsledili. To je forma kot informacijska rezultanta duha in materije, semantike in formalnosti. In tudi vemo, kako do nje praktično pride. Notranjost, ta, često zakrita, plat umetnostnih fenomenov, ki se prikazuje, razblinja in znova vznikuje v različnih krajinah naše izkušnje, dolguje svojo eksistenco »formalni konstrukciji«, svoje vznikovanje in razblinjanje pa kvaliteti našega odnosa z njo. Vse to v enaki meri velja za religiozne fenomene, saj, kot rečeno, religije ni brez simbolične forme, ki nastavlja jadra pišu transcendence.

Med notranjostjo in zunanostjo v umetnosti in religiji obstaja, ponovimo še enkrat, neizpodbitna energetska in vsebinska soodvisnost, nek funkcionalni *modus vivendi* vzajemnega omejevanja, vzajemnega navduševanja in – posledično – vzajemne artikulacije. Pri tem pa je naravno ugotoviti, da sta termina *zunanost* in *notranjost* »statični« kategoriji, ki zadovoljivo (in dovolj nevtrarno) označujeta le »naravo« in »obseg« obeh fenomenalnih hemisfer, ne pa tudi dinamike njunih odnosov, njune *interakcije*. To bo potrebno dokazati in pojasniti z bolj kompleksno simboliko, ki bo slonela na tematizaciji logike funkcionalnih razmerij in odnosov.

Med zunanostjo in notranjostjo v vseh umetnostnih in religioznih pojavih obstaja določen tip funkcionalnega sodelovanja. Seveda pa si zlahka predstavljamo, da ima v konkretnih primerih to sodelovanje – enako kot sodelovanje med ljudmi – celo lestvico intenzitet in stopenj: od prisile do intimne, od neusklajenosti do usklajenosti, od ekstenzivnega sovpadanja zobcev do intenzivne funkcionalne zlitosti. Kako videti in razumeti to naravno in stopnjevitno fenomenološko komplikacijo? Je kje števec,

katerega skala s svojimi numeričnimi rokami ne seže samo od malo do veliko, ampak tudi od ekstenzivno do intenzivno, od stereotipno do inventivno, od serijsko do unikatno? Eno je razvidno, ta skala bi morala znati meriti kvalitativno lestvico zunajosti in notranjosti, tj. »moč in kvaliteto« *vsebine* in »moč in kvaliteto« *formalne konstrukcije*.

Ta operacija pa je ena najbolj delikatnih.

Na tej kočljivi točki, ki naj bi na vseh stopnjah fenomenologije položila otipljivi most med zunanostjo in notranostjo in – med drugim – pojasnila nerazumljivi disproporc med fizično in duhovno energijo, ki ga opažamo v umetnostnih in religioznih fenomenih najvišjega ranga (fizična neznatnost – duhovna veličina), predlagam s *Teilhardom de Chardinom* rešitev, ki se imenuje: *koeficient centro-kompleksnosti*.

Za kaj gre?

Da bi to razumeli, pogledjmo najprej, kakšne so možne kvalitativne variacije na eni in na drugi strani, torej kakšen kvalitativni *razpon* in *parameter* bi bilo mogoče prepoznati v zunanosti in notranosti.

1) *Kvaliteta zunanosti* priteka iz dveh virov: iz njene substancialnosti in iz njene organizacije. – a) *Kvaliteta substancialnosti* obsega snovi in energije (v vsem razponu od subatomskih delcev do trdoživosti mesa, od svetlobe do možganskih tokov) iz katerih so »zidaki« umetnostne in religiozne fenomenologije. Konkretna oblika take substancialnosti so na primer marmor, pigment, zvok, filmski trak, svetlobna energija ..., ko gre za umetnost, in obredne substance, žrtveni objekti, relikvije, uporabne snovi in energije, ki vzdržujejo infrastrukturo ..., ko gre za religijo. Intenziteta substancialnih kvalitet je odvisna od uporabnosti snovi, redkosti materiala, intenzivnosti

dražljaja, velikosti energetskega potenciala ipd. – b) *Kvaliteta organizacije* pa se rekrutira iz *kompleksnosti*, s katero so substancialne kvalitete oblikovane in prilagojene določenemu namenu, se pravi iz funkcionalnosti in informacije, ki je vpisana v njihovo formacijo. Lestvica organizatoričnih kvalitete sega od nefunkcionalnosti do funkcionalnosti, od nekoordiniranosti do visoke koordiniranosti delov, od fragmentarnosti do celovitosti, od ekstenzivne do intenzivne organizacije, od serijskosti do unikatnosti, od neinventivnosti do inventivnosti, od banalnosti do originalnosti ... Parameter teh prepadnih lestvic je *kompleksnost*, ki je razumljivo tem večja, čim bolj se bližamo gornjemu ekstremu. Kompleksnost je organizatorična lastnost in organizatorični parameter obenem, ki se v pojavih kaže kot funkcionalna konvergenca substancialnih kvalitete oziroma elementov, utemeljena na bogastvu in »organski« koordiniranosti njihovih povezav. Kompleksnost označuje stanje, v katerem se elementi ne organizirajo s prisilo oziroma mehanično, ampak tako, da oblikujejo kompozicijo, tj. ireverzibilno matrico funkcionalne *inter-simpatije*, da tako rečem. Še posebej pa veliko stopnjo fleksibilne prilagojenosti njihove celote namenu oziroma funkciji. Porast kompleksnosti avtomatično potegne za sabo *porast duhovnosti* (zavesti, ko gre za bitja, in duhovne vsebine, ko gre za forme). Bolj razviti možgani izkazujejo večjo zavest, boljše »informirana« materija več duhovne vsebine. – c) V zvezi s kvaliteto substancialnosti in kvaliteto organizacije si je kar najlažje predstavljati, da je manjšo substancialno kvaliteto mogoče kompenzirati z večjo kvaliteto organizacije oziroma duha. Neuglednost snovi je mogoče kompenzirati z inventivno organizacijo (npr. kolaž), manko fizične energije z njenim boljšim izkoristkom, šibkejši dražljaj z

bolj domiselno prilagoditvijo funkciji ... Ta strategija je v praksi zaradi svoje presenetljivosti zelo priljubljena. Enako lahko pa je tudi uvideti, da se inverzija v tej situaciji ne izteče: manka organizatorične kvalitete ni mogoče kompenzirati s povečano substancialno kvaliteto. Pomanjkanja slikarskega talenta ni mogoče nadomestiti s kvalitetnimi barvami, šibke vere ne z gostobesednimi molitvami⁶¹ ... Tovrstne kompenzacije so in ostajajo slepila, čeprav se ljudje k njim občasno kljub temu zatekamo.

2) Enako kot kvaliteta zunanosti priteka tudi *kvaliteta notranjosti* iz dveh virov: iz vsebine mišljenja in iz organizacije misli (prim. op. 50). – a) *Vsebinske kvalitete* so identične s tem, kar imenujemo »predmet« mišljenja. To pa lahko postane praktično vse, od nahoda do Boga, od podzavesti do črnih lukenj. Pri tem je potrebno spomniti, da je štartna pozicija naše misli, posebej ko gre za neznane ali zahtevne vsebine, slejkoprej slutnja in nejasnost. – b) *Organizacijske kvalitete* pa izvirajo iz interakcije z materijo. Ko namreč misel raziskuje, oblikuje in s tem razvija materijo, simultano raziskuje, oblikuje in razvija tudi samo sebe. Lestvica organizatoričnih kvalitet sega od ekstenzivnosti do intenzivnosti percepcije, od popreproščenosti do kompleksnosti mišljenja, od nerelevantnosti do relevantnosti spoznanja, od neinventivnosti do inventivnosti idej, od stereotipičnosti do arhetipičnosti, od rutine do imaginacije ... Parameter teh lestvic je, če uporabim *teilbardistično* leksiko, *osredinjenost* ali *centracija*.⁶² Osredinjenje je po *Teilbardu* splošni proces, v katerem se

61 »Pri molitvi pa ne blebetajte kakor pogani; mislijo namreč, da bodo uslišani, če bodo veliko govorili« (Mt 6, 7).

62 »Centration: 1) *Processus général de l'être par lequel celui-ci se reploie sur lui-même, s'intériorise et s'unifie.* 2) *Premier stade de la dialectique existentielle du*

fenomenalne enote (bitja ali pojavi) psihično in formalno *uvijajo nase* [*se replayer sur soi-même* = iti vase], se pono-tranjajo in enotijo v sebi in v odnosu do drugih enot. V našem primeru to pomeni, da percepcije, misli, spoznanja, ideje – podobno kot v primeru kompleksnosti, le da na drugem nivoju – povečujejo svojo kvaliteto premo-sorazmerno s tem, ko oblikujejo stanje, v katerem se njihovi elementi ne povezujejo s prisilo ali mehanično, ampak na temelju intenzivne in domiselne funkcionalne koordinacije, ki ima za posledico njihovo čim boljše prilagojenost predmetu spoznanja in cilju delovanja. In tudi tu – tu še posebej očitno – porast stopnje osredinjenja avtomatično potegne za sabo *porast duhovnosti*. Operacionalni sinonim osredinjenosti je *refleksija*, ki jo *Teilhard* označi kot »sposobnost zavesti, da se skloni sama nadse in se dojame kot *predmet*, ki ima svojo posebno vrednost in konsistenco: torej ne več poznati, ampak poznati se, in ne več vedeti, ampak vedeti, da več«. ⁶³ Posledica tega je, da se z refleksijo bitje ali fenomen, ki sta se doslej razstirala po razpršenem krogu zaznav in dejavnosti, učvrstita in vzpostavita kot točkovno *središče*, v katerem se vse predstave in izkušnje med seboj prepletejo v zavestno organizirano in s tem potencirano učinkovito celoto.

Če vzporedimo oba tipa kvalitet, eksterne in interne, se samo po sebi pokaže, da zunanost in notranost s svojimi substancialnimi in vsebinskimi kvalitetami ohranjata ontološko avtonomijo, s svojimi organizacijskimi kvalitetami pa oblikujeta presečno oziroma interferenčno

bonheur et première étape de toute vie spirituelle (unification de nous-mêmes au coeur de nous-mêmes ...)« (Claude Cuénot, *Nouveau lexique Teilhard de Chardin*, Paris: Éditions du Seuil, 1968, s. 51).

63 T. de Chardin, *Le Phénomène*, s. 181 (*Pojav*, s. 129).

množico. »Množico«, v kateri vsaki stopnji duhovne osredinjenosti ustreza enako visoka stopnja formalne kompleksnosti. Od tod sledi, da je najbolj bistveno in najbolj odločilno »prepoznavno« znamenje kateregakoli fenomena v stopnji njegove notranjosti (osredinjenost), ki je s svoje strani funkcija določene stopnje substancialne organizacije (kompleksnost). Koeficient te *centro-kompleksnosti* (ali kvalitete, kar pomeni isto) je resnično in absolutno merilo – umetnostnih in religioznih – pojavov v prostoru in času. Merilo, ki ga sicer ni mogoče mehanično operacionalizirati, ki pa v sebi neredukcionistično povzema celoviti *sukus* pojavov.

Naj povzamem: v umetnostnih in religioznih fenomenih se zunanost kot funkcija notranjosti spreminja in izraža s pomočjo posebne ureditve, pri čemer bolj razviti notranjosti (vsebini, veri) vselej odgovarja bogatejši, bolj organizirani in funkciji bolje prilagojeni ustroj zunanosti. In narobe: manj razvito notranjost ima nek pojav (se pravi, manj ko je osredinjen), z bolj izrazitimi »substancialnimi« učinki se javlja njegova zunanost (prim. 1c).⁶⁴

Ta pojavna logika pa ima še eno (operativno in vsebinsko izjemno bistveno) posledico. Ker se vsebina (notranjost) spreminja in izraža s pomočjo *organizacije* substancialnosti (zunanost), je *povsem možno, da se poljubno velika duhovna vsebina veže na poljubno majhno substancialno kvaliteto*: izjemno dognana forma je lahko sad izjemno majhnega fizičnega napora, pomembna umetniška vsebina je lahko izražena v čisto navadnem materialu, najvišja transcendenca je lahko simbolizirana s trivialno materijo. Po tej logiki izginejo težave, na katere

64 Prav tam, s. 62 (s. 38).

smo naleteli zgoraj (kvantitativna nesorazmernost med fizično in duhovno energijo).⁶⁵

Naj stvar ponazorim na področju, kjer se zdi morda manj razumljiva.

Ena najbolj vpadljivih in šokantnih stvari v krščanstvu je nedvomno dejstvo, da svojo najvišjo in najbolj sublimno Vsebino lovi v trivialni sad trte, klasa in dela človeških rok, da »z občutkom neke nadržane potešnosti«⁶⁶ pokleka pred Misterijem v nekvašenem kruhu.

»Evharistični Bog«, piše *Alojz Rebula*, »je hotel ostati še bolj ‚odvečna hipoteza‘ kakor teološki Bog. To tabernakeljsko izničenje je totalno, in to v dveh razsežnostih. Najprej v razsežnosti, ki jo lahko imenujemo horizontalno: v ceneni vsepovsodnosti te Pričujočnosti v sto tisoč krščanskih cerkvá ... Krščanstvo bi lahko na primer hranilo eno samo posvečeno hostijo ter jo postavilo v središče svojega kulta in svojih romanj. Lahko bi spomin na zadnjo večerjo osredotočilo na en sam Kruh, shranjen recimo pod kupolo Sv. Petra, nekako tako kot imajo muslimani v Meki shranjen nebeški kamen. (...) V svoji božji demokratičnosti pa se je hotel evharistični Kristus do kraja razsrediščiti. Za ceno ugleda tega zakramenta se je dal razsejati po vsej zemeljski obli. Zatekel se je ne samo v še tako odročno župnijsko cerkev, ampak tudi v kapele bolnišnic, zaporov, celo v bambusovo misijonsko kapelico. (...) Toda to izničenje se javlja še v eni razsežnosti. Evharistični Kristus si je izvolil ne samo popolno neuglednost, ampak, po naših najboljših pojmih, tudi popolno nemoč. V zgodovini krščanstva so evharistični čudeži pravzaprav zelo redki. (...) Vsaj z vidika naše

65 Prim. prav tam, s. 63 (s. 39).

66 A. Rebula, *Skozi prvo zagrinjalo*, s. 212.

človeške statistike je v Lurdu, se zdi, voda naredila več čudežev kakor evharistija. (...) Tudi v očeh mnogih vernikov je katerikoli znamenitejši nebeščan učinkovitejši od Vsemogočnega v tabernaklju. Posebno v stoletju, ki se vse predaja kultu akcije in zunanje učinkovitosti, ostaja ta nemoč za kristjana pretresljiva«. ⁶⁷

Če sledimo zgodbi, ki jo o evharistiji pripoveduje zunanost, vidimo substancialno revo moke in vode, visokonakladno vsepovsodnost, korelirajočo z visokonakladno cenenostjo, oblikovno neatraktivnost, še posebej očitno iz kontrasta z monštranco, nekoristnost ... Popolnoma druge perspektive pa se pred nami odprejo, če pogled usmerimo v notranost, če pogledamo, kako je ta prozaičnost, disperzija, neatraktivnost in nemoč prilagojena svojemu namenu, svoji funkciji: simboliziranju Boga, »stvarnika nebes in zemlje, vseh vidnih in nevidnih stvari«. – Poglejmo najprej substancialno neuglednost. Ali ni že v človeškem svetu tako, da si duhovne veličine (veliki umetniki, znanstveniki) včasih privoščijo garderobno indolenco, ki nas očara toliko bolj, v kolikor bolj kričečem nasprotju z njihovim znanjem in veličino je? Zakaj naj bi torej tudi Bog ne stopil med ljudi v delovni obleki, v tem – za nas tako samoumevnem, a tudi tako zelo ključnem – *incognitu* moke in vode? In požel odobravanje? Substancialno neuglednost si je zlahka mogoče razlagati na ta način, da je Bog skrit tudi v najpreprostejših in človeku najbližjih stvareh. Torej ne daleč od njega, ampak prav tu, kjer je, in prav v aktu, od katerega je človek življenjsko odvisen. – Vsepovsodna disperzija evharističnega Boga je samo zunanji izraz njegove vsepričujočnosti in njegove »demokratične« dostopnosti,

67 Prav tam, s. 212–213.

dveh njegovih imanentnih lastnosti. – Enako je z oblikovno neatraktivnostjo evharistije, s to ploskovito krožno preprostostjo: biti bi morali slepi, da bi v monocentričnosti te snežnobeke okroglosti ne opazili presenetljivo preprostega in prav zato nadvse učinkovitega oblikovnega namiga na monoteistično idealiteto. – In kako je s storilnostno neefektivnostjo, s to »pretresljivo« nemočjo evharistije? Biblijski odgovor je veličasten v svoji preprostosti: »Svojo moč ... razkazuje tisti, v katerega nesporno oblast ljudje ne verjamejo. Tak celo tistim, ki se ga bojijo, očita predrznost« (Mdr 12, 17). Skratka: Bogu *per definitionem* ni treba razkazovati mišic. To bi bilo zanj enako »pod častjo«, kot bi bilo na primer profesionalcu pod častjo napihovanje pred amaterjem. Torej je tudi ta nemoč zunanosti le *incognito* svoje negacije, božje vsemočnosti. – Vsemu temu pa je treba dodati bistveno. V krščanstvu okrogla ploščica nekvašenega kruha ni le *simbol* božje navzočnosti, ampak ta *navzočnost* sama. Krščanstvo je simbolizacijo prignalo do njene skrajnosti. V liturgični transsubstanciaciji signifikant postane eno s signifikatom: *Hoc est Corpus meum!* – Če pogledamo in premislimo vse to, potem ni mogoče zanikati, da je neznanatna evharistična zunanost velika in izjemna v preciznosti svoje prilagoditve vsebini. Da je torej v oblikovanosti svoje zunanosti visoko kompleksna in v svoji notranosti visoko osredinjena. Skratka: stvarnost z izjemno *centro-kompleksnostjo*.

Na nekaj podobnega v komparaciji vzhodnjaškega simbola večnosti (kača, ki se grize v rep) in krščanskega simbola križa opozarja tudi Gilbert K. Chesterton v knjigi *Pravovernost* (Orthodoxy), ko piše: »Človek, ki ne more verjeti svojim čutom, in človek, ki zaupa samo svojim čutom, sta oba nora, vendar njune norosti ne dokazuje

nobena napaka v njunem sklepanju, temveč očitna napaka v vsem njunem življenju. Vsak zase se je zaprl v svojo škatlo, znotraj poslikano s soncem in zvezdami; nobeden ne more ven ... (...) Njuno stališče je povsem razumno, še več, po svoje je neskončno razumno, kakor je kovanec za tri penije neskončno okrogel. Vendar imamo tu opraviti z borno neskončnostjo, s pritlehno in suženjsko večnostjo. Zabavno je opazovati, kako so si moderni skeptiki ali mistiki privzeli za svoje znamenje neki vzhodni simbol, ki je pravi simbol te skrajne ničnosti. Ko hočejo predstaviti večnost, narišejo kačo s svojim repom v gobcu, a podoba te zelo bedne hrane je osupljivo sarkastična. Večnost materialističnih fatalistov, večnost vzhodnih pesimistov, večnost nadutih teozofov in velikih duhovnikov znanosti današnjih dni je prav zares odlično upodobljena s kačo, ki žre svoj rep, s prekleto živaljo, ki sama sebe uničuje. (...) Krog je namreč po svoji naravi popoln in neskončen, a večno nepremičen v svoji velikosti. Krog se ne more ne povečati ne zmanjšati. Križ pa – čeprav ima v središču trk in navzkrižje – lahko večno razteza svoje štiri roke, ne da bi spremenil obliko. Ker ima v središču paradoks, more rasti, ne da bi se spreminjal. Krog se vrača sam vase, v svojo zaprtost. Križ pa odpira roke na vse štiri strani neba: je kažipot svobodnih potnikov«. ⁶⁸

* * *

68 Gilbert Keith Chesterton, *Pravovernost*, Celje: Mohorjeva družba, 2001, s. 24–26.

Na rob razpravljanjem o prastarem, očitno pa še vedno dražljivem in enigmatičnem problemu odnosa med duhom in materijo v fenomenih moram seveda zapisati, da se dobro zavedam, da osvetlitev, ki jo podajam tukaj, problema ne razrešuje do kraja in enkrat za vselej. Mislim pa, da – vsaj za moje potrebe – daje dovolj utemeljeno osnovo za to, da lahko v raziskovanju umetnostnih in religioznih pojavov razpoznavamo strani neba in vemo, kam je smiselno usmeriti radarje in antene.

TRETJE POGLAVJE

O METODI

Živimo v času, ko mora tudi najbolj pozitivistična razlaga sveta, če hoče biti zadovoljiva, poleg zunanosti upoštevati tudi notranjost stvari. Na načelni ravni je to tako rekoč stvar konstatacije. Nikakor pa ni stvar konstatacije način, na katerega lahko znanost to raziskovalno zahtevo realizira. Še posebej v zvezi s tako kompleksnimi, nemerljivimi in izmuzljivimi fenomeni, kakršna sta umetnost in religija.

Proučevanje umetnosti in religije je tako že na samem začetku postavljeno pred nalogo, da najde praktični odgovor na dve temeljni metodološki vprašanji: (a) od kod naj znanost – od blizu ali od daleč, od zunaj ali od znotraj – zre na oba pojava, da bi z njima vzpostavila kar se le da *objektivno* razmerje, in (b) s katerimi pristopi in metodami je mogoče najbolj ustrezno »obvladati« njuno fenomenalno *celovitost* in posebnost.

1. PROBLEM PRISTOPA

K temeljnim težavam znanstvenih teorij o umetnosti in religiji spada – prav presenetljivo – dejstvo, da ima vsaka znanost specifični korpus temeljnih pojmov, ki so ji lastni in so bili razviti zato in tako, da bi lahko zajemali vsebine, ki znanost zanimajo. Ko torej neka znanost vrže mrežo svojih pojmov preko umetnostne ali religiozne stvarnosti, ki jo proučuje, lahko vanjo zajame samo tisto

vsebinsko, ki so jo sposobni »identificirati« njeni pojmi in jo njen posebni jezik lahko izrazi.⁶⁹ Iz tega preprostega uvida pa sledi, da to prav gotovo ni vsebina, ki bi bila specifična za umetnost in religijo, ampak je specifična za to znanost. Estetik – kot estetik – iz umetnosti vedno potegne samo estetiške, se pravi filozofske aspekte in vsebine, sociolog iz religije samo sociološke, psihoanalitik psihoanalitske, zgodovinar zgodovinske ... Obe stvarnosti pa imata razumljivo še mnogo drugih, ravno tako pomembnih aspektov in vsebin. Povsem mogoče si je predstavljati, da takrat, ko vse znanstvene discipline opravijo svoje delo, in iz umetnosti in religije ekstrahirajo vsebine, ki jih zanimajo, v obeh pojavih določene vsebine še vedno ostajajo nedotaknjene in neizčrpane. In prav te so obema pojavoma najbolj imanentne, avtohtone, za oba najbolj *specifične* in bistvene, saj niso ne filozofske ne sociološke ne psihoanalitske ..., ampak umetnostne in religiozne.

Vsi znanstveni pristopi k umetnosti in religiji so zaradi tega dejstva »obsojeni« na to, da oba pojava obravnavajo »selektivno« in »tangencialno«, se pravi, da se ju dotikajo samo na določenih ravneh in v določenih sferah, ne morejo pa ju zajeti v njuni *specifični biti*, namreč kot *umetnost* in *religijo*. Preprosto zato, ker zanje ni poglavito to, kaj pojava sama na sebi sta, ampak to, kar znanost na njiju zanima. Ker je interes znanosti pred »interesom« pojava (»predmeta« proučevanja), če tako rečem, znanost po logiki stvari vedno ostane »zunaj« umetnosti in religije. To sicer še zdaleč ne pomeni, da znanstvene teorije umetnosti in religije na svoj način ne osvetljujejo in razjasnjujejo, še manj da so nepomembne ali nepo-

69 Prim. Wittgenstein, *Tractatus*, § 5.6 (glej op. 30).

trebne. Pomeni le, da umetnosti in religije ne morejo zajeti in pojasniti na njima ustrezen način, ker ju lahko pojasnjujejo le na *njim* ustrezen način. Vedno ostajajo le teorije o umetnosti in teorije o religiji, nikoli pa ne morejo postati teorije umetnosti in teorije religije. Tako na primer estetika ni teorija umetnosti, ampak je *filozofska teorija o umetnosti*. Zato pa je estetika lahko filozofska teorija o lepem, ker je vprašanje lepega vprašanje recepcije in aksiologije umetnosti, ne pa umetnosti. Iz podobnih razlogov religiologija ni teorija religije, ampak je *interdisciplinarna teorija o religiji*; njeno izkustvo je religioško izkustvo, ne izkustvo religije.

Toda: ali to pomeni, da je znanosti dostop do bistva umetnostnih in religioznih fenomenov načelno zaprt? Je res lažje iti kameli skozi šivankino uho kot pa znanosti vstopiti v umetnost in religijo?

Filozof *Karl-Heinz Volkmann-Schluck* v predgovoru k svojemu *Uvodu v filozofsko mišljenje* (*Einführung in das philosophische Denken*) pravi, da stoji na začetku njegovega pisanja »spoznanje, da je bistvo filozofije mogoče ugledati samo iz filozofiranja«. ⁷⁰ Na drugem mestu, ko misel razvija, pa pravi: »Če je temu tako, potem nam mora nekdo povedati, kaj je filozofija. Kdo? Kdo drug kot filozofija sama! Ona sama, filozofija, nam mora že v začetku povedati, kaj je. In tako se takoj pokaže: začetek našega uvoda v filozofijo ne leži zunaj filozofije, ampak se že kar s prvim korakom nahajamo v njej. Uvod v filozofijo je že sam filozofija. Toda sprva se vendarle nahajamo zunaj nje! Iz tega zunaj pa ni k njej nobenega posredujočega prehoda, ampak lahko filozofijo dosežemo

70 Karl-Heinz Volkmann-Schluck, *Einführung in das philosophische Denken*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag, 1975, s. 7.

samo s preskokom ... Preskok, ki ga moramo napraviti, da bi začeli, pa je v tem, da nam filozofija pove, kaj je«.71

Mnenja sem, da popolnoma enak tip razmišljanja velja tudi za vstop v umetnost in religijo. Le umetnost in religija *sami* nam lahko omogočita vstop vanju, le z njima lastnimi sredstvi je o njima mogoče razmišljati tako, da se v njunem prostoru znajdemo, da ga lahko doživljamo, odkrivamo in spoznavamo. Seveda pa moramo najprej odkriti ta sredstva, ki bodo omogočila preskok iz zunanosti v notranjost, iz tangencialnega v radialno.

Eno je pri tem gotovo. Bilo bi nerazumno, ko bi v tej zvezi odklanjali vse tisto, kar nam s svojega stališča o umetnosti in religiji vedo povedati znanosti. Vsako znanstveno spoznanje lahko razumevanje umetnosti in religije le obogati. Istočasno pa je po mojem mnenju potrebno iskati tudi možnosti za študij umetnosti in religije *od znotraj*, z iz umetnostne in religiozne *prakse* izhajajočim raziskovanjem, ki pa bo moralo uporabljati znanstvene metode. Zavzemam se torej za znanstveno utemeljeno teoretično *raziskovanje umetnosti in religije od znotraj*, v obliki teorije, ki bo kolikor le mogoče rasla *neposredno* iz proučevanega pojava, ki bo torej imela korenine v njem, ne pa zunaj njega.72

Najprej je seveda treba odgovoriti na vprašanje, katera »sredstva« v zvezi z umetnostjo in religijo omogočajo teoriji »preskok« iz zunanosti v notranjost. Ta sredstva so – čisto preprosto – umetnostni in religiozni fenomeni v svoji dinamiki, katere logika je bila v grobih obrisih predstavljena zgoraj (*Spoj zunanosti in notranjosti*). Točneje: ta sredstva so »zaobsežena« v izkustvu s posebnim tipom

71 Prav tam, s. 13.

72 Povz. po: Milan Butina, *Likovna teorija in teorija likovne umetnosti*, v: isti, *O slikarstvu. Likovnoteoretični spisi*, Ljubljana: Debora, 1997, s. 80–81.

označevalne prakse oziroma simbolizacije, ki se v teh fenomenih javlja, in temelji na prav tako specifičnem načinu mišljenja in pojmovnosti. Preskok iz zunajosti v notranjost torej omogoča praktična osvojitve posebnega – umetnosti in religiji lastnega – načina mišljenja in njemu pripadajoče pojmovnosti.

Toda: ali umetnost in religija sploh premoreta pojmovno mišljenje? Kaj ni umetnost »stvar emocije in domišljije«, in religija iracionalna »pamet tistih, ki ne premorejo druge pameti«?⁷³

V principu je mogoče izpeljati pojme iz vsakega pojava, torej tudi iz umetniške in religiozne prakse, če jih tam ni. Toda, kdo pravi, da jih ni? V zgodovini umetnosti je bilo veliko umetnikov, ki so mislili o svoji umetnosti in ta razmišljanja tudi zapisali. O tem pričajo traktati, manifesti, umetniški programi ipd. Enako velja za religiozno prakso, ki v razvitejši obliki sploh temelji na »normiranjem mišljenju in delovanju«⁷⁴ in v teologiji svojo pojmovnost goji celo na filozofski ravni. Mogoče je torej reči, da tako v umetnosti⁷⁵ kot v religiji ljudje uporabljajo zelo abstraktne pojme, ki po globini in uporabnosti prav nič ne zaostajajo za znanstvenimi.

73 Vidmarjeva (Josip Vidmar) parafraza Goetheja; cit. po: Vinko Ošlak, *Tri barve sveta*, Maribor: Slomškova založba, 2001, s. 132.

74 Tako pod geslom »*religiöser Glaube*« [– *das durch religiöse Anschauungen normierte Denken und Handeln*] pravi celo »na marksistično–leninističnih temeljih zasnovani« (Bd 1, s. 5) *Philosophisches Wörterbuch* leipziške založbe VEB Verlag Enzyklopädie (Bd. 2, Westberlin: Verlag das europäische Buch, 1976, s. 1052).

75 Prim. npr.: Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, Basel: Schwabe & Co. Verlag, 1969; Rudolf Arnheim, *Visual Thinking*, Berkeley: University of California Press, 1969; Milan Butina, *Slikarsko mišljenje. Od vizualnega k likovnemu*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984; Jožef Muhovič, *Likovno mišljenje in likovna pojmovnost*, v: *Anthropos I–II* (1992), s. 32–51.

Znanstveniki praviloma zelo dobro poznajo pojme lastne stroke, zelo malo pa pojme umetnosti in religije in jih zato tudi ne morejo (ustrezno) uporabljati. Iz zagate se ponavadi potegnejo tako, da umetnostne in religiozne pojme proglasijo za znanstveno neprimerne in neuporabne. Del njihovega odpora in nerazumevanja pri tem izvira iz »sinkretične« narave umetnostnih in religioznih pojmov. Z oznako *sinkretičen* želim povedati, da ti pojmi po svoji naravi niso abstraktni na način znanstvenih pojmov, ker so vedno vezani na svoje materialne nosilce in na čutne modalitete zaznavanja (ni umetnine brez forme, ne religije brez simbola). Zato so po eni strani miselno–abstraktni, po drugi pa čutno–konkretni, ker jih lahko le tako definiramo njihovi naravi ustrezno. Definicija umetnostnih in religioznih pojmov mora zato zajeti tako njihovo miselno abstraktnost kot njihovo čutno nazornost. Tu pa znanosti navadno odpovejo, ker je to v nasprotju z njihovo naravnostjo.⁷⁶

Toda kaj je definicija pojma? Vsaka definicija določa pojmu mejo in omogoča razlikovanje pojma od drugih pojmov. Zato je definicija sestavljena iz pojma, ki ga definira, in iz pojmov, s katerimi definira. Ker ima običajno vsak pojem ime, ker je (tudi) beseda, lahko rečemo, da je definicija navadno besedni opis spoznanja, katerega izraz je pojem. Definicija je torej sintagma, v kateri določeni znaki stojijo drug poleg drugega v določenem redu, z določenim pomenom in smislom. Pomeni in smisli tvorijo paradigmski niz, ki je sintagmatskemu vzporeden. Besedni opis pojma pa ne more vedno zajeti vse vsebine pojmov, še posebej, ko gre za pojme, ki obsegajo besedno zelo težko, ali pa sploh neizrazljive vsebine (in

76 Povz. po: Butina, *O slikarstvu*, s. 81.

prav takšni so pojmi umetnosti in religije). Predvsem beseda ne more dovolj dobro zajeti tistega, kar ne spada na zvočno področje, tj. v njen specifični medij. Za verbalno–pisni način izražanja je značilno, da materialni nosilci in vsebine, ki jih ti nosijo, ne izhajajo iz istega področja oziroma medija. Zato prenos iz medija, v katerem spoznanja nastajajo, v medij, s katerim jih izrazimo, trga vez med spoznanjem in področjem, ki je spoznano.⁷⁷

Prav to »trganje« pa je za umetnostno in religiozno sfero tako delikatno, saj se z njim izgubi ali potvori natančno to, kar je označevalna oziroma simbolizacijska specifika obeh pojavov: eksistencialna vezanost estetske vsebine na medij izražanja (*poezija je vse tisto, kar se izgubi v prevodu; fotografska reprodukcija kipa ni kip*)⁷⁸ in obredno poistovetenje signifikanta s (transcendentalnim) signifikatom.

Pri umetnostih je večinoma tako, da ostajamo znotraj istega medija, ker spoznanja, ki so nastala v enem mediju, v tem mediju tudi izražamo. Na primer: zvočna spoznanja v glasbi, ki je tudi zvočna, vizualna in prostorska spoznanja v likovni umetnosti, ki je tudi vizualna in prostorska ipd. Zato so vsebine umetnosti bolj poudarjeno, bolj *usodno* (in seveda bolj naravno) povezane s čutnostjo in materialnostjo svojih izraznih sredstev kot znanstvene ali filozofske vsebine (prim. npr. formalizirane jezike, ki so čisto arbitrarni). – Podobna, le da z druge strani zasukana situacija je tudi v religiji. Če si

⁷⁷ Povz. po prav tam, s. 81.

⁷⁸ Na to pomembno dejstvo – v kontekstu raziskovanja – opozarja tudi H. – G. Gadamer, ko v delu *Resnica in metoda* piše: »Filozofski pomen umetnosti (...) je, da ob umetnini izkusimo resnico, ki nam ni dostopna v nobeni drugi obliki. Tako je poleg izkustva filozofije izkustvo umetnosti najglasnejše opozorilo znanstveni zavesti, da si mora priznati svoje meje« (H.–G. Gadamer, *Resnica in metoda*, Ljubljana: Literatura, 2001, s. 12).

umetnost v svoji prototipni težnji k integraciji materialnega in duhovnega prizadeva za tem, da bi duhovno vsebino kar se le da simbiotično »prepletla« z materijo in s tem dosegla vzajemno artikulacijo in prečiščevanje [*kátharsis*] obeh hemisfer, potem religija, ki v svojem izvornem eshatološkem elanu⁷⁹ zasleduje podstatni temelj vsega, teži k temu, da bi vse, materijo in duha čim bolj avtentično »pritegnila« k absolutnemu polu býti. Njen horizont in »cilj« je, v krščanski terminologiji govoreč, *pléroma*,⁸⁰ se pravi stanje, v katerem se bosta podstatno *Éno* in ustvarjena materialna množičnost dokončno prepoznala kot eno in se brez zmešnjave sešla v pocelotenju. Predokus oziroma ritualni okus tega pléromskega stanja, ki je za religijo konstitutiven, je poistovetenje označenca in označevalca, katerega predpostavka je (trans)simboli- zacijska težnja k (predsimbolizacijskemu) stanju, ko delitve na signifikant in signifikat (še) ni bilo (totemi- stična identifikacija; transsubstanciacija).

Če je temu tako, potem je seveda logično, da vsak pojmovni opis, ki ne more opisati katarzične navezave na čutno *konkretnost* (ko gre za umetnost) in eshatološko–pléromske navezanosti na metafizično *nekonkretnost*

79 Se pravi v svojem zagonu k transcendiranju ekstremnega tipa, ki (1) meri izključno na skrajne bariere (*eshatologija*) in se (2) ne ustavi niti pred verifirano zanesljivostjo empiričnih spoznanj (*metafizika*).

80 *Pléroma* [gr. πλήρωμα = polnost, obilje (kvantitativno); izpopolnitev, dopolnitev (kvalitativno)], izraz, s katerim je gnostični filozof *Valentin iz Égipta* (okr. 100 – 165) poimenoval božanski prazvir vseh emanacij življenja in duha. – Po *Teilbardu de Chardinu*: »Dokončna dopolnitev nadnaravnega organizma, v kateri se bosta nadnaravno *Éno* in ustvarjena množičnost brez zmešnjave sešla v pocelotenju, ki sicer ne bo nič bistvenega dodalo Bogu, bo pa na neki način zmaga in posplošenje býti. Sinteza neustvarjenega in ustvarjenega v mističnem Kristusoven Telesu, veliko (kvantitativno in kvali- tativno) *kompletiranje* vesolja z Bogom« (*Cuénot, Nouveau lexique Teilbard de Chardin*, s. 171).

(ko gre za religijo), zgreši bistvo in je zato neustrezen. Pri znanstvenih opisih umetnostne in religiozne pojmovnosti, ki večinoma temeljijo na besedno–pisnem mediju, je največja težava natančno neulovljivost in izmuzljivost teh dveh imanentnih izkustvenih in fenomenalnih kvalit, čutnosti (estetskega) in nadčutnosti (anestetskega). Preprosto zato, ker sta po naravi neprimerni za adekvatni prenos v verbalni medij. Z besednimi izrazi in diskurzom ni mogoče izraziti vsega. Bodisi zato, ker besede objektivno ne morejo nositi vsake vsebine (beseda ne more nadomestiti slike) bodisi zato, ker jih morda sploh ni na razpolago (prim. apofatično teologijo). Toda to ne pomeni, da umetnostnega in religioznega pojma ni mogoče ustrezno definirati. Pomeni zgolj to, da se mora definicija posluževati drugačnih opisnih možnosti.

Ena od posledic take narave stvari je težava, ki sem jo skušal ilustrirati s *Volkmann-Schluckom*. Vstop v umetnost in religijo nam lahko omogočita samo umetnost in religija sami. In sicer tako, da preskočimo njuno mejo s pomočjo njunih pojmov in izrazov, s pomočjo doslednega upoštevavanja njihove narave in specifike, njihove tipike in arhetipike.⁸¹

To pa je mogoče samo v primeru, da najdemo načine, kako o umetnosti in religiji misliti z njuno pomočjo. Brez njune pomoči ne moremo vstopiti vanju. Če umetniki v svoji praksi *mislijo* svojo umetnost in verniki v obredni praksi svojo vero, potem se morajo teoretiki potruditi, da bodo osvojili *sofeggio* njihovih misli in se naučili brati pojmovne partiture njihovih znakovno–simboličnih jezikov (v vsej kompleksnosti in dinamiki eksterno–internega kontrapunkta).

81 Povzeto po: Butina, *O slikarstvu*, s. 82.

2. MED *scilo* SCIENTIZMA IN *karibdo* IDEOLOGIZMA

Kako lahko pri tem pomaga to, kar smo v zvezi z znanostjo vajeni imenovati metodologija?

Za izhodišče se ponujajo tri evidence.

A priori jasno je, da raziskovanje, ki ne prevprašuje ali neha prevpraševati temelje svoje uspešnosti, slejkoprej pristane v kakšnem norem pristanu: v rutini, samozadovoljnosti ali fahidiotizmu.

Malenkostna kritika malenkostnih stvari – brez razumevanja velikih problemov (ontologije, spoznanja, rešnice) in velikih fenomenalnih celot – ni le trivialna, ampak v raziskovalnem oziru pogubna.⁸²

To, kar je zunaj, se pozornosti vsiljuje neprimerno bolj kot tisto, kar je znotraj. In to, kar se spreminja, se pozornosti ravno tako vsiljuje neprimerno bolj od tega, kar ostaja enako.

To so trije aksiomi naše človeške narave in našega delovanja.

Metodologija kot zbirni pojem za vse oblike in načine raziskovanja, ki vodijo do objekt(iv)nega, systemskega in sistematičnega spoznanja, se nam običajno kaže z dvema obrazoma: z *induktivnim* in *deduktivnim*. Pri čemer si je danes nemogoče »zamisliti« raziskovalno situacijo, ki bi bila v metodološkem oziru intaktna, tj. neodvisna od predhodnih pristopov in strategij. Opaziti pa velja še troje: a) da se zlasti od 19. stol. dalje metodologija duhovnih (humanističnih) znanosti razumeva izrazito iz analogije

82 Povz. po: Karl R. Popper, *Kako vidim filozofijo?*, v: Tretji dan 6–7(2002), s. 111 [orig. članek v: *Conceptus* 28–30 (1977), s. 11–20].

z metodologijo naravoslovnih znanosti, b) da je danes eden poglobitvenih problemov metodologije na praktično vseh raziskovalnih področjih v tem, kako raziskovalno »obvladati« interakcionizem med zunanostjo in notranostjo v fenomenih, in c) da je preizkusni kamen metodologije (še vedno) v tem, da postavlja »interes« proučevanega predmeta pred interese druge vrste.

a) Indukcija in dedukcija

Začelo se je s tem, da so novoveški naravoslovci z metodo *kontroliranega eksperimenta* in *indukcije* dosegli praktične uspehe, ki so presegali vse, kar so si od njiju sploh upali pričakovati. Metodološki *passepartout* eksperimenta in indukcije je po tekočem traku odpiral vrata v skrivnosti narave: v astronomiji, fiziki, biologiji. Skrivnosti materije in stvarjenja, uganka nastanka sveta in človeka – vse to so bili pred novoveško naravoslovno ero zgolj miti, o katerih je bilo mogoče spekulirati, sedaj pa se je pokazalo, da se jih je mogoče lotiti tudi čisto konkretno, »eksperimentalno«. Predvsem pa so se na tej novi poti naenkrat pokazali otipljivi *rezultati*. Tisočletja stara vprašanja so dajala videz, da jih bo mogoče rešiti, če se jih naravoslovci le potrpežljivo lotijo in od detajla korak za korakom napredujejo proti cilju. Vsak posamezni *rezultat* je pri tem predstavljal kamenček iz velikega mozaika narave, dajal je vtis nečesa dokončnega, neke trajne v(r)ednosti. Najsi je bil ta kamenček v primerjavi s celoto videti še tako neznamenit, bil je »drobec resnice«. In prihajali so: drobec za drobcem ... To defiliranje »drobcev resnice« pa je potrpežljivo, diskretno in zanesljivo tlakovalo pot novemu, še večjemu problemu: nekoč bo te *puzzles* potrebno sestaviti v sliko, v sliko celovite

resničnosti. Opiti z uspehi, so naravoslovci začeli pozabljati, z odpovedjo čemu so nekdam sploh štartali svoj zmagoviti eksperimentalni in induktivni »pohod na naravo«. Hoteli so se izogniti vsem »velikim in celovitim vprašanjem« in se skromno omejiti na raziskovanje dela resničnosti, dela, ki ga je bilo mogoče meriti, opisovati in na kakršenkoli način objektivno zagrabiti. Sedaj pa so nepričakovano dobili nazaj svoj davno vrženi bumerang. – Za tukajšnji razmislek je signifikantna okoliščina, da sta zavestna odpoved »velikim vprašanjem« (Bog, smisel življenja, nesmrtnost duše ipd.) in samoomejitev na eksperimentalno raziskovanje detajla v kontroliranih in ponovljivih pogojih, ki sta privedli do tako velikih naravoslovnih uspehov, po logiki stvari – in to prav v času, ki ga živimo – trčili na meje hemisfere, za katero so naravoslovci mislili, da so se je za vedno in brez škode odkrižali.⁸³

Nereflektirana, a dovolj razširjena posledica uspehov, ki so jih dosegle naravoslovne znanosti s svojo eksperimentalno–induktivno metodo, je dejstvo, da ta metoda še dandanes na neki način velja za zgled »znanstvenosti« in metodološki ideal vseh drugih znanosti. Vir takega naziranja je angleški empirizem 18. in 19. stol. (*D. Hume, J. S. Mill*),⁸⁴ ki tudi na področju t. i. humanističnih ved (*moral sciences*) propagira edino veljavnost induktivne metode, ki je podlaga izkustvenim zanostim. In sicer

83 Prir. po: H. von Dittfurth, *Wir sind nicht nur von dieser Welt. Naturwissenschaft, Religion und die Zukunft des Menschen*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997, s. 196–198.

84 David Hume, *A Treatise on Human Nature. Being an attempt to Introduce the Experimental Method of Reasoning into Moral Subjects*, I–III, London 1739–1740; John Stuart Mill, *A System of Logic, Ratiocinative and Inductive. Being a Connected View of the Principles of Evidence and the Methods of Scientific Investigation*, I–II, London, 1843.

preprosto zato, ker gre – po *Humu* – konec koncev tudi na teh področjih za spoznavanje *pravilnosti* in *zakonitosti*, s katerimi je mogoče *napovedovati* posamezne pojave in procese. Pri tem so sicer težave, vendar ta cilj tudi na področju naravoslovnih znanosti ni povsod enako lahko dosegljiv. Razlog za to je dejstvo, da ni mogoče povsod priskrbeti dovolj podatkov, na temelju katerih bi bilo mogoče izluščiti *pravilnosti* in *zakonitosti*. Tako na primer meteorologija metodološko ravna natančno tako kot fizika, le da so njeni podatki bolj pomanjkljivi in njene napovedi zato bolj negotove. Isto po mnenju empiristov velja na področju raziskovanja moralnih in družbenih pojavov. Raba induktivne metode je tudi tu prosta vseh metafizičnih podmen in je povsem neodvisna od tega, kako si predstavljamo nastanek pojavov, ki jih proučujemo. Ne iščemo vzrokov za določene učinke, ampak preprosto ugotavljamo *eksistenco pravilnosti*, ki omogočajo napovedovanje. To, da iz *pravilnosti* sklepamo na pričakovane pojave, v nobeni meri ne vključuje predpostavke o vrsti soodvisnosti, katere *pravilnost* omogoča napovedovanje. Torej gre tudi na področju raziskovanja družbenih in humanističnih fenomenov (zgodovina, umetnost, religija, ekonomija, politika) za proučevanje »naravnih« dogajanj, podloženih z isto matrico železnih »naravnih zakonov« kot dogajanja, ki jih proučuje naravoslovje.⁸⁵

Da v tej paninduktivistični idili nekaj »ne štima«, je zaslutil že *Hermann Helmholtz*, ko je v znamenitem govoru *O odnosu med naravoslovnimi znanostmi in celoto znanosti* (Über das Verhältnis der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaften) iz leta 1862 razlikoval dve

85 Prir. po: Gadamer, *Resnica in metoda*, s. 17–18.

86 Glej prav tam, s. 18.

obliki indukcije: *logično in umetniško–instinktivno*.⁸⁶ Logično (ki temelji na faktih, razumu in zavestnem sklepanju) uporablja naravoslovje, umetniško–instinktivno (ki temelji na instinktu, nezavednem sklepanju, bogatem spominu, priznavanju veljavnih avtoritet ...) pa humanistične znanosti. Dejstvo pri tem je, da *Helmholtz* obeh modalitet ne ločuje logično, ampak psihološko. Enako razvidno dejstvo pa je tudi, da jasno čuti razliko med raziskovanjem v naravoslovnih in humanističnih znanostih, le da mu je ne uspe definirati mimo – v njegovem času in v njegovi stroki prevladujoče – induktivne metode, zaradi česar poizkuša z izumetničenimi in do neke mere celo paradoksnimi diferenciacijami znotraj indukcije.⁸⁷

Induktivna metoda bi imela v humanističnih znanostih veljavo, kakršno ji pripisujejo empiristi, samo pod enim pogojem: da bi družbeni pojavi, ki jih humanistične vede proučujejo, sledili determinizmu »naravnih zakonov«. Z drugimi besedami: če bi zgodovino, religijo, umetnost, politiko ... obvladovali identično deterministični zgodovinski in razvojni zakoni, ki bi jih bilo mogoče čedalje bolj precizno spoznavati in na njihovi osnovi čedalje bolj precizno vnaprej predvideti oblike razvoja in usode ljudi. To pa spet pomeni: če bi imel pojav, ki ga *Karl Popper* imenuje »historicizem«,⁸⁸ dejstveno, ontološko

87 Glej prav tam, s. 18–19.

88 *Historicizem* je za *Popperja* nauk, da obvladujejo zgodovino posebni zgodovinski in razvojni zakoni, katerih razkritje daje možnost napovedovanja prihodnjih dogodkov. Historicistična pojmovanja so, zlasti kadar se polastijo politične moči, nagnjena k temu, da dogodkom »pomagajo« v smer, v katero si želijo. Temeljna hiba historicizma je po *Popperju* v tem, da na mesto upanja postavlja »gotovost«. *Popper* proti takim pojmovanje in sistemom (npr. proti marksizmu, ki ga imenuje »ekonomski historicizem«) ostro nastopi v delu *The Open Society and its Enemies* (London: Routledge & Kegan, 1945). – V zvezi s še drugimi vidiki – zlasti radikalnega – historicizma glej dalje *Zgodba o velikih zgodbah*.

podlago. Vendar dejstva in praksa nič ne kažejo na to. Induktivno pridobljena spoznanja o »zakonih zgodovinskega in družbenega razvoja« so po *Popperju* »nevarna poenostavitve«, ⁸⁹ še bolj nevarna, dobesedno pogubna pa je njihova aplikacija v praksi, kar s svojimi skeleti tragično potrjuje historicistična iluzija komunizma v prejšnjem stoletju.

Ta problem pa ima za humanistične vede še en pomemben vidik: vidik kulturnega in duhovnoznanstvenega *napredka*. Problem, ki ga duhovne znanosti postavljajo mišljenju, je, piše *Gadamer*, da njihovega bistva nismo pravilno dojeli, če ga merimo z vatlom napredujočega spoznanja zakonitosti. Izkustva družbenozgodovinskega sveta v znanost ni mogoče povzdigniti z induktivnim postopkom naravoslovnih znanosti. Neglede na to, kaj tu pomeni znanost. Čeprav humanistično spoznavanje vključuje aplikacijo splošnih spoznanj na konkretne primere, vendarle ni mogoče reči, da si prizadeva za tem, da bi konkretni pojav razumelo kot emanacijo splošnega pravila. Singularno v njegovem okviru ni namenjeno preprosti »potrditvi« zakonitosti, na podlagi katere je mogoče napovedovati prihodnost. Ideal humanističnega spoznanja je veliko prej »razumevanje pojava v njegovi enkratni ... zgodovinski konkretnosti«. Njegov cilj ni potrjevanje in razširjanje splošnih izkustev, da bi prišli do spoznanja zakona (indukcija), denimo o tem, kako se *nujno* razvijajo ljudje, narodi, religije, umetnosti ..., ampak da bi razumeli, kako so ta človek, ta narod, ta religija, ta umetnost ... postali to, kar so. Točneje: kako

89 Ilustracija tega je lahko npr. *Karl Marx*, ki je bil – pod močnim vtisom tega, da je *I. Newton* odkril »naravne zakone«, ki delujejo z železno doslednostjo – prepričan, da je sam »Newton družbenih ved«, ki je prišel na sled enako dosledno delujočim »naravnim zakonom« družbenega razvoja.

s splošnimi pojmi in teorijami razložiti, kaj konkretno so in kako se je lahko primerilo, da so ravno to, kar so, in ne kaj drugega (dedukcija).⁹⁰

Tu ne gre za spoznavanje fenomenalne »eksemplaričnosti«, ampak za historično pogojeno (in s tem omejeno) analizo dejstev, »ki sodijo v nalogo, ne v rešitev«. ⁹¹ Za – induktivni ravno nasprotno – analizo, ki skuša »razbrati« in razumeti, kakšna neka fenomenalna konkretnost je. To pa je mogoče le, če vztrajno in vedno znova postavlja hermenevtične »anticipacije« oziroma hipoteze o splošnostih, ki jim ta konkretnost »ustreza«. O tem še posebej zgovorno priča *izkustvo* umetnosti, ki o sebi priznava, da popolne resnice tega, kar izkuša, nikdar ne more doseči v obliki sklenjenega spoznanja, in da v njegovem okviru ni absolutnega napredka in ne dokončnega izčrpanja tega, kar je položeno v umetniško delo.⁹²

Nauk tega »antagonističnega« epistemološkega ekskurza je v kratkem tale: obstajajo pojavi in vsebine, katerih narava se prej in lažje odzove induktivnemu raziskovanju, in obstajajo pojavi in vsebine, katerih narava presega »kapaciteto« induktivnega spoznanja, in se ji je zato potrebno »bližati« po drugih – deduktivnih – poteh. Predvsem pa pri tem velja, da je neodvisnost obeh metod v človeškem raziskovanju le optična prevara, ki nima zveze z resničnostjo.⁹³ Oba vidika sta v spoznavanju medsebojno povezana. Gre le za različne tipe teh povezav, ki

90 Prir. po: Gadamer, *Resnica in metoda*, s. 18.

91 Prim. § 6.4321 iz *Wittgensteinovega Traktata*: »Die Tatsachen gehören alle nur zur Aufgabe, nicht zur Lösung«.

92 Prir. po: Gadamer, *Resnica in metoda*, s. 92.

93 Na kar je v obilni meri opozoril Popper. Prim. npr.: Karl R. Popper, *Objektive Erkenntnis. Ein revolutionärer Entwurf*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 1993, s. 158–198 in Wilhelm Baum & Kay E. González, *Karl R. Popper in kritični racionalizem*, Celovec–Ljubljana–Dunaj: Mohorjeva založba (zbirka *Sokratovi otroci*; prev. Vinko Ošlak), s. 37–120.

so metodološko diktirane z *differentio specifico* proučevanih fenomenov.

V zvezi s tem lahko postavim dve, za mojo temo signifikantni »hipotezi«: 1. tisto, kar sem v zvezi z umetnostjo in religijo imenoval *zunanost*, se lažje in hitreje odzove eksperimentalno–induktivni metodi, tisto, kar sem imenoval *notranost*, pa je po svoji naravi na kožo pisano (deduktivni) hermenevtični analizi, in 2. brez interaktivne povezave na ta dva načina pridobljenih spoznanj ostaja fenomenalna slika umetnosti in religije deformirana in s skrajno slabo resolucijo.

V prid prvi hipotezi lahko navedem primer iz slikarstva. – Vsa zgodovina slikarstva in slikarske tehnologije kaže, kako so slikarji in likovni tehnologi empirično iskali, preizkušali in raziskovali barvne snovi, ki bi bile primerne za likovno rabo. Isto empirično–induktivno zgodbo pripoveduje zgodovina barvnih teorij, ki so jih oblikovali slikarji, pa tudi filozofi in zlasti psihologi. O barvnih zakonitostih ni mogoče izvedeti nič bistvenega zgolj z umovanjem, če jih hočemo odkriti, moramo z barvami imeti konkreten, empirični in eksperimentalni stik (indukcija). Vendar pa začne slikar, ko na svojo paleta naloži čiste barvne snovi, delo s čistimi miselnimi abstrakcijami na najvišjem nivoju splošnosti; in to kljub temu, da so barve kot snovi nadvse čutne in konkretne. Slikarske barve so namreč snovi (zemeljske, rastlinske, danes v glavnem sintetične), ki odbijajo kar najbolj natančen del spektra svetlobnega valovanja in nimajo poudarjene predmetnosti. V naravi jih v direktni obliki ni, saj v naravi obstajajo samo snovi, ki imajo svoje predmetne pomene. Slikarske barve so izpeljane iz teh naravnih snovi in sicer tako, da so *reducirane* na *barvnost* samo. So torej v polnem pomenu barvne abstrakcije. In samo

zato, ker to so, ker so na tako visokem nivoju splošnosti, lahko slikar z njimi izrazi vse subjektivne in posebne vsebine, ki si jih je njegov duh sposoben zamisliti (dedukcija).⁹⁴ Tako slikar *Juan Gris* (1887–1927) piše: »Ustvarjam z elementi duha, (...) skušam konkretizirati tisto, kar je abstraktno, grem od splošnega k posebnemu, vse to pa pomeni: izhajam iz abstrakcije, da bi prišel do realnega dejstva. Moja umetnost je sintetična, deduktivna umetnost. (...) ... moja metoda je metoda vseh časov, metoda, ki so jo uporabljali mojstri, to so likovna *sredstva*, ki so stalna«. ⁹⁵ – Kadar slikar osvaja slikarski medij, doživetje, motiv ali temo, napreduje z reflektorjem empirije in *indukcije*, ko realizira zamisel oziroma vsebino, si utira pot z laserskim žarkom konceptualnosti in *dedukcije*. Enako je z gledalcem, ki doživlja njegovo delo. Po formalnosti se razgleduje z žarometom induktivne analize, po vsebini pa z laserskim žarkom hermenevtike.

b) Interakcionizem indukcije in dedukcije

*Edvard de Bono*⁹⁶ ugotavlja, da v bistvu obstajata dva osnovna tipa analize: *komponentni* in *interpretativni*. – Pri prvem stremimo k temu, da bi kompleksno situacijo razstavili na znane in razpoznavne vzorce. Predstavljamo si, da so se ti elementarni vzorci združili, da bi ustvarili situacijo: so torej njene komponente. Obstaja ena sama idealna analitična rešitev, namreč tista, ki te elemente identificira, katalogizira in pojasni strukturno logiko, po kateri so se povezali v celoto. – Drugi tip analize

94 Povzeto po: Milan Butina, *Slikarsko mišljenje*, s. 94–95.

95 Juan Gris, *O možnostih slikarstva*, v: Tomaž Brejc (ur.), *Slikarji o slikarstvu*, Ljubljana: Mladinska knjiga 1984, s. 76.

96 E. de Bono, *Tečaj mišljenja*, s. 53.

je bolj podoben razlaganju. Analitik skuša v situaciji, ki jo analizira, najti in prepoznati določene *inteligibilne* vzorce, povezave in vsebine, vendar nikoli ne predpostavlja, da so to dejanske komponente situacije, pač pa le *ena od možnih oblik gledanja* nanjo. Obstajajo številne enakovredne analitične rešitve.⁹⁷

Dilema oz. težava pri obeh tipih analiz pa je, ugotavlja *de Bono*, da ob prevelikem številu konceptov (= analitičnih rešitev) predmet analize stagnira, ker je vse enako možno, in da ob enem samem analitičnem cilju predmet analize ravno tako stagnira, ker je koncept pomembnejši od dokaza (prevelika potreba po konceptu lahko posili stvarnost).

Vsak tip analize ima torej svoje prednosti in pomanjkljivosti, ker sta oba funkcionalno specializirana. *Interpretativni tip* je učinkovitejši pri analitičnem raziskovanju variantnih pogledov na stvari in se posebej obnese v situacijah, v katerih je potrebno poiskati alternative, med katerimi se je mogoče odločiti, *komponentni tip* pa je posebej primeren za analizo strukture dejanskosti. Komponentni tip analize s pridobivanjem in obdelavo empiričnih dejstev »ozemlje« in brzda samovoljnost interpretativnih spekulacij, interpretativni tip pa prekvaša svet faktov in materialnih determinizmov s tem, da jih osvetljuje z različnih zornih kotov in jih tako duhovno dinamizira.

Zaradi opisanega funkcionalnega interakcionizma in zaradi kompleksne narave umetnosti in religije je v raziskovanju umetnostnih in religiozних fenomenov oba tipa analize nujno uporabljati v povezavi. – *V zvezi z*

⁹⁷ Ni težko uvideti, da je ta tip analize pogost spremljevalec razlage umetnostnih in religiozних vsebin.

umetnostjo uporabljamo komponentni tip analize takrat, ko je potrebno duhovnim vsebinam poiskati ustrezne formalne ekvivalente oziroma dešifrirati formalno strukturo nekega konkretnega umetniškega dela, hermenevtični tip analize pa takrat, ko se je potrebno odločati o (vsebinskih in formalnih) alternativah in takrat, ko je potrebno formalne relacije obuditi v individualizirano doživetje. – *V zvezi z religijo* pa komponentni tip analize uporabljamo takrat, ko je potrebno analizirati sestavo in funkcioniranje njene materialne in simbolične infrastrukture, interpretativni pa takrat, ko je potrebno otipati žilo akcijskemu radiju njenega transcendiranja in njene metafizične »unikatnosti«.

C) RAZISKOVANJE IN MORALNI KREDIT

Temeljna nevarnost znanstvenega diskurza obstaja, če parafraziram *Karla Popperja*, v tem, da ne poizkušamo falsificirati svojih hipotez, ampak se veliko raje oziramo za dogajanja in fakti, ki potrjujejo naša prepričanja in predsodke, in zadržito branimo lastna stališča tudi še po tem, ko so bila falsificirana, če – in ker – to ustreza našemu samoljubju. Gre za dve naravni, a raziskovalno pogubni agregatni »stanji« duha, ki se jima lahko raziskovalec ogne le z zavestnim naporom, s tem, da – kot pravi *Vinko Ošlak* – raziskovanje »kreditira z moralo«.

Dobro ilustracijo prvega »stanja« je mogoče najti v ateistično impregniranih raziskavah religije. O tem, kako veliko nazorske motiviranosti in kako malo znanstvenega je bilo do nedavna v družbenih vedah o religiji, zanimivo pišeta (sklicujoč se pri tem tudi na druge avtorje) *Rodney Stark* in *Roger Finke*, vodilna ameriška sociologa religije v uvodnem delu knjige *Dejanja vere* (Acts of Faith).

Naj navedem indikativen odlomek: »... ,že bežen pogled na to literaturo izpostavi dejstvo, da se lahko nekdo psihološkemu študiju religije posveti še iz drugih motivov kakor pa zaradi poštenega poizkusa, da bi razumel naravo in posledice religije. Naj povemo kar naravnost. Nekateri psihologi so pod pretvezo znanosti poskušali proti religiji voditi premišljeno kampanjo.' Med njimi je Michael P. Carol, ki je nedolgo tega v *Journal for the Scientific Study of Religion* napolnil mnogo strani s trditvami, da je molitev rožnega venca ,prikrito zadovoljevanje potlačениh analno–erotičnih poželenj' in nadomestek za igranje ,s fekalijami'. Podobno trdi tudi Mortimer Ostow, da je evangeličanski protestantizem čisto nazadovanje ,na stopnjo duha otroka, ki se upira [raz]ločevanju od svoje matere. Mesija in skupnost kot taka predstavljata vračajočo se mater'. (...) Sodobni neo–freudovski psihologi so prav tako zelo rodovitni v ugotavljanju ,religiozne miselnosti'. Na prvi pogled se zdijo njihova stališča bolj verodostojna, ker ne trdijo kar direktno, da so religiozni ljudje že zaradi vere duševno bolni. Namesto tega pa so pripravljeni trditi, da resnično religiozni ljudje ne razmišljajo prav dobro, da so njihovi intelektualni procesi okoreli, da njihova vera odseva ,avtoritativnost'. Sklicevanje na avtoritativnost, da bi se razložil ,fundamentalizem', je splošno od druge svetovne vojne naprej. Začelo se je, ko so si T.W. Adorno in njegovi kolegi izmislili ,avtoritarno osebnost', pri kateri religijsko verovanje sprošča napetosti, ki nastajajo zaradi človekove nezmožnosti prenašanja kakršnegakoli intelektualnega protislovja ali dvoumnosti. Trdili so, da avtoritativnost ne napravi ljudi le za religiozne, ampak se avtoritarnost in religioznost v njih povežeta v fanatizem. Vse to so trdili kljub dejstvu, da še nobena kompetentna in preverljiva študija

ni pokazala, da obstaja povezava med avtoritativnostjo in religioznostjo«.98

Dovolj dobra ilustracija drugega »stanja« pa je naslednja odkritosrčna misel fizika *Josepha Forda* s Tehnične univerze Georgije: »Vem, da zmore večina ljudi, tudi tistih, ki se počutijo lagodno ob najbolj zapletenih problemih, le redko sprejeti celo najbolj preprosto in očitno resnico, če morajo ob njej priznati zmotnost svojih zaključkov, ki so jih s takim navdušenjem razlagali kolegom, jih ponosno oznanjali izza katedra in jih nit za nitjo tkali v tkanino svojega življenja«.99

Oboje ne potrebuje komentarja ...

3. IZHODIŠČA IN PERSPEKTIVE

Vsa kritika znanosti v 20. stoletju je dokazala, da ni ne »čistega dejstva« ne raziskovanja, ki bi ne bilo že od začetka podzidano s sistemom predpostavk, od katerih sta vnaprej odvisna struktura in »akcijski radij« rezultatov. Ker je temu tako, naj odprto povem, s kakšnimi izhodišči in – kar od tod sledi – s kakšno »subjektivno avreolo interpretacije« (Chardin) imamo opraviti v pričujoči predstavitvi odnosa med umetnostjo in religijo.

Apriorni izhodišči sta dve. Prvo obstaja v bistveni pomembnosti, ki jo pripisujem *odnosu* med zunanostjo in notranostjo v fenomenih. Drugo pa v duhovni vrednosti, ki jo prepoznavam v *organizaciji* fenomenalne

98 Rodney Stark in Roger Finke, *Acts of Faith. Explaining the Human Side of Religion*, Berkeley: University of California Press, 2000 (uvodna razprava je pod naslovom *Vloga ateizma in vere v študiju religij* prevedena v: *Tretji dan* 4–5/2002/, s. 30–41; cit. s. 31).

99 Nav. po: James Gleick, *Kaos. Rojstvo nove znanosti*, Ljubljana: DZS, 1991, s. 46.

zunanjosti. Torej: organska povezanost fizičnega in duhovnega (ki sploh šele omogoča raziskovanje odnosov med fenomeni, ne pa le raziskovanja odnosov med fenomenalnimi fragmenti) in duhovna pomenljivost znakovno–simbolične organizacije v umetnostnih in religioznih fenomenih. To sta dve hipotezi, ki bi ju – če ne zaradi njune spornosti pa zaradi njune »teoretičnosti« – marsikdo že na začetku zavrge. Vendar ob vsem, kar mi govori fenomenologija, ne vidim poti, kako bi mimo njiju prišli na sled enkratnemu utripu in enkratni interferenci umetnosti in religije v prostoru in času.

Za proučevanje na takih temeljih pa je, kot je nakazala dosedanja razprava, nujno izoblikovati in v sebi razviti nekaj – teilhardistično rečeno – posebnih »čutov«.¹⁰⁰ Na primer:

Čut perceptivne fleksibilnosti, ki razširja meje naše odprtosti za stvari (*Kaj še lahko opazim? Dolžan sem upoštevati vse, tudi »neljube« faktorje!*) in omogoča gledati nanje z različnih zornih kotov in na različne načine.

Čut za »naravnavanje ostrine« v odnosu do proučevanih fenomenov, ki z interaktivnimi razmerji odpira vrata raziskovanju avtentičnega izkustva z njimi.

Čut za koordinacijo percepcije in logike, ki omogoča, da se empirični stik s predmetom raziskovanja spontano in sproti poji z mišljenjem in logiko.

Čut za formalne variacije v znakovno–simbolični organizaciji, ki omogoča sledenje njihovemu pretanjenemu duhovnemu resoniranju; čut za *formacijo*, da bi lahko vzletel čut za *informacijo*.

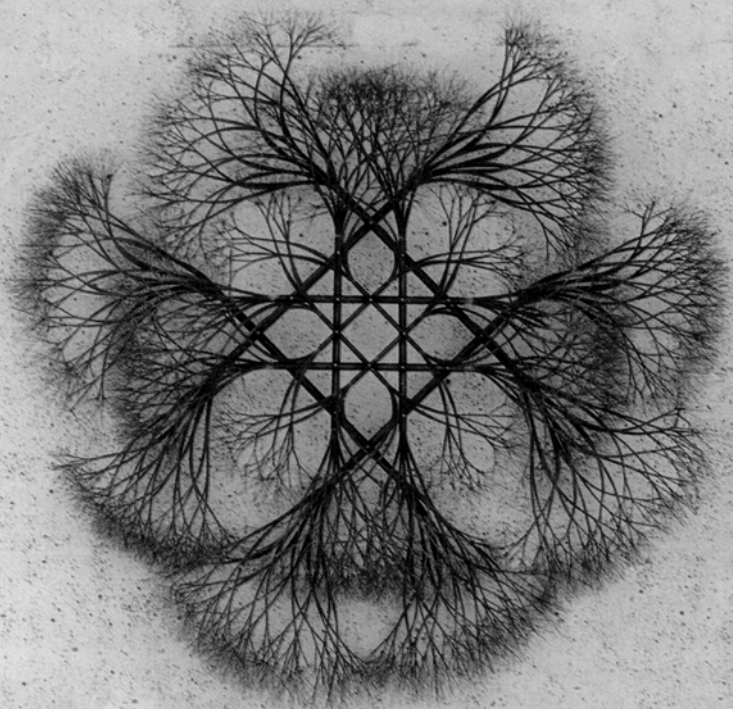
Čut za transcendiranje, ki meri daljo in nebeško stran kipenju človeške notranje dejavnosti, temu presežnemu

100 Prim. T. de Chardin, *Le Phénomène*, s. 28–29 (*Pojav*, s. 11–12).

»klicu divjine«, tako nespregledljivo genomiziranemu v velikopoteznosti duha in trdoživosti mesa.

Čut za centro–kompleksnost, za ta absolutni parameter umetnostnih in religioznih fenomenov v prostoru in času, ki omogoča videti in razumeti zunanost (formacijo) kot funkcijo notranjosti (informacije), notranjost (informacijo) pa kot funkcijo znakovno–simbolične organizacije.

Predvsem pa čut za »kreditiranje« raziskovanja z moralo, ki omogoča, da »interes« raziskovanega pojava postavimo pred interese druge vrste.



JOŽEF MUHOVIČ
UMETNOST IN RELIGIJA

II. DEL
UMETNOST IN RELIGIJA

UMETNOST IN RELIGIJA

»Nismo samo od tega sveta.«

(Hoimar von Ditfurth)

»Največji dar, ki človek ga užije,
je, da božanske zve narave tajno:
kako, kar snovno je, v duha prelije,
kako, kar duh rodi, ohranja trajno.«

(Johann Wolfgang Goethe)

»Med vsemi groznimi verstvi je najgroznejše
oboževanje boga v človekovi notranjosti.
Kdor pozna človeka, ve, kaj to pomeni.«

(Gilbert Keith Chesterton)

Umetnost in religija – v akciji, reakciji in interakciji, v divergenci, konvergenci in emergenci, v energetiki in sinergetiki ... Poglejmo za začetek, s čim imamo pravzaprav opraviti, ko se začnemo zanimati za to koprodukcijo Muz in metafizike?

S fenomenologijo, ki gre v milijone artefaktov, ki pleza prednostne smeri v kreativnosti, razživeta tako v obliki kot v vsebini, s fenomenologijo, ki odmotava Ariadnino nit od *Altamire* do *Louvra*, od totema do *Le Corbusiera*, simultano nakvašena s fermenti mističnega, spekulativnega in pragmatičnega, s fenomenologijo, ki non-

šalantno prestopa ideološke pregrade,¹ brez katere bi bila zakladnica umetnosti kakor izropana ... Skratka: s fenomenologijo, pred katere kvantitativno in kvalitativno lestvico obstaneš in ostrmiš.

Ko prisluškujem v to respektabilno množičnost in kvaliteto, se mi iz nje pred vsakim podrobnejšim študijem oglašajo ena konstatacija in dve intuiciji. In dajejo intonacijo vsemu, kar bo sledilo.

a) *Konstatacija*. Lahko dokazljivo dejstvo je, da so zunanji izrazi religioznega doživljanja že od prvih dokumentiranih začetkov tega doživljanja v poznem *paleolitiku* pretežno oblikovani z umetniškimi sredstvi in da v vseh doslej znanih kulturah mnoga vrhunska umetniška dela v svoji obliki in vsebini razodevajo religiozno inspiriranost. V smislu simbolične artikulacije religioznih idej in religiozne vzpodbujenosti oblikotvorne imaginacije med umetnostjo in religijo od najzgodnejših dob do danes obstaja neka »usodna privlačnost«, neka spontana formalna in semantična simbioza, ki pa kljub razvidnosti učinkov še vedno ostaja zavita v meglo ... in s svojo kompleksnostjo kliče po refleksiji.

b) *Prva intuicija*. Če upoštevamo izsledke sodobne filozofije in religiozologije, je odveč ponavljati, da religija ni niti fantazijski narkotik zoper Damoklejev meč minljivi-

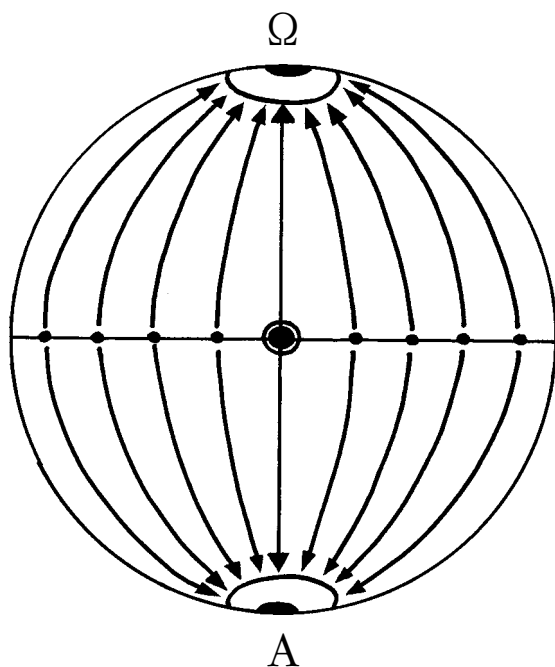
¹ O prestopanju teh pregrad bi bilo mogoče navesti veliko primerov, vendar se naj omejim na enega samega. Ko *Karl R. Popper*, ki je bil do religije znano »zelo skeptičen«, razvija svojo »umetnostno teorijo«, kritizira nezmožnost številnih modernih umetnikov, da bi ljubili velike stvaritve preteklosti, »velike mojstre in njihova čudovita dela, najbrž največja, kar jih je človeštvo ustvarilo« (*Ausgangspunkte. Meine intellektuelle Entwicklung*, Hamburg: Hoffmann und Campe, ¹1992, s. 98). Zanimivo pa je, da se, potem ko te stvaritve našteje (»katedrale, Sikstinska kapela, Matejev pasijon, Mozartova, Beethovnova, Schubertova maša«; prav tam s. 123), izkaže, da ima *Popper* za največje mojstrovine človeštva *dela sakralne umetnosti*. Religiozni skepticizem ni pri tem nikakršna ovira ovira.

vosti in reve, niti konzumni eliksir, s katerim si človek po malem tolaži grozo in nelagodje pred kozmično ogromnostjo in kompleksnostjo, niti sredstvo za mašenje neznanek v njegovih gnostičnih enačbah niti opiat v tehnologiji razredne nadvlade niti atavistična zlitina vraževerja in nevednosti ..., ampak ... Ampak: veličastni in ekscesni »klic divjine« z one strani berlinskega zidu empirije,² transcendentalni eho človekovi potrebi po tem, da razširi obzorja svoje eksistence do skrajnih meja, da nastavi radarje nedoumljivemu in skuša v gnostičnem spoprijemu z enormno zapletenostjo vesolja smiselno sestaviti *alfa* z *omega*, vbrizg hormona upanja in prihodnosti v človekovo temeljno eksistencialno nepotešenost na tem planetu ...³ Skratka: sirenski klic z onkraj vsega, na kar človek 21. stoletja kaj da, pa vendar klic proti kateremu postmoderni *Odisej* – zgleda – nima učinkovitega voska.

c) *Druga intuicija*. Kadar sta umetnost in religija obrnjeni v isto smer, k isti slutnji, k istemu cilju, se jima dogaja podobno, kot se dogaja ljudem, ko se z različnih ekvatorialnih področij napotijo proti kateremu od zemeljskih polov. Njuni poti se pričneta postopoma stekati

2 Klic z one strani opazovanja, merjenja, eksperimenta in dokaza, pa vendar klic, ki je več kot razvidno intoniran v velikopoteznosti človekovega duha in trdoživosti mesa, v človeški megalomaniji in človeški radoživosti.

3 Kajti: »Če kaj na tem božjem svetu ne potrebuje dokazovanja, je (to) človekova temeljna nepotešenost na tem planetu. To njegovo nepomirljivo iskanje manj strpinčene lege na trnovem ležišču, na katerem mu je poslano. (...) Njegov tisočkrat zastavljeni poskus, da se prebije nekam, kjer mu bo manj sile, če to že ne bo popolna pomirjenost (...). Da se iz telesne krhkosti prebije v zdravje, iz spoznavne teme v razvidnost nad seboj in stvarstvom, iz čustvene razbičanosti v harmonijo življenjskega občutja, iz družbene džungle v novo mesto pravice, iz moreče enoličnosti v zanosno novost, iz teme k luči, iz carstva nujnosti v carstvo svobode ... Če je kaj pod zvezdami evidentno, je prav ta zavest, da s človekom na zemlji ni tako, kakor bi moralo biti ...« (Alojz Rebula, *Skozi prvo zagrinjalo*, s. 145).



Slikovna priloga 3: Kakor se v bližini polov meridiani čedalje bolj stekajo, tako se v približevanju istemu polu transcendiranja stekata tudi poti umetnosti in religije.

in konvergirati (slikovna priloga 3). Tem bolj, čim bližje cilju sta, in toliko bolj, kolikor višji in bolj univerzalen je cilj. Poti se stekata, vendar se ne pomešata, ampak prav do konca oblegata stvarnost in cilj vsaka pod svojim kotom in vsaka s svojim komplementarnim poslanstvom.⁴ Religija ne postane *Gesamtkunstwerk*, umetniško delo ne *sveto* samo; umetnost ni *dekla* religije, religiozna vsebina ne *bianco menica* umetniškega deficita. Enačba sodelovanja med umetnostjo in religijo se po mojem mnenju izteče samo v primeru, ko obe sferi v »bratskem kolumbovstvu« in sinergični korespondenci zidata loke k istemu sklepniku, k istemu polu eksistencialne konvergence; na površju sicer oddaljeni, a z vsakim zidakom višje in bližje. Ali drugače: enačba se prav izteče le v primeru, ko umetniška forma ni drugega kot v označevalni materiji razvita in prečiščena »inkarnacija« religiozne vsebine, in ko ta umetniško *informirana* oblikovna prečiščenost postane vzgon in gorivo religioznega transcendiranja; ko, skratka, religiozno izkustvo postane umetniška *resničnost* in umetniška *resničnost* s svojo nazornostjo⁵ *movens* navdihovalec religioznega izkustva.

Pomen besede *resničnost* je mogoče opisati z dvema latinskima besedama, iz katerih izhaja: z besedo *realis* in z besedo *actualis*. Prva izvira iz latinske besede *res*, ki pomeni stvar, druga pa iz besede *actus*, ki pomeni dejanje. V prvem pomenu je resnično vse, kar je *predmet* čutnega ali duhovnega spoznavanja, se pravi vse, kar biva mimo in neodvisno od našega mišljenja (npr. umetniški artefakt). V drugem pomenu pa resnično pomeni toliko kot

4 Prim. T. de Chardin, *Le Phénomène*, s. 22 (*Pojav*, s. 7–8).

5 Saj pravi pregovor: *Daleč od oči, daleč od srca*. – Boga kot ekstremno Drugost naše eksistence in izkušnje si brez take ali drugačne ponazortive ne moremo niti misliti, kaj šele *ljubiti*.

»biti usmerjen k uresničenju«. To naravnost je potrebno najprej razumeti kot voljo do (samo)uresničevanja. »Vsako bitje«, pravi Tomaž Akvinski, »je toliko popolno, kolikor bolj je uresničeno. Nepopolnost je v tem, da se nekaj, kar bi lahko bilo, ne uresniči.«⁶ Biti naravnost k (samo)uresničenju pa pomeni tudi to, da je človek v svojih prizadevanjih inspiriran z optimalnim ciljem uresničevanja (vrhunski eksistencialni »atraktor«⁷).

V tem smislu je mogoče vnaprej reči dvoje: 1. da plodno in optimalno sodelovanje umetnosti in religije ne more biti interferenca, ki na nekaterih mestih krepi in na drugih slabi, ampak kontrapunktiranje, ki obe strani vzajemno poudarja, in 2. da koordinatni sistem tega sodelovanja – enako kot koordinatni sistem človekove eksistence – tvorijo tri osi: *koordinata spoznanja* (resnice), *koordinata realizacije* (spoznanega) in *koordinata optimirane* (življenjske, ustvarjalne) *orientacije*.

6 »Unumquodque autem intantum perfectum est, inquantum est actu; nam potentia sine actu imperfecta est« (Tomaž Akvinski, *Summa theologica* I, II, 3, 2).

7 Atraktor [iz angl. *attraction* = privlačnost, vaba, čar], v teoriji kaosa »privlačna točka«, h kateri tendirajo številске oz. grafične vrednosti. V faznem prostoru so atraktorji točke ali množice točk, h katerim se približujejo trajektorije, ko gre čas proti neskončno. – Tu: privlačni pol bivanjske in operativne konvergence.

PRVO POGlavJE

PREDPOSTAVKE IN KOORDINATE

1. KONTRAPUNKT ŽIVLJENJA

To, kar določa človekovo posebnost in enkratnost v naravi, je njegova težnja, da sebe in svoje ravnanje reflektira. In to istočasno v dveh smereh. Po eni strani si prizadeva reflektirati svojo *aktualnost*, po drugi svojo *potencialnost*. Prvi pol te refleksije temelji na spoznanju *bíti*, drugi na spoznanju *smisla*.

Spoznanje bíti [Erkenntnis des Seins] in *spoznanje smisla* [Erkenntnis des Sollens] sta, pravi *Hoimar von Ditfurth*, človekovi najbolj bistveni življenjski nalogi.⁸ Polni človekovi eksistenci stopa svet nasproti v obliki dveh komplementarnih gnostičnih nalog: a) spoznati, *kaj* in *kako* eksistira in b) spoznati, *kakšen smisel* vse skupaj ima. Človek mora po eni strani kar se le da objektivno »identificirati« svet, po drugi strani pa mora ravno tako ugotoviti, kaj mu je v tako spoznanem svetu storiti. »Identificirati« mora svojo avtentično pozicijo v svetu in izoblikovati svojo vizijo prihodnosti, pri čemer ga praviloma zadovolji samo tista, ki jo *ima* za optimalno.

Na eni strani torej zavezanost objektivnosti in praksi, na drugi zavezanost viziji in svobodi odločanja; na eni strani zmotljivost in radost gotovosti, na drugi skušnjava zaletavosti in vznemirjenje ob pluralizmu možnega; na

⁸ Hoimar von Ditfurth, *Der Tod als Grenzsituation. Die Existenzphilosophie und der Begriff des Wesentlichen*, v: isti, *Die Sternen leuchten auch wenn wir sie nicht sehen. Über Wissenschaft, Politik und Religion*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994, s. 39 isl.

eni strani optimum akcije, na drugi optimum projekтивности; na eni strani *fizika*, na drugi *metafizika*.

Vprašanje spoznanja biti in vprašanje spoznanja smisla sta v življenju, pravi *Ditfurth*, redko dojeti tako zagreto in resno, kot bi se to spodobilo digniteti problemov, h katerim usmerjata. Razlog za to je v tem, da vsak čas svojim sodobnikom (s tradicijo, vzgojo in navadami) v splošnem daje že gotove in ustrezne odgovore nanju. Vendar ne vsakokrat v enaki meri in enako prepričljivo. Če naš čas danes občutimo kot kaotičen, je to prav zato, ker aktualni odgovori na omenjeni vprašanji niso več dovolj kompletni in kompleksni.

Na najsplošnejši ravni je torej mogoče reči dvoje: prvič, da reka človeškega življenja in delovanja teče med načrtnim spoznavanjem dejanskosti in argumentiranim osmišljanjem prihodnosti, in drugič, da ni prave reke, če ni na obeh straneh dovolj globoke struge. Vsakršno utemeljeno načrtovanje prihodnosti je možno šele takrat, ko je osnovano na poznavanju aktualnosti. In narobe: vsakršno delovanje v sedanjosti je v svoji učinkovitosti bistveno ohromljeno, če ne sledi neki viziji prihodnosti. Najprivlačnejši cilj nič ne koristi, če ga ne morem realizirati, in vsa spoznanja zakonitosti danega nimajo rezona, če ne vem, za kaj naj jih smiselno uporabim. Sklep je jase: *empirična* in *projektivna* plat človekovega delovanja se iščeta in potrebujeta. In to tako na *subjektni* kot na *objektni* ravni.

Subjektna raven: Človekova naloga, pravi *Viktor E. Frankl*, ni samo to, da »uresniči samega sebe«, ampak da v svetu realizira *smiselne* možnosti, ki čakajo, da jih človek uresniči.⁹ Temeljna antropološka signatura človeka je po *Franklu* v tem, da je bitje, katerega bit ni nikdar usmerjena zgolj nase. Človeška *bit kaže na smisel*, ki ga je potrebno

realizirati v stvarnosti, ali na sočloveško bít, h kateri se ljubeče obrača. Skratka: človek je k *smislu* in *osebi* orientirano bitje. Človek se hoče posvetiti nečemu, ali pa se ljubeče predati drugi osebi. In prav toliko, kolikor se človek dejansko nečemu posveti in kolikor se dejansko preda drugi osebi, tudi je človek v polnem pomenu besede. Šele v človekovi zmožnosti, da prezre samega sebe, da v predanosti določeni nalogi ali v predanosti ljubljenu človeku pozabi nase, je človek popolnoma on sam.¹⁰ Potem uresniči samega sebe. Ne v zaskrbljenosti za svoje samouresničenje, ampak v transcendiranju samega sebe. Samouresničenje, ugotavlja *Frankl*, se lahko posreči le kot stranski učinek, kot »nenameravano dejanje«. Samouresničenje, ki si ga človek zastavi za cilj (kar je do nedavna priporočala t. i. *theory of self-actualisation*), se znova in znova izkaže za neuspešno. Dogaja se nekaj podobnega kot pri težavah s spolnostjo: čim bolj moški misli na svojo spolno moč in se osredotoča nanjo, tem bolj je podvržen impotenci; čim bolj se ženska osredotoča na orgazem, toliko dlje od njega je.¹¹

Človek lahko – psihološko gledano – spozna in realizira svojo bít le v primeru, da jo transcendirata, da jo dojame kot funkcijo nekega presežnega (čeprav zelo konkretnega) smisla, da ji »nadstavi« nek *nadindividualni atraktor*. Ali z drugimi besedami: samoaktualizacija rabi *samo-presegajočo kakovost bivanja*. Dostopna je samo preko realizacije smisla v svetu. To, pravi *Frankl*, mi je postalo

9 Prim. Viktor E. Frankl, *Slavnostno predavanje na 12. mednarodnem kongresu o družini* (Dunaj, 20. – 23. oktobra 1988); cit. po: Elisabeth Lucas, *Družina in smisel*, Celje: Mohorjeva družba, 1993, s. 6.

10 Ali kot je nekoč zapisal *Albert Schweitzer*: »Edini zares srečni ljudje, ki sem jih kdaj v življenju srečal, so bili ljudje, ki so se popolnoma predali določeni stvari« (cit. po prav tam, s. 9).

11 Prav tam, s. 7.

jasno v delčku sekunde, v nekem tipičnem *aha doživetju*. Bilo je v Melbournu leta 1957, ko je predaval na Inštitutu za psihologijo. Po predavanju mu je predstojnik za spomin poklonil avstralski bumerang. In takrat je uvidel, da je to natančno pravi simbol za samopresegajočo kvaliteto človeškega bivanja. Običajno mislimo, da se bumerang vrne k tistemu, ki ga je vrgel. To pa sploh ne drži. Bumerang se vrne samo takrat, kadar je *zgešil cilj*. In točno tako je tudi s samouresničenjem. Samo tisti ljudje obračajo pozornost nazaj nase, samo tisti si priskrbijo program za samouresničevanje, ki so bili razočarani in prikrajšani v prvotni želji, da zunaj v svetu naredijo ali doživijo nekaj smiselnega.¹²

Spoznanje biti in spoznanje smisla lahko v človeški psihologiji le drugo v drugem dosežeta kulminacijo. In tu ni nobenih bližnjic.

Objektna raven: Spoznanje biti vidi odnose in dela z odnosi, spoznanje smisla vidi kvalitete in dela s kvalitetami. Spoznanje biti je analitično in vidi celote kot sisteme odnosov, spoznanje smisla pa je sintetično in vidi celote kot preproste kvalitete. Če empiričnih celot ne znamo ali ne moremo videti v luči preprostih kvalitet, ne moremo razumeti njihove narave in sistemskosti. In če preprostih kvalitet ne znamo ali ne zmoremo učinkovito realizirati (= in-formirati), te ne morejo služiti kot katalizatorji spoznanja in *uvida*. Dokaz za prvo je *imaginacija*, dokaz za drugo *umetnost*.

Imaginacija. Po mnenju fizika *Jakoba Bronowskega* sta spoznanje in imaginacija neločljiva vidika in sovprežena faktorja intelektualnega izkustva. *Bronowsky* vidi v imaginaciji tisti element, ki s pomočjo »preprostih kvalitet«

¹² Prav tam, s. 9–10.

poenoti različne intelektualne dejavnosti in pomaga izoblikovati nove pojmovne *integracije* izkustvenih dejstev.¹³ Naj to ilustriram na nekaj primerih. – Šolski primer je primer kemika *Friedricha A. Kekuléja*, ki je raziskoval molekularno strukturo *benzena*. Strukturo benzena je nekoč v nemirnem polspanju *uzrl* v »preprosti kvaliteti« v krogu plesočih atomov in to imaginativno uzrtje je bilo dovolj, da je pravilno doumel naravo kemijske realnosti. – Nadaljnji primer je *Newtonovo* odkritje zakona splošne gravitacije. *Newton* v svojem času ni imel ne denarnih sredstev ne znanstvenih pripomočkov, kakršne imajo fiziki danes. Imel pa je Luno. In z njeno pomočjo je izvedel namišljeni eksperiment. Rekel si je: Seveda ne morem zagnati jabolka okoli Zemlje, lahko pa si zamislim, da je tisto jabolko Luna. Ko je *Newton* »*videl*« Luno kot jabolko, ki je »vrženo« okoli Zemlje, je napravil velikansko metaforo. Ko pa je končal s formulacijo v matematični obliki, je postal fiktivni eksperiment algoritem, se pravi formula, s katero je mogoče računati. To je pot, pravi *Bronowsky*, ki vodi od metafore do algoritma, pot, ki jo mora prehoditi vsaka znanstvena teorija, ker je vsaka teorija le izrez, vzet iz celotnega izkustva in zato nekatere povezave vedno izloča iz celote.¹⁴ – Tretji primer je primer *Rutherford–Bohrovega* modela atoma. Ko sta *Rutherford* in *Bohr* s sodelavci empirično raziskovala lastnosti atomov, sta prišla do kopice empiričnih dejstev, ki jih je bilo potrebno souskladiti. To sta napravila s pomočjo predstave o planetih, ki krožijo okrog sonca. Pri tem sta se jasno zavedala, da model ni slika stvarnosti, ki sta jo proučevala, ampak slika njunega spoznanja o njej.

¹³ Jakob Bronowsky, *Le origini della conoscenza e dell'immaginazione*, Newton Compton, 1980, s. 31; cit. po: Butina, *O slikarstvu*, s. 54.

¹⁴ Prav tam.

– Zadnji primer, ki sem ga izbral iz morja obstoječih, pa je primer sodobnega ameriškega fizika *Chu*–ja. *Chu* je z lasersko svetlobo analiziral nek izmikajoči se atom. Pri tem delu je zajel majhno število atomov in jih zgostil v vroč in gost plin, nekakšno past za atome, ki ga je imenoval »optični sirup«. Uporabil je torej opisno metaforo. V intervjuju je povedal, da takrat, ko razmišlja o nekem problemu, ta problem navadno skrči na najbolj osnovne izraze, ki jih lahko razume. S takšnimi izrazi lahko v svojem umu fleksibilno operira in se z njimi igra. Zanj začetek s formulo ni zelo ploden. Formulo mora prevesti v bolj enostavne in bolj primarne »celostne kvalitete«, s katerimi um lažje dela. Na ta način lažje oblikuje delovne modele, lažje jih spreminja, poleg tega pa jih tudi lažje razloži sodelavcem in študentom.¹⁵

Tisto, kar je v tej zvezi zanimivo, je dejstvo, da je znanstvena hipoteza v resnici oblika metafore, za katero navadno pravimo, da je element *umetniškega mišljenja*. Definicija pravi, da je *metafora* govorna figura, v kateri uporabimo neki izraz ali frazo tako, da z njo označimo nekaj, za kar sicer ni dobesedno primerna, nam pa z oddaljenostjo primerjave omogoča opozoriti na kakšen poseben aspekt označevanega pojava ali osvetliti njegovo inherentno naravo (čipkasti kontrapunkt stvari in misli, zanosni arhitektonski gejzir; atomsko osončje; optični sirup). Tudi *metonimija* je govorna figura, v kateri eno besedo zamenjamo z drugo zaradi neke dejanske zveze med označenimi fenomeni (berem Platona, tj. njegove spise). Oba postopka omogočata, da z že pridobljenimi izkustvi izrazimo nova, še neizražena. Njun miselni lok gre od že znanega k novemu. Predvsem pa je pomembna tista

¹⁵ Prim. prav tam, s. 56.

njuna funkcija, ki omogoča, da postanejo čisto abstraktna spoznanja čutno dostopna na tisti posebni – *poetični* – način, v katerem lahko tudi zapletene pojave razumemo kot »preproste kvalitete«; in to v enem samem miselnem dejanju.

Biolog *Julian Huxley* piše, da so znanstveni zakoni in pojmi organizirane stvaritve človeškega uma, s katerimi neurejeno snov naravnih pojavov, kakor se nam kažejo v surovi in neposredni izkušnji, spremenimo v urejeno in uporabno obliko. Primer take urejene in uporabne oblike je kemična formula. Po *Huxleyevem* mnenju med metodami znanstvenega izražanja v formulah in umetniškimi poetičnim izražanjem ni bistvene razlike. Ko znanstveniki in umetniki sintetizirajo izkustvo v zgoščen izraz, ki pove veliko več, kot dozdevno kaže, in ki velja za množico posamičnih primerov, pravzaprav uporabljajo enaka sredstva (metafore in metonimije). Shakespearova tragedija *Macbeth*, pravi *Huxley*, je model človeških odnosov v družbi na enak način, kot je kemična formula model odnosov med atomi določene snovi.¹⁶

Umetnost. Huxleyev primer pokaže, da igra imaginacija tako v znanosti kot v umetnosti podobno pomembno vlogo. Treba pa je vsekakor opozoriti tudi na razliko med obema imaginativnima modalitetama. In ta razlika je *estetska*. Znano je sicer, da se *realizacija* imaginativnih »kvalitet« tudi v znanosti spontano barva z estetskimi vidiki. Znanstveniki svoje teorije pogosto opisujejo kot »lepe«. Estetski čut mnoge med njimi kot rdeča nit vodi pri urejanju empiričnih in teoretskih dejstev. Tako je na primer *Albert Einstein* nekoč zapisal, da je prvi preizkus matematične pravilnosti *lepota* in *eleganca* matematične

16 Julian S. Huxley, *Essays of a Humanist*, London: Penguin Books & Chatto and Windus, 1964, s. 105.

rešitve in da ni prostora za *grdo* matematiko. *Paul Dirac* pa je prepričan, da je *lepota* varna vodnica pri iskanju resnice in da so zelo uspešna znanstvena pravila tudi *lepa*.¹⁷ Kljub temu pa je potrebno opozoriti, da je estetska komponenta v umetnosti ne le potencirana (kar je naravno), ampak ima tudi potencirane posledice. Na kaj mislim?

Posebnost imaginacije v umetnosti je v tem, da nam, prvič, kaže *podobe*, ki niso zgolj predstave nečesa že vide-nega, temveč podobe nečesa šele zamišljenega, nečesa, kar biva samo v teh podobah, in da nam, drugič, te podobe predstavi na način preprostih in prečiščenih kvalit, ki nas simultano nagovarjajo na čutni in duhovni ravni in lahko prav v moči tega dvojnega nagovora učinkujejo kot katalizatorji izjemno kompleksnih doživetij in spoznanj.

Naj stvar ponazorim z nekaj primeri. – Na sliki *Svoboda vodi ljudstvo* (1830) je slikar *Eugène Delacroix* upodobil svobodo, ki vodi množico v boj za pravice, kot mlado dekle z zastavo v eni in puško v drugi roki. Ta alegorična metafora kaže abstraktni (in zato težko predstavljeni) pojem svobode v podobi mlade ženske; narod simbolizira zastava, puška pa govori o tem, da se je za svobodo potrebno boriti. – *France Prešeren* je v pesmi *Povodni mož* z uporabo sičnikov in šumnikov ustvaril zvočno podobo viharja, v katerem je povodni mož odnesel Urško.¹⁸ Zvočna podoba je simbol za etični vihar in povodni mož simbol za nevarnost, v katero se podaja vsakdo, ki greši zoper etična načela skupnosti.¹⁹ – V 5. simfoniji je *Ludwig van*

17 Več o tem glej v: Dolf Rieser, *Art and Science*, New York: Van Nostrand Reinhold Co., 1979, s. 10 isl.

18 » ... So brž pridrvili se črni oblaki, / zasliši na nebu se strašno gromenje, / zasliši vetrov se sovražno vršenje, / zasliši potokov derečih šumenje, / pričjóčim pokoncu so vstali lasje – / oh, Uršika zala, zdaj tebi gorje! ...«

19 Prim. Butina, *O slikarstvu*, s. 57.

Beethoven dosegel tako »dovršenost in trdno notranjo sklenjenost« v organizaciji zvočnega gradiva, da celota, kot piše dirigent *Leonard Bernstein*, »zbuja občutek, da je na svetu vendarle nekaj pravilnega, kar vedno velja, kar se ravna po svojih zakonih, čemur lahko zaupamo in kar nas nikoli ne izda«. ²⁰ *Beethovenova* glasba torej, čeprav ni »programska«, vstaja pred nami kot velika metafora oziroma metonimija strukturalnih in etičnih invariant sveta; kot *oda* veri, da je v stanju stvari dana možnost, da človeški rod doseže stopnjo popolnosti ...

Ob teh primerih postane jasno, kako prav je imel *E. de Bono*, ko je umetnost, ki »kristalizira izkustvene vzorce tako, da jih lahko vsrkamo, ne da bi jih morali prej doživeti in se jih naučiti s počasnim procesom indukcije«, definiral kot »pospešeni motor življenja«. ²¹

Umetniške forme nam omogočijo, da zelo kompleksne in zapletene vsebine dojamemo v obliki preprostih kvalit. To pa ne – kakor v znanosti ali filozofiji – zgolj na razumski ravni, ampak »z dušo in telesom«, da tako rečem.

Znanost in filozofija sta sistema pojmov in simbolov. Obe predstavljata sferi, s katerima človek najbolj izrazito presega svojo živalsko naravo in izkazuje svojo *dubovnost*. Njun svet je svet najvišje in najčistejše abstrakcije. Njuna spoznanja so eksperimentalno preverjena, dokazana, argumentirana itn. Vendar pogostokrat ne zmorejo niti prepričati, kaj šele navdušiti. Ob njih srce mnogim le redko hitreje udari. Ni še bilo kadilca, ki bi ga znanstvene študije in statistike s preciznimi dokazi o veliki verjetnosti, da dolgotrajno kajenje povzroči raka, odvrnile od kajenja. Zakaj?

²⁰ Leonard Bernstein, *Srečne ure ob glasbi*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1977, s. 74.

²¹ De Bono, *Tečaj mišljenja*, s. 54.

Za to obstajata dva razloga. Prvi razlog leži v tem, da logična argumentacija ni učinkovita sama na sebi, da ni tisto, s čimer bi lahko v čisto osebнем oziru komur koli prišli »do živega« (s čimer bi kadilca pregovorili k opustitvi kajenja ali hudobnega človeka, da stopi na pot modrosti). To pa zato, ker se mora, kot pravi *Vinko Ošlak*,²² človek za logiko najprej »odločiti«. Odločiti, da hoče nekaj najti, ne pa nekaj prikriti ali se čemu izogniti, odločiti, da bo razumno argumentacijo ne le razumel, ampak sprejel tudi njene konsekvence. Z drugimi besedami: z moralo mora kreditirati logiko. Trije velikani mišljenja in tri velike moralne avtoritete – *Budha*, *Konfucij* in *Pascal* – so s skoraj enakimi besedami povedali, da je pravilno, tj. logično mišljenje začetek vsega dobrega. Stvar pa je, tako *Ošlak*, s stališča običajnega človeka mogoče in treba tudi obrniti ter reči: *dobro* je začetek vsakega pravilnega, torej najprej *logičnega* mišljenja. Šele ta, ki se je v sebi odločil za dobro, uvidi, da je upoštevanje logike tudi najbolj razumno. – Drugi razlog pa je v tem, da lahko čista razumnost proizvede le razumsko, ne pa *psiho-fizične akcije*, da človeka nagovori na intelektualni ravni, ne pa tudi na čutni in emocionalni, ki sprožata celoviti angažma subjekta, se pravi njegovo pripravljenost na akcijo.

Umetnost pa prav s tem, da ideje in simbole »odene« v *učinkovito čutno podobo*, ki je sposobna konstruktivno vplivati tako na afekte kot na emocije in razum, doseže, da ... spoznamo večplastnost biti ... in vzamemo smisel zares²³ (glej dalje *Podkožje in-formativnosti*).

22 Vinko Ošlak, *Pogovori pod šotori*, Koper: Ognjišče, 1983, s. 33–34.

23 Naše spoznanje o svetu je odvisno od načinov zaznavanja in od načinov artikulacije zaznanega, ki jih imamo na voljo. Če empiričnih celot ne znamo

Če sklenem verigo teh razmislekov lahko rečem, da se vse človeško »dejanje in nehanje« z umetnostjo in religijo vred odvija v interakcijskem polju spoznanja biti in spoznanja smisla, da pa umetnost in religija v dinamiki tega *življenjskega kontrapunkta* nista le statista, ampak protagonista; dobesedno *katalizatorja* dogajanja.

Religija s tem, da s svojo preobrazbeno močjo tako na subjektni kot na objektni ravni človekovim prizadevanjem »nadstavlja« nek transcendentni cilj in permanentno premika mejnike pričakovanega in verjetnega v smeri *poslednjega* pola eksistencialne konvergence. Umetnost pa s tem, da daje neizrekljivemu »obraz« in z artefakti, ki simultano nagovarjajo tako centralno kot vegetativno hemisfero človeške eksistence, doseže, da vzamemo spoznano in artikulirano krvavo zares in s tem ne le v doživetju, ampak v življenju spojimo spoznanje biti s spoznanjem smisla. Njeni artefakti so po eni strani inspirativni prototipi »prevajanja« empirije v konceptualnost in konceptualnosti v empirijo, po drugi pa ravno tako inspirativni prototipi praktičnega »sobivanja« idej z realnostjo; se pravi primeri »prevajanja« in »sobivanja«, na uspešnosti katerega stoji in pade vsaka človeška ustvarjalnost in vsaka človeška razumnost.

Elan, ki kliče v koordinate presežnega. Elan, s katerim se je *dub* sposoben vpreči v akcijo in domišljija v dejstva. Kaj reči, če ne: dve nepogrešljivi merici kvasa v kontrapunktu življenja.

videti v luči preprostih kvalitiet, ne moremo razumeti njihove kompleksne narave. Če kompleksnosti razumljenega ne znamo učinkovito artikulirati, ne moremo sprejeti njegovih posledic.

2. KOORDINATE POSTMODERNEGA ČASA

Čas, ki ga živimo, je v isti sapi čas velikega začetka in čas velikega konca: začetka veliko obljublajoče informacijske ere in konca t. i. »velikih zgodb«.

a) Informacijsko zlato tele

So ljudje, ki skozi dioptrijo sprememb, ki so jih prinesle informacijske tehnologije, vidijo čudežno prihodnost, ravno »podatkovno avtocesto«, ki bo zdaj zdaj pustila za sabo konture »arhaičnega« sveta, ki smo ga poznali. Ko informacijski zanesenjaki govorijo o gradnji mostu v novo stoletje oziroma tisočletje, se pri odgovoru na vprašanje, kaj bomo preko tega mostu v novo ero prepeljali, niti malo ne zmedejo. Kaj le, pravijo, visokoločljivo TV, mobilno telefonijo, internet, virtualno realnost, nanotehnologijo ..., vse te čudovite in odrešujoče iznajdbe informacijskega tehnološkega razvoja.²⁴ Toda: ali ni ta zlati tovor le kovček vrhunske alpinistične opreme, ki je naravnost absurdna, če nam pogled seže samo do Šmarne gore in nedeljniške rekreacije, za Annapurne in Himalaje z brezdanjimi previsi pa je slep ali otopel? Internet je na primer prav nora iznajdba, če od enega konca sveta do drugega še tako hitro prenaša le monotonijo, praznino in dolgčas. Problem, ki ga je potrebno rešiti v 21. stoletju, pravi *Neil Postman*, zagotovo ni problem hitrega *razširjanja* podatkov. Ta problem je že dolgo rešen. Problem, ki se dejansko postavlja, je problem, kako podatke pretvarjati

²⁴ Povzeto po: Neil Postman, *Die zweite Aufklärung*, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 2001, s. 16–17.

v informacije, informacije v vedenja, vedenja v spoznanja, spoznanja v cilje in cilje v odločitve.²⁵ Ali kot je to lucidno izrazila pesnica *Edna St. Vincent Millay*:

*»Na ta bogati čas v njegovi temni uri
siplje iz rane neba ognjemet faktov ...
Tu ležijo, neproučeni in nepovezani.
Modrost, ki je rešitev iz zagate,
je iz dneva v dan pripravljena,
toda kaj, ko manjkajo statve,
na katerih bi bilo iz faktov moč stkati obleko.«²⁶*

Ni statev, s katerimi bi iz faktov tkali uporabno blago, ni atraktorja, ki bi bil sposoben nase vezati človeško modrost in človeške energije. Le človek je. Votel, plah, dekonstruktivistično nezaupljiv do jezika, skeptičen do najbolj očitnih stvari, brez prepričanaj, brez vizij, brez zaupanja v resničnost. V tehnološki izvidnici, a s kompasom brez igle v roki ...

Ali kot pravi *Gilbert K. Chesterton*: »Čas je, da nehamo iskati dvome in začnemo iskati odgovore«.²⁷

25 Povzeto po prav tam, s. 124.

26 Edna St. Vincent Millay, *Huntsman, What Quarry?*; cit. po prav tam, s. 15 (iz nem. prev. JM).

27 Gilbert Keith Chesterton, *Pravovernost*, Celje: Mohorjeva družba, 2001, s. 35.

b) Zgodba o velikih zgodbah

Naš čas je po prognoziranih koncih marsičesa (Boga, umetnosti, zgodovine) deklariran kot čas konca *velikih zgodb*, tj. konca kompaktnih religioznih, filozofskih in političnih ideologij, ki so se praviloma izrodile v totalitarizme. Skratka čas evtanazije velikih historičnih »mitov«, ki so nam s svojo teleološko rigidnostjo in obvezujočnostjo pili kri. Človek bi pričakoval, da bomo poslej srečni. Pa smo?

Zanimivo zgodbo o uživanju v tej sreči je pred četrto stoletja zapisal *Vinko Ošlak* v svoj dnevnik. Ker je s stališča moje razprave simptomatična, jo povzemam. V dnevniškem zapisu 13. julija 1978 piše *Ošlak* o tem, da je v knjigi znanstvene fantastike prebral črtico *Isaaka Asimova* z naslovom *Zadnje vprašanje*. Zgodba se začne s tem, da se dva znanstvenika navdušita nad novim kozmičnim računalnikom, ki je odkril metodo za praktično izkoriščanje neznanskih kozmičnih energij. Eden od obeh, v katerem je več filozofa, sredi navdušenja ostrmi in pravi: In vendar bodo nekega dne vse te energije izčrpane, vse zvezde bodo ugasnile in vse vesolje bo entropija spremeni v nič. Drugi, v katerem je več pragmatika, odvrne, da je to načelno sicer res, a da so do takrat še milijarde let. Vendar, se ne dá prvi, tudi milijarda ni neskončno in tudi milijarda nekoč mine, jaz pa nočem, da se to zgodi. In vtipkata v računalnik vprašanje, kako bi bilo mogoče entropijo zaobrtni. Računalnik suho odgovori: *Premalo podatkov!* Zgodba se potem ponavlja. Pisatelj nas vsake toliko milijonov let postavi pred novi par znanstvenikov, ki sebi in računalniku postavita isto vprašanje. In računalnik, kljub čedalje več zbranim podatkom, vedno

odgovori, da jih ima premalo. Zvezde ugašajo, vesolje se ohlaja, računalnik se iz snovne oblike spreminja v nekaj, kar že ni več snov, civilizacij že zdavnaj ni, tudi materije ni več, ne energije ... Le računalnik je še v neki nedoločljivi obliki. Vzdržuje ga prav neodgovorjeno vprašanje. Čez nekaj milijardletij pa se v računalniku, ki je imel o bivšem vesolju zbrano že vso vednost, utrne misel, da reče: *Bodi luč!* In bila je luč ... in padla je zastavica za novi štart zgodovine. – Pomenljiv pri tem pa je *Ošlakov* dostavek: *Tako komplicirane zgodbe si mora začeti izmišljati človek, če se mu zdi preprosta zgodba stvarjenja, ki jo pripoveduje Sveto pismo, preveč fantastična, da bi lahko bila resnična.*²⁸

Izženeš torej biblijsko *zgodbo* stvarjenja skozi glavna vrata, pa se v groteskno sofisticirani obliki priplazi nazaj skozi *science fiction*. Očitno stare zgodbe umirajo težko kakor povoženi mački. Sedmerim življenjem trobentajo memento. Le zakaj?

Naj skušam odgovoriti z definicijo. Ko uporabljam besedo oz. pojem *zgodba* (*story*, *Erzählung*), jasno, ne mislim na katero koli zgodbo, ampak s *Postmanom* na t. i. *velike* zgodbe – na »zgodbe, ki so dovolj globoke in kompleksne, da lahko nudijo razlage o izvoru in prihodnosti nekega naroda; na zgodbe, ki ustoličujejo ideale, postavljajo pravila obnašanja, ki imenujejo vire avtoritet in s pomočjo vsega tega tvorijo dimenzijo kontinuitete in smisla«. ²⁹ Nekateri te zgodbe imenujejo »*mite*«, *Marx* je nanje mislil, ko je govoril o *ideologijah*, Freud, ko je govoril o *iluzijah*. Poimenovanja niso pomembna, ključno pa je dejstvo, da ljudje brez zgodb te vrste ne moremo živeti. Preprosto zato, ker »občutimo« globoko in žgočo potrebo

²⁸ Vinko Ošlak, *Saj ni bilo nikoli drugače. Iz dnevnika 1978–1979*, Celovec: Mohorjeva družba, 1991, s. 11–12.

²⁹ Postman, *Die zweite Aufklärung*, s. 127.

po tem, da je naša eksistenca »oblečena in obuta v smisel«. ³⁰ Žival se lahko slepo zažene v prepad, človek pa ne bo napravil niti koraka, če ve, da gre v past ali da nima možnosti za uspeh. Smisel in upanje na uspeh pa sta usodno odvisna od transcendentnega konteksta z visokooktanskim moralnim fundamentom, ki narekuje ciljne koordinate in daje gorivo za polet. Ta kontekst je v bistvu to, kar imenujemo zgodba.

V skladu s tem se zdi naravno, da je konstruiranje zgodb glavna naloga naše *species*, saj še ni bila odkrita nobena človeška grupacija, ki bi ne razpolagala z zgodbo o tem, kako naj se obnaša in živi in zakaj naj se obnaša in živi ravno tako, ne pa drugače. In zlahka si tudi predstavljamo, da ljudi nič ne spravi bolj iz tira kot problematiziranje, demontiranje ali trivializiranje njihovih *zgodb*. ³¹

Če se nam čas, ki ga živimo, dozdeva problematičen in zmeden, je to natančno zato, ker živimo neke vrste *interregnum* med ne več inspirativnimi starimi in neobstoječimi novimi zgodbami. In tako bo vse dotlej, dokler ne rešimo problema, ki se v akademskem svetu imenuje *radikalni historicizem*. Poenostavljeno rečeno – kar njegovim zagovornikom seveda ni pogodu – gre za trditev, da ne obstajajo nikakršne poslednje resničnosti, zlasti ne moralne, da ni nobene transcendentalne avtoritete, ki bi lahko dala zadovoljiv odgovor na vprašanje: Ali je to ravnanje pravilno ali ne? O tem, katero ravnanje je pravilno (tako historicistična argumentacija), odločajo zakonodajalci, sodišča in cerkve. To pa z drugimi besedami pomeni: *ljudje*, ki stojijo za temi institucijami, ki so se zgodovinsko razvijale, in svoje pojmovanje pra-

³⁰ Alojz Rebula, *Vrt bogov. Koloradski dnevnik*, Ljubljana: Slovenska Matica, 1986, s. 245.

³¹ Postman, *Die zweite Aufklärung*, s. 128.

vilnosti in nepravilnosti sproti spreminjale in prilagajale konkretnim okoliščinam. Zato so različne kulture razvile različne pojme moralne pravilnosti in nikogar ni, ki bi lahko odločal o tem, katera ima bolj prav.³² *Hamurabijev zakonik* je npr. očetu, ki ga je sin udaril, dovoljeval, sinu odsekati roke, možu, ki je ženo zalotil pri prešuštvu, da jo utopi ipd. Ali lahko z gotovostjo trdimo, da so Babilonci v teh stvareh ravnali napak in nemoralno? Nekateri to vsekakor trdijo. Mnogo tega, kar določa Hamurabijev zakonik, je v *Tálmudu* kritizirano in označeno za primitivno. Marsikaj, kar stoji v *Tálmudu*, nasprotuje pravnemu redu katere od katoliških držav. Kdo ima potemtakem tu prav? Zakonodajalci katoliške države bi zase gotovo trdili, da njihov pogled na svet izhaja direktno iz *Ježusovih* zapovedi. Podobno bi ljudje, ki jih zavezuje *Tálmud*, svoja moralna načela utemeljevali z *Jahvejevimi* zapovedmi. In enako bi se na napotke svojih bogov lahko sklicevali *Babilonci*.

Nekdo, ki ima za najvišjo moralno avtoriteto Boga ali bogove, pri tem ne naleti na poseben problem, saj se mu izogne s prepričanjem, da so bogovi drugih pač *napačni* bogovi. Velik problem pa nastane pri tistih, ki dvomijo v eksistenco Boga in bogov, ki ne verjamejo v to, da bi iz tega vira sploh lahko prihajala kakšna moralna utemeljitev. Tak problem je zaznamoval obdobje razsvetljenstva, ki je religiozne sisteme permanentno in strastno postavljalo pod vprašaj, namesto božje pa skušalo za temelj morale in življenja implementirati novo transcendentalno avtoriteto: Raz–Um [*die Vernunft*]. Filozofi kot so bili *Locke*, *Hume* in *Kant*, so si skrajno resno prizadevali, da bi moralnim sodbam »skonstruirali« nek sicer

32 Prim. prav tam, s. 125.

sekularni, a racionalni temelj, ki bi vključeval naturalistični pojem človeškega bistva.

A tudi ta sekularna instanca je v 19. stol. postala predmet prevpraševanja in kritike. Z *Nietzschejem*, ki razglasi, da *Razum* – enako kot *Dobro* in *Zlo* – ni nič drugega kot oblika jezikovne iluzije. Vse, kar obstaja, je posameznikova »volja do moči« in moč, da jo uveljavi. Z drugimi besedami: med stavkom »*Ĵaz to hočem storiti*« in stavkom »*Pravico imam, da to storim*« ni nikakršne razlike. Drugi stavek je zgolj jezikovni figov list na človekov poizkus, da sebi in drugim prikrije nagoto svoje samovolje, avtonomistično nagotico atoma, ki sanja, da je središče vesolja.³³

Skratka: če sledimo duhovni zgodovini zahodnoevropske in ameriške kulture v zadnjih dveh, treh stoletjih, opazimo, kako ob nasipe njene *zgodbe* pljuskaajo čedalje večji valovi skepse. In testirajo ter spodjedajo njene temelje. Testirajo v dobri veri, da bo moč najti še bolj trdno jedro, in izpodjedajo po logiki stvari, saj spodletelost tovrstnih poizkusov nima voditi kam drugam kot k nažiranju kredibilnosti. Če je na začetku za zahodno zgodbo stal *Bog*, stoji za njo sedaj *Razum*, pravzaprav ne več *Razum*, ampak *razum*, pravzaprav niti *razum* ne več, ampak *volja*, pravzaprav tudi *volja* ne, ampak *samovolja*, še *samovolja* ne, ampak brutalna *moč* ... In spontano se postavi vprašanje: kakšno prihodnost lahko navdihne in zaplodi avtoriteta s tako robustnim, iracionalnim in egoističnim temeljem? Kakšno smer ji lahko da? Kakšno privlačnost? Kakšno sprejemljivost za vse?

Eno je gotovo: če ne najdemo zgodbe s kredibilnejšo potenco, prevzame taktirko gajžla sile in sle. Slepo ulico te alternative pa žal poznamo. Tudi od pred kratkim,

33 Prim. prav tam, s. 126–127.

čeprav se je zdelo, da je s koncem druge svetovne vojne skozi njene mrtvaške rove dokončno zapihal streznitveni veter.

Toda kje in kako najti kredibilno in inspirativno zgodbo, ki bo gradila še na čem drugem kot na živem blatu brutalnosti in moči? Razumljivo je, da direktnega odgovora ni. Vendar so koristni tudi indirektni, če so le dovolj konkretni.

Naj zato za začetek navedem *Postmanovo* okrajšavo velike zgodbe, v katero so verjeli podpisniki ameriške deklaracije o neodvisnosti:

»Vesolje je ustvaril eden in edini dobri Bog, ki je dal človeku razum in inspiracijo, s katerima je (znotraj določenih meja) sposoben razumevati njegovo stvarstvo, pa tudi pravico do svobode, s katero sme pod vprašaj postavljati človeške avtoritete in se v od Boga in narave danih okvirih samostojno razvijati. Smisel človeštva je v tem, da ceni božje stvarstvo in ponižno razpolaga z njegovo spoštovanjem vredno prezenco, enako pa tudi v tem, da odkrito in v sočutju z drugimi išče poti k sreči in miru.«³⁴

Ob tem, pripominja *Postman*, si je vsekakor mogoče predstavljati, da sta *Jefferson* in *Franklin* morda dvomila v vlogo in celo v eksistenco *Božje Previdnosti*, kljub temu pa sta oba delovala tako, kot da Božja Previdnost, ki daje njenemu naziranju in prakticiranju avtoriteto, dejansko obstaja. Zavedala sta se namreč, da vulgarni relativizem, tj. naziranje, da so vrednote zgolj zgodovinsko razviti predsodki, ki jih je mogoče poljubno spreminjati, pelje po najkrajši poti v brezup in pasivnost. Z operativnega gledišča je namreč nadvse važno verjeti, da so suženjstvo,

34 Prav tam, s. 135.

tiranija in ideološko posiljevanje nepravilni iz razlogov, ki transcendirajo gola človeška *mnenja*. Podpisniki deklaracije so verjeli, da mora v vesolju – na podoben način kot v njem eksistira fizični red –, obstajati tudi moralni red, katerega zakonitosti človeštvo od nekdanj išče in odkriva.

Ko prečkamo most v novo tisočletje, se je naravno vprašati, če taki zgodbi še verjamemo. In če ji več ne, ali obstaja kje kakšna druga, ki bi bila bolj vredna našega zaupanja. Ki bi bila za nas bolj ... *resnična*.

Če nas zanima resničnejša, morda ne bi bilo slabo pogledati, kakšno zgodbo nam ima v tej zvezi povedati znanost, moderna naravoslovna znanost:

»Človek je produkt vzrokov, katerih posledice niso določene v njih samih. Njegov izvor in razvoj, njegova upanja in strahovi, njegove radosti in verovanja so plod naključnih konfiguracij atomov. Noben ogenj, nobeno junaštvo, nobeno še tako intenzivno mišljenje in čutenje človeka ne more obvarovati pred grobom. Vsemu človekovemu stoletnemu delu, vsem njegovim žrtvam, vsej inspiraciji, vsej jarki luči človeškega genija je usojeno, da neizogibno konča v nasilnem umiranju sončnega sistema, ki bo pod ruševinami pokopalo tempelj vseh človeških pridobitev. Vse te stvari sicer niso popolnoma nesporne, so pa vsekakor tako zelo verjetne, da ne more imeti nobena filozofija, ki bi jih zanikala, niti najmanjšega upanja na svoj obstoj.«³⁵

Ali je morda ta zgodba tista, ki ustreza freudovsko odraslemu človeku? Lahko danes verjamemo vanjo? V kakšnem zakotnem zavoju svojih možganov morda lahko, vendar je tako verjetje evidentno verjetje, s katerim se *nič*

35 Bertrand Russel, *Mysticism and Logic*, New York, 1961, s. 45; cit po prav tam, s. 137–138.

ne začenja in ki v naša življenja nič ne prinaša. Podobno je npr. verjetju filozofa znanosti, ki »verjame«, da je sklep, da bo jutri sonce vzšlo, logično neutemeljen.³⁶ V takem verjetju je sicer »resnica«, vendar z njim ni mogoče ničesar začeti, nič vzpodbuditi in za nič navdušiti. V tem oziru velike zgodbe niso nujno znanstveno »resnične«. Merilo resničnosti velikih zgodb, pravi *Postman*, so njihove konsekvence, tj. njihova »sposobnost«, da *zbujejo upanje, ideale, omogočajo osebnostno identifikacijo, da vzpostavljajo temelje za moralno obnašanje in dajejo* (vsaj začasno sprejemljiva) *pojasnila za nespoznano in nespoznavno*.³⁷

Albert Einstein je nedvomno natančno vedel, da bo na koncu dejansko vse pokopano pod razvalinami razrušenega vesolja, vendar zanj to nikakor ni bila primerna zgodba za osmislitev lastnega življenja. Za kaj takega je uporabil neko čisto drugo zgodbo, zgodbo o »osupljivem strmenju nad harmonijo naravnih zakonov, ki izkazuje Inteligenco takšne domiselnosti, da je ob njej vse človekovo sistematično mišljenje in delovanje zgolj skrajno nepomemben refleks«. ³⁸ O tej *by-pass* strategiji je tudi reflektirano poročal: »Lahko razpolagamo z najbolj jasnim in najbolj popolnim spoznanjem tega, kar je, vendar nam to ne pomaga, da bi spoznali to, kar *naj bo* cilj našega prizadevanja. Objektivno mišljenje nam daje v roke izjemno učinkovita sredstva za doseg določenih ciljev, toda poslednji cilj in hrepenenje, da ga dosežemo, morata priti iz nekega povsem drugega vira.«³⁹

36 Prim. § 6.36311 iz Wittgensteinovega *Tractatusa*: »*Dass die Sonne morgen aufgehen wird, ist eine Hypothese; und das heisst: wir wissen nicht, ob sie aufgehen wird*« (Da bo sonce jutri vzšlo, je hipoteza; in to pomeni: ne vemo, ali bo vzšlo).

37 Postman, *Die zweite Aufklärung*, s. 138–139.

38 Albert Einstein, *Ideas and Opinions*, New Jersey: Arnel, 1954, s. 40.

39 Prav tam, s. 42.

Iz Einsteinove izkušnje in iz analogne izkušnje mnogih drugih lahko potegnemo naslednje spoznanje: *zgodba, ki zmore dejansko osmisliti naše življenje, mu dati pogum in optimizem, brez nekega transcendentalnega koeficienta in neke transcendentne avtoritete (katerekoli vrste) enostavno ni uspešna.*

Toda kje naj v času »krize velikih zgodb« iščemo zgodbo, ki nam bo dala pogum in optimizem, elementarni občutek pravičnosti, sposobnost videti stvari na način, kot jih vidijo drugi, čut za transcendentalno utemeljenost stvari, arhetipično modrost za pravo mero, pogum, sočutje, vero?⁴⁰ Odgovor, pravi *Postman*, je na dlani: nikjer drugje kot v starih zgodbah, ki jih že poznamo. Zgodbe za današnji čas ni treba šele izumiti. Ljudje tega nikoli ne delajo. Že od najzgodnejših časov zavestnega življenja je človek svoja spoznanja o sebi in snovnem svetu tkal v simbolične zgodbe in oblike in jih predajal naslednjim generacijam. Te so morale stare zgodbe in oblike vedno le uskladiti z novimi spoznanji. Velike revolucije in razodetja v človeški zgodovini, in končno krščansko razodetje, so bile vse ponovna branja, novi načini pripovedovanja starih zgodb, ki pa so s to prenovo in osvežitvijo človeku spet odprle nove, neslutene horizonte.

Mi Zahodnjaki smo dediči dveh različnih velikih zgodb: starejša je ta, ki se začneja z besedami *Na začetku je bil Bog*, mlajša pa je zgodba pod zaščitno znamko razuma in znanosti. Starejša je *Jobova*, *Markova* in *Pavlova* zgodba, mlajša je *Evklidova*, *Galilejeva*, *Newtonova* in *Darwinova*. Obe sta veliki in dinamični predstavitvi univerzuma in človeške borbe v njem in z njim. Obe govorita o človeških slabostih, zmotah in mejah. In obe sta lahko pripovedovani

40 Vaclav Havel, v: *Prognosis* 3 (6. avgust 1993), str. 4; cit. po: *Postman*, *Die zweite Aufklärung*, s. 142.

na način, ki po eni strani apelira na naše zaupanje in odgovornost, po drugi pa krepi vero v prihodnost in harmonično življenje.

V tej zvezi naj s *Postmanom* navedem dva citata, ki sta sicer 375 let vsaksebi, vendar se na zanimiv način dotikata odnosa med omenjenima zgodbama. Prvi je *Galilejev*: »Namen Svetega Duha je v tem, da nas nauči, kako se pride v nebo, ne pa kako nebo funkcionira.« Drugi izvira od papeža *Janeza Pavla II*: »Znanost lahko religijo očisti zmot in vraževerja, religija pa znanost malikovalstva in lažnih absolutnosti.«⁴¹

Kaj je mogoče povzeti iz obeh navedkov? To, da bosta znanost in religija za prihodnost plodni, koristni in poživljajoči le, če se ju bomo v vsej ponižnosti učili brati kot *Zgodbi*, tj. kot človeško omejeni predstavi o resničnosti in resnici. In to povezano. Če pa ju bomo še nadalje brali tako, kot da nam posredujeta direktno in definitivno resnico, se bodo vsi upi in vse obljube, ki jih vsebujeta, preprosto sesuli v prah. Znanost, ki jo beremo kot univerzalno resnico, ne pa kot človeško *pripoved o tej resnici*, zlahka degenerira v doktrino, ideologijo in fahidiotizem. In religija, ki jo beremo kot univerzalno resnico, ne pa kot človeku namenjeno *pripoved o tej resnici* (*Vse to je Jezus povedal množicam v prilikah in ničesar jim ni govoril brez prilike*; Mt 13, 34), zlahka degenerira v farizejstvo, okostenelo ortodoksijo, v inkvizicijo, džihad in holokavst. In od vsega tega bežijo ljudje v obup. Tu kot tam domišljavost dokončnosti uničuje upanje in človeka prikrajšuje za možnost resničnega vpogleda in resnične preнове.⁴²

41 Cit. po prav tam, s. 144.

42 Prav tam, s. 144–146.

Nepopularno je zapisati, a na horizontu naše prihodnosti svetita pojma *ponižnost* in *sinteza*. Ponižnost glede akcijskega radija naših spoznanj in verovanj in sinteza v njihovem operativnem kontrapunktiranju. Oba sta test našemu spoznanju in naši veri.

Živimo v posebnem zgodovinskem trenutku, v enem tistih burnih momentov, ko je vse okrog nas in v nas ujeto v brezupno zameštran klobčič sprememb, Ariadne niti iz njegove zmešnjave pa ni. Dobre stare oblike, v katerih smo si razlagali naše bitje in žitje, niso več dovolj dobre, da bi z njimi razložili svet, ki z novimi tehnologijami po eni strani postaja vse manjši, po drugi pa z napredujočo komplikacijo vse večji in vse bolj neobvladljiv. Poti nazaj k enostavnejšim svetovom in pripovedim, ki so jih v blaženi *Blut-und-Boden* avtarkiji oblikovali klani, rodovi in narodi, ko je bil svet še dovolj velik za vse, ni. V svetu elektronskih tehnologij in globalizacije ni več robinzonskih otokov, na katere bi se lahko človek skrtil ali umaknil pred sobivanjem z različno mislečimi. Sveta dandanes ne moremo več pripraviti do tega, da bi akceptiral eno samo unisono pripoved, namreč *našo*, v kateri bi bile povzete nam všečne in utišane nevšečne vsebine vseh drugih zgodb.

Alternativa je v iskanju skupnega imenovalca. Plodno izhodišče zanj pa lahko nudi znamenita izjava *Nielsa Bohra*, ki pravi, da je nasprotje pravilne trditve napačna trditev, da pa je nasprotje ene globoke resnice lahko druga globoka resnica.⁴³ *Bohr* je z njo nedvomno hotel povedati, da rabimo neko širše zastavljeno interpretacijo človeške preteklosti, človekovih odnosov do Boga in

43 Niels Bohr, *Atomphysik und menschliche Erkenntnis*, Wiesbaden: Athenäion, 1985, s. 65.

samega sebe, neko širše branje starih zgodb, ki bi dovoljevalo vključitev mnogih resničnosti in nam s tem pomagalo, da bi lahko živeli in rasli tudi v okolju radikalnih sprememb.

Kaj pomeni v takih koordinatah žarek, ki na zaslonu relativizma in skepse tiplje za konturami Smisla, kaj hormon, ki iz forme in simbola dahne vate pripravljenost, da logiko kreditiraš z moralo?

3. SMER AKCIJE

Kadar skušamo žive in vitalne pojave zajeti v embalažo definicij, se vselej pojavijo težave. Da bi v nekaj pojmi in besedah zajeli fenomenalni utrip celote, so potrebne koncesije, katerih pogosti spremljevalki sta nejasnost ali pa pretirana poenostavitvev.

To v celoti velja za umetnost in religijo. Poznamo stotine njunih definicij, med njimi pa še danes nobene, ki bi bila tako kompletna, da bi veljala v vseh primerih, tako operativna, da bi lahko z njeno pomočjo praktično presojali akcijski radij in relevanco umetnostnih in religioznih manifestacij, tako precizna, da bi se bilo v tem oziru nanjo mogoče zanesti, in tako utemeljena, da bi bila za vse ne le sprejemljiva, ampak preprosto logično obvezujoča.

Kar se za začetek dâ reči, je, da sta umetnost in religija za človeka od nekdanj ambivalenca in neulovljivost.

Toda če hočem izmeriti pulz interakcijskemu polju, ki ga oblikujeta, moram vendarle tvegati nek skrajno posplošeni oris tega, kar imenujemo *differentia specifica* pojava. To pa z drugimi besedami pomeni, da je potrebno na tem mestu nič več in nič manj kot portretirati logiko religioznega in umetnostnega odnosa do sveta.

DRUGO POGlavJE

O NARAVI RELIGIOZNEGA FENOMENA

V zvezi z naravo in akcijskim radijem religije danes verjetno ni mogoče postaviti veliko bolj ključnih in obenem bolj brezobzirno enostavnih vprašanj, kot je vprašanje, ki ga v knjigi »Nismo samo od tega sveta« (*Wir sind nicht nur von dieser Welt*) zastavlja *Hoimar von Ditfurth*, namreč vprašanje: Je mogoče danes, ko se je po nekaj stoletjih naravoslovnih raziskovanj našemu umu veselje ravno začelo dozdevati razložljivo, verjeti v obstoj in celo v dejavno prisotnost Boga v njem?⁴⁴

Je mogoče, da ob *tostranski* obstaja še kakšna *onstranska* resničnost?

Je mogoče, da ob naravnih zakonih obstaja tudi njihov Zakonodajalec?

Je mogoče, da ima religija ontološki *raison d'être*?

Je mogoče na ta vprašanja smiselno in verodostojno odgovoriti?

1. OBJEKTIVNA REALNOST IN ONSTRANSTVO

Da bi lažje vstopili v problemski horizont tega, kar imenujemo *objektivna realnost*, pojdimo po sledi poročila, ki sem ga pred časom odkril na internetu. Gre za poročilo o srečanju fizikov, ki proučujejo naravo domnevne asimetrije med materijo in antimaterijo v vesolju. Srečanje je bilo julija 2000 v *Osaki*, udeležile pa so se ga vodilne raziskovalne skupine s tega področja. *Terry Anderson* s

44 Ditfurth, *Wir sind nicht nur von dieser Welt*, s. 9.

Stanfordske univerze, ki je poročilo pripravil, piše, da je srečanje napovedalo naskok na eno najtrših in najbolj zagonetnih vprašanj znanosti, tj. na vprašanje: Zakaj je vesolje raje polno otipljive snovi, namesto da bi bilo – v skladu z bistveno bolj logično alternativo – povsem prazno?⁴⁵

Ob tem se večini verjetno takoj postavi dodatno vprašanje: Zakaj naj bi bila alternativa o praznem vesolju bolj logična?

Fiziki so z dolgotrajnim eksperimentiranjem odkrili, da se pri prehodu energije v snov oblikujeta enaki količini materije in antimaterije in da se ti dve količini, če se v vesolju srečata, uničita, tako da se »scvreta« v svetlobnem sevanju. V skladu s tem bi bilo logično pričakovati, da bi se enaki količini materije in antimaterije, ki sta se sprostiti pri prapoku, s katerim je pred približno 18 milijardami let »štartalo« naše vesolje, medsebojno izničili in pustili za sabo vakuum, poln sevanja. Vendar temu ni tako. Iz tega znanstveniki sklepajo, da v naravi obstaja neka temeljna asimetrija, ki *favorizira* materijo pred antimaterijo.

Kako torej pride do tega, da je vesolje polno in ne prazno? Zakaj je raje *nekaj* kot nič? In ko že pride do tega, da *nekaj je*, zakaj se iz gigantskega fizikalno–kemijskega viharja delcev in antidelcev, ki ga je sprožil prapok, enkrat »sestavi« zvezda, drugič človeški možgani s svojo nevronske arhitekturo, spet drugič kresnička ali kak drug dvorjan živalskega carstva?

To, da *nekaj je* oz. »eksistira«, se nam v življenju – vsaj tako mislimo – neposredno kaže. Nikakor pa se nam neposredno ne kaže, *kaj* to *nekaj je*. To moramo ugotoviti. In že otrok spontano ve, kako. Tako, da razdvajamo enotno,

45 Terry Anderson, *Physicists Close In on the Heart of the Matter*, v: Washington Post Staff Writer, 31. julij 2000.

da tisto, kar se zdi celo, razdremo in razstavimo, da bi lahko spoznali sestavine in odnose med njimi. Že otrok v starosti štirih ali petih let razdre kovinsko uro, da bi videl, kaj je v njej in spoznal njeno sestavo. Gremo pa lahko še naprej in se vprašamo, kaj je v kovini urinih delov. Kovino polijemo s kislino, da dobimo sol, sol damo v elektrolizo in ugotovimo, da jo sestavljajo atomi železa in niklja. Toda ali je kaj tudi v teh atomih? Izkaže se, da je. Od začetka 20. stoletja znamo namreč razbijati tudi te. V atomih se nahajajo elektroni in jedra. Če jedra v pospeševalnikih obstreljujemo s pozitivno nabitimi izstrelki (delci radioaktivnih snovi in ioni), se pokaže, da so zgrajena iz protonov in nevtronov. Če obstreljujemo tudi te, se pokažejo njihove sestavine – *kvarki*.⁴⁶ Sledi seveda logično vprašanje: so tudi kvarki sestavljeni? Ker imamo slabe izkušnje s človeškim optimizmom, ki si je že večkrat umišljal, da je našel najmanjši, nedeljivi delec snovi (*atomos* = nedeljiv), sklepamo, da tudi subatomske delci niso najmanjši, ampak se dajo tudi oni še naprej razbijati. Morda bomo kmalu znali tudi to.

Kljub temu pa lahko že sedaj ugotovimo, da najmanjšega delca ne bomo določili; nikoli ne bomo ugotovili, kakšen je in iz česa je. Zakaj? Možnosti sta dve. Prvič, ker najmanjšega delca morda sploh ni in ga zato ni mogoče najti.⁴⁷ Druga, bolj verjetna možnost pa je, da najosnovnejši delec obstaja, a mu z ničemer ne bomo mogli priti blizu.

46 Podr. o tem glej v: Janez Strnad, *Iz take so snovi kot sanje. Od atomov do kvarkov*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1988.

47 To idejo je razvil že Anaksagora (500–428), ki je trdil, da se je iz ene same prazmesi (prim. moderni »prapok«) izločilo brez števila enakodelnih elementov, ki so neuničljivi. Vsaka stvar jih je deležna v različnih razmerjih, tako da je *v vsem del vsega* ... Kajti od malega ni najmanjšega, temveč zmeraj samo manjše in še manjše. (Saj je nemogoče, da bi to, kar je, po delitvi v neskončno prenehalo biti). Pa tudi mimo velikega je zmeraj le še večje.

Neko stvar lahko spoznamo samo v primeru, da jo razbijemo oziroma razstavimo na še manjše dele. S kladivom lahko neko snov razbijemo do velikosti molekul. Nad molekule moramo s kemičnimi procesi, kar nas privede do atomov. Nad atome moramo s pospešenimi ioni, kar nas privede do elektronov, protonov in nevtronov. Nad te moramo spet s še bolj pospešenimi in še bolj visokoenergijskimi delci, ki jih proizvajajo sinhrotroni itn. Skratka: v vsakem primeru rabimo neko kladivo, da lahko razbijemo celoto. Če pa pridemo do zadnje, nedeljive snovi, je seveda ne moremo več deliti, ker nam preprosto zmanjka ustrezno kladivo, s katerim bi jo razbili. V tem primeru bi bili soočeni z delcem, ki bi bil za nas popolnoma nedostopna skrivnost. Nekako tako kot je za nas nedostopno piskanje pasje piščali ali ultravijolično sevanje. Enostavno bi ne imeli instrumenta, da bi ga zaznali.

Iz tega vidimo, da skozi vso zgodovino pravzaprav nikoli nismo imeli opravka s snovjo samo, ampak vedno le z razmerji med delci, ki jo sestavljajo. Stvar bo jasnejša s pomočjo primere. Predstavljajmo si kolo z naperami.⁴⁸ Če ga opazujemo, ko se hitro vrti, se nam zdi, kakor da je polna plošča. Tudi palice ne moremo vtakniti vanj, ker si napere sledijo s tako hitrostjo, da proizvajajo učinek trde plošče. Te napere pa so spet sestavljene iz molekul in te iz atomov, med katerimi so v glavnem spet sami prazni prostori. A tudi ti prostori so za nas zaradi izredne hitrosti gibanja delcev popolnoma trdna snov. Če bi pokukali v posamezne atome teh naper, bi ugotovili, da so njihovi prazni prostori še neprimerno večji. O tem, da je to res, govori podatek, da je atomsko jedro po volumnu 10^{14} -krat manjše od volumna celotnega atoma.

48 Glej Ošlak, *Pogovori pod šotori*, s. 39.

Skratka: globlje ko gremo, bolj vidimo, da pravzaprav skoraj ni kolesa, ampak le napere; da ni naper, ampak so le redke molekule; da ni molekul, ampak so še redkejši atomi; da ni atomov, ampak le še grozljivo oddaljeni delci ... Kakor da je nazadnje vse samo še prevara – da je vse le posledica hitrega vrtenja nič. Točneje: tistega skrivnostnega »delca«, ki ga seveda ne moremo zaznati, saj se v njem ničesar še manjšega ne vrti in prav zato tudi ne more narediti vtisa kakršnekoli trdnosti. To pa pomeni skoraj toliko, kot da ni človeška roka še nikoli prijela za nič resničnega ...⁴⁹

Ko podrobneje »razvijemo« preprosto izkustvo, izraženo v elementarni ugotovitvi, da nekaj eksistira, se v hipu pokažejo tri stvari, ki zadevajo samo jedro človeške gnoseologije. Prvič, da izven našega zaznavanja in doživljanja obstaja *realni* zunanji svet, ki nam z zaznavanjem in doživljanjem ni direktno dostopen. Drugič, da tega, kar doživljamo, ne moremo kar avtomatično jemati za realno lastnost tega zunanjega sveta. In tretjič, da vse kaže, da ima zunanji svet lastnosti, ki jih sploh ne moremo zaznati.

Naravoslovni in tehnični napredek sta nam – kakšnih 100 let bo tega – dala v roke možnost, da s pomočjo tehničnih receptorjev pridemo na sled nevidnim delom svetlobnega valovanja in jih celo praktično izkoristimo (npr. röntgenski žarki, radijski in TV valovi, mikrovalovi). »Umetni čuti« znanosti in tehnike so dokaz, da objektivne lastnosti zunanjega sveta *presejajo* naše zaznavne zmožnosti. Ob tem dejstvu pa se sama po sebi odpira domneva, da tudi za dosegom teh umetnih čutil še vedno obstaja nepredstavljivo število nadaljnjih objektivnih

49 Prav tam.

lastnosti sveta, ki jih morda ne bomo odkrili in izkusili niti po taki indirektni poti. Ker bi bilo skrajno nenavadno, da bi zunanji svet od tam naprej, kjer znanstvene in tehnične registracijske metode zadenejo na svoje meje, ne imel lastnosti, je to toliko kot gotovo.

In kot bi to dejstvo še ne bilo dovolj, se izkaže, da nam čuti in možgani tudi – po vsej verjetnosti zelo neznatnega – izseka zunanjega sveta, ki nam je doživljajsko dostopen, ne posredujejo tašnega, »kakršen je«. To, kar se končno pojavi v doživljanju, ni v nobenem primeru zvesta »slika« tega, kar doživljamo, ampak posledica kompliciranih in v podrobnostih docela nepreglednih dogajanj v možganih. Naši čutni organi nam, pravijo nevrofiziologi, sveta ne odslikujejo [*abbilden*], ampak nam ga »rekonstruirajo« oziroma interpretirajo [*auslegen*]. Razlika je fundamentalna.⁵⁰

Naj pojasnim. Tisto, s čimer smo v zaznavanju fenomenov dejansko soočeni, je določen vzorec dogajanj in dražljajev in iz tega dogodkovno–dražljajskega vzorca skušamo rekonstruirati resničnost. Izraz »rekonstruirati« pomeni, da dejansko samo domnevamo, da je stvarnost pred nami. V resnici pa naše rekonstrukcije stvarnosti ne moremo nikoli primerjati s stvarnostjo samo, ker je nikoli ne spoznavamo drugače kot s posredovanjem takšnih dogodkovno–dražljajskih vzorcev. Zato je – strogo gledano – za nas stvarnost vedno le domneva, ki je sicer navadno dovolj utemeljena, toda nikoli nekaj absolutnega in vedno takšna, da jo lahko z bodočo izkušnjo spremenimo in dopolnimo.

Mogoče je torej konstatirati dvoje:

50 Ditfurth, *Wir sind nicht nur von dieser Welt*, s. 155.

1. To, kar v doživljajskem in znanstvenem pogledu imenujemo »objektivna resničnost«, ni nič drugega kot loputa nad breznom nepredstavljljive in skrivnostne realnosti.⁵¹

2. Akcepcija predstave, da bo z uspehi naravoslovnega raziskovanja sleherni *fideizem* sam od sebe propadel, se je izkazala za preuranjeno, saj se zdi, da je prav nasprotno res. Ni sicer mogoče zanikati, da si naravoslovje prizadeva za objektivno resnico, vendar k resnicam, do katerih se je dokopalo, spada tudi resnica, da mora obseg realnega sveta – tako kvantitativno kakor kvalitativno – za nepredstavljljive dimenzije presežati horizont, s katerim na trenutni razvojni stopnji razpolaga naše spoznanje.

Nedvomno torej obstaja tudi stvarnost *onstran* našega uma. Pri tem je sicer treba takoj opozoriti, da tega »onstranstva« ne moremo avtomatično enačiti z »onstranstvom«, kakor ga pojmujejo svetovne religije, vendar pa smo lahko odslej prepričani, da eksistenca sveta, kakršnega doživljamo, načelno ne nasprotuje možnosti obstoja religioznega »onstranstva«. Preprosto zato ne, ker ugovora proti njej ni mogoče verodostojno izpeljati iz realnosti, ki je sama osnovana na *hipotetičnosti*.⁵²

Najmanj, kar lahko torej za začetek rečemo, je, da je hipoteza o onstranstvu *dopustna*, saj je v okvirih naše današnje naravoslovno–znanstvene slike sveta ni mogoče ovreči. Postavlja pa se seveda vprašanje, kako velika je njena *verjetnost*. Vprašanje je odločilno za vsako religijo,

51 Ki nam je – kot je dokazala bioepistemologija – taka, kakršna dejansko je, definitivno nedostopna. In sicer zato, ker ima realni svet lastnosti, ki si jih preprosto ne znamo predstavljati, saj ne ustrezajo našim prirojenim spoznavnim formam (prim. npr. Konrad Lorenz, *Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung*, v: *Zeitschrift für Tierpsychologie* 5 /1943/, s. 235–409).

52 Prim. Dittfurth, *Wir sind nicht nur von dieser Welt*, s. 189.

za vsak religiozni odnos do sveta. O religioznem odnosu in religiozni poziciji lahko namreč smiselno govorimo samo takrat, ko ta odnos in ta pozicija vključujeta prepričanje o realnosti neke transcendentne resničnosti. Religiozne izjave so smiselne samo takrat, ko tako onstranstvo – pa naj bo v kakršnikoli obliki – dejansko eksistira. Dejstvo, da z logičnega in znanstvenega stališča obstoja take transcendentalne resničnosti *zgolj* ni mogoče izključiti, religije še ne denuncira kot praznoverje. Seveda pa je prav tako ne »dokazuje«. Nasprotno. Zdi se, da znanstveni rezultati prej govorijo proti kakor za religiozno hipotezo. Ali ne stoji znanost – vsaj od *Feuerbacha*, *Marxa* in *Freuda* dalje – na stališču, da je potrebno vsebine religioznega verovanja obravnavati predvsem kot »proizvod« človekove »psihologije« in »sociologije«, kot infantilno (samo)izpolnjevanje neizpolnjenih osebnih in socialnih želja, če uporabim freudovsko terminologijo (*infantile Wunscherfüllungen*)?

Že sto let pred *Feuerbachom* je baron *Holbach* v Parizu učil, da je ves religiozni fenomen mogoče razložiti iz njegove socialne funkcije: religija ustvarja irealni svet, ki kompenzira človekovo potrebo po sreči, ki je človek v realnih socialnih okoliščinah ne more doseči. S tega stališča je izjemno učinkovit in perfiden instrument obvladovanja in vladanja. Podobne misli so se kasneje pojavile v znanih *Marxovih* izjavah, da je religija »opij za ljudstvo« in »vzdihovanje stiskanega bitja« [*Seufzer der bedrängten Kreatur*].⁵³

Je to napačno? Je mogoče reči kaj proti *Freudovemu* pojmovanju, da je vera v vsemogočnega Boga konec koncev izraz človekovega hrepenenja po očetovski figuri

53 Odlično dokumentiran pregled razvoja teh argumentov v marksistični ideologiji je podal *Hans Küng* v knjigi *Existiert Gott? (Antwort auf die Gottesfrage, München-Zürich: Piper, 1978, s. 264 isl.)*.

[*Übervater*], ki bi mu dajala varnost? Si ni človek boga res že od vsega začetka ustvarjal sam in po svoji lastni podobi, da bi ga nato projiciral v nebo in se od te firmamentne projekcije počutil očetovsko zaščiten? Vse to drži, pravi *Ditfurth*. Vendar vse to ne izključuje možnosti, da se vera navezuje na relevantne vsebine. To, da bi Bog obstajal, je nedvomno nekaj željenega. Že zato, ker svet sam na sebi ne izkazuje smisla. Verjetno bi ne bilo težko zbrati večinskega soglasja za to, da bi v svet vstopila neka vzvišena, dobrohotna Transcendenca in se z njim povezala na način, iz katerega bi rezultiral smisel, po katerem hrepenimo (da o zaželjenosti življenja po smrti tu sploh ne izgubljam besed). Toda, kaj to dokazuje? Vsekakor ne tega, da bi moralo to, kar si želimo, tudi obstajati. Želja po Bogu ni nikakršen argument za njegov obstoj. To je nesporno. Nikakor pa ni nesporen tudi – od razsvetljenstva naprej stalno servirani – inverzni sklep: Bog *ne more* obstajati že zato, *ker* obstaja želja po njegovem obstoju. Da je v tem silogizmu logična napaka je s hvalevredno nazornostjo pokazal *Hans Küng*.⁵⁴ Psihološko vzeto bi se dalo trdoživost tega logično nevzdržnega zaključka interpretirati kot neke vrste strategijo za minimiranje eksistencialnega tveganja, kot obliko previdnostnega ukrepa pred možnim razočaranjem. Pri tem pa mora vsekakor vzbuditi pozornost dejstvo, s kakšno pripravljenostjo smo se prav na tej točki postavili na stran ekstremnega pesimista, ki raje ne pričakuje ničesar, kot pa da bi moral računati z najmanjšim tveganjem. To je še posebej vpadljivo, ker se na drugih življenjskih področjih – od vožnje z avtomobilom do borze – tak previdnostni radikalizem ne pojavlja.⁵⁵

⁵⁴ Glej prav tam, s. 243.

⁵⁵ Prir. po: *Ditfurth, Wir sind nicht nur von dieser Welt*, s. 209–210.

Seveda je res, da je konkretiziranje Boga na očetovsko figuro izraz nezavedne težnje po izpolnitvi želja. Prav tako je res, da je božje kraljestvo v svoji hierarhični organizaciji – s svetniki, angeli, nadangeli – samo »socio-morfna projekcija« družbenih struktur v transcendenco. In tudi za to, da se dà religioznost zelo učinkovito zlorablja kot »opiat« in »instrument nadvlade«, obstaja v zgodovini morje dokazov. Vendar vse to ugotavljanje in opisovanje ostaja na površini problema, ki je dejansko bistven. Prav ničesar namreč ne doprinaša k razjasnitvi ključnega vprašanja: *Je religioznost zgolj gigantska iluzija, ali pa ima za sogovornika dejansko neko, onstran našega sveta eksistirajočo Stvarnost?* Je beseda »Bog«, kot je svojčas dekretiral »dunajski krog«, le nesmiselna beseda, ali pa se faktično navezuje na resničnost, ki je neodvisna od tega, ali obstajajo ljudje, ki to besedo uporabljajo?⁵⁶

In tako vprašanje ostaja.

Pred časom, piše *Ditfurth*, je neki ameriški onkolog izjavil, da je bistveno manj inteligenčen kot njegova jetra. Mislil je na to, da bi, če bi naša jetra (enako kot naš krvni obtok, hormonski sistem ipd.) ne funkcionirala *avtonomno*, ampak bi jih bilo potrebno zavestno kibernizirati, nihče od nas ne preživel več kot nekaj minut. Celó če bi poznali vse posebne učinke stotin in stotin encimov, s pomočjo katerih jetra krmilijo metabolizem telesa, nas to ne bi rešilo. Preprosto zato, ker kompleksnost koordinacije udeleženih faktorjev, ki je za to potrebna, znantno presega analitične kapacitete zavestnega razuma. Jetra, čeprav ne posedujejo možganov, uspešno in z osupljivo perfekcijo rešujejo to nalogo prav vsak trenutek življenja. Kako je to mogoče?

56 Prir. po prav tam, s. 210–211.

Biološki odgovor je, da zato, ker so se jetra te lekcije »naučila« v stotinah milijonov let evolutivne zgodovine. Dedna molekula DNK je v tem evolutivnem učnem procesu shranila nepregledno množino informacij in jih obdržala v obliki nekakšnega »genetskega spomina«. Izkušnje in spoznanja te vrste so naravoslovce pripravila do tega, da so se sprijaznili z osupljivo mislijo, da lahko »učenje« in »znanje« obstajata tudi neodvisno od možganov. Če bi hoteli biti popolnoma dosledni, bi bilo seveda nujno, da bi se pri opisu molekularnih procesov, ki omogočajo in spremljajo tako evolucijsko »učenje«, strogo izogibali vseh pojmov, ki dišijo po psihičnih procesih. Pa jih – čeprav v narekovajih – vseeno uporabljamo. In to spontano. Zakaj? Odgovor, da gre za metafore, je seveda pravilen, vendar ne pomaga naprej. Vprašanje, na katerega je potrebno odgovoriti se namreč glasi: Zakaj se pri tem samoumevno ponujajo prav metafore iz psihičnega področja? Vzroka za to sta dva: stvarni in jezikovni. Oba sta v tej zvezi temeljnega pomena.⁵⁷

Stvarni razlog obstaja v tem, da med strukturalnimi posebnostmi evolutivnih učnih procesov, ki jih še najmanj prisiljeno opišemo s psihologiziranimi metaforami, in področjem, s katerega te metafore prihajajo, obstaja *dejanska* genetska povezava, saj so bili tudi možgani konec koncev razviti po prav takšni evolutivni učni poti.⁵⁸

Jezikovni razlog pa obstaja v tem, da je področje stvarnosti, ki ga »pokriva« vsakdanji jezik, veliko manjše, kot običajno mislimo. Posledica tega je med drugim ta, da

⁵⁷ Prir. po prav tam, s. 211–212.

⁵⁸ Prim. npr. Hoimar von Ditfurth, *Der Geist fiel nicht vom Himmel*, Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1976, s. 161–185.

moramo, ko zapustimo svet vsakdanjosti, za opis resničnosti, ki tiči za njenimi mejami, bodisi izumiti umetni jezik ali pa se zateči k prilikam in metaforam. – Znano je, da je človeški jezik *antropomorfno* strukturiran. To pomeni, da je neposredno zaznamovan s človekovim *samodoživljanjem*, ki je prvenstveno fokusirano na doživljanje aktivne ali pasivne vloge. Vsak stavek svojemu subjektu avtomatično »podtika« eno od teh dveh vlog, vlogo delovanja ali vlogo prestajanja. V tem je razlog, da avtomatično govorimo o tem, kako drevo ali morje »šumi«, ne da bi pomislili, kako s takim izražanjem v jezikovni obliki pravzaprav konzerviramo relikte neke davno presežene animistične slike sveta. In spet se tu pokaže, da lahko to dejstvo sicer uvidimo, ne moremo pa ga spremeniti, ker imamo tudi na področju jezika opraviti z genetsko dediščino.

Moderne jezikoslovne raziskave so pokazale, da struktura jezika temelji na nekem »prirojenem programu«. Poenostavljeno rečeno: to, kar je naučeno, so – odvisno od kraja rojstva – besede enega (lahko pa seveda tudi večih) od na Zemlji govorečih jezikov. Struktura tega jezika, torej njegova *sintaksa*, pa je očitno genetsko predoločena (*jezikovna praizkusnja*) in je pri vseh znanih človeških jezikih v glavnem enaka.⁵⁹

Posledice tega dejstva so daljnosežne in pomenljive, saj jezik ne služi zgolj poimenovanju oziroma opisovanju sveta, ampak istočasno določa tudi poti, ki se odpirajo našim mislim. Zgradba jezika že vnaprej odloča o tem, do kakšnih rešitev lahko pride naše mišljenje. Tako rekoč

59 Prir. po: Ditfurth, *Wir sind nicht nur von dieser Welt*, s. 213–214; več o tem glej v: Noam Chomsky, *Knowledge of Language. Its Nature, Origin and Use*, New York: Praeger Publishers, 1986 (slov. prev: *Znanje jezika*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1989).

dolgoročno prejudicira akcijski radij rezultatov naših razmišljanj. V tej zvezi pa dejstvo, da je zgradba jezika utemeljena na *arhaičnem* temelju, ne more biti nepomembno.

S tega stališča lažje razumemo, da človek že od samega začetka z jezikom ni bil popolnoma zadovoljen in zadovoljen. Moderni izraz tega so na primer *strokovni žargoni* in *formalizirani jeziki* znanstvenih disciplin, ki so laikom skoraj povsem nerazumljivi, čeprav njihov namen ni skrivnostnost in elitistična izolacija, ampak razvijanje jezikovnih možnosti za opis izkustev, ki jih vsakdanji jezik ne more artikulirati. Izraz te iste osnovne potrebe so tudi vse oblike umetniške artikulacije. Dejstvo, da je tako zelo težko jezikovno opisati bistvo neke slike, skulpture ali glasbene kompozicije, da to celo največji poznavalci zmorejo zgolj približno, ni slučajno. Obstoje umetnosti, pravi *Ditfurth*, še posebej jasno dokazuje, da je horizont izkustvene resničnosti širši od tega, ki ga lahko doseže verbalni jezik. Aspekti stvarnosti, ki jih opisujejo, zajemajo ali sploh prvič artikulirajo umetnosti, niso nič manj realni kot tisti, ki so dostopni vsakdanjemu jeziku. Iz dejstva, da je umetnost tako stara kot človeška kultura, je mogoče sklepati, da je človek že od vsega začetka »vedel«, da jezik ne zadošča popolnoma za to, da bi lahko z njim zaobjel in izrazil vso širino doživljene stvarnosti.⁶⁰ Če pa je temu tako, ali potem ne trdimo povsem upravičeno, da isto velja tudi za mitološki jezik? Za tisti »umetniški« jezik torej, ki ga je človek že na začetku svoje zgodovine razvil zato, da bi v njem izrazil *uvid*, da tega sveta ni mogoče razumeti in pojasniti iz njega samega?⁶¹

60 Prir. po prav tam, s. 215–216.

61 Prir. po prav tam, s. 216–217.

Pričujoče bioepistemološko in lingvistično fundirano razpravljanje ima en sam namen: napraviti razumljivejše razloge, ki nam dovoljujejo, da človeku ne le odprto pripišemo neko inherentno religioznost (ki jo potrjuje vsa zgodovinska in transkulturna izkušnja⁶²), ampak da to religioznost razumemo celo kot obliko nekega nadindividualnega »vedenja«. In jo kot tako respektiramo!

Vedenje preteklih generacij zastareva hitro. Kar so nekoč verjeli alkimisti, astrologi, magični zdravilci itn. je za nas danes noro ali vsaj staromodno. To pa seveda še ne pomeni, da je vse staro vedenje že tudi zastarelo, čeprav so mnogi prepričani ravno o tem. Čutijo se na neki način poklicane, da na odpad vraževerja hkrati s strokovnim znanjem, ki ga je razvoj razvrednotil, vržejo tudi religiozne izjave. Morda še prav posebej te. Pri tem pa se ne zavedajo bioepistemološkega spoznanja, da imajo omejeni »rok trajanja« samo spoznanja in znanja, do katerih so se dokopali individualni možgani, ne pa tudi spoznanja in znanja, ki so sad nadindividualne (= kulturne in transkulturne) izkušnje in se reprezentirajo skozi sisteme kulturnega vedenja.⁶³

62 Dokazano dejstvo je, da je bil človek v vseh časih, na vseh kontinentih, v vseh kulturah in na vseh razvojnih stopnjah »religiozen«, da je verjel v obstoj neke onstranske resničnosti ali vsaj resno jemal možnost njenega obstoja (prim. npr. Alfred Rust, *Urreligiöses Verhalten und Opferbrauchtum des eiszeitlichen Homo sapiens*, Neumünster, 1974).

63 Prir. po: Ditfurth, *Wir sind nicht nur von dieser Welt*, s. 217. – Prim. ob tem tudi naslednje misli Friedricha A. von Hayeka iz dela *Die drei Quellen der menschlichen Werte* (Tübingen, 1979): *Sistem pravil obnašanja, ki ga običajno označujemo z besedo »kultura«, je izvorno verjetno vseboval bistveno več »intelligence« kot človekovo pojmovanje sveta. Naši možgani so usposobljeni za to, da kulturo sprejemajo, ne pa tudi za to, da bi jo načrtovali. Bilo bi povsem zmotno, ko bi individualne možgane oziroma nek individualni dub imeli za sklepnik v hierarhiji neke evolutivno razvite kompleksne strukture.*

Posledice neselektivnega »demitologiziranja« kulturne in transkulturne epistemične dediščine (»zastarelih tabujev«, »tradicionalnih vrednot« ipd.) izkušamo danes na vsakem koraku in v širokem spektru (od vzgoje do feminizma). Pa ne vedno z užitkom. In zelo verjetno je, da bo cena za to neselektivno naprednjaštvo, če bo dolgo trajalo, precej visoka in neprijetna.

Toda kaj v luči povedanega dejansko pomeni demitologizacija? Nič drugega, pravi *Ditfurth*, kot nalogo, da vsebino starih mitoloških formul, ki je več ne razumemo in ne občutimo, ker pač izvira iz nam zgodovinsko in duhovno že tujega okolja, »prevedemo« oziroma transponiramo v obliko, s pomočjo katere bodo te vsebine lahko opravljale svojo funkcijo tudi znotraj našega kulturnega horizonta. – Danes pogosto poslušamo, da je moderni človek postal manj religiozen, da je bolj materialističen, racionalističen, zainteresiran predvsem za tostranske stvari, da ga metafizična vprašanja ne zanimajo ipd. To, trdi *Ditfurth*, zanesljivo ni res. Kajti, če je religioznost, kot utemeljeno domnevamo, dejansko izraz neke transkulturne nastavitve, ki presega individualno vedenje, potem z evolutivnega stališča logično ni verjetno, da bi ta »nastavitev« čez noč izginila. Res je sicer, da mnogi ljudje danes živijo tako, kot bi jim bilo ukazano, da naj, če že iščejo kakšen smisel življenja, ta smisel najdejo *znotraj* sveta, v katerem živijo. Vprašanje pa je, če pri tem sledijo svojemu lastnemu občutku, samostojno razvitemu prepričanju in reflektiranemu odnosu do sveta ...⁶⁴

Pretiravanje z onstranstvom [*Jenseiterei*], pravi *Ditfurth*, je vsekakor tarča upravičenih očitkov. Težnja, da bi se

64 Prir. po prav tam, s. 219–222.

moralni odgovornosti do tega sveta odtegnili s sklicevanjem na domnevno edino pomembno »onstransko življenje«, zasluži najostrejšo kritiko. *Enostranskost vselej zgreši resnico*. Vendar ne pozabimo: na obeh straneh. Narobe bi torej bilo, če bi ne opazili, da je enako napačno in škodljivo kot pretiravanje z onstranstvom tudi *pretiravanje s tostranstvom* [*Diesseiterei*], ki se je danes tako razpaslo.⁶⁵

2. ONSTRANSTVO KOT RELIGIOZNA KATEGORIJA

Dejstvo, da se realnost doživljanega sveta izkazuje kot nekaj hipotetičnega, sicer spodbija možnost, da bi to realnost navajali kot ugovor zoper (»hipotetično«, »fiktivno«) onstransko resničnost, kakršno pojmujejo religije, nikakor pa nam ne daje pravice, da pod onstranstvom mislimo poljubne stvarnosti. Ovrženje pozitivističnega verifikacijskega principa – tj. zahteve, da resno jemljemo samo tisto, kar je mogoče izkustveno in eksperimentalno okvalificirati kot resnično – nas odvezuje pozitivistične molčečnosti o izvenpozitivističnih stvarnostih, v nobenem primeru pa nas ne odvezuje tega, da bi se nam ne bilo treba ozirati na to, kar o svetu *pozitivno* vemo.

Če vzamemo za nesporno dejstvo, da celota tega, kar dejansko eksistira, daleč presega naše predstavne zmožnosti, potem se pred nas prav tako nesporno postavita tudi dva nova problema. Prvi se kaže v preprosti konstataciji, da imamo s tem dejstvom zgolj goloba na strehi, v roki pa nobenega vrabca. Drugi pa v logičnem vprašanju: Ali ni protislovno, če poizkušamo govoriti in pisati o

65 Glej prav tam, s. 190.

nečem, kar po definiciji leži izven meja našega spoznavnega horizonta? Ali morda ne velja več *Kantova* ugotovitev, da um »*vergeblich ihre Flügel ausspannt, um über die Sinnenwelt durch die blosse Macht der Spekulation hinauszukommen*«, zaman razpira svoja krila, da bi z močjo gole spekulacije presegel čutni svet? Bi ne bilo bolj smiselno molčati o tem, o čemer v nobenem primeru ne moremo povedati nič gotovega?⁶⁶

Ob tem, pravi *Ditfurth*, je potrebno opozoriti, da je epistemološka situacija danes precej drugačna, kot je bila v *Kantovem* času. Človekova situacija se od situacije drugih, tudi najvišje razvitih živali razlikuje po tem, da se le človek zaveda, kako zelo njegov doživljeni svet zaostaja za svetom »samim na sebi«. Pri antropoidnih opicah ni še nobene religioznosti in nobene umetnosti.⁶⁷ Preprosto zato, ker ta, čeprav nam najbolj sorodna bitja, nepopolnosti in zgolj relativne veljavnosti svojih subjektivnih svetov niti ne slutijo. Človeka, ki se zaveda, da je njegov doživljajski svet zgolj torzo realnosti, pa silno in vztrajno mika prav ta nedosegljivi »presežek«. Filozofi in teologi so ga od nekdanj naskakovali in to počnejo še danes. V

66 Prim. § 7 iz Wittgensteinovega *Tractatusa* [»*Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen*« (O čemer ne moremo govoriti, o tem moramo molčati)], ki je postal zaščitni znak pozitivistične vere, pa tudi § 4.116 [»*Alles, was sich aussprechen lässt, lässt sich klar aussprechen*« (Vse, kar je mogoče izreči, je mogoče izreči jasno)]. – V zvezi z drugim je na tem mestu signifikantna izjava *Wernerja Heisenberga*, ki pravi, da lahko zahtevamo po tem, da bi svet delili na to, »o čemer lahko govorimo jasno«, in na to, »o čemer moramo molčati«, mirne duše okvalificiramo za »nesmiselno«. Če bi jo namreč konsekvntno izvajali, bi bilo na primer razumevanje in praktičiranje moderne fizike, ki je vsaj v kvantni teoriji že dolgo navezana na uporabo metafor, nemogoče (*Werner Heisenberg, Der Teil und das Ganze*, München: Piper, 1972, s. 279 isl.).

67 Prim. Milan Butina, *Opičje in abstraktno slikarstvo*, v: isti, *O slikarstvu*, s. 137–163.

tem ni nič novega. Vendar pa odkritje fenomena evolucijske dinamike (z njenim dolgoročnim vplivom na kozmični čas in kozmični prostor) in sintetične evolucijske teorije, situacijo na tej točki odločilno spreminja.⁶⁸

V kakšnem smislu?

Na začetku sveta – in vanj v obliki teorije o »prapoku« verujejo tudi sodobni naravoslovci – je moralo nastati prav vse, kar v tem vesolju obstaja. Ne le čas, ampak tudi vsa materija in vse naravne zakonitosti. Pred prapokom – v tem je vogelni kamen te teorije – ni bilo ničesar, ne časa ne prostora in tudi drugega nič. Prav zato na velikokrat postavljeno laiško vprašanje, kaj je bilo pred prapokom, ni mogoče odgovoriti. Naravoslovci to vprašanje običajno okvalificirajo kot »nesmiselno«, vendar je prav to zares nesmiselno. Vprašanje je namreč nesmiselno in neodgovorljivo samo s stališča teorije, da pred prapokom ni eksistiralo absolutno nič. To teoretično dejstvo pa seveda ne more nikomur kratiti pravice, da za tem, eksistenco sveta utemeljujočim začetkom, ne išče in ne »vidi« še kakšnega »Vzroka« ali bolje »Temelja« (ker je govoriti o kavzalnosti v tej zvezi spet le metaforično podjetje).

Predstave o tem Temelju so legitimne, vendar različne.

Ena najzgodnejših in razmeroma trdoživih predstav o »prenatalnem« Temelju sveta je predstava o *Bogu-Stvarniku*. Predstava, da je Bog v neki zelo oddaljeni časovni točki ustvaril svet, kakršen je še danes, in ga potem prepustil svoji usodi. Gre za predstavo, ki omejuje Stvarnikovo funkcijo na enkratno in neponovljivo dejanje; tako enkratno in neponovljivo, kakor je enkraten in neponovljiv svet, ki ga je Stvarnik pogнал v tek. Tak koncept enkrat za vselej ustvarjenega in nespremenljivega stvarstva

68 Prir. po: Ditfurth, *Wir sind nicht nur von dieser Welt*, s. 224–225.

pa seveda sam po sebi in takoj porodi vprašanje o tem, v kakšni relaciji je pravzaprav Stvarnik s stvarstvom: je s stvariteljskim aktom definitivno izpuhtel v indiferenco ali pa je v njem (lahko) še vedno na kakšen način aktualno prisoten. *Von Ditfurth* pravi, da se verjetno prav v tem vprašanju skrivajo korenine vseh prepiranj med naravoslovci in teologi.

Če bi hotel biti *Bog-Prvi Gibalec* v dokonč(a)nem in zato avtonomno delujočem svetu aktualno prisoten, potem bi si bilo, logično gledano, vsak trenutek njegove prisotnosti v svetu mogoče predstavljati edinole pod znamenjem akta, s katerim bi bili – deloma ali v celoti – razveljavljeni naravni zakoni, ki ta svet kibernetizirajo v *normalnih* pogojih. Ta simultanizem intervalov »normalnosti«, ki jih obvladujejo naravni zakoni, in intervalov, v katerih so zaradi božanske intervencije ti zakoni vsaj deloma ukinjeni, pa nasprotuje vsemu naravoslovnemu izkustvu. Statično pojmovanje stvarstva torej logično vodi v shizmo, v dilematično delitev sveta na hemisfero »brez Boga« in na hemisfero »ki jo vodi Stvarnikova roka«. ⁶⁹

Prav v to dilematičnost pa je odkritje evolutivne dinamike v svetu in evolucijske teorije prineslo veliko spremembo. In sicer na način, ki je dilemo, če je že ni uspel odpraviti, napravil vsaj znosnejšo. Aktualno povezavo s transcendentalno, onstransko realnostjo si je pač mnogo lažje predstavljati v razvijajočem se svetu, kot pa v svetu, ki je bil nekoč davno vržen v svojo samozadostnost. Že zgolj zato, ker v evolutivnem primeru nimamo več opravičiti z enkratno davno skrivnostjo, ampak s skrivnostjo, »ki še traja«; ne z enkratnim faktom nepredstavljivo

69 *Prir.* po prav tam, s. 227.

oddaljene kreacije *ex nihilo*, ampak z dejstvom permanentnega kozmičnega dogajanja. Z dejstvom, da se je ta svet v svoji kozmični ekstenziji razvil iz nekega začetnega stanja v stanje urejenosti, kakršnega konstatiramo danes, in da se razvija še naprej.

Na kratko rečeno: koncept evolucije takorekoč *aktualizira* skrivnost stvarjenja. In sicer s tem, da povezavo med doživljenim, tostranskim svetom in za njegovo pojasnitev neobhodno onstransko resničnostjo iz nepredstavljivega brezna preteklosti (po)vleče v perspektive aktualnosti, iz dovršnosti v nedovršnost. Z evolutivne prespektive zveza med obema resničnostnima nivojema, tostranskim in onstranskim, ni bila vzpostavljena enkrat samkrat in zgolj »trenutno« (v aktu stvarjenja), ampak je še danes neprekinjena. Razvijajoči svet si je mogoče misliti samo tako, da ga pojmuje kot posledico nenehnega *živega stika* med *Imanenco* in *Transcendenco*.

Evoluirajoči svet torej ostaja odprt za Transcendenco. Ali drugače: Transcendenco je v njem še vedno prisotna in delujoča. Nobena od obeh formulacij ne nasprotuje sliki sveta, ki jo je artikulirala sodobna znanost.⁷⁰ Enako res pa je tudi, da »odprtost Transcendenci« in »njena prisotnost v svetu« zahtevata precizacijo; precizacijo, ki mora logično štartati s precizacijo temeljnega pojma, pojma *transcendencia*.

Doslej sem ta pojem brez razlike uporabljal za celotno področje stvarnosti, ki presega horizonte človeškega doživljanja. Odslej pa bo potrebno v tej pavšalni »ontologiji« onstranstva razločiti tudi njeno interno členjenost, se pravi ravni in stopnje.

Če definiciji podložimo subjektivni spoznavni horizont, je za nas transcendentno vse, kar ta horizont pre-

⁷⁰ Priir. po prav tam, s. 230.

sega. Torej ves tisti »svet sam na sebi«, ki je nedosegljiv našim čutom in našim miselnim kategorijam.⁷¹ Na tej prvi stopnji transcendence naletimo na sledove presežnega sveta povsod tam, kjer nam umetni čuti, ki jih s svojimi instrumenti daje na voljo sodobna znanost, razširijo meje naše zaznave. Pa tudi povsod tam, kjer se nam s pomočjo matematičnih simbolov (v fiziki, kozmologiji) posreči vsaj za malenkost dlje prodreti v skrivnosti narave. Ob tem pridemo do ugotovitve, da je meja, ki nas deli od transcendentne sfere, sicer neodpravljliva, ni pa popolnoma »neprepustna«. Na tem mejnem področju trčimo na neovrgljiva znamenja, da mora prostor, v katerem živimo, imeti – najmanj eno! – dimenzijo več, kot jih zaznavamo oziroma si jih zmoremo predstavljati. Otipljivi dokaz za to štiri– ali večdimenzionalnost so nena zadnje štiri temeljne sile, ki so jih odkrili fiziki: gravitacija, elektromagnetna sila, šibka in močna jedrska sila.

Na sledove transcendence nadalje naletimo v najgloblji notranjosti materije, v empirično ugotovljivem paradoksu *dualizma delec–val*. Fiziki so se morali navaditi na misel, da na subatomskem nivoju pojem »materija« izgubi svoj smisel. Sestavine atoma, elementarni delci se namreč v svetu, odvisno pač od metode opazovanja, pojavljajo kot delci ali kot valovi. Ob tem se zdi povsem naravna predstava, da se za obema aspektoma skriva en sam »enotni nekaj«, ki nam je dostopen le parcialno in indirektno, nekako tako, kot bi ga gledali v ogledalu.

71 Več o razlogih za domnevo, da je ta transcendirajoči svet bistveno večji, kot lahko o tem sanja zdravi razum, glej v: Konrad Lorenz, *Die Rückseite des Spiegels. Versuch einer Naturgeschichte menschlicher Erkennens*, München–Zürich: Piper, 1973 in Rupert Riedl, *Biologie der Erkenntnis. Die stammesgeschichtlichen Grundlagen der Vernunft*, Berlin–Hamburg: Paul Parey Verlag, 1981, s. 148–192.

V tej zvezi pa seveda ne gre pozabiti tudi na »čudež« nočnega neba, s katerim imamo (časovno) transcencenco dobesedno pred očmi.

Spoznavna in evolucijska teorija ter moderna fizika so privedle do spoznanja, da je svet, v katerem živimo, le majhen del realnega sveta. To odkritje sovпада s priznanjem transcencence. Vendar ta »svetu imanentna« transcencenca [*weltimmanente Transzendenz*] še vedno ni identična s Transcencenco, o kateri govorijo teologi. Da bi odprli pot do nje, je potrebno v razpravo uvesti transcencenco, ki je bila zaradi antropocentrizma v opazovanju doslej prezrta, namreč t. i. »notranjesvetno« transcencenco [*innerweltliche Transzendenz*], se pravi transcendirajoče potencialne našega notranjega sveta.⁷² Koncept svetu imanentne transcencence – o kateri se ni težko prepričati – je namreč smiseln samo tedaj (in le tedaj ga je tudi mogoče jasno razlikovati od svet absolutno prese-gajoče Transcencence religij), če priznamo, da je svet »inteligibilen« [*»bewusstseinsfähig«*].

In spet je tu evolucijska zaznava tista, ki nam lahko odpre oči za ta vidik. Kako velik je izsek sveta, ki doseže status subjektivne resničnosti, je namreč odvisno od razvojne stopnje subjekta. Neutemeljeno je dvomiti, da horizont današnjega človeka obsega večji izrez stvarnega sveta, kot ga je obsegal horizont *neandertalca* ali *avstralopiteka*. In neumestno je sklepati, da bo v prihodnosti zelo drugače. Če bo, pravi *Ditfurth*, le dan čas za to.⁷³

Če opazujemo evolutivne možnosti razpiranja gnostično-refleksivnih razvojnih horizontov⁷⁴ od zunaj, tj. meta-fizično, se pred nami izriše naslednja razmeroma

72 Prir. po: *Ditfurth, Wir sind nicht nur von dieser Welt*, s. 232–233.

73 Prir. po prav tam, s. 233–237.

preprosta slika situacije: naš človeški svet je identičen z notranjo sfero, ki jo po sistemu ruskih »babuš« obdajajo nove sfere s čedalje večjimi premeri. Vsaka teh sfer oblikuje novo ontološko ravnino in novo gnostično razvojno stopnjo, ki je nadrejena vsem vsebovanim sferam. Ta slika dopušča Transcendenco religij opisati kot najbolj zunanjo sfero vseh možnih sfer. Kot tisti poslednji, absolutni ontološki in gnostični ovoj, ki nosi in omogoča vse ostale, saj je sam identičen s poslednjo Resničnostjo, s poslednjo Resnico.

Vse to je seveda metafizična spekulacija, formulirana v mitološkem jeziku. Toda ali je ob tem potrebno ponavljati, da se o tej temi drugače kot mitološko sploh ne da govoriti? Kljub vsemu: del slike, ki je poiskovala skicirati neopisljivo, je vsekakor mogoče dopolniti z detajli, ki izvirajo iz naše izkušnje. Povsem samovoljna in poljubna torej slika le ni. In kaj več bi sploh lahko še zahtevali?

Iz te metafizične perspektive pa se logično nalaga naslednji splošni uvid: *Dvig transcendirajočega horizonta je istočasno dvig k absolutni Transcendenci; dvig k njenemu prepoznavanju, »občutenju« in respektiranju.*⁷⁵ Sklep je verjetno nenavaden in »pretiran« tako za tiste, ki jim gre Transcendencja načelno »v nos«, kot za tiste, ki jo *a priori* predpostavljajo.⁷⁶ Za prve zato, ker žive v neargumentiranem prepričanju, da je prav dvig duhovnega horizonta (razsvetljevanje; razsvetljenstvo) pot iz hipotetične

74 Ne da bi pri tem mislili tudi na povsem verjetno možnost, da v vesolju eksistirajo »mesta«, na katerih je evolucija napredovala bolj kot na Zemlji.

75 Ob tem velja z *Vinkom Ošlakom* vsekakor opozoriti na osebno razliko med *inteligentnim* in *modrim* človekom, ki jo pogosto narobe razumemo. Razlika, pravi Ošlak, ni v inteligenci. Velikokrat je bedak inteligentnejši in velikokrat je modri z inteligenco skromneje obdarjen in počasnejši. *Modrost ni stopnjevanje inteligentnosti*, kakor večina meni, *ampak njena plemenita in celovita raba* (prim. Vinko Ošlak, *Kristjan pred žalitvijo in provokacijo*, 2002,

religiozne zaostalosti, nevednosti, nevrotičnosti, infantilnosti ... (in kar je še takih dušebrižniških atributov). Za druge pa zato, ker si bogvedi zakaj predstavljajo, da je za »dostop« do Transcendence potrpežljiva in postopna hoja po Jakobovi lestvi nepotrebna in »nedostojna«, čeprav sicer dobro vedo, da se »brez muje še čevelj ne obuje«.

Tej evolutivni interpolaciji Transcendence v imanenco, ki je na kožo pisana horizontom postmodernega dinamizma in znanosti, pa je potrebno kot protipol vsekakor dodati še nasprotni pogled, tj. zavzemanje za koncept *absolutno transcendentnega božanstva*, za kar se – poleg ugovorov proti evoluciji⁷⁷ – največkrat navajajo etični in socialno mobilizacijski razlogi. »Če posebej vztrajamo pri imanenci Boga«, piše *G. K. Chesterton*, ki zagovarja to stališče, »dospemo do introspekcije, lastne izolacije, kvietizma, družbene in socialne brezbriznosti ... Če pa posebej vztrajamo pri transcendenci Boga, dospemo do čudenja, vedoželjnosti, moralnih in političnih izpostavljanj ... Z zatrjevanjem, da je Bog v človeku, človek vselej ostaja v samem sebi. Z zatrjevanjem, da je Bog zunaj človeka, pa človek preseže samega sebe. (...) Če bi radi izkoreninili prirojeno krutost ali predramili izgubljena ljudstva, tega

rokopis pred objavo). S tega stališča dvig »transcendirajočega horizonta« ne pomeni samo aktiviranje intelektualnih sposobnosti, ampak veliko več. Predvsem v smislu »pocelotenja« transcendirajočih potencialov (glej dalje *O naravi bipotez in dogem*).

76 Čeprav je sam na sebi logičen in v ničemer ne nasprotuje znanstveni sliki postmodernega sveta.

77 Več o tem glej v: Jože Hlešč, *Kozmos, evolucija, življenje*, Celje: Mohorjeva družba, 2001, s. 129–187.

ne bomo dosegli z znanstveno teorijo, da je materija pred duhom, temveč z nadnaravno teorijo, da je duh pred materijo. Če bi radi posebej spodbudili ljudi k družbeni čuječnosti in neutrudnemu prizadevanju za delavnost, nam ne bo dosti pomagalo oznanjati imanentnega Boga in notranjo luč, kajti v najboljšem primeru jih bo to utrdilo v zadovoljstvu s stvarmi, kakršne so. Veliko pa bo pomagalo, če govorimo o transcendentnem Bogu ter bežnem in uhajajočem blesku, kajti to pomeni božansko nezadovoljstvo«. ⁷⁸

V zvezi z obema nasprotnima konceptoma transcende-
cence človek spontano pomisli na »spravno stališče«. Vendar se zdi, da bi tudi v primeru, ko bi tako stališče našli, to v tej zvezi ne bila dobra rešitev, saj je spravno stališče konec koncev vedno kompromis, zmes dveh sestavin, ki obe oslabi, saj nobena ni navzoča v celoti in se ne kaže v živi barvi. Plodneje je paralelno ohraniti obe stališči, saj lahko le tako ohranimo njuno silovitost, s silovitostjo pa tudi kompleksnejši pogled na stvari: *kozmos, ki je odprt za Transcendenco, in Transcendenca, ki vse neskončno presega*. Na eni strani poezija prisotnosti, dinamike in vpletenosti, na drugi poezija odsotnosti, skrivnostnosti in čudenja. Na eni strani interpolacija, na drugi ekstrapolacija. Tu pozitiv, tam negativ ... *ene in iste stvarnosti*.

V tako resni zadevi kot je Transcendenca, pravi *Chesterton*, imajo vrednost samo simboli, pa še ti le megleno. Naj zato za konec tega razdelka uporabim enega njegovih:

⁷⁸ Chesterton, *Pravovernost*, s. 131 in 138.

»Edina stvar v našem stvarstvu, ki je ne moremo gledati, je tudi edina, v svetlobi katere moremo videti vse drugo. Kakor opoldansko sonce tako tudi mistika razloži vse drugo z žarom svoje zmagovite nevidnosti. Neodvisni, goli intelektualizem ni nič drugega kot mesečina. Njegova luč ne greje, ker je drugotna, ker jo odseva mrtev svet. In Grki so jo pogodili, ko so postavili Apolona za boga domišljije in zdravega duha obenem; Apolon je bil namreč zaščitnik poezije in zdravilstva. (...) Transcendenca, ki nam vsem daje življenje, ima v bistvu enako vlogo kot sonce na nebu. Transcendenca je globoko v naši zavesti kot sijajna nejasnost; je brez oblike in sije, je hkrati žar in pega. Mesečev krog pa je jasen in nezamenljiv, ponavljajoč se in neizogiben – kot Evklidov krog na tabli. Kajti mesec je do skrajnosti razumen in je oče mesečnikov, saj jim je dal ime«.79

3. NA SLEDI ZA *differentio specifico*

Po tem, ko je bilo pokazano, da religiozna Transcendenca *ni* bolna umišljija brez empiričnega in logičnega rezona, da *ni* »brez zveze« s stvarnostjo okoli nas (čeprav ni identična z njo), in da se pot k njej osupljivo sklada z generalno smerjo človekovega duhovnega razvoja, je mogoče postaviti vprašanje po *differentii specifici* religioznega fenomena.

V knjigi *Nevidna religija*⁸⁰ označi *Thomas Luckmann* za religiozne vse pojave, ki človeškemu individuumu kakorkoli omogočajo *transcendiranje* njegove biološke danosti.

79 Prav tam, s. 26–27.

V področje religioznega in religiozne prakse tako po njegovem mnenju spadajo vsi – zlasti institucionalizirani – socializacijski procesi: od običajev, vzgoje, izobraževanja, terapevtskih sistemov, političnih in svetovnih nazorov do religioznih praks in tradicij v ožjem in bolj standardnem pomenu besede. Ti pojavi oziroma procesi predstavljajo *družbeno izgotovljene razlagalne sheme*, nekakšne zelo posplošene *apriorne matrice smisla*, na temelju katerih lahko posameznik v konkretnih situacijah tudi sam proizvaja smisel. Namreč s tem, da (si) konkretne situacije z njihovo pomočjo osmišlja.⁸¹

Izhajajoč iz te konceptualne nastavitve, bi bilo *Luckmannovo* pojmovanje religije mogoče preprosto označiti za *panreligiologizem*. Ta pa ima po mojem mnenju kljub temu, da z njim *Luckmann* v sociološki srenji ostaja relativno osamljen, vendarle svoj teoretski *raison d'être*. Nazorno namreč pokaže dve stvari, ki bi ju v zvezi z logiko religioznega fenomena sicer ne mogli tako direktno izpostaviti in poudariti. Najprej, kaj je najgloblje in najbolj karakteristično jedro vsakega religioznega pojava (*transcendiranje* danosti), in drugič, da ima skladno s tem ves človeški razvoj v vseh oblikah in na vseh stopnjah – pač z ozirom na dejstvo, da je človek postal *homo sapiens* in *zoon politikón* prav zahvaljujoč oblikam transcendiranja, ki jih je razvil – imanentno religiozne korenine in imanentno religiozni *impetus*. Sklep, ki je v svoji širini osupljiv, vendar neizprosno konsekventen.

80 Thomas Luckmann, *Die unsichtbare Religion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 (slov. prev.: *Nevidna religija*, Ljubljana: Krtina, 1997); cit. po slov. verz., s. 39–47.

81 V tem kontekstu postane bolj jasno, kam meri naslov *Luckmannove* knjige. Namreč na oblike sekularizirane religije, ki jih običajno z religijo ne povezuemo in so zato religiološko »nevidne«.

Če povzamem: *Luckmann* po eni strani pojem religioznega izjemno razširi, po drugi pa religiozni fenomen zreducira na njegovo družbeno dokumentirano garderobo (institucije, obredje, simbolni sistemi itn.). Logična posledica razširitve je razvodenevanje *differentie specificae*,⁸² posledica redukcije pa prehuda poenostavitev in zato popačenje fenomenološke matrice.

Ob povedanem me pritegujeta dve vprašanji: 1. V čem je *differentia specifica* religioznega fenomena? in 2. Kako priti na sled logiki, ki ureja odnose med »zunanjostjo« in »notranjostjo« v religioznih pojavih?

Če pritrdim *Luckmannu*, da je najbolj temeljna karakteristika in najgloblje operativno jedro *vsakega* religioznega fenomena »transcendiranje danega«, potem lahko ravno tako smiselno rečem, da gre v religijah za *transcendiranje maksimalnega, ekstremnega tipa*. Namreč za transcendiranje človekovih *absolutnih danosti* (kakršne so *rojstvo, življenje, trpljenje, smrt ...*) in *absolutnih barrier* (kakršne so *bit, resnica, smisel ...*). Mislim, da bi se na kratko dalo reči, da se transcendiranje konfesionalnih (trdih) religij od transcendiranja sekulariziranih (mehkih) religij najbolj radikalno razlikuje v dvojem: 1. v tem, da meri izključno na skrajne bariere bivanja (*eshatologija*) in 2. v tem, da se ne ustavi pred transcendentalnim okviru empirične znanosti, ampak seže neženirano preko njega (*metafizika*).

Takoj je seveda treba dodati, da se v ustvarjalnem naporu k skrajnim človeškim bivanjskim barrieram in k problematiziranju empirije namerjajo tudi druge oblike človeških praks; od stare Grčije naprej še posebej radikalno filozofija s svojimi racionalnimi refleksijami, hipo-

82 To pomanjkljivost priznava tudi avtor sam; glej *Nevidna religija*, s. 46.

tezami in sistemi. Ker je temu tako, ni nič nenavadnega, da se odtlej religije naravno pojijo s filozofskimi spoznanji in filozofije inspirirajo z religioznimi ekstrapolacijami. Temelj te gnostične osmoze pa ni samo križanje kopij z istimi barierami, ampak skupni imenovalec, ki mu lahko preprosto rečemo: *interpretacija, razširjena na vse*. Se pravi: *interpretacija dejstev celotne danosti*.⁸³

Dejstva, pravi *Wittgenstein*, sodijo v nalogo, ne v rešitev. Še bolj celota dejstev. Celote dejstev kot »naloge« pa ni mogoče rešiti z analizo in eksperimentalno verifikacijo posamičnih dejstev, ampak z oblikovanjem matrice, v kateri ta dejstva najdejo svoje naravno in nepogrešljivo mesto in smisel. Z drugimi besedami: s *konstrukcijo modela celote*, kakršno si zamišljamo, z oblikovanjem *smiselne vizije* o tem, kakšna je (za nas) stvarnost, in zakaj je ravno takšna in ne drugačna. Brž ko imamo opravka z »vizijami, razširjenimi na stvarnost kot celoto«, pa imamo istočasno opravka z *generaliziranimi domnevami*, ki so osnovane na vnaprej izbranih izhodiščnih in odločitvah, in ki jih ne moremo eksperimentalno preveriti (s celoto, katere del smo, ni mogoče delati eksperimentov). V znanosti in filozofiji imenujemo take domneve *hipoteze*, v razvitih religijah pa *dogme*.

83 »Celotne« v najbolj strogem pomenu besede: z vsem, kar obstaja, in z vsemi aspekti tega, kar obstaja.

4. O NARAVI HIPOTEZ IN DOGEM

Hipoteze so domneve, ki jih razvijamo, da bi neko dogajanje ali pojav vzročno razložili. Z njihovo pomočjo skušamo napovedovati, kaj se bo pod določenimi pogoji zgodilo. Če se napovedi ne uresničijo, hipotezo zavrzemo. Napredek v znanosti temelji na pripravljenosti opustiti domneve, ki se pokažejo neplodne. V pozitivističnih disciplinah je opuščanje hipotez povezano z njihovo eksperimentalno verifikacijo oziroma *falsifikacijo*, v filozofiji pa je verifikacija oziroma falsifikacija hipotez vezana na »obnašanje« hipotez v filozofskem diskurzu. Hipoteze veljajo, dokler jih v njihovi konsistentnosti ne otopi neka nova, za filozofski diskurz plodnejša in verjetnejša matrica nadomestnih hipotez.

Zaradi takšne začasne in provizorične narave hipotez bi morali znanstveniki in filozofi, trdi *Konrad Lorenz*, dnevno trenirati njihovo opuščanje, saj je opuščanje hipotez (psihološko gledano) zelo zahtevna naloga. Izkazuje se namreč, da avtorji domnev silno ljubijo te svoje otroke, ker jim dajejo občutek varnosti, ko jih oskrbujejo z razlagami pojavov in s smernicami za delovanje. Nevarnost, da hipoteze otrdijo v doktrine, piše humani etolog *Irenäus Eibel-Eibesfeldt*, obstaja zlasti takrat, ko nek genialni um predstavi v sebi zaključeno zgradbo podmen, ki, zahvaljujoč notranjemu redu in logični povezanosti, poleg široke razlagalne vrednosti obljublja tudi razvoj, ki podpira človekovo stremljenje po svobodi, miru, bogastvu, rešitvi pred strahovi, boleznimi in težavami.⁸⁴

84 Irenäus Eibel-Eibesfeldt, *Der Mensch – das riskierte Wesen*, München-Zürich: Piper, 1988, s. 125.

Na splošno je mogoče reči, da je za znanstvene in filozofske hipoteze značilno dvoje: 1. da so kot *logične verjetnosti* permanentno podvržene verifikaciji in kritiki in da so 2. *racionalne verjetnosti*, ki se prvenstveno naslavljajo na reflektirano mišljenje.

Zgodovinsko dejstvo pa je, da prizadevanje za duhovno interpretacijo in osmislitev *celote* sveta ni šele dosežek visokih kultur, znanosti in filozofije. Že *Grmičarji* iz osrednjega dela puščave *Kalahari*, ki kot lovci in nabiralci predstavljajo vzorec staropaleolitskega ljudstva, piše *Eibel–Eibesfeldt*, razpolagajo s celo vrsto razlag, ki jim pomagajo razumeti svet. Nastanek bolezni na primer razlagajo tako, da hudobni duhovi ali sovražniki sprožijo nevidne puščice v telo. S tem je primer zanje razložen. Zdravijo pa s plesom. Po nekaj urah vztrajnega plesa dosežejo stanje zamaknjenosti. Verjamejo, da lahko v takem stanju potegnejo iz telesa nevidne puščice. Njihova vera pomaga tudi obolelemu, ki se ob tem, ko doživlja izražanje skupinskega sočutja svojih rojakov, in občuti *prepričljivost* njihovega početja, osvobodi svojih strahov. S tem pa se v njegovem telesu sprostijo tudi obrambne sile, ki jih je strah prej zaviral.⁸⁵

Primer *Grmičarjev* pokaže, kakšna je – v odnosu do filozofskih in znanstvenih – narava magično–religioznih in religioznih hipotez. Tudi te temeljijo na logični verjetnosti in na preverjanju te verjetnosti, vendar pa se, ker se bolj kot na skrajno pojmovno abstrakcijo opirajo na učinkovito posplošene *nazorne podobe* (prim. ritualne likovne upodobitve, mitološke zgodbe, biblijske prilike), ne naslavljajo zgolj na razum, ampak so sposobne nagovoriti tudi druge (npr. nagonske in čustvene) sfere človeškega bitja. Čista razumnost aktivira razum in proizvede

85 Eibel–Eibesfeldt, *Der Mensch – das riskirte Wesen*, s. 125–126.

le razumno ne pa psihofizične akcije. Šele tedaj, *ko se ideje odenejo v učinkovito čutno podobo* in začno s tem učinkovati na človekove *endokrine žleze*, po katerih se sprožajo fizične potrebe, se v človeku aktivira tudi zagretost in pripravljenost na akcijo. Zato so religiozne hipoteze oziroma *dogme* s svojo prototipno nazornostjo sposobne istočasno razlagati in navduševati, osmišljati in mobilizirati. Skratka: niso samo racionalizirane (objektivne) verjetnosti, do katerih je potrebna nenehna kritična distanca, ampak operacionalizirane *subjektivne gotovosti*, ki človeka intimno prevzamejo, mu vzbujajo zaupanje in čisto konkretno spremenijo njegovo življenje.

S tega stališča je *Chesterton* lahko zapisal naslednje, na prvi pogled čudne in paradokсне misli: »Če ... sprejmemo, da se dogajajo preobrazbe, je bistvenega pomena, da jih razumemo filozofsko kot pravljičice, ne pa nefilozofsko kot znanost in *naravne zakone*. Če nas kdo vpraša, zakaj se jajca spreminjajo v ptice ali zakaj sadeži jeseni odpadajo, moramo odgovoriti natanko tako, kot bi odgovorila rojenica, če bi jo *Pepelka* vprašala, zakaj se miši spremenijo v konje ali zakaj ji ob dvanajstih pade obleka s telesa. Odgovor mora biti, da je to *čarovnija*. To ni zakon, ker ne poznamo njegove splošne formule. To ni nekaj nujnega, čeprav namreč v praksi lahko računamo s tem, da se bo to zgodilo, nimamo nobene pravice trditi, da se mora zmeraj zgoditi. (...) Vsi izrazi, ki se uporabljajo v znanstvenih knjigah: *zakon, nujnost, red, težnja* in podobno, so v resnici nerazumski izrazi, ker predpostavljajo notranjo sintezo, ki je nimamo. Edine besede, ki so me kdaj zadovoljile pri opisovanju narave, so izrazi, ki jih najdemo v pravljičah: *čar, urok, zakletje*«. ⁸⁶

86 Chesterton, *Pravovernost*, s. 49.

Te besede so namreč izrazi, ki vsebujejo pozitivno prvino povelečevanja, čudenja in »višjega agnosticizma« (katerega pravilnejše ime je nevednost), ki nas ob stvareh in dogajanjih dela ganjene, vznemirjene in pričakujoče, ne pa vdane v usodo, brezbrizne in apatične, kar povzroča jezik znanstvenega fatalizma, ki pravi, »da je vsaka stvar natančno taka, kot je morala vedno biti, in da se od začetka brezhibno razvija«. ⁸⁷

Hipoteze, na katere je človek po logiki stvari obsojen, lahko polno opravljajo svojo nalogo le, če zadostijo dvema pogojema: da so *utemeljene* in *privlačne*. V njih se morata simultano družiti zavest, da kolikor je le mogoče *ustrezajo* »stanju stvari«, in občutek, da je »stanje stvari«, ki ga rekonstruirajo, *dragoceno* in *vznemirljivo*. Kadar manjka katera od obeh komponent, stvari ne funkcionirajo. Utemeljenost brez privlačnosti je jalova in brezupna, privlačnost brez utemeljenosti pa lahkomiselna in bolna. Prvo od obeh možnosti lahko ilustriram z duhovitim *Chestertonovim* opisom materialistično–mehanicističnega modela vesolja: »Modernisti radi govorijo o širjenju in razsežnosti. (...) Vesolje se nenehno širi, a v njegovem najneverjetnejšem ozvezdju ni najti nič resnično zanimivega, ničesar, kar bi na primer pomenilo odpuščanje ali svobodno voljo. Velikost ali neskončnost vesolju ne dodajata ničesar. Kot da bi jetniku kaznilnice v Readingu rekli, da ga bo gotovo razveselila novica, da kaznilnica zavzema že polovico države. Jetniški paznik ne bi imel pokazati kaj drugega kot vedno daljše kamnite hodnike, ki jih razsvetlujejo pošatne žarnice in v katerih ni nič človeškega. Enako ti širitelji vesolja nimajo pokazati drugega kot vedno neskončnejše hodnike, ki jih raz-

87 Prav tam, s. 56.

svetljujejo pošastna sonca in v katerih ni nič božjega. V pravljčni deželi obstaja stvaren zakon; zakon, ki se ga da prekršiti. Kajti po definiciji je zakon nekaj, kar se da prekršiti. Mehanizem tiste vesoljske ječe pa je nekaj, kar se ne da prekršiti, in mi sami smo del tega mehanizma. Zato česa bodisi ne moremo storiti ali pa nam je usojeno, da kaj moramo storiti. Pojem pravljčnega skrivnostnega pogoja je popolnoma izginil. Odvzeli so nam oboje: zvestobo v spoštovanju zakonov in zabavo ob kršenju zakonov. Razsežnost tega vesolja nima več svežine in živahnosti, ki smo ju občudovali v vesolju pesnika«. ⁸⁸

Skratka: za človeka je važno, da hipoteze in dogme, ki (se) jim zaupa, vsebujejo tako utemeljenost kot privlačnost, tako zakonitost kot izjeme, tako trdnost kot dinamizem, tako tipiko kot arhetipiko, tako treznost kot romantiko ... In da se ta dva vidika v njih dopolnjujeta. Od tod je razvidno, zakaj je dobro, da v neki družbi hipoteze, v katerih se lažje izrazi prvi vidik, in dogme, v katerih se lažje izrazi drugi, ne živijo druge mimo drugih ali pomešane med seboj, ampak vzporedno, tako, da oboje v svoji najbolj jarki luči navzkrižno osvetljujejo celoto.

Beseda dogma ima za moderno pamet zelo neprijeten prizvok: več ali manj je sinonim za destilirani konzervativizem in intelektualno posilstvo. V resnici pa dogma – natanko tako kot *aksiom* (v izvirnem pomenu besede) – ni nič drugega kot dejstvo, kateremu je iz utemeljenih razlogov verjeti, tudi če presega zmogljivosti človekovega uma in dokazovanja. ⁸⁹ Še posebej, če verujoči verjame, da dogma ni rezultat golega človeškega rezoniranja, ampak stvar metafizičnega razodetja, takorekoč eho presežnega v šahovnici življenja. Stvar Boga ...

⁸⁸ Prav tam, s. 58–59.

⁸⁹ Prim. Rebula, *Skozi prvo zagrinjalo*, s. 144.

5. HIPOTEZA BOG

Davnega leta 1796 je cesar *Napoleon I.* k sebi na dvor povabil astronoma *Pierra Simona Laplacea* (1749–1827), da bi mu pojasnil svojo pravkar izdano teorijo o nastanku sončnega sistema (mimogrede: gesta, ki si jo med vladarji našega časa komajda lahko predstavljamo). Ko je učenjak končal z razlago, ga je cesar vprašal, kako to, da se v njegovi razlagi nikjer ne pojavlja Bog. »Zato veličanstvo«, je ponosno odgovoril *Laplace*, »ker te hipoteze nisem smatral za nujno«.

Bog – odvečna hipoteza. Še prej »dolgočasna hipoteza«, s katero se večji del (post)modernega človeštva ukvarja ravno toliko, kolikor se turist na plaži ukvarja s kozmičnimi implikacijami zvezde, ki omogoča njegovo sončenje.⁹⁰ Sploh pa hipoteza, ki je hkrati naftalinska in zoprno težavna.

Najmanj, kar lahko za začetek o Bogu pozitivno rečemo, je torej, da ni evidenten. Da se, če že je, dojemljivosti naših čutov prikriva in dojemljivosti našega uma izmika. Toda če obstoj Boga ni evidenten, potem je vsekakor treba priznati, da to v najmanj enaki meri velja tudi za njegov neobstoj (sicer bi bil do danes trajajoči ideološki naskok nanj povsem nerazumljiv).⁹¹ »V resnici«, piše *Alojz Rebula*, je neobstoj Boga še celo »manj evidenten kot njegov obstoj. Od prazgodovine do danes verovanje v Boga v človeštvu daleč prevladuje nad neverovanjem. Celó danes, sredi tega ... areligioznega in anti-religioznega veka, je do kraja prepričan ateist pravzaprav

⁹⁰ Prav tam, s. 162.

⁹¹ Prav tam, s. 126.

psihološka redkost. In končno, matematično–eksperimentalna znanost, ta najmočnejši adut v roki človeka 20. (in tudi 21., JM) stoletja, more prav tako malo dokazati neobstoj Boga, kakor ne more dokazati njegovega obstoja. Skratka, v najslabšem primeru ostaja Bog za človeka mogočnost«. ⁹²

Da ima ta »mogočnost« svojo civilizacijsko legitimiteto in funkcijo je jasno, saj bi je sicer že zdavnaj več ne bilo. ⁹³ Toda ali je ta mogočnost še kaj več kot civilizacijska hojca oziroma bergla? Je to metafizično »hipotezo«, ki jo je tako zlahka pogrešal *Laplace*, sploh še vredno vleči iz ropotarnice?

Poglejmo. Nesporno je, da Bog v najslabšem primeru ostaja za človeka »možnost«. Pravzaprav ena najbolj neverjetnih in fantastičnih. To nenazadnje dokazuje dejstvo, da je danes obstoj Boga mogoče zanikati, ne da bi to pomenilo škandal na umski ravni, medtem ko natančno tak škandal pomeni, obstoj Boga afirmirati. ⁹⁴

A zakaj se ta *Možnost*, če dejansko obstaja, prikriva? Zakaj se je na primer odtegnila instrumentom in konceptom tako imenovane eksaktne znanosti, na katero moderni človek toliko da? Zakaj Bog za nas ni eviden ten? Edina razlaga, ki more kolikor toliko verjetno razsvetliti somrak vprašanja, se zdi naslednja: Bog za človeka – podobno kot Triglav, diploma ali partner – ni hotel biti »prinešenost na krožniku«, za katero bi se ne

92 Prav tam.

93 Zlahka si namreč predstavljamo, da – podobno kot svet biologije – tudi svet civilizacije po poti »naravne selekcije« neusmiljeno izloča iz igre družbene in kulturne oblike in funkcije, ki bodisi ne zmorejo več izpolnjevati nalog, za katere so bile razvite, bodisi njihove storitve niso več potrebne.

94 Rebula, *Skozi prvo zagrinjalo*, s. 125–126.

bilo treba truditi in bi nam ravno zato malo pomenila, ampak pionirsko *odkritje*, herojska *osvojitve* in celo *izbira*.⁹⁵

»Bog, predmet izbire človeškemu bitju, ki si ne more samo izbirati niti oblike svojih nohtov? Ali ne zveni to kakor kozmična šala? Dejansko je tako gledišče umljivo samo pod enim pogojem: če tvegamo vidik, ki se mora zdeti posebno nam, sinovom 20. (in 21., *JM*) stoletja, stoletja koncentracijskih taborišč, masifikacije in človeka-številke, kratkomalo fantastičen: to se pravi, če dvignemo ceno človekove osebe do zvezd in pripišemo njegovi svobodi vrednost, ki meji na neskončnost. Saj bi to pomenilo, da človek, telesno manj močan od junca, s slabšim vidom od mačke in šibkejšim sluhom od gamsa, ima možnost, da reče Vsemogočnosti svoj NE.«⁹⁶

Toda če naj Bogu rečem da ali ne, če se mi torej ponuja v izbiro, potem mora vsaj v nekem oziru biti na dosegu. Bog, če zares obstaja, mora biti odkrivljiv, osvojljiv, izberljiv. Če za eno – čutno in eksperimentalno – hemisfero mojega bitja ni evidenten, mora biti evidenten za drugo. Boga moramo tako ali drugače »videti«, če naj imamo sploh kaj izbirati.

Se da Bog spoznati? Se da spoznati iz tega, kar je?⁹⁷

»Vzemimo vse, kar obstaja v svetu materije, kot neznanški pragozd, v zmedi rudnin in rasti, organskega in anorganskega. Vzemimo človeške znanosti – fiziko, kemijo, biologijo – kot posamezne radarje, ki jih človek usmerja vanj, da bi pretipal njegovo skrivnost. Vsak posamezen

95 Prav tam, s. 126.

96 Prav tam, s. 127.

97 Glej npr. Carsten Bresch, Sigurd M. Daecke, Helmut Riedlinger (ur.), *Kann man Gott aus der Natur erkennen?*, Freiburg–Basel–Wien: Herder Verlag, 1990.

radar – vsaka posamezna znanost – je specifično prikrojen za odkrivanje posameznih kvalitetnih plasti v njegovem sestavu. Petrolog s svojo znanstveno aparaturo išče v zemeljske sklade, botanik v živo zeleno rast, entomolog v žuboreče vesolje žuželk. Kaj lahko ugotovimo? Da je vsakemu od teh specifičnih radarjev odsek pragozda, v katerega je usmerjen, popolnoma ‚čitljiv‘; podzemlje, tla, rast, živalstvo, vse je v svojih strukturah zajeto v sklop šifer, ki so posameznim raziskavam popolnoma odkrivljive. In dejansko nam zgodovina znanosti priča, da se razkrivajo v zmeraj novih formulah in zakonih. Vsa eksperimentalna znanost je v bistvu eno samo dešifriranje nečesa, kar je samo na sebi docela inteligibilno. Še več, vsa izkustvena znanost izhaja iz samoumevne predpostavke, da je stvarstvo inteligibilno: še več, da mora biti inteligibilno. Znanost absolutno verjame v inteligibilnost sveta. Ko je na razpredelnici Mendeljejeva zazijalo nekaj praznin v razvrstitvi struktur elementov, so se kemiki vrgli na delo, prepričani, da bodo elemente našli. Dejansko so jih našli. Isto absolutno zaupanje vidimo na primer pri astronomih, ki sončne mrke lahko določajo do sekunde točno stoletja vnaprej. (...) Z eno besedo: vse tako imenovane eksaktne znanosti z absolutno gotovostjo verjamejo v inteligibilnost sveta. Na drugačni ravni prav tako verjamejo v inteligibilnost sveta humanistične znanosti, od filozofije do sociologije: psihološko je to razvidno iz razpoloženja ‚nezmotljivosti‘, ki veje iz vsakega pisanja, tudi če pustimo ob strani ideološki fanatizem. Človek nezavedno predpostavlja, da je svet arhitektura, povsem izmerljiva njegovim raziskovalnim pristopom. V dobi scientizma je to prepričanje zraslo v kar objestno evforijo. Vprašajmo se: more biti ta inteligibilnost proizvod slepega naključja? More stati vsa ta arhitektura pokonci,

ne da bi stal za njo Arhitekt? Če je kaj logične sposobnosti v nas, moramo reči: Ne, kjer je inteligibilnost, tam je Um.«⁹⁸

Ali kot z drugimi besedami, a v istem tonovskem načinu pove psihoterapevtka *Sanja Rozman*: »Jaz mislim, da je vse urejeno z dvema ključema. Prvi je tvoja lastna volja, drugi pa bog. Sliši se metafizično, ampak gre za to, da se nekaj tudi zgodi samo tedaj, ko se oba uskladita. (...) Jaz sem ateistično vzgojena, tega boga sem sama našla in zame pomeni način, kako deluje narava. To ni slučajno, ker je preveč usmerjeno. Če pustiš stvari same sebi, se po zakonu entropije gibljejo od bolj kompleksnega k manj kompleksnemu. Ljudje in življenje pa postaja čedalje bolj kompleksno. To pomeni, da obstaja neka sila, ki vse skupaj uravnava, in ji jaz rečem bog«.⁹⁹

Seveda pa se ob tem samo po sebi postavlja vprašanje: Zakaj se človek takim logičnim evidencam ne ukloni? Zato, ker se je treba za logiko najprej odločiti? Gotovo. Morda zato, ker »hipoteza Bog« ni samo rezultat silogistične destilacije, ampak – teološko rečeno – milost? Dar, ki ga najde tisti, ki ga potrebuje in išče?

6. *Genom* RELIGIOZNEGA FENOMENA

Kakšno kromosomsko matrico je mogoče posneti iz slike s takšno resolucijo? V čem je – v »apofatični« (nikalni) in »katafatični« (trdilni) dikciji – najbolj avtentično jedro religioznega fenomena, če ta fenomen jemljemo kar se da na široko?

98 Rebula, *Skozi prvo zagrinjalo*, s. 141–142.

99 Bernard Nežmah, *Sanja Rozman. Vsemogočne zasvojenosti* (intervju), v: *Mladina* 4 (1999), s. 31–32.

Apofatična dikcija po eni strani v celoti *potrdi* intuicijo, ki je bila zapisana na začetku tega dela razprave: kot kažejo njene najbolj razvite oblike, religija v svojem bistvu *ni niti* bolna umišljija brez empiričnega in logičnega rezona *niti* kompenzacijska hrbtna stran človekove bivanjske tesnobe *niti* atavizem infantilne potrebe po izpolnjevanju želja *niti* staromodni rekvizit za alienacijo *niti* trojanski konj razredne nadvlade *niti* ekspozitura cene-nega vraževerja ... Po drugi strani pa *izpostavi* signifikantno dvojno dejstvo: prvič, da Transcendenca, kakor jo pojmujejo religije, v ničemer *ne* nasprotuje sliki sveta, ki jo lahko danes ponudi znanost (zaradi česar ta slika v nobenem oziru *ne* more služiti kot argument zoper existenco religiozne resničnosti) in, drugič, da religiozna Transcendenca *ni* brez zveze s stvarnostjo, v kateri živimo (čeprav ni identična z njo).

Kaj pa pravi katafatična dikcija? To, da *je* religiozna Transcendenca, če sledimo izsledkom moderne znanosti in epistemologije, vsekakor racionalno in logično dopusten, če že ne zelo verjeten *ekstrapolat* torza, ki ga imenujemo človeški »gnostično-refleksivni horizont«. Da *je* bistvo religije v transcendiranju danega. Da *je* to transcendiranje ekstremnega tipa: se pravi tako, ki naskakuje absolutne bariere človeka, kozmosa in smisla, ki se ne da vkleniti v singularnem, in se ne ustavi niti pred mejniki empiričnega spoznanja in racionalne razložljivosti. Da *je* religija radar, nenehno nastavljen na valovno dolžino misterija v človeku in izven njega; radar, ki spontano prisluškuje v absolutno Drugost in ji šepeta na srce. Dalje, da *je* religija nesporno prvi izvidnik te Drugosti in – skupaj s filozofijo – nenehni skrbnik, ki preprečuje, da bi se Absolutno enkrat za vselej vdalo v Prokrustovo posteljo človeških predstav, kriterijev in konceptov. Da

je v najbolj razvitih oblikah religioznih pojmovanj Transcendenca nekaj Živega in Osebnega; nekaj, kar je človeku blizu, domače, kar ni gromozanska in strašljiva mašinerija, ki brezbržno grmi preko existenc, ampak zaklad, zaradi katerega bi prodali vse, in kupili njivo, na kateri je zakopan ... In za konec, da so religiozne predstave o Presežnem s svojo prototipno nazornostjo sposobne istočasno razlagati in navduševati, osmišljati in mobilizirati; da torej niso samo racionalizirane verjetnosti, do katerih je potrebna nenehna kritična distanca, ampak operacionalizirane *subjektivne gotovosti*, ki človeka intimno prevzamejo in mu – z ustoličevanjem idealov, postavljanjem pravil obnašanja, imenovanjem *stabilnih* virov avtoritet itn. – pomagajo praktično usmerjati življenje.

Skratka: religija nam govori, da je potrebno na življenje pogledati z zračne perspektive, če ga želimo razumeti in izboljšati; da je potrebno nekaj metafizičnega nezadovoljstva s stvarmi, da bomo zadovoljni s takimi, kakršne so; in da empirična prizemljenost za ta pogled in to prepotrebno nezadovoljstvo ne zadošča.¹⁰⁰

100 Prir. po: Chesterton, *Pravovernost*, s. 99.

TRETJE POGLAVJE

UMETNOST – TA NEZNANKA

Še preden lahko rečemo, da je nekaj umetnost, je to poezija, literatura, glasba, slikarstvo, kiparstvo itn. Če lahko vsako od teh dejavnosti še kar zadovoljivo definiramo, pa težko z enako gotovostjo povemo, če je ta ali oni artefakt z omenjenih področij tudi »umetnost« oziroma »umetnina«.

Umetnostni zgodovinar *Herbert Read* je pred časom zapisal, da je beseda umetnost v angleškem jeziku (zelo drugače pa gotovo ni tudi v drugih jezikih) tako nedoločna, da bi verjetno zaman iskali dva človeka, ki bi jo definirala v istem smislu.¹⁰¹ Še bolj je to observacijo priostril slikar *Willem de Kooning* v že kar groteskno zadržani izjavi, da je edino, kar lahko o umetnosti res zanesljivega povemo, to, da je *beseda*. Estetik *Richard Wollheim* se s to izjavo strinja, mnenja pa je, da bi jo bilo potrebno precizirati in reči, da je edina zanesljiva trditev, ki jo o umetnosti lahko izrečemo, ta, da je *pojem*.¹⁰² Na vprašanje, kaj je umetnost, je mogoče, pravi *Wollheim*, utemeljeno odgovoriti šele potem, ko odgovorimo na vprašanje, kakšne vrste pojem je umetnost.

In kakšne vrste pojem je?

101 Herbert Read, *Umjetnost i otuđenje. Uloga umjetnika u društvu*, Zagreb: Mladost, 1971, s. 17.

102 Richard Wollheim, *Art and its Objects. An Introduction to Aesthetics*, Harmondsworth–Middlesex: Penguin Books Ltd., 1970, s. 9.

1. POJEM UMETNOSTI IN UMETNOST V POJMU

Od 1. do 5. septembra 1998 se je v Ljubljani odvijal 14. mednarodni kongres za estetiko. Zaključno predavanje je pripadlo nemškemu estetiku *Wolfgangu Welschu*. Ta je v enem najbolj provokativnih prispevkov pokazal oz. »dokazal«, da je danes, če izhajamo iz parametrov, zaobseženih v postmodernem pojmu »umetnost«, ena najbolj učinkovitih, popularnih in razširjenih oblik umetnosti ... šport.¹⁰³ Šport kot postmoderna »umetnost za vsakogar«. ¹⁰⁴ In to preprosto zato, ker šport v družbenem življenju opravlja tako rekoč iste funkcije, kot jih je nekdanje opravljala umetnost, še posebej pa zato, ker te funkcije opravlja za tako širok avditorij, ki ga umetnost danes pri najboljši volji ne more doseči.

Najbolj zanimivo vprašanje, ki izhaja iz provokativne *Welscheve* razprave, pa ni vprašanje, ali šport je ali ni umetnost, ampak vprašanje, kaj se je v postmoderni zgodilo s pojmovanjem umetnosti, da lahko pod isto streho združuje nekdanje povsem nedvoumno razlikujoče se fenomene. Še posebej pa vprašanje, kakšna je sploh logika pojmovanja fenomena umetnost.

Ta logika je vsaj deloma razvidna že iz jezikovne rabe besede »umetnost«. Če to rabo natančneje opazujemo, razmeroma hitro odkrijemo, da beseda »umetnost« v jeziku funkcionira kot semantična dvoživka. Kadar vpra-

103 Wolfgang Welsch, *Sport – Viewed Aesthetically, and Even as Art?*, v: A. Erjavec, L. Kreft, M. Bergamo (ur.), *Aesthetics as Philosophy*, XIVth International Kongress of Aesthetics. Proceedings I, Ljubljana: RC SAZU, 1999, s. 213–236.

104 »Finally, sport has a big advantage over what is usually considered art: it is understandable and enjoyable for practically everyone. To be fascinated with sport you don't need a diploma – whereas for the enjoyment of modern, difficult art you apparently do« (prav tam, s. 233).

šamo »Kaj je umetnost?« in želimo pri tem izvedeti, za kakšne vrste pojav gre, jo rabimo *samostalniško*. Kadar pa ob nekem konkretnem artefaktu na primer ogorčeno vzkliknemo »Kaj? To naj bi bila umetnost?«, jo rabimo atributivno, *pridevniško*. Iz obeh primerov je razvidno, da beseda »umetnost« hkrati označuje dva različna pogleda na umetnost, dve različni vsebini in je zato reprezentant dveh različnih pojmov umetnosti – enega *empirično-deskriptivnega* in drugega *normativnega*.

Empirično-deskriptivni pojmi imajo, kot pove že njihovo ime, to nalogo, da skušajo zbrati in povzeti v sebi čim več predikatov, ki so za pojav, ki ga reprezentirajo, bistveni. Metodološki temelj teh pojmov je torej indukcija. Njihova vsebina in raba sta podvrženi konstantni izkuštvni kontroli, njihova splošna veljavnost pa je pogojna. Empirično-deskriptivni pojmi so navezani na »stanje stvari« in se mu skušajo čim bolj adekvatno približati.

Povsem nasproten odnos do stvarnega stanja pa imajo *normativni pojmi*. Ti se stanju stvari ne prilagajajo, ampak skušajo doseči, da se stanje stvari prilagodi v njih konceptualiziranim parametrom, tj. nekemu vnaprej predvidenemu in željenemu (*idealnemu*) stanju. Operacionalni temelj normativnih pojmov je torej *dedukcija*. Normativni pojmi nas ne seznanjajo z lastnostmi in zakonitostmi stanja stvari, ampak prikazujejo nekatera stanja in dejanja kot nujna in obvezna, druga pa kot brezpogojno neustrezna in celo prepovedana.

Seveda se ob tem samo po sebi postavi vprašanje: Od kod normativnim pojmom pravica, da od stvarnega stanja zahtevajo, da se ravna po njihovih standardih? Najkrajši odgovor bi bil tale: če tudi sami izpolnjujejo nek pogoj. Namreč ta, da v njih konceptualizirane vsebine ne izvirajo iz take ali drugačne samovolje, da niso kontingentne,

ampak za pojave, ki naj jih regulirajo, bistvene in nujne. Za verjetje v to pa morajo obstajati logično prepričljivi razlogi. Če uporabim terminologijo *Morrisa Weitza* o »odprtih« in »zaprtih« pojmi, lahko rečem, da morajo biti normativni pojmi zaprti. In to v strogem pomenu besede.

»Pojem je odprt«, pravi *Weitz*, »če je pogoje njegove uporabe mogoče izboljšati in popraviti, tj. če si lahko zamislimo ali pa dejansko naletimo na primer, ki bi od nas zahteval bodisi razširitev pojmovnega obsega bodisi zaprtje obstoječega pojma in invencijo novega, ki bi lahko pokrival novi primer z novimi lastnostmi. Če lahko ugotovimo nujne in zadostne pogoje za uporabo nekega pojma, je pojem zaprt.«¹⁰⁵

Temeljna razlika med odprtim in zaprtim pojmom se torej kaže v odsotnosti oziroma prisotnosti nujnih in zadostnih kriterijev za definicijo in uporabo pojma.¹⁰⁶ Pojem je odprt, če vsebuje nujne, ne pa tudi zadostne kriterije za svojo definicijo in uporabo, zaprt pa, če poleg nujnih vsebuje tudi zadostne kriterije.¹⁰⁷ V tem oziru lahko rečem, da so empirično–deskriptivni pojmi *odprti* že po svoji naravi, saj konceptualizirajo živa, spreminjajoča in razvijajoča se dogajanja in je zato že načelno nemogoče, da bi vsebovali vse nujne in zadostne kriterije za svojo definicijo in uporabo. Primer: vsebina pojma »atom« danes ni ista, kot je bila pred petdesetimi leti in čez petdeset let spet ne bo enaka, kot je danes. To spada k naravi stvari, ki se dogajajo v času. Nasprotno pa bi normativni

105 Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, v: isti (ur.), *Problems in Aesthetics. An Introductory Book of Readings*, New York: The Macmillan Co., 1964, s. 151.

106 Prim. Morris Weitz, *The Opening Mind. A Philosophical Study of Humanistic Concepts*, Chicago–London: The University of Chicago Press, 1977, s. 34.

107 Prav tam, s. 141.

pojmi že po definiciji morali biti *zaprti*. Da bi lahko utemeljeno regulirali stvarnost, na katero se nanašajo, morajo vsebovati *končno* množico nujnih in zadostnih kriterijev za svojo definicijo in rabo. Ta končna množica pa mora spet izhajati iz poznavanja končne množice nujnih in zadostnih lastnosti fenomena, ki ga regulirajo. Weitz je prepričan, da je to mogoče samo v matematiki in logiki, kjer so pojmi umetno konstruirani in popolnoma definirani.

Če gledamo s tega stališča, se vprašanje normativnosti v estetiki takoj pretvori v vprašanje, ali estetski fenomeni dovoljujejo oblikovanje zaprtih pojmov.¹⁰⁸

Poglejmo na stvar s praktičnega zornega kota.

Ko bi vedel, kaj je »nujna in zadostna« vsebina pojma »umetniško delo«, in bi jo do podrobnosti poznal, bi lahko zanesljivo vnaprej napovedal, na kakšne značilnosti bomo neogibno naleteli pri vsakem konkretnem umetniškem delu in kako jih bomo prepoznali. Ravno tega pa v celoti in z gotovostjo ne vem, saj so mi vsebino pojma »umetniško delo« napolnile indukcije, tj. v najboljšem primeru študij vseh že nastalih primerov. Ne vem pa, kaj lahko prinesejo bodoči primeri. To ostaja *odprto*. Indukcija je nepopolna. S tem pa ostaja odprt in nepopoln tudi moj pojem. S stališča normativnosti to pomeni, da vsebina tako nastalega pojma ne more biti absolutna, *trda* norma, saj ne pokriva vseh možnih primerov (prihodnost), čeprav je lahko relativna, *mehka* norma, kadar in ko dobro pokriva vse proučene primere (preteklost). Ali drugače: ne pove nam, kakšne lastnosti bi neko konkretno delo *nujno moralo* imeti, da bi lahko

108 Več o tem glej v: Jožef Muhovič, *Umetnost in norma. O logični naravi estetiške normativnosti*, v: Filozofski vestnik 3 (1999), s. 25–40 in isti, *L'art – cet inconnu. Esez o pojmu in ontologiji umetnosti*, v: Anthropos 4–6 (1994), s. 13–56.

bilo nedvoumno označeno za »umetniško«, pove pa nam, kaj je bilo karakteristično za dela, ki smo jih doslej označevali za »umentiška«. Zato Jan Mukařowský¹⁰⁹ popolnoma korektno ugotavlja, da je to, kar se nam običajno predstavlja kot *estetska norma* večinoma normirana umetniška produkcija preteklega obdobja, pretekle umetniške smeri ali sloga, ki je že prešel svoj zenit. Umetnost, t. i. »živa« umetnost pa zaradi hotenja po odkrivanju novega, po izvirnosti in drugačnih pogledih na stvari nenehno krši to staro *normo normalnosti*, kar jo v očeh sodobnikov pogosto dela agresivno, brutalno, barbarsko. Umetniško delo, pravi Mukařowský, je vedno neadekvatna aplikacija estetske norme, in sicer zato, ker krši dosedanje stanje, in to namerno. Dodati bi bilo mogoče še, da tudi povsem legitimno, saj tako nastala estetska norma ni absolutna ampak le relativna, zaradi česar je njeno spoštovanje stvar odločitve.

Pravkar povedano nas opozarja na neko sicer trivialno, a za estetiko in vse, ki se z umetnostjo ukvarjamo, pomembno stvar. Na dejstvo namreč, da so pojavi, kot so *umetnost*, *umetniško delo*, *lepota* ipd. s svojimi lastnostmi in kompleksnostjo vred fenomen v prostoru in času, torej empirični, dinamični, predvsem pa še vedno živi, nastajajoči fenomeni. Posledica tega je, da zaradi njihove fenomenološke odprtosti o njih ni mogoče izoblikovati zaprtih pojmov, ki bi te pojave definirali enkrat za vselej. Tako »trda« normativnost v zvezi z njimi ni samo težavna, ampak logično nemogoča.¹¹⁰ Ker je temu tako, je pametno, da se te logične omejitve in »mehkosti« estetiških norm vsak trenutek zavedamo.

109 Prim. Jan Mukařowský, *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, s. 153–158.

110 Prim. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, s. 146.

Če si na grobo pogledamo spremembe, ki jim je bilo v 20. stoletju podvrženo pojmovanje pojava umetnost, potem lahko takoj rečem, da se je normativna komponenta tega pojmovanja s svojo restriktivnostjo vred vedno bolj topila (od besede »tòp« = neoster) in umikala v ozadje, empirično–deskriptivna pa čedalje bolj širila in odpirala v različne smeri. Razvidni posledici takega razvoja sta današnji aksiološki relativizem (in iz njega izvirajoča vrednostna dezorientacija¹¹¹) in izjemna razširitev področja umetnosti, ki se kaže v mehčanju in zabrisovanju meja med umetnostnimi panogami in celo meja med umetnostjo in življenjem.

Na mestu je torej vprašanje: Ali je spričo pojmovne odprtosti umetnostnega fenomena sploh mogoče najti nujne in zadostne pogoje za artikulacijo njegove *differentie specificae*?

Poizkusimo priti na sled odgovoru s tem, da se v prvem koraku soočimo s paradoksom, ki spremlja umetnost v družbenem življenju, in da se v drugem koraku ozremo proti njenim izvirom.

2. PARADOKS UMETNOSTI

Če gledamo s čisto praktičnega stališča je prvo, kar se o umetnosti da reči, to, da v koordinatah človekovega vsakdanjika figurira kot paradoksen fenomen. Po eni strani – gledano s civilizacijske makroperspektive – je umetnost nadvse spoštovan in resen pojav, tako rekoč vrhunec in kvintesenca neke kulture (*superfenomen*). Po drugi – mikrosocialni – strani pa je nanjo istočasno in z

¹¹¹ Prim. ob tem naslednjo *Chestertonovo* misel: »Teorija, ki pravi, da je vse dobro, se končno spremeni v orgijo vsega slabega« (*Pravovernost*, s. 74).

isto samoumevnostjo pritisnjen pečat nečesa neresnega, nekoristnega, parazitskega (*epifenomen*). V vsakdanjem življenju njeno običajno mesto nikakor ni med vitalnimi človekovimi prizadevanji (o tem najbolj nepristransko pričajo proračuni), ampak na njihovi margini, s katere v najboljšem primeru maha v svet kot statusni simbol ali reprezentančni okras. V očeh človeka z ulice je umetnik lahkoživec in lenuh, ki dragocene ustvarjalne energije razmetuje v sanjarijah, igračkanjih in ekscentričnostih vseh vrst. Dokler, kar se tudi zgodi, te ekscentričnosti morda ne zbudijo pozornosti, ki je merljiva v šuštenju bankovcev.

Nič manj paradokсна ni situacija na aksiološki ravni. Po eni strani obstaja množica definicij umetnosti,¹¹² po drugi pa še danes – po približno 40.000 letih človekovega umetniškega prakticiranja in po dobrih 2500 letih reflektiranega teoretskega ukvarjanja z njim – ne premoremo nobene, ki bi bila tako kompletna, da bi veljala v vseh primerih, in tako operativna, da bi si z njo lahko praktično pomagali. Z eno besedo: umetnost je za človeka že od nekdaj in še vedno ambivalenca in neulovljivost.

Toda zakaj jo potem človek tako vztrajno tovari v svoje civilizacijske raztežaje? Celo tisto, ki je nastala v družbeno-ekonomskih in duhovnih miljejih, ki so mu povsem tuji? Zakaj je – kot religija – doslej preživela še vse prognozirane konce?

Poglejmo.

Najprej kar k prvim *dokumentiranim* začetkom.

112 Andreas Mäckler jih je v knjigi z naslovom *Was ist Kunst?* (Köln: Verlag M. DuMont, 1993) zbral kar 1080.

3. PALEOLITSKA UVERTURA

Arheologija in paleontologija nas učita, da v izteka-jočem se *paleolitiku* (pribl. 60.000 – 10.000 let pr. Kr.) človekova življenjska energija tako naraste, da se je del lahko izvije iz dotlej prevladujoče skrbi za preživetje, in se, še ves razvnet od nenadne sprostitve, razlije ... po stenah podzemeljskih jam. Enega najbolj živih in najbolj dokumentiranih izrazov si poišče v vencu jamskih slikarij, ki jih srečujemo v obsežnem trikotniku med Pirenejskim polotokom, Južno Afriko in Uralom. Neizpodbitno historično dejstvo je torej v naslednjem:

*Komaj se prva energetska svoboda in s tem prva spontanost, ki jo izkaže človek na prizorišču zgodovine, zavrtinči skozi prostor in čas, že si tudi izbere znamenje umetnosti, da se pod njim razodene.*¹¹³

Prav to pa je tudi tisto, kar preseneča. Igrivi ornamentalni in figurativni izbrizg komaj dobro naskočene animaličnosti nas z današnje perspektive sicer navduši. Če ga poizkušamo gledati razvojno, pa nas lahko tudi zbega. Je prelitje prve spontane človeške energije v enigmatično odtiskovanje rok na stene podzemeljskih jam, v okrasno ornamentiranje kamnov in kosti, v naturalistično zarisovanje figuralnih motivov (prim. slikovno prilogo 4) ipd. res najboljša možna evlucijska investicija? Pohod v ustvarjalnost, k modernemu človeku, bi se dalo predstavljati tudi pod kakim bolj (za)resnim znamenjem, npr. pod znamenjem razvijanja novih strategij lova, naprednejše gradnje bivališč ipd.

113 Chardin, *Le Phénomène*, s. 224 (*Pojav*, s. 162).

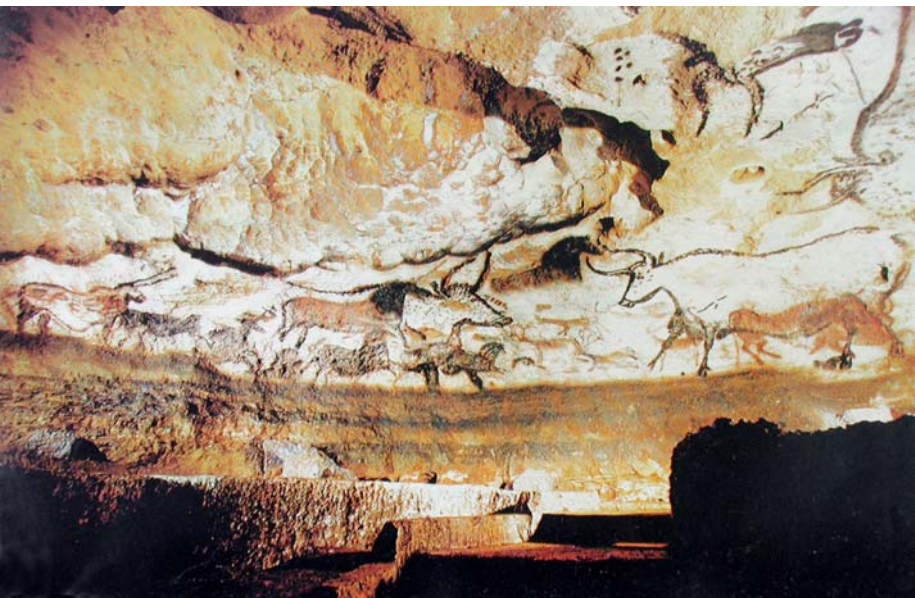
A ozrimo se na stvar še z druge strani. Opustimo pred-sodke in hipoteze in pogledjmo, kaj te krhke, a še danes vžigajoče tvorbe pripovedujejo s svojo *obliko*. O čem ta govori? »Če skušamo po moderno interpretirati one vtiske rok, stropne bizone in simbole plodnosti, v katerih se je izražala skrb ali verska vnema kakega aurignaškega ali magdalenskega Človeka,« piše *T. de Chardin*, »se lahko kaj hitro urežemo. Nasprotno pa se ne moremo zmotiti, če iz polnosti gibanja in obrisov, kot tudi iz nepredvi-dene igre vrezanih okraskov sklepamo, da so ti daljni umetniki že premogli smisel za opazovanje, fantazijsko slo in veselje do ustvarjanja...«¹¹⁴

Torej: *veselje do ustvarjanja, fantazijska sla in smisel za opazovanje*. Pogledjmo si – z vrha lestve, ki nam jo omogoča čas, v katerem živimo – поблиže te nenavadne plodove, ki so z umetnostjo pognali na drevesu civilizacije.

a) Prva dokumentirana znakovnost

Z mlajšepaleolitsko umetnostjo je človek prvič v zgo-dovini uspel predreti železni krog bioloških determi-nizmov, ga razkleniti s pomenljivim pojavom *lastne volje* in pečat te volje vtisniti materiji, ki ... ki prvič ni bila on sam. Uspel je prestopiti okvir zgolj anatomskega udej-stvovanja in svoje notranje življenje z njegovo najbolj živo in perspektivno silo popeljati v produkcijo od telesa ločenih *znakovnih* oblik, brez katerih si človeškega sveta sploh ne znamo predstavljati. Odkril je dotlej neznano metodo trajnejšega in bolj *konstruktivnega* »zapisovanja« v svet, metodo simboličnega preoblikovanja oziroma transcendiranja že danega.

114 Prav tam, s. 224–225 (s. 162–163).



Slikovna priloga 4: Prelitje prve spontane človeške energije v naturalistično zarisovanje figuralnih motivov. Jama *Lascaux* pri Montignacu, dep. Dordogne, Francija. Neposredno za vhodom se votlina razširi v 30 m dolg in 10 m širok prostor, katerega strop je kupolaste oblike in se po veličastnih podobah bikov imenuje *Dvorana prabikov*. Obris figur v krepkih rumenih, rdečih in črnih barvnih tonih so dolgi tudi do 5,50 m. Pigment na apnencu, pribl. 16.000–14.000 (repr. po: Hugh Honour & John Fleming, *A World History of Art*, London: Laurence King Publishing, ⁵1999, s. 39).

In sicer predvsem z likovnimi artefakti. Res je, da se znakovnost v človeškem svetu v obliki rudimentarnih manifestacij govora in plesa pojavi že pred pojavom pralikovnosti (verjetno vzporedno z uporabo pestnjakov in bolj socializiranimi oblikami dela), enako res pa je tudi, da je človeku šele z likovnostjo uspelo svojo najbolj pretanjeno duhovno konico produktivno pognati v materijo in jo preoblikovati »po svoji podobi«, s čimer se je človek prvič v zgodovini lahko ogledal v *stabilnem* simboličnem zrcalu, ki ga je sam ustvaril. Zato antropologi in arheologi ne trdijo zaman, da je »jezik umetnosti« – pod čemer mislijo izključno likovne artefakte – tisto sredstvo, s katerim lahko prvič enakopravno stopijo v zavest izginitulih bitij, ki jim sicer tako večše sestavljajo kosti.¹¹⁵

Posledice te dokumentirane znakovne intervencije v svet so velikanske in se brez preloma podaljšujejo v naš čas.

Prva od njih je ta, da je človek z umetniškimi produkti pričel pospešeno izgrajevati nek, naravnemu okolju vzporedni svet, svet kulturnih form, in da odtlej živi *hkrati* v dveh svetovih, v svetu naravnih dogajanj, materije in fizičnih manipulacij in v svetu kulture, duha in psihičnih operacij.

Druga posledica je ta, da je človek v moči tega bivanjskega podvojevanja odkril možnost, da svojo omejeno telesno akcijo okrepi, prečisti in podaljša z akcijo na simboličnem, jezikovnem planu (v najširšem pomenu besede). S tem se je po eni strani odprla možnost priprave, načrtovanja in predvidevanja posegov v stvarnost, možnost osvetljevanja pojavov v človeku in izven njega z različnih plati in s tem možnost njihovega kompleksnega in sistematičnega dojetja, po drugi strani pa tudi

115 Prav tam, s. 224 (s. 162).

kongenitalna možnost komuniciranja med ljudmi na nekem izrazito nadbiološkem nivoju.

Posebej pomembna in pomenljiva posledica znakovnega transcendiranja danega v umetnosti pa je v dejstvu, da umetniški produkti od človeka zahtevajo, da misli, se odziva in deluje celovito, tj. kot *telesna*, *čutna* in *dubovna enota*,¹¹⁶ in da funkcionirajo kot anticipacije stvari, ki lahko pridejo. V umetniških produktih se človekova misel oprime materije in pri tem naravne stvari in naravno dane oblike preoblikuje v kulturne forme. Te se od drugih oblik in rezultatov dela ločijo po tem, da so istočasno sproducirane oblike in programi ali modeli za preoblikovanje stvarnosti. V njih izkazuje človek svoje pojmovanje sveta in preoblikuje svoje življenjsko okolje hkrati na dveh ravninah: na duhovni (gnostični in simbolični) in materialni (čutni ter praktični). V mišljenju ga zazna, spozna in izrazi s pomočjo znakov (simbolov). Ker pa so znaki nujno nekaj čutno–nazornega, misel objektivirajo, jo prenesejo na materialno raven in pri tem snov preoblikujejo iz prvotnega, danega, v novo, zamišljeno stanje. Te nove oblike materialov nosijo pomene dogajanj, ki so jih proizvedla. Temeljna začilnost kulturnih form je potemtakem v tem, da vedno prenašajo sporočila v svoji obliki, poleg tega da so tudi ta oblika sama. Kot preoblikovane stvarnosti nosijo v sebi določene programe za delovanje, programe (pre)oblikovanja, ki jih je proizvedlo, in modele form, ki jih je s temi programi mogoče izvesti. To pa že hkrati tudi pomeni, da kulturne forme, katerih posebno izraziti in ključni primer so ravno umetniški artefakti, predstavljajo še kaj več kot golo popestritev vsakdanjika. V njih moramo gledati vsaj kažipot, če že ne kar smernice

¹¹⁶ Kar je še posebej pomembno in potrebno v pogojih naraščajoče specializacije in celo ultraspecializacije, ki ju prakticira naš čas.

za nova pojmovanja sveta in nove, vznemirljive, predvsem pa uresničljive vidike njegovega preoblikovanja. Zato se je vselej tudi zgodilo, da so ljudje najbolj prentanjene prijeme in najbolj prodorne dosežke umetnosti pri priči uporabili in vgradili v kako prav praktično sredstvo za obvladovanje sveta.¹¹⁷

b) Kvas pragmatične pameti

Težko bi torej trdili, da umetniška produkcija, kakor se pogosto misli, nima na sebi nikakršne praktične koristnosti. Vendar pa je ob tem potrebno ravno tako poudariti, da umetnost v svojem poteku in idejah praktični koristnosti ni tako *apriorno* zavezana kot večina drugih človekovih dejavnosti; sploh pa ne na enak način. Za mnoge je v tem oziru nekaj neresnega. Vendar pa ji prav ta neresnost omogoča, da je svobodnejša v postavljanju ciljev, bolj sproščena v iskanju poti do njih, in manj konvencionalna v postopkih, metodah in rezultatih. Skratka: domišljiji lahko pusti bolj prosto pot kot večina t. i. praktičnih dejavnosti in svoj prostor delovanja lahko raztegne *do meja nemogočega*. V tej pragmatični razbremenitvi postavlja in preizkuša nadvse drzne in nenavadne »hipoteze«, ki bi jih v običajnem življenju praviloma razglasili za neumne in zavrgli, čeprav so lahko zelo inspirativne in nosijo čisto koristne ideje. Prav zato pa tudi najde in iznajde marsikaj, česar bi pragmatično obremenjena pamet nikoli ne iznašla.

V vsakdanjem življenju se zdi, da so (lahko) stvari in pojavi samo to, kar so, da nam nimajo povedati nič drugega kot to, kar nam pripovedujeta njihov ustaljeni videz in

117 Več o tem glej v: Butina, *O slikarstvu*, s. 23–34.

funkcija. Umetnost, ki se po definiciji izogiba rutini in stereotipom, pa na tako fenomenološko samoumevnost ne pristaja. V stvarih skuša vedno odkriti še kakšno drugo, še nevideno in nepreizkušeno stran. Na svet in pojave v njem skuša gledati odprto, brez predsodkov, predvsem pa domiselno in sveže. Naj to ilustriram s primerom. – Milijoni parov oči in rok so leta in leta dnevno opazovali in prijemali balanco in sedež navadnega bicikla, pa v njima niso nikoli videli nič več kot dva banalna uporabna predmeta, dva anonimna, neestetska sestavna dela neke uporabne celote. In to vse do trenutka, ko so ju neke konkretne oči pogledale na drugačen, svež in neobremenjen način in so ju neke konkretne roke povezale v novo celoto – »bikovo glavo« ter s tem iztisnile iz njiju učinek nenavadno sugestivne poetične situacije (slikovna priloga 5).

Tak odnos do stvari je na prvi pogled morda videti nepomemben in ekscentričen, a le dotlej, dokler se ne zavemo, kaj nam v resnici dopoveduje. Ko ugotovimo, da nam pravzaprav nazorno kaže, da stvari niso nujno samo to, kar mislimo, da so, da niso uporabne samo za to, za kar jih običajno uporabljamo, in na način, na kakršnega jih običajno uporabljamo, da torej same na sebi niso pohištvo naše ječe, ampak mnogostransko uporabna sredstva naše svobode, ki bi jih lahko bistveno bolj domiselno uporabljali, se zavemo, da nas umetnost tudi na tako ekscentričen in humoren način lahko vabi, da prekvasimo naš ustaljeni in neredko okoreli pogled na svet.



Slikovna priloga 5: Umetnik iz presenetljive kombinacije trivilanih uporabnih oblik iztisne učinek inventivne in sugestivne poetične situacije (Pablo Picasso, *Bikova glava*, assemblage iz sedeža in balance bicikla, 1943, Paris, Musée Picasso).

c) Znakovna koncentracija izkustva

Človek stopa v stik s svetom najprej v ravnini nava- dnega, vsakdanjega zaznavanja, zato je velik del procesov in vsebin, ki nastopajo v tem perceptivnem dialogu, skrit v nezavednih procesih predelave čutnih podatkov. Re- zultat te predelave je tisto, kar imenujemo vsakdanji videz sveta oziroma vsakdanje mišljenje, ki je neposredno zvezano z običajnim zaznavanjem. V vsakdanjem mišlje- nju je, tako kot v vsakdanjem življenju, vse, kar ni nepo- sredno važno za življenje, potisnjeno v ozadje in iz tega ozadja izbira psiha samo tisto, kar je pomembno *hic et nunc*. Za več kot to je potrebna posebej usmerjena pozor- nost. Naloga vsakdanjega mišljenja ni spoznavati in doje- mati svet, ampak voditi izvajanje že znanih in obvladanih procesov. V tem oziru je vsakdanje mišljenje nepogrešljiv faktor povsod tam, kjer imamo opraviti z *rutinskimi* situ- acijami in reakcijami. Ker je takih situacij v življenju precej, je vsakdanje mišljenje za človeka zelo pomembno. Ne pa tudi dovolj.

Za človeško življenje je poleg določene količine neza- vednih in rutiniranih (re)akcij nujno potrebna tudi spo- sobnost nerutinskega in nekonvencionalnega odnosa do stvari. To pa ne samo zato, ker obstajajo situacije, za katere rutinske reakcije sploh še niso razvite, ampak – kar je celo pomembnejše – zato, ker sta rutiniranost in avtomatizacija reakcij faktor stagnacije, ki zaklepa v istovrstne poglede, nagovarja k istovrstnim ciljem in obsoja na istovrstne rezultate.

Da bi bilo možno prebiti okope že znanega in raz- kleniti okove rutinskih destinacij pa ni več dovolj zaznati in ekstrahirati samo to, kar je pomembno tukaj in zdaj,

ampak predvsem zaznati to, kar je v pojavih in izkustvu *bistveno*, se pravi invariantno. Pot k novemu in vrednemu je – podobno kot v rudarstvu – mogoče utreti le z odstranjevanjem »jalovine« v izkustvu in z njegovo znakovno–simbolično koncentracijo.

Ker je umetnost že od prvih začetkov sem usmerjena h konstruktivnosti in inovativnosti, je razumljivo, da ima s prebijanjem okopov »že danega« in »že znanega« veliko izkušenj. Temeljna načina oziroma metodi, s katerima umetnost prestavlja mejnike danega in znanega na področje novuma in kvalitete, pa sta *prečiščevanje* in *zgoščevanje* form in doživljanja.

Prečiščevanje ali katarzičnost. Katarzičnost [gr. *kátharsis* = (kultno) očiščenje] je po *Aristotelovem* nauku o tragediji sprostitvev psihičnih kompleksov oziroma *pravno očiščenje*, ki ga doživi gledalec, ko v simboličnem prostoru tragedije sledi trpljenju, s katerim se glavni junak odkupi za krivico, ki jo je zagrešil (v grški tragediji praviloma) po nesrečnem spletu okoliščin. Ta etični oziroma *terapevtski* vidik katarzičnosti pa je samo ena od možnih oblik duhovnega očiščevanja in prečiščevanja, ki se jih lahko posluži umetnost. Obstajajo še druge in še bolj temeljne oblike, med katerimi ima posebej pomembno mesto prečiščevanje oblik in izraza.

Za ponazoritev te oblike lahko nevedem refleksijo, ki jo ponuja *Henri Matisse* v znamenitih *Slikarjevih zapiskih* iz leta 1908: »Če slikam ženski akt, se najprej napojim z njegovo *formo* in podam njegovo nežnost in njegovo draž; potem pa je treba iz tega napraviti mnogo več. Zato zgostim pomen telesnih oblik, ki jih slikam, tako da poizkušam izluščiti *bistvene linije*. Na prvi pogled bo draž celote s tem manj vidna, a pri daljšem opazovanju se bo

pokazalo, da je v tako nastali sliki več obsegajoči in bolj človeški smisel. Draž bo manj očitna, ker se smisel slike v njej ne izčrpa, zato pa ne bo nič manj vsebovana v splošni koncepciji figure«. ¹¹⁸ Opis (prim. slikovno prilogo 6) nazorno kaže, kako umetnost, da bi lahko potencirala njihov izraz, na oblikah sistematično opušča nebitveno in izpostavlja bistveno. S tem pa istočasno in neprisiljeno pripravlja tudi gledalca, da se v vizualnem dialogu s stvarnostjo bolje znajde v množici nediferenciranih podatkov. Opis poleg tega pokaže, kako umetnost z redukcijo dražljajskih podatkov namerno upočasnjuje in otežuje našo komunikacijo z oblikami (*Na prvi pogled bo draž celote s tem manj vidna, a pri daljšem opazovanju ...*). Praktična posledica tega je, da se moramo, če hočemo dojeti njihov smisel in pomen, z njenimi oblikami ukvarjati dalj časa in bolj reflektirano, s tem pa se simultano dvigamo tudi nad rutino in samoumevnost navadnega (vizualnega) komuniciranja.

In zdaj še zgoščevanje ali kristalizacija. Umetnina je zgoščena realnost. Nemci pravijo poeziji »Dichtung« [dicht = gost; –e Verdichtung = zgoščevanje], torej zgostitev našega odnosa do stvarnosti. »Če grem v naravo«, piše Milan Butina, ¹¹⁹ »me bolj kot trava pritegne cvet, ker je v njem zgoščeno prizadevanje rastline, da bi izpolnila svojo biološko nalogo. Umetnina je tudi takšen cvet, tj. zgostitev naše potrebe, da celovito doživimo svet v sebi in sebe v svetu. Je maksimalna ekonomija izraznih sredstev,

118 Henri Matisse, *Notes d'un peintre*, v: La Grande Revue, 25. december 1908; cit po: isti, *Farbe und Gleichnis*, Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1960, s. 37.

119 Glej Milan Butina, *Slikarsko mišljenje*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984, s. 323.

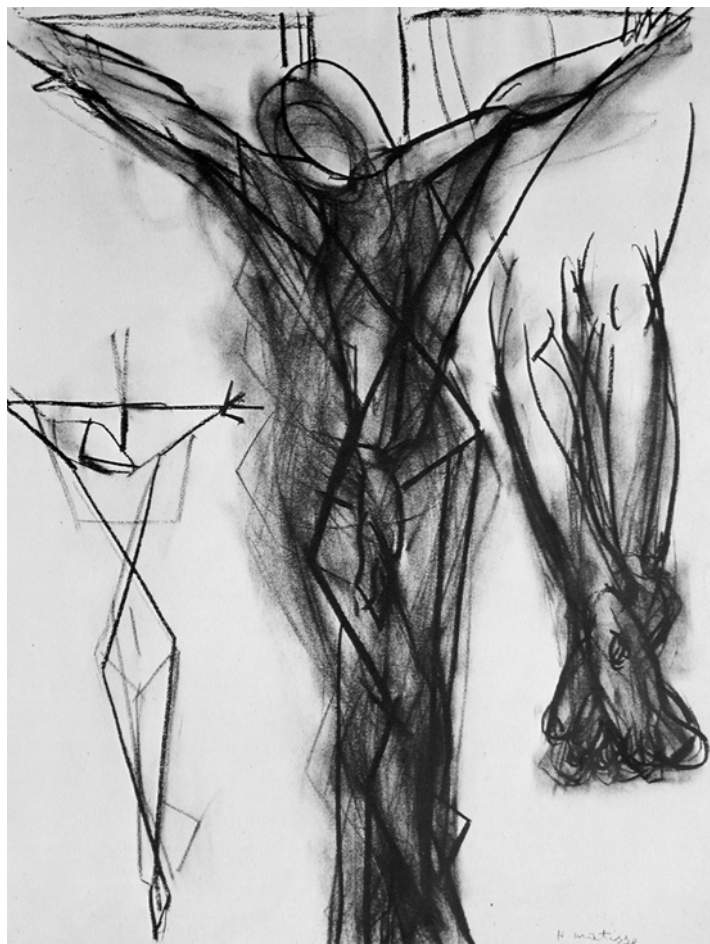
ki človeka s svojo zgoščenostjo nagovarja bolj intenzivno kot druge stvari v okolju, tudi če nima nekega posebnega odnosa do nje. Še zlasti intenzivno pa je doživetje takšnega nagovora takrat, kadar je človek kulturno usmerjen k umetnini, ker nosi nek poseben pomen za njegovo individualno in družbeno bistvo«.

Lahko torej rečem, da je umetnina nekakšen koncentrat doživljanja, ki po eni strani omogoča, da, kot pravi *de Bono*, pridobimo izkristalizirane vzorce izkustev, ne bi nam jih bilo treba poprej doživeti in se jih naučiti s počasnim procesom indukcije, po drugi strani pa, da pozornost svojega opazovanja v dialogu z njo stopnjujemo oziroma kultiviramo.

Če skušamo sedaj speti in ovrednotiti opravljene razmisleke, s kakšno bilanco imamo opraviti? *Veselje do ustvarjanja*, ki prebija okope danega in transcendirata že doseženo, *fantazijska sla*, ki se ne pusti ukleniti v možnem in navdihuje prihodnost, *smisel za opazovanje*, ki zapušča kožo sveta, prečiščuje in koncentrira oblike in doživljanje – popolnoma gotovi smo lahko, da bi človek brez teh treh operacionalnih vzmeti, ki so se spontano napele z umetniškimi artefakti, nikdar in na nobenem področju ne zmoget takega poleta in takih graditvenih naporov, kot jih izkazujejo njegovi dosežki.

S te perspektive nedvomno vidimo več in bolje.

A glejmo še naprej. V to, kar nam imajo o bistvenih karakteristikah umetnosti povedati filozofija (estetika), teorija umetnosti in – iz prve roke – nekateri eminentni umetnostni praktiki.



Slikovna priloga 6: Primer kaže, kako umetnik, da bi potencial njihov izraz, na oblikah sistematično opušča nebitveno in izpostavlja bistveno. Henri Matisse: *Študija za 12. postajo Križevega pota*, oglje na papirju, 81,3 × 61 cm, kapela Rosary, Vence, Francija (repr. po: Pierre Schneider, *Matisse*, London: Thames & Hudson, 1984, s. 683).

4. ODVODI IN NJIHOV INTEGRAL

Vzporedimo v ta namen – seveda v okrajšani in povzeti obliki – določeno število empirično–deskriptivnih definicij umetnosti, zlasti tiste, ki skušajo biti kolikor mogoče kompletne in temeljijo na čim bolj neposrednem odnosu do umetniške prakse, in pogledjmo, kateri elementi, če jih je kaj, so v njih *invariantni*.

Za Platona izraz *poiesis* – posplošeno rečeno – označuje tisti akt, ki povzroči, »da nekaj iz nebitja stopi v bivanje«. ¹²⁰ Predvsem pa po Platonu beseda označuje delovanje, ki *proizvaja*, ki rezultira v nečem, česar prej ni bilo. Ne pomeni proizvajanja *ex nihilo* niti običajnega izvajanja vsakodnevnih opravil, ampak izrecno proizvajanje novega; in to s poudarkom na povzročanju. ¹²¹

Podoben pomen pripisuje besedi *poiesis* tudi *Aristotel*. Zato ni čudno, da njegova *Poetika* ¹²² nenehno poudarja problematiko dela, strategije, razporeditve in strukture. Za *Aristotela* poleg »tako in nič drugače« obnašajočega se predmetnega področja apodiktičnih znanosti obstaja tudi »tako in drugače« obnašajoča se sfera *poiesisa* in *praxisa*. Medtem ko je *umetnost* (*poiesis*) ustvarjalno delovanje, osnovano na pravilnem načrtovanju in predvidevanju, se razumnost kot temelj *praktičnega* delovanja ravna po pravilni oceni neposredne koristnosti stvari, se pravi po oceni njihove primernosti za to, da služijo kot

120 Platon, *Simposion in Gorgias*, 205 B9–C9 (prev. Anton Sovré), Ljubljana: Slovenska Matica, 1960, s. 97–98.

121 Podr. o problematiki pojma *poiesis* glej v: Jožef Muhovič, *Pojem umetnosti in umetnost v pojmu*, v: isti (ur.), *Realnost likovne teorije*, Ljubljana: Raziskovalni inštitut ALU, 1995, s. 116–146.

122 Aristoteles, *Poetika*, Ljubljana: Cankarjeva založba, ²1982.

za življenje koristne »dobrine«, in zato ni umetnost, ampak krepost.¹²³

Za *Tomaža Akvinskega* je umetnost *veščina* »proizvajanja del« (*ratio recta aliquorum operum faciendorum*), pri čemer je posebej poudarjena prav odvisnost dela od umetnikove volje. Preden je delo ustvarjeno, eksistira njegova oblika v umetnikovem duhu. Umetnost producira stvari, ki bi jih narava ne mogla ustvariti.¹²⁴

Georg W.F. Hegel razlaga umetnost kot posledico človekove potrebe po tem, da se *opredmeti*. S »podvojitvijo« lastnega jaza umetnik sebi in drugim »nazorno pokaže in da spoznati, kaj je v njem«. Kot proizvod človeškega duha stoji umetnost višje kot »vsak naravni produkt, ki prehoda skozi duh ni opravil«. »Vsebina umetnosti« je predvsem ideja, ali bolje *forma njenega čutnega oblikovanja*. Umetnost v idealni obliki realizira nek individualni pogled na resničnost, z namenom, »da bi se v tej realizirani obliki kar najbolj pokazala ideja«. V umetniški lepoti kot »oblikovani duhovnosti« se za Hegla izraža »absolutni duh ali resnica sama«. ¹²⁵

Za *Gustava Theodorja Fechnerja* in njegovo »*Ästhetik von unten*« je naloga umetnosti »produkcija lepote«. Tega »temeljnega pojma estetike« pa Fechner ne razume v smislu filozofske estetike, ki pojmuje lepoto predvsem z ozirom na njen *izvor* (v Bogu, fantaziji, navdušenju) ali *bistvo* (čutno prikazovanje ideje, enotnost različnega itd.). Za *Fechnerja* je lepota *lastnost* umetnosti same, če njeno dopadenje in užitek izhajata iz uporabe kompleksnih estetskih zakonov. Na »principu estetske asociacije«,

123 *Historisches Wörterbuch der Philosophie* (ur. Joachim Ritter in Karlfried Gründer), Bd 4, Basel–Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag, 1976, s. 1362.

124 Prav tam, s. 1370.

125 Prav tam, s. 1392.

tj. na povezovanju formalnih pravil in pomenskih vrednosti, počiva tako v umetnosti kot v življenju »duhovna barva« stvari: »Kdor zaznava pomarančo (na sliki, JM) samo s telesnimi očmi, ne vidi nič več kot okrogel oranžen madež, z duhovnimi očmi pa vidi stvar z vznemirljivim vonjem, osvežujočim okusom, rastočo na lepem drevesu, v lepi pokrajini, pod toplim nebom ...; z njo vidi takorekoč vso Italijo«. ¹²⁶

Henri Bergson je v okviru svoje intuicionistične življenjske filozofije umetnosti pripisal vlogo *spontanega posrednika* med realnostjo in duhom. ¹²⁷

Za *Benedetta Croceja*, na katerega nauk o celostnem značaju umetniškega izraza se je v novejšem času navezal *Umberto Eco*, je umetnost »sinteza različnega oziroma mnogovrstnega v enem«. ¹²⁸

Po *Ernstu Cassirerju* je treba umetnost razumeti kot »simbolično formo«, se pravi kot »podeljevanje pomena« (*Sinngebung*) in kot vzpostavitev »sveta smisla in vrednot«. »Umetnost je organ za čutno zaznavne forme, odkriva jih in snuje. Tako je na primer grška umetnost človeku pomagala priti do slike o samem sebi in odkriti *idejo* o človeku kot takem. Bistvo umetnosti je določeno z njeno funkcijo, ki jo ima v odnosu do drugih organov duha, posebno v odnosu do znanosti: medtem ko znanost s svojimi pojmi in zakoni svet poenostavlja in s svojimi abstrakcijami izpraznjuje in siromaši, razodeva umetnost

¹²⁶ Prav tam, s. 1394.

¹²⁷ »*Quel est l'objet de l'art? Si la réalité venait frapper directement nos senses et notre conscience, si nous pouvions entrer en communication immédiate avec les choses et avec nous-mêmes, je crois bien que l'art serrait inutile, ou plutôt que nous serions tous artistes, car notre âme vibrerait alors continuellement à l'unisson de la nature.*« (*Henri Bergson: Le rire. Essai sur la signification de la comique*, Paris, 1900); cit. po prav tam, s. 1399.

¹²⁸ Prav tam.

bogastvo smiselnih perspektiv in form, neskončno bogastvo možnosti sveta.«¹²⁹

Za *Johna Deweya* obstaja temeljni smisel in namen umetnosti v tem, da intenzivira neposredno občutenje obstoječega in zvišuje pomen vsakdanjih življenjskih procesov. V umetniškem delu namreč doživljanje in delovanje, vsebina in oblika, notranje občutje in zunanja realizacija oblikujejo nerazdružno enoto in celoto. Po eni strani je to dokaz, da je človek sposoben biti celota in delovati celovito, po drugi pa obenem najvišji človekov kreativni dosežek. Umetniško izkustvo je izkustvo v najčistejši obliki. In sicer zato, ker je v njem množica pomenov in materialov, ki sami po sebi sploh nimajo estetske narave, privedena k svoji organski izpopolnitvi in uporabljena za namene, ki daleč presegajo njihov vsakodnevni pomen.¹³⁰

Roman Ingarden definira umetniško delo kot »mnogoplastno polifono zgradbo«.¹³¹

Jan Mukařowský pa to na svoj način precizira, ko pravi, da je umetnost v jedru *semiološko* dejanje, umetniško delo pa *specifični znakovni sistem*.¹³²

Za *Jacquesa Derridaja* je umetniška praksa produkcija signifikantnih form oziroma formacij, ki »niso več prezenca (*repräsentacija*) nečesa, kar bi kjer koli pred njimi že obstajalo, česar polnost bi bila starejša od njih, in bi se ji zato lahko odrekle«, ampak kratkomalo »samonavzočnost absolutnega logosa«.¹³³

129 Ernst Cassirer, *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture*, London–New Haven: Yale University Press, 1972, s. 182 isl.

130 John Dewey, *Erfahrung und Natur*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. (orig. izd. *Experience and Nature*, Chicago, 1952).

131 *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, s. 1421.

132 Jan Mukařowský, *Kunst, Poetik, Semiotik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, s. 36.

133 Jacques Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967, s. 359.

Achlille Bonito Oliva pa v njej vidi socialno funkcijo drugega reda, ko piše: »V človekovem razvoju se je umetnost vedno pojavljala kot nekakšen alarmni mehanizem, kot neke vrste antropološko sredstvo signalizacije, da bi se bilo potrebno lotiti družbenih in občežgodovinskih transformacij. (...) V tem oziru je umetnost permanento prakticiranje krize, (...) simbolični topos genetske selekcije« in »prostor preživetja (...) v neživljenjskih pogojih«. ¹³⁴

Igor Strawinsky v besedah in s svojim delom pričuje, da je umetnost po svojem bistvu *konstruktivna*. Fenomen umetnosti nam je dan zgolj zato, da se prinese zakonitost in red v stvari, da se nam torej iz anarhičnega in individualističnega stanja omogoči priti v urejeno stanje, ki je popolnoma zavestno in ima zajamčeno življenjsko sposobnost in trajnost. ¹³⁵ – »Večina ljubiteljev glasbe meni, da skladateljevo ustvarjalno imaginacijo sproži čustveno vznburjenje, ki ga na splošno označujemo z besedo *inspiracija*. Nimam sicer namena inspiraciji odrehati eminentne vloge v procesu, ki ga proučujemo: trdim le, da inspiracija ni predpogoj ustvarjalnega dejanja, ampak da ... manifestacija sekundarne vrste. (...). Mar ni jasno, da to emocionalno vznburjenje ni nič drugega kot ustvarjalčeva reakcija na stik s tisto ne(po)znanostjo [*réaction de créateur aux prises avec cette inconnue*], ki je objekt njegove kreacije in ki naj postane umetniško delo? Ustvarjalec mora delo odkrivati, člen za členom, zanko za zanko. In prav ta veriga odkritij ... je tisto, kar poraja emocijo..., emocijo, ki stalno ter natančno sledi etapam ustvarjalnega procesa. (...) Ideja dela, ki ga nameravam ustvariti, je zame tako zelo povezana z idejo urejanja in posebnega zadovoljstva, ki iz tega urejanja izhaja, da bi

¹³⁴ Achille Bonito Oliva, *Im Labyrinth der Kunst*, Berlin, 1982, s. 88–92.

¹³⁵ Igor Strawinsky, *Poétique musicale*, Paris: Éditions J. B. Janin, 1945, s. 69.

se, če bi ... delo že gotovo položili predme, počutil osramočenega in zbeganega, kot bi me kdo za užitek enostavno ogoljufal. Do glasbe imamo neko dolžnost, namreč to, da jo iznajdemo.«¹³⁶

David Herbert Lawrence je bolj poetičen, čeprav opozarja na podobne stvari. Ko opisuje, kaj tvori poezijo, pravi: »Ljudje nenehno razpirajo dežnik, ki naj jih štiti, nanj pa rišejo nebesni svod in pišejo svoja pravila in mnenja; toda pesnik, umetnik, išče špranjo v dežniku, celo raztrga nebesni svod, da bi tako odprl pot žarku svobodnega, prepisnega kaosa, v tem hipnem preblisku pa uokviri vizijo, ki se pojavi v špranji: Wordsworthov nagelj, Cézannovo jabolko, obris Macbetha ali Ahaba. Nato pride trop posnemovalcev, ki zakrpajo dežnik s krpo, ki le bežno spominja na vizijo, ter trop glosatorjev, ki špranjo zapolnijo s tolmačenji: komunikacija. ... Vselej bomo potrebovali druge umetnike, da naredijo nove špranje, izvedejo nova nujna raztrganja, morda vedno večja, in s tem svojim naslednikom povrnejo nekomunikativno novost, ki je ne znamo več videti. To pomeni, da se umetnik bolj kot proti kaosu (ki ga na določen način z vso močjo izziva in kliče) bori proti mnenjskim in interpretativnim klišejem.«¹³⁷

Jean Dubuffet pa dodaja, da je »prava umetnost vedno tam, kjer je ne pričakujemo. Kjer nihče ne misli nanjo in je nihče tako tudi ne imenuje. Umetnost ne mara biti spoznana in nagovorjena po imenu. Sicer se takoj odpravi stran. Umetnost je oseba, ki strastno visi na lastnem *incognitu*«. ¹³⁸

136 Prav tam, s. 75–80.

137 Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Minuit, 1991, s. 191–192.

138 Jean Dubuffet, *Art brut*, v: isti, *Schriften*, Bd I, Bern–Berlin: Verlag Gachnang & Springer, 1991, s. 91.

Potegnimo sedaj črto pod ta, sicer neznatni, a po mojem mnenju vendarle reprezentativni izbor, v katerem nam stopa umetnost nasproti v kolekciji delovnih oblek. Poglejmo pobližje njeno delovno okolje in ga v obliki neke »frakcionirane destilacije« raziščimo tam, kjer je najgostejše, se pravi tam, kjer se njegove črte stekajo.

Prva destilacija: Vzrok, da nekaj iz nebivanja stopi v bivanje. – Ustvarjalno delovanje, osnovano na pravilnem načrtovanju in predvidevanju. – *Ratio recta aliquorum operum faciendorum*, večšina proizvodnje del. – Forma razvijanja ideje v čutni materiji. – Spontani posrednik med realnostjo in duhom. – Sinteza mnogovrstnega v enem. – Vzpostavitev sveta smisla in vrednot; organ za čutno zaznavne forme. – Intenziviranje občutenja, zviševanje pomena vsakdanjih življenjskih procesov, izkustvo v najčistejši obliki. – Polifono semiološko dejanje. – Produkcija signifikantnih form, samonavzočnost absolutnega logosa. – Alarmni mehanizem družbenega razvoja. – Konstruktivno dejanje, povezano z idejo urejanja in posebnega zadovoljstva, ki iz njega izhaja. – Sredstvo za komuniciranje z nekomunikabilnim. – Izmuzljivi *incognito* skrajne formalne in bivanjske polnosti ...

Druga destilacija: Elan, s katerim se je duh sposoben vpreči v akcijo in domišljija v dejstva. – Forma inkarnacije ideje v čutni materiji. – Agens, ki človeka iz sesalske animaličnosti dviguje v čuteče, misleče in samozavedajoče bitje. – Generator novih oblikotvornih perspektiv, ki intenzivira neposredno občutenje in zvišuje pomen vsakdanjih procesov, ki iz doživljanja in delovanja, iz notranjega občutenja in zunanje realizacije, iz vsebine in oblike formira nerazdružne celote, ki prinaša zakonitost in red v stvari in potencira fleksibilnost postopanja z izkustvom ...

Tretja destilacija: Obračajmo te koncentrirane označitve, katerih število bi lahko poljubno večali, po volji tako ali drugače, na koncu koncev smo prisiljeni priznati, da so vse le odvodi enega in istega integralnega dejstva, ki bi ga lahko na kratko takole formuliral:

*Na svoji poti v prostoru in času se umetnost obnaša kot konstrukcija elipse, ki jo družno zarisujeta dve žarišči – žarišče duhovne koncentracije in žarišče formalne organizacije, ki se enosmiselno gibljeta v medsebojni povezavi.*¹³⁹

Kot ni elipse s samo enim goriščem, tako ni umetnosti s samo enim od polov.

5. *Genom* UMETNOSTNEGA FENOMENA

Če odmislimo vse – iz izraznih sredstev, tehničnih postopkov in načinov mišljenja izvirajoče – posebnosti, ki umetnostne fenomene in panoge razlikujejo med seboj, pridemo do dveh maksimalno posplošenih trditev, v katerih je po mojem mnenju povzet *sucus* umetniške ustvarjalnosti:

a) umetnost je artikuliranje in aktiviranje misli in čustev s posredovanjem tem mislim in čustvom prirejenih čutnih ekvivalentov,

in

b) umetniška komunikacija za razliko od drugih oblik komunikacije nagovarja človeka neposredno in v njegovi (telesni, čutni, emocionalni, duhovni, zavestni, podzavestni ...) integralnosti.

Največji dar, ki človek ga užije, / je, da božanske zve narave tajno: / kako, kar snovno je, v duba prelije, / kako, kar duh rodi, obranja trajno (J. W. Goethe).

139 Prim. T. de Chardin, *Le Phénomène*, s. 57 (*Pojav*, s. 35).

Kako, kar snovno je, v duha prelije?
Kako, kar duh rodi, ohranja trajno?

a) Transcendencja transcendence

»No, pa pustiva to kot teorijo«, piše poleti leta 1888 v enem številnih pisem bratu Theu slikar *Vincent van Gogh*, »in naj ti raje z zgledom pokažem, kar hočem povedati. Naslikati želim portret prijatelja, umetnika, ki sanja velike sanje, ki dela, kakor slavček poje, ker je taka vsa njegova narava. Ta človek bo plavolas. V sliko bom prenesel vse svoje spoštovanje in ljubezen, ki ju čutim do njega. Za začetek ga bom zato naslikal takšnega, kakršen je, zvesto, kolikor je le mogoče. Toda slika s tem še zdaleč ne bo končana. Končal jo bom tako, da bom postal samovoljen kolorist. Pretiraval bom barvo njegovih las, ki bo segla do oranžnih tonov, do kromove in svetle citronasto rumene. Namesto, da bi za njegovo glavo naslikal zanikrni zid siromašne sobe, bom naslikal neskončnost. Ozadje bom obarval z najbolj bogato, najbolj intenzivno modro barvo, ki jo bom mogel doseči. Zaradi te enostavne kombinacije bo osvetljena plavolasa glava delovala kot zvezda na globoki modrini neba.¹⁴⁰ V naslednjem pismu pa situacijo še precizira, ko pravi: »Izraziti ljubezen dveh zaljubljenecv s poroko dveh komplementarnih barv, njunega mešanja in njunih nasprotij ... Izraziti misel na obrazu z žarenjem svetlega odtenka na temnem ozadju. Izraziti upanje s kakšno zvezdo. Strast nekega bitja z žarenjem zahajajočega sonca.«¹⁴¹

140 Cit. po: Fritz Erpel (izd.), *Vincent van Gogh. Sämtliche Briefe*, Bd. 4 (*An Bruder Theo*), Berlin: Kunst und Gesellschaft, 1965, s. 117.

141 Prav tam, s. 117–118.

Izraziti ljubezen dveh zaljubljencev s poroko dveh komplementarnih barv, njunega mešanja in njunih nasprotij. – V tem na pogled zgolj poetičnem stavku je po mojem mnenju povzet nič več in nič manj kot pomanjšani in skrajšani zakon vse umetniške ustvarjalnosti:

Umetnik lahko izrazi sleherno vsebino, ki si jo je sposoben zamisliti, pod pogojem, da uspe tej vsebini najti oziroma proizvesti čutno–nazorni ekvivalent, v katerem se bo lahko izrazila na svoji naravi čim bolj adekvaten način.¹⁴²

Kompleksni dinamiki ljubezenskega odnosa mora slikar, če jo želi res *izraziti*, ne pa zgolj ilustrirati, poiskati ekvivalentno dinamiko odnosa med izraznimi sredstvi, s katerimi dela. V našem primeru jo je našel v dinamiki dveh komplementarnih barv (rumena – vijolična, rdeča – zelena, oranžna – modra), ki sta nenavaden par. Kadar ne nastopata skupaj, se do te mere iščeta, da oko, kot priča psihološko dejstvo *paslike*,¹⁴³ samo proizvede videnje manjkajoče. Kadar sta druga ob drugi, se vzajemno krepi v svojem učinku. Kadar sta pomešani med seboj, pa se barvno deloma ali v celoti izničita. Natančno tako kot dva zaljubljenca: kadar nista skupaj, nenehno mislita drug na drugega, kadar sta drug ob drugem v partnerskem odnosu, sta sposobna neverjetnih naporov in dosežkov, kadar se spirata in si medsebojno nagajata, pa

142 »Kjer ni senzacije, tam ni percepcije; in kjer ni percepcije, ni emocije. Kdor govori o slikarstvu, kiparstvu, o arhitekturi ali plesu, ta govori o senzacijah, ki jih povzročajo različne snovi, ki so razporejene v določenih oblikah ...« (Amédée Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, New York: Dover Publications, 1952, s. 251).

143 *Sukcesivni kontrasti* ali *paslike* so posledice prilagoditvenih in korekturnih mehanizmov, s katerimi razpolaga vidni aparat. Če dalj časa – vsaj 30 sekund – gledamo isti barvni madež, potem pa pogled umaknemo na nepestro ozadje, se na mestu prvega dražljaja pojavi paslika komplementarne barve. Paslika je proizvod očesa samega in je v najožji zvezi s procesi regeneracije fotopigmenta v fotoreceptorjih.

uničujeta sebe, in svojo zvezo. Paralele so očitne. In v večih ozirih učinkovite, saj logika odnosa med komplementarnima barvama po eni strani povzroči, da zapletenost ljubezenskega razmerja vstopi v naše izkustvo na neposreden, nazoren in prečiščen (*katharsis*) način, kot »preprosta kvaliteta«, tema ljubezenskega odnosa pa po drugi strani barvne snovi pritegne v povedne sfere, ki so neprimerljive z njihovimi vsakdanjimi pomeni.

Vsebina umetniškega dela torej dejansko ne izvira neposredno iz vsebin, ki jih ima umetnik namen artikulirati (ljubezen dveh zaljubljenecv), ampak iz *načina*, na katerega je to storil (poroka dveh komplementarnih barv), se pravi iz umetnikove domiselnosti, inventivnosti in spretnosti v artikuliranju tem vsebinam čim bolj prilagojenih formalnih ekvivalentov (prim. *Spoj zunanosti in notranosti*). Če pa je *conditio sine qua non* umetnosti izražanje duhovnih vsebin s posredovanjem čutnosti, je istočasno jasno, da lahko to izražanje nemoteno funkcionira samo v enem primeru: da umetnost razpolaga s sredstvi in metodami, ki omogočajo učinkovito *prevajanje čutnega v duhovno in duhovnega v čutno–nazorno*. Praksa kaže, da umetnost to prevajanje odlično obvlada. Še več: da so njeni artefakti naravnost eksemplarični in inspirativni prototipi prevajanja empirije v konceptualnost in idej v realnost, tj. prevajanja, na uspešnosti katerega stoji in pade vsaka človeška ustvarjalnost. Mogoče je celo reči, da je bistvo in temeljna naloga umetnosti natančno v tem, da to prevajanje na sebi lastnem področju izkustva permanentno preverja, problematizira in posodablja z izumljanjem njegovih vedno bolj *nekonvencionalnih* strategij.

In sicer preprosto zato, ker je od uspešne povezave čutnosti in duhovnosti *eksistencialno* odvisna. Da bi umetnost lahko izrazila vsebino umetnikovega življenjskega

izkustva, mora najprej preseči (*transcendirati*) izkustveno stvarnost s tem, da jo prevede v duhovno, nato pa mora preseči (*transcendirati*) tudi to duhovno stvarnost, s tem da jo prevede v odgovarjajočo čutno in snovno formo. S tega stališča bi lahko rekli, da je umetnost *transcendence transcendence*.¹⁴⁴

Njen *modus vivendi* je nujna funkcionalna povezanost snovne in duhovne razsežnosti človeške eksistence. Ali drugače: življenje duha in telesa skupaj in hkrati. Umetnost se ne more odpovedati ne enemu ne drugemu, ne da bi preprosto prenehala obstajati. Umetnost je vaja v povezovanju duha in snovi v živo in delujočo celoto.

Duh in snov, um in čutnost, vsebina in forma ... V vsakdanjem življenju človek pogosto ostro zoperstavlja ta dva bregova lastne eksistence, prisegajoč pri tem na en ali drugi ekstrem. Nasprotno pa je umetnost iz čisto eksistencialnih razlogov prisiljena združiti obe siloviti nasprotji. Rešitev, ki jo je v zvezi s tem našla, je istočasno genialna in zdravilna: ohranila je obe in ohranila je silovitost obeh. Duh, ki šele na ozadju materije pokaže svojo dejansko učinkovitost, in materija, ki šele na ozadju duha postane zibelka duhovne informacije.

Če parafraziram Chestertona¹⁴⁵ je umetnost vedno znala stati z eno nogo na zemlji in z drugo v pravljlični deželi, z eno nogo v fiziki in z drugo v metafiziki, biti trezna in biti navdušena, biti stvarna in biti vizionarska. Vedno se je čutila svobodno, da se lahko odlepi od neposredne stvarnosti, pa tudi svobodno, da se lahko zaljubi vanjo. Vedno ji je bilo več do resnice kot do doslednosti. Če je videla dve resnici in se ji je zdelo, da si nasprotujeta, je sprejela obe in še protislovje povrhu. Njen vid je – enako

¹⁴⁴ Prim. Butina, *O slikarstvu*, s. 97.

¹⁴⁵ Chesterton, *Pravovernost*, s. 25–26.

kot naš telesni – stereoskopski: hkrati vidi dve različni sliki in kljub temu vidi toliko bolje. Tako je na primer vedno verjela, da obstaja *licentia poetica*, in da se mora umetnik, če naj ne pristane v samovolji razpoloženja in neredu fantazije, podrediti prisili zakona. Občudovala je materijo, ker je čutna, in duh, ker ni čuten. Prav v tem ravnovesju navideznih protislovij tiči vsa njena posebnost, privlačnost in prepričljivost. *Vsa skrivnost umetnosti je v tem, da lahko človek v njej vse duhovno ponavzóči z materialnim in čutnim, in vse naravno razume s tem, kar je nenaravno (umetn/išk/o)*. Bolestni pragmatik skuša vse razumno urediti, doseže pa, da se vse spremeni v nerazumno pedantnost. Umetnik dopusti eno nerazumljivost in vse drugo postane razumno in življenjsko. Vseje sanje v osrednjo temo, rastlina pa se razraste v vse smeri, naravno bujna in zdrava. Kot je nekoč dejal *Picasso*: »Slikarstvo je vrsta malih laži za veliko resnico«.

Pragmatizem je podoben marmornemu stebru, ki ga harmonična simetrija drži pokonci. Umetnost je podobna nepravilni in romantični skali, ki se podstavka dotika v eni sami točki, pa vendar stoji kot pribita, ker so njeni orjaški izrastki v popolnem ravnovesju. To je ravnovesje človeka na vozu za divje drvečimi konji, ki vzbujata vtis, da omahuje sem in tja, pa je v vsaki drži lep kot kip in natančen kot matematika.¹⁴⁶

Skratka: umetnost v skladu s svojo naravo kontrapunktira med seboj eksistencialne ekstreme, ne da bi jih pomešala in s tem oslabila. Podobna je svili v prelivajočih se barvah, ker so njene sestavine tkane pod pravim kotom. Umetnost je zaljubljena v fizični svet, ker ga hoče preoblikovati. Zaljubljena pa je tudi v metafizični svet,

146 Parafrazirano po prav tam, s. 96–97.

da bi vedela, v kaj je treba preoblikovati fizičnega.¹⁴⁷ Umetnina mora biti, če naj človeka zadovolji, prvič stvarna in drugič sestavljena. Biti mora resničnost, ki človeku fizično »stopa« nasproti. Ne sme pa biti zgolj premoč ene prvine nad vsemi drugimi, pa naj bo ta prvina vsebina ali oblika ali razum ali čustvo ali harmonija ali disharmonija ali zakonitost ali strast, ampak mora biti sestavljena iz vseh uporabljenih prvin v najugodnejšem razmerju in sestavi.¹⁴⁸

Če umetnost zgrešimo v tej kontrapunktični celovitosti in »sestavi«, je na načelni ravni jasno, da nimamo opravka z umetnostjo, ampak z nečim, kar je postavljeno na njeno mesto, vendar ni umetnost. Kljub temu se to v praksi dogaja, saj sta *kontrapunktična celovitost* in *uravnovežena sestava* razmeroma »težavni« lastnosti že sami na sebi, še posebej pa v povezavi.

Znanosti, ki se ukvarjajo z umetnostjo, se z njo ukvarjajo predvsem kot z *informativno* dejavnostjo, veliko manj, če sploh, pa kot s *formativno* dejavnostjo. V njej jih zanima človek v prvi vrsti kot *komunikator* in *narator*, zelo malo in zgolj obrobno pa kot *homo faber* oziroma *homo poieticus* (v izvirnem grškem pomenu: od glagola *poiein* = delati, proizvajati, ustvarjati). Taka situacija pa je povsem skregana z naravo umetnostnega fenomena, saj insuficienca *poietičnega* deformira natančno njegovo bistvo. Bistvo umetniške ustvarjalnosti je namreč ravno to, da v njej *homo faber* dopolnjuje *homo sapiensa* na tak način, da mu ničesar ne odvzema, ampak mu dodaja pomembno *dimenzijo vstopanja v stvarni svet*, se pravi *dimenzijo takojšnje*

147 Parafrazirano po prav tam, s. 102.

148 Parafrazirano po prav tam, s. 110.

*praktične verifikacije duhovnih spoznanj in dimenzijo konstruktivnega preoblikovanja sveta.*¹⁴⁹

Pri umetnosti kot pojavu bi bilo torej pogubno prezreti dvojje: prvič, da po naravi stvari umetnost ni niti duh niti snov, ampak življenje duha in telesa v kontrapunktičnem dopolnjevanju, in drugič, da temelji na *in-formiranju* (*in-forma-re*) duhovnih vsebin, zaradi česar je vsak njen artefakt praktična *verifikacija* življenjske (= oblikotvorne) vitalnosti teh vsebin. Od tod pa sledi logični sklep: ko opazujemo umetniška dela, moramo za njihovo še tako ekstravagantno in nerazumljivo formo videti »duh in telo«, tj. *čutno-nazorno obliko verifikacije* človekovih idej, predstav in zavesti.

b) Podkožje informativnosti

»Nobenega umetniškega dela ni«, piše *Herbert Read*, »ki bi se v prvi vrsti ne obračalo na čute, tj. na tiste organe našega telesa, s katerimi zaznavamo svet; in kadar vprašamo, kaj je umetnost, pravzaprav mislimo: katere lastnosti oziroma posebnosti umetniškega dela se obračajo na naše čute«. ¹⁵⁰ Vsaka umetnina je predmet oziroma dogodek v (zunanjem) svetu, čuti pa so vrata, ki so med nami in stvarnostjo; torej tudi med nami in umetnino. Vprašanje se torej glasi: kako odpreti ta vrata, da bomo lahko vstopili v duhovni prostor umetnosti in se znali v njem orientirati?

Z ozirom na dejstvo, da izvira umetnost iz dveh povezanih predpostavk, iz umetnikove želje, da *izrazi* določeno

149 Misel je iz neobjavljene razprave *Milana Butine*, ki nosi naslov *Likovna proizvodnja in likovna teorija* (1996).

150 *Herbert Read, Erziehung durch Kunst*, München-Zürich: Droemer-Knaur, 1968, s. 9.

dubovno vsebino, in iz hkratne nuje, da to stori s produkcijo tej vsebini *ekvivalentne čutne forme*, imajo umetniška dela dva vsebinska izvira: *informativnega* (semantična informacija) in *in-formativnega* (estetska informacija¹⁵¹). S prvim usmerjajo pozornost na artikulirane vsebine, z drugim na domiselnost in kompleksnost form, v katerih so izražene. Ali preprosteje: semantični nivo umetniškega sporočila odgovarja na vprašanje »Kaj je artikulirano?«, estetski pa na vprašanje »Kako inventivno in kompleksno je to storjeno?«

To, kar priteka iz prvega vira, je razvidno (pogosto že kar iz naslova), to, kar priteka iz drugega, je diskretno (subliminalno), in zato zasluži posebno pozornost. Dejstvo, ki ga v zvezi z umetnostjo velja proučiti, je torej naslednje: Kakšne horizonte odpira in kaj v semantiko umetnosti prinaša (*in*)*formativni* vidik?

Civilizacijo, piše *Alfred N. Whitehead*, konstituirajo štiri prvine: vzorci doživljanja, vzorci čustvovanja, vzorci verovanja in tehnologija. Vsi elementi vplivajo drug na drugega. Vzorce obnašanja podpirajo ali spreminjajo vzorci čustvovanja in vzorci verovanja, tehnologija pa je

151 Informacijski estetik *Abraham A. Moles* obe informaciji takole definira: »Semantična informacija je rezultat tistih odnosov med elementi sporočila, ki so udeležencem komunikacijske verige že enoznačno znani. Mogoče jo je v celoti in brez ostanka opisati in prevesti v drug medij: semantična informacija spada v svet jasnosti, v absolutni svet«. »Za razliko od semantične informacije pa estetska informacija učinkovito sprošča predvsem notranja doživljajska stanja, tako da jo lahko psihoestetiki in celo psihofiziologi (...) zaznavajo in proučujejo zgolj skozi spremembe teh stanj. (...) Estetska informacija je odvisna od kanala, po katerem se sporočilo prenaša, in jo sprememba tega kanala močno predrugači. Simfonija ne more ‚nadomestiti‘ risanege filma, ker je ta po svojem bistvu drugačen. Estetska informacija torej ni prevedljiva, mogoče jo je le zelo približno transponirati« (*Abraham A. Moles, Theorie de l'information et perception esthétique*, Paris: Denoël, 1972, s. 90–91).

infrastruktura vsega.¹⁵² *Whitehead* se ne strinja z običajnim prepričanjem, da je temelj izkustva zgolj racionalen. Temelj izkustva je po njegovem mnenju emocionalen. Naloga izkustva je dviganje »afektivnega tona« oziroma razpoloženja, ki izhaja iz stvari, ki imajo za subjekt poseben pomen. Pri analizi uporablja *Whitehead* angleški termin »*feeling*«, ki ga lahko prevajamo kot *čutenje* ali *čustvovanje* (podobno dvojnost ima slovenska beseda *občutenje* – svet občutimo s čuti, hkrati pa ga občutimo tudi s čustvi).¹⁵³ *Feeling* (občutenje) ima po *Whiteheadovem* mnenju nalogo in sposobnost, da ohranja dvojni pomen subjektive zaznave: objektivni pomen čutnega občutka in subjektivni pomen emocije. Zavest se oprime čutnega občutka kot podatka, naše (bazično) vegetativno izkustvo pa se ukvarja z njim kot s tipom subjektivnega občutenja.

Pojmovanje čutnega občutka kot doživljaja z dvojno naravo (z racionalnim in čustvenim zvenom) pa omogoča identificirati mesto, ki je *conditio sine qua non* doživljajske globine in celovitosti, s katero nas nagovarja umetniška artikulacija.

Temelj umetnosti so čutni dražljaji, ki jih omogoča materija. Te dražljaje sprejemajo čutila in jih prevajajo naprej v *paleokorteks*, v katerem so živčni centri, ki regulirajo nagonске in emocionalne reakcije, od tod pa gredo impulzi naprej v *neokorteks*, kjer je sedež mišljenja in zavesti. Pot impulzov skozi *paleokorteks* je pri tem primarna in nujna, pot do *neokorteksa* pa sekundarna in

152 Alfred North Whitehead, *Adventures of Ideas*, New York: A Mentor Book, 1964, s. 176.

153 *Feeling* = otip; občutek; tipanje; sočutje; vtis; mnenje; *pl.* čustva; občutljivost; slutnja; razpoloženje [iz *to feel* = 1. občutiti; potipati, dotikati se; zaznati, opaziti; zaslutiti, smatrati, misliti; 2. tipati; počutiti se; imeti občutje; k srcu si gnati].

možna. *Whitehead* pravi, da v paleokorteksu dražljajski vzorci s svojo obliko proizvedejo določen *afektivni ton*, ta pa izzove sebi lasten tip emocionalne reakcije, ki da zaznamemu, še preden se tega zavemo, emocionalno vsebino.¹⁵⁴

Afekti, pravi *David Rapaport*,¹⁵⁵ so energetske manifestacije nagonov. Nagoni pa so tipična izkustva človeške vrste: na tipične dražljajske situacije odgovarjajo s tipičnimi telesnimi odgovori. Enako lahko za čustva rečemo, da so tipični psihični odgovori na tipične psihične situacije, ki imajo močno psihofiziološko komponento. Psihoanalitično gledano so nagoni in čustva locirani v nezavednem sloju psihe, iz katerega se prebijajo v sloj zavesti v situacijah, katerih osnovna struktura je enaka ali vsaj podobna strukturi tipičnih situacij, iz katerih so se nagonске in čustvene reakcije razvile.

Posebna lastnost teh afektivno–emocionalnih ovrednotenj zaznanega je namreč v tem, da so po eni strani do določene mere obvezna, saj so genetsko vpisana v možganske strukture kot *obvezni* programi reagiranja, po drugi strani pa nosijo s seboj celotno bogastvo individualnih izkušenj, ki jih je posameznik pridobil v specifičnih okoliščinah osebne uporabe arhetipičnih reakcij. Ko ta ovrednotenja prebijejo prag zavesti, se mora zavest odločiti, ali jih bo izločila ali pa uporabila v celovitem ovrednotenju izkustva. Znanstveniki si jih prizadevajo pri svojem delu čim bolj izločiti, umetnikom pa so glavna opora in instrument procesu, ki ga *Nelson Goodman* imenuje *worldmaking*,¹⁵⁶ se pravi v procesu artikulacije umetniških doživljajskih svetov.

154 *Whitehead, Adventures of Ideas*, s. 180.

155 *David Rapaport, Emotions and Memory*, New York: Science Editions, 1961, s. 178.

156 *Prim. Nelson Goodman, Ways of Worldmaking*, Cambridge, IN.: Hackett Publishing Co., 1978.

Seveda pa je treba dodati, da nagonska in emocionalna ovrednotenja zaznanega niso vedno in nujno skladna s svetom mišljenja, logike in etike. Med nagoni in simboličnimi projekti lahko pride do konfliktov, ki zahtevajo razrešitev. Če pri tem zmagajo nagoni, so posledice praviloma destruktivne. Lahko pa se nagoni na koristen način vključijo v racionalni in namerni svet simbolov, se jih oprimejo in jim s tem dajo močan doživljajski zalet. Umetniške forme spravo med nagoni in simboli uresničujejo na humani način, tj. tako, da energijo nagonov in emocij *konstruktivno* vgradijo v realizacijo zelo kompleksnih ustvarjalnih ciljev in vsebin.¹⁵⁷

Umetnost naravne energije in dogajanja (barve, zvoke itd.) izkorišča v njihovi celovitosti, z vsemi njihovimi plastmi, torej tudi z njihovimi *čustvenimi*, *nezavednimi*, *iracionalnimi* resonancami, ki jih vzbuja v človeški psihi. Dejstvo, da so te energije in dogajanja v človeškem doživljanju tesno zlita s celo vrsto odzivov in vsebin, ki jih je nanje navezalo dolgotrajno filogenetsko in ontogenetsko izkustvo, ima za posledico, da sleherno perceptivno aktiviranje teh energij zaniha ogromno pahljačo filogenetsko in ontogenetsko instaliranih doživljajskih in vrednostnih otenkov. So pa le redki konteksti, ki temu bogastvu pustijo do besede. Umetnost to pomensko in aksiološko zniansiranost s pridom izkorišča. Njeni produkti so namreč vsaj toliko kot duhovni tudi čutni, torej podvrženi čutnemu zaznavanju. Čutno zaznavanje pa je celostno, se pravi, da vplete celega človeka. Zato je recepcija umetnine s psihološkega stališča v resnici poustvarjanje, ki zajema veliko več, kot je umetnik položil vanjo. Vsak recipient dodaja osebne vsebine, ki jih je v osebni psiho-

157 Butina, *O slikarstvu*, s. 23–33 in 115–123.

loški izkušnji doživel v zvezi s čutnim področjem, ki je temelj umetnine. Prava umetnost je zato vedno sodobna, ker se vedno znova reflektira v sodobnih zavestih živih subjektov kot vedno novo estetsko doživetje.¹⁵⁸

Dejstvo, da umetnost namerno izkorišča pomensko zniansiranost dogajanj, s katerimi dela, pa ima svoje posledice. Prva in najpomembnejša je ta, da lahko poleg zavestnih človekovih potreb razreši in zadovolji tudi mnoge njegove podzavestne, čustvene in iracionalne potrebe, ki jih znanost in druge oblike produkcij težko ali pa sploh ne morejo. Če bi umetnost zadovoljila samo zavestno spoznane potrebe, potem bi jo razvoj razvrednotil tisti hip, ko bi bili ti zavestno zaznani problemi premagani in zadovoljeni, kakor se to dogaja v znanstvenem in tehničnem spoznanju. Umetnost pa odgovarja tudi na zavestno in racionalno nezaznane potrebe, ki so splošni in najbrž večni človeški problemi in ki jim zato ni mogoče vedno dati zavestnih odgovorov in racionalnih razrešitev, ali pa se jim ti zavestni odgovori in razrešitve prilagajajo tako, da zadovoljujejo iste potrebe na vsakokrat drugačen način. Človek in človeštvo samega sebe še premalo poznata, da bi večino tovrstnih potreb in problemov sploh lahko zavestno zaznala, čeprav jih nejasno, pa vendar močno, občutita.¹⁵⁹

158 Butina, *Slikarsko mišljenje*, s. 348.

159 Milan Butina, *Elementi likovne prakse*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982, s. 253–254.

c) Kontaktiranje z arhetipičnim

Carl Gustav Jung opiše psiho kot celoto psihičnih vsebin. Vsebine, ki so povezane z *jazom* na tak način, da se *jaz* te povezanosti zaveda, imenuje *zavest*, vsebine, ki niso povezane z *jazom* na tak način, pa *nezavedno*.¹⁶⁰ Razlikuje pa dva sloja nezavednega: *osebno nezavedno* in *kolektivno nezavedno*.

Osebno nezavedno obsega vse pridobitve osebnega obstoja. Se pravi vse vsebine, ki so pozabljene in potisnjene iz zavesti, skratka vse, kar je zaznano, mišljeno ali občuteno pod pragom zavesti. V osebnem nezavednem se nahajajo tudi s kulturo in izobrazbo pridobljene vsebine, ki niso vedno prisotne v zavesti, saj lahko zavest istočasno obsega le razmeroma malo vsebin.¹⁶¹

Kolektivno nezavedno. Poleg osebnih nezavednih vsebin pa obstajajo tudi vsebine, ki ne izhajajo iz osebnih pridobitev, temveč iz podedovanih možnosti psihičnega delovanja nasploh, se pravi iz podedovane strukture možganov. To so mitološke zveze, motivi in podobe, ki se lahko pojavijo brez zgodovinske tradicije ali migracije. Te vsebine so *kolektivno nezavedno*. Kakor iz zavestne psihične dejavnosti izhajajo določeni proizvodi in rezultati, tako izhajajo določeni proizvodi (npr. sanje in fantazije) tudi iz nezavedne psihične dejavnosti.¹⁶² Kolektivno nezavedno je brezčasna oblika psihe. Njene vsebine so povezane s splošnimi pogoji življenja, s t. i. *prazakoni* bivanja. Področje kolektivnega nezavednega se manifestira v

160 Carl Gustav Jung, *On the Nature of the Psyche*, Princeton: Princeton University Press, 1969, s. 525.

161 Prav tam, s. 496.

162 Prav tam.

njemu lastni govorici podob, v prapodobah ali *arbetipih*, ki se zdijo s stališča trezne pameti fantastične. Zaradi vseh teh lastnosti, pravi Jung, nezavedno ni samo shramba, kamor človek odlaga psihične vsebine, ki jih ne potrebuje, ampak je tudi vir zavesti, ustvarjalnosti in destruktivnosti.

Nezavedno je mogoče spoznati samo s posredovanjem izkustva, se pravi takrat, ko ni več nezavedno in se kaže v obliki čudnih, divjih, kaotičnih in navidez nesmiselnih misli, v fantazijah, sanjah, vizijah, ki se od časa do časa pojavijo ali se – kot plima – nenadoma zrušijo na zavestno osebnost. Nezavedne vsebine potrebujemo zaradi dopolnjevanja zavestnih vsebin. Človek (še posebej v umetnosti) teži k namernemu pritegovanju nezavednih vsebin v lastne dejavnosti, s čimer se poizkuša izogniti nepredvidljivim posledicam, ki jih s seboj prinaša spontani prodor teh vsebin v njegovo življenje.¹⁶³

Jung piše, da je pri opazovanju svojih pacientov opazil veliko število podob. Te je potem zreduciral na teme in formalne elemente, ki so se v identični obliki ponavljali pri različnih posameznikih. Najbolj izstopajoče oblikovne značilnosti teh podob so bile kaotična mnogovrstnost in red, dualnosti nasprotij kot so svetlo in temno, zgoraj in spodaj, desno in levo, združitev nasprotij v nečem tretjem, četvernost (kvadrat, križ), rotacija (krog, kroglja) in končno proces osrediščenja ter radialni razpored, ki se običajno kaže v nekem tetradičnem sistemu. Triadične formacije so bile redke in so predstavljale pomembne izjeme, ki ji je bilo mogoče razložiti s posebnimi pogoji. Zgoraj našteje tipične oblike podob gredo v abstrakcijo, hkrati pa so najbolj enostaven izraz oblikovalnega principa, ki je tu na delu.¹⁶⁴

163 Carl Gustav Jung, *Dinamika nesvjesnog*, Novi Sad: Matica srpska, 1984, s. 156.

164 Jung, *On the Nature of the Psyche*, s. 113.

Vse abstraktne oblike, ki jih omenja Jung, so na določen način zavestne: vsakdo zna šteti do štiri in ve kaj je krog in kvadrat, toda kot oblikovalni principi so te abstraktne oblike nezavedne, kakor je nezaveden tudi njihov psihični pomen.¹⁶⁵ Tako je tudi z roko, ki vodi svinčnik ali čopič, z nogo, ki napravi plesni korak, z očesom in ušesom, z besedo in mislijo: nek temen impulz je končni sodnik vzorca, nek nezavedni *a priori* se vsede v plastično formo. Zdi se, kot da nad vsem postopkom risanja, slikanja, plesanja, poslušanja, govorjenja ... vlada neko megleno *predznanje*, ne samo o vzorcu, ampak tudi o njegovem pomenu. Podoba in njen pomen sta identična. In ko prva dobiva obliko, postaja jasen tudi drugi. V resnici vzorec ne potrebuje tolmačenja, saj portretira svoj lastni pomen. To *predznanje* so brezčasni, vedno prisotni vzorci doživljanja in delovanja, t. i. *operativni arhetipi*. Na eksistenci teh nezavednih regulatorjev doživljanja in delovanja je Jung utemeljil svojo hipotezo o kolektivnem nezavednem.¹⁶⁶

Kolikor *arhetipi* s svojo regulacijo in modifikacijo posredujejo pri oblikovanju zavestnih vsebin, delujejo kot nagoni. Kljub afiniteti do nagonov (ali pa morda prav zaradi nje) je *arhetip* avtentičen element duha, ker je njegov *spiritus rector*, krmar. Bistvena vsebina vseh mitologij in vseh religij je arhetipska. *Arhetip* je duh ali pseudoduh. Za kaj na koncu gre, je odvisno od angažmaja človeškega uma. Toda *arhetip* in nagon sta polarni nasprotji, kar zlahka uvidimo, če primerjamo človeka, ki mu vladajo nagoni, s človekom, ki ga vodi duh. Nasprotja so na vseh področjih skrajne kvalitete. Ker oblikujejo nek potencial, jih zaznavamo kot nekaj realnega. Psiha se

¹⁶⁵ Prav tam,

¹⁶⁶ Prav tam, s. 114.

sestoji iz iz procesov, katerih energija izhaja iz *uravnovešanja* vseh vrst nasprotij.¹⁶⁷

Psihični procesi se zato obnašajo na način, kakor bi drseli vzdolž lestvice, ob kateri drsi zavest. V enem trenutku se zavest znajde blizu nagona in pride pod njegov vpliv, v drugem trenutku zdrsne na tisti konec, kjer prevladuje duh in asimilira njemu najbolj nasprotni nagonski proces. Te protipozicije so plodne in sploh niso nenormalne. Dejansko oblikujejo dva pola tiste psihične enostranskosti, ki je tipična za današnjega človeka.¹⁶⁸

Vsak *arhetip* je, ko se predstavi umu, zavesten in se zato na nedoločen način razlikuje od tistega, kar je povzročilo njegovo, zavesti dostopno predstavo. Kar lahko povemo o *arhetipih*, izvira iz vizualizacij ali konkretizacij, ki spadajo na področje zavesti. Zavedati se moramo, da je tisto, kar imenujemo *arhetip*, samo po sebi nepredstavljivo, ima pa učinke, po katerih ga lahko spoznavamo, namreč arhetipske podobe in ideje. Tukaj se srečamo s podobno situacijo kot v fiziki trdne snovi: tudi tam so najmanjši delci materije nepredstavljivi, toda imajo učinke, iz narave katerih lahko zgradimo njihov fizikalni model (npr. model atoma). Arhetipska podoba, motiv ali mitologem je konstrukcija (model) te vrste.¹⁶⁹

Arhetipi so tipične oblike obnašanja, ki se tedaj, ko postanejo zavestne, na naraven način predstavijo kot ideje in podobe, se pravi natanko tako kot vse, kar postane vsebina zavesti. Zato je ne samo možno, ampak zelo verjetno, da sta psiha in materija le dva različna aspekta ene in iste stvari.¹⁷⁰ Poslednja narava obeh je transcen-

167 Prav tam, s. 116–117.

168 Prav tam, s. 117.

169 Prav tam, s. 125.

170 Prav tam.

dentna, se pravi, da je ni mogoče predstaviti, ker je psiha s svojimi vsebinami edina realnost, ki nam je dana neposredno.¹⁷¹

Funkcionalni odnos nezavednih procesov do zavesti lahko označimo kot kompenzatoričen, če nezavedni proces prinese na površje subliminalni (podpražni) material, ki je pogojen s položajem zavesti. Se pravi vsebine, ki bi, če bi bilo vse zavedno, ne smele manjkati v zavestni sliki neke situacije. Kompenzatorična funkcija nezavednega se kaže toliko bolj jasno, kolikor bolj enostransko je stališče zavesti.¹⁷²

To, kar ustvarjalni duhovi prinašajo iz kolektivnega nezavednega, pravi Jung, se tam tudi resnično nahaja in zaradi tega prej ali slej pride na svetlo kot psihološki pojav skupnosti. Pesniki in umetniki sploh nas ne morejo pustiti hladne iz preprostega razloga, ker v svojih najglobljih inspiracijah črpajo iz kolektivnega nezavednega in v svojih delih eksplicitno izrazijo tisto, o čemer drugi samo sanjajo. Toda čeprav to storijo, izrazijo umetniki nezavedne arhetipične vsebine s simbolom, ob katerem estetsko uživajo, ne da bi se dejansko zavedali tudi njegovega celotnega in pravega pomena.¹⁷³

Poglejmo si ta umetnostni zajem v arhetipično pogloblje.

Psihofiziologi pravijo, da sta se človeški organizem in njegov živčni sistem razvijala kot celota, zaradi česar vse oblike dejavnosti možganov, kot so spomin, čustva, predstave ipd., nastopajo v organski enotnosti. Pred odločanjem za akcijo je potrebna zapletena obdelava in koordinacija

171 Prav tam, s. 126.

172 Carl Gustav Jung, *Psihološki tipovi*, Novi Sad: Matica srpska, 1984, s. 497.

173 Prav tam, s. 205. – O vlogi arhetipov v (likovni) umetniški ustvarjalnosti glej prvovrstno razpravo *Likovne prvine in Jungovi psihološki tipi* Milana Butine v njegovem delu *Mala likovna teorija* (Ljubljana: Debora, 2000, s. 139–160).

informacij. Na tej stopnji predodločanja pa se postavlja pomembno vprašanje: Kako je v dani situaciji mogoče dobiti koristen rezultat? Ker so možgani sestavljeni iz milijard nevronov, bi hkratno vključevanje vseh možnih odgovorov povzročilo totalno zmedo. Vendar se to ne zgodi, saj stimulatивно vzdraženje iz spomina ne dvigne samo posplošenih potez sorodnih situacij, ampak tudi značilne poteze rešitev, do katerih se je organizem dokopal pri soočanju z njimi. To pa pomeni, da organizem v sedanjosti operira s celotnim izkustvom preteklosti.

Kibernetik *Vladimir Čavčanidze*¹⁷⁴ je celo prepričan, da nam tam, kjer logično mišljenje odpove, omogočijo izhod poiskati čustva. Čustva so namreč urejeni psihični odgovori na tipične situacije, ki jih je človeštvo v teku svojega razvoja preizkusilo in oblikovalo tem situacijam prirejene oblike obnašanj. Čisto mogoče je torej, da se v podzavesti (v paleokorteksu) zaporedja živčnih impulzov, ki so prispeli od čutov, prevedejo v invariante nagonskih, afektivnih in čustvenih reakcij, in se pokažejo v urejenih serijah organskih (motoričnih) reakcij. Neposredno se nam na primer pokažejo kot gibi telesa in obraza in jih lahko zato preberemo kot jezik kretenj in mimike. Način, kako te kretneje potekajo, se na primer jasno kaže v slikarskem rokopisu (faktura¹⁷⁵), ki je pomemben del umetnikovega izraza (spomnimo se samo *V. van Gogha* in abstraktnih ekspresionistov). Drugo področje, na katerem *arhetipične* reakcije določajo likovno umetniško ustvarjanje, je reagiranje na oblike in prostor. Naše dojemnaje

174 Jelena Saparina, *Kibernetika v našem telesu*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1968, s. 17.

175 Izraz *faktura* [iz lat. *facere* = narediti] v likovni teoriji označuje več stvari. V tem kontekstu je oznaka za rokopis umjetnika, ki ostaja vpisan v zanj značilnem vodenju orodja (risala, čopiča, dleta) pri obdelavi likovnega materiala.

oblik nam posredujejo roke, torej čut tipa, zato okrogla oblika vzbuja občutek mehkode, ugodja in naklonjenosti, ostra oblika pa občutek nelagodja, trdote, hladnosti in odbojnosti; čeprav jih zavest z ozirom na situacijo lahko vrednoti tudi drugače.

Ta »reakcijski jezik telesa«, da tako rečem, je vez, ki arhetipične globine doživljanja kar najbolj neposredno povezuje s področjem umetnosti. Preprosto zato, ker je umetnost nujno tudi produkt telesa in fizičnega dela. (Ali kot pravi fizik *Peter Kapica*: dobrega dela ne opraviš s tujimi rokami.) O naravi in poteku teh povezav je pravzaprav še danes relativno malo znanega, čeprav je iz umetniških del in pričevanj njihovih ustvarjalcev razvidno, da so bili – in so – vedno zelo občutljivi za ta »sporočila« iz podzavesti, saj jih, kot piše *Milan Butina*, v pravem pomenu prisilijo k zelo določenim in v umetniških delih razločno vidnim reakcijam, ki jim ne najdemo prave razlage, če ne upoštevamo, da se oglašajo iz še neznanih globin človeškega bitja.¹⁷⁶

»Naše bijoče srce«, pravi *Paul Klee*, »nas žene navzdol, k pratemeljem. Kar potem zraste iz tega gona, je treba vzeti čisto zares, če se brez ostanka poveže s primernimi izraznimi sredstvi. Potem postanejo te čudne reči realitete umetnosti, ki življenje nekoliko bolj razširijo, kakor se nam navadno zdi, ker ne kažejo bolj ali manj temperamentno samo tistega, kar smo videli, ampak tudi tisto, kar smo tajno ugledali«. ¹⁷⁷ Podobno je stvari občutil tudi *E. Delacroix*, ki je v dnevniku zapisal: »Naj bodo prizori, ki jih vidi naše oko, še tako enkratni in nepričakovani, nas nikoli povsem ne presenetijo: v nas je odmev, ki

176 Butina, *O slikarstvu*, s. 107.

177 Walter Hess, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Hamburg: Rowohlt, 1960, s. 84.

odgovarja vsem vtisom, ... vse stvari so v možganih že pripravljene. Kadar jih v tem minljivem svetu srečamo, ne storimo nič drugega, kakor da odpremo kak predal naših možganov oziroma naše duše. Kako naj sicer razložimo, neverjetno moč imaginacije in, kot končni dokaz, dejstvo, da je tako neverjetno močna prav v otroštvu?«¹⁷⁸ Enakega mnenja je bil tudi *Amédée Ozenfant*, ki je prišel do prepričanja, da morajo v nas bivati nekakšne *praoblike* in da je učinkovitost neke konkretne oblike toliko večja, kolikor bolj natančno odgovarja kateri od praoblik. Torej nekaj podobnega kot Platonove ideje, le da na likovnem področju. Ozenfant meni, da je simbolizem teh oblik osnovan na temeljnih načelih človeškega reagiranja. Za primer navaja obrise hriba, ki je podoben obrisom ženskega telesa in zato na nas napravi močnejši vtis. To spoznanje izhaja iz dogodka, ki ga je doživel, ko se je z ladjo bližal Riu de Janeiru, za katerim se dvigujejo taki hribi, in iz drugih podobnih doživetij. Dokaz za obstoj praoblik in prereakcij nanje pa so po Ozenfantovem mnenju nenazadnje tudi dela, ki so bila ustvarjena tisoče let pred našim časom, pa še vedno zadovoljujejo določen del nas samih.¹⁷⁹

V vsakdanjem življenju se učinka praoblik in prereakcij običajno ne zavedamo, ker njihove vsebine ne pridejo v zavest, čeprav vsak dan znova sledimo njihovim arhetipičnim nagovarjanjem in ubogamo njihove arhetipične zapovedi; tudi če nismo umetniki. Verjetno je v tem bogastvu praoblik in praodzivov vir tega, kar imenujemo *imaginacija*. Pravim imaginacija, ne domišljija,

178 Eugène Delacroix, *Journal 1822 – 1863*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1963, s. 228.

179 Ozenfant, *Foundations of Modern Art*, s. 339–343.

ker, kot opozarja *Milan Butina*,¹⁸⁰ v slovenščini nimamo primerne besede za označevanje »porajanja podob« (beseda *domišljija* usmerja bolj na misli kot na podobe!). V predelu endogenih možganov je očitno velikansko skladišče prastarih podob, iz katerega mora črpati umetnik, če želi res artikulirati in zadovoljiti človekove najosnovnejše in zato najgloblje potrebe. Praksa kaže, da jih umetniki podzavestno uzrejo in zavestno artikulirajo. »Sprejemamo skrivnostne šoke«, piše *Delacroix* v dnevniku, »ki jih naša duša ... sprejema skoraj tako, kot bi se jih ne zavedala ... Toda umetnik se jih lahko zave in jih lahko smiselno organizira«. ¹⁸¹

To se zdi še posebej pomembno danes, ko je, kot piše *Michael Gurian*, naša kultura oropana arhetipskih zgodb, napolnjena pa s stereotipi, kamor se zatekamo po modrost, a dobimo zgolj podatke. ¹⁸²

180 Butina, *O slikarstvu*, s. 107–108.

181 Delacroix, *Journal*, s. 229.

182 Michael Gurian, *Dečke vzgajamo drugače*, Tržič: Učila, 2000, s. 233–241.

ČETRTO POGlavJE

MATRICA INTERAKCIJSKEGA PROSTORA

1. PREMISI IN SILOGIZEM

Vzporedimo sedaj *differentii specifici* obeh fenomenov, religije in umetnosti.

1. Operacionalni temelj religije je *transcendiranje danega, transcendiranje ekstremnega tipa*, ki naskakuje absolutne bariere človeka, kozmosa in smisla, ki se ne da vkleniti v singularnem in se ne ustavi niti pred mejniki empiričnega spoznanja in racionalne razložljivosti. – Njen vsebinski temelj pa je »predstava« o realni eksistenci Absolutnega Fundamenta, navadno Živega in Osebnega Vira, ki je »vzrok« vsega in njegov poslednji »pritegovalec«. Se pravi: predstava o *Absolutnem Atraktorju*, ki človeka kliče h globinski prekvalifikaciji življenjskega gradiva in ga dejavno vabi v koordinatni sistem presežnosti; predstava, ki ni samo racionalizirana verjetnost, do katere je potrebna nenehna kritična distanca, ampak operacionalizirana subjektivna gotovost, ki človeka intimno prevzame in mu z ustoličevanjem idealov, imenovanjem stabilnih virov avtoritet itn. pomaga usmerjati življenje; predstava, ki osmišlja in mobilizira, razlaga in navdušuje.

Skratka: *Religija s svojo preobrazbeno močjo človekovim prizadevanjem nadstavlja nek vrhunsko privlačni Transcendentalni Cilj in mejnike človekovih pričakovanj, vizij in naporov vztrajno premika v njegovi smeri.*

2. *Modus vivendi* umetnosti je artikuliranje in aktiviranje misli in čustev s posredovanjem tem mislim in čustvom prirejenih čutnih ekvivalentov. Osnova tega

aktiviranja je *transcendence transcendence*, tj. *transcendence čutnega v duhovnem in simultana transcendence duhovnega v čutnem*. Pri umetnosti ni dopustno prezreti dveh dejstev: prvič, da po naravi stvari ni niti duh niti snov, ampak življenje duha in snovi v kontrapunktičnem dopolnjevanju, in drugič, da temelji na *informiranju* duhovnih vsebin, zaradi česar je vsak njen artefakt praktična verifikacija življenjske tehtnosti teh vsebin. – Umetniške forme nam po eni strani omogočajo, da zelo kompleksne in zapletene vsebine dojamemo v obliki »preprostih kvalitet«, preproste kvalitete pa v kompleksni interakciji afektov, emocij in razuma, kar ima za posledico, da z njihovo pomočjo lažje spoznamo večplastnost biti in vzamemo zares smisel spoznanega.

Skratka: *Umetnost je sposobna dati neizrekljivemu »obraz« in z artefakti, ki simultano nagovarjajo tako centralno kot vegetativno sfero človeške eksistence, doseči, da vzamemo spoznano ali tudi zgolj sluteno »krvavo« zares. Njeni artefakti so po eni strani inspirativni prototipi »prevajanja« empirije v konceptualnost in konceptualnosti v empirijo, po drugi pa ravno tako inspirativni prototipi praktičnega »sobivanja« duba z materijo in idej z realnostjo.*

Religija, ki nagovarja Neizrekljivo in človekovemu dejanju in nehanju nadstavlja vrhunski Pol eksistenčialne konvergenca. Umetnost, ki daje neizrekljivemu »obraz« in z artefakti, ki nagovarjajo tako centralno kot vegetativno hemisfero, istočasno artikulira in prečiščuje, ponazarja in navdušuje. Elan, ki kliče v koordinate presežnega. Elan, s katerim se je *dub* sposoben vpreči v akcijo in domišljija v dejstva.

Kakšen sklep nam narekujeta ti dve formulaciji, če ju za trenutek obravnavamo kot premisi ponujenega silogizma?

Mar ne tega, da imata nepristransko obravnavan religiozni fenomen in celovito razumljena umetnost velik globinskostrukturni skupni imenovalec. In sicer v dvojnem smislu:

a) obe sta v svojem delovanju bistveno zavezani *vzpostavljanju stabilne povezave med fizičnim in metafizičnim, med estetskim in anestetskim*;¹⁸³ umetnost praktično, religija projektivno; prva neposredno in z dolgoročnim učinkom, druga dolgoročno in s takojšnjim učinkom;

b) in obe sta usmerjeni k pratemeljem: umetnost h koreninam sveta v človeku (*arhetipičnost*), religija – izhajajoč iz teh korenin – k pratemeljem v vejevju vsega obstoječega (*Transcendenca*); prva je na sledi *Arhimedovi točki*, druga točki zrelosti, *Točki Omega*.¹⁸⁴

O čem nam govori to osupljivo sovpadanje faktov? Kakšne perspektive nakazuje?

Morda te, ki jih je zaslutil pesnik *Alojz Gradnik*, ko je zapisal: »Samo, kdor vidi svoje korenine, / premeri debela moč in vej višine, / ve, kako je daleč do nebes«?

2. ESTETIKA IN ANESTETIKA

Moji fenomenološki opisi religije in umetnosti so gotovo pomanjkljivi, kljub temu pa je že iz takih, kakršni so, mogoče povsem nedvoumno razbrati, da se umetnost

183 Če si izposodim terminologijo *Wolfganga Welscha*; glej razpravo *Ästhetik und Anästhetik* v njegovem delu *Ästhetisches Denken* (Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 1990), s. 23–30.

184 Če uporabim teilhardistično dikcijo. *Točka Omega* v teilhardistični terminologiji označuje »poslednji pol kozmične konvergence«, poslednji Cilj–Pritegovalec, ki ga imata svet in človeštvo v svojem razvoju in zorenju. Gre za Vrhovno središče, v katerega se bo s poslednjo koncentracijo zgrnila Noogeneza in v njej dosegla svoj vrh in popolnost (Cuénot, *Nouveau lexique Teilhard de Chardin*, s. 138-139).

in religija vsem radikalno različnim sredstvom, ciljem in metodam navkljub tako ali drugače ukvarjata z odnosom med *estetskim* (materialnim, telesnim, čutnim) in *anestetskim* (nevidnim, nečutnim, miselnim, duhovnim, transcendentnim). Prva zato, ker bi sicer ne mogla obstajati (ni vsebine brez forme), druga pa zato, ker sicer ne bi mogla doseči svojega cilja, tj. vzpostaviti dejavnega kontakta s Transcendenco (*fides sine operibus mortua est*, vera brez del je mrtva) in na ravni subjektivne gotovosti udomačiti Metafizike bivanja (ni religije brez simbola).

Z drugimi besedami lahko rečem, da je skupni imenovalec umetnosti in religije stalna potreba po učinkovitem »prometu« med *estetskim* in *anestetskim*, akceleracija tega prometa pa najgloblji temelj njunim preteklim, sedanjim in prihodnjim medsebojnim odnosom.

Ob zapisanih trditvah je verjetno prav, da skušam najprej pogledati, na kakšen način se to interakcijsko področje manifestira v človeku, saj je on tisti, ki umetniško ustvarja in veruje.

Človek, piše *Julian Huxley*, je nerazdeljiva in simultana enotnost materije in duha.¹⁸⁵ To pomeni, da živi na preseku dveh svetov in da je sam presek teh dveh svetov: zaprtega materialnega, določenega s fizičnimi dražljaji in determinizmi, in odprtega duhovnega, v katerem vlada fleksibilnost (raz)uma in svoboda odločanja (volja). Prvi svet človeka eksistencialno navezuje na »fiziko« oziroma »estetiko« (tj. na materialne in čutne predmete in pojave), drugi na »metafiziko« oziroma »anestetiko« (tj. na ne-

185 »Človeška bitja smo – če ne uporabljam filozofsko tendenciozne besede materija, ampak raje filozofsko nezasedeni izraz, preveden iz nemške besede *Weltstoff* – organizacija univerzalne ‚svetovne snovi‘. Toda ta naša organizacija ima dva vidika: materialni vidik, če jo gledamo od zunaj in objektivno, in umski vidik, če jo gledamo od znotraj in subjektivno. Smo simultano in nerazdeljivo oboje, materija in um« (*Huxley, Essays of a Humanist*, s. 43).

čutno, miselno, duhovno, transcendentno). Posledica te navezanosti je, da se človek eksistencialno ne more odpo-vedati ne materialni ne duhovni dimenziji stvarnosti, ki ju občuti v sebi, ampak ju celo ekstrapolira navzven in realno priznava kot enakopravna in enakovredna dela celote sveta in vesolja.

Človeška eksistenca je odvisna od tega, da oba omenjena svetova funkcionalno sodelujeta, saj se lahko duh konstituira samo na »ozadju« materialnosti in čutnosti, materialnost in čutnost pa lahko le s pomočjo duhovne prekvašenosti postaneta humani resničnosti. Sredstvo, ki omogoča sodelovanje obeh polov človeške eksistence, je *simboličnost*, svet simbolov, ki ga človek kot vezni člen vstavlja med sebe in bivajoče, da bi bivajoče lahko razumel in ga kreativno uporabljal za zadovoljevanje svojih telesnih in duhovnih potreb. Simboli človeku omogočijo, da se dvigne nad surovo in neposredno čutno izkušnjo, do analize odnosov zaznanih stvari in pojavov, nato do sinteze tako pridobljenih spoznanj v miselnih kategorijah, do ustvarjalnega transcendiranja že spoznanega, do slutnje absolute Transcendence ter – če gledamo s stališča verujočega človeka – celo do hrepenenja po popolni združitvi z Njo ...

Ta serija zaporednih stopenj kaže, da je v človeku presečna množica materije in duha, estetskega in anestetskega bistveno gibljiva in koekstenzivna. V iskanju stabilnega ravnovesja v psihičnem metabolizmu med estetskim in anestetskim se človek pogostokrat zaganja iz ekstrema v ekstrem. Znano dejstvo je pač, da človek v svojih vizijah in raziskovanjih do današnjih dni ni prenehal oscilirati med nekim kultom materije, s katerim je skušal brzdati samovoljnost in prepotentnost spekulativnih konstrukcij, in kultom duha, s katerim je hotel dejavno

prekvasiti svet čutnosti in materialnih determinizmov. O tem jasno pričajo različni materializmi in idealizmi, pozitivizmi in spiritualizmi, hedonizmi in asketizmi, formalizmi in konceptualizmi ..., v dialektčni ples kate-rih je že od nekdanj ujet dinamizem filozofije, znanosti, religije in umetnosti. Znano pa je tudi, da je omenjeno osciliranje bolj stvar zadrege pred kompleksnostjo sveta in človeka kot pa idealna rešitev človekovih bivanjskih problemov, izzivov in hrepenenj.

Človekov cilj je *stabilno ravnovesje in popolna funkcionalna usklajenost estetskega in anestetkega*. Tako ravnovesje je sicer skrajno redko in težko dosegljivo, vendar si ga – sodeč po neki prav nič skrivni nepotešenosti človeka na tem planetu – človek želi. Še več: strastno želi. In si zanj prizadeva. Morda o tem prizadevanju še posebej nazorno pričata prav umetnost in religija s svojimi vzponi in padci. In morda ni narobe reči, da imata v skrajni konsekvenci v človeškem svetu obe primarno nalogo natančno v tem, da zadovoljujeta temeljno človekovo potrebo po funkcionalni usklajenosti duha in snovi v njem. Prva na simbolični in »prototipni« ravni (umetniška dela so neposredni in praktični prototipi te usklajenosti), druga pa na ravni (k absolutnemu transcendentnemu cilju) *usmerjene* življenjske drže; na ravni ideala.

V normalnem, naravnem stanju sta estetska in anestetka hemisfera človekove eksistence nepovezani. Ali točneje: povezani sta minimalno, ekstenzivno in avtomatično, se pravi le toliko in tako, kot to dovoljuje vegetativna infrastruktura človeškega organizma. Za odmik od tega naravnega stanja je potrebno tako ali drugačno energetsko plačilo (napor, zavestno prizadevanje, raziskovanje itd.). Predvsem pa seveda mnogo tavanj, poizkusov, slepih ulic, in stranpoti.

Ker človeku *intenzivna* funkcionalna povezanost estetskega in anestetskega v njegovem življenju ni dana avtomatično, mora intenzivne oblike te povezanosti odkrivati s posebnimi dejavnostmi. V iskanju in raziskovanju teh povezav je tako človek v svoji zgodovini razvil – in jih še razvija – veliko konkretnih oblik in strategij povezovanja. Če si pogloblje ogledamo njihovo logično strukturo, pa ugotovimo, da vse pravzaprav izvirajo iz treh makrostrategij. Po zgledu *W. Welscha*, ki je te strategije raziskal na področju filozofije, jih bom pogojno imenoval *metafizična, modernistična in postmodernistična*.¹⁸⁶

Metafizično makrostrategijo definira prepričanje, da se do skritega temelja bivajočega in do poslednjega smotra človeške eksistence lahko prebijemo s tem, da čim bolj korenito oluščimo njegovo čutno, estetsko lupino (*Entsinnlichung*). Torej z deestetizacijo. Njena smer pelje od čutnega k nadčutnemu, od estetike k anestetiki. Razliko med čutnim in nadčutnim skuša metafizični model napraviti kar se da veliko, zato so predikati nadčutne sfere (ne–gibno, ne–spremenljivo, ne–prostorsko, ne–časovno ipd.) vsepovsod negativni predikati čutne sfere. V čemer je tudi ena od pasti tega modela, saj se brez sklicevanja na estetsko ni sposoben niti definirati.

Modernistična strategija. Nasprotno oznanja modernistična strategija povsem drug model: *estetizacija*. Bíti in bistva bivajočega ter poslednjega smotra človeške eksistence ni mogoče doseči z eliminacijo čutnosti, ampak – prav nasprotno – z intenzivnim ukvarjanjem z njeno mnogoličnostjo, takorekoč s »prodorom skozi njo«. Ki pa se tej strategiji, ker se v ne dovolj reflektiranem akcijskem radiju estetizacije ujame in zameji, ne posreči.

186 Welsch, *Ästhetisches Denken*, s. 23–30.

Postmodernistična strategija našega časa pa išče, tako *Welsch*, nove poti, kako bi se do cilja prebila s funkcionalnim povezovanjem obeh navedenih modelov in se s tem izognila njunim stranpotem. Ob tem je seveda potrebno odkrito priznati, da je to bolj želja oziroma dober namen, ki pa z realnostjo, v kateri še vedno – včasih celo v ekstremni obliki – prevladujejo predvsem strategije estetizacije in anestetizacije, še nima veliko skupnega. A tudi zavest o potrebi je tu že nekaj.

3. EKSKURZ O ESTETIZACIJSKIH IN ANESTETIZACIJSKIH EKSTREMIZMIH

Podobno, kot imajo človeški značaji različne predispozicije oziroma »nastavitve« (sangvinik, kolerik, flegmatik), lahko s stališča odnosa med estetskim in anestetiskim rečem, da imata v tem oziru različna značaja in različni temeljni nastavitvi tudi umetnost in religija. Prva je v temelju *senzocentrično* nastavljena, če uporabim to nerodno skovanko, druga pa razvidno *spiritocentrično*. Dejansko to pomeni, da umetnost zaradi vezanosti na medij izražanja v izhodiščni poziciji izraziteje gravitira k materialnosti in čutnosti (ker iz nje izhaja in se v njej verificira), religija pa – zaradi svojega transcendentalnega izvora in duhovne revelacije – k duhovnosti in transcendenci. Jasno je sicer, da iz razlogov, ki sem jih navedel, tako umetnost kot religija na svojem posebnem področju in s svojimi posebnimi sredstvi nujno težita k funkcionalnemu ravnovesju med estetskim in anestetiskim. Enako jasno pa je tudi, da zaradi omenjenih bazičnih »nastavitev« pri doseganju cilja prežijo nanju nevarnosti z različnih strani. Umetnost pogosteje podleže pretirani estetizaciji, religija pa prej nezmernostim v anestetizaciji.

Poglejmo si na kratko ti enostranskosti.

a) Semantizem in formalizem

Če je po eni strani trivialno navajati dejstvo, da se neartikulirana umetnina enostavno ni dogodila, pa po drugi strani sploh ni tako zelo nesporno in jasno, v kakšnem odnosu je artikulacija umetniške forme do njene vsebine. V tem oziru obstajajo tako med laiki kot med strokovnjaki, še posebej pa med estetikami različnih dob različna mnenja in s tem različni odnosi do formalne organizacije umetniških del. V grobem in shematično je mogoče ločiti tri tipe teh odnosov: odklanjanje, emancipacijo in težnjo k integraciji.

a) Za tiste, ki sem jih zgoraj že imenoval *semantisti*, je čutna konkretnost in formalna organizacija umetniških del – tako kot pač vsa čutnost – raztresenost prinašajoč dejavnik in nadležna ovira na poti do *dubovnosti*, ki je resnična srž umetnosti. Prava metoda v odnosu do umetniške formalnosti je zanje načrtno razčutenje (*Entsinnlichung*) umetnine, na način, kakršnega priporoča metafizična varianta filozofiranja kot »vaje v umiranju« (*Sterben-lernen*). Artikulacija umetniških form je predvsem *tehnični* problem, stvar umetnikove obrtne spretnosti, njihova formalna organizacija pa sicer nujna, a obenem indiferentna embalaža vsebin in pomenov, za katere zares gre. Primer za to so vse motivno, narativno oziroma ikonografsko fundirane hermenevtike, ki se v prvi vrsti ukvarjajo z vsebino oziroma pomenom umetniških del, za razliko od njihove forme. Temeljna značilnost tovrstnih pristopov je vera v avtonomijo vsebin in pomenov in, kar od tod sledi, razmeroma velika samovolja v interpretaciji.¹⁸⁷ – Modernistični *ustvarjalni* korelat takim

naziranjem so različne oblike konceptualizmov, ki izhajajo iz predpostavke, da je umetniška praksa možna mimo čutnega zaznavanja in da je predvsem, če že ne zgolj, duhovna (pojmovna) praksa. Značilen in skrajn primer za to je npr. francoski umetnik *Yves Klein* (1928–1962), ki je skušal z razstavo »*Cone nematerialne slikovne senzibilnosti*« »doseči«, da bi gledalci v sicer prazni galeriji, v kateri so bila pred otvoritvijo razstavljeni njegova monokromna modra platna, občutili »modro senzibilnost«, torej čisti pojem.

b) Diametralno različen odnos do snovne in čutne oziroma formalne eksistence umetniških form pa imajo tisti, ki jih bom na tem mestu pogojno imenoval »formalisti«. Ti so prepričani, da ima snovnost in čutnost označevalne materije takorekoč lastno življenje in samozadostno lepoto, ki za umetniški učinek ne potrebuje nikakršne »globlje« vsebine oziroma pretveze. Učinki, ki jih proizvaja operiranje z materijo, so edina umetniško zares avtentična in tudi povsem zadostna vsebina. Zgovorniki tega avtonomizma snovi in čutnosti prihajajo večinoma iz vrst ustvarjalcev, se pravi tistih, ki imajo z označevalno materijo neposreden, stalen in zelo intimen kontakt. Kdor sam še nikoli ni premagal upora snovi pri oblikovanju in občutil njene oblikotvorne vzpodbude, bo lastno življenje in samozadostnost označevalne materije le s težavo razumel.

c) Med tema diametralnima oscilacijama pa se je – v filozofiji in estetiki šele pred nedavnim – izoblikovalo tudi neko »posredniško« in »spravno« stališče, v skladu s katerim sta formalnost in vsebina umetniških del partnerska in kooperativna momenta, ki oblikujeta zelo

187 Prim. razdelek *Spoj zunanosti in notranosti* v prvem delu razprave.

zapleteno in zato v veliki meri zagonetno in nikoli povsem ulovljivo matrico dialektičnih odnosov. V skladu s tem stališčem se iskra umetniške kreativnosti, učinka oziroma vsebine prižiga v napetostnem polju med materialnostjo in duhovnostjo. To polje pa je tako heterogeno in kompleksno, da se mu je zgolj z razumom ne le nemo-goče približati, ampak se v njegovem okviru celo to »pri-bliževanje« samo postavlja pod vprašaj, kakor je menil *Theodor Adorno*, ko je v svoji *Ästhetische Theorie* zapisal: »Kdor se v umetnosti giblje zgolj z razumom [*verständnis-voll*], jo napravi za nekaj samo(raz)umljivega [*macht sie zu einem Selbstverständlichen*], kar je od vsega najmanj. Če se poskušamo mavrici preveč približati, izgine. (...) Z razumevanjem enigmatični značaj umetnosti ni odprav-ljen. Tudi najbolj posrečeno interpretirano delo se lahko še naprej interpretira, kot bi čakalo na odrešilno besedo, s katero se bo razjasnila njegova konstitutivna zate-mnjenost [*Verdunklung*]«.¹⁸⁸

Našteti tipi odnosov do materialnosti in formalnosti umetniških form kot tipi seveda ne pokrivajo vseh kon-kretnih oblik teh odnosov, ki jih prinaša življenje z umet-nostjo. Kot posplošitve karakterističnih razmerij pa so po mojem mnenju vendarle dovolj reprezentativna pod-laga za naslednji konstataciji.

– Umetnostna formalnost je kamen spotike in razlog nazorske diferenciacije med ljudmi. Za ene je nujno zlo, veriga in grožnja duhovnemu življenju, saj nas zapeljuje, ovira in odvrača od bistvenega. Za druge je, nasprotno, čar, užitek, vzpodbuda, tisto konkretno, poživljajoče in izvorno, ki nas aktivira in navdušuje. Za tretje pa je

188 Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, v: *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, s. 185.

enostavno sfinga, ki v istem hipu nekaj kaže in skriva, ki je obenem evidentna in skrivnostna, blizu in daleč, tako da človek ne ve, kako bi se je lotil.

– Vsak odstop od funkcionalnega kontrapunktiranja vsebine in oblike in vsako neravnovesje v odnosu med njima pomeni v umetniški – ustvarjalni in poustvarjalni – praksi *handicap* in deviacijo. Iluzija je misliti, da lahko obstaja pomembna vsebina brez pomembne forme ali pomembna forma brez pomembne vsebine (prim. *Spoj zunanosti in notranosti*).

Semantist ljubi in obožuje vsebino. A le dotlej, dokler mu pušča »proste roke« in njegov interpretacijski »prav«. Nasprotno pa jo umetnik ljubi šele, ko je – in če je – svojo tehtnost potrdila v praksi, v *formi*. Za semantista obstaja forma zgolj kot »embalaža«, za umetnika kot »materica« (matrica), v kateri vsebina raste in se razvija.

Formalist ljubi in obožuje čutne učinke materije. A le zato, da v njih uživa in iz njih iztisne dopadenje. Nasprotno pa bo umetnik te iste formalne draži občudoval samo zato, da bo v njih prišel na sled potencam, na katere bo mogoče učinkovito opreti artikulacijo ideje. Za formalista obstaja vsebina samo v toliko, kolikor jo lahko projicira na raven čutne nazornosti, nasprotno pa bo umetnik to čutno nazornost najprej dobro spoznal in jo takoj za tem uporabil za cilj, ki daleč presega njen čutno-nazorni akcijski radij.

Kaj reči, če ne, da se je ob tem več kot upravičeno vprašati: Kje bi končal naš duh, če bi se ne nasičeval s kruhom čutne nazornosti in bi ga ne okrepila vaja formalne organizacije? S kako borno močjo in brezkrvnim srcem bi se nam predstavila forma, če bi iz nje abortirali vsebino?¹⁸⁹

b) Čutnost in asketizem

Čutnost je po eni strani tovor, veriga, bolečina in greh. Pod njo omahujemo, po njej trpimo, ona nas zape-ljuje, v njej se staramo, smo ranljivi in krivi ... Čutnost pa je tudi fizična radost, drhtljiv dotik, tisto privlačno, kar nas podžiga, navdušuje in družijo. Po njej smo hranjeni, informirani, v njej se dvigamo, smo združeni z ostalim in čutimo, da živimo ... *Asketizem*¹⁹⁰ se vse prerad ustavi le pred prvim obrazom, tistim, ki je obrnjen k smrti, zato odskoči od njega, zavpije »Bežite!« in se z vso močjo požene v smer razčutenja.¹⁹¹

In ravno v tem je razlika med *asketizmom* in *askezo*. Asketizem pred tostranstvom zbeži, kapitulira, askeza se z njim sooči in spoprime.¹⁹² Za askezo je ukvarjanje in bojevanje s čutnostjo *sredstvo* za doseg nadčutnega, za asketizem je čutnost – podobno kot za semantizem – raztresenost prinašajoč dejavnik in nadležna ovira, ki se je je potrebno čimprej odkrižati: z apatijo ali z ignoranco.

Funkcioniranje askeze bi bilo v alegorični obliki mogoče predstaviti tako, kot to stori *Chesterton*, ko zapiše: »V otroški dobi so nam pripovedovali, da bi človek, ki bi izvrtal luknjo skozi središče zemlje in nenehno plezal nižje in nižje, v središču prišel do trenutka, ko bi se zdelo, da pleza višje in višje. Ne vem, če je to res. Razlog, da tega

189 Prirejeno po: Teilhard de Chardin, *Le Milieu Divin*, s. 123 (*Božje okolje*, s. 75–76).

190 Naj ob tem opozorim, da izraz *asketizem* (po analogiji s terminoma *formalizem* in *semantizem*) tukaj uporabljam v pejorativnem pomenu, kot oznako za asketično deviacijo. Točneje: *asketizem je askeza brez funkcije*.

191 Teilhard de Chardin, *Le Milieu Divin*, s. 123 (*Božje okolje*, s. 75).

192 Prim. npr. John Stevens, *The Marathon Monks of Mount Hiei*, Boston: Shambala, 1988.

ne vem, je v tem, da ni nikdar prišlo do tega, da bi izvrtal luknjo skozi središče zemlje, še manj, da bi se splazil skoznjo. Če ne vem, kako je občutiti ta obrat ali sprevrnitev, je to zato, ker še nikoli nisem bil tam. (...) Mi nikoli ne gremo tako navzgor, ker nismo še nikdar šli tako navzdol; očitno ne moremo reči, da se to ne zgodi; in čim bolj nepristransko beremo človeško zgodovino, še posebej zgodovino najmodrejših ljudi, tem bolj se bomo približali sklepu, da je to mogoče«. ¹⁹³

Askeza gre naravnost v jedro tostranskega in pride na drugi strani ven v onstranskem. Asketizem se hoče tostranskemu izogniti in hodi okrog njega kot mačka okoli vrele kaše; vedno na tostranski strani. Asketizem zavzema do tuzemske stvarnosti dve generalni stališči: v strahu pred njo jo bodisi (negativno) malikuje bodisi jo želi nestrpno preskočiti. Na eni strani strah, da bi Sfinga človeka zapeljala in mu škodila (raje se ničesar ne dotikajmo in ničesar ne pričakujmo, da nam ne bo škodilo in ne bomo razočarani), na drugi lahkomiselnost prepričanje, da je mogoče cilj doseči po bližnjici ali celo direktno. Na eni strani nevrotična previdnost s prisiljeno in zagrenjeno abstinenco, na drugi nojevska iluzija, da je naravno, da stopi Bog pred vernika kot »izdelana« stvar, ki jo lahko ta zgolj vzame v objem.

Vendar, kot piše *Teilhard de Chardin*, »nobena od duš ne doseže Boga, ne da bi poprej prekoračila svojo določeno pot skozi Materijo, pot, ki je v nekem smislu razdalja in ločuje, a je po drugi strani tudi steza, ki združuje. (...) Vsak, prav vsak ... ima svojo Jakobovo lestev, kjer vrsta predmetov služi za kline«. ¹⁹⁴ In na drugem mestu: »Notranje veriženje materialnega in psihičnega Sveta, kot

193 Chesterton, *Sveti Frančišek Asiški*, s. 74–75.

tudi človeška dolžnost, da se v vsem kar najbolj potrudi, nič od tega ni z versko zapovedjo razpuščeno ali celo ogroženo. (...) Pod preobrazbeno dejavnostjo ‚vere, ki deluje‘, ostanejo vse naravne vezi Sveta nedotaknjene, pač pa se jim le ‚nadstavi‘ neko načelo, neka notranja usmeritev, skorajda bi lahko rekli še ena duša. Pod vplivom ... vere postane vesolje, ki na zunaj sicer v ničemer ne spremeni svojega videza, dojemljivo in pripravljeno, da se omeči, da oživi – da višje oziroma nadoživi«. ¹⁹⁵

Znova je tu treba poudariti, da materija in čutnost v pristno religioznih perspektivah nista le ubijajoča teža in pogoltno blato, ki nas vleče navzdol. Sami na sebi sta lahko strmina, kjer se hodi gor in dol. Lahko sta površje, ki vzdrži našo težo, ali pa se vda pod njo. Lahko sta veter, ki podira, a tudi dvigne in ponese kvišku. Lahko sta zapelevalki k čim večjemu užitku in čim manjšemu naporu, ali pa prišepetovalki k vrhunski (p)oživitvi skozi vrhunski napor. ¹⁹⁶

S tega razgledišča postane razumljivejši tudi ogorčen *Nietzschejev* paragraf 820 iz *Volje do moči*, v katerem skuša klin filozofskega in religioznega anestezirajočega radikalizma zbijati s klinom estetizirajočega radikalizma. »V poglavitni stvari«, pravi Nietzsche, »dajem umetnikom bolj prav kakor vsem filozofom do sedaj: niso izgubili velike sledi, po kateri teče življenje; ljubijo stvari ‚tega sveta‘ – ljubijo svoje čute. Težiti k *razčutenju*: to se mi zdi nesporazum, bolezen ali zdravljenje, kjer ni gola hinavščina ali samoprevara. Želim samemu sebi in vsem tistim, ki živijo – *smejo* živeti – brez strahov puritanske vesti, čedalje večjo poduhovljenost in razmnožitev čutov; ja, hvaležni

194 Teilhard de Chardin, *Le Milieu Divin*, s. 125–126 (*Božje okolje*, s. 77–78).

195 Prav tam, s. 170 (s. 103).

196 Prirejeno po prav tam, s. 123–126 (s. 76–79).

bomo čutom za njihovo tankočutnost, obilje in moč in jim bomo postavljali nasproti najboljše duhovno, ki ga premoremo. Kaj pa nam mar ... metafizična obrekovanja čutov! Niso nam več potrebna«. ¹⁹⁷

4. KROKI KOOPERATIVNEGA MODELA

Če se od ekskurza povrnem h glavni temi, lahko nepristransko ugotovim, da je dosedanje razpravljanje pokazalo, kako med umetnostjo in religijo v njihovih operativnih temeljih ne le da ni nobene načelne nekompatibilnosti, ampak da se lahko obe praksi transcendiranja v zasledovanju svojih ciljev celo povsem naravno »sklicujeta« druga na drugo. Generalizirano obliko tega sklicevanja bi bilo mogoče v grobih obrisih takole formulirati:

Umetnost lahko z oblikotvorno veščino, s katero tudi najbolj radikalno duhovne vsebine in ideje odene v učinkovito čutno podobo – ki aktivira endokrine žleze in povzroči, da te vsebine in ideje vstopijo v človeško življenje na način celovitega, intimnega in mobilizirajočega nagovora –, ponavzoči in približa doživetje neizrekljivega Transcendentalnega Temelja, h kateremu so usmerjene religije, s tem pa obenem pospeši tudi operacionalizacijo religiozne sle po neskončnosti.

Religija pa lahko z drznostjo, naravnostjo in relevanco svoje eshatološke matrice, ki presega ujetost prostora, časa in empirije, umetnostnim prizadevanjem, ki za vrhunske rezultate neogibno potrebujejo zavest o vrhunski relevanci svojih ciljev, »nadstavi« nek ekstremno izzivalni spiritualni *Atraktor*. Atraktor, ki umetnika kliče

¹⁹⁷ Friedrich Nietzsche, *Volja do moči*, Ljubljana: Slovenska Matica, 1991, str. 459 (§ 820).

h globinski prekvalifikaciji življenjskega gradiva, njegove oblikotvorne strategije pa v vrednostne koordinate presežnega.

Poglejmo torej, v kakšne konkretne odnose se na podlagi take »ontološke« nastavitve ujemljeta umetnost in religija na svoji poti v prostoru in času. In uperimo pri tem radarje znova k začetkom.

5. V ZAČETKU JE BILA ZLITOST

Ko govorimo o odnosu med umetnostjo in religijo, dandanes samodejno pomislimo na funkcionalno kooperacijo ali nekooperacijo dveh avtonomnih faktorjev. Vendar je tak pogled posledica kasnejšega razvoja dogodkov. Kot ugotavljajo paleoantropološke in religiološke raziskave sodobnosti, pa v začetku sploh ni bilo tako.

In principio erat totum, v začetku je bila celota, zlitost. Kakšna?

a) Dvojčici iz maternice rituala

Zgoraj je že bilo povedano, da je po menju paleologov in antropologov jezik umetnosti tisto sredstvo, s katerim lahko prvič stopijo v *zavest*, ne le v kosti naših davno izginulih prednikov. Do pojava pralikovnosti, ki predstavlja prvo *dokumentirano* obliko človeške znakovnosti, so dokumenti o pračlovekovi duhovni fiziognomiji »ne-transparentni«. Danes sicer obstaja, piše *Mircea Eliade*,¹⁹⁸ splošno soglasje o tem, da so praljudje že imeli *religijo*, vendar je bilo pred pojavom pralikovnosti nemogoče

¹⁹⁸ Mircea Eliade, *Zgodovina religioznih verovanj in idej I (Od kamene dobe do elevzinskih misterijev)*, Ljubljana: DZS, s. 14.

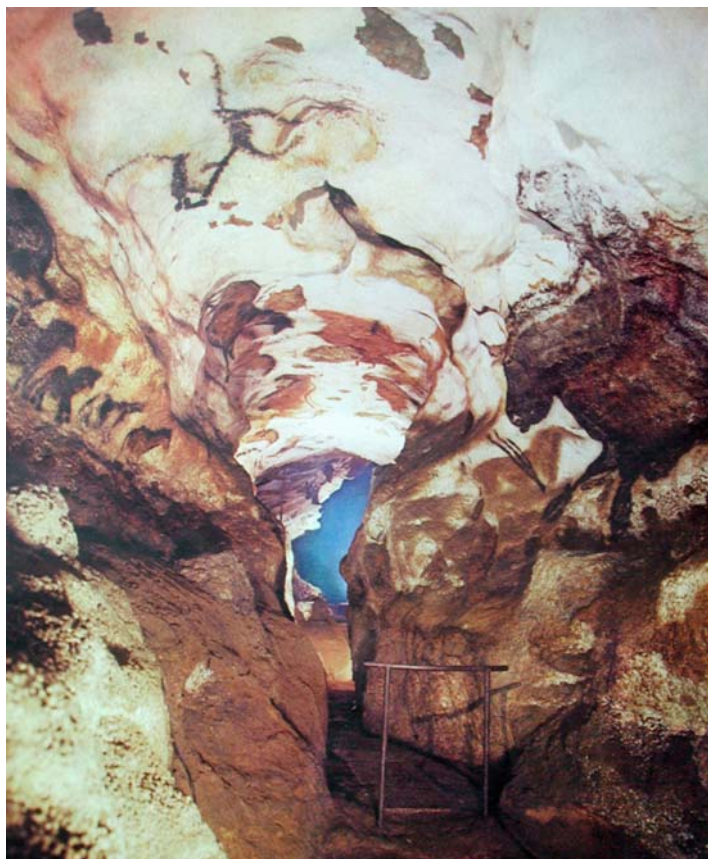
pokazati, kakšna naj bi ta religija bila, in kaj bi naj bila njena vsebina.

Ker so jamske slikarije dovolj daleč od vhoda, se raziskovalci strinjajo, da je šlo pri jamah za nekakšna sveetišča. Težavni dostop očitno poudarja njihov *numinozni*¹⁹⁹ značaj. Da pridemo na primer v jami *Lascaux* do spodnje galerije, kjer je ena največjih najdenih paleolitskih stenskih slikarij, se je treba po vrvi spustiti v več kot 6 m dolg jašek (slikovna priloga 7).²⁰⁰

Do *obredne, ritualne, magično-religiozne* razlage teh slikarij so raziskovalci večinoma prišli na podlagi etnoloških paralel s sedanostjo. To je, bodimo dosledni, na podlagi hipotez. A pustimo ob strani hipoteze in glejmo raje (*arte*)*fakte*. Kaj nam pripoveduje njihova *oblika*? Zgoraj je že bilo opozorjeno, da lahko iz naturalistične prepričljivosti obrisov, iz domiselne igre vrezanih »ornamentov« in iz množice artikulacij nedvoumno sklepamo, da so njihovi avtorji premogli smisel za opazovanje, fantazijsko slo in veselje do ustvarjanja. Če sledimo načinom, na katere so paleolitske forme oblikovane, tj. njihovi *oblikotvorni logiki*, pa se razkrijeta še dve lastnosti, ki ne govorita le o psihološkem profilu njihovih tvorcev, ampak prvenstveno o naravi njihove namembnosti. Ti dve lastnosti sta: a) *težnja po znakovnem transcendiranju danega* (človek želi na likovni način še enkrat [re]producirati in s tem preseči tisto, ker mu je v zaznavi že dano; (glej. slikovno prilogo 8) in b) *neposreden, skicozen, akcijski ter*

199 Beseda *numinozno* [iz lat. *numen* = namig, volja; božja volja, božja moč, božja zapoved; božanstvo; teol. božansko bitje kot dejavna moč] je v starem Rimu označevala nedoumljivo voljo ter moč božanstva. Danes pa ima termin pomen *svetega* s simultanim prizvokom groznega (*tremendus*) in privlačnega (*fascinosus*).

200 Eliade, *Zgodovina religioznih verovanj in idej I*, s. 23.



Slikovna priloga 7: Ker so jamske slikarije dovolj daleč od vhoda, se raziskovalci strinjajo, da je šlo pri jamah za nekakšna svetišča. Težavni dostop očitno poudarja njihov *numinozni* značaj. Da pridemo na primer v jami *Lascaux* do spodnje galerije, kjer je ena največjih najdenih paleolitskih stenskih slikarij, se je treba po vrvi spustiti v več kot 6 m dolg jašek (prim. slikovno prilogo 4). Reprodukcija prikazuje slikarije v vzdolžni galeriji, ki se s konca velike dvorane vleče 18 m globoko v goro (repr. po: Walter Torbrügge, *Prazgodovina Evrope*, Ljubljana: DZS, 1969, s. 44).



Slikovna priloga 8: Človek želi na likovni način še enkrat (re)producirati in s tem preseči tisto, ker mu je v zaznavi že dano. Jama *Lascaux*: Poslikava stropa nad vzdolžno galerijo (repr. po: Torbrügge, *Prazgodovina Evrope*, s. 46).



Slikovna priloga 9: Paleolitska risarska palimpsestnost, ki govori o ritualnem značaju paleolitskih slikarjev. Jama *Chauvet*, Francija, pigment na apnencu, 25.000–17.000 (repr. po: Honour & Fleming, *A World History of Art*, s. 38).

palimpsestni značaj artikulacije, ki, če ne o drugem, priča o ritualni naravi slikarskega akta (slikovna priloga 9). Transcendiranje danega in ritual. Ali še bolje: transcendiranje danega z *mediacijo* slikarskega rituala.

O čem govori to dvojno dejstvo?

Sklep, ki se nalaga takorekoč sam od sebe, je, da likovnost v teh težko predstavljivih globinah človeškega deinstva funkcionira nič več in nič manj kot *formatirani* prostor za religijo.

In dejansko dokumenti podpirajo tezo, da sta se umetnost in religija v paleolitiku rojevali in rodili kot *siamski dvojčici ... iz maternice rituala*. Pralikovnost je bila sredstvo magično–religiozno motiviranega transcendiranja danega, magično–religiozni *impetus* pa generator oblikovne inventivnosti, svežine in prepričljivosti, ki se s paleolitskimi artefakti spontano podaljšujejo v naš čas.

Magično–religiozni transcendirajoči elan, ki kuri kerozin likovne imaginacije, in likovna artikulacija, ki z variacijami v obliki trasira pot religioznemu transcendiranju.

b) O čem govori paleolitski naturalizem?

Zgodovinarji soglašajo v mnenju, da je bila paleolitska družba (zlasti med pribl. 75.000 – 10.000 let pr. Kr.) odlično prilagojena življenjskim pogojem, ki so vladali v pozni ledeni dobi. Zdi se, da smo iz tega časa podedovali nejasen občutek zlate dobe oziroma raja. *Herbert Kühn*²⁰¹ pravi, da veliko znakov kaže na to, da je paleolitski človek živel v soglasju s svojo živo in neživo okolico, tj. v ekonomski in duhovni harmoniji z njo. Paleolitski človek se

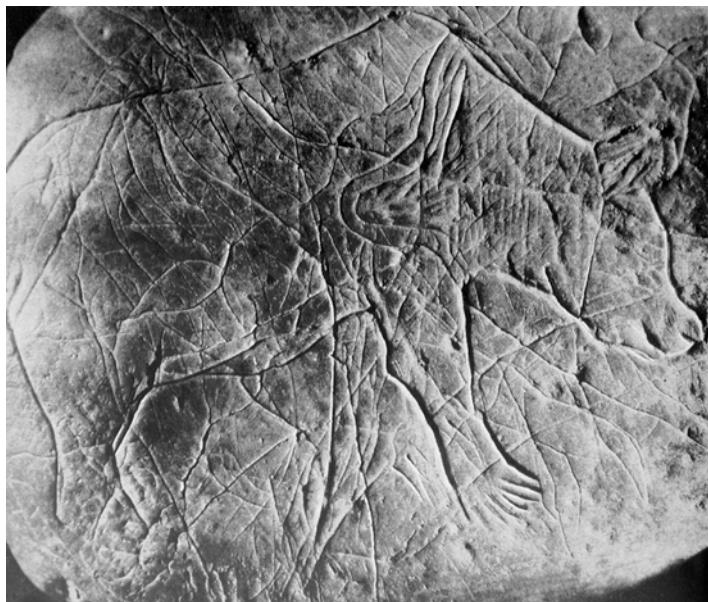
201 Herbert Kühn, *Das Aufstiege der Menschheit*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1957, s. 34–36.

je čutil notranje povezanega z obdajajočo ga naravo. Ker se še ni zavedel svojega *jaza* kot nečesa, kar ga dela posebnega, in ga s tem izloča iz ostalega sveta, je bil s svetom *eno*. Bil je del tega sveta in svet ga je živo zanimal.

To stanje se precizno odraža v paleolitskem slikarstvu, ki kaže osupljiv smisel za opazovanje in tako prepričljiv naturalizem, da je zbehal tudi odkritelje jam (slikovni prilogi 10 in 11).

Paleolitski lovec je veroval, da je naslikana žival »realna«, da bo lahko ulovil pravo žival, če je lahko »ulovil« naslikano, oziroma, če jo je lahko »ulovil« s slikanjem.²⁰² V tem oziru je bil paleolitski lovec slikar–realist, ki je s pomočjo magije skušal gospodariti svetu. Zamenjeval je red svojih idej z redom narave in si domišljjal, da mu *slikarski* nadzor nad mislimi – slike so namreč zapis misli – omogoča tudi nadzor nad stvarmi in naravo. To situacijo je dobro artikuliral slikar *Jean Bazain*, ko je zapisal: »Če so se ljudje, odkar obstaja umetnost, vedno poskušali izražati s pomočjo zunanjega sveta, je to zato, ker ga prvotno niso (raz)ločevali od svojega notranjega sveta. V odnosu do sveta se niso počutili ne gospodarje ne sužnje, ampak so preprosto bili svet. Samo njihova umetnost je bila tista, ki je opredmetila naravo in jo s tem spravila v bivanje. Ustvarjali so tisto, kar so slikali, in tisto, kar so slikali, so ustvarjali kot svoj svet«.²⁰³

202 Danes si le stežka predstavljamo, kakšen šokanten učinek so morale imeti prepričljive naturalistične upodobitve živali na takratnega lovca. Bile so v pravem pomenu »čarovnije«, ki so mu »kot resnične« stopale nasproti. – Daljnji odmev tega občutja si lahko predstavljamo, če se spomnimo na šok, ki ga dandanes doživimo ob kakšni prepričljivi virtualni simulaciji resničnosti ali ob kakšni posrečeni iluzionistični točki.



Slikovna priloga 10: Osupljiv smisel za opazovanje in tako prepričljiv naturalizem, da je zbeegal tudi odkritelje jam. Jama *La Colombière*, Francija: »Magijski kamen« z vgravirano podobo medveda, gravura na prodnik, pribl. 25.000–17.000 (repr. po: Rudolf Drössler, *Die Venus der Eiszeit. Entdeckung und Erforschung altsteinzeitlicher Kunst*, Leipzig: Prisma Verlag, 1967, s. 22).



likovna priloga 11: Paleolitski naturalizem. Jama *Lascaux*: Veliki črni bik, detajl z vidnimi »podsltikavami«; obdobje starejšega *magdaléniena*, pribl. 20.000–15.000 (repr. po: Jean Guilaine, *la Préhistoire. D'un continent à l'autre*, Paris: Larousse, 1989, s. 91).

Realizem oziroma naturalizem paleolitske likovnosti je torej metoda magično–religioznega speljevanja naravnih sil v reševanje človekovih potreb, metoda, ki temelji na obvladovanju psihofizioloških procesov, ki omogočajo ustvarjanje iluzije resničnosti in s tem pri človeku zbudijo občutek obvladovanja te resničnosti. Vera v učinkovitost magije s pomočjo likovne artikulacije je paleolitskemu človeku dajala občutek varnosti in psihičnega ravnovesja.

Milan Butina je prepričan, da je ta občutek ostal do današnjih dni združen z vsako realistično umetnostjo. Kadarkoli ljudje posedujejo sredstva, ki jim dajejo notranjo gotovost, da z njimi uspešno krotijo naravno in družbeno okolje, se v umetnosti izražajo realistično. Realistično slikarstvo je namreč v bistvu izkoriščanje psihofizioloških procesov, ki omogočajo ustvarjanje iluzije resničnosti. Realizacija te iluzije pa daje človeku občutek nadzora nad stvarmi in dogodki; je konkretni izraz in dokaz tega nadzora.²⁰⁴

V tem oziru je mogoče reči, da je paleolitski likovni realizem (magično) sredstvo nadzora nad stvarmi in dogodki. Predstavlja posebno obliko (znakovno–simboličnega) obvladovanja resničnosti in je povezan z občutkom varnosti in psihičnega ravnovesja (simbolično likovno »lovljenje« živali kot prepričljiva in navdihujoča ritualna predpriprava lovskega uspeha in obvladovanja).

Iz tega pa je mogoče potegniti še nekaj. Namreč sklep, da med *oblikami* artikulacije in tipom ter *dometom* magično–religioznega transcendiranja obstaja zakonita zveza: če se spremeni morfologija, se avtomatično spremeni akcijski

203 Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, Paris: Éditions du Seuil, 1960, s. 5.

204 Butina, *O slikarstvu*, s. 165.

radij transcendiranja; če se želi spremeniti akcijski radij transcendiranja, se mora nujno preosnovati morfologija.

Zgodba *neolitske* preobrazbe bo to potrdila.

c) Neolitska preobrazba

Z umikom ledene odeje proti severu so se dogodile spremembe, ki so paleolitski kulturi vzele osnove, na katerih je cvetela. Novi življenjski pogoji so zahtevali nove gospodarske rešitve. Te je neolitska kultura (pribl. 4.500 – 1.700 let pr. Kr.) razvila s poljedelstvom kot glavno gospodarsko panogo. S poljedelstvom je pričel človek načrtno in dolgoročno proizvajati. To pomeni, da se je moral pričeti zavestno brigati za vreme, seme, setveni koledar ipd., skratka za naravne sile, s katerimi je kot poljedelec moral računati.

Ker človek takrat še ni poznal klimatskih, atmosferskih in drugih zakonitosti, so postale hitro naraščajoče neolitske družbe kmalu usodno odvisne od sil, ki jih niso mogle obvladati. Ta odvisnost je sčasoma povzročila velik in kroničen občutek nemoči. Občutek nemoči in odvisnosti od neznanih in neobvladljivih sil je osnovna psihološka poteza, ki neolitske kulture loči od paleolitskih.

Odvisnost od sil, ki so bile zunanj človekovega dosega in potreba po njihovem obvladovanju, sta v človeku povzročili dolgo trajajoče psihične konflikte. Konflikte, ki se jih je lahko osvobodil samo tako, da jih je potisnil v podzavest. *Potisnjenje* v podzavest namreč predstavlja obliko prilagoditve na stanje konflikta, zlasti zgodnjega. Brez potisnjenja bi namreč ne bilo bilo mogoče doseči pripravljenosti za akcijo in najti sredstev za prilagoditev novonastalim okoliščinam.

Ker pa se potisnjeni konflikt nikoli ne pokaže v luči zavesti, ga mora človek razrešiti na iracionalen način. Emocionalno moč mora ukrotiti z emocionalno močjo, pravi *Julian Huxley*.²⁰⁵ Človek to praktično doseže s pomočjo tega, kar psihoanalitiki imenujejo *superego*, se pravi z umsko konstrukcijo, ki uteleša potisnjene sile in občutek krivde, ki ga povzroča konflikt. Zunanja pojavna oblika te konstrukcije so npr. abstraktne bitnosti kakor demoni, duhovi, dobri in maščevalni bogovi ipd.

Rešitev iz neolitske eksistencialne krize je torej omogočila nova kvaliteta – *abstraktno mišljenje*. Abstraktno mišljenje namreč omogoča iz konkretnih pojavov izluščiti posplošitve in te posplošitve povzeti v obliki pojma, ki je abstrakten, ker so v njem povzete lastnosti ločene od svojih naravnih nosilcev. Med svet stvarnih pojavov in človekov duhovni svet se je torej v neolitiku interpoliral nov svet – svet osamosvojenih abstraktnih pojmov, ki nastopajo kot *simboli* stvarnosti, ki jih reprezentirajo.

Simbol ni podoba nekega stvarnega pojava, ampak podoba tega, kar je skupno mnogim konkretnim pojavom, torej podoba občega. Nekaj, kar v stvarnosti mimo simbola in neodvisno od njega ne eksistira, saj v stvarnosti eksistirajo samo posamične stvari, iz katerih je bil simbol izpeljan in katerih znak je. Na ta način so simboli postali reprezentanti celote, ki se je izmikala neolitskemu človeku. Postali so nadomestki stvarnosti.

Skratka: *misel se je ločila od dražljaja*. Pomemben ni bil več dražljaj, ampak *pomen*, ki je bil izražen v njem. Misel je svet dražljajev spremenila v svet znamenj, ki so sicer še vedno elementi dražljajskega sveta, vendar leži njihova

205 Julian Huxley, *Man in the Modern World*, London: Chatto & Windus, 1947, str. 148.

vrednost v duhovnem pomenu, ki ga nosijo. Simboli torej stojijo na meji dveh svetov, sveta čutnih dražljajev in sveta duhovnih pomenov. Vendar je treba reči, da so simboli samo znaki za pomene, te pomene pa simbolom podeljujejo ljudje, ki jih uporabljajo.²⁰⁶

Med človekom in naravo se je v neolitiku znašel torej svet človekovih misli, ki jih zastopajo simboli. S pomočjo likovnih znakov postane ta svet viden in prezenten.

Toda likovno artikulirani simboli niso samo reprezentanti duhovnega sveta. Kot artikulirane čutne in prostorske forme ta svet tudi konstituirajo, ga realno ustvarjajo kot človekov artikulirani notranji svet; kot kulturni svet.²⁰⁷

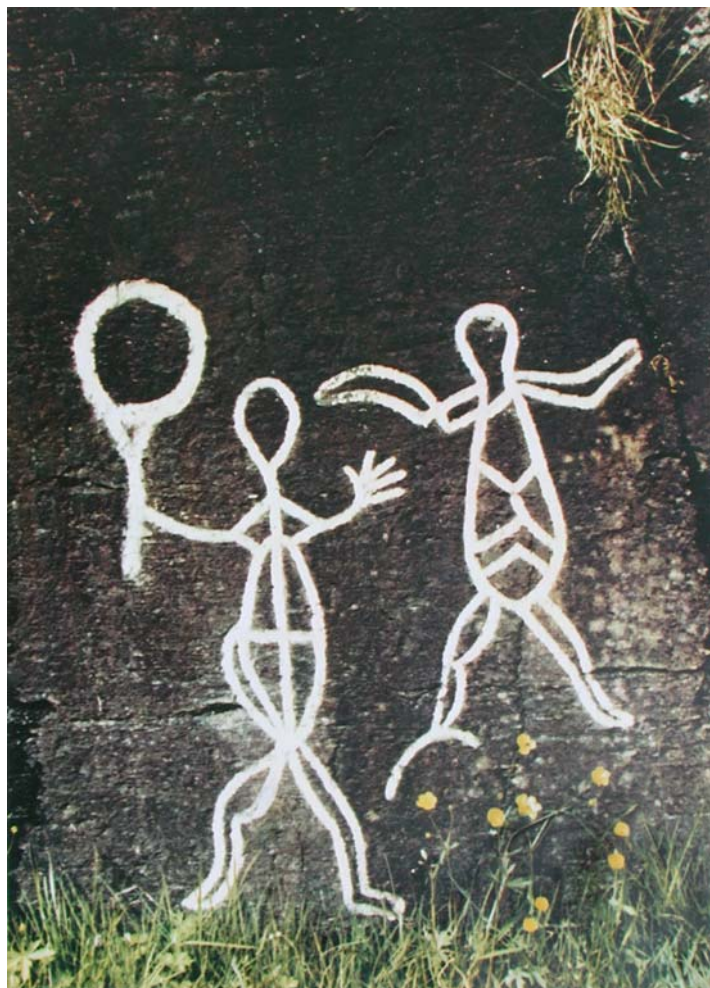
Ta eksteriorizirani notranji svet idej pa se, pravijo kulturologi, človeku pogosto zdi bolj resničen od resničnega sveta. Človek z njim samega sebe dvigne iz neprijetne resničnosti v nek drug, posebni svet, loči duh od telesa in ju zoperstavi kot dva različna principa. V neolitiku se je človek zavedel, da je človek, in kot tak nekaj drugega kot ostala narava. Vse to so posledice tega, ker je človek, kot simbolično pove *Biblija*, jedel z drevesa spoznanja *dobrega* in *hudega*.²⁰⁸ Dobro je bilo, dokler je bil Eno z naravo, hudo je nastalo s spoznanjem samega sebe. Odslej je postal človek sam odgovoren za svoja dejanja.

V zvezi s tem je razumljivo, da se je v tako spremenjenih okoliščinah transcendiranja moral zelo spremeniti magični likovni izraz. Postal je abstrakten, posplošen, shematičen (slikovne priloge 12, 13 in 14). Prejšnji naturalizem je izginil.

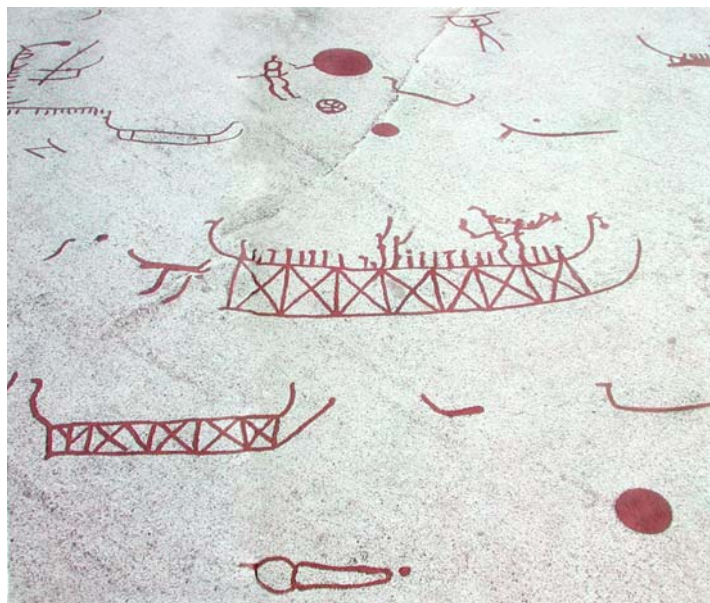
206 Prim. Butina, *O slikarstvu*, s. 167–169.

207 Prim. prav tam.

208 1 Mz 2, 16–18 in 3, 1–14.



Slikovna priloga 12: Izginjanje naturalizma v neolitiku. Likovni izraz postane shematičen in abstrakten. Kolorirane gravure na skalah pri Skavbergu, jugovzhodno od Tromsöja, Norveška (repr. po: Torbrügge, *Prazgodovina Evrope*, s. 57).



Slikovna priloga 13: Kolorirane gravure v skalnati steni. Vitlycke (Tanum), Švedska, bronasta doba (Guilaine, *la Préhistoire*, s. 102–103).



Slikovna priloga 14: Potrebi po transcendiranju *abstraktne* resničnosti lahko daje oporo samo *abstraktna* in *simbolična morfologija*, ki jo omogoči abstraktno likovno mišljenje. *Dolmen iz Gavrinisa* (Morbihan), Francija. Dostop do osrednjega prostora tvori dolg hodnik z ornamentiranimi stenami. V gravurah so vidni nefigurativni loki in serpentinaste linije. Z ozirom na redkost ornamentacije v dolmenih raziskovalci sklepajo, da je šlo za neke vrste tempelj (Guilaine, *la Préhistoire*, s. 131).

Če je v paleolitiku šlo za transcendiranje *neposredne* resničnosti, ki jo je pripravljala in omogočala ritualno podstavljeni in magično pojmovani slikarski naturalizem, potem z neolitsko preobrazbo amplituda transcendirajočega procesa tako poskoči, da jo lahko pripravi in omogoči le radikalna transformacija oblikotvorne strategije. Potrebi po transcendiranju *abstraktne, simbolične* resničnosti (duhovi, bogovi ipd.) lahko daje oporo in drži tempo samo *abstraktna in simbolična morfologija*, ki jo omogoči abstraktno (likovno) mišljenje.

In prav to je v neolitiku stopilo na prizorišče zgodovine.

c) Posledice paleolitsko–neolitske bifurkacije

Paleolitsko–neolitska zgodba pove tri za nadaljevanje pomembne stvari. Najprej to, da imata umetnost in religija isti izvor: v *ritualu*, v obliki katerega se v inicialnih okoliščinah javlja humani elan, ki ne pristaja na dano in se ne pusti ujeti v že doseženem. Drugič to, da obstaja stalna in zakonita soodvisnost med (znakovno–simbolično) obliko in vsebino transcendirajočega procesa. In tretjič, da vloga likovne artikulacije v odnosu do religiozno vzpodbujenih transcendirajočih procesov ni zgolj v tem, da tem procesom priskrbi simbolno infrastrukturo, ampak da služi kot posrednik med stvarnostjo in transcendirajočimi vsebinami, pri čemer to posredništvo privede do vzajemne artikulacije polov.

Ko se z abstraktnim mišljenjem paleolitski naturalizem, ki je temeljil na *simultani ritualizaciji magično–religioznega transcendiranja in označevalnega postopka*, umakne simbolizaciji, ki to simultanost nadomesti s *korespondenco oblikovne invencije in pomena*, nastanejo okoliščine, ki razrahljajo ritualni mutualizem med umet-

nostjo in religijo in omogočijo njuno razvojno bifurkacijo. Umetnost se odslej razvija tako, da poudarja potence, ki spijo v njeni oblikotvorni veščini in inventivnosti. Njen razvojni lok se bo za precej časa izprožil v smer izpopolnjevanega rokodelstva in (umetne) obrti. Magično–religiozno izkustvo pa se razvija v smeri tega, kar *Postman* imenuje »pripoved o transcendentalnem izvoru« in pod tem, kot rečeno, razume *zgodbo* o zgodovini človeštva, ki kvalificira preteklost, utemeljuje sedanost in daje orientacijo prihodnosti. Torej v smeri mitologije, katere simboli in razlage pomagajo neki kulturi organizirati institucije, razvijati ideale in jim podeljevati avtoriteto.

Razvojna bifurkacija, ki jo je omogočila deritualizacija označevalnega postopka, pa seveda ne pomeni, da umetnost in religija ne živita še naprej v stalnem in plodnem razmerju. Nasprotno. Religiozni simboli in razlage že po naravi stvari ne morejo brez infrastrukture umetniških artikulacij (ni religije brez simbola). Le to je, da nove oblike religioznega transcendiranja za svojo ritualno prakso ne potrebujejo več ritualne izvedbe religiozних simbolov, zaradi česar se (lahko) ta »izvedba« s prizorišča umakne v zakulisje. Ne da bi pri tem izgubila stik z religioznim transcendiranjem niti z ritualnostjo v izvedbenih postopkih.

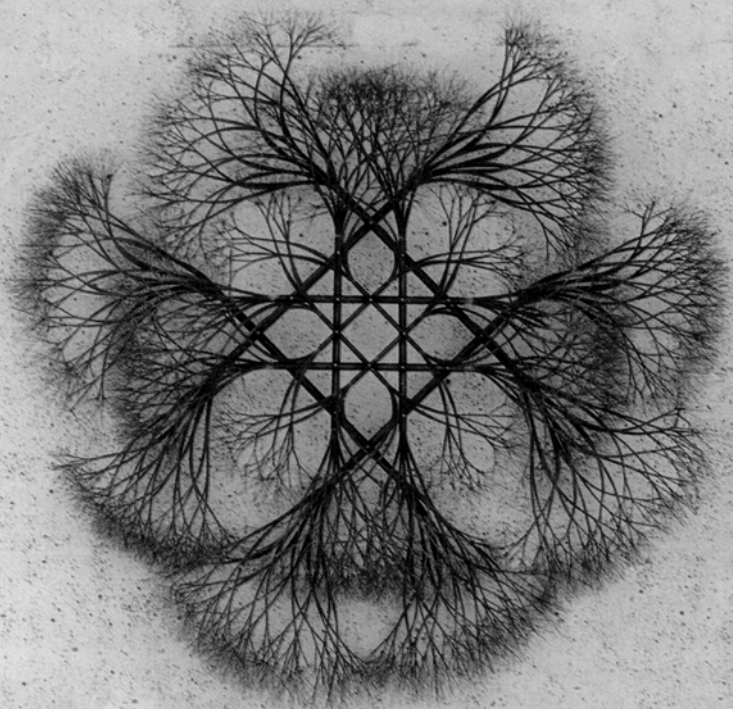
Meridiani se razmikajo, globinska privlačnost ostaja. Kakor pri raziskovalcu, ki zapušča dom, da bi osvojil čim več sveta, vendar vselej ve, kje je doma. Na zunaj distanca, na znotraj kontrapunktična napetost, ki proizvaja. Zdi se, da toliko bolj, kolikor dlje vsaksebi in kolikor višje segajo oblikotvorni in transcendentalni horizonti.

6. POTREBA PO OMEJITVI

Praktičnih dokazov za kooperiranje – ali vsaj interferiranje – umetnosti in religije je v človeški zgodovini toliko, da bi že zgolj njihov kataložni popis zahteval debele knjige, če ne kar knjižnice. Lestvica v vsem razponu od popolne zlitosti (v ritualu), preko funkcionalnega sodelovanja (v liturgiji in posvetnem ceremonialu), partnerske simbioze, ki s podvojeno močjo brizga univerzalizem v orbito vrhunske kulture, do bifurkacij, vzajemnega instrumentaliziranja in odkritega nasprotovanja.

Pragozd oblik in strategij je tu tolikšen, da zahteva – če naj razprava vsebinsko ne zvedeni v posplošitvah in načelnostih – na tem mestu nujno in logično omejitev: na *konkretno in bistveno*.

Zato bom odslej odnosu med umetnostjo in religijo sledil samo tam, kjer ga oblikjeta neka povsem konkretna oblika religije in neka povsem konkretna umetniška panoga, in še to le na tistih diahronih etapah, za katere utemeljeno sodim, da je v njih ta odnos dosegel status kooperativnega arhetipa. Religija, ki sem jo v ta namen izbral, je *krščanstvo*, umetnostna panoga pa *likovna umetnost* s svojimi oblikovalnimi področji.



JOŽEF MUHOVIČ
UMETNOST IN RELIGIJA

III. DEL
LIKOVNA UMETNOST IN KRŠČANSTVO

LIKOVNA UMETNOST IN KRŠČANSTVO

»Umetnost ne obnavlja vidnega, ampak dela vidno.«¹

(Paul Klee)

»In principio erat verbum, et verbum erat apud Deum, et Deus erat verbum. (...) Et verbum caro factum est ...«

(Jn I, 1-14)

»Umetnina je izjava o bistvu sveta. (...) Umetnina je nujna in dokončna rešitev problema, kakšno *obliko* naj privzame neka struktura duhovne resničnosti.«

(Rudolf Arnheim)

Likovna umetnost in krščanstvo se v življenju srečujeta na mnogih ravneh in praktično vsakodnevno (v liturgiji, kulturi, spomeniškovarstvenih projektih ipd.). Kljub temu ostaja vtis, da je njun odnos danes razrahljan in rezerviran, da v precejšnji meri raste nekako tako kot divje in samosevne rastline. To je opazno tudi na zunaj. Na primer v berlinskem zidu vzajemne neprivlačnosti, ki

1 »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.«

je pognal med moderno umetnostjo in modernim krščanstvom, v komunikacijskem in inspirativnem vakuumu, ki se je zaskočil med njima,² v provokativnih in vulgarnih glosiranjih krščanske simbolike z ene in v prav tako vulgarnem podobarskem populizmu z druge strani, še posebej očitno pa v množici stereotipov in predsodkov, s katerimi v odnos umetnost–krščanstvo vstopajo tako verujoči kot neverujoči.

Po eni strani je videti, da lahko sodobna umetnost in sodobno krščanstvo mirne duše defilirata v indiferentnem mimohodu, po drugi strani pa celo ekscesna trganja njune nekdanje intersimpatije ne morejo prikriti dejstva, da dejansko ne moreta drug brez drugega. Če bi ne bilo tako, bi bilo nerazumljivo in neučinkovito vse novodobno glosatorsko izzivanje krščanstva in vse populistično spogledovanje z »modernejšim izrazom« v nabožnem podobarstvu.

Očitno je, da likovna umetnost in krščanstvo pleteta med seboj silnice nekega ambivalentnega napetostnega polja. Polje hkratne privlačnosti (ki izvira iz potrebe po znakovni artikulaciji transcendentnega: ni religije brez simbola) in hkratne odbojnosti (ki izvira iz strahu pred profaniranjem Transcendence). In to ne šele od danes, ampak že od njunega prvega srečanja na spuščajoči se sinusoidi antičnega sveta. Dovolj si je v tej zvezi priklicati v spomin dve zgodovinski dejstvi: prvič, izjemno averzijo judovstva in zgodnjega krščanstva do umetnosti (še posebej

2 O pomanjkanju dialoga med sodobno umetnostjo in sodobnim krščanstvom in o veliki potrebi po njegovi oživitvi (»nova zaveza z umetniki«) v svojem *Pismu umetnikom* (*Lettera del papa Giovanni Paolo II agli artisti*, Vaticano: Tipografia Vaticana, 1999) eksplicitno govori tudi papež Janez Pavel II (slov. prev. Ljubljana: Družina /zbirka Cerkevni dokumenti 82/, 1999, s. 20).

likovne³) in drugič, izjemno tesno motivno in tematsko simbiozo krščanstva in zahodnoevropske umetnosti praktično vse od milanskega edikta (313), s katerim je krščanstvo v Rimskem cesarstvu postalo državno priznana religija, do danes.

Razmerje, ki lahko zagori v ignoranco, v ilustrativno maniro in ikonoklazem ali pa izstreli v orbito vrhunske kulture oblikovni in vsebinski univerzalizem *Poslednje sodbe*, *Božanske komedije* in *Missae solemniss...*

Iz kakšnega humusa lahko poganjajo tako diametralno različni sadovi? In še posebej: zakaj enkrat eni in drugič drugi?

Da bi se približali odgovoru na ti dve vprašanji, je potrebno raziskati *logiko* odnosa med umetnostjo in krščanstvom.

Da bi prišli na sled tej logiki, pa je, kot že enkrat prej, potrebno portretirati *differentii specifici* vpletenih fenomenov; se pravi naravo *evangeljskega* in *likovnega* odnosa do sveta.

3 »Ne delaj si rezane podobe in ničesar, kar bi imelo obliko tega, kar je zgoraj na nebu, spodaj na zemlji ali v vodah pod zemljo.« (2 Mz 20, 4) – Naj tej »ikonoklastični« zapovedi pritaknem – prav v današnjem, simultano ikonofilskem in ikonofobnem času – zelo aktualen komentar, ki ga je, sklicujoč se na pisatelja Roberta Menasseja, v še neobjavljeni razpravi *Kristjan pred žalitvijo in provokacijo* (2002) zapisal Vinko Ošlak: »Sistematično kršenje druge sinajske zapovedi, ki prepoveduje izdelovanje podob, je neprimerno večji sakrilegij, kakor karikatura, ki nastane v okviru takega upodabljanja. Zlepa se ni kak cerkveni dostojanstvenik razburjal zaradi včasih prav ogabnega podobarskega kiča, ki vse drugače 'žali' Boga kakor pa karikatura še tako do krščanstva neprijaznega izzivalca, kaj šele, da bi se kdo obregnil ob upodabljanje nasploh, čeprav Jezus sam pravi, da ni prišel odpraviti Mojzesove postave. Tako imenovane žalitve so sistemsko možne sploh samo toliko, kolikor sami še naprej prelamljamo drugo Mojzesovo zapoved«.

PRVO POGlavJE

KRŠČANSKI FENOMEN

Tistim, ki poznajo krščanstvo samo od zunaj ali samo iz rutine, pravi *Teilhard de Chardin*, se zdi vsa reč brezupno zaraščena. Toda če se potrudimo razbrati njegove osnovne poteze, vidimo, da vsebuje tako izjemno drzno eshatološko vizijo sveta kakor visoko stopnjo življenjske neposrednosti in realizma.⁴

Mnogim se zdi ta trditev danes vsaj pretirana, če že ne paradokсна in v nasprotju z dejstvi. Tako v nasprotju, kot je v domnevnem nasprotju z njimi zatrjevanje kristjanov, da njihove religije ni sprožil človek, ampak Bog; da torej ni ena od mitologij oziroma ideologij, ampak dejanski, unikatni in pristen vdor Presežnega v človeški svet. Prvo trditev bo v nadaljevanju potrebno testirati s skrbno analizo korespondence krščanskega odnosa do sveta s človekovimi bivanjskimi in eshatološkimi horizonti, drugo je, kot je bilo že pokazano, potrebno in mogoče kreditirati zgolj z vero, čeprav ima tudi logično utemeljitev, ki jo je *Chardin* takole formuliral: »Izdelati teorijo Sveta ni preveč težka stvar.⁵ A da bi umetno sprožil rojstvo neke religije, tega posameznik ne zmore. Platon, Spinoza in Hegel so sicer razvili gledišča, ki se po svoji

4 Prim. T. de Chardin, *Le Phénomène*, s. 326 (*Pojav*, s. 242).

5 »Izdelati teorijo sveta« je seveda zelo težka in zelo zahtevna stvar, tako zelo, da kaj takega zmore le peščica ljudi. *Chardin* je to vedel iz prve roke, saj je takšno teorijo dejansko »izdelal« (teorija kozmogeneze in noogeneze). Dikcija »ne preveč težko« je razumljiva zgolj z ozirom na komparativ, tj. na še neprimerljivo težjo nalogo – »umetno sprožiti rojstvo neke religije«.

širini lahko merijo s perspektivami učlovečenja, a nobeni od teh metafizik ni uspelo, da bi bila kaj več kot ideologija. Vsaka od njih je morda v svojem času razsvetljevala duhove: vendar ali se je kateri od njih posrečilo, da bi zaplodila Življenje?«⁶

Kako je torej s krščansko stvarnostjo in s krščanskimi koordinatami?

1. ET VERBUM CARO FACTUM EST

Da bi se dokopali do *differentie specificae* krščanstva, bi bilo treba, piše Alojz Rebula, odložiti miselni habitus, ki nam je domač. Vživeti bi se na primer morali v vlogo divjakov, ki so na vsem lepem izvedeli za temeljni del krščanskega sporočila. Namreč: da je Bog ustvaril človeka za srečo, da si je človek to usodo zapravil in da ga je Bog potem hotel rehabilitirati z nezaslišanim posegom – tako da je v nekem trenutku človeške zgodovine sam postal človek ...⁷

Danes običajno ne mislimo več veliko na to, kaj pravkar povedano pravzaprav pomeni. Kaj pomeni, če se – da nadaljujem z rebulovsko metaforiko – Neskončnost stlači v povprečje človeških 175 cm, če se mora Vsemogočnost ubadati s prehladom, če Vsevednost hodi med nami z inteligenčnim kvocientom, če Neumrljivost prepeva »dolgot življenja našega je kratka« ... Najtrša *science fiction* je ob čem takim manj kot milni mehurček.

Pa vendar krščanstvo – kolikor je meni znano, edino med vsemi religijami sveta – oznanja natančno tako hiperfantastiko: *Učlovečenje (svojega) Boga*.

Boga, ki se je učlovečil. Še več: Boga, ki se je učlovečil na način, ki je skregan z vsemi človeškimi predstavami o

6 Prim. T. de Chardin, *Le Phénomène*, s. 328 (*Pojav*, s. 244).

7 Alojz Rebula, *Skozi prvo zagrinjalo*, s. 162.

božanskosti boga. Boga, ki na svet ni prišel na način, ob katerem bi v pozor stopila vsa fenomenologija stvarstva, ampak po – za Boga trivialni in »nedostojni« – fiziološki poti. Ki se ni rodil na kakih z zlatom vezenih blazinah, ampak v hlevu. Boga, ki ni imel ne idealne postave ne manekenske lepote, ampak podobo »moža bolečin«. Boga, ki si, čeprav gospodar vesolja, ni izvolil oblasti, karšne še ni imel noben človek pred njim, ampak usodo disidenta, političnega obsojenca in nazadnje justificiranja. Boga, ki – namesto, da bi se preprosto pustil častiti – sam služi prešušnicam, grešnikom, obsedencem in neukim palestinskim ribičem. Boga, ki ne zamudi nobene prilike, da bi ga zalotili v za njegov nauk skrajno sumljivih okoliščinah: ko, recimo, večerja z grešnim cestninarjem, ko, miroljubnež, z bičem izganja trgovce iz templja, ko, celibater, brani in oprosti prešušnico ter dopusti, da se v njegovi bližini sučejo poročene ženske ... Boga, ki v skrajni stiski vso svojo božanskost komprimira v nerazumljiv in škandalozen vzklik: *O Bog, o Bog, zakaj si me zapustil?...⁸*

Z eno besedo: krščanstvo oznanja Boga, ki je za človekovo predstavnost od začetka do konca koncentrirano presenečenje in koncentriran paradoks.

A recimo, da mu v tej božanski čudaškosti vendarle nekako sledimo. Recimo, da razumemo njegovo suverenost, da se – *Pankreator* – požvižga na človeške predstave o pomembnosti (le kaj naj bi takemu Bitju predstavljala, denimo, akademska, predsedniška ali nobelovska čast). Ostaja pa temeljno vprašanje: Po kaj je tako Bitje pravzaprav prišlo na Zemljo?

Da bi se Bog potrudil med ljudi zato, da bi na »lastni koži« občutil bivanjsko resničnost in usojenost svojih

⁸ Inspirirano in prirejeno po prav tam.

človeških bioskulpturic, logično ni verjetno. Kakšen Bog bi pa to bil, če bi na izpitu iz vsevednosti padel že na tej elementarni ravni. Lažje bi razumeli, če bi prišel na svet »napraviti red«, kot pravimo, ustaviti vojne, preprečiti katastrofe, po človeški meri takoj kaznovati lumpe in nagraditi poštene ... Pa nič od tega. Vojne so ostale, katastrofe tudi, tako lumpom kot poštenjakom pa bi naj dividende izplačali šele ob koncu sveta, za katerega nihče ne ve ...

Le eno je, kar je ta Bog, navadnemu človeku »enak v vsem, razen v grehu«, storil po naših predstavah o bogu: *premagal je smrt*. V dogodku vseh dogodkov je ... »vstal od mrtvih«. A kaj, ko tudi tega ni storil na eksperimentalno dokazljiv in preverljiv način, ki bi mu (postmoderni) človek lahko brez zadržkov priznal legitimiteto. Njegovo vstajenje ni nesporno, človeku ni dano na krožniku, da bi se lahko udobno zleknil v gotovost. Krščanski Bog zahteva od človeka noro »verjetje na besedo«. Želi, da s svojim življenjem hazardira. Prav do konca v negotovosti ... Da – kot pri športni napovedi – najprej vplača premijo in šele nato zadene. Če? ...

Krščanski Bog ni *deus ex machina*, ki bi v človekov prid prestavljal kroglice na življenjski ruleti. Pri igri ne mara sleparjenja. Igra mora biti do kraja odprta, igralec pa do konca sam in oprt na lastne moči (vsakdo umira sam).

Je pa ena lučka v tej votli negotovosti: krščanski Bog nas uči igrati to hazardersko življenjsko partijo. S svojim zgledom (*Scitis quid fecerim vobis?... Exemplum enim dedi vobis ...*; Razumete, kaj sem vam storil? ... Zgled sem vam ... dal⁹) kaže smeri in načine, pod katerimi se uporna materija našega okolja in našega telesa vdaja človekovi

9 Jn 13, 12–16.

transcendirajoči volji in pod katerimi se ta transcendirajoča volja precizira, korigira in »kultivira« v spoprijemu z gibko, kompleksno in samosvojo materijo, dokler ... dokler ne doseže take stopnje prečiščenosti in zgoščenosti, da korektivnosti te k razkroju nagnjene matrice več ne potrebuje.

Mislím, da je korektno reči, da je ves smisel učlovečenja krščanskega Boga prav v tej *eksemplaričnosti*, s katero daje človeku koordinate za kultiviranje duha v »preboju skozi materijo«. Če Kristus česa uči, potem nas uči, da lahko človek preseže svojo omejenost in doseže digniteto subjekta, ki bo »gledal Boga, kakršen je«, samo v primeru, da *svojega duha prečisti v ognju materije*, v trudapolnem, tragičnem in včasih zanosnem objemu materialne matrice, v katero ga je Bog, kot piše Chardin, »v svoji neskončni previdnosti položil«.¹⁰

Eksemplaričnost Kristusove Kalvarije in Vstajenja je v tem, da človeku dopove, kako je njegova narodenost v materijo pravzaprav Božje »orodje, ki kleše, seka in brusi v njegovi notranjosti kamen, da bo pripraven za svoje točno določeno mesto v nebeškem Jeruzalemu«.¹¹

Kristus človeka uči, da je materiji mogoče in potrebno uiti in tudi to, kako ji je mogoče uiti. *Ego sum ostium ...¹² Ego sum via, et veritas, et vita ... Nemo venit ad Patrem, nisi per me;¹³ Jaz sem vrata ... Jaz sem pot, resnica in življenje ... Nihče ne pride k Očetu drugače kot po meni.*

Če sklenem ta komprimirani uvod v krščanstvo, lahko v prvem približku rečem, da je *differentia specifica* krščanskega pojava zaobsežena v dejstvu Učlovečenja, se pravi

10 Teilhard de Chardin, *Le Milieu Divin*, s. 123 (*Božje okolje*, s. 75–76).

11 Prim. prav tam, s. 92 (s. 56).

12 Jn 10, 9.

13 Jn 14, 6.

v dejstvu, ki (1) *afirmira nujno prečiščevanja in kompleksifikacije duha v materiji* in (2) *kaže pot, po kateri je duhu mogoče doseči tisto stopnjo prečiščenosti oziroma koncentracije, ki omogoči, da lahko – zahvaljujoč korektivnemu potisku materialne in filetične infrastrukture – prestopi prag neke povsem druge bivanjske sfere*.¹⁴

2. HORIZONTI UČLOVEČENJA

Posledice verovanja v učlovečenega Boga–Osebo so dvojne. Krščanstvo po eni strani vpenja človekovo osebno eksistenco v referenčni okvir, ki presega ujetost prostora in časa in daje kristjanovi tosvetni akciji nič več in nič manj kot resonanco s kozmično dopolnitvijo (*paruzija, pléroma*). Po drugi strani pa krščanstvo simultano aktivira vrsto praktičnih stališč, katerih skupni imenovalec in koren je *ljubezen*, se pravi permanentna težnja k medsebojni naklonjenosti (*intersimpatiji*) stvari, pojavov in bitij.

Prvi vidik daje kristjanu v roke takorekoč kozmični parameter za presojo pojavov, stvari in dejanj. Od tod njegov neredko skrajno izzivalni odnos do vrednostne lestvice tega sveta; še posebej radikalno opazen pri svetnikih.

Drugi vidik ga na vseh področjih vzpodbuja k zavestni artikulaciji čim bolj sintetičnih in kompleksnih pojmovanj, dejanj in celot (prim. ob tem nauk o štirih poglavitnih krščanskih krepostih: *modrosti, pravičnosti, zmernosti in srčnosti*).

Obojemu skupaj pa formatirata prostor krščansko upanje in demokratičnost participacije v krščanskem

¹⁴ Prim. Pierre Teilhard de Chardin, *Centrologija. Esej o dialektiki združevanja*, v: Tretji dan XXVI/3–4 (1997), s. 82–99 (§ 29 in § 30).

podjetju. *Upanje*, ki kristjana vzpodbuja, da si upa iti in dejansko gre dlje od tega, za kar lahko jamčita zdravi razum in človeška modrost (v tem oziru svetniki praviloma nosijo *epiteton* »norec«). In *demokratičnost*, ki izhaja iz možnosti najširše participacije v krščanski avanturi. »Vse uboge človeške avanture«, piše *Alojz Rebula*, »so dejansko bolj zapletene. Kakšnega naprezanja je treba na primer za tako minljive lovorike, kakor jih (...) utegnejo obetati politika, šport, znanost, umetnost – začeniši z neko neizogibno telesno in umsko kondicijo, ki je dana samo manjšini privilegirancev! Tudi vse možne ideološke avanture so v bistvu manj enostavne: prav tako so dostopne samo izbrancem. Kako naj si jih privoščijo na primer umsko neprebujen človek, kaj šele analfabet? Analfabet pa bo lahko do heroizma doživel krščanstvo. To je dejansko avantura za vse. V tem je njena brezprimerna demokratičnost. V njeni enostavnosti je odsvit večne Enostavnosti: za nič drugega ne gre kakor za Dobro in Zlo. Analfabet in genij sta pred to *izbiro* v isti bivanjski kondiciji. Organ za razpoznavanje obojega jima je že dan: vest. In vsa dialektika te avanture se da skržiti v eno samo besedo: ljubiti.«¹⁵

Eshatologija, ki s stališča večnosti pozicionira vsako še tako drobno osebno dejanje ali stvar.

Življenjska igra, merjena na funkcionalno intersimpatijo ljudi in stvari.

Dejavno upanje, ki je po eni strani atentat na človeško logiko in modrost, po drugi pa v čudoviti resonanci z velikopoteznostjo človeškega duha in trdoživostjo mesa, s človeško megalomanijo in človeško radoživostjo.

Demokratična možnost najširše participacije v krščanski avanturi ...

¹⁵ Rebula, *Skozi prvo zagrinjalo*, s. 99.

3. KRŠČANSKI KOEFICIENT V EKSISTENCIALNI FORMULI

Če si te bazične krščanske postulate ogledamo pobliže in nepristransko, take kot so, smo po eni strani zbegani in po drugi presenečeni. Zbegani zaradi njihove paradoksnosti in presenečeni, ker se razpon te paradoksnosti tako presenetljivo sklada z amplitudo optimirane »velike zgodbe«.

Ad 1 – Male stvari, ki imajo kozmični odmev (krščanska varianta »metuljevega efekta«); življenjska igra, ki v svetu fragmenta stavi na celost; upanje, ki izziva meje nemogočega; demokracija, ki jo mora kreditirati diktatura vere ... V teh paradoksnih razponih je tisto, kar imenujemo evangeljska logika: izgubiš, da dobiš; zavržeš, da najdeš; samo to imaš, kar daš. Takih nelogičnosti oziroma paradoksov je krščanstvo polno. *Chesterton* jim je v *Pravovernosti* posvetil zanimivo poglavje. V njem piše: »Resnična težava ni v tem, da je ta naš svet nerazumljiv, niti v tem, da je razumljiv. Največkrat je težava v tem, da je skoraj razumljiv, a ne popolnoma. Življenje ni nekaj nelogičnega, je pa odprta past za logike. Videti je, kot da bi bil svet malo bolj matematičen in pravilen, kot je. Njegova natančnost je razvidna, njegova nenatančnost pa skrita. (...) En sam primer bo pokazal, kaj mislim. Denimo, da bi kako matematično bitje z drugega planeta hotelo preučiti človeško telo. Takoj bi ugotovilo, da je za človeka najbolj značilno, da je dvojen. Človeka sta dva: desni je do potankosti podoben levemu. Opazilo bi, da ima eno roko na desni in eno na levi, eno nogo na desni in eno na levi. Šlo bi lahko dalje in našlo isto število prstov na desni roki in nogi kot na levi roki in nogi. Podvojeni so oči, uhlji, nosnice in celo možgani imajo

dve poluti. Končno bi odkrilo zakonitost, in ko bi odkrilo srce na eni strani, bi sklepalo, da mora biti na drugi strani drugo srce. In prav tedaj, ko bi se mu najbolj zdelo, da ima prav, ne bi imelo prav. Ta tihi in neznatni odklon od natančnosti je skrivnostna sestavina vseh stvari. zdi se, kot da bi bilo to neke vrste skrivno izdajstvo v vesolju. Jabolko ali pomaranča sta dovolj okrogla, da jima smemo reči okrogla, in vendar navsezadnje nista okrogla. (...) Najboljši dokaz dejanske zmožnosti opazovanja ali resničnega navdiha je v tem, da ugame te skrite izmaščenosti ali presenečenja. (...) Krščanstvo ne odkriva samo logičnih resnic; kadar nenadoma zapusti logiko, to stori zato, ker je odkrilo, da tako rečem, nelogično resnico. Ne gre samo naravnost v stvari, temveč tudi okrog ovinka ..., kjer so stvari ovinkaste. Krščanstvo se prilega skrivnim nepravilnostim in pričakuje nepričakovano. O preprostih resnicah govori preprosto, trmasto pa brani pretanjene resnice. Prizna, da ima človek dve roki, ne prizna pa, da ima dve srci (čeprav vsi modernisti tarnajo zaradi tega)«. ¹⁶

Za krščanstvo je po eni strani značilen *uklon*: zna videti tudi okoli ovinka, pričakuje nepričakovano in se ne ustraši nepredvidljivega. Spoštuje regularnost, a predvidi tudi izjeme in prizna čudeže; pozna načelnost, pozna pa tudi njene meje; zna biti stvarno, zna pa tudi »upati proti upanju«.

Druga značilnost, ki daje krščanstvu avreolo paradoksnosti, pa je njegova izrazita »mistična« sposobnost *družiti nasprotja* v enoto: zamah metuljih kril z viharjem, trivialnost z neskončnostjo, revščino z bogastvom, posvetnost s svetostjo, človeškost z božanskim. Kristus ni

¹⁶ Chesterton, *Pravovernost*, s. 78–79.

bitje, ki ni ne Bog ne človek (kot kakšen škrat), niti pol človek in pol nečlovek (kakor kakšen kentaver), ampak oboje hkrati in v vsej polnosti: *pravi človek in pravi Bog*. Z eno besedo: v krščanstvo je od vrha do tal vtkan (Aristotelov) *mésos* ali ravnotežje, ki je osnova duhovnega zdravja. Le s to razliko, da je poganstvo trdilo, da je krepost v ohranitvi ravnovesja, v simetriji med faktorji, krščanstvo pa izjavlja, da je krepost v navzkrižju, v trčenju navidezno nasprotujočih si stvarnosti ali strasti.¹⁷ Tako lahko istočasno in z isto strastjo zagovarja družino in celibat, akcijo in kontemplacijo, tostranstvo in onstranstvo ... Obe poziciji ima krščanstvo drugo poleg druge kakor dve živi barvi, ki druga drugo podpirata v učinku. Krščanstvo je vselej čutilo, pravi *Chesterton*, zdravo mržnjo do barvnih mešanic in sivin, ki so revno pomagalo filozofov. Krščanstvo skuša vselej ohraniti obe barvi čisti. Enako kot umetnost je podobno svili v prelivajočih se barvah, ki so posledica tega, da je tkana v pravem kotu: v vzorcu križa.¹⁸

Posebna iznajdba in pravo psihološko odkritje krščanstva, ugotavlja *Chesterton*, je način, kako *more* človek izkusiti popolno bedo, ne da bi mu bila onemogočena popolna sreča. Vsakdo lahko reče: »Nobenega bahanja in nobenega klečeplazenja«, a to bi bila omejitev. Če rečemo »Tu se lahko bahamo in tam lahko klečeplazimo« pa je to sprostitev. Velika resnica krščanske etike je odkritje novega, *dinamičnega ravnotežja*.¹⁹

Ad 2 – Logični postulat razpravljanja o naravi velikih zgodb bi bilo s *Chardinom* mogoče takole formulirati:

17 Prav tam, s. 89.

18 Prav tam, s. 94.

19 Prir. po prav tam, s. 95–96.

»Niti v igri elementarnih dejavnosti, ki jih lahko sproži samo upanje na nekaj večjega in trajnejšega [*l'espoir d'un impérissable*], niti v igri kolektivnih privlačnosti, ki se lahko spletajo le ob žaru zmagujoče ljubezni – nikjer ne more osmišljeno Življenje delovati in napredovati, če nima nad sabo nekega vrhunsko privlačnega in vrhunsko konsistentnega pola«. ²⁰

Po tem, kar je bilo o velikih zgodbah povedanega zgoraj, je več kot očitno, da je problem takega pola natančno problem našega postmoderne stoletja. Ni zvezde repatice, zaradi katere bi postmoderni modrijani zapustili vse in šli za njo, ni gravitacijskega središča, ki bi se mu človeške energije ne mogle upirati ... Teorija strun lahko ogreje peščico zanesenjakov; genetika in kloniranje sta vroča kostanja, ki ju prelagamo iz rok v roke in čakamo, da se bosta ohladila; nanotehnologija je oddaljena sanja; ekonomija nas lahko celo takrat, ko najbolj uspe, pusti prazne; politika razgiba mnoge, a zares pritegne le redke; umetnost, ki se preklaplja na akumulator populizma, ne navdihuje z alternativami, ampak le še utruja s svojo profano reflektorsko svetlobo; religije so samo še vzvratna ogledala, na katerih v nostalgiji po enostavnosti in jasnosti občasno obvisi postmoderni pogled, da mu ne bi bilo treba ves čas gledati kaotičnega norenja na ekranu vetrobranskega stekla. Bengalični ogenj menjav, novosti in atrakcij vsenaokrog, pa nobene atraktorja, da bi od koprnjenja po njem postmoderni človek začutil mravljince po hrbtu ... Zdi se, kot bi bil hiposenzibiliziran. Nič do konca ne predre ograde njegove vseganaveličanosti, ne spol ne znanost ne muza. Še krščanska Zgodba s svojo radikalno izproženostjo v dokončno

²⁰ T. de Chardin, *Le Phénomène*, s. 324 (*Pojav*, s. 241).

nenaveličanost in *potešitev* ne. Zakaj? Tako neznansko »odtrgana« (od realnosti), negotova, oddaljena in nora se zdi. Človek se panično utaplja, na robu norosti, ker pomoči ni od nikoder, krščanstvo pa mu domnevno priporoča sprijaznjenje z vodo in predpisuje posmrtno rekonvalescenco. Zato proč z njim. Toda: ali nam veliko dragocenih stvari ne uide natančno zato, ker mislimo, da smo našli dober razlog, da jih ne spoznamo, ne preizkusimo ali ponovno ne preizkusimo? Namesto, da si na suhem »dokažemo«, da nas ocean ne more nositi, je morda bolje stopiti v njegove vode. Že zato, da bi videli.²¹

Običajni očitek krščanstvu je, da kristjanu usmerjenost v onstranski cilj jemlje preveč zemeljskega zagona in dela iz njega bivanjskega dezerterja. »Tega«, pravi *Alojz Rebula*, »ne verjamem. Najprej iz zelo pritlehnega razloga: ker je človek z vso svojo snovnostjo tako vsrkan v zemeljsko gravitacijo, da mu je naravno čofotati predvsem v materiji, pa naj bo ateist ali kristjan. Da sledi svoji gonskosti, od denarja do spolnosti in ambicije, res ni treba nobenega napora. Ta trojnost ga z divjimi koreninami priklepa na skorjo planeta in s tem varuje pred odtujevanjem zemlji. Za takšno odtujevanje je dejansko treba zavestnega napora: je odpor omenjeni gravitaciji. Takšno odtujevanje je askeza, etični vzpon, je dejansko višja oblika človečnosti. Naj se kristjan še tako trudi v to smer, je one demonske trojnosti v njegovi krvi še zmerom več kot dovolj za polno tostransko angažiranost. (...) Ampak denimo, da krščanstvo jemlje človeku nekaj njegovega zemeljskega zagona, ko ga usmerja v onstranski cilj. Recimo, da res delno zavira njegovo osvajanje zgodovinskih možnosti (...). Bi bilo to tako strašno narobe?

²¹ Pierre Teilhard de Chardin, *L'Énergie humaine*, Paris: Éditions du Seuil, 1962, s. 110.

Bi bilo res tako negativno, če bi bil svet danes malo bolj zaostal, kar se tiče televizijske obsedenosti, ekološko morilske industrije, atomskega superoboroževanja, a bolj občutljiv za ves spektrum človeške bede, od lakote do opresije?«²² – Nikakor. Vsekakor pa bi bilo veliko bolje, ko *bi* znal človek ohranjati svoj smisel za nujno in potrebno, za *možno* in *pametno*, ne da bi mu bilo treba rezati krila svoji radovednosti in amputirati odpirajoče se gnostične perspektive. *Nihil intentatum*, a s pametjo.

Naj je torej religiozni človek še tako strastno usmerjen k transcendentnemu cilju, še vedno je bitje, ki je krvavo pod kožo, bitje s strastmi in ambicijami, ki jih je možno in potrebno uresničiti tukaj in zdaj. Pa ne samo možno, ampak – kot je bilo pokazano – v krščanskem primeru tudi nujno. Če namreč Kristus česa uči, potem uči, da lahko človek doseže digniteto subjekta, ki bo participiral v božjem, samo v primeru, da *svojega duha prečisti v ognju materije*. Kristjan torej ne le kot človek, ampak prav kot *kristjan* ni eksaltiranec in dezertar iz zemeljskih naporov.

Gledano od zunaj je moderna doba sad protireligioznega gibanja. Človek naj bi bil zadosti samemu sebi, namesto vere stopi na oder sveta razum. Vtis je, da je poklican natančno zato, da nadomesti prvo. A čim dlje traja ta napetost, bolj postaja jasno, da rešitev ni v antagonizmu, ampak v operativni funkcionalni koordinaciji, h iskanju katere nas nič kaj prijazno ne pripravlja kopica neželjenih fenomenov. Vera in razum se drug brez drugega ne moreta normalno razvijati iz preprostega razloga, ker drug brez drugega enostavno ne moreta navdihniti polnega življenja. Zgodovina to več kot potrjuje.

22 Alojz Rebula, *Vrt bogov. Koloradski dnevnik*, Ljubljana: Slovenska Matica, 1986, s. 267–268.

4. DIFFERENTIA SPECIFICA

S kašnimi vrednostmi imamo torej opraviti, ko krščanskemu fenomenu izmerimo vitalno kapaciteto?

Učlovečenje Boga, ki afirmira nujno prečiščevanja duha v materiji in eksemplarično kaže pot, po kateri je duhu mogoče doseči tisto stopnjo prečiščenosti, ki povzroči prestop v neko povsem drugo bivanjsko sfero.

Verovanjski elan, ki življenju ničesar ne odvzema, ampak mu le nadstavlja nek jasni transcendentalni Pol privlačnosti, ki se po eni strani javlja v prostoru–času, po drugi pa mu istočasno uhaja; Pol, ki človeka animira in služi kot parameter njegovih prizadevanj; Pol, v približevanju kateremu človek na vrhuncu svojega napora srečuje vrhunec svoje bivanjske izpolnitve.

Eshatologija, ki s stališča večnosti pozicionira vsako še tako drobno dejanje, nagovarja k osebnemu samopreseganju in – v nasprotju s tem, kar se običajno misli – anulira težnjo, da bi se človek moralni odgovornosti do tega sveta odtegnil s sklicevanjem na domnevno edino pomembno »onstransko življenje«.

Uklon, ki zna pričakovati nepričakovano, ki se ne ustraši nepredvidljivega, ki spoštuje regularnost, a predvidi, ugame in sprejme tudi izjeme.

Mistični elan, ki *druž*i nasprotja in iz njih dela *dinamična* ravnovesja; ki z isto strastjo prakticira akcijo in kontemplacijo, ki z isto strastjo zagovarja imanenco in transcendenco.

Zavest, da si slednji trenutek v dialogu z duhovnim, presežnim in osebnim Polom vesoljne konvergenca.²³

Vbrizg hormona dolgoročnosti v eksistencialni *status quo*.
23 T. de Chardin, *Le Phénomène*, s. 332 (*Pojav*, s. 247).

DRUGO POGlavJE

LIKOVNA UMETNOST *in flagranti*

1. O SEMANTIKI LIKOVNEGA

Razširjeno laično mnenje je, da – za razliko od znanosti, ekonomije ali tehnike – umetnosti ni potrebno razumeti, ampak jo je dovolj preprosto doživljati in občutiti. A to ne drži, saj nam »občutek« za umetnost in sposobnost stabilnega vživljanja vanjo nista dana direktno, ampak si ju moramo (neglede na predispozicije) šele pridobiti. Zakaj? Preprost odgovor bi bil, da zato, ker je umetnost nekaj *umetnega*, nekaj, kar odstopa od vsakdanjega, nam tako »naravnega« odnosa do stvari. Med umetnikovim odnosom do sveta in odnosom do stvari v vsakdanjem življenju je takšna razlika kot med vrvoščevu in navadno hojo. Navadno hojo obvladamo vsi, če hočemo postati vrvoščeci (*artisti*), pa se moramo za to (z dolgotrajnimi vajami) potruditi.

a) Vsakdanja in produktivna praksa

Prvo dejstvo, ki ga torej velja opaziti, je razlika med zaznavanjem in mišljenjem v vsakdanjem življenju in zaznavanjem in mišljenjem v umetnosti. Psihologi to razliko običajno opišejo kot razliko med t. i. vsakdanjo in produktivno prakso.

Vsakdanja praksa je skupna oznaka za vse dejavnosti in opravila, ki nam v vsakdanjem življenju služijo za razreševanje običajnih življenjskih situacij, s katerimi

se moramo ukvarjati, da lahko normalno živimo. Sestavljena je iz navad, rutine, običajev in drugih podobnih stvari in jo omogoča ravno takim pogojem prilagojeno mišljenje. To mišljenje je posebno v tem, da je avtomatično, nereflektirano, potrjeno in utrjeno v toliko uspešnih izvedbah, da ne zahteva več nobenega miselnega napora; razen takrat, ko se okoliščine toliko spremenijo, da je za pravilno ravnanje potreben skrbnejši premislek. Vsakdanja praksa in njej lastno mišljenje torej ničesar ne vprašujeta, ker je zanju že vse znano, ničesar ne odkrivata, ker je vse, kar je potrebno odkriti, že odkrito, in sprejemata stvari in pojave takšne, kakršni se *kažejo*.

Produktivna praksa. Čisto drugačna v tem oziru pa sta produktivna praksa in produktivno mišljenje. Njuna naloga je ravno vpraševati, odkrivati, ne sprejemati sveta kot danega, dvomiti o vsem, vse analizirati in poiskati bistvo vsake stvari in pojava, da bi bilo nato mogoče oblikovati nove produkte, ki jih narava sama ni proizvedla, jih je pa mogoče ustvariti na temelju poznavanja njenih (imanentnih) zakonitosti.²⁴

Pomembna oblika vsakdanje prakse je vsakdanje vizualno zaznavanje, katerega rezultat je tisto, kar imenujemo »vsakdanji videz sveta«, primer produktivne prakse pa je likovna umetnost, ki sicer temelji na vizualnem zaznavanju, vendar ni identična z njim. V čem je bistvo razlike?

Zelo preprost odgovor bi bil, da v tem, da je naša pozornost v vizualnem zaznavanju enostavno drugače usmerjena kot v likovnem zaznavanju in da imata obe zaznavanji različni naravi in funkciji. Naj pojasnim. V vizualnem zaznavanju nastajajo zaznave spontano, tako rekoč rutinsko. Proizvede jih sam vizualni aparat, ne da

²⁴ Podrobneje glej v: Butina, *Slikarsko mišljenje*, s. 13–24.

bi se mi tega sploh zavedali. V likovnem zaznavanju pa je potrebno zaznavo (narisanege, naslikanege...) šele *proizvesti*. Posledica tega je, da smo v vizualnem zaznavanju (lahko) pozorni v prvi vrsti na *vsebinsko* zaznanega (zanimaja nas predvsem, *kaj* vidimo), v likovnem zaznavanju pa moramo biti poleg tega pozorni tudi na *obliko* zaznanega. Kot umetniki zato, ker moramo to obliko z likovnimi izraznimi sredstvi znati proizvesti,²⁵ kot gledalci pa zato, ker nam umetnik, kot bom poizkušal pokazati, veliko pove tudi z načinom, na katerega je neko obliko oblikoval. V likovnem zaznavanju torej – ne za umetnika ne za gledalca – ni pomembno samo tisto, kar je v zaznavi predstavljeno (čeprav je pomembno!), ampak tudi *kako* (domiselno in izvorno) je to storjeno.

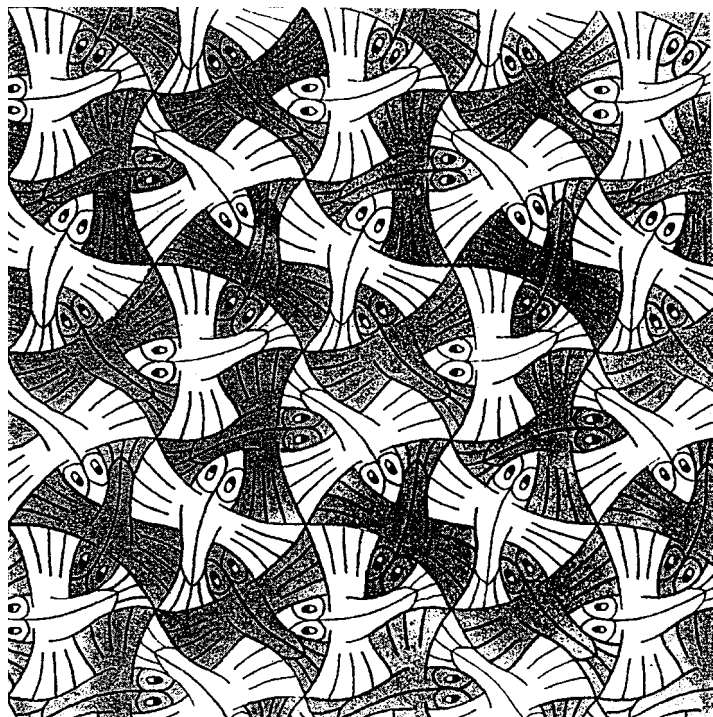
b) Gledati in videti

Ker zna biti na besedni ravni razlikovanje med *kaj* in *kako*, ki karakterizira likovno produkcijo, nerazumljivo ali razumljeno zgolj kot nekaj »teoretičnega«, predlagam, da ga doživimo na lastni koži. V ta namen napravimo manjši eksperiment.

Za začetek si pozorno oglejmo risbo nizozemskega grafika *Mauritsa C. Escherja*, ki nosi povsem nepoetični naslov *Študija delitve ploskve št. 99* (slikovna priloga 15).

Vprašajmo se, kaj vidimo, kakšne asociacije narisano v nas vzbujaja, kaj bi utegnilo pomeniti ipd. Eksperiment pa je v tem, da skušamo to, kar smo gledali, narisati na listu papirja. Mnogi morda mislite, da niste dovolj spretni, da bi se vam to posrečilo. Videli pa boste, da to ni res.

²⁵ Zanimati nas npr. mora, na čem so vizualne zaznave utemeljene in kako so organizirane, da bi jih bilo mogoče namerno *povzročati* in likovno (= povedno) *izkoriščati*.



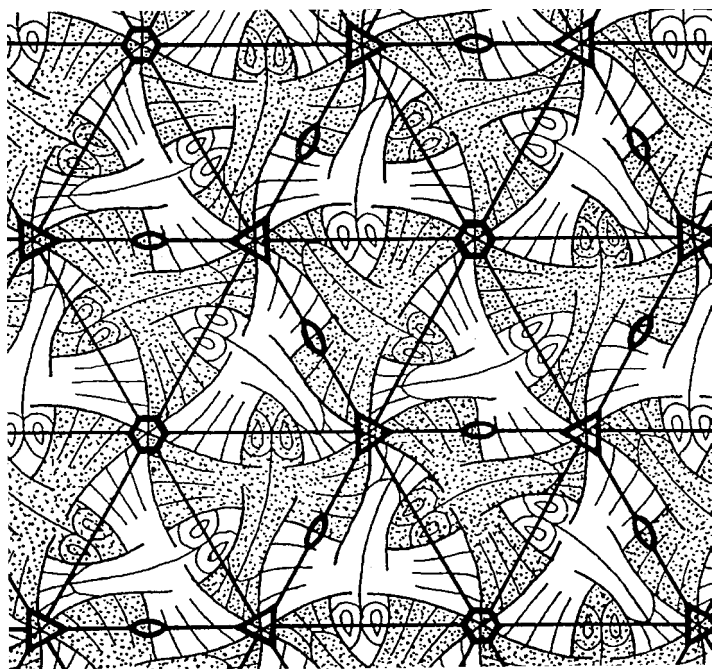
Slikovna priloga 15: Maurits Cornelis Escher, *Študija delitve ploskve št. 99*, 1954, lavirana risba, 34 × 34 cm (repr. po: J.L. Locher, *Leben und Werk M.C. Escher. Mit dem Gesamtverzeichnis des Graphischen Werks*, Eltville am Rhein: Rheingauer Verlagsgesellschaft, 1984, s. 63).

Kar se ročnih spretnosti tiče, lahko situacijo, ki jo imamo pred seboj, nariše takorekoč vsakdo. Razlog, da se zadeva zdi težavna, tiči drugje. In sicer v preusmeritvi pozornosti, o kateri sem govoril zgoraj.

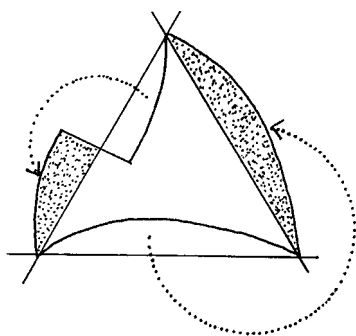
Dokler sledimo le pomenom narisanih oblik, tj. dokler opazimo le narisane »ribe-ptiče« obstaja v našem doživljanju določena zmeda, ki povzroča, da ne vemo, kje bi se naj stvari risarsko lotili. Ta zmeda izvira iz tega, da so ribe-ptiči ujeti v težko pregledni vrtoglavi ples in da je slika nekako nestabilna; enkrat lahko opazimo ples belih, spet drugič ples črnih rib-ptičev.

Da bi lahko začeli uspešno risati, bi se morali znebiti ravno te zmede. Zato predlagam, da za začetek sploh ne mislimo na ribe-ptiče, ampak opazujemo njihovo *obliko*. Kakšna je? Na prvi pogled dokaj komplicirana. Po daljšem ogledovanju pa vendarle opazimo, da ima ta kompliciranost precej bolj enostavno osnovo: *enakostranični trikotnik* (15a). Če namesto rib-ptičev gledamo sedaj njihova trikotniška ogrodja, vidimo, da je temelj podobe enostavna mreža enakostraničnih trikotnikov. Nič prese-netljivega, ali pač? To mrežo zna narisati vsakdo. A kako naprej? Osredotočimo se sedaj na eno samo obliko, saj je že jasno, da če znamo narisati eno, lahko po istem ključu narišemo vse.

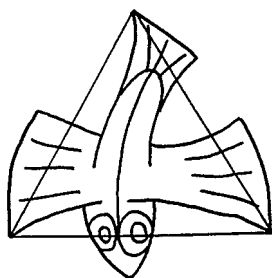
Če obliki ribe-ptiča vrišemo trikotniško osnovo, opazimo zanimivo stvar: risar poljubno spreminja obliko trikotnika, pri tem pa skrbno pazi, da ostane ploščina novonastale oblike vedno enaka ploščini izhodiščnega trikotnika. Kar trikotniku na eni strani odvzame, mu na drugi strani doda (15b in 15c). Posledica tega je, da so v nastali risbi tako oblike kot prostori med njimi enaki, kar povzroča, da med oblikami praktično ni »praznega« prostora. To dejstvo pa risar izkoristi za to, da nam pred-



15 a



15 b



15 c

stavi dinamično igro figur in ozadja (motiv belih in črnih rib-ptičev).²⁶

Če to – v osnovi zelo preprosto, v posledicah pa kar lepo kompleksno – logiko poznamo, lahko risbo brez težav narišemo (točneje: prerišemo). Hkrati pa spoznamo tudi še nekaj več, namreč to, da tisto, o čemer nam je hotel umetnik v predstavljeni risbi govoriti, pravzaprav niso toliko ribe-ptiči in asociacije nanje, ampak je to predvsem *nov način*, na katerega je mogoče oblikovati oblike na ploskvi. In z mojega stališča lahko rečem, da bi mi brez vpogleda v ta način, brez uvida v oblikotvorno zakulisje risbe, ostal prikrit bistveni del njenega šarma. Moje doživetje bi ostalo na pol poti, prikrajšano za izkušnjo, ki bi jo bilo z lastno fantazijo mogoče celo praktično uporabiti.

Primer torej pokaže, da obstaja znatna razlika med vizualnim in likovnim in v čem je ta razlika. Mnogo je vidnih stvari, ki jih ne moremo uvrstiti v likovno umetnost. Zato izraz *likovni* govori o tem, da je umetnik duhovno

26 Ta pojav je v razpravi *Regelmäßige vlakverdeling* (Pravilna oz. sistematična delitev ploskve) iz leta 1958 *Escher* takole tematiziral: »Dinamično ravnovesje med motivi: Ta najbolj fascinirajoč med zgoraj omenjenimi aspekti sistematične delitve ploskve je pripomogel k nastanku številnih slik. Likovna predstavitev nasprotij se v njegovem okviru naravnost vsiljuje. Ali fenomena, kakršen je na primer ‚dan in noč‘, ni kar najbolj naravno predstaviti s funkcijo podvajanja, ki je lastna tako belemu kot črnemu motivu? Noč je, kadar se belo kot objekt izrisuje na črnem. Dan, ko se črne figure odražajo na belini ozadja. Podobno se na sliki lahko predstavi dualizem ‚zrak in voda‘, če se za izhodišče izbere iz rib in ptičev zgrajeno sistematično delitev ploskve: voda so ptiči v odnosu do rib in ribe so zrak z ozirom na ptiče. Celo nebo in pekel je na ta način mogoče simbolizirati z medsebojno igro angelov in vragov. Predstaviti je mogoče še mnoge druge dualizme, čeprav je res, da praktična realizacija v večini primerov zadene na nepremostljive težave« (v: J.L. Locher [ur.], *Leben und Werk M.C. Escher. Mit dem Gesamtverzeichnis des Graphischen Werks*, Eltville am Rhein: Rheingauer Verlagsgesellschaft, 1984, s. 170).

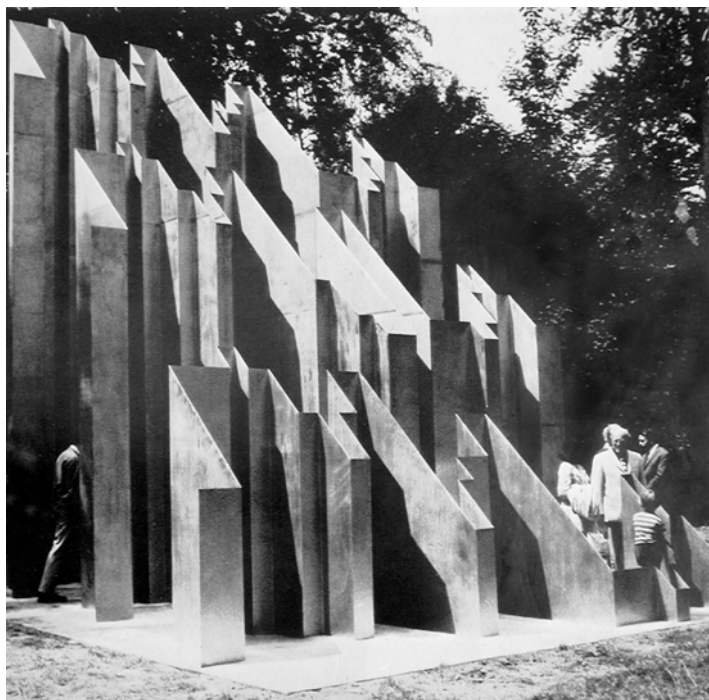
predelal vizualne vtise in jih tako presešel, ker je z njimi zgradil neko novo, duhovno tvorbo. Likovna umetnost je duhovno razvita in preobražena vizualnost; je vidna in hkrati več kot vidna, saj je na novo ustvarjena možnost bivanja oblik v človeškem prostoru. Umetnik svojim soljudem ustvarja možne *modele prostora*, tj. modele razumevanja in organiziranja njihovega naravnega in kulturnega prostora.

c) Umetnina kot model duhovnega prostora

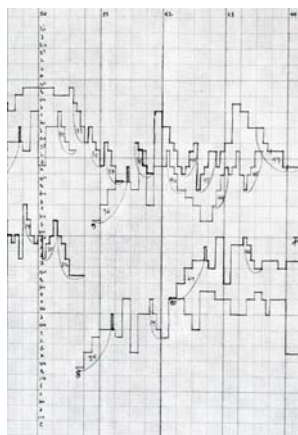
Poglejmo si še enega takih modelov.

Pred seboj imamo nenavadno »umetno« obliko v naravnem okolju (slikovna priloga 16). Ko se začnemo vpraševati po njenem pomenu, na hitro vznikne šop asociacij, kot so na primer labirint, stilizirane gore, skupina nebotičnikov, orgle ipd. Kljub temu nas naslov skulpture – *Spomenik J. S. Bachu* avtorja *Heinricha Neugeborena* – preseneti. Zakaj ravno spomenik J. S. Bachu? Oblika sicer od daleč res spominja na vrste orgelskih piščali, na katere se ob imenu Bach samodejno spomnimo, vendar bi oblika na temelju te asociacije lahko bila spomenik kateremu koli skladatelju orgelske glasbe. Zakaj torej ravno Bachu? Kaj ima ta oblika z Bachom? Z njegovo telesno podobo očitno nič. Z njegovo glasbo pa očitno tudi nič. Le kaj bi geometrijsko zapognjeno železje lahko imelo skupnega s čudovito glasbo *Tokate in fuge v c-molu*?

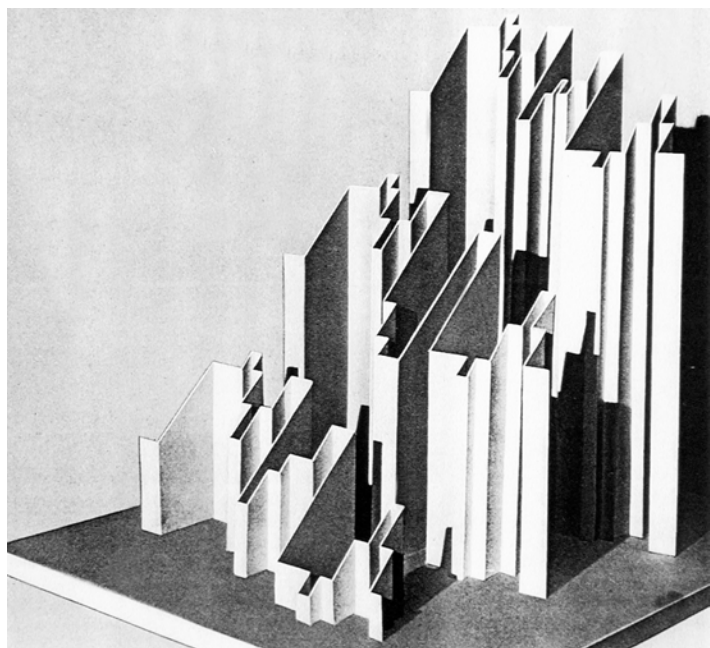
Na prvi pogled nič, v resnici pa veliko več, kot bi si človek mislil. Pomislimo samo na ritem, na ritem glasbe in ritem železnih zavojev. Po *oblikovnih* karakteristikah si Bachova glasba in skulptura, s katero imamo opraviti, nista nujno tako tuji, kot se dozdeva. Pravzaprav si sploh



Slikovna priloga 16: Heinrich Neugeboren/Henri Nouveau, *Spomenik J.S. Bachu*, bron, pribl. 400 × 400 × 600 cm, 1976, park mestne bolnišnice v Leverkusnu (v: katalog *Umetniške zbirke Mestnega muzeja Morsbroich Leverkusen*, Leverkusen–Ljubljana: Stadtmuseum Morsbroich & Moderna galerija Ljubljana, 1985; poglavje *Kunst und Bau*, brez navedbe strani).



16 a



16 b

nista tuji. Še več. Lahko rečem, da sta samo dve plati ali obraza ene in iste stvarnosti.

Da bi pojasnil ta navidezni paradoks, moram povedati, kako je skulptura pravzaprav nastala. *Heinrich Neugeboren*, študent weimarskega *Bauhaus*a, je ob študiju glasbe in likovne umetnosti prišel na idejo, da bi bilo mogoče notni zapis glasbe oblikovati tudi prostorsko, *stereometrično*. V ta namen je vzel v roke notni zapis ene od Bachovih fug za temperirani klavir (*Es-mol fuga* iz zbirke »*Wohltemperierte Klavier*«, št. 1) in ga poizkušal transformirati v obliko neke vrste ploskovnega grafikona (16a). Na levi strani papirja (na y-osi) si je označil vrsto oziroma višino tonov (tonska lestvica od subkontra *c* do petkrat črtanega *dis*), na x-osi pa v obliki ustreznih dolžinskih intervalov dolžino oziroma trajanje tonov (šestnajstinka, osminka, četrtnina ...) in takte. V to mrežo je začel nato vpisovati konkretne notne vrednosti. Dobil je konfiguracijo linearnih ritmičnih tvorb, katerih segmenti so bili v enakem strukturnem razmerju kot note v notnem zapisu. Na podlagi te strukturne sheme je nato izdelal še prostorski model z z-osjo (16b) in sicer tako, da je – v tej verziji – frekvenco tonov (razliko med basovskimi, altovskimi, tenorskimi in sopranskimi toni) izrazil s prostorsko višino odsekov na z-osi. Model je obsegal štiri smiselno izbrane takte iz Fuge (52–55), ki po avtorjevem mnenju predstavljajo njen višek.²⁷

Rezultat, ki ga je Neugeboren dobil, sicer ni bila Bachova glasba, bilo pa je nekaj, kar je bilo tej glasbi *strukturno* povsem podobno, analogno, nekaj, kar je imelo enako (čeprav drugače izraženo) strukturo kot ona. Ko

27 Podr. glej v: Hans Maria Wingler (izd.), *Das Bauhaus. 1919–1933. Weimar – Dessau – Berlin*, Bramsche: Rasch Verlag, 1962, s. 397–398).

so leta pozneje v Leverkusnu ta stereometrični model ustrezno povečali in postavili v naravno okolje, je dobil človek možnost (# slikovna priloga 16), da se dobesedno sprehaja po Bachovi glasbi. Ne sicer med njenimi toni, ampak po njeni strukturi in jo doživi tudi na ta, po moje čudoviti način, ki domišljiji šele zares da krila.

d. Umetnost in gramatika

Oba omenjena primera nakazujeta nekaj za nadaljevanje pomembnih stvari. Najprej, da likovne umetnine ne povejo vsega že kar s svojim videzom, ampak da govorijo tudi z načinom svoje oblikovanosti, do katerega se je mogoče prebiti s pomočjo oblikovno–prostorske analize tega, kar gledamo. Drugič, da se likovno zaznavanje ne zadovoljuje s privajenim zunanjim videzom stvari, ampak poizkuša prodreti v njegovo zakulisje. In tretjič, da likovne forme niso samo zbirke nenavadnih oblik in bolj ali manj atraktivnih barv, ampak sistemi oblik in barv, ki so organizirani po določenih zakonitostih, brez odkritja katerih jih ne moremo doživeti na njim zares ustrezen, se pravi likovni način.

Zadržimo se nekoliko pri zadnji opazki.

Kaj pravzaprav pomeni, če rečem, da likovne umetnine niso samo zbirke nenavadnih oblik in barv, ampak *sistemi* oblik in barv? Preprosto to, da so oblike in barve v njih med seboj povezane na zakonit način, po določenih pravilih, da jih, če parafraziram *Ludwiga Wittgensteina*, družijo neka posebna »gramatika«. ²⁸ In prav zato,

28 V smislu sintakse in logike. Prim. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Bemerkungen*, 178: »To, kar je razporejeno v vidnem prostoru (Gesichtsraum), se v tej ureditvi nahaja *a priori*, se pravi po svoji logični naravi in geometrija je tu enostavno gramatika.« (L. W., Schriften 2, Frankfurt am

ker te zakonite povezanosti med oblikami in barvami, te njihove gramatike oziroma sintaktike, ki je mnogokrat ni niti malo lahko odkriti, ne poznamo, se nam umetniška dela pogosto dozdevajo tako čudaška in nesmiselna.

Na kratko razložiti, kaj je likovna gramatika oziroma kaj so likovne gramatike, ker jih je več, ni mogoče. Prav tako ni mogoče, kar je za gramatiko dovolj nenavadno, navesti serije utrjenih pravil, ki bi nekemu, če bi se jih držal, zanesljivo pomagala razumeti vsako likovno umetnino ali jo celo ustvariti. (Razlog za to leži v tem, da smisel umetnosti ni v uporabi, ampak v izgradnji oziroma *izumu* gramatike.²⁹) Mogoče pa je pokazati, kje je bistvo likovne gramatike oz. gramatik: namreč v ustvarjanju in razumevanju prostorskih odnosov.

Naj stvar spet ponazorim s primerom (slikovna priloga 17).³⁰ – Smo v parku. Ko hodimo okrog, na nekem travniku naletimo na vrsto razmetanih različno dolgih (pribl. 30 × 30 × 250 cm) blokov iz obdelanega apnenca. Nekateri ležijo na tleh, spet drugi so po strani zapičeni v zemljo. Zdi se, kot bi jih nekdo preprosto pozabil pospraviti. Sprašujemo se zakaj; in morda se ob takem neredu celo slabo počutimo. Zato odidemo dalje. Sprehajamo se naprej, povzpne se na griček in sedemo na klop, da bi se spočili. Skoraj smo že pozabili na apnenčaste bloke, ko jih spet zagledamo. A tokrat povsem drugače. Nič več kot kup razmetanega kamenja, ampak kot jasno prepo-

Main: Suhrkamp, 1964, s. 217). Prim tudi: § 44 iz Wittgensteinove *Philosophische Grammatik*: »Gramatika – to so poslovne knjige jezika, iz katerih mora biti mogoče razbrati ne le tisto, kar zadeva bežne občutke, ampak dejanske jezikovne transakcije.« (L. W., Schriften 4).

29 Prim. Arthur Koestler, *The Act of Creation*, London: Pan Books, 1970, s. 382.

30 Prim. ob tem članka: Markus Brödel, *F den durch den Skulpturenwald* (v: Kunstforum International, Bd. 73–74/1984/, s. 89–116) in Lucius Burckhardt, *Skulpturen in Park* (prav tam, s. 117–141).



Slikovna priloga 17: Markus Raetz, *Anamorfoza*, 1984, apnenec, prostorska instalacija, pribl. 250 × 600 × 450 cm, Merian-Park, Brüglingen, Švica (v: Kunstforum International 73–74 (1984), s. 128).

znavno shematično podobo človeškega obraza. To nas osupne. Podoba je bila že vseskozi v tistem razmetanem kamenju, le opazili je nismo. In sicer zato, ker nismo videli in razumeli odnosov med kamnitimi bloki. Zdaj, na tej prostorsko privilegirani razgledni točki, na kateri smo se znašli skorajda po naključju, pa se je stvar v hipu razjasnila: vidimo povezave. Vidimo smisel prejšnjega nereda. Kakšen čudovit občutek.

Razumeti *estetsko* vsebino likovne forme pomeni ravno razumeti njej lastne odnose oziroma povezave med njenimi sestavinami (oblikami, barvami), odnose, po katerih se bistveno razlikuje od vsake druge likovne forme. V čem je ta bistvena razlika? Ne v podobi shematičnega obraza, ki – odkrito povedano – ni nič posebnega, ampak v izvirnem načinu, na katerega nam je bila ta podoba prostorsko »uprizorjena«. Ta način, ki se kaže v posebnem tipu prostorskih (sintaktičnih) odnosov med sestavnimi deli instalacije, je estetsko bistvo *Raetzove* (in nasploh vsake likovne) stvaritve. Tako da lahko pritrdimo Wittgensteinu, ki pravi, da je bistvo vedno izraženo v sebi ustrezni obliki gramatike.³¹

Doživeti estetsko³² vsebino neke likovne umetnine torej pomeni, doživeti njeno imanentno gramatiko, tj. tip vizualno–prostorskih odnosov med njenimi deli. Teh odnosov pa seveda ni mogoče odkriti tako, da se v gibanju po prostoru – kot v Raetzovem primeru, ki je v tem pogledu nekaj posebnega – skorajda slučajno najdemo na razgledišču, s katerega se nam stvari razjasnijo. Nasprotno. Pri

31 Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, 371; v: isti, *Werkausgabe*, Bd. 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, s. 398.

32 Umetniška dela lahko namreč nosijo tudi t.i. neestetske (ikonografske, narativne, simbolične, filozofske idr.) vsebine. O njih na tem mestu kljub njihovi pomembnosti namerno nisem veliko govoril; in sicer zato, da bi s tem prišle bolj do izraza – večinoma skrite – estetske, oblikovne vsebine.

večini likovnih umetnin takega razgledišča ni v realnem prostoru, ampak si ga moramo izgraditi v svoji notranjosti. In sicer na ta način, da analiziramo in dešifriramo diskretno vizualno–prostorsko organizacijo likovnih umetnin kot oblik v realnem in družbenem prostoru.

Skušajmo to storiti na dveh zelo različnih primerih iz starejše in moderne umetnosti.

e) Dve analizi

Po prvi primer stopimo v renesanso (slikovna priloga 18).

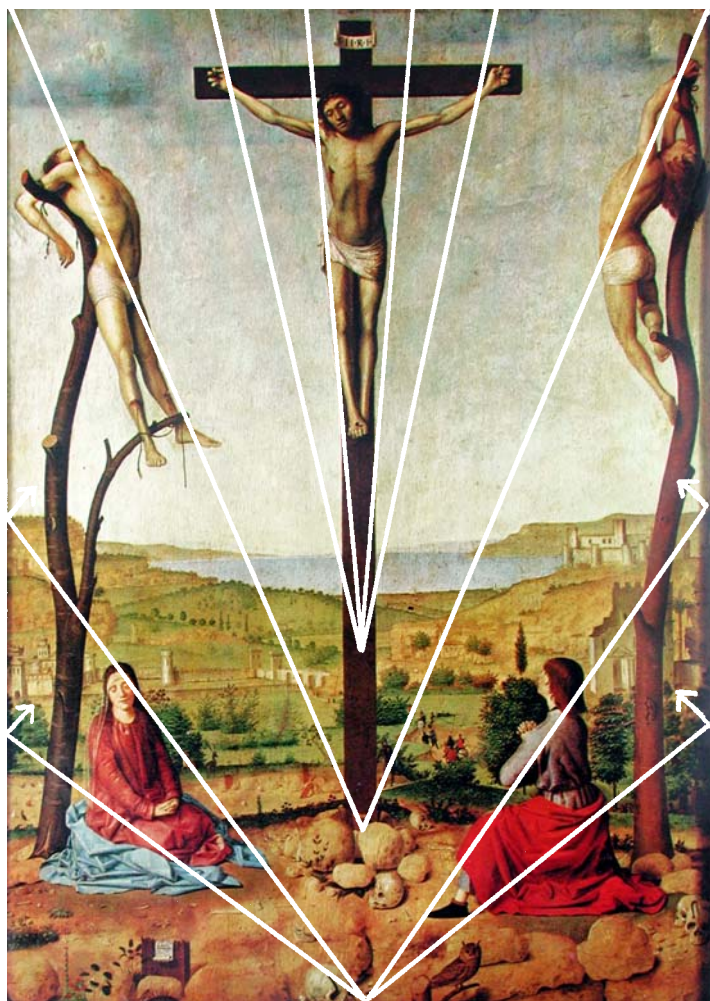
– Pred seboj imamo znano in razmeroma pogosto upodabljano tematiko križanja (Antonello da Messina, *Trije križi*, 1475). Kot pripadniki kulture, ki ji je krščanstvo vtisnilo globok kognitivno–simbolični pečat, spontano prepoznavamo upodobljene osebe: Jezusa Kristusa v sredini, njegova soobsojenca (popularno imenovana levi in desni razbojnik), Jezusovo mater Marijo, njegovega učenca Janeza, rimske legionarje v tretjem in četrtem planu – in z večjo ali manjšo mero poznavanja sledimo smislu predstavljenega dogajanja, katerega vsakomur dostopni skupni imenovalec je drama skrajnega človeškega nasilja in trpljenja. Toliko zna iz slike spontano razbrati laični gledalec.

Zgodovina, krščanska teologija in ikonografija vedo povedati več in bolj natančno. Slika prikazuje dogajanje, ki se je odigralo leta 30 na 14. dan judovskega meseca *nisána*³³ okrog poldneva, ko so rimski legionarji na vzpetini Golgota v bližini Jeruzalema po predhodnem sodnem postopku s še dvema drugima obsojencema justificirali

³³ Po našem koledarju 7. april l. 30.



Slikovna priloga 18: Antonello da Messina, *Trije križi*, 1475, olje na lesu, 59,7 × 42,5 cm, Musée Royal des Beaux Arts Antwerpen.



18 c

Ježusa iz Nazareta, imenovanega Kristus³⁴ oziroma Mesija (= maziljenec), ker so nekateri Judje v njem prepoznali po prerokih napovedovanega od Boga obljubljenega nacionalnega, političnega, vojaškega in verskega voditelja, ki bo obnovil »pravo čaščenje Boga«, vladal v miru in pravičnosti in Izraelce osvobodil ter revitaliziral v velik narod. Ta je kakšna tri leta pred tem hodil po Izraelski deželi, obdan z majhno skupino stalnih učencev in somišljenikov, na izviren način pridigal in samozavestno učil svoj nekonvencionalni religiozno–etični nauk ter na nerazložljive načine zdravil ljudi. Po njem se je, kot pravi dikcija Apostolskih del, godilo *mnogo znamenj in čudežev*³⁵ (Apd 2, 22), katerih skupni imenovalc je fenomenološka neverjetnost in dobro ljudi. Samega sebe je odkrito imenoval *Mesijo* (Jn 4, 25–26) in *božjega sina* (Mt 16, 13–20, Mt 26, 63–64, Mr 14, 61–62), s čimer je prišel v spor z voditelji izraelskega ljudstva, ki so imeli o tem, kakšen bo Mesija in kaj bo storil, ko bo prišel, radikalno drugačne predstave. Obtožili so ga bogokletstva in pri rimskih zasedbenih oblasteh izposlovali njegovo smrtno obsodbo.

Usmrtitev je bila izvršena še isti dan in sicer s križanjem, to najokrutnejšo in najsramotnejšo obliko kaznovanja, ki so jo Rimljani uporabljali zgolj za kaznovanje upornih ali pobeglih sužnjev in zločincev, ki niso bili rimski državljani. Obsojenec je moral sam nositi prečni tram križa, medtem ko ga je v zemljo zabit navpični že čakal na morišču. Obsojenca so pred eksekucijo slekli

34 Gr. *Christós*, prečrkovano v lat. *Christus*, ki pomeni isto kot hebr. izraz *mašiah*, ki se je prek grškega prečrkovanja v slovenščini udomačil kot *mesija* (*Sveto pismo stare in nove zaveze. Slovenski standardni prevod iz izvirnih jezikov*, Ljubljana: Svetopisemska družba Slovenije, 1996, s. 1869).

35 »*Viri Israelitae, audite verba haec: Iesum Nazarenum, virum approbatum a Deo in vobis, virtutibus, et prodigiis, et signis, quae fecit Deus per illum in medio vestri, sicut et vos scitis ...*« (Apd 2, 22).

(kar je bilo zaradi judovske averzije do golote še posebej sramotno), mu zapestja privezali ali z žebliji pribili na prečni tram, ki so ga nato dvignili in pritrldili na navpični del križa, na katerega so – nad lesenim podstavkom približno na polovici pokončnega trama – privezali oziroma pribili še njegove noge. Na križ pribiti obsojenci, ki so se z nogami opirali na ta podstavek, so umirali v neznosnih bolečinah, ki so včasih trajale tudi po več dni. Smrt je običajno nastopila zaradi zadušitve, ko je razpetemu zaradi strašnega pritiska izskočil prsni koš. Na križ so pritrldili tudi napis (*titulus*) z imenom obsojenca, krajem njegovega bivališča in zločinom, zaradi katerega je bil kaznovan. V tem primeru je v hebrejščini, latinščini in grščini pisalo: »Jezus Nazarečan, judovski kralj« (prim. Jn 19, 19–22).

Križanje je spremljala znatna množica zijal, nekateri »voditelji ljudstva« in nekateri svojci na smrt obsojenih. Ko so bili vsi trije obsojenci – Nazarečan na sredini, na njegovi levi (po apokrifnem izročilu) Gesta oziroma Duma in na njegovi desni Dizma oziroma Tit – na križu, so jih pričeli mnogi izmed prisotnih izzivati in sramotiti. Dialog se je, kot poroča Lukov Evangelij, razvil celo med križanimi samimi: »Eden od hudodelcev, ki sta visela na križu, ga je (Jezusa, op. avt.) preklinjal in mu govoril: ‚Ali nisi ti Mesija? Reši sebe in naju!‘ Drugi pa mu je odgovoril in ga grajal: ‚Ali se ti ne bojiš Boga, ko si v isti obsodbi? In midva po pravici (...) ta pa ni storil nič hudega.‘ In govoril je: ‚Jezus, spomni se me, ko prideš v svoje kraljestvo!‘ In on mu je rekel: ‚Resnično, povem ti: Danes boš z menoj v raj.‘« (Lk 23, 39–43)

Poleg Jezusovega križa pa je stala tudi skupina žena z njegovo materjo. »Ko je Jezus videl svojo mater in zraven stoječega učenca, ‚katerega je ljubil‘, je rekel svoji materi:

„Žena, glej, tvoj sin!“ Potem je rekel učencu: „Glej, tvoja mati!“ In od tiste ure jo je učenec vzel k sebi.« (Jn 19 26–27).

Ob šesti uri (tj. opoldne) se je po vsej deželi stemnilo do devete ure (tj. do treh popoldne). Okrog devete ure pa je Jezus zavpil z močnim glasom »*Eli, Eli, lemá sabab-táni*« (Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil) ... in izdihnil.

Ker pa je bila naslednji dan *Pasha*, največji judovski praznik, so Judje prosili rimskega prokuratorja *Poncija Pilata*, da bi križanim noge strli – kar pomeni, da bi pospešili njihovo smrt –, trupla pa sneli, da bi ne ostala na križu, kot zapoveduje starozavezna postava (5 Mz 21, 22–23). Prišli so torej vojaki in zlomili noge obema Jezusovima soobsojencema, ko so prišli do njega in videli, da je že mrtev, pa mu nog niso strli, ampak mu je eden izmed vojakov s sulico prebodel srce (Jn 19, 31–37).

Potem je *Jožef iz Arimateje*, član *Sinedrija* in eden od Jezusovih skrivnih pristašev, prosil Pilata, da bi njegovo truplo pokopal in Pilat je dovolil. Truplo so po judovski navadi balzamirali (čeprav zaradi pomanjkanja časa bolj provizorično), povili s povoji in v vrtu, blizu kraja, kjer je bil križan, položili v nov grob, v katerega še nihče ni bil položen (Jn 19, 41). Pred vhod pa zavalili velik in težak kamen. Prvi dan po *pashi*, tj. prvi dan tedna so šle žene (Lk 24), ki so Jezusa že prej spremljale, h grobu, da bi delo balzamiranja dokončale. S seboj so nesle dišave, ki so jih pripravile, in se pomenkovale o tem, kako bodo odvalile kamen z groba. Na veliko presenečenje pa so našle kamen že odvaljen in grob odprt – in to kljub temu, da so dali Judje grob zastražiti (Mt 28, 62–66). Vstopile so, a trupla niso našle. »Ko so bile zaradi tega zbegane, sta nenadoma stopila k njim dva moža v sijočih oblačilih. Prestrašile so se. Onadva pa sta jim rekla: „Kaj iščete

živega med mrtvimi? Ni ga tukaj, temveč je bil obujen. Spomnite se, kako vam je govoril, ko je bil še v Galileji: ›Sin človekov mora biti izročen v roke grešnih ljudi, biti križan in tretji dan vstati.‹, Tedaj so se spomnile njegovih besed.« (Lk 24, 4–8) Vrnile so se domov in vse sporočile Jezusovim učencem, ki pa jim niso hoteli verjeti vse dotlej, dokler se, kot poročajo evangelisti, vstali Kristus ni prikazal tudi njim.³⁶

Ta historično dokumentirana ikonografska dejstva vnesejo v naš odnos do slike več oprijemljivih elementov. V tem oziru so nam v pomoč. Vendar pa leži v njih tudi nevarnost, da speljejo našo pozornost *stran* od slike. K temu, da nas bolj od slike začenjajo zanimati npr. politične razmere v okupirani Palestini, življenjepisi protagonistov, podrobnosti eksekucijske tehnologije, religiozno–metafizični aspekti dogajanja ipd., za *estetsko* vsebino slike, tj. za njej imanentno (ob)likovno gramatiko pa se nehamo zanimati. Preprost premislek pove, da tak pristop ne bi bil na mestu: če bi nam slikar o opisnem dogodku hotel govoriti kot politični analitik, biograf, zgodovinar ali teolog, bi lahko to storil na bistveno bolj priročen način (kar pomislimo, koliko bi o zgoraj omenjenih temah bilo mogoče povedati v nekaj stavkih), kot pa da je dneve in dneve v zahtevni oljni tehniki podslikoval, laziral (od. *lazura* = prosojni barvni namaz), modeliral in minuciozno detajliral podobo hipotetičnega prizora. Če je torej dogodek slikal, potem lahko upravičeno sklepamo, da je to počel zato, da bi nam s tem povedal kaj, kar bi bilo npr. z besedami in stavki nemogoče povedati. Kaj?

Skušajmo – z vsem upoštevanjem ikonografskih dejstev – to ugotoviti z oblikovno–prostorsko analizo naslikanega.

³⁶ Prim. Mt 28, 16–20; Mr 16, 14–18; Jn 20, 19–23; Lk 24, 36–50; Apd 1, 6–8.

Poglejmo, na kakšen *način*, tj. s pomočjo kakšne gramatike – v kateri je, kot rečeno, izraženo *bistvo* – nam slikar govori o ikonografskih dejstvih. In zaslutili bomo to bistvo ...

Ko opazujemo da Messinovo *Križanje*, je verjetno prvo, kar nas – vajene dinamike in krutosti modernega sveta – preseneti, neka nenaravna, skorajda idilična pohlevnost prizora. Običajnemu gledalcu je ob njem potrebno precej namernega napora in vživljanja, da občuti vsaj drobec tiste srhljivosti, ki mu jo takorekoč sam od sebe pričara filmski posnetek (precej »lažje«) usmrtitve na električnem stolu. S svojo neprikrito simetrijo deluje prizor za današnji okus preveč statično, nekam otrplo, podobno gledališki sceni pred idilično renesančno pokrajino, v kateri se nič ne dogaja. Tudi upodobljene osebe so nekam nenaravno rezervirane in pogreznjene vase. Nobene pričakovane mimike, gestike in strasti ni v njih. Kristus in oba razbojnika celo bolj spominjajo na lepo razvite atlete, ki so pravkar stopili iz grškega kopališča, kot pa na ljudi, ki ta trenutek prestajajo eno najstrašnejših, če že ne najstrašnejšo torturo, kar si jih je kdaj izmislila človeška *iustitia*. V primerjavi s kakšnim Grünewaldovim Kristusom je da Messinov naravnost galanten.

Utegnemo celo pomisliti, da je slikar napravil vrsto neodpuštljivih ikonografskih napak, ko je na prizoru nekako »zminimaliziral« kopico ustaljenih predstav, ki po splošnem prepričanju neogibno sodijo k obravnavani tematiki.

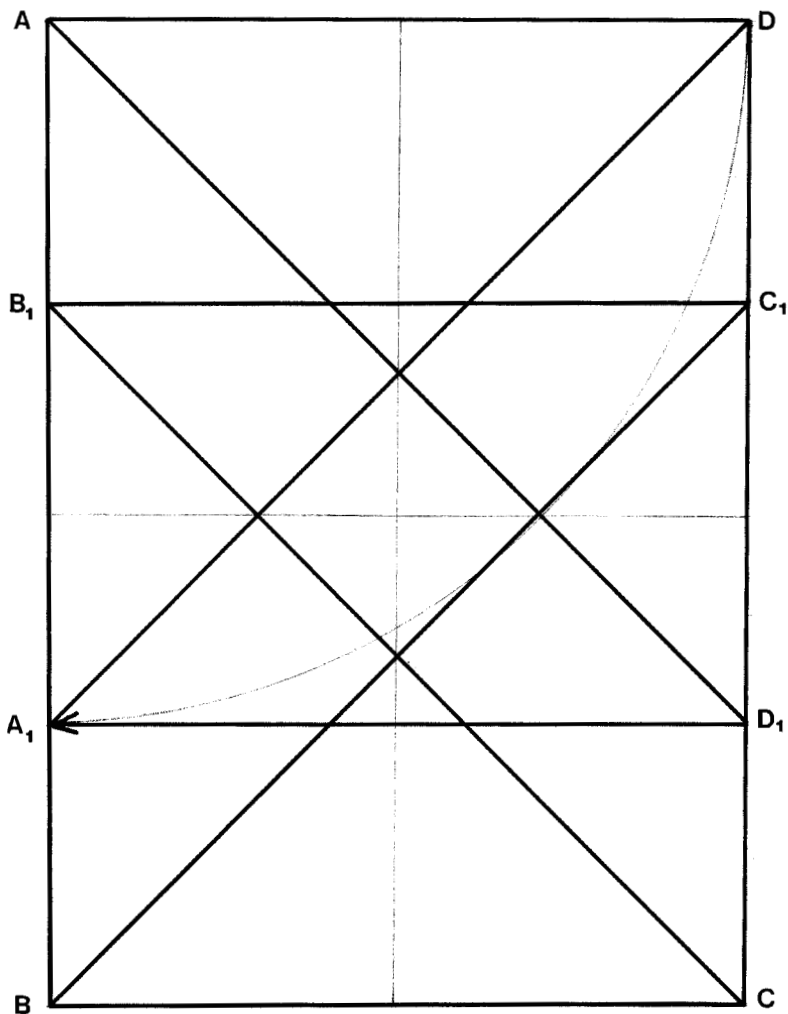
Tako nam govori likovna zunanost, tj. videz upodobljenih stvari in oseb. Kaj pa nam lahko pove (ob)likovna struktura tega videza?

Za temelj likovne organizacije celotne figuralne kompozicije je slikar izbral v njegovem času pogost kompozicijski princip zvrčanja krajših stranic pravokotnika,³⁷

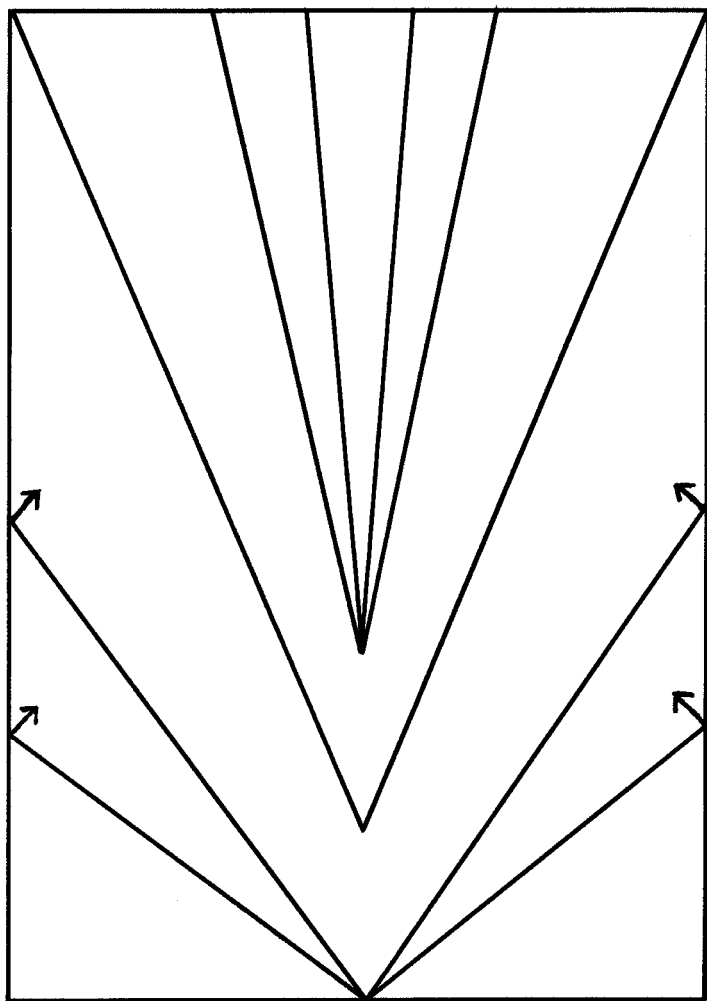
ki so ga slikarji, ker temelji na oblikovanju »presečne množice« dveh kvadratov, radi uporabljali takrat, ko so želeli upodobiti srečanje, medsebojni preplet, konflikt ali razhajanje dveh dogajanj. V pokončnem formatu ABCD (slikovna priloga 18a) je stranico AD zvrnil na daljšo stranico AB in pri tem dobil točko A_1 . Iz nje je povlekel pravokotnico in na stranici CD dobil točko D_1 . Tako je v zgornjem delu formata oblikoval kvadrat AA_1D_1D . Isti postopek je nato ponovil še v spodnjem delu formata, ko je spodnjo stranico BC zvrnil na levo pokončno stranico AB in s tem oblikoval spodnji kvadrat BB_1C_1C . Celoten format sta tako obvladovala dva delno prekrivajoča se kvadrata, ki jima je slikar včrtal še pripadajoče diagonale. S tem je slikar oblikoval osnovno strukturno omrežje, v katerega je skušal logično ujeti smiselno prostorsko razporeditev ikonografskih elementov.

To pa je bil šele začetek. To prvo organizacijsko splošnost, ki je bila sposobna nuditi (le) globalno ogrodje za bodočo likovno dramo, je bilo potrebno sedaj nekako razgibati, še zlasti pa konkretizirati. V ta namen je slikar nadaljnji gradnji dela postavil na pot dve temeljni odločitvi. Najprej to, da bo likovno in vsebinsko napetost gradil s pomočjo kompozicijskih silnic upodobljenih figur, tj. s pomočjo njihovih gibanjskih rezultatov. In nato, da bo dinamiko dogajanja, ki se izraža skozi stopnjevano eksistencialno stisko upodobljenih oseb, simboliziral s kotom, ki ga njihove gibanjske silnice oblikujejo z gibanjskimi silnicami drugih figur.

37 *Le rabattement des petits côtés sur les grands*: podr. glej v: Charles Bouleau, *Charpentier. La géométrie secrète des peintres*, Paris: Éditions du Seuil, 1963, s. 44–49 (angl. prev.: *The Painter's Secret Geometry. A Study of Composition in Art*, London: Thames and Hudson, 1963).



18 a



18 b

Skica nam kaže (slikovna priloga 18b in 18c), kako se ta kot logično ostrí od obeh prič križanja v spodnjem delu kompozicije – kjer navidezna diagonala spodnjega levega kvadranta Marijo dobesedno udarja po glavi in likovno simbolizira težo udarca, ki ga je preživela ob sinovi smrti – do obeh soobsojencev in do osrednje Kristusove figure z razpetimi rokami. V korpusu trpečega Kristusa se silnice že tako približajo, da bi bil naslednji korak popolna sublimacija v simbolično idealiteto vertikale. Upodobitev je torej v fazi, ko bo naraščajoče trpljenje zdaj zdaj prebilo okope nasilja in se izmaknilo v nadzemeljsko in nadjuridično mistično poravnavo, kar je v idealnem soglasju z religiozno intenco tematike. Pred seboj imamo torej v vstajenje naravnane Kristusa. Od tod tudi njegova idealizirana polnoplastična upodobitev, ki nas je na začetku zbodla.³⁸

Zanimiva pri tem pa ni zgolj nenavadnost trenutka, ki ga slikar izbere iz kontinuitete motivnega dogajanja in ga skuša upodobiti. Zares presenetljiv je – vsaj zame izjemno domiselni in z ozirom na velikost formata pre-

38 Ob tovrstnih analizah se seveda redno zastavlja vprašanje, če je umetnik strukturno ogrodje dela zares načrtoval in zarisoval tako, kot je bilo pokazano v analizi. Moj odgovor na to znamenito vprašanje je: *Tega nam preprosto ni treba vedeti*. Formalna analiza, ki jo je mogoče vselej preveriti, zgolj odkriva, kakšni strukturni odnosi vladajo med oblikami v likovnem delu in kakšne hermenevtične obveze oz. posledice imajo, ne zanima pa je, kako so ti odnosi nastajali v likovnikovi glavi in »prihajali« na platno. Ko si skuša predstavljati okoliščine gradnje slike, da bi na ta način odkril njeno imanentno estetsko, (ob)likovno vsebino, je analitiku povsem jasno, da se je že iz razlogov logičnega nasprotovanja nemogoče postavljati na stališče opazovalca, ki bi neposredno spremljal graditvene faze (čeprav obstajajo tudi – sicer redka – dela, pri katerih so te predhodne faze risarsko ali fotografsko dokumentirane). Zato ne pravim, da analiza te faze opisuje take, kot so v resnici bile, temveč kot nam jih narekuje končno stanje forme, s katero imamo opraviti; ne torej nastajanje samo na sebi, marveč t ko, kot se prikazuje opazovalcu z vrha lestve, ki mu jo je zgradila forma sama [prir. po: T. de Chardin, *Le phénomène humain*, s.29–30 (*Pojav*, s. 12–13)].

senetljivo monumentalni – *način*, na katerega je slikar ta metafizični trenutek uspel prevesti v prostorske ekvivalente, ki na prvi pogled nimajo nič skupnega z logiko religiozne dinamike, jo pa lahko nazorno predstavijo, doživljajsko približajo in v gledalcu na zelo intimen način duhovno »oživijo«.

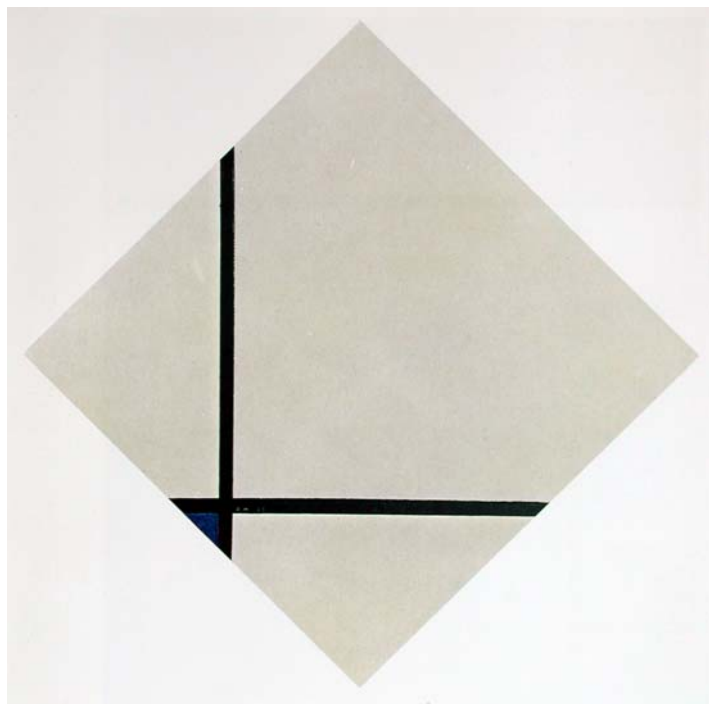
To, kar je na začetku dajalo vtis površinskega odslikovanja videza upodobljenih figur, se skozi oblikovno-prostorsko analizo razodene kot izredno premišljeno in logično komponiranje pojmovnih elementov slike.

– Drugi primer sem izbral iz moderne umetnosti. Gre za sliko *Kompozicija z modro nizozemskega slikarja Pieta Mondriana* (slikovna priloga 19).

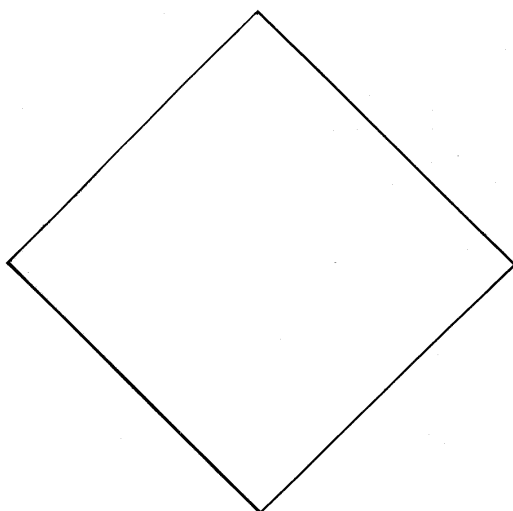
Pred seboj imamo skorajda prazno belo platno, ki je postavljeno na eno od oglišč, na tem platnu pa sta dve pravokotno prekrizani debeli črni liniji, katerih sečišče je pomaknjeno močno navzdol in na levo od geometrijskega središča slike. Obe liniji v spodnjem levem kvadrantu koordinatnega sistema, ki ga oblikujeta, s stranico formata oklepata majhen trikotnik temne ultramarin modre barve. In to je vse.

Treba je imeti že kar razvito domišljijo, da situacija, ki jo imamo pred seboj, vzbudi v nas asociacijo na tloris vile ob morju ali na jambor in jadra Sindbadove ladje. Morda bi v njej še najlaže prepoznali sliko fug med keramičnimi ploščicami v kopalnici. A vse to nas ne bi pripeljalo bliže sliki.

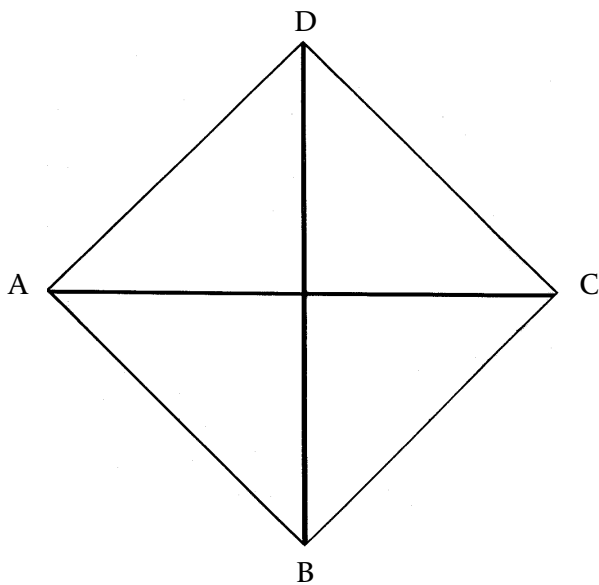
Smisel slike očitno ni ne v asociacijah, ki naj bi jih v nas vzbujala, ne v upodabljanju izrezov iz realnega življenja. V čem pa potem? Najmanj, kar lahko na to odgovorimo, je, da »v delanju slik«, v veselju nad njihovim konstruiranjem.



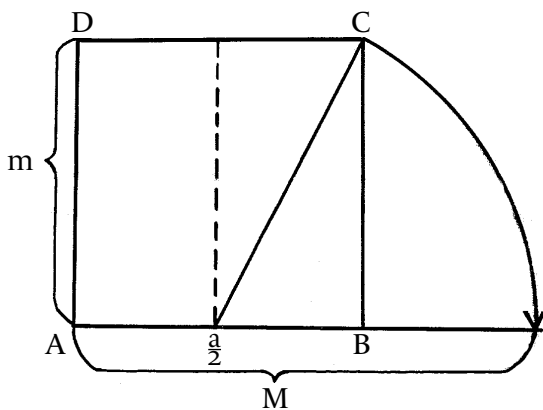
Slikovna priloga 19: Piet mondrian, *Kompozicija z modro*, 1926, olje na platnu, 85 × 85 cm, Museum of Modern Art, New York (repr. po: Italo Tomassoni, *Piet Mondrian*, Ljubljana: DZS, 1971, repr. 34).



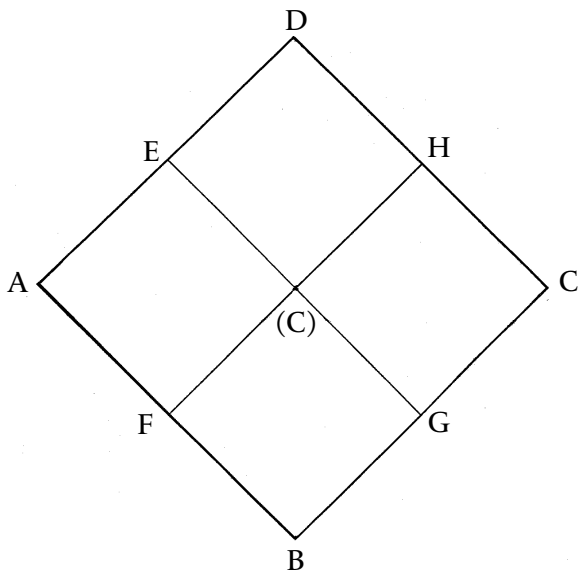
19 a



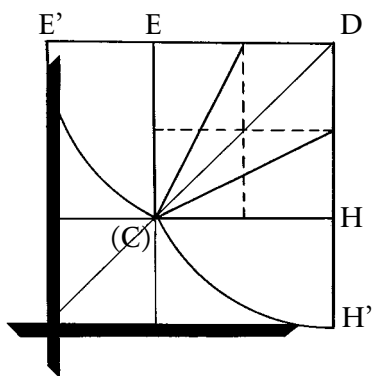
19 b



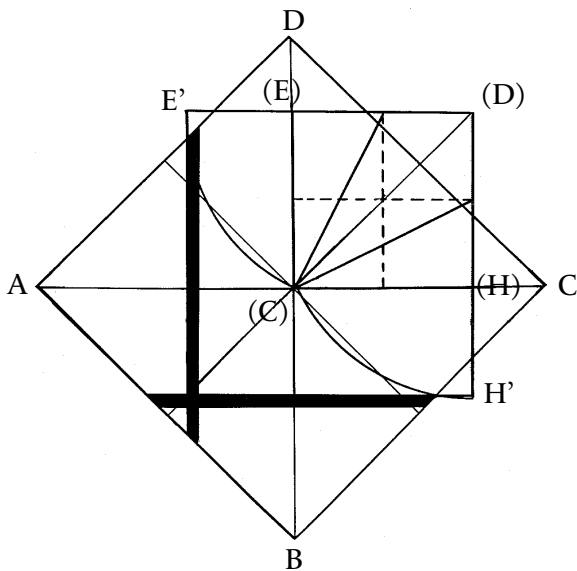
19 c



19 d



19 e



19 f

Konstruiranje? Ali je ta slika konstruirana? Ali nista obe liniji tam, kjer sta, po naključju? Ju ni slikar tja postavil »po občutku« – tako, kot bi to lahko storil kdorkoli od nas? Poglejmo. A začnimo od začetka.

Vživimo se v slikarjevo situacijo. V roke vzamemo lepo grundirano kvadratno belo platno (lepše od mnogih slik, kot pravi slikar W. Kandinsky³⁹). Podržimo ga v rokah in ga samodejno postavimo na slikarsko stojalo ... tako, da leži na eni svojih stranic, podobno kot običajno postavljamo predse liste papirja, na katere bomo pisali. Naš slikar pa ne ravna tako. Namesto da bi platno postavil v vodoravno lego in tako dobil stabilno prostorsko situacijo, ga postavi na eno od oglišč, in s tem ustvari zelo nestabilen prostor, ker prostorske osi (simetrane) tako postavljenega formata niso usklajene z našimi telesnimi osmi in s silo teže. Imamo (neprijeten) občutek, da se bo format (vizualno) prevrnil na eno ali na drugo stran (19a). Situacijo bi torej bilo potrebno uravnovesiti. A kako? Hitra, toda ne preveč domiselna rešitev bi bila, da bi v formatu poudarili njegove diagonale (19b). Na ta način bi sicer dobili stabilen, uravnovešen, ne pa tudi zanimiv in presenetljiv prostor. Naš slikar se torej za to možnost ne more ogreti. On želi več: stabilnost na presenetljiv, dinamičen in kompleksen način.

Toda kaj bi to bilo? In še posebej: Kako bi bilo to mogoče doseči z minimalnimi sredstvi in na nesuhoparen, človeku prilagojen način, s humanizacijo geometrije?

Slikar poizkuša najprej s tem, kar mu ponuja sam kvadratni format. To so njegove diagonale in simetrane. Z njimi se orientira po prostoru, ki si ga je izbral za likovno akcijo. Vendar ima ta risarska orientacija za posledico

39 Robert Goldwater & Marco Treves (ur.), *Artists on Art, from the XIV. to the XX. century*, New York: Pantheon books, 31945, s. 7.

samo čisto simetrijo: levo je enako desnemu, zgornje spodnjemu itn. Vse skupaj pa je splošno znano in dolgočasno. Stabilnost je s tem sicer dosežena, vendar na statičen in monoton način. Iz simetrije je torej potrebno narediti nekaj več, treba jo je napraviti bolj zanimivo. Odnosi med deli morajo postati dinamični.

Slikar se spomni na vedo o proporcih, ki jo je študiral, in na neko, v naravi in v človeškem telesu najbolj razširjeno sorazmerje, ki so ga renesančni likovni ustvarjalci prav zaradi tega imenovali tudi »božansko sorazmerje«⁴⁰ ali »zlati rez«.

Kaj pa je »zlati rez«? Kadar gledamo nekega človeka, spontano presodimo, ali je vitek, debel, čokat, srednje postave ipd. To lahko storimo zato, ker – ne da bi se tega zavedali – primerjamo njegovo višino z njegovo širino. Tako presojava tudi vse ostale predmete, ki jih vidimo. Primerjave tega tipa so našemu gledanju tako rekoč »vrojene« in jih zato vid v obliki spontanih presoj izvršuje avtomatično. Seveda pa je relacije med dolžinami mogoče tudi eksaktno proučevati in jih izražati na matematični način. Študij sorazmerij ali proporcev – ki ga zasledimo že v zelo starih kulturah in traja do današnjih dni – je pokazal, da v naravno nastalih oblikah nad vsemi drugimi vrstami proporcev prevladuje sorazmerje, pri katerem je manjša dolžina (*minor*) v odnosu do večje dolžine (*Maior*) v enakem razmerju kot večja v odnosu do vsote obeh [$m : M = M : (m + M)$]. To razmerje je enako 1 : 1,61803... in se imenuje »zlati rez«.

V likovni umetnosti, kjer zlati rez služi predvsem za delitev ploskev in dolžin v estetske aranžmaje, se namesto

40 Pač v skladu s predpostavko, da je svet ustvaril Bog. In če je v svetu posebej pogosto neko sorazmerje, je tako pogosto zato, ker je tako hotel Bog. Torej je to božje sorazmerje – *divina proportio*.

izračunavanja zlatoreznih razmerij uporabljaja njihovo načrtovanje. Najpreprostejša oblika načrtovanja zlatega reza, ki pa za naš primer povsem zadostuje, je naslednja. Če imamo dano krajšo razdaljo (m) in iščemo daljšo (M), ki bo z njo v razmerju zlatega reza, ravnamo takole: nad krajšo razdaljo načrtamo kvadrat, ta kvadrat nato s simetralo razdelimo na dve polovici, za konec pa diagonalo polovice kvadrata s šestilom zvrnemo na podaljšano osnovnico. Razdalja, ki smo jo na ta način dobili, tvori z izhodiščno razdaljo zlatorezno razmerje (19c).

Kako je to uporabil naš slikar? Naslonil se je na dejstvo, da simetrale izbranega formata razdelijo format na štiri enake, osnovnemu skladne kvadrata (19d). Izbral si je enega od njih (EDHC) in ga (kot kaže slikovna priloga 19e) v dveh smereh (na levo in navzdol) zlatorezno razširil. Dobil je na zlatorezni način dinamično razdeljen kvadrat; pravzaprav dva zlatorezna pravokotnika s skupnim kvadratom nad krajšo stranico. Sedaj pa mu ni bilo treba drugega, kot da je kvadrat osnovnega formata uskladi s tem novodobljenim kvadratom. In sicer tako, da je zlatorezno delitev novonastalega kvadrata priredil diagonalam osnovnega, pri čemer sta se središče formata (C) in središče zlatorezne razširitve (C) enostavno pokrili (19f). Na ta način je dobil poziciji obeh črnih linij in (kar nakazujejo njuni prirezani konci) aktiviral tudi prostor zunaj formata.

S posebnimi oblikotvornimi »transakcijami« je torej slikar hkrati dosegel več stvari: a) v izhodiščni postavitvi formata je dosegel stabilnost, ker je vanjo na presenetljivo mesto vnesel gravitacijski koordinati, b) ustvaril je prostor, ki se ne končuje s fizičnimi mejami likovnega prostora, ampak se preko njih nadaljuje in je dostopen naši imaginaciji in c) vse to je storil na izrazito *human*

način, saj je zlatorezno razmerje, ki ga je uporabil, po eni strani – statistično gledano – za človeka najbolj privlačno, po drugi strani pa v umetnikovi rabi tudi izrazito duhovito izkoriščeno.

Primer je, upam, pokazal, da je v likovni umetnosti mogoče zelo veliko povedati tudi takrat, ko na zunaj ni veliko videti, in tudi takrat, ko z likovnimi izraznimi sredstvi ničesar ne opisujemo, ampak zgolj »konstruiramo« nekaj, česar v odnosih med stvarmi še ni bilo. pa je lahko.

f) Digresija o logiki reda

Morda se komu, ki je navajen, da likovna dela govorijo z bolj eksplicitnimi vsebinami, zdi, da je *Mondrianovo* delo formalistično, če že ne larpurlartistično; da pravzaprav ne govori o ničemer razen o samem sebi. Pa je temu res tako?

Če se poglobimo v logiko *reda*, ki ga je *Mondrian* vzpostavil v svojem »minimalističnem« delu, ni mogoče prezreti, kako osupljivo se ta »ekscentrični« red ujema z redom sveta. Z redom namreč, katerega težava, kot pravi *Chesterton*, ni v tem, da je razumljiv niti v tem, da je nerazumljiv, ampak v tem, da je skoraj razumljiv, a ne popolnoma; da je logičen in hkrati »odprta past za logike«, da je matematično pravilen, a ni izračunljiv brez ostanka, da je njegova natančnost razvidna, logika njegove »natančnosti« pa skrita.⁴¹ Če gledamo z globinskostrukturnega stališča, je treba reči, da je *Mondrianova* slika, ki na prvi pogled »ničesar ne predstavlja«, dejansko »slika sveta«, *imago mundi*; in to resničnejša in globlja, kot bi lahko bil marsikak videz ali ideologija, ki bi ju slika repre-

⁴¹ *Chesterton, Pravovernost*, s. 78.

zentirala. Dejansko slika ne molči, ampak nam govori o bistvenih stvareh, o teh, ki se nahajajo v podkožju in konstituirajo svet. To pa ni majhna stvar. Še posebej, ker nam slika o globinski urejenosti stvari ne le »govori«, ampak aktivno posega vanjo; ker ta urejenost istočasno tudi je. Naj pojasnim.

Filozofska spoznanja in filozofski pojmi so tako abstraktni, da so zares uporabni samo v čisti duhovnosti filozofskega diskurza. Likovna spoznanja in likovni pojmi pa se morajo v procesu artikulacije ponovno združiti s snovnimi nosilci, ki imajo ustrezne čutne lastnosti. Na primer: neko barvilo je rdeče, zato lahko slikar z njim naslika rožo, ki je zaradi te rdečine lahko tudi simbol ljubezni; dvodimenzionalna ploskev zahteva členitev, zato lahko slikar z barvami, oblikami in proporci na njej vzpostavi odnose napetosti in ravnovesij, ki so, če je njihova narava takšna, lahko ekvivalent kozmičnim členitvam in ravnovesjem. Likovno oblikovanje je zato dejansko spreminjanje snovnega sveta, ki v tem procesu pridobiva takšne duhovne razsežnosti, kakršnih v izhodiščnem stanju nima. V likovni artikulaciji se subjektivne vsebine naselijo v konkretnih likovnih materialih in jim s tem dajejo specifične oblike urejenosti, ki so hkrati snovne in duhovne. Tako postane likovni artefakt stvar v stvarnem svetu in pokaže, da je mogoče obstoječo stvarnost (pre)oblikovati in jo poduhoviti na nov, času primernejši način. V tem oziru je mogoče reči, da likovne stvaritve niso samo pripovedi o duhovnih spoznanjih, ampak njihova uporaba in verifikacija. Red, ki ga umetnost »prinese v stvari« (likovna zlasti v odnose med človekom in prostorom),⁴² ni zgolj abstrahirano, konceptualizirano in sistematizirano spoznanje o »stanju stvari«, ampak konkretna oblika tega stanja.

Skratka: umetnost ni le pripoved, ampak tudi resničnost, ni le spoznanje, ampak tudi njegova uporaba, ni le ideja, ampak tudi stanje, ni le konceptualizacija reda, ampak tudi red sam ...

Časi, ko je bilo ob umetnosti naravno govoriti o redu (proporcij, harmoniji, pravilih), so že daleč za nami. Dandanes se zdi poudarjanje te povezave staromodno in trivialno. Razloga za to sta v grobem dva. Prvi je človekovo hipertrofirano priseganje na *licentio poetico* (kar je zgolj Potemkinova vas pred človekovo nemočjo, da bi vzpostavil stabilno ravnovesje med subjektivnostjo in objektivnostjo, med svobodo in vezanostjo), drugi pa nerazvite in rigidne predstave o redu.

Svoboda in meje. »Anarhizem«, piše Chesterton, »nas zaklinja, da moramo biti drzni in ustvarjalni umetniki in da se ne smemo meniti za meje in zakone. Toda nemo-goče je biti umetnik in se ne meniti za meje in zakone. Umetnost je omejitvev; bistvo vsake slike je okvir. Če rišeš žirafa, jo moraš narisati z dolgim vratom. Če misliš, da ti tvoja drzna ustvarjalnost daje pravico narisati žirafa s kratkim vratom, boš kmalu ugotovil, da ne moreš narisati žirafe, kakor se ti zljubi. Brž ko stopiš v svet dejstev, stopiš v svet mejá. Stvarem moreš odvzeti prigodne in vsiljene zakone, ne moreš pa jim odvzeti zakonov njihove lastne narave.«⁴³

Z ozirom na to, da umetnost po naravi stvari ves čas stoji v svetu dejstev, je izguba predstave o svetu mejá zanj nekaj alarmantnega in rušilnega. Umetnost objektivno ne more prenesti, da se umetnikova svoboda s področja kontingentnosti razleze tudi na področje zakonov, ki zadevajo »naravo stvari«. In če tako epidemijo

42 Prim. Strawinsky, *Poétique musicale*, s. 69.

43 Chesterton, *Pravovernost*, s. 37–38.

samovolje že mora prenašati, potem to stori na brezobziren in potenciran način (kar pravkar tudi počenja).

Podobno misel je v eseju *Likovna in čista likovna umetnost* že leta 1936 izrazil tudi *Piet Mondrian*, ko je zapisal: »Utrujeni smo že od dogem preteklosti, od resnic, ki so bile nekoč priznane, pa so jih pozneje zavrgli. Vse bolj spoznavamo, da je vse, kar nas obdaja, relativno, in vse bolj smo se pripravljani odreči veri v večne zakone in misli o eni sami resnici. Vse to je kaj lahko razumeti, vendar ne pripelje do globokih spoznanj. Kajti so zakoni, ki smo jih ‚naredili‘ ali ‚odkrili‘, in zakoni, ki pripadajo večni resničnosti. Zastira jih stvarnost, ki nas obdaja, in se ne spreminjajo. Znanost in tudi umetnost nam kažeta, kako se sprva nedojemljiva stvarnost postopoma razodeva v dialektiki odnosov, ki so lastni stvarnem. Čista znanost in čista umetnost, ki ju ne težijo pristranskosti in predsodki, moreta pripeljati do spoznanja zakonov, ki izvirajo iz teh odnosov. (...) Umetnost nas uči spoznavati *trdne zakonitosti, ki urejajo in usmerjajo uporabo konstruktivnih elementov, vladajo kompoziciji in njihovim medsebojnim notranjim odnosom*. Te zakone lahko pojmuje kot dopolnila *temelnjemu zakonu enakosti, ki ustvarja dinamično ravnovesje in razkriva resnično vsebino stvarnosti*«.44

Rigidno in organsko. Drugi razlog za današnje načelno nezaupanje do reda v umetnosti pa je rigidno, nerazvito in zastarelo pojmovanje reda in organizacije. Menim, da bi moralo biti danes vsakomur jasno, da se *organizacija* v umetnosti razlikuje od organizacije v tehniki, vojski ali politiki. Če je na teh področjih poudarek na instrumentalnosti in pogosto na prisilni včlenitvi delov, je v umet-

44 Cit. po Tomaž Brejc (izbr. in ur.), *Slikarji o slikarstvu. Od Cézanna do Picassa*, Ljubljana: Mladinska knjiga, 1984, s. 210–211.

nosti že od nekdanj poudarek na iskanju organskosti, tj. na iskanju neke intimne *intersimpatije*, ki naj vlada med deli kompozicijskih celot. Umetnik pri organizaciji svojih form ni niti oficir niti dispečer niti projektni inženir, ki bi svojo kreatorstvo držo izživiljal s tem, da bi njegovi artefakti okrog nas zganjali kakšen »pedantno dirigirani mehanični direndaj« (A. Rebula).

Umetnik je na skrajnem dnu svojih hrepenenj vedno želel doseči tisto stanje, v katerem bi se vsebina in oblika ne povezovali na kakršenkoli način (mehanično ali z ideološko prisilo), ampak s tem, da bi se – kot zaljubljenca – med seboj strastno in nezadržno funkcionalno *privlačili*.

2. KOORDINATE LIKOVNE ČUTNOSTI

Vsak likovni artefakt je tako za ustvarjalca kot za gledalca stvar zunaj njega, s katero lahko vstopi v stik s pomočjo *čutov*. S posredovanjem čutov umetnik realizira likovno umetnino in s pomočjo čutov lahko ta umetnina vstopi v življenje in zavest gladalca. Vezni člen so torej čuti. Ta observacija nima na sebi nič takšnega, kar bi nas presenetilo, vendar pa lahko pridemo do prav presenetljivih spoznanj, če prelomimo njeno samoumevnost in pogledamo, kakšen je vpliv te mediacije čutov na umetniško artikulacijo in doživljanje.

Kot umetnost prostora temelji likovna umetnost na čutnih zakonitostih *vida* in *tipa*, saj brez njiju ni možno ne zaznavanje ne likovna artikulacija prostora.

Tip je proksimalni čut, čut neposrednega in intimnega doživetja sveta. Njegov temelj je *telesni* stik s stvarmi, največkrat izveden s posredovanjem rok. V vsebinskem oziru tip favorizira telesnost in intimno povezanost s

stvarmi, v produktivnem oziru pa ročno oblikovanje, v katerem pride njegova vsebina najbolj do izraza. Komunikacijski apel ročno izdelanega predmeta (npr. male plastike) je v prvi vrsti naslovljen na človekov telesni dotik. Ročno izdelan predmet je kulturna forma, ki izraža svojo humanost na čisto poseben način – ne skozi delo (tehnologija), ne skozi simbol (umetnost, religija), ampak skozi telesno doživetje. Ročno izdelan predmet poziva roke uporabnika, naj se ga dotaknejo, naj ga ljubkujejo, kot so ga v teku produkcije ljubkovale roke ustvarjalca.⁴⁵ Ta elementarni vidik telesne, *baptične* komunikacije je sestavni del likovne umetnosti. Dragocen pa je morda še prav posebej danes, ko je zaradi vse večje odsotnosti ročnega dela in zaradi vse bolj sofisticiranih tehnologij človekova telesnost v vsem razponu od ročne (ne)spretnosti do spolnosti tako zelo potrebna humanizacije, tj. integracije v človekovo telesno–duhovno celovitost.

Vid je čut, s pomočjo katerega dobimo okoli 90 odstotkov vseh informacij iz zunanjega sveta. Je čut, ki je po določeni dobi učenja sposoben integrirati zaznave in spoznanja drugih čutov (tudi tipa), jih povezati v bogato in kompleksno informacijo o svetu in nam to informacijo posredovati v treh dimenzijah, kar je največje število dimenzij, ki jih lahko zaznamo s kakim čutom. Zato je področje vida tudi glavna baza mišljenja. Kar vid lahko da, je duhu ne le na razpolago, ampak je zanj tudi neizo-

⁴⁵ Pred leti so v Parizu odprli *Muzej ljudske umetnosti in tradicij* (*Musée de l'art populaire et des traditions*), v katerem so razstavljeni ročno izdelani predmeti predindustrijskih civilizacij. Ta muzej je poseben po tem, da v njem ni napisov »Dotikanje in otipavanje predmetov prepovedano!«, ampak napisi, ki – zlasti otroke – vabijo k temu, da se predmetov dotaknejo. Na ta način uprava muzeja obiskovalcem omogoči, da s poudarkom doživijo njihovo površino, oblikovanost, njihovo neserijsko enkratnost, še posebej pa občutek ročnega spoznavanja stvari, se pravi vse tisto, kar je v naši postindustrijski eri tako zelo potisnjeno v ozadje.

gibno potrebno (čeprav ne tudi dovolj). Za razliko od tipa je vid *distalni* čut. Vid razdeli svet na subjekt, ki gleda, in na objekt, ki je gledan. Človek z vidom »ustvari« svoj zunanji svet in ga napravi za (*pred*)*met*⁴⁶ svojega spoznavanja. Videti pomeni, držati na distanci, nadzorovati svet daleč preko meja telesa in neposrednega okolja. Res pa je, da je vid zavezan *videzu* fenomenov, zaradi česar je izpostavljen tudi nevarnostim prevar in navideznosti.

V povzetku je mogoče reči, da sta tip in vid *ekstraspektivna* čuta, ki skušata kot dela človekovega gnostičnega aparata vsak na svoj način *drugemu* odvzeti njegovo *drugost*. Prizadevata si pretvoriti neobčuteno v občuteno, daljnje v bližnje, tuje v domače, neinteligibilno v inteligibilno, nenadzorovano v nadzorovano, transcendentno v imanentno ipd.

V tem se zelo razlikujeta od sluha, ki je *intraspektivni* čut. Sluh dopušča vstopanje drugega v notranjost subjekta in predpostavlja odprtost subjekta za drugega, se pravi nek »prostor« v subjektu, ki ga glas (beseda) drugega lahko zapolni. Če skušata tip in vid drugemu odvzeti njegovo drugost, skuša sluh tej drugosti slediti, jo poslušati in ji – če to človek oceni za smiselno – biti tudi *poslušen*. Izkušnje besede ni mogoče objektivirati na isti način kot izkušnje tipa in vida, iz nje ni mogoče napraviti predmeta, ki je vržen pred poslušalca. Beseda vedno ostane pojem, misel, *ideja, ki biva v človeku*. Njena objektivacija v govoru ali pisavi je zgolj *surogat*, nekaj, kar na idejo opozarja, je pa nikoli ne more povsem doseči in še manj nadomestiti.⁴⁷

46 Isto pove izraz *objekt* [lat. *ob* = (nas)proti, po, pred + *iacere* = vreči] ki dobesedno pomeni, »tisto, kar se vrže, postavi pred oči«.

47 Prim. npr. Karl Bultmann, *Das Christentum im Rahmen der antiken Religion*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 41965 in André Malet, *Bultmann et la mort du Dieu*, Paris: Shegers, 1968.

Perceptivni lok vida in tipa je usmerjen navzven,⁴⁸ njun gnostični in produktivni lok pa k človeku. Vid in tip skušata po eni strani bližnji in daljnji svet spoznati in nadzorovati, po drugi pa si ga prizadevata človeku približati, ga napraviti dostopnega, domačega, neposrednega. Ta temeljna intenca k spoznavanju in objektiviranju drugosti drugega je kongenitalno vpisana v vse doživljaje, ki jih pridobivamo z vidom in tipom. Torej tudi v likovne produkte in njihovo doživljanje.

V tem smislu je mogoče reči, da je likovna ustvarjalnost že samo zato, ker temelji na vizualnih in otipnih kvalitetah, usmerjena k ponavzočanju nenavzočega, k vizualiziranju nevidnega, k oblikovanju brezobličnega, k transformaciji neobčutenega v občuteno, daljnjega v bližnje, tujega v domače, duhovnega v materialno, transcendentnega v imanentno ... Dejstvo, da je odsotnemu, neobčutenemu, duhovnemu, presežnemu itn. sposobna dati »obraz«, predstavlja njeno posebno kvaliteto, saj s tem človeku omogoči, da si približa in predstavi stvari in pojave, ki bi jih sicer ne mogel niti doživeti in še manj vzljubiti (daleč od oči, daleč od srca).

Senčna stran te iskrive in uporabne kvalitete pa je vsekakor nevarnost, da likovno približevanje in objektiviranje tujega, odsotnega, presežnega itn. otrdi v preveč človeških predstavah o stvareh, na kar opozarja radikalizem druge sinajske zapovedi. (Ali če parafraziram znamenito *Einsteinovo* misel: vse je potrebno ponazoriti in poenostaviti kolikor le mogoče; vendar ne bolj.)

⁴⁸ Vid in tip ne predstavljata pasivnega sprejemanja dražljajev, ampak *aktivno* iskanje smisla v svetu.

3. LIKOVNOST MED INDIVIDUALNIM IN KOLEKTIVNIM

Kipar *Laszlo Moholy-Nagy* je nekoč izjavil, da ima umetnost dve plati: biološko in družbeno. Prva je obrnjena k posamezniku, druga k skupnosti. Z izražanjem skupnih vrednot in skupnih problemov posameznika in družbe lahko umetnost ustvari občutek skladnosti in realno skladnost med globinami individua in globinami (fizičnega in kulturnega) kozmosa. V tem oziru je umetnost *izraz* (ne odraz!) človekovega življenja v neki družbi, tj. izraz njegovih pogledov, potreb, vrednot, pa tudi transcendirajočih želja, vizij in nezadovoljstev, ki izvirajo iz neskladja med notranjim in zunanjim svetom individua.

Poglejmo ta individualno–kolektivni kontrapunkt поблиže.

Psihologija nas uči, da v vsakem človeku povezano deluje nekaj nivojev predelave sporočil iz zunanjega in notranjega sveta; vsak s svojimi specifičnimi zakonitostmi in možnostmi. Taki nivoji so: *nagonski*, *čustveni* (afekti, emocije in sentiment), *racionalni*, *individualni* in *kolektivni* nivo. Vsi nivoji se v človeku med seboj povezujejo, zato je serijo mogoče prehoditi v obeh smereh: od nagonov do racionalne misli in obratno. Če jih skušamo opazovati v njihovi funkciji, so naštetih nivojev modalitete človekovega spoznavanja, ki vsebujejo spoznanja s karakterističnimi vsebinami. Te je mogoče tudi izraziti, pri čemer lahko v izrazu sodelujejo vsi naštetih nivojev s svojimi vsebinami. Te vsebine sicer izhajajo iz individualne izkušnje, vendar jih je mogoče razumeti, ker ima vsak človek sposobnost sprejemanja informacij na omenjenih nivojih.

Na vsakem nivoju doživljanja – ali v kombinaciji večjih nivojev – pa lahko pride do neskladij med človekovim

zunanjim in notranjim svetom, tj. do neskladij med družbeno že kodificiranimi vsebinami in njihovimi subjektivnimi alternativami, med človekovo dejanskostjo in njegovimi željami. Posledica teh neskladij je večje ali manjše nelagodje oziroma stiska, ki zahteva razrešitev. Vsaka stiska je najprej doživljena kot stiska posameznika, lahko pa tudi kot stiska neke človeške skupnosti. *Milan Butina* pravi, da so te stiske ploden in pogost, čeprav ne edini izvir umetniške kreativnosti. Za umetnost, piše Butina, so posebej plodna neskladja med individualnim ter naravnim in družbenim svetom.⁴⁹

Vsakdo se rodi v svoj čas in svojo kulturo. To pomeni, da se rodi v svet, ki je na določen način že zelo natančno strukturiran. V njem se lahko počuti ugodno ali neugodno. Umetniški odgovori, ki nastajajo iz občutka ugodja, pa so drugačni od tistih, ki jih sproža občutek neugodja. Prvi danega sveta ne spreminjajo (ampak ga razvijajo in dopolnjujejo), drugi ga spreminjajo (ali vsaj poizkušajo spremeniti).

Najbolj naravna reakcija na neugodni položaj je težnja po odstranitvi vzroka neugodja. To nujno privede do poskusa preoblikovanja strukture, ki neugodje povzroča. Na likovnem področju vodi to do preoblikovanja naravnega in kulturnega prostora. Smer preoblikovanja pa je, piše *Butina*, vedno *iz znanega v neznanu, iz danega v novo*.⁵⁰

Likovno preoblikovanje in spreminjanje naravnega in kulturnega prostora je torej vedno likovni odgovor na določeno eksistencialno stisko. Človek v stiski pa navadno aktivno išče rešitev iz nje. Pri iskanju likovnega

49 Glej Milan Butina, *Likovna umetnost kot proizvod stiske*, v: isti, *O slikarstvu*, s. 115–123.

50 Prav tam, s. 117.

odgovora ima človek na razpolago zgoščena tipična izkustva človeške vrste v obliki nagonov, čustev, miselnih in kulturnih vzorcev; pri čemer je potrebno opozoriti, da se nagonske in čustvene reakcije z individualnimi in kulturnimi pojmi srečajo šele v zavesti, zlasti pa se lahko šele tu z njimi povežejo v operativne psihične celote.

Osnovna značilnost umetnika–posameznika je torej v tem, da najprej občuti in potem reagira na nezavedne vzgibe, ki jih poraja določeno nelagodje, jih dvigne v osebno in s svojim likovnim izrazom v družbeno zavest. Na ta način doseže, da postanejo njegovi odgovori dostopni in uporabni tako zanj kot za druge. »Z zavestno akcijo in z racionalnim mišljenjem jih uredi, izrazi v likovnem jeziku in tako oblikuje nove, možne modele notranje resničnosti, ki lahko postanejo nova možnost bivanja njegove individualne in družbene resničnosti. Ker je družba skupnost posameznikov, je umetnik–posameznik tipalec, senzor na specifičnem področju družbene stvarnosti. Njegova naloga je, da v stiski poišče tiste človeku najbolj primerne možnosti spreminjanja neugodne resničnosti, ki lahko odpravijo občutek nelagodja in stiske. Ker se iz nezavednega sloja sama dvigajo urejena tipična izkustva vrste v obliki obveznih psihofizioloških odgovorov – arhetipov – jih mora umetnik intuitivno dojeti in jim zavestno dati tiste nove oblike – v skladu ali v nasprotju z že obstoječimi kulturnimi vzorci in v skladu z zakonitostmi svojega izraznega medija –, ki določajo možnosti (likovnega) izraza ... Vsako oblikovanje je torej bolj ali manj zavesten proces prevajanja arhetipskih možnosti v kulturno obliko, je usmerjanje osvobodjene psihične energije, ki bi sicer lahko postala rušilna, v oblike, ki gradijo posebno obliko človeškega bivanja, likovno kulturo«. ⁵¹

Likovna umetnina je torej materializirana zamisel novega prostora. To pa pomeni, da je vedno tudi možni model za resnično preoblikovanje obstoječega prostora. Ta model lahko družba sprejme ali pa zavrne. Vprašanje, ali bo družbena skupnost ta model zares sprejela (in si tako preoblikovala nelagodje v skladu z možnostjo, ki jo ponuja umetnik) pa ni več vprašanje umetnika, ampak politike (v izvirnem grškem pomenu), tj. stvar *polisa*, skupnosti. Saj lahko delo posameznika šele v njej dobi svojo široko verifikacijo in priznanje; lahko postane (ali pa tudi ne) umetnost, saj je umetnost vedno in eminentno družbeni pojav. Pri tem seveda ni treba posebej poudarjati, da vsi modeli preoblikovanja stvarnosti, ki jih ponujajo umetniki, niso *nujno* sprejemljivi za vso družbeno skupnost, saj so samo individualni odgovori na individualno stisko. Vendar zgodovina priča tudi o tem, da je možno, da umetnik s svojim preoblikovanjem stvarnosti pripravi pogoje tudi za odpravo stiske soljudi in – kadar seže posebej globoko v arhetipične dimenzije – stisko človeka kot takega. Takrat govorimo o t. i. perealni umetnosti.

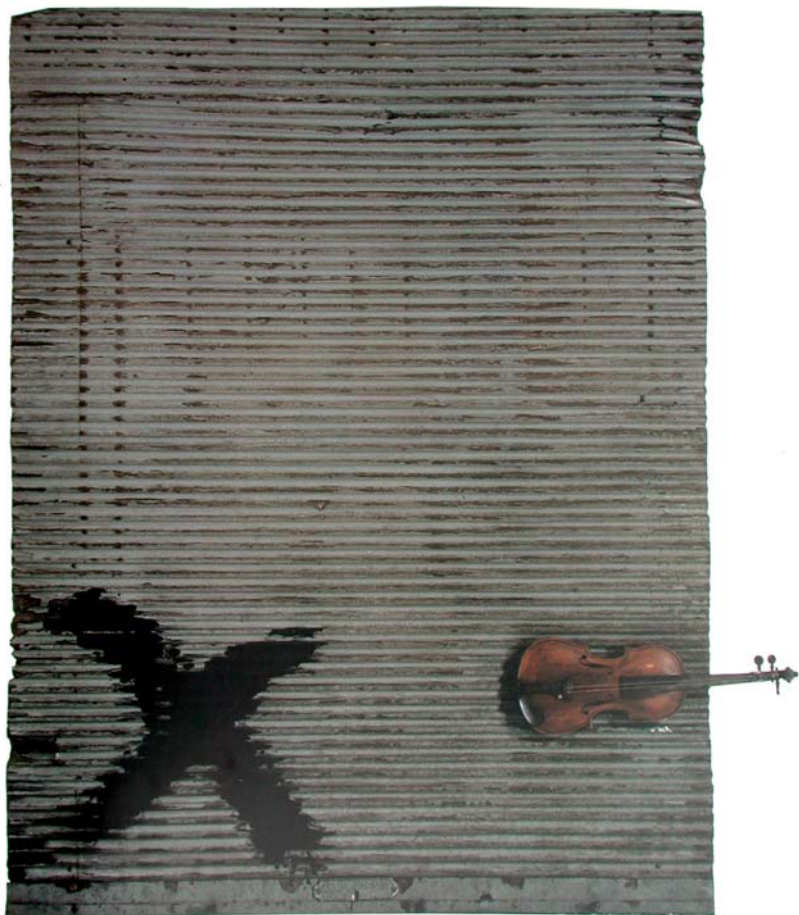
Primer za ponazoritev povedanega najde *Milan Butina* v zahodni umetnosti po drugi svetovni vojni. V drugi svetovni vojni, pravi, je bil evropski prostor uničen, razbit, spremenjen v razmetano, neurejeno snov. Celo človek sam je bil (npr. v nemških koncentracijskih taboriščih) degradiran v golo snov. Iz smiselne organizacije mest je v vojni nastal nesmiselni nered ruševin. In vendar je bilo potrebno v tem prostoru živeti naprej. To pa pomeni, da ga je bilo potrebno znova prilagoditi normalnim človekovim potrebam. Treba ga je bilo obnoviti, dejansko in duhovno. Za kaj takega pa je bilo potrebno osmisliti

51 Prav tam, s. 117–118.

snov ruševin. Kmalu po koncu vojne so likovniki spoznali, da za to nalogo stare oblike likovne umetnosti niso več uporabne, ker so bile izgrajene na nekdanjih kulturno *osmišljenih* predmetnih oblikah. Obstajale so sicer že določene izkušnje v gradnji likovnega prostora z odpadnimi industrijskimi in naravnimi materiali (*kubizem, dadaizem*), vendar so bili ti materiali uporabljeni še vedno za artikulacijo oblik smiselnega sveta. Tega pa po drugi svetovni vojni skoraj ni bilo več. Treba je bilo torej uporabiti material, ki mu je vojna vzela smisel, takega, kakršen je bil, in mu dati nov smisel z novim duhovnim redom. Slikarji so zato iz ruševin jemali posamezne kose, ne kot predmete, ampak kot golo snov. Te dele so urejali v likovne kompozicije in jim na ta način dajali nov duhovni smisel, ki je goli snovi odvzel njeno grozljivost (npr. *arte povera*). Nova likovna gibanja, kot so bila *informel, abstraktni ekspresionizem, tašizem* idr. so iz neurejene snovi ruševin ustvarjala nov, duhovno osmišljeni likovni red. Mrtva in razvrednotena snov je s tem, da jo je umetnik vključil v artikulacijo smiselne duhovne celote, znova dobila dostojanstvo in smisel. Z istimi vidnimi in tipnimi vrednostmi, ki so v ruševinah vojne povzročale občutek nelagodja in stiske, je likovna umetnost pomagala ustvariti občutek notranje povezanosti človeka s snovjo, ker je v svojih artefaktih snov ponovno uredila po človekovih potrebah, tj. v skladu s tipičnimi izkustvi njegove vrste in njegove kulture (slikovna priloga 20).⁵²

Po ilustraciji za tematizirani kontrapunkt pa niti ni treba tako daleč nazaj. Dovolj se je ozreti kar naokoli. Na primer v izrazito naklonjenost postmoderne umetnosti do parafunkcionalnih objektov in instalacij. – V postmodernem svetu je postala serijska predmet-

52 Prav tam.



Slikovna priloga 20: Mrtva in razvrednotena snov s tem, da jo umetnik vključi v artikulacijo smiselne duhovne celote, znova dobi dostojanstvo in smisel. Prim.: Antonio Tàpies, *Kovinski rolo in violina*, 1956, assemblage, 20 × 150 × 13 cm (repr. po: Andreas Franzke, *Tàpies*, München: Prestel Verlag, 1992, s. 87).

nost banalno dejstvo in zavezanost praktični uporabnosti samoumevnost. Človek se duši v množici predmetov in se čuti ujetega v grobem funkcionalizmu potrošniške družbe, v kateri nekaj šteje le utilitarnost. Tudi človek sam je neredko degradiran na raven dobro funkcionirajočega vijaka v enormnem produkcijskem stroju. Dokler je sposoben producirati, je vse v redu, ko zboli ali ostari in tega več ne more, postane nefunkcionalen, še eden v vrsti odvrženih predmetov. V svetu, v katerem se iz vsakega predmeta, prostora in celo človeka oglašča bog uporabnosti, pa se človek prej ali slej nujno začne spraševati po smislu – po smislu predmetov, produciranja in samega sebe. Začne se spraševati, ali je uporabnost v tržni ekonomiji res poslednji smisel obstoječega, ali je služenje brezobzirnemu funkcionalizmu res njegov najvišji domet ipd. In človek napove boj pragmatističnemu in funkcionalističnemu pretiravanju. Predmete, prostor in samega sebe skuša osvoboditi funkcionalistične zlorabe in serijske zamenljivosti. Vsem trem si prizadeva najti nek nadutilitarni smisel, ali pa, kjer to ni mogoče, vsaj odkrito opozoriti na to, da ga nimajo.

Likovna umetnost je v ta namen doslej predlagala že več modelov. Izdelovati je na primer pričela predmete, ki so sicer podobni navadnim uporabnim predmetom, a so tako zgrajeni (povečani, opremljeni z dodatki, iz neadekvatnih materialov), da jih ni mogoče uporabljati v njihovi običajni funkciji (*parafunkcionalna predmetnost*; slikovna priloga 21). Izdelovati je pričela predmete, katerih funkcionalnost je samo navidezna. Čisto uporabne predmete je pričela »instalirati« v njim funkcionalno povsem tuje kontekste (*kolaži, instalacije*) ali pa z njimi graditi aranžmaje, v katerih se s svojo funkcionalnostjo vred

zgubijo v monotonosti gradbenega elementa. In obrnjeno: naravne prostore je pričela organizirati na poudarjeno sofisticiran način (npr. *Christo* z »oblačenjem« zgradb, obal, mostov), v urbanih pa izvajati dejavnosti, za katere niso bili zgrajeni (npr. *J. Kounelis*, *M. Jetelowa*). Skratka: prostor, predmet in človeka je skušala odtegniti goli utilitarnosti in odkriti v njih več obsegajoči in globlji smisel. Prostoru je povrnila digniteto nepredestiniranega miljeja, serijskemu predmetu digniteto izvenserijske oblike in človeku digniteto s sabo razpolagajoče osebe. Novi likovni red je čistemu utilitarizmu odvzel brezizhodnost in grozljivost. Za kako dolgo, je sicer težko reči, vztrajno ponavljanje teh strategij pa vendarle kaže, da za postmodernega človeka brez zdravilnih učinkov ta preoblikovanja le niso.

Umetnost torej ne producira le novih predmetov in produktov, kot njene sorodnice umetne obrti, ampak istočasno predlaga nove oblike in možnosti eksistence človekovega duha v materiji. Zato ni prav nič čudno, da jo psiholog *Benbow Ritchie* definira kot »vrednote *ustvarjajoče* (= realizirajoče, *FM*) obnašanje«. ⁵³ Antropolog *Edvard Sapir* pa v zvezi z umetnostjo posebej opozarja na signifikantno dejstvo, da se povsod, kjer je govora o kulturi, nagonsko poudarja tudi umetnost. Poglobljena analiza, pravi Sapir, pokaže, da se v umetnosti praviloma dosežejo najvišji izrazi kulture, sama kvintesenca genija neke civilizacije. In sicer zato, ker je umetnost avtentično izražanje izkustva v najbolj zadovoljivo humani obliki. Pri čemer ni mišljeno s pomočjo znanosti logično urejeno izkustvo, ampak izkustvo, kakor se nam *neposredno*

53 Prim. Benbow Ritchie, *Die formale Struktur des ästhetischen Gegenstands*, v: Dieter Heinrich & Wolfgang Iser (ur.), *Theorien der Kunst*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992, s. 382.

in *intuitivno* kaže v življenju. Ker kultura v bistvu temelji na skladnem razvoju občutka obvladovanja sveta, za čemer nagonsko hrepeni vsak posameznik, lahko povedano pomeni samo to, da mora umetnost kot oblika zavesti, v kateri je pečat *osebnega* izjemno neposreden in najmanj oviran od zunanje nujnosti, to kulturo izražati bolje kot vsi drugi podvigi človekovega duha. Povezovati naša življenja, naša spoznanja, naša razpoloženja z oblikami, ki prepričljivo delujejo na druge ljudi in dosežejo, da v njih ponovno zaživimo, je največje duhovno zadovoljstvo, kar ga poznamo; je najvišja oblika stapljanja človekovega duha z duhom njegove civilizacije.⁵⁴

4. FENOMENOLOŠKI EKSTRAKT

V čem je torej med panogami umetniške ustvarjalnosti posebnost likovne? Kakšen je njen oblikotvorni »elan vital«?

Likovna umetnost je kompleksen pojav, ki nastaja iz čustvenih in razumskih vzgibov, pri čemer morata biti obe sestavini enakovredno udeleženi. K njunemu uravnoteženju lahko bistveno pripomore racionalno mišljenje, vendar ne na račun emocionalnih vsebin in vrednot. Zgodovina kaže, da so vse velike dobe likovne ustvarjalnosti znale in zmogle uresničiti skladnost med čustvenimi in razumskimi sestavinami, ki je imperativ dobre umetnosti.

Posameznik lahko živi človeško življenje samo v družbi. Zato so skupne potrebe posameznikov osnova za potrebe družbe. Ravnovesja med individualnimi potrebami človeka in potrebami skupnosti posameznikov ni mogoče rešiti v škodo enega ali drugega faktorja. Likovna

⁵⁴ Povzeto po: Edward Sapir, *Ogledi iz kulturne antropologije*, Beograd: BIGZ, 1974, s. 94.

umetnost izhaja iz interakcije individua z naravo (kakršna je sama na sebi), z naravo, ki jo je človek kulturno preoblikoval, in z družbeno skupnostjo, katere del je. Narava, kultura in družba so njegov življenjski prostor. Likovni umetnik je človek–posameznik, ki svojim odzivom na vsakokratno dogajanje v naravi, družbi in kulturi daje (likovno) *formo*, s čimer ta odziv z duhovne prevede na materialno in s subjektivne na objektivno raven. Likovna umetnina je način materialnega bivanja umetnikovih duhovnih odzivov na dogajanje v naravi in družbi. Je preoblikovanje vidnih, tipnih in prostorskih lastnosti stvarnosti v skladu s človekovimi duhovnimi in telesnimi potrebami.

Bistvo likovne ustvarjalnosti ni v proizvodu (čeprav je likovni proizvod pomemben), ampak v ustvarjalnem procesu. Končni rezultat tega procesa je specifično preoblikovanje stvarnosti. Likovna stvarnost ni več naravno bivanje snovi, ampak zlitje materialnih zakonitosti in možnosti narave s človekovimi duhovnimi zakonitostmi in zahtevami v enovito funkcionalno celoto umetnine, ki lahko ravno zato izraža in zadovoljuje najrazličnejše specifične in splošne potrebe ljudi: od potrebe po intimni poetičnosti in lepoti do potrebe po človečnosti kozmosa, prostora in predmetov v njem.

Če povzamem:

Duhovna dejavnost, ki dela v prostoru in s prostorom, v vidnem in tipnem in z vidnim in tipnim; ki v skladu z duhovno predstavo praktično preoblikuje že oblikovane prostorske oblike in oblikuje še neoblikovano.

Oblikotvorni elan, ki je zato, ker temelji na vizualnih in otipnih kvalitetah, spontano usmerjen k ponavzočanju nevidnega, k objektivaciji subjektivnega, k transfor-

maciji duhovnega v materialno, transcendentnega v imanentno.

Dejavnost artikuliranja misli in čustev s posredovanjem tem mislim in čustvom prilagojenih prostorskih ekvivalentov.

Dejavnost, katere produkti niso le pripovedi o resničnosti, ampak tudi resničnost sama, ki niso le spoznanje, ampak tudi njegova uporaba, ki niso le nekaj subjektivnega, ampak tudi nekaj objektivnega, ki niso le nekaj prostorskega, ampak modeli prostora ...

Dejavnost, ki ne producira le novih predmetov in produktov, ampak predlaga nove oblike in možnosti eksistence človekovega duha v materiji.

Vrednote *realizirajoče* obnašanje.

Avtentično izražanje izkustva v najbolj zadovoljivo humani obliki.

Oblika zavesti, v kateri je pečat *osebnega* izjemno neposreden in najmanj oviran od zunanje nujnosti.

Konstruktivni kvas v civilizacijskem testu.

TRETJE POGLAVJE

INTERAKCIJSKI ARHETIPI

1. PRESEČNA MNOŽICA

Uporabimo, kot že enkrat zgoraj, tudi tu komparativno metodo in vzporedimo *differentii specifici* likovne umetnosti in krščanstva. In sicer z operativnega stališča. Kaj pokaže ta komparacija?

1. Operativni temelj *krščanstva* je transcendiranje danega, ki v luči Božjega učlovečenja afirmira nujno prečiščevanja duha v materiji in eksemplarično kaže pot, po kateri je duhu mogoče doseči tisto stopnjo prečiščenosti, ki povzroči prestop v neko povsem drugo bivanjsko sfero. – Njen vsebinski temelj pa je verovanjski elan, ki življenju nadstavlja nek jasni transcendentalni Pol privlačnosti, ki se po eni strani javlja v prostoru–času, po drugi pa mu istočasno uhaja; Pol, ki človeka animira in služi kot parameter njegovih prizadevanj; Pol, v približevanju kateremu človek na vrhuncu svojega napora srečuje vrhunec svoje bivanjske izpolnitve.

Duhovna drža, ki zna pričakovati nepričakovano, ki spoštuje regularnost, a predvidi in sprejme tudi izjeme. Zavest, da si slednji trenutek v dialogu s presežnim, očetovskim Središčem vesoljne konvergence. Vbrizg hormona dolgoročnosti v eksistencialni *status quo*.

2. Operativni temelj *likovne umetnosti* je oblikotvorni elan, ki je zato, ker temelji na vizualnih in otipnih kvalitetah, spontano usmerjen k ponavzočanju nevidnega, k objektivaciji subjektivnega, k transformaciji duhovnega

v materialno, transcendentnega v imanentno. – Njen vsebinski temelj pa dejavno *realiziranje* vrednot v prostoru in času.

Dejavnost, ki ne producira le novih predmetov in produktov, ampak predlaga nove oblike in možnosti eksistence duha v vidni in tipni materiji.

– Prvo, kar lahko iz te grobe primerjave takoj razberemo, je, da obstaja *logična korespondenca* med operativnim temeljem likovne ustvarjalnosti in vsebinskim temeljem krščanstva. – Oblikotvorni elan, ki »nevidno napravi vidno« in transcendentno za (*pred*)met spoznavanja; in Pol, ki naj v človeških perspektivah figurira kot skrajno navdušujoč Cilj in intimna subjektivna gotovost, pa ga *ni še nikoli nihče videl*.⁵⁵ Cilj, ki ga človek bolj sluti kot pozna, bolj *zre*⁵⁶ kot vidi. Prvi pogoj za to, da bi se lahko človek »z vsem srcem, vsem mišljenjem in iz dna duše« zaupal tej kibernetizirajoči Drugosti, bi bil, da bi to Drugost *vzljubil*. A kako, ko pa je tako absolutno druga in tako absolutno diskretna? Ali ne velja že v bistveno bolj oprijemljivem svetu medčloveških razmerij pregovor »daleč od oči, daleč od srca«? Če hoče ta Drugost res biti vrhunsko privlačna, mora biti vrhunsko prisotna.⁵⁷ Kaka idealna ali le možna privlačna Točka tu nikakor ne zadošča. Takojšnja in stvarna akcija potrebuje takojšnjo in stvarno

55 »*Deum nemo vidit umquam: unigenitus filius, qui est in sinu patris, ipse enarravit*; Boga ni nikoli nihče videl; edinorojeni Bog, ki biva v Očetovem naročju, on je razložil« (Jn 1, 18).

56 Namreč »umsko«, kot Idejo. Ob tem se je dobro spomniti, da beseda ideja v stari grščini izhaja iz korena »id«, ki pomeni gledati, zreti. Stari Grki so torej duhovne pojave gledali, notranje zrlji, jih videli kot notranje podobe. Že iz tega pa je razvidno, da med idejami in dejavnostjo, ki »dela vidno«, obstaja tesna in naravna notranja povezanost.

57 Prir. po: T. de Chardin, *Le Phénomène*, s. 300 (*Pojav*, s. 222).

vzpodbudo. »Ljubezen«, piše *Chardin*, »umre ob dotiku z Neosebnim in Brezimmnim. Prav tako se neizogibno pomanjša, če jo ločimo v Prostoru – in še bolj, če jo oddaljimo v Času. Če hočemo ljubiti, moramo sobivati. Iz tega sledi, da so predvidevanja o Omegi lahko še tako čudovita, pa ta točka zaradi njih ne bi vzdržala niti najbolj preprostega ravnovesja v igri človeških odbojnosti in privlačnosti, če bi ne razpolagala z enako močjo, se pravi z enako snovjo, kot je tista, ki jo tke Bližina«. ⁵⁸ Skratka: če želi Omega v človeško sfero vstopiti kot privlačno Središče hrepenenj in naporov, mora s človekom sobivati, in sicer na način, ki rezultira iz bližine. Človeku mora biti blizu. Neskončnost in Neotipljivost v koordinatah človeške ljubezni nujno potrebujeta ... konkretnost, neposrednost. Zato: *Domine, fac ut videam!* Gospod, daj da bomo videli!

Na tem mestu pa lahko v krščanske perspektive na najbolj naraven način vstopi likovna ustvarjalnost ... *in da videti, otipati ... občutiti ... razumeti ...*

Z laičnega stališča je mogoče reči, da je »predmet« krščanske vere abstrakten, zgolj v misli, duhu in religioznem občutju eksistirajoč svet. Ker je Bog ustvaril človeka po svoji podobi, ki je njegova Beseda – torej po duhovni podobi – je človek *znak, označevalec, simbol* Besede, ki je Bog. Toda znak, označevalec oziroma simbol, ki mu njegova vsebina, označenec oziroma simbolika zaradi njegove eksistencialne ugreznjenosti v netransparentno materialno matrico ni prezentna in dana v direktni obliki. To »vsebino«, to »Besedno infrastrukturo« svoje eksistence človek sluti. Toda logika stvari je taka, da jo mora v stopenjskem procesu predvsem *odkrivati*. Ali

58 Prav tam, s. 299 (s. 222).

točneje: samega sebe mora oblikovati in se skrbno pripravljati na to, da bo njegov habitus sposoben čedalje intimnejše komunikacije z njo. To pa pomeni, da mora človek po eni strani permanentno iskati »podobo« Božje Besede, da bi lahko ta intenzivno vstopila v njegovo vsakdanje izkustvo, po drugi strani pa mora istočasno čedalje bolj koncentrirati svojo estetsko–anestetsko matrico, da bi postopoma dozorel za definitivno srečanje s svojim podstatnim Temeljem in stopil z njim v direktno razmerje – kot oseba z Osebo.

Iskanje te »podobe« in to dozorevanje pa (lahko) podpira likovna umetnost, saj z njo po eni strani vsebine religioznega sveta zadobivajo konkretno obliko, po drugi strani pa človek v miljeju te izkustvene oblike kultivira tudi »prečiščevanje duha v materiji«, ki naravno pripravlja pot nadnaravnemu (glej dalje *Srednjeveška simbioza*).

– Drugi vidik primerjave med genomom likovne umetnosti in krščanstva pa je logična korespondenca med operativnim temeljem krščanstva in vsebinskim temeljem likovne umetnosti. – Transcendiranje danega pod svetlo zvezdo osebnega in očetovskega Pola kozmične konvergence, ki daje smernice za prečiščevanje duha v materiji; in: dejavna *artikulacija* arhetipičnih duhovnih vrednot, ki jo je potrebno realizirati s prodorom duha skozi vidno in tipno materijo in verificirati v prostoru in času.

Ni težko uvideti, da lahko krščanstvo (čeprav to ni nujno, ker je krščanstvo vedno stvar osebne nagovornosti) s svojo eshatološko matrico, ki na zelo konkreten (Učlovečenje) in zelo osebni (Bog–Oseba) način presega ujetost prostora in časa, likovnim prizadevanjem, ki za vrhunske rezultate neogibno potrebujejo zavest o vrhunski relevanci svojih ciljev, nadstavi nek ekstremno izzivalni spiritualni *atraktor*. In to ne le v ikonografiji in

simboliki, ampak tudi – in celo predvsem – v pogledih na stvari, ki lahko umetnika izzovejo h globinski prekvalifikaciji vsega življenjskega gradiva (Rebula) in k drugačnim vrednotam zavezanim ustvarjalnim strategijam.

Krščanstvo rabi nekoga, ki je njegovemu težko dostopnemu transcendentnemu Temelju sposoben dati »obraz«, »telo«, tj. obliko, ki človeku pomaga, da »uredi« svoj odnos do njega. (Svojčas so bile tako primerno »telo« na primer ikone.) Po drugi strani pa lahko tudi krščanstvo v likovnem ustvarjalcu, s tem namreč, da ga *ipso facto* postavi v službo vrhunsko zahtevnega transcendentnega Naročnika, podžge neslutene ustvarjalne horizonte; predvsem »občutek vrhunske kreativne zaresnosti«. Velika umetnost, pravi Vinko Ošlak,⁵⁹ lahko nastane samo takrat, kadar je velik tudi njen naročnik. Največja, kadar je ta »naročnik« Bog sam. In tako je bilo vse do nastopa moderne dobe, ko se Bog kot naslovljenec umetnine umakne zemeljskemu kralju, ta izvoljenemu predsedniku, ta uradniku v ministrstvu za kulturo, ta pa »javnemu mnenju«, ki ga producirajo množična občila, ki ne živijo od resnice, dobrote in lepote, temveč od škandala in senzacije. Ko se zgodi umik Boga iz »naročniškega razmerja«, zapusti to neizbrisne sledove tudi na umetnosti. Predvsem v velikem *deficitu zaresnosti* v izkustvu, ciljih in doživetju, se pravi v tem, da umetnost ne razvija več dovolj svojih transcendirajočih potencialov, zlasti tistih, ki merijo na optimalno in absolutno (z malo in z veliko začetnico; glej dalje *Postmoderna interferenca*).

59 Prir. po: Vinko Ošlak, *Postati ob knežjem kamnu*, Celovec–Ljubljana–Dunaj: Mohorjeva založba, 1999, s. 88.

2. *Intermezzo* O LEPOTI

Vsi, ki se teoretično ukvarjamo s pojavi, kot so umetnost, umetniško delo, lepota ipd., redno naletimo na neko težavo: dejansko ne vemo, kaj pomenijo izrazi »umetnost«, »umetniško delo«, »lepota« ipd. vsem, ker jih vsakdo razume po svoje. Nobena od definicij, ki so se pojavile v zgodovini, danes ni več uporabna, ali pa je le delno uporabna.

Poglejmo, zakaj je temu tako, in vzemimo pri tem v pretres predvsem vsebino pojma »lepota«.

Albrecht Dürer je v uvodu k svojim knjigam o proporcijah zapisal: »Kaj je lepota, tega ne vem, čeprav je del mnogih stvari. S težavo jo dosežemo v naših delih. Nabirati jo moramo od blizu in od daleč, še posebej v primeru človeške figure, na vseh udih, od spredaj in od zadaj ... Kajti le iz mnogih lepih stvari lahko pridobimo nekaj dobrega, podobno kot pridobijo čebele med iz mnogih cvetov.«⁶⁰ Enakega mnenja je bil tudi baročni kipar *Antonio Canova*, ko je zapisal: »Iščete v naravi kak lep del telesa, pa ga ne morete najti? Slecite več oseb, pa ga boste našli.«⁶¹

Iz obeh navedkov je razviden prvi vir težav pri definiciji, še posebej pa pri uporabi pojma »lepo«: odnos med konkretnim in občim. Naj pojasnim.

O lepem lahko govorimo na dva različna načina. Pravimo, da je lepo večerno nebo na ta ali oni dan, da je lepa

60 Albrecht Dürer, *Schriftlicher Nachlaß*, Bd. III [Die Lehre von menschlicher Proportion], Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1969, s. 7.

61 Cit. po: Robert Goldwater & Marco Treves, *Artists on Art*, New York: Pantheon Books, 1972, s. 198.

ta ali ona roža, slika, dejanje itn., torej posamične stvari. Beseda lepo pa lahko označuje tudi to, kar je lepo na mnogih posamičnih stvareh, se pravi neko njihovo skupno značilnost. Lepo je torej enkrat oznaka za množico konkretnih posamičnih lepot, drugič pa oznaka za »skupni imenovalc« vseh lepih stvari. Posamično lepo je vedno nekaj konkretnega (*ta* roža, *ta* slika, *to* dejanje). Lepo v drugem pomenu pa ni nekaj konkretnega, kar je lepo, ampak – kot pravi *Platon* – *Lepota* sama. *Lepota* sama je vsem posamičnim lepim stvarjem in pojavom skupna trajna identiteta, skupna bít.⁶²

Če torej vprašamo, kaj je lepo, se najbližji odgovor glasi: nebo, roža, dejanje itn. Toda vse to je zgolj *nekaj*, kar je lepo, ni pa *Lepota sama*. Zato ta odgovor neposredno prehaja v novo vprašanje: kaj je *Lepota sama*? In prvi odgovor na to vprašanje je: to, kar je skupno množici posamičnih lepot, to, kar je njihov določujoči temeljni značaj, tisto eno v mnogoterem, tisto invariantno v variabilnem. To pa spet pomeni: *nekaj*, kar v konkretni obliki ne obstaja, saj konkretno obstajajo samo posamične lepe stvari oziroma pojavi.⁶³

Na tem mestu pa se med estetiki in umetniki razpira prepad. Estetik išče *Lepoto*, bít *Lepote*, ki se dejansko pojavlja samo kot ena od lastnosti oziroma kvalitet posamičnih lepih stvari; išče *Umetnost* in bít *Umetnosti*, ki se dejansko pokaže samo v posamičnih umetninah; te sicer kažejo na občost (*Umetnost*), h kateri konvergirajo, niso pa nikoli ta *Občost* sama. Z umetnikovega stališča to pomeni, da lahko ustvarja samo posamično lepoto in posamično umetnino, ki pa sta tudi v najboljšem primeru zgolj heglovski odblesek tiste obče *Lepote* in *Umet-*

62 Volkmann–Schluck, *Einführung in das philosophische Denken*, s. 18.

63 Prav tam.

nosti, ki jo je filozof našel – ali vsaj misli tako – v abstraktni obliki njene biti. Umetnik je torej po logiki filozofije obsojen na to, da nikoli ne ustvari Lepote same in Umetnosti same; kvečjemu jo lahko zasluti. Zato je, piše *Milan Butina*, *a priori* izključen iz odločanja o tem, kaj je Umetnost sama in Lepota sama. O tem lahko odločata samo filozofija oziroma estetika. Na tej (pred)postavki temelji tudi trditev filozofov, da je naloga estetike vrednotenje umetnosti in lepega.⁶⁴

Ta naloga pa postane zelo vprašljiva, piše *Butina*, ko se zavemo, da ustvarjajo umetniki nove možnosti eksistiranja svoje umetnosti in lepote, torej tisto, česar še ni, tisto, kar še nima ne svoje biti ne svojega bistva, dokler ga umetnik ne artikulira. Umetnik je obsojen na to, da lahko ugleda in ustvari samo posamično varianto lepega in umetniškega, ne pa Lepote in Umetnosti. Enako pa je estetik obsojen na to, da šele iz tako nastalih novih konkretnih lepot in umetniškosti ustvari obči pojem Lepega in Umetnosti. Iz tega je razvidno, da so estetiki vedno prepoznali v tem, da bi umetnikom povedali, kaj naj iščejo in ustvarijo, saj takrat, ko filozofi na temelju abstrahiranja in generaliziranja to zvedo, ustvarjalcem njihovo spoznanje ni več potrebno. Vprašanje vrednotenja v estetiki se torej nanaša le na tisto, kar je že ustvarjeno, ne pa tudi na to, kar je še v ustvarjanju. V tem oziru se je treba jasno zavedeti, pravi *Butina*, da estetika vedno hodi *za* umetnostjo in da je tako tudi prav. Tisti trenutek, ko bi se namreč umetnost odrekla svoji pravici, da hodi spredaj, ne bi bila več umetnost, tj. ustvarjanje novega, in bi se povrnila nazaj v obrt, iz katere je v renesansi izšla.⁶⁵

64 *Butina, O slikarstvu*, s. 95.

65 Prav tam.

– S tem pa smo prišli na sled še drugi veliki težavi pri definiciji in uporabi pojma »lepo«: časovnemu značaju ustvarjanja, eksistiranja in vrednotenja lepega.

Ustvarjanje, eksistiranje in vrednotenje lepega poteka v času. To pa pomeni, da nujno v okoliščinah, ki se v mnogih ozirih spreminjajo. Nazoren dokaz za to so spremembe življenjskih okoliščin, nazorov, okusa ipd. Ko se spremenijo življenjske okoliščine, se spremenijo pojmovanja, ko se spremenijo pojmovanja, se morajo spremeniti ideologije (»velike zgodbe«), ko se spremenijo ideologije, se spremenijo cilji, ko se spremenijo cilji, se morajo spremeniti dejanja, ko se spremenijo dejanja, se morajo spremeniti oblike, ko se spremenijo oblike ... se spremenijo življenjske okoliščine, ko se spremenijo življenjske okoliščine, se spremenijo pojmovanja itn. itn.

Ta serija sprememb s svojo *circularno* zgradbo pokaže dve stvari. Prvič, kako dinamično je okolje, v katerem se dogaja ustvarjanje, eksistiranje in vrednotenje lepega. In drugič, kako notranje soodvisno je v svojem vzročno-posledičnem kontrapunktiranju, v katerem je brez težav mogoče opaziti tako ponavljanje elementov kot ponavljanje odnosov. Ti dve opazki skupaj pa ponujata naslednjo sugestijo: če zaradi ugreznjenosti v spreminjanje in posledične »nedokonč(a)nosti« ne moremo natančno in enkrat za vselej definirati *vsebine* pojavov, kakršna sta umetnost in lepota, pa lahko – izhajajoč iz cirkularne logike opisanih razmerij – orišemo splošno strukturo pogojev, v katerih ti soodvisni kulturni fenomeni nastajajo, se spreminjajo in razvijajo.

Osnovo tvorijo: (a) obstoječa (naravna in družbena) stvarnost, (b) spoznanja te stvarnosti, vsebovana v pojmovnih sistemih (religije, filozofije, znanosti in umetnosti), (c) umetniška izrazna sredstva (formalna in kon-

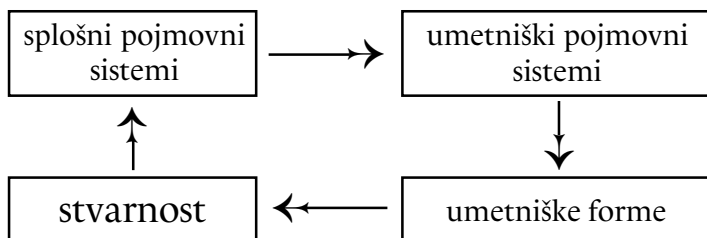
ceptualna), s katerimi ta spoznanja prevedemo v umetniške forme in (d) umetniške forme kot simbolični načini artikuliranja in izražanja spoznanj o naravni in družbeni stvarnosti. Razvidno je, da stabilnost celote zahteva skladnost med komponentami, medtem ko ima neskladnost za posledico potrebo po postopni ali nenadni reorganizaciji celote.⁶⁶

Kadar umetniška dela s svojim ustrojem na svojem posebnem področju uspejo artikulirati skladnost opisanih razmerij, govorimo o lepoti in jih imenujemo lepa oziroma umetniška. Še posebej takrat, ko dela umetnosti to skladnost dosežejo na nivoju, ki ga imenujemo *arhetipični* in *na način*, ki ga historično nujne spremembe vsebin na opisanih nivojih ne morejo razvrednotiti. Se pravi na način, ki s svojo konsistentnostjo »zbuja občutek, da je na svetu vendarle nekaj pravnega, kar vedno velja, kar se ravna po svojih zakonih, čemur lahko zaupamo in kar nas nikoli ne izda«, kakor take vrste skladnost ob analizi prvega stavka Beethovnovе 5. simfonije opiše *Leonard Bernstein*.⁶⁷

66 Prim. Butina, *Slikarsko mišljenje*, s. 349–353.

67 Bernstein, *Srečne ure ob glasbi*, s. 74; prim tudi: isti, *Beethoven Symphony No. 5 & Talks about »How the Great Symphony was Written«*, Sony (The Royal Edition), CD, 1992.

Če omrežje interakcij med komponentami, ki tvorijo infrastrukturo sprememb v kulturi in umetnosti, predstavim s prostorskim modelom, dobim naslednjo matrico:



Prostorska logika te matrice je kljub grafični okrajšavi zgovorna.

1. Najprej je iz nje razvidna »avtopoetska« organizacija celote, če si izposodim izraz iz moderne biologije in sociologije. V konkretnem primeru to pomeni, da so v dogajanju, ki ga shema reprezentira, komponente povezane na način cirkularne soodvisnosti v samoprocenirajoči sistem. Spremembe na enem nivoju prej ali slej privedejo do sprememb tudi na vseh drugih, skozi tako nastale spremembe pa sistem »gradi samega sebe« (ko so realizirana, postanejo umetniška dela sestavni del stvarnosti).

2. Nadalje je iz strukture prostorskega modela razvidno, zakaj ni mogoče enkrat za vselej in dokončno definirati pojmov lepote, umetnosti ipd. Mogoče je govoriti o njihovi bazični strukturalni matrici, ni pa jih mogoče ne vsebinsko ne oblikovno fiksirati, ker se sestavni deli strukture spreminjajo s časom in v skladu z razvojem človeka in njegove družbe.

3. Shema tudi pokaže, da je sistem, ki ga oblikujejo komponente, tak, da je po eni strani bistveno odvisen od dobro urejenega prometa med estetskim in anestetiskim,

po drugi strani pa tak, da se lahko in se mora odzivati na spremembe, ki nastajajo bodisi v njegovi zunanosti (naravna in družbena stvarnost) bodisi v njegovi notranosti (okus, načini mišljenja, invencije ipd.). Neodzivanje sistema na spremembe ali neustrezno odzivanje nanje povzroča destabilizacijo sistema, ker blokira njegov informacijski pretok in s tem *aktualnost*. Primer: umetniško neprepričljivost del socialističnega realizma razloži dejstvo, da so po eni strani recidiv meščanskega realizma 19. stoletja (neodzivanje na spremembe), po drugi pa artikulacija zlaganih (heroičnih) predstav o tedanji družbeni stvarnosti (neustrezno odzivanje na spremembe). Iz tega izhaja, da v okolju človeške kulture vsako umetno fiksiranje vsebin in form artikulacije prej ali slej vodi v neživljenjskost in okostenelost.

4. Edino, kar shema zaradi svoje ploskovitosti ne more dovolj prepričljivo pokazati, je dejstvo, da človeška kultura ni neko plosko ciklično perpetuiranje enakega, ampak ima obliko razvojne vijačnice, pri čemer ta vijačnica ni usmerjena navzgor (od slabšega k boljšemu, od konzervativnega k avantgardnemu) ampak navznoter, v globino (od pozunanjenosti k interiorizaciji; od plitvega h globokemu). To pomeni, da razlike med kulturami, lepota in umetnostmi različnih dob niso merljive v enotah »naprednosti«, ampak v enotah *vsebinske in formalne koncentracije*. Dve kulturi, dve umetnosti, dve umetniški deli se lahko v vsebinskem in formalnem oziru razlikujeta skorajda v vsem, pa sta si vendarle blizu, če uspeta v svojem ustroju artikulirati enako ali podobno stopnjo duhovne koncentracije. V tem tiči tudi razlog, da se lahko kljub dejstvu, da so okoliščine, ki so neko umetniško delo proizvedle, že zdavnaj minile, s tem delom še vedno doživljajsko identificiramo, se ob njem bogatimo,

v njem uživamo in rastemo.⁶⁸ Kdor bi hotel priti na sled t.i. *perennialnim* momentom umetnosti, bi se po mojem mnenju nujno moral soočiti s parametri te vsebinsko-formalne koncentracije.⁶⁹

3. DVA HORIZONTA

In zdaj spnimo ugotovitve zadnjih dveh razdelkov.

Razdelek o »presečni množici je pokazal, da med likovno umetnostjo in krščanstvom obstaja tesna in *naravna* možnost vzajemne formalne in semantične kooperacije. Likovna umetnost je sposobna težko dostopnemu transcendentalnemu Temelju krščanstva dati »obraz« oziroma »telo« in s tem človeku pomagati, da s to diskretno kibernetizirajočo Matrico vzpostavi ljubeče in operativno razmerje. Krščanstvo pa (lahko) po drugi strani likovni ustvarjalnosti – s tem, da jo *ipso facto* postavi v službo vrhunsko zahtevnega transcendentnega Naročnika –, nadstavi neslutene in nesluteno *zaresne* ustvarjalne horizonte. Kar je še posebej pomembno danes, v času velikega deficita *zaresnosti* v človekovem izkustvu, ciljnih in doživetju, deficita, ki se na zunaj kaže v prav nič težko opaznih, a na svoj način skrajnih in fetišističnih fenomenih. Na ravni *izkustva* na primer v neznanski človekovi potrebi po šokiranju in namernem izzivanju mejnih življenjskih situacij; na ravni *cilja* v kroničnem

68 V tem vidim osnovo za relevanten odgovor na Marxovo vprašanje iz *Pariških rokopisov* (1844), v katerem sprašuje, zakaj nas grški epi, čeprav so družbeno-historične okoliščine, v katerih so nastali, že zadavnej minile, danes sploh še zanimajo in so nam celo v estetski užitek. Gre za vprašanje, ki je ostalo neodgovorjeno, je pa – po logiki zarečenega – jasneje, kot bi si avtor želel, pokazalo na nevalgične točke v njegovi filozofiji; se pravi na to, kar »uhaja« determinizmu družbeno-ekonomskih okoliščin in odnosov.

69 Podr. glej Jožef Muhovič, *Umetnost in norma. O logični naravi estetiške normativnosti*, v: Filozofski vestnik 3 (1999), s. 25–41.

pomanjkanju smisla in dolgoročne motivacije; na ravni *forme* v potrebi po eksotičnih materialih, enormnih dimenzijah, ekstravaganci itn.; in na ravni *doživetja* v sli po škandalih, fascinacijah itn.

Razdelek o matrici lepote pa je pokazal, da razlike med kulturami, umetnostmi in lepotami različnih dob niso merljive v enotah »naprednosti«, ampak v enotah *vsebinsko-formalne koncentracije*. Se pravi koncentracije, ki je ni, če na horizontu ne sveti nek močan ciljni *atraktor*, ki priteguje v svoje vrtince, in če v pogojih neposredne kreacije ni vrednostnega fermenta, ki zmore zvestobo že doseženemu prekvasiti z oblikotvorno invencijo, nezmernost s pravo mero, subjektivizem z univerzalizmom, igrivosti z resnobo itn. Z drugimi besedami: matrica človeške kulture zapada v praznino prostega teka in neživljenjskosti, če ji osvetljuje pot le *de profundis* nihilizma, in če njena vzročno-posledična partitura ni pisana v kontrapunktu vsebinske in oblikovne usklajenosti.

Kakšen sklep nam nalaga pogled na tako strukturirano interakcijsko matrico? Mar ne tega, da sta si likovna umetnost in krščanstvo v operativnem oziru pisana takorekoč »na kožo«? Pa če se tega zavedata ali ne, če se iz tega vira pojita ali ne.

Zgoraj je bilo povedano, da sta umetnost in religija po izvoru siamski dvojčici iz maternice rituala. Takorekoč njegov *recto* in *verso*, njegova prednja in zadnja stran. Ni mogoče odrezati *recto*, ne da bi istočasno odrezali *verso*. Ko se na prevoju paleolitika v neolitik *neposredna* ritualizacija znakovnega transcendiranja sveta umakne *posrednosti* simbolizacije, s katero se svet spremeni v svet dražljajev in v svet znamenj, pa se njuni razvojni liniji ločita. Umetnost išče svoje izpopolnitve v smeri obrti, religija v smeri mitologije.

Če gledamo s stališča te izvirne nastavitve na odnos med likovno umetnostjo in krščanstvom, dobimo ravno inverzno sliko. Likovna umetnost in krščanstvo sta sprva (zgodnje krščanstvo) ubirali pota divergenčne, indifferenčne in celo odkrite sovražnosti (prim. druga sinajska zapoved). Krščanstvo je v umetnosti (še posebej likovni) najprej – verjetno zaradi odmeva verolomne starozavezne zgodbe o zlatem teletu⁷⁰ in radikalno novega tipa razodetja o Bogu–*Logosu* (Besedi) – videlo pohujšljiv in škodljiv element poganstva. Čeprav niti takrat ni moglo shajati povsem brez likovno artikuliranih simbolov (prim. simbol ribe). Kasneje sta se poti krščanstva in likovne umetnosti iz razlogov, ki sem jih navedel, čedalje bolj določno približevali, dokler nista v srednjem veku, ko je krščanstvo na široko, intenzivno in določujoče vstopilo v vse pore življenja, dosegli stanje take operativne simbioze in medsebojnega navduševanja, da je v svetu, ki sta ga skupaj zaplodili, dejansko nemogoče odrezati *recto*, ne da bi istočasno odrezali *verso*. Tej izjemni in plodni simbiozi lahko z vzponi in padci sledimo vse do *razsvetljenstva*, ki prične s poudarkom in s strastjo vpeljevati striktno ločevanje sakralne in civilne sfere. Od razsvetljenstva dalje ubirata likovna umetnost in krščanstvo, če sledimo glavnemu toku dogajanja, divergirajoči poti. Razvijata se v neki navidez indiferentni *kohabitaciji*, čeprav je dejstvo, da se v svojem praticiranju obe obliki transcendiranja do

70 »Ko je ljudstvo videlo, da Mojzes odlaša priti z gore, se je zbralo pri Aronu in mu reklo: ‚Vstani, naredi nam bogove, ki bodo hodili pred nami! Kajti ta Mojzes, mož, ki nas je izpeljal iz egiptovske dežele – ne vemo, kaj se mu je zgodilo.‘ Aron jim je rekel: ‚Izderite zlate uhane iz ušes svojih žena, sinov in hčera in mi jih prinesite!‘ In vse ljudstvo si je izdrlo zlate uhane iz ušes in jih prineslo aronu. Vzel jih je iz njihovih rok, vse to oblikoval s kalupom in naredil ulito tele. Tedaj so ljudje rekli: ‚To so tvoji bogovi, Izrael, ki so te odpeljali iz egiptovske dežele!‘« (2 Mz 32, 1–4).

današnjih dni nista nehali sklicevati ena na drugo; paradoksnost, da celo tedaj, ko se zavračata. Situacija, ki smo ji priča v našem času, kaže ambivalentno sliko: na eni strani laično indiferentni paralelizem, na drugi vedno očitnejša ritualizacija umetniškega ustvarjalnega procesa in doživljanja (kot reakcija na izgubljeno arhetipično zlitost akcije in kontemplacije, procesa in rezultata, fizike in metafizike ...). Primer za to so na primer umetniki *akcijskega slikarstva*, *body arta*, *happeninga*, *performansa* in podobnih umetniških gibanj, ki si z ritualiziranimi postopki prizadevajo doseči stanja zlitosti duha in telesa, človeka in sveta, poti in cilja, oblike in smisla ... in kot moderni *šamani* obogatiti človeški svet, ki mu obupno manjka objektivne gotovosti, s subjektivno gotovostjo in subjektivno avtentičnostjo. Videti je, kot bi postmoderna umetnost pred našimi očmi težila k istemu edenskemu stanju totalne zlitosti človeka in sveta, ki je bilo značilno za paleolitsko umetnost. *Retour à l'origine*. Mestoma nastaja vtis, kot bi se silnice na gornji strani ekvatorja pričele znova postopoma stekati. Sodobna umetnost in sodobna religija se sicer tipaje, a vztrajno znova iščeta. Zdi se, kot bi ju arhetipična matrica nezadržno vlekla v *konjunkcijo*, njuna ideološka matrica pa bi ju še vedno zadrževala v *disjunkciji*.

Če pogledamo na to živo in dinamično dogajanje z zračne perspektive in se vprašamo, kam bi bilo potrebno usmeriti raziskovalne radarje in antene, da bi ga srečali v največji fenomenološki gostoti in najbolj arhetipični vitalnosti, potem se po mojem mnenju pred nami jasno izrišeta dva privilegirana vrtinca oziroma horizonta: *srednjeveška simbioza* in *(post)moderna interferenca*.

ČETRTO POGlavJE

SREDNJEVEŠKA SIMBIOZA

1. PREDTAKT

Trivialno dejstvo je, da je s kronološkega gledišča srednji vek »na sredi« med starim in novim vekom, tj. med antiko, ki se v 5. stoletju obnemogla posloviti s propadom Zahodnega rimskega cesarstva, in novoveško ero, ki ji prve takte oddirigira elan mlade renesanse z bolj *raciocentričnim* pogledom na svet in človeka, na njen veliki finale pa še čakamo. Vendar ima, pravi *Vinko Ošlak*, »sredinskost« srednjega veka tudi globlji pomen, razviden iz njegove izrazite težnje k »osredinjenosti« na vseh področjih življenja. V srednjem veku je vse usmerjeno k *središču*: kozmos k Zemlji (ki je bila pojmovana kot središče vesolja), Zemlja k človeku (kot »kroni stvarstva«), človek k Bogu (Stvarniku »vseh vidnih in nevidnih stvari«). Podeželje je bilo kot oskrbovalno in varovalno zaledje obrnjeno k lokalnim središčem, mestom; ulice mest so vodile k izrazito oblikovanemu centru s katedralo v središču; katedrala pa je usmerjala pogled, razum in hrepenenja k transcendentalnemu Središču vseh središč. Tako je srednjeveški svet na vseh področjih in v vseh segmentih zbrano in usklajeno ponavljal geocentrični, antropocentrični in teocentrični magistrale srednjeveške predstave o svetu. S tem je bila vsaki stvari, posebej pa še vsakemu človeku na mnogih nivojih dana jasna orientacija: *od roba k središču*. Se pravi: od časnega k večnemu, od naključnega k zakonitemu, od sporadičnega

k bistvenemu, od nižjega k višjemu, od navideznega k resničnemu, od poljubnega k določenemu, od razpršenega k zbranemu, od posvetnega k svetemu ... In tako skoraj brez konca.⁷¹

Toda težnjo k središču lahko ima samo nekdo, ki središče občuti in pozna. Središče namreč, piše dalje *Ošlak*, lahko najde samo bitje, katerega okončine ali tipalke stojijo na skrajnih pozicijah. Bolj razkoračeni ko stojimo, bližje je težišče gravitacijskemu središču in večjo stabilnost zaradi tega imamo. Paradokсно je, da moderni človek to dejstvo na ravni statike odlično razume, na ravni duhovne statike pa mu je povsem tuje. Panično se odmika od vsake skrajne lege in želi biti v središču prej, preden je sploh postavil referenčni okvir za njegovo določitev. Bližnji primer za tako stanje lahko najdemo v moderni strankarski politiki. Danes bi skoraj vse politične stranke rade veljale za sredinske. In to kljub temu, da »sredine« praktično ne poznajo, saj si ne upajo dotakniti nobene skrajnosti. Če naj bo politična celota osredinjena, potem morajo njeni sektorji segati do skrajnih meja periferije, saj drugače resnične sredine ni mogoče definirati in se po njej ravnati.⁷²

V tem oziru je v srednjem veku tako na fizični kot na duhovni ravni obstajalo veliko več možnosti za določanje in preverjanje središča, saj je bil srednjeveški svet tako fizično kot duhovno jasno *polariziran*. Srednjeveška mesta so na primer poznala pravo svetlobo dneva in pravo temo noči, pravi hrup in pravo tišino, pravo vročino poletja in pravi mraz zime, umazano blato toplih letnih časov in nedolžno belino snega ... In taka jasna

71 Prir. po: Vinko Ošlak, *Novi srednji vek*, v: Milan Knep (ur.), *Znamenja upanja*, Ljubljana: SKAM, 2000, s. 187–188.

72 Prir. po prav tam, s. 188–189.

diferenciacija je veljala tudi na drugih področjih. Gotovo je ta polarnost zavzemala tudi strašne razsežnosti in oblike. Ob požrtvovalnih izrazih pristne krščanske ljubezni, ki svoje naklonjenosti ne zaustavi niti pred življenjsko nevarnostjo gobavosti (npr. Sv. Frančišek), je z drugega konca srednjeveškemu človeku grozila tudi pošastna nasilnost in neusmiljenost državne in cerkvene justice. Človek je s strastjo izkazoval usmiljenje, z enako strastjo pa je tudi mučil in ubijal. S strastjo je užival in s strastjo se je vsemu odrekel. S strastjo je bil trmast in s strastjo pokoren ... Bil je vroč ali mrzel, nikakor pa ne mlačen (kot je praviloma dandanašnji, ki si je na rever obnašanja pripel medlo in neodločno »coolness«).⁷³

Skratka: srednji vek je vselej čutil zdravo mržnjo do sive barve. Sovražil je mešanje barv, sovražil tisto spreminjanje črnega v belo, ki da samo umazano sivo. Srednji vek želi vselej ohraniti obe barvi; in to čisti. Pa tudi v *ravnovesju*! Če parafraziram *Chestertona*, je poglobitveni problem, ki se ga je lotil srednji vek, zaobsežen v vprašanju: Ali se lev lahko uleže zraven jagnjeta in kljub temu obdrži svojo kraljevsko divjost?⁷⁴

Vesetje do polarnosti, ki omogoča določitev središča, in veselje do paralelnih strasti in vrednot, ki koordinira, ne dovoljuje pa, da bi ena dobrina izrinila drugo.

Mislím, da brez umevanja teh dveh operativnih in življenjskih naravnav, ki tvorita stalni podton srednjeveške fenomenologije, ni mogoče ničesar prav oceniti in prav razumeti.

73 Prir. po prav tam, s. 189–190.

74 Chesterton, *Pravovernost*, s. 95.

2. ZGODOVINSKI IN SOCIOLOŠKI OKVIR

Srednjemu veku so utrla pot barbarska plemena, ki so pripomogla k razpadu rimskega imperija in k nastanku fevdalizma. V začetku prvega stoletja po Kr. je bila rimska država zamotan stroj, ki je svoje podložnike nerazumno zatiral in fiskalno izčrpaval. Množico podložnikov so vedno večji davki potiskali v čedalje hujšo bedo, tako da so v barbarih, ki so občasno vdiral preko *limesa romanus*, pričeli gledati celo svoje rešitelje. Splošno obubožanje, upadanje števila prebivalstva, propad naselbin in mest – tak je bil videti slavni rimski imperij na smrtni postelji. In poslednje olje so mu prinesli prav divji sosede s severa (476).

Poljedelstvo je postalo v tem času bolj pomembno kot kdajkoli poprej. Latifundijska oblika poljedelstva, ki je temeljila na delu sužnjev, je zaradi vedno večjih obrambnih stroškov postala predraga. Edina smotrna oblika pridelovanja je postalo razdrobljeno kmetijstvo. Veliki zemljiški posestniki so zapustili mesta in odšli v svoja vaška prebivališča – *villae*, ki so postale zametki kasnejših dvorcev. Tudi kmetje so zapuščali svoje nezaščitene vasi in iskali zaščito na večjih posestvih. Postopoma so se svobodni ljudje nižjih slojev in večina sužnjev zlili v razred kmetov, ki je bil privezan k zemlji ali svojemu zemljiškemu gospodarju (ki je kmeta z zemljo vred lahko tudi prodal).⁷⁵ Zaradi upadanja prebivalstva je cesarstvo zahtevalo od ljudi vedno več. Tudi tako, da je v vaških skupnostih uvedlo načelo vzajemne odgovornosti, se pravi, da so plačilno sposobni morali plačevati dajatve

75 Roberto Lopez, *Rodjenje Evrope*, Zagreb: Školska knjiga, 1978, s. 59.

tudi za plačilno nesposobne in za tiste, ki so iz vasi zbežali. Delo ni bilo več svobodno izbrana dejavnost, ampak je postalo neizogibno javno breme. Tisti, ki teh bremen niso mogli ali hoteli več prenašati, so se lahko zatekli pod okrilje močnejšega, ki je – v zameno za njihovo podreitev in delo – prevzel njihove obveznosti do vladarja.

Barbarska doba je nadaljevala to smer razvoja. Biti bogat ni bilo več dovolj. Treba je bilo biti tudi dobro oborožen. Sčasoma, pravijo zgodovinarji, se je izgubil spomin na staro svobodo, vaške skupnosti pa so postale navadne skupine kmetov, ki so se kolektivno zatele v varstvo k močnejšim, oboroženim in zato bolj zavarovanim posestnikom. Manjkalo je delovne sile, velika posestva pa so bile samo oaze med zapuščenimi polji. Na njih so poskušali proizvajati vse, da bi jim ne bilo potrebno ničesar kupovati, ker je tudi trgovina zamrla.⁷⁶

Ob koncu 8. stoletja se je tako zahodna Evropa vrnila v stadij čistega poljedelstva. Zemlja je bila edini vir obstoja in edini izvor bogastva. Vsi sloji, začenši s cesarjem (celo *Karel Veliki* je sam nadziral svoje vrtove in služabnike) so neposredno ali posredno živeli od sadov zemlje. Biti kmet je bil normalen položaj večine prebivalstva. Odločilni faktor ni bilo pravno, ampak socialno stanje, to pa je vse tiste, ki so živeli na gospodarjevi zemlji, potiskalo v položaj odvisnih in odrinjenih, čeprav zaščitenih, tlačanov.

Tako stanje pa je imelo velik vpliv na človekov odnos do sveta. Srednjeveški človek je bil – podobno kot plemenski – organski sestavni del narave. Podvržen je bil njenemu ritmu in bil od nje odvisen. Zato, pravi zgodovinar *Aaron Gurjevič*, ni bil sposoben opazovati narave

76 Prav tam, s. 62.

»od zunaj«. Odnos človeka do narave v srednjem veku ni bil odnos subjekta do objekta, ampak bolj iskanje subjekta v objektu in objekta v subjektu. Ni bilo ostrih meja, ki bi ločevale individuum od sveta. Človek in svet sta se ogledovala drug v drugem.⁷⁷

Človek je projiciral samega sebe v kozmos in kozmos v samega sebe. Projiciral pa je lahko v obeh primerih samo tisto, kar je o samem sebi in kozmosu vedel. Srednjeveški človek – razen empiričnih izkušenj – o naravi ni imel *objektivnega* znanja, s katerim bi jo lahko obvladoval, prilagajal svojim potrebam in izkoriščal. Njegova poljedelska orodja še niso bila take vrste, da bi lahko zamenjala njegovo fizično silo, ampak so jo zgolj »okrepila« in »podaljšala«. Zato si človek še ni mogel postaviti naloge, da bi naravo preoblikoval. Z njo sicer ni bil več popolnoma združen kot v praskupnosti, ni pa se ji tudi še postavil nasproti. Primerjal se je s celotnim svetom in ga meril z merilom, ki ga je našel v svojem fizisu in svoji dejavnosti (pot je na primer meril s številom korakov; komolec, pedenj in prst so bile najbolj razširjene dolžinske mere; jutro ali oral je bila površina, ki jo je lahko zoral v enem dnevu ipd.).⁷⁸ Kljub tesni eksistencialni naslonjenosti na naravo pa se je srednjeveškemu človeku narava kazala kot muhasta in svojevoljna sovražna sila, zato je razumljivo, da jo je bolj kot skozi prizmo objektivnega spoznanja in znanja dojemal skozi prizmo razvite domišljije. Svetu empiričnih izkušenj je tako v človekovih predstavah o naravi delal družbo tudi svet fantastičnih prikazni (demonov, škratov, vil ipd.).

⁷⁷ Aaron Gurjewitsch, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, München: C. H. Beck, 1980, s. 57.

⁷⁸ Prav tam, s. 55.

Družbeni prostor barbarskih plemen je bil homogen, brez izrazite notranje delitve v sloje. V njem je posameznik lahko živel življenje, ki je bilo v bistvu enako življenju drugih članov plemena. Z metaforo, piše *Milan Butina*, je tak prostor mogoče označiti kot »plitek«, »ploskovit«, ker ni v njem nihče izstopal zaradi družbeno utemeljenih vzrokov.⁷⁹ To izravnano družbeno prostornino in homogenost so zagotavljali skupni načini proizvodnje, skupni jezik in skupni simbolični sistemi (rituali, verovanja, običaji, noše, navade).

V srednjem veku pa stvar ni bila več povsem takšna. Srednjeveški človek je bil vedno član neke družbene skupine, s katero je bil najožje povezan. Srednjeveška družba je bila od vrha do tal korporativna. Vazalske vezi, viteške zveze, mestne komune, trgovske gilde, obrtniški cehi, varnostne zveze, verske bratovščine, patriarhalne družinske skupnosti – vse to je včlenjevalo posameznika v ozke mikro-svetove, osnovane na vzajemnosti uslug in medsebojnih podpiranj.⁸⁰ Posameznik ni eksistirал sam po sebi. Pomembna ni bila njegova osebnost, ampak delo, ki ga je opravljal v okviru svoje mikroskupnosti in v okviru celotne družbe. Socialne vezi so bile pretežno vezi znotraj skupnosti, ki je imela strogo obvezujoča lastna pravila in kodeks obnašanja. Skupnost je članu dajala delo, zagotavljala eksistenco in mu tudi »vsilila« načine obnašanja, mišljenja in vrednotenja. Skratka: korporativizem srednjega veka je bil istočasno tudi duhovni korporativizem.⁸¹

Temeljni etično-filozofski princip srednjega veka je bilo prevladovanje skupnega nad individualnim. Del ni

79 Milan Butina, *Srednjeveško slikarstvo*, v: isti, *O slikarstvu*, s. 199–265; tu. s. 204.

80 Gurjewitsch, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, s. 221.

81 Prav tam, s. 222.

eksistiral zaradi samega sebe in ni bil avtonomen, ampak vedno vključen v neko občost. Vsako posamično je dobilo svoj smisel in pomen v odnosu do občega.⁸²

Kljub striktni funkcionalni umeščenosti človeka v celoto in kljub stanovski razslojenosti pa je mogoče reči, da je struktura družbenega prostora tudi v srednjem veku ohranila analogno homogenost in plitkost, kot jo je poznal družbeni prostor plemenske skupnosti. Zelo razločno v posameznih razredih oziroma stanovih te družbe, navidez manj razločno pa v družbeni celoti, ki se je razslojila v višino. Vendar je zaradi prevladujočih proizvodnih odnosov in zaradi odvisnosti od poljedelstva tudi celota ohranila homogenost in ploskovitost, le da je imela po vertikali ostro in jasno razmejena in ločena hierarhična področja. Družbeni prostor je bil zgrajen v trikotniški obliki, katere osnovnico so tvorili kmetje, nad njimi so imeli svoje mesto zemljiški gospodarji, še više plemstvo, nato vladar in nad vsemi, na skrajnem vrhu vrhovni vladar Bog. Definitivna včlenjenost človeka v razredne odnose tako formatiranega sveta je predstavljala objektivno omejitev, ki pa jo je človek lahko kompenziral tako, da se je z življenjem in v duhu prosto oziral proti vrhu piramide, proti Bogu. Na ta način so bile duše vseh stanov izenačene v Božji milosti.

3. RELIGIOZNI OKVIR

Če gledamo od zunaj, piše *Chesterton*, se je visoka civilizacija starega veka zaključila s tem, da je dobila *krščansko* lekcijo, tj. določen pouk. »Ta pouk ... je bil tako psihološko dejstvo kot teološka vera. Poganska

82 Prav tam, s. 308.

civilizacija je bila resnično zelo visoka civilizacija. Naše teze ne bo oslabilo, ampak jo utegne celo okrepiti, če rečemo, da je bila najvišja, ki jo je človeštvo kdaj doseglo. Odkrila je svoje še vedno brezprimerne pesniške in upodabljajoče umetnosti; odkrila je svoj ... jasen logični in jezikovni sestav. Predvsem pa je odkrila svojo lastno zmoto. Ta zmota je bila pregloboka, da bi jo idealno opredelili; hitropisno bi jo imenovali zmota naravnega bogočastja. Skoraj prav tako pravilno jo je mogoče imenovati zmota življenja po naravi. To je zelo nevarna zmota. Grki, veliki vodniki in utiralci poti ... starega veka, so začeli z idejo nečesa čudovito očitnega in neposrednega; če bo človek hodil naravnost naprej po poti razuma in narave, se mu ne bo moglo zgoditi nič slabega; zlasti če je bil tak, kakršen je bil Grk, ... razsvetljen in razumen. Če smemo biti malce nagajivi, lahko rečemo, da je moral preprosto slediti svojemu nosu, če je bil to grški nos. In primer samih Grkov povsem zadošča, da ponazorimo čudno, vendar nedvomno usodnost, ki spremlja to zmoto. Ko so Grki začeli sami slediti svojim nosovom in svoji predstavi, kako biti naraven, se zdi, da se jim je zgodila najbolj nenavadna stvar v zgodovini. Bila je dosti bolj nenavadna, da bi o njej zlahka razpravljali. (...) Najmodrejši ljudje na svetu so sklenili, da bodo naravni; in najbolj nenaravna stvar je bila prvo, kar so storili. Neposredni učinek čaščenja sonca in sončne naravne razumnosti je bila sprevrženost, ki se je širila kakor kuga. Največji in celo najčistejši filozofi se očitno niso mogli izogniti tej nizki vrsti blaznosti. Zakaj? Za ljudi, katerih pesniki so si izmislili Heleno iz Troje, katerih kiparji so izklesali miloško Venero, bi se zdelo dovolj preprosto ostati zdrav na tej stopnji. Resnica je v tem, da ljudje, ki častijo zdravje, ne morejo ostati zdravi. Kadar

hodi človek naravnost, skrene na krivo pot. Kadar sledi svojemu nosu, se mu nekako posreči, da si ga izpahne ali da si ga odlomi, da bi tako kljuboval lastnemu obrazu; in to v skladu z nečim veliko globljim v človeški naravi, kakor bi častilci narave mogli kdaj razumeti. Razkritje te globlje stvari je, človeško rečeno, utemeljilo spreobrnitev h krščanstvu. Človeka nese vstran kakor kroglo za balinanje; in krščanstvo je odkrilo, kako popraviti ta odklon in zadeti tarčo. Mnogi se bodo nasmehnili temu, kar pravim; toda globoka resnica je, da je bila radostna blagovest, ki jo je prinesel evangelij, vest o izvirnem grehu«. ⁸³

Helenski svet je imel različna in močna intelektualna orodja. Imel je teorijo o naravi, imel logiko in matematiko, začetke empirične znanosti, razvijal je metodologijo mišljenja ... Manjkala pa mu je domišljija, ki bi povezala zgodovino s spekulacijo in na ta način ustvarila tisto osupljivo zlitje realnega in idealnega, fizičnega in metafizičnega, ki je osnova religiozne dinamike. Grška kultura je bila intelektualni »stroj« za raziskovanje in pojasnjevanje sveta in idej, ni pa zmogla ustvariti zavezujočih transcendentalnih idej, ki bi nad njo svetile kot zvezde in v kriznih časih omogočale navigacijo. Ljudem sčasoma ni imela ponuditi ničesar *mističnega* razen čedalje bolj zapletenega in čedalje manj prepričljivega misterija Olimpijskih bogov, teh antropomorfnih in horoskopskih sadov naravne religije.

Rim se je v veliki meri povzpел na račun svojih grških učiteljev, vsekakor pa tudi na račun velike lastne inventivnosti in sistematičnosti. Imel je dovolj avtentično in operativno domače izročilo, ki je eksemplarično razvidno iz rimskega prava, načela univerzalne države in

83 Chesterton, *Sveti Frančišek Asiški*, s. 24–26.

državnega jezika. Vendar je navsezadnje trpel za isto usodno zmoto kot njegovi učitelji: njegovo religiozno duhovno izročilo ljudskim množicam ni nudilo ničesar mističnega razen misterija brezimnih naravnih sil, kakor so spolnost, rast in smrt; naravnih sil, ki so se prav skozi čaščenje sprevrgle v nenaravne.

Ali kot piše *Chesterton*: »Tudi precej pred koncem rimskega imperija najdemo v njem čaščenje narave, iz katerega se neogibno porajajo stvari, ki so v nasprotju z naravo. Primeri kot Neron so prešli v pregovor, medtem ko je sadizem sedel na prestolu brez sramu pri belem dnevu. Toda resnica, na katero sem mislil, je nekaj veliko bolj pretanjenega in vesoljnega, kakor navaden seznam okrutnosti. Človeški domišljiji v celoti se je zgodilo to, da je ves svet zardel od nevarnih in hitro sprevrgljivih strasti; od naravnih strasti, ki so postale nenaravne. Tako je čaščenje spolnosti kot samo ene izmed nedolžnih naravnih stvari povzročilo, da je spolnost prepojila in prežela vsako drugo naravno stvar. (...) Tisti trenutek, ko spolnost preneha biti služabnica, postane tiran. Obstaja nekaj nevarnega in nesomernega glede mesta, ki ga ima v človeški naravi ...; in resnično potrebuje posebno očiščenje in posvetitev. Sodobno govorjenje o spolnosti kot o nečem svobodnem, kakor je katerikoli drug občutek ... je bodisi opis rajskega vrta ali pa skoz in skoz pokvarjena psihologija, ki se je je svet naveličal že pred dva tisoč leti. (...) Poganski svet ni bil toliko pokvarjen, kolikor je bil dovolj dober, da je spoznal, kako njegovo poganstvo postaja pokvarjeno, ali raje, da je na logični ... poti k pokvarjenosti. Mislim, da ni bilo nobene prihodnosti za 'naravno magijo'; če bi jo poglobili, bi jo potemnil v črno magijo. Zanja ni bilo nobene prihodnosti, kajti v preteklosti je bila nedolžna *zgolj* zato, ker je bila mlada.

Lahko rečemo, da je bila nedolžna zato, ker je bila plitva. Pogani so bili modrejši kot poganstvo, zato so postali kristjani. Tisoči med njimi so imeli filozofske in družinske kreposti in vojaško čast, ki so jih držale pokonci; toda medtem jih je čisto ljudska stvar, imenovana religija, zanesljivo vlekla nizdol. Ko se je lahko sprožil odziv nasproti zlu, je prav, da spomnimo, da je bilo to zlo povsod. V drugem in bolj dobesednem smislu je bilo njegovo ime Pan (besedna igra iz imena boga Pana in grškega izraza za »vse« /pan/; po op. prev.). Reči, da so ti ljudje potrebovali nova nebesa in novo zemljo, ni bila nobena prispevka; kajti svojo zemljo in celo svoja nebesa so resnično oskrunili. Kako bi svojo zablodo lahko rešili z motrenjem neba, ko so bile v zvezdah preko njega naččkane erotične legende; kako bi se lahko naučili česar koli iz ljubezni do ptic in cvetic, potem ko so o njih pripovedovali takšne ljubezenske zgodbe? (...) Nič ni moglo očistiti te obsedenosti razen religije, ki je bila dobesedno nezemeljska«. ⁸⁴

To, kar je bilo s pogansko naravno religijo v temelju narobe, je bila njena nenaravnost (ki je – paradokсно – izvirala iz čaščenja naravnega). In sicer v dvojnem smislu: ker je preveličala naravno in zbanalizirala transcendentno.

Najprej »preveličala naravno«. Čaščenje posamičnih naravnih sil logično in nujno povzroči njihovo perverzijo in podivjanost; že zgolj zato, ker jih čaščenje izloči iz njihove naravne matrice in s tem iz njihove naravne funkcije. Čaščenje reda zaradi reda se izrodi v pedantnost; otrok, ki ga starši obožujejo, namesto da bi ga vzgajali, podivja. – Čaščenje naravnih sil pa po drugi strani *ipso facto* tudi zmanjša kompaktnost in moč nadnaravnega;

84 Prav tam, s. 26–29.

preprosto zato, ker jo razprši in porazdeli na množico individualnih božanstev, ki niso nič drugega kot kulturna preslikava naravne množičnosti. V času iztekajoče se antike je bilo na tisoče takih bogov, boginj in kultov (za vse rase, za vse razrede, za vse okuse, za vse življenjske situacije), vendar z zgolj horoskopskimi potenciali.

In sedaj še »zbanalizirala transcendentno«. Nadnaravno, ki je pretirano projicirano na raven človeškega, Absolutno, ki se preveč vda v Prokrustovo posteljo človeških predstav, kriterijev in konceptov, logično izgubi zaresnost in s tem mobilizatorsko moč, ki bi bila sposobna navdihovati življenje. Podobno kot izgubi svojo zaresnost igra z nedoraslim nasprotnikom.

Protistrup proti »naravni« religiji torej ni moglo biti nič drugega kot »nadnaravna« religija. Nadnarava namesto narave, Bog namesto bogov, radikalna metafizika namesto abstrahiranega in hipostaziranega fizisa.

In ta nadnaravni protistrup je v spuščajočo se sinusoido antičnega sveta vbrizgalo *krščanstvo*. Preprosto s tem, da je oznanilo nadnaravno gledanje na naravo. Se pravi s tem, da je naravnemu svetu postavilo nasproti nadnaravnega, ki ni bil le njegova preslikava, ampak protipol, nasprotje; nasprotje, ki je bilo zato tu, da bi človeku omogočalo določati in najti sredino (= *méson*, ravnotežje, /pravo/ mero). Temeljna novost, pravi *Chesterton*, ki jo krščanski anticiklon zanese v iztekajoči se antični svet, je pojmovanje, da narava – za razliko od tega, kar trdijo panteizmi – ni človekova mati, ampak sestra. Človek je lahko ponosen na njeno lepoto, ker ima z njo skupnega Očeta, trajne oblasti pa narava nima nad njim nobene. Človek jo sme občudovati, ne sme pa je posnemati (*mimesis*). To gledanje daje značilnemu krščanskemu odnosu do zemeljskega pridih lahkotnosti, ki

domala meji na lahkomiselnost. *Frančišku Asiškemu* je narava »plešoča sestrice, ki zasluži, da se ji smeješ in jo ljubiš«⁸⁵ Narava tako ni več absolut, ampak partner v isti vesoljni konvergenci k Bogu.

Torej: teleološki korektiv entropiji (izvirni greh), zgodovinski prelom z banalizacijo metafizike v naravni religiji in Bog namesto bogov. En sam Bog.

In rimski svet, piše zgodovinar *Paul Johnson*, je bil pripravljen na tega *enega* Boga, saj je bil spričo množice trivialnih bogov, s katerimi ni vedel kaj početi, naravnost formatiran za monoteizem.⁸⁶ Pravzaprav so bili v dekadentnem in močno sinkretističnem helensko-rimskem svetu že razvijajoči se *gnostični* kulturi utemeljeni na potrebi po monoteizmu (in sicer neglede na to, da so veselje predstavljali kot dvojnost, ki jo povzročajo antagonistične sile dobrega in zla), le da niso premogli nikakršne stabilnosti.⁸⁷

To stabilnost pa je imelo krščanstvo, ki je izšlo iz dvatisočletne judovske monoteistične tradicije. Krščanstvo je nestabilnemu, korumpiranemu, nasilnemu, brezpravnemu, propadajočemu svetu postavilo nasproti stabilen, pošten, očetovski, pravičen in večni metafizični svet. Entropiji podvržen tostranski svet je uravnotežilo z načelno neg(ativo)entropičnim onstranskim. Ta kontrapozicija diametralnih (a povezanih) svetov je bila tako na krščanski kot na nekrščanski strani v praksi pogosto napačno razumljena. Na krščanski strani v obliki t. i. *contemptus mundi* (preziru do sveta), v obliki omalovaževanja tostranskega sveta in tostranskih prizadevanj, na

85 Chesterton, *Pravovernost*, s. 108–109.

86 Paul Johnson, *A History of Christianity*, New York: Penguin Books, 1980, s. 7–8.

87 Prav tam.

nekrščanski pa v obliki stalnega očitka kristjanom, da si z idealiteto zakrivajo oči pred mizernimi dejstvi in se brezglavo prepuščajo toku najbolj perfidne *alienacije*. Toda krščanski protipol tostranski realnosti je imel dejansko povsem drugo funkcijo, funkcijo, podobno tej, ki jo v fizičnem vesolju odigrava anti-materija. Bil je komplement necelemu, ravnovesno dopolnilo, drugi pol, *ideal*. In to *stabilen*, kar v zmedi in sinkretizmu poslavljajoče se antike ni bilo malo (kakor tudi še danes ni).

Ustavimo se za hip pri tej stabilnosti ideala. »Na splošno lahko rečemo«, piše *Chesterton*, »da je svobodomiselnost najboljša obramba pred svobodo. Moderna emancipacija sužnjevega mišljenja je najboljša oblika preprečitve sužnjeve emancipacije. Kar učite ga, naj si beli glavo s premišljevanjem, ali hoče biti svoboden, in ne bo se osvobodil. Spet bo kdo ugovarjal, da je primer privlečen za lase. Vendar to zelo velja za ljudi, ki hodijo po naših cestah. Res je, da bo črnski suženj, ta ponižani barbar, verjetno čutil človeško naklonjenost zvestobi ali človeško naklonjenost svobodi. Človek pa, ki ga vsak dan srečujemo – delavec v Gradgrindovi tovarni, mali uslužbenec v Gradgrindovi pisarni – je preveč duševno utrujen, da bi verjel v svobodo. Dajo mu revolucionarno literaturo in je lepo pri miru. Nenehno menjavanje divjih filozofij ga pomiri, da ostane na svojem mestu. Danes je marksist, jutri bo ničejanec, pojutrišnjem bo bržkone nadčlovek, vsak dan pa suženj. (...) Zato je naš prvi pogoj za ideal, h kateremu je usmerjen napredek, da mora biti stalen. Whistler je imel navado, da je naredil veliko hitrih študij svojega modela. Nič hudega, če je strgal dvajset portretov. Bilo pa bi hudo, če bi dvajsetkrat dvignil oči in vsakokrat videl pozirati drugo osebo. Zato ni pomembno ... koliko se človeštvu ne posreči, da bi zadelo svoj ideal;

tedaj so namreč vsi stari neuspehi koristni. Je pa strašno pomembno, kako pogosto spreminja svoj ideal; tedaj so namreč vsi stari neuspehi nekoristni. Nastane torej vprašanje, kako doseči, da bo umetnik nezadovoljen s svojimi upodobitvami, pa obenem prepričati, da bi bil usodno nezadovoljen s svojo umetnostjo. (...) Če naj samo plavam in propadam in se prepuščam toku razvoja, bom najbrž pristal v kakšni anarhiji; če pa naj se uprem, moram imeti pred sabo nekaj spoštovanja vrednega«. ⁸⁸

Bolj ko se ideal spreminja, bolj isti ostaja svet. In bolj ko se želim tej istosti upreti, bolj rabim pred seboj nekaj spoštovanja vrednega. – V teh dveh premisah je po mojem mnenju komprimirana najgloblja stiska iztekajoče se antike. Bolj ko se množijo bogovi in se spreminjajo podobe rajev, bolj enako mizeren ostaja svet. Če ni ideala, ki bi dovolj dolgo trajal, da bi se mogel vsaj delno uredničiti, ostaja zgolj nevrotično stopicanje na mestu. »Zatorej je za vsako umljivo človeško dejanje potrebno, da ima pred očmi trajno vizijo, pa naj gre za ohranitev ali spremembo položaja, naj gre za sistem, ki je zmerom enak ..., ali za sistem, ki se vsak mesec zamenja ...«. ⁸⁹

In to vizijo je krščanstvo ne samo imelo, ampak jo je imelo v izobilju. Mlado, svežo, predrzno in popolnoma drugačno od teh, ki so jih prodajali ozki poznoantični kulturi. Človeku, ki je apatično opazoval razvrat, pokvarjenost, obup okoli sebe in se na vso moč trudil, da ne bi do konca izgubil glave, je šepetalo na uho: »Moj ideal je trajen, saj je obstajal že pred stvarjenjem sveta. Moja vizija prihodnosti se zatrdno ne more spremeniti, saj ji je ime Eden. Svojo smer hoje lahko spreminjaš, ne moreš pa spremeniti svojega izvira. Človek ima vedno razlog za

⁸⁸ Chesterton, *Pravovernost*, s. 104–105.

⁸⁹ Prav tam, s. 106.

upor, saj v njegovem srcu Bog leži pod satanovimi nogami. V gornjem svetu se je nekdam pekel uprl nebesom. Na tem svetu pa se nebesa upirajo peklu. Človek živi v večni revoluciji, kajti revolucija je vračanje v prvotno polno stanje. V vsakem trenutku se lahko bojuješ za popolnost, kakršne svet ni videl od prvega človeka sem. Nobena nespremenljiva navada, nobena spremenljiva evolucija nima moči, da bi to, kar je izvirno dobro, spremenila v kaj drugega kot v dobro. Človek bo lahko imel priležnice, dokler bodo krave imele rogove, vendar priležnice ne spadajo k njemu, če priležništvo nasprotuje izvirno dobremu. Ljudje so lahko bili zatirani, odkar živijo ribe pod vodo, vendar bi ne smeli biti, če zatiranje ni izvirno dobro. Ljudje so se lahko utapljali v tosvetnih strasteh in tosvetnem delu, odkar imajo ptice perje, vendar se ne bi smeli, če zgolj tosvetni kruh ne nasiti. Postavljam svojo predzgodovinsko legendo, da kljubujem vsej vaši zgodovini. Vse, kar hočete, da bi ljudje vam storili, storite tudi vi njim. In vaše plačilo bo prišlo o pravem času.«⁹⁰

Kakšen je torej bil ta novi krščanski metafizični anti-svet, ta krščanska »*civitas Dei*«?

Antični kozmos – lepota narave, njen red in digniteta – je v krščanskem tolmačenju vsekakor izgubil del svoje pomembnosti. Postal je človekov »brat« in nehal biti njegov Oče. Te krščanske deabsolutizacije oziroma relativizacije narave nasprotniki krščanstva do današnjih dni ne morejo prav prebaviti. Ker vidijo zgolj en del para (transcendenco) ne pa razmerja (narava – nadnaravno), zgolj *relativ* ne pa *relacije*, vedno znova padajo v isto logično zanko in očitajo krščanstvu, da je zavrglo in razglasilo za grešno vso naravo, vso telesnost, vso čutnost, vse tosvetne

90 Prir. po prav tam.

radosti, skratka vse estetsko. To pa je nekaj natančno takšnega, kot če bi slikarju, ki je rdečo barvo obdal z zeleno, da bi obe žareli, očitali, da prezira in zapostavlja rdečo in da je nekolorist. Narava v krščanstvu nima več istega mesta, kot ga je imela, trditi pa, da je zaradi tega nepomembna in odurna, ker je pač grešna in podvržena božji sodbi, bi bila optična prevara; nekaj, kar bi bilo v popolnem nasprotju z izvorno polarizacijsko matrico krščanstva. Krščanstvo, če ga opazujemo na konceptualni ravnini, ne eliminira, ampak *polarizira*, ne slabi barv, strasti in vrednot, ampak jih *kontrastira*. To pa je nekaj drugega.

Kontrastirati ne pomeni enostranskosti, ampak poudarjanje, ki ima za posledico jasnejšo zaznavo. Če *civitas terrena* postaviš nasproti *civitas Dei*, to ne pomeni, da sedaj staviš samo na to drugo, v prvi pa vidiš *civitas diaboli*, ki jo je treba prezirati, ampak pomeni, da jasneje vidiš domet in vrednost obeh polov. S tem pa seveda ne mislim zanikati dejstva, da je v krščanski zgodovini do zapostavljanja in omalovaževanja tostranskega sveta dejansko prihajalo in še prihaja (glej *Estetizacijski in anestetizacijski ekstremizmi*), le v skladu z naukom to ni (bilo). In dejansko Cerkev nikoli ni prav odobraval tovrstnih pretiravanj. Splošno razširjeno mnenje, da je krščanstvo radikalni pesimizem, da vceplja obup nad edinim svetom, o katerem smo gotovi, da obstaja, da oznanja popolno odpoved dobrinam tega sveta, sovraštvo do narave in vseh družbenih in človeških vrednot ... je enostavno posledica površne percepcije in ne dovolj kompleksne ocene stanja.

Grški pojem kozmos je v krščanski dikciji izgubil pomen »vesoljnega reda«, obdržal pa pomen »reda« in »notranje urejenosti«. Še posebej hierarhične. V nauku Dio-

nizija Areopagita, prvega atenskega škofa je ta hierarhična ureditev sveta še posebej poudarjena. Poudarjena kot mistična hierarhija duhovnih stopenj.

Ta, v celoti pregleden krščanski svet je bil nenavadno poln vsebine. K zemeljskim stvarnostim (bitjem, predmetom, pojavom) je neposredno priključil svet, porojen iz religiozne zavesti (v vsakdanji rabi pa tudi iz praznoverja). Tak svet bi danes označili za dvojnega, vendar je bil za srednjeveškega človeka to en sam svet. Znanje o vsakdanjem svetu je bilo takrat komaj kaj manjše, kot je znanje modernega človeka, pravi *Gurjevič*, vendar je bila vsebina tega znanja v principu drugačna. O vsakem predmetu je imel človek poleg znanja o dejstvih, ki so se nanašala na njegovo fizično naravo, še znanje o njegovem simboličnem pomenu in smislu, se pravi znanje, ki se je nanašalo na odnos med svetnim in svetim in iz njega izviralo. Za vidno lupino je bilo mogoče in treba videti tudi religiozno bistvo, ki je bilo telesnemu pogledu skrito.⁹¹ Smisel in pomen fizičnega sveta je izhajal iz božjega sveta. Fizični svet je bil označenec skritih duhovnih označevalcev. Dobesedno prekril ga je neizčrpní svet simbolov. Ali kot v delu *Srednjeveška civilizacija zahodne Evrope* piše zgodovinar *Jacques le Goff*: »Dovolj je pomisliti na etimologijo besede simbol, da razumemo, kakšno mesto je zavzemala simbolična misel ne le v teologiji, književnosti in umetnosti srednjeveškega Zahoda, ampak tudi med njenimi intelektualnimi orodji. *Symbolon* je bil pri Grkih znak prepoznavanja, ki sta ga predstavljali dve polovici istega predmeta, razdeljeni dvema osebama. Simbol je znak pogodbe. Je sklicevanje na izgubljeno enotnost in kliče neko višjo in skrito resničnost. V sred-

91 Gurjewitsch, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, s. 70.

njeveški religiozni misli je bil vsak snovni predmet znak nečesa na višji ravnini, njegov simbol, torej nosilec višjega pomena. Simbolizem je bil vsepovsod, misliti pa je pomenilo, nenehno odkrivati skrite znake skritih pomenov. Zato se je srednjeveški simbolizem začel na ravni besede. Imenovati neko stvar je namreč pomenilo, stvar pojasniti. Imenovanje je (bilo) znanje in zato prisvajanje stvari. *Res* (stvari) in *verba* (besede) si niso bile zoperstavljene, ampak so bili ene simbol drugih.⁹²

Zemeljski svet je izgubil samostojnost in stopil v korelacijo z božjim; v korelacijo, ki je bila najprej simbolična. Zoperstavljanje pojmov zemlja – nebo, tostranstvo – onstranstvo je imelo v zavesti srednjeveškega človeka kontrasten religiozno–etični pomen. Nebesa so bila kraj vzvišenega, idealnega in večnega življenja, zemlja pa solzna dolina, kraj človekovega (za)časnega, grešnega in trpečega življenja. Toda ne pozabimo, ta dva bipolarna svetova sta bila za srednjeveškega človeka en sam povezan svet. Onstranstvo so si predstavljali ravno tako snovno kot zemeljski svet. Še več: ker je bilo večno in neminljivo, je bilo še bolj stvarno in resnično od tostranstva (prim. slikovno prilogo 23). Tako sta v zavesti srednjeveških ljudi zemeljski in nebeški svet stalno prehajala drug v drugega.⁹³ Človek te dobe je bil nagnjen k mešanju telesne in duhovne ravnine, zato abstrakcije ni videl v njeni abstraktnosti, ampak (samo) v njenem konkretnem utelešenju.⁹⁴

92 Jacques le Goff, *Srednjevekovna civilizacija zapadne Evrope*, Beograd: Založba Jugoslavija, 1974, s. 379–380.

93 Gurjewitsch, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, s. 74.

94 Prav tam, s. 85.

4. MATRICA SREDNJEVEŠKE SIMBIOZE

Iz dosedanjega razpravljanja o operativnem akcijskem radiju krščanstva in likovne umetnosti lahko vzamem za temelj nadaljevanja naslednji ugotovitvi:

1. Krščanstvo – tako kot v osnovi vse religije – v skladu s svojo optimirano transcendirajočo naravo *polarizira* in *kontrastira*. To pomeni: naravo kontrastira z nadnaravo, fiziko z metafiziko, imanenco s transcenco, stvarnost z idealom, minljivost z neminljivim, neodvisnost z odvisnostjo ... Vse pa z enim samim namenom: da bi človek dobil referenčni okvir za določitev utemeljenega, privlačnega in *optimiranega* eksistencialnega Središča.

2. Likovna umetnost – tako kot v osnovi vse umetnosti – pa v skladu s svojo estetsko–anestetsko naravo *integrira*. To pomeni, da je sposobna nadnaravo simbolično ponazoriti z naravo, metafiziko s fiziko, da je sposobna idealu dati telo in Transcendenci obraz. Vse pa z enim samim namenom: da bi lahko človek na simbolični in praktični ravni pripravil čim bolj ugodne pogoje za povezovanje svoje (arhetipične) eksistencialne *alfe* s ciljno (metafizično) *Omega*; da bi torej – kar simbol etimološko pomeni – obe polovici sestavil v izvorno celoto in s tem na osebni ravni ponovno našel izgubljeno enotnost in izgubljeno srečo, ki iz nje izvira.⁹⁵

95 Ob tem velja opozoriti, da je v krščanstvu kretnja, ki se z umetnostjo vzpostavlja na osebni ravni, zgolj *pars pro toto* univerzalnega dogajanja, ki se bo dovršilo v *paruziji*, ob Kristusovem *Drugem prihodu*. Krščanska »dovršitev« se namreč odvija na dveh povezanih ravninah: po eni strani igra »duša« z Bogom svojo individualno partijo, po drugi pa teče velika simulanka na eshatološkem odru kozmične zgodovine.

Preostaja nam torej proučiti, kako to *polariziranje* in *integriranje* potekata v praksi srednjeveške simbioze.

a) »Mehanizem« korelativnosti

Za začetek moram povedati par besed o vsebini likovnih del v katerikoli dobi. Narava likovnih del je takšna, da je v njih mogoče in potrebno razlikovati dva nivoja vsebine: *manifestnega* (ikonografskega) in *likovnega* (estetškega).

Prvi nivo je vsebina pripovedi, naracije; v sakralni sliki na primer zadnja večerja, križanje, poslednja sodba itd. To je *manifestna vsebina*, ki jo zna »brati« vsakdo, ki – v tem primeru – pozna krščanske simbole in krščansko ikonografijo.

Poleg te pa obstaja še latentna *likovna vsebina*, ki jo lahko razberemo le neposredno iz *načina* likovne artikulacije, tj. iz načina uporabe likovnih izraznih sredstev in iz tipa oblikovanja likovnega prostora. Motiv zadnje večerje je mogoče upodobiti na mnogo različnih načinov. Na en način so ga na primer artikulirali slikarji romanskega sloga, na drug slikarji renesanse in spet na še drugačen način slikarji baroka. Razlika je najprej v izbiri izhodiščnih likovnih prvin, ki določajo slog dobe, in potem v individualnem avtorskem načinu uporabe slogovnih predpostavk. Razlika v likovni vsebini postane očitna, če primerjamo *Giottovo*, *Leonardovo*, *Rembrandtovo* ali *Rubensovo* sliko zadnje večerje, torej različne artikulacije bolj ali manj iste manifestne vsebine.

So dobe, v katerih manifestna in latentna likovna vsebina tvorita monolitno in uravnovešeno celoto, so pa tudi dobe, v katerih lahko manifestna vsebina celo izgine,

kot se je to dogodilo v moderni abstraktni umetnosti, v kateri ostaja samo še skrita likovna vsebina.⁹⁶

V nadaljnji analizi bosta oba vidika vsebine obravnavana enakovredno in seveda v korelaciji (prim. *O semantiki likovnega*).

Na čem pa ta temelji?

Osnova za korelacijo je *oblikovanost* družbenega prostora. To je tudi razumljivo. Ker je likovna umetnost družbeni pojav, s svojimi izraznimi sredstvi nujno »odslkuje«⁹⁶ družbeni prostor. Družbeni prostor je vedno zgrajen iz odnosov med člani družbe, naravo teh odnosov pa likovna ustvarjalnost prevede v odnose svojih izraznih sredstev, svojega likovnega jezika. Ker pa je vsak jezik kot sistem znakov družbena tvorba, je tudi prostor, oblikovan z likovnimi izraznimi sredstvi, *simbolična* podoba družbenega prostora. Ali drugače: likovni prostor je simbolični korelat družbenega prostora.

Poglejmo si to korelacijo najprej na primeru prostora plemenske družbene ureditve. Vsak pregled likovnih del arhaičnih umetnosti, ki odgovarjajo plemenski družbeni ureditvi, piše *Milan Butina*, kaže enako strukturo likovnega prostora: plitvost in ploskovitost, topološki princip razmeščanja oblik (naslikani objekti so drug poleg drugega in se le redko prekrivajo), jasna linearna omejenost in barvna homogenost oblik in *zvrčanje* globinskih razsežnosti prostora v slikovno ploskev (slikovna priloga 22). Dejstvo, da obstajajo oblike v enem samem slikovnem planu, povzroča, da je likovni prostor gost (kot bi v njem vladal strah pred praznim prostorom). Po drugi strani pa to dejstvo govori tudi o tem, da je družbeni svet edini svet, ki ga član plemena jasno prepoznava kot svoj svet. Narava se mu prikazuje samo v toliko, kolikor stopa v ta

⁹⁶ Prim. Butina, *O slikarstvu*, s. 200.



Slikovna priloga 21: Parafunkcionalna predmetnost. Oblike serijskih uporabnih izdelkov v nadnaravni velikosti in iz neadekvatnih materialov. Tony Cragg, *Bestückung* (Opremljenost), 1978–1979, lito železo, dva dela, 210 × 220 × 80 cm (repr. po: Germano celant, *Tony Cragg*, London: Thames & Hudson, 1996, s. 129).



Slikovna priloga 22: Plitvost in ploskovitost prostora v arhaični umetnosti. Prim.: Ribič, stenska slikarija, okr. 1550 pr. Kr., višina 135 cm, Akrotiri na otoku Thera v južnih Kikladih (repr. po: Honour & Fleming, *A World History of Art*, s. 77).

svet kot njegova osnova ali v svojih mitskih in magičnih preoblikah.⁹⁷

Narava, posameznik in njegova družbena skupnost v likovni prostor seveda ne vstopajo neposredno, temveč s posredovanjem podob (podobotvorno mišljenje⁹⁸), s posredovanjem mitoloških predstav in dogodkov, se pravi skozi poetiko plemenske mitologije. Na tej ravnini se dojemanje sveta in subjekta izraža na simboličen način; in to v različnih medijih in v različnih jezikovnih oblikah, ki pa vse izražajo temeljni čustveni odnos plemenske družbe do sveta, prostora in same sebe. S pomočjo snovnih lastnosti medijev pa se čustvovanje in dojemanje vrača nazaj v materialnost ter tako bivanjsko (= naravno) stvarnost preoblikuje v plemensko (= kulturno) realnost.⁹⁹

In to se dogaja v vseh dobah. Simbolni sistemi s svojo artikulacijo stvarnost *ipso facto* spreminjajo v družbeno *konstruirano* realnost.¹⁰⁰

b) Slika in Beseda

Obe dejavnosti, likovna umetnost in krščanstvo, ustvarjata znake in simbole, ki označujejo njun specifični kozmos. Jezikovna poteza krščanstva je jasno razvidna iz njegovih temeljnih tekstov. »Krščanstvo kot razodeta religija temelji na zvezi dvojega, to se pravi na božji besedi, ki ostvarja odrešenje in zveličanje, to se pravi na dejstvu, da Bog sam razkriva svojo notranjo stvarnost, ko hoče človeštvo odrešiti in zveličati; in drugič na človeku, ki z vero sprejema to besedo. Razodetje za vedno

97 Prav tam, s. 208.

98 Prim. Butina, *Slikarsko mišljenje*, s. 302–315.

99 Prim. Butina, *O slikarstvu*, s. 208.

100 Prim. Peter Berger & Thomas Luckmann, *Družbena konstrukcija realnosti*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988.

ostaja božji nagovor človeku, poziv, naj v veri sprejme božjo Besedo in besedo; kajti dogajanje razodetja pripada osebnostnemu področju in je bistveno dialoško ter zahteva človekov odgovor«. ¹⁰¹

Opisana situacija ima tipično sporočilno strukturo: Bog – božja beseda – človek. To strukturo pa lahko primerjamo s sporočilno strukturo likovne umetnosti: likovni umetnik – likovno delo – gledalec; ali v konkretizirani obliki: slikar – slika – gledalec. Kakor pri gledanju slike vzpostavljamo dialog s slikarjem, ki telesno ni prisoten, tako pri poslušanju Božje besede vzpostavljamo dialog s telesno odsotnim Bogom. Pri čemer je seveda jasno, da je kvaliteta obeh dialogov specifično različna. ¹⁰²

Ker pripada Bog drugemu svetu, obstaja za vernika s tem svetom samo ena vez: beseda. Še posebej v razodeti obliki Besede, v Jezusu Kristusu, Božjem sinu in njegovi evangeljski besedi. »Pisano je: *Človek naj ne živi samo od kruha, ampak od vsake besede, ki prihaja iz Božjih ust*« (Mt 4, 4). Beseda ima torej to funkcijo, da človek z njeno pomočjo na tem svetu ne živi samo temu svetu, ampak – ne da bi prekinil aktivni odnos z njim – življenje z Bogom, življenje, ki konvergira k Božjemu kraljestvu, ki je kraljestvo duha (»*Gospod je namreč Duh, kjer pa je Gospodov Duh, tam je svoboda*«; 2 Kor 4, 17); torej življenje duha, ki je resnično življenje. Pri tem seveda, kot sem že opozoril, ne smemo pozabiti, da srednjeveški človek abstraktnega ni videl v njegovi abstraktnosti, ampak samo v njegovem utelešenju. V njegovem simbolnem svetu je moral resničnejši nadnaravni svet biti stvaren, oprijemljiv, in to celo bolj od stvarnega sveta, ki je bil

101 Anton Strle, *Vera Cerkve*, Celje: Mohorjeva družba, 1977, str. 9.

102 Prim. Butina, *O slikarstvu*, s. 218.

zaradi svoje ustvarjenosti, minljivosti in neodrešenosti manj resničen. Večja resničnost zahteva večjo prisotnost in večjo konkretnost. To se zdi logično.

A kako naj jo dobi?

Z laiškega stališča lahko rečemo, da je predmet krščanske vere abstrakten, zgolj v misli, duhu in religioznem občutju eksistirajoč svet. Ker je Bog ustvaril človeka po svoji podobi, ki je njegova Beseda – torej po duhovni podobi, saj Bog telesa nima – je človek *signifikant*, *označevalec* (*znak*, *simbol*) Besede, ki je Bog. Toda označevalec (simbol), ki mu njegov *signifikat*, *označenec* oziroma *vsebina* zaradi eksistencialne ugreznjenosti v netransparentno materialno matrico ni prezentna in dana v direktni obliki. To »vsebino«, to »Besedno infrastrukturo« v svojem življenju človek sluti; včasih tako močno, da skuša dostop do nje izsiliti celo po nenaravni poti (anestetizacijski ekstremizmi). Toda logika stvari je taka, da jo mora v stopenjskem procesu familiarizacije z njo predvsem odkrivati. Ali točneje: bolj kot odkrivati metafizično podstavo svoje eksistence mora človek oblikovati samega sebe, se skrbno pripravljati na to, da bo njegov duh sposoben čedalje intimnejše komunikacije z njo.

To pa pomeni, da mora človek po eni strani permanentno iskati »podobo« Božje Besede, da bi lahko ta intenzivno vstopila v njegovo vsakdanje izkustvo. – »*Ne pojde v nebeško kraljestvo vsak, kdor mi pravi: »Gospod, Gospod,« ampak kdor uresničuje voljo mojega Očeta, ki je v nebesih*« (Mt 7, 21). Uresničevati voljo Boga ... To navodilo je splošno in ima v evangeljski *Magni Charti* ravno tako splošno podlago: »*Ljubi Gospoda svojega Boga... Ljubi svojega bližnjega, kakor samega sebe...*« (Mt 6, 37–40). Toda, kaj pomeni »ljubiti« Boga in bližnjega, to mora človek v vsakih konkretnih zgodovinskih okoliščinah

ugotoviti sam in na novo. Vedno znova mora pomlajevati in konkretizirati svoje predstave o tem odprtem naročilu, pri izpolnjevanju katerega zlepa ne more reči, da je še preveč napravil ... Odprtosti Jezusovega vabila mora dati konkretno in argumentirano »obliko«. Lahko bi rekli, da si mora to »obliko« za vsak čas in za vsako razvojno stopnjo posebej najprej nekako »izfilozofirati« in jo simbolno »artikulirati«.

Po drugi strani pa mora človek istočasno koordinirati in čedalje bolj koncentrirati svojo estetsko–anestetsko eksistencialno matrico, da bi postopoma dozorel za definitivno srečanje s svojim podstatnim temeljem in stopil z njim v direktno razmerje – kot *oseba z Osebo*.

Iskanje te »podobe« in to dozorevanje pa po naravi stvari spontano podpira (likovna) umetnost. Iz preprostega razloga, ker v artikulaciji njenih form vsebine religioznega sveta po eni strani zadobivajo konkretno, tj. izkustveno obliko, po drugi strani pa zato, ker v ukvarjanju in soočanju s konkretnostjo te artikulacije človek *ipso facto* trenira tudi »prečiščevanje duha v materiji«, kar v njem kar najbolj naravno pripravlja pot nadnaravnemu.

Res je sicer, če vnaprej prestrežem dva znana ugovora, da tiči v ponazarjanju neponazorljivega tempirana nevarnost antropomorfizma in »homomenzurizma« (prim. drugo sinajsko zapoved), in da lahko ukvarjanje z umetniško čutnostjo speljuje pozornost stran od duha (prim. *Estetizacijski in anestezacijski ekstremizmi*). Vendar ima stvar še drugo plat. Umetniška podobotvornost in čutnost sta morda res zid, ki zapira pogledu pot na odprto, a znotraj tega zidu je, če parafraziram *Chestertona*, igrišče, igrišče duha. Umetnost je edini okvir, ki je ob poganškem navdušenju nad nazornostjo obdržal igrivost,

strastnost in silovitost intelektualne vizije. Predstavljajmo si, da se nekaj otrok igra na ploskem travnatem vrhu visokega otoka sredi morja. Dokler stoji zid okrog in okrog pečine, se lahko predajajo najbolj razposajenim igram in spremenijo prostor v laboratorij najbolj igrivih in drznih sanj. A zidovi so bili porušeni in igrišču grozi zevajoča nevarnost prepada. Otroci niso popadali v brezno, a ko so se njihovi prijatelji vrnili ponje, so jih našli stisnjene sredi otoka in tresoče se od strahu. Njihova igra je zamrla in njihova pesem onemela.¹⁰³

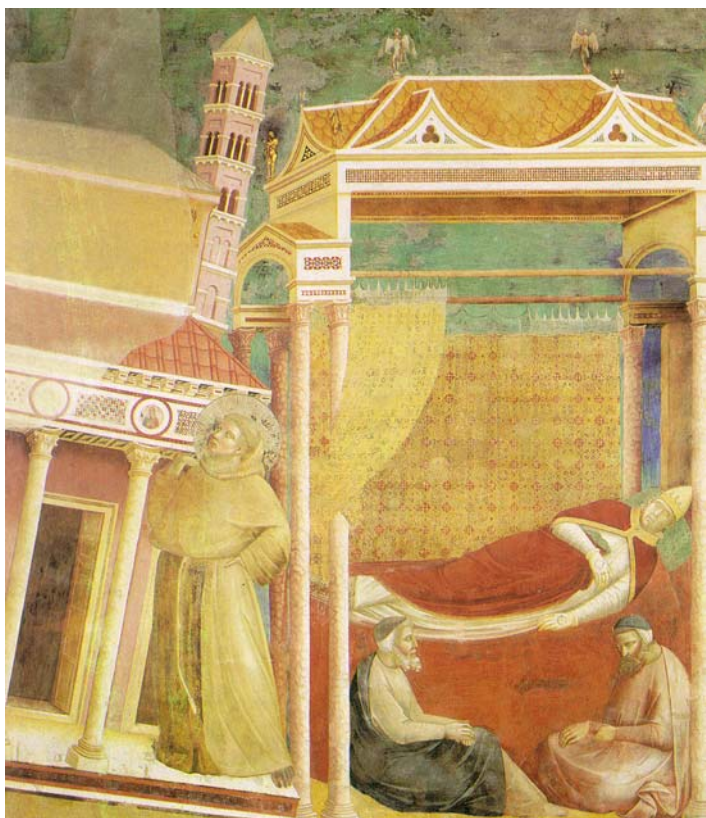
Umetnost ni zgolj mlinski kamen, ki vleče navzdol, niti Sfinga, ki nam zapelje in zastre pogled. Sama na sebi je lahko strmina, kjer se hodi gor in dol. Lahko je prišepetovalka k takojšnjemu užitku, lahko pa »tajni« zaveznik na poti k več-bitju (*plus-être*); od katere strani jo pač znamo aktivirati.¹⁰⁴

Naj to (drugo) ilustriram na primeru srednjeveškega slikarstva.

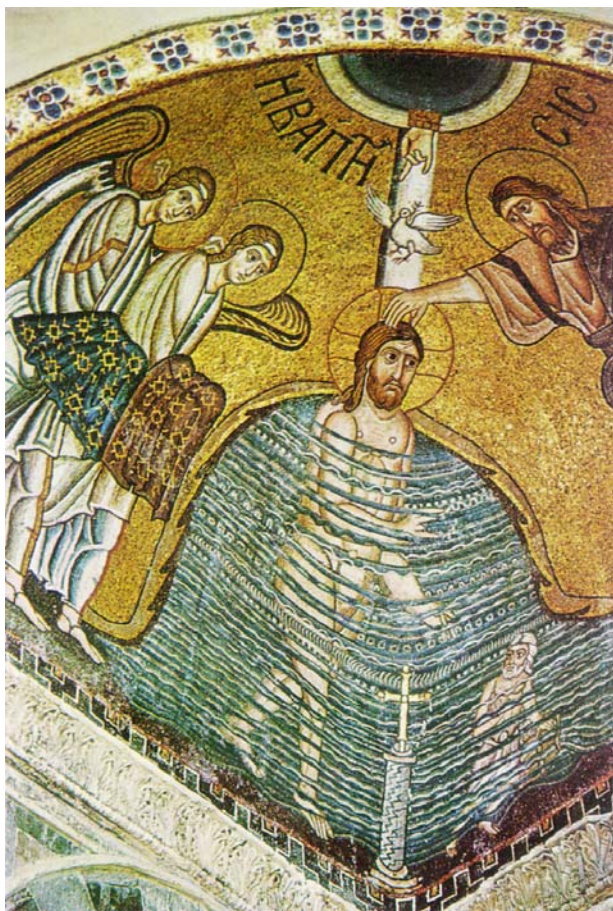
Slikarski znaki so vedno materialni znaki, ki so čutno dostopni. So torej del človeškega sveta, vendar kot znaki niso oni sami, ampak stojijo kot reprezentanti nečesa, kar ni prisotno. So torej simboli, označevalci, nečesa drugega, ne sebe. V predmetnem slikarstvu označujejo upodobljene predmete in pojave, v nepredmetnem (abstraktnem) pa takšne ali drugačne slikarjeve emocije in ideje. Na temelju slikarskih znakov lahko torej gledalec duhovno »konstituirá« tisto, kar je odsotno. Kadar gledamo portret, vemo, da upodobitev ni portretiranec, in da je ta v odsotnosti navzoč samo skozi slikarske znake. Slika nam torej omogoča nek poseben odnos, v katerem

103 Parafrazirano po: Chesterton, *Pravovernost*, s. 142.

104 Prir. po: Teilhard de Chardin, *Le Milieu Divin*, s. 124–126 (*Božje okolje*, s. 76–78).



Slikovna priloga 23: Srednjeveški človek abstraktnega ni videl v njegovi abstraktnosti, ampak v njegovem utelešenju. V njegovem simbolnem svetu je moral *resničnejši* nadnaravni svet biti stvaren, oprijemljiv, in to celo bolj od stvarnega sveta, ki je bil zaradi svoje ustvarjenosti, minljivosti in neodrešenosti manj resničen. Prim.: Giotto, *Francišek podpira Lateransko baziliko* (razlike med nebeškim in realnim svetom z likovnega stališča takorekoč ni), 1296–1299, freska, 270 × 230 cm (repr. po: Bruno Dozzini, *Giotto. Die Franziskuslegende in der Basilika von Assisi*, Assisi: Editrice Minerva, 1995, s. 18).



Slikovna priloga 24: Religiozne vsebine in pojmi, ki sami po sebi niso vidni, postanejo vidno prisotni v slikarskih znakih, ki po svoji vsebini pripadajo temu svetu: Bog lahko dobi podobo v svet segajoče roke, Sveti Duh podobo goloba. *Krst v Jordanu*, mozaik v cerkvi *Hosios Lucas* v Fokidi (repr. po: André Grabar, Byzanz. Die byzantinische Kunst des Mittelalters, Baden–Baden: Holle Verlag, 1964, s. 113).

so stvari navzoče, kljub dejanski odsotnosti. Podobno velja za religiozno sliko kot »sliko Boga«. Seveda je kvaliteta doživetja v primeru portreta drugačna kot v primeru slike Boga: v slikarskem doživetju portreta vemo, da je portretiranec odsoten in da gledamo samo njegovo podobo. V religioznem doživetju pa vernik veruje, da je Bog prisoten; ne sicer v sliki sami, toda slika mu to prisotnost na slikarski način potrdi, ker daje hrano njegovim čutom in posredno njegovemu religioznemu doživetju.

Iz tega je jasno razvidna vloga slikarstva kot označevalca (duhovnih) vsebin, torej tudi vloga religioznega slikarstva. Slikar, če je religiozen, živi v obeh resničnostih, v slikarski in religiozni. Pije iz obeh izvirov in prav to je tisto, kar mu omogoči vzajemno artikulacijo in integracijo obeh svetov. Religiozne vsebine in pojmi, ki sami po sebi niso vidni, postanejo vidno prisotni v slikarskih znakih, ki po svoji vsebini pripadajo temu svetu: Bog lahko dobi podobo bradatega starca, Sveti Duh podobo goloba (slikovna priloga 24) itn. Toda ta starec ni starec, in golob ni golob, ker sta oba simbola svoje metafizične resničnosti. V praksi religioznega slikarstva lahko torej po eni strani anestetska sfera zadobiva konkretno (= estetsko) podobo, s katero intenzivno vstopi v človeško izkustvo, po drugi strani pa lahko tudi čisto konkretni svet *participira* v povednih sferah, ki daleč presegajo njegov vsakdanji pomen. Religiozno slikarstvo na nek način »ponavzoča nenavzoče«, istočasno pa nas uči, kar ob njem ponavadi pozabljamo, da stvari niso samo to, kar v njih običajno gledamo, da niso uporabne samo za to, za kar jih običajno uporabljamo in na način, na kakršnega jih običajno uporabljamo, ampak da so mnogostransko uporabna sredstva naše svobode ... Takorekoč vrata v neznana in izzivalna metafizična prostorja.

Sveti kozmos krščanstva je v srednjeveškem slikarstvu stopil verniku pred oči v nazorni obliki, hkrati pa je nič več in nič manj kot *posvetil* njegov vsakdanji predmetno-pojavni milje. V srednjem veku sta *skozi slikarsko interpretacijo* oba svetova sovpadala in se sklicevala drug na drugega: tostranski svet je bil od začetka do konca funkcija metafizičnega sveta. Če dandanes vse preveč prevladuje zemeljsko, telesno, predmetno in stvarno, je bilo takrat obratno: metafizični, imaginativni svet se je naselil v čutnem in konkretnem svetu, ga »spodrinil« in ga v njegovi imanenci do neke mere celo razveljavil. Vendar je ta abstraktni miselni svet potreboval čutni in snovni svet, da je sploh lahko eksistiral kot izkustveno dostopen svet. Snovni svet je dobil funkcijo označevalca duhovnega sveta. Vse na tem svetu je kazalo na oni svet in se v njem utemeljevalo. To »spodaj« je dobilo svojo vrednost in smisel samo po tistem »zgoraj«. Tisto »zgoraj« pa je v neposredno človeško izkustvo s svojimi artikulacijskimi postopki in strategijami večidel priklicala in vpeljala označevalna praksa (likovne) umetnosti. Slikarstvo je upodabljalo religiozni svet, ki so ga verniki sprejemali kot specifično duhovno doživetje: skozi religioznost kot (ob)likovno in skozi likovnost kot religiozno doživetje.

Pri tem je samo po sebi razumljivo, da je religiozni svet je prišel do človeka v družbeno sprejeti in obvezni obliki in da ga je človek na ta način tudi doživljal.¹⁰⁵

105 Butina, *O slikarstvu*, s. 221–222.

3. SIMBIOZA V SREDNJEVEŠKEM SLIKARSTVU

Srednjeveško slikarstvo je v svoji stenski (freske, mozaiki) in ilustracijski (iluminacije, miniature) modaliteti fenomen, ki močno presega okvir tega razpravljanja in te knjige, zato se bom na tem mestu omejil zgolj na njegove razvite (romanske in gotske) oblike, in skušal v njih zasledovati samo korelativnost religioznega in likovnega (slikovnega) prostora.

O tem, da je krščanstvo »življenjsko« odvisno od besede, je bilo že govora. Prisotnost božje besede je prisotnost Boga. Točneje: pogoj za njegovo *zavestno* in *aktivno* prisotnost v človeškem svetu. »Ta beseda, ki nas išče in nas najde, da bi ji odgovorili, in ki jo tudi mi sami iščemo ... je ves evangelij in vse krščanstvo«. ¹⁰⁶ Vendar je beseda doma v knjigah in je neposredno dostopna samo tistim, ki jih znajo brati. ¹⁰⁷ Teh pa je bilo v srednjem veku razmeroma malo. Če odštejemo izobražene člane najvišje plasti, duhovnike in menihe, je bila beseda članom vseh drugih družbenih slojev v direktni obliki nedostopna. Dostopna pa jim je bila na posreden, likovni način: v arhitekturi, kiparstvu, zlasti pa skozi slikarske artefakte. *Pictura est quaedam litteratura illitterato*, slika je neliterarno slovstvo; *pictura et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectiones et scripturae*, slike in ornamenti v cerkvi so berila in pisma za laike. ¹⁰⁸

106 Luis Boyer, *Vom Geist des Mönchtums*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1958, s. 2.

107 To je treba tu razumeti dobesedno, saj je globina vživetja, razumevanja in doživetja različna, če tekst sami beremo ali če ga zgolj poslušamo.

108 Prim. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, München: C.H. Beck Verlag, 1958, s. 133.

Po eni strani je bilo torej sakralno slikarstvo srednjega veka *prevod* svetega pisma v nazorno obliko, po drugi strani pa je bilo, da tako rečem, tudi neke vrste »prevod« Boga, ki je z njegovimi artefakti z abstraktne verbalne ravni »sestopil« v (ob)likovno konkretizirano prisotnost, ki pa je bila po namenu ravno tako simbolična kot sveto pismo. Slikovni znaki so (na enak način kot besedni) pred vernikom stali namesto Boga; kot njegovi reprezentanti. S cerkenih sten je skozi slike govoril Bog, se vidno razodeval in tako potrjeval svojo resničnost in vsepričujočnost.¹⁰⁹

Najbolj zgoščena, urejena in fascinantna artikulacija srednjeveškega religioznega sveta je cerkvena arhitektura v vsem razponu od artikulacije stavbnega prostora do artikulacije kiparskega in slikarskega prostora v njem. Arhitektura, v kateri se je likovno utelesil strukturni model krščanskega »onega« sveta, je v družbenem prostoru postala nazorni dokaz za resničnost, mogočnost, sijaj in učinkovitost tega metafizičnega sveta. Arhitekturna lupina cerkve je zunanji svet ločevala od posvečenega prostora v njej. Cerkvena notranjščina je bila prostor, v katerem se je skozi organizacijo arhitekturnih elementov, skozi slike, rituale in liturgična besedila na nazoren način zgostila božja prisotnost. Nebesa so se tako srednjeveškemu verniku približala na doseg roke in bivanje v cerkvi mu je omogočilo, da je že na Zemlji (pred)okusil življenje tistih, »ki zrejo v obličje Boga«.¹¹⁰ *Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem*; zdaj gledamo z ogledalom, v uganki, takrat pa iz obličja v obličje (1 Kor 13, 12).

109 Prim. Butina, *O slikarstvu*, s. 231.

110 Prim. prav tam.

V srednjeveški sakralni arhitekturi razlikujemo dva tipa sakralnih objektov: velike (mestne) katedrale in manjše ter majhne župnijske cerkve. Oblikovanje teh prostorov je bilo funkcionalno in oblikotvorno različno.

Katedrale (npr. v Elyju, Monrealu, Reimsu, Benetkah, Parizu; prim. slikovno prilogo 25) so mogočne stavbe, v katerih se človek skoraj izgubi. Nad vernikom se boči širni cerkevni prostor, ves bleščeč od živih barv in sijoč od zlata na oltarjih in mozaikih (perceprivni šok, ki ga je ob tem doživel srednjeveški človek, vaje majhnih in skromnih bivališč, si v današnjem času le stežka predstavljamo). S tehniko mozaika, ki z drobnimi *fasetnimi* površinami lomi in odbija nanje padajočo svetlobo, so likovni ustvarjalci dosegli vtis »nebes«, božjega prostora, ki ga napolnjuje iz Boga in svetnikov izhajajoča luč. Tako učinkujejo zlasti zlati mozaiki, katerih naloga je predstaviti Božjo luč,¹¹¹ ki napolnjuje vesolje. V okviru bizantinske in romanske arhitekture, ki imata malo oken zato pa velike zidne površine, ti mozaiki dosežejo, da se zaradi bleščavosti zlatih kamenčkov (še posebej ob spreminjajoči se dnevni svetlobi in plapolajoči svetlobi sveč) stena in slika na njej dematerializirata, izgubita svoj snovni karakter in pridobita mistični, duhovni značaj. Proti koncu romanske dobe in v gotiki so likovni ustvarjalci podoben učinek dosegli še na drugačen način: z barvnimi okni (*vitrail-i*). V njih je dnevna svetloba prehajala skozi »mozaik« v talini obarvanih steklenih ploščic in na ta način dematerializirala upodobljene figure, prostor pa napolnila z mistično svetlobo, katere učinek zlahka preverimo tudi danes. Z vitraji so likovni ustvarjalci, ki

111 »To pa je oznanilo, ki smo ga slišali in vam ga oznanjamo: Bog je luč in v njem ni nobene teme« (1 Jn 1, 5); »Jaz sem luč sveta. Kdor hodi za menoj, ne bo hodil v temi, ampak bo imel luč življenja« (Jn 8, 12).

lahko, kot rečeno, neko vsebino izrazijo le v primeru, da ji uspejo poiskati ustrezen prostorsko-materialni ekvivalent, rešili izjemno zahteven problem: *Kako z materijo upodobiti Boga, ki je imaterialen?* Rešitev je bila preprosta in genialna: s svetlobo, ki je med vsemi materialnimi pojavi najmanj materialna, saj pravijo fiziki, da je roj nenavadnih »delcev«, katerih masa mirovanja je nič, gibljejo pa se s svetlobno hitrostjo. »Luč« ponazoriti z barvno lučjo, ki človeka v prostoru objame in prevzame; še danes in tudi, če ni religiozen. Inovacija je bila tako učinkovita, da je šel razvoj v smeri čedalje večje ekspanzije okenskih površin z vitraji na račun stenskih površin, ki so končno izginile, tako da je v gotski arhitekturi ostala le še nosilna konstrukcija, ki je prostor povsem dematerializirala (slikovna priloga 26).¹¹²

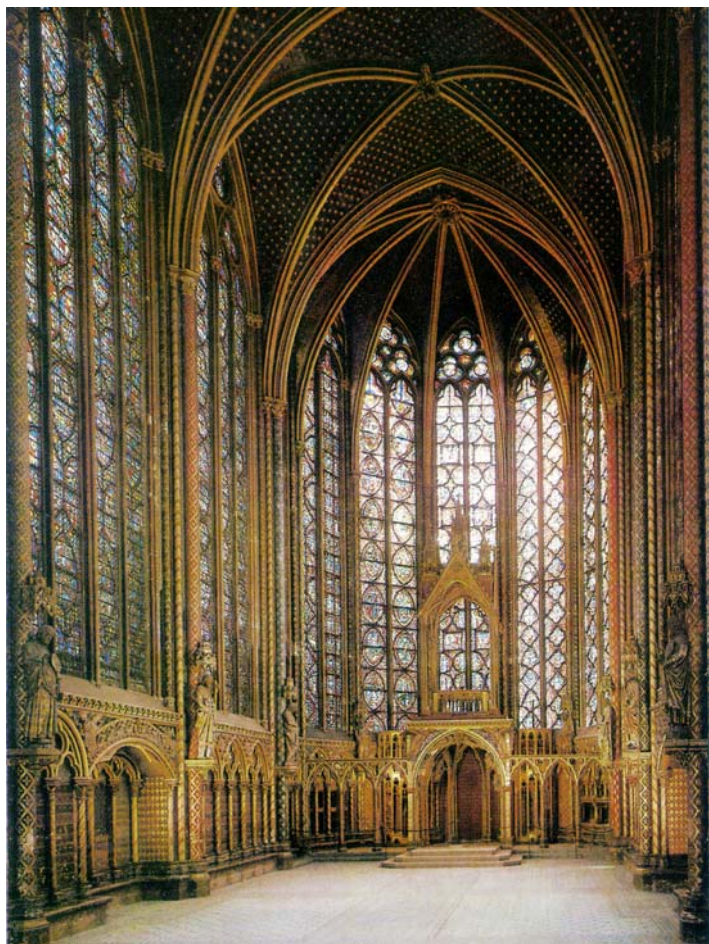
Graditelji manjših cerkva v manj premožnih okoljih seveda niso mogli računati na uporabo tehnološko tako zahtevnih in dragih postopkov kot graditelji katedral in opatijskih cerkva, so pa vendarle odkrili kopico načinov, na katere je bilo s skromnejšimi sredstvi mogoče doseči enako ali vsaj podobno prepričljive likovne učinke. Njihov »medij« je bila *freska*, slikarija na sveži (prava; *buon fresco*) ali na suhi omet (*fresco secco*; npr. v Kataloniji in Srbiji). Če so v katedralah zaradi njihove velikosti in voluminoznosti stene in strop od vernika oddaljeni, pa se v teh majhnih cerkvah verniki sten in na njih naslikanih prizorov dobesedno tiščijo; so takorekoč v njih. Stik vernika

112 Prir. po: Butina, *O slikarstvu*, s. 232.

113 Tak stik lahko še danes podoživimo tudi v večini gotskih in renesančnih malih cerkvic na Slovenskem (seveda v primeru, da so se freske v njih ohranile); npr. v Suhi pri Škofji Loki, na Bregu pri Preddvoru, v Hrastovljah idr. Še posebej impresiven pa je ta učinek v srednjeveških srbskih cerkvah (Ravnica, Gračanica).



Slikovna priloga 25: Nad vernikom se boči širni cerkveni prostor, ves bleščeč od živih barv in sijoč od zlata na oltarjih in mozaikih. Perceprivni šok, ki ga je ob tem doživel srednjeveški človek, vaje majhnih in skromnih bivališč, si v današnjem času le težka predstavljamo. Prim. *Kapela Scrovegni*, Padova (v ozadju Giottova *Poslednja sodba*, 1304–1313).



Slikovna priloga 26: Inovacija vitrajev je bila tako učinkovita, da je šel razvoj v smeri čedalje večje ekspanzije okenskih površin z vitraji na račun stenskih površin, ki so končno izginile, tako da je v gotski arhitekturi ostala le še nosilna konstrukcija, ki je prostor povsem dematerializirala. *Sainte-Chapelle*, Paris (repr. po: Florens Deuchler, *Gothic*, Stuttgart: The Herbert Press, 1973, s. 126).

z naslikano božjo prisotnostjo je bil tu neposreden in intimen.¹¹³ Bog se je v teh malih cerkvah dobesedno sklonil k verniku, ga ogrnil s plaščem cerkvene arhitekture, ga zavil v draž in razgibano domišljijo stenskih slikarij in mu s tem dal občutek varnosti, duhovne razgibanosti in »zaresnosti«. Seveda fresko slikarstvo svetlobe ne more razpršiti tako, kot to lahko stori mozaik, niti je ne more spreminjati v barvno trepetanje tako kot vitrail. Toda vse tri tehnične slikarske možnosti artikulacije slonijo na isti osnovni likovni prvini: na zakonitostih čistih barv. Pri freski je razpršitev barvne svetlobe prevzela valovita površina poslikanega ometa, ki je zlasti v plapolajoči svetlobi sveč odkrivala zdaj ta zdaj oni košček slike in s tem povzročala izjemno dinamičen vtis; kot da bi slika (o)živela.¹¹⁴

a) Duhovna vloga barve

Z likovnega stališča je slikarska barva po eni strani sinonim ploskve (ker samo ploskev barvnega tona ne umaže s sencami),¹¹⁵ po drugi pa tudi sinonim čiste barvne svetlobe (saj je dejansko specifična modaliteta svetlobe). Zelo čista in ploskovito nanešena barva dobesedno sije iz svoje notranjosti, saj barvni pigment iz nanj vpadle svetlobe absorbira vse barvne svetlobe spektra, razen sebi lastne, ki jo odbije. Občutek, ki ga taka barva da, je občutek *notranjega žarenja snovi*. S to svojo lastnostjo je čista barva v srednjeveškem slikarstvu simboli-

114 Reprodukcijske freske so fotografirane pri maksimalno enakomerni razsvetljavi, zato odkrivajo ploskovitost in blesk barv. Dejansko pa niti slikarji niti gledalci niso mogli računati na takšno idealno razsvetljavo. Imeli so na razpolago samo razmeroma slabo dnevno svetlobo, ki je prodirala skozi okna, ter umetno luč sveč in oljenk. Obe vrsti razsvetljave sta živi, trepetajoči in

zirala Boga kot Luč in »izvir luči« (*Ego sum lux mundi*). V človeškem izkustvu je bila namreč sposobna prižgati tisto notranje čustveno žarenje duha, ki je predpripravilo ali utrdilo pot žarenju duha, ki ga je v verniku prižgala vera (*Eratis enim aliquando tenebrae: nunc autem lux in Domino*; nekoč ste bili namreč tema, zdaj pa ste luč v Gospodu; Ef 5, 8). Mogoče je torej reči, da je likovna zavest že z izbiro temeljnega likovnega izraznega sredstva izjemno precizno označila versko spoznanje srednjeveškega človeka (slikovna priloga 27).

Če izhajamo iz analogije z generativno transformacijsko gramatiko *Noama Chomskega*, piše *Milan Butina*, je mogoče reči, da je barva v srednjeveškem slikarstvu izhodiščni element, ki določa *frazno strukturo* njegovega likovnega jezika. Frazna struktura se nanaša na način artikulacije jezika, se pravi na načine uporabe likovnih prvin pri artikulaciji prostora, preko teh načinov pa tudi na likovno artikulacijo podob. Likovni prostor srednjeveškega (zlasti romanskega) slikarstva je brez globine, ves v dveh dimenzijah slikovne ploskve; ker je ta ploskev razčlenjena po zakonitostih ploskovne barve,¹¹⁶ se v njej nahajamo v

spreminjajoči se, kar je povzročalo tudi spreminjajoče se perceptivne učinke, občutek, da naslikane figure »živijo« (prir. po: *Butina, O slikarstvu*, s. 232 in 241).

115 Kakor to storijo plastični predmeti, katerih ploskve niso enako obrnjene proti viru svetlobe, zaradi česar je barva v senčnih predelih manj intenzivna in umazana.

116 *Ploskovna barva* je redukcija barvne zaznave na najosnovnejšo modaliteto, na ploskovnost. Po psihologu *Davidu Katzu* je mogoče ploskovno barvo najlažje doživeti tako, da površino nekega obarvanega predmeta opazujemo skozi luknjo v reducirnem zaslonu. Na ta način dosežemo, da se barva pokaže kot homogena kakovost, ne da bi mogli prepoznati snovni ustroj ali ozadje, ki nam pove, iz kakšnega materiala je predmet. Ploskovna barva – poenostavljeno rečeno – ne govori o lastnosti predmeta, ampak o barvi sami na sebi; je barvna kvaliteta sama na sebi.



Slikovna priloga 27: Čista barva je v srednjeveškem slikarstvu simbolizirala Boga kot Luč in »izvir luči«; zlasti v vitrajih. Prim. Križanje, majhno okroglo barvno okno, katedrala v Chartresu, Francija (Deuchler, *Gothic*, s. 118).



Slikovna priloga 28: Zahodna aplikacija bizantinske hierarhične sheme. Monreale (Sicilija), Bazilika, mozaiki v apsidi, konec 12. stoletja (repr. po: Christa Schug-Wille, *Bizanc in njegov svet*, Ljubljana: DZS, 1970, s. 17).

svetu barvne abstrakcije, v katerem primerjave med pravo ali zmotno, stvarno ali idealno barvo izgubijo svoj smisel. Primarna naloga barve v tem kontekstu ni opisovanje, ampak poudarjanje in simboliziranje.¹¹⁷

Barvna simbolika je bila v srednjem veku splošna in so jo vsi poznali. *Rdeča* je bila barva Boga Očeta, *modra* je bila barva Kristusa, *rumena* pa Svetega Duha. Vse tri primarne barve snovnega barvnega kroga so skupaj predstavljale aksiome krščanskega univerzuma, Sveto Trojico (tako kot predstavljajo aksiome barvnega univerzuma, saj je iz njih z barvnim mešanjem načelno mogoče izpeljati bogastvo vseh drugih barvnih tonov). Slikarji so jih uporabljali kot osnovni barvni akord. *Zelena*, ki je mešanica rumene in modre, je bila barva zemlje in novega življenja spreobrnjenec; *vijolična* kot mešanica modre in rdeče, je bila barva žalovanja; *rjava*, ki nastane, ko rdečo mešamo s črno in ko ji ta odvzame sijaj, pa je bila barva trpljenja in potrpežljivosti. *Bela* je bila barva Luči, *črna* pa barva smrti, greha in teme. Svetljenje barv z belo ali njihovo temnenje s črno je osnovni pomen spreminjalo v ustrezno smer.¹¹⁸

Iz analize ustroja fevdalne družbe vemo, da je ploskoviti likovni prostor popolnoma v skladu z naravo družbenega prostora. Družbeni prostor, pravi *Butina*, je duhovni prostor, ker je strukturiran z ustreznimi družbenimi znaki (sloji, razredi, normami obnašanja znotraj teh slojev ipd.), ki so izraz intelektualnih in čustvenih spoznanj ljudi določene družbe. Sloji, razredi, vrednote ... so abstraktni pojmi, v skladu s katerimi človek organizira svojo družbeno resničnost. Člani družbe so samo fizični nosilci teh duhovnih spoznanj in iz njih izhajajočih od-

117 Prir. po: Butina, *O slikarstvu*, s. 233.

118 Prir. po prav tam, s. 243.

nosov. V notranjem duhovnem prostoru se s temi predmeti zavesti ne srečujejo kot z zunaj njih bivajočimi danostmi; bolj jih miselno zrejo in emocionalno občutijo kot svoje notranje usmeritve. Zato je razumljivo, da perspektiva, ki vlada v tem notranjem prostoru misli in čustev, ni perspektiva zunanjega prostora predmetov, ki se členi v globino, ampak »perspektiva« ploskve, saj so v tem duhovnem prostoru vsi predmeti zavesti na isti (miselni) razdalji do zavedajočega in se od njega ne »oddaljujejo«. Vsi predmeti zavesti so prisotni in v vsej jasnosti sobivajo drug poleg drugega. Tako stanje pa lahko likovno ponazori samo ploskev s svojo simultano topologijo. Odmik v globino je ponavadi minimalen.¹¹⁹

b) Narava in nadnarava v ploskovitem prostoru

Osnovna lastnost ploskovitega prostora misli in likovne artikulacije je v tem, da v njem »predmeti« koha-bitirajo. To sobivanje pa lahko urejajo zgolj topološke koordinate, saj ga perspektivične ne morejo; med njimi v prvi vrsti *vertikala*.

Dominanta urejanja in razvrščanja naslikanih objektov je v srednjeveškem slikarstvu postavljena v vertikalni smeri, ki odslikuje srednjeveško religiozno in družbeno hierarhijo: na vrhu je »vladar vladarjev«, *Kristus–Pantokrator*, navadno obdan z glorio mandljaste oblike in nameščen v kupolo ali polkrožni zaključek apside, ki sta geometrijska simbola nebeškega svoda; Kristus je obdan z nadangeli, ali pa so ti v pasu takoj pod njim; še nižje so razvrščeni apostoli, nato cerkveni očetje, pod njimi svetniki in mučeniki; najnižji pas, vzporedno z verniki pa je

119 Prir. in povz. po prav tam, s. 233–234.

ponavadi zgolj dekorativno poslikan ali obložen z marmorjem. Takšna osnovna shema hierarhične razvrstitve je nastala v bizantinskem slikarstvu in je bila od 9. stoletja dalje v njegovem okviru obvezna. Pravijo, da je najlepši in eksemplarični primer take hierarhične členitve slikovnega prostora ohranjen v samostanski cerkvi *Hosios Lucas* v Grčiji.¹²⁰

V slikarstvu zahodnega krščanstva se te bizantinske sheme niso držali tako togo, vendar so jo po zahodu uspešno širili grški slikarji, ki so jih v eksil pripravili ikonoklastični bizantinski vladarji. Svojo umetnost so prenesli najprej v Italijo (npr. na Sicilijo pa tudi v Benetke, ki so bile zaradi trgovine zelo odprte vplivom vzhoda, v Raveno itn.; prim. slikovno prilogo 28), preko nje pa v 10. stoletju zlasti v Španijo (Katalonija).¹²¹

Prodor bizantinskih likovnih formul na Zahod je bil možen zato, ker je bil utemeljen v bistveno sorodnem hotenju vzhodnega in zahodnega krščanstva tega časa. *Arnold Hauser* tako piše, da bi oblike bizantinske dvorne umetnosti nikoli ne mogle postati sestavni del zahodne krščanske umetnosti, če bi zahodna Cerkev ne želela doseči istega cilja, kot ga je dosegel cesar v Bizancu, tj. popolno združitev posvetne in duhovne moči v eni roki, čemur je na doživljajski ravni pripravljalo pot likovno simboliziranje avtoritete, nadčloveške veličine in mistične odmaknjenosti. Umetniška formula, s katero so ta smoter uresničevali, je bila stara orientalska formula – frontalnosti naslikanih figur (prim. mozaike v cerkvi *San. Vitale* v Raveni).¹²²

120 Prir. po prav tam, s. 233.

121 Prir. po prav tam.

122 Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, s. 140.

Gledalec srednjeveške slike ni predstavljal središča miselne akcije, ampak središče doživetja, zato v sliki ni bilo potrebe po enem samem zornem kotu. Poleg tega je slika predstavljala notranji prostor, v katerem so vse stvari notranjemu zrenju enako blizu in dostopne, zato v njej tudi ni bilo potrebe po tem, da bi ena vsebina zakrivala drugo. Med njimi vlada hierarhija pomembnosti, ki se ponavadi kaže v poudarjeni velikosti pomembnih in zmanjšani velikosti manj pomembnih oseb in predmetov, in hierarhija vsebinske povezanosti, ki praviloma ignorira kronološki red: v isti sliki koeksistirajo dogodki, ki so se dogodili v različnih časih in na različnih krajih, so pa vsebinsko povezani in slikar ter gledalec to povezavo poznata, saj jo nosita v svojem spominu.¹²³

Za artikulacijo ploskovitega prostora, ki je bil na kožo pisan hierarhizirani koeksistenci oblik in vrednot v srednjeveškem družbenem prostoru, je likovna ustvarjalnost tega časa razvila dve bazični metodi: zvrčanje v slikovno ravnino in obrnjeno perspektivo.

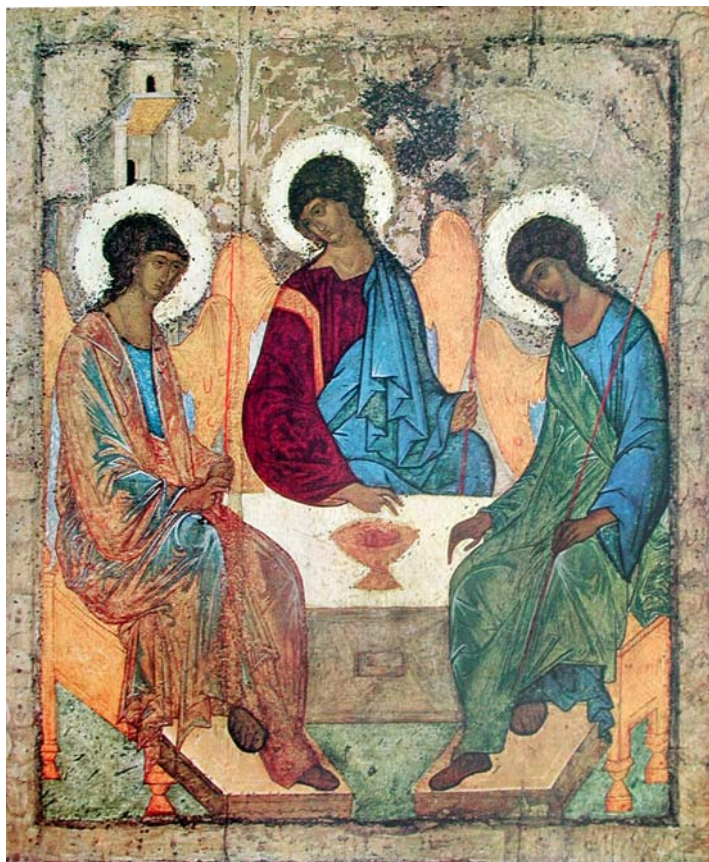
Zvrčanje v slikovno ravnino je značilno za vse barvno-ploskovite sloge (od otroškega likovnega izražanja do arhaičnih slogov plemenskih in praskupnosti), domala obvezno pa za vse sloge, v katerih ima glavno vlogo čista barva. V teh zvrčanjih slikar predmete in pojave prikaže v njihovih najbolj značilnih obrisih, ki se v mobilnosti običajnega zaznavanja odkrivajo in spet skrivajo. Pogledu odpre tiste lastnosti predmetov, ki so za njihovo označitev najbolj karakteristične in pomembne (slikovna priloga 29).

Namen teh zvrčanj je dvojen.

123 Prir. po: Butina, *O slikarstvu*, s. 223.



Slikovna priloga 29: Zvračanje v slikovno ravnino je značilno za vse barvno-ploskovite sloge. V zvračanjih slikar predmete in pojave prikaže v njihovih najbolj značilnih obrisih. *Marijina smrt*, freska, okr. 1295, Sv. Kliment (prej Bogorodica Perivlepta), Ohrid, Makedonija; prim. balkon z dvema stebroma na levi strani zgoraj (repr. po: Schug-Wille, *Bizanc in njegov svet*, s. 217).



Slikovna priloga 30: Obrnjena perspektiva je izraz prizadevanja, da se odmaknjene stvari potisnejo v prvi plan slike. V njenem okviru se perspektivične silnice namesto proti očišču na horizontu stekajo takorekoč v gledalčeve oči. Posledica tega je, da se predmeti z odmikom v globino prostora ne zdijo manjši, ampak celo večji, zaradi česar so gledalcu enako blizu kot predmeti in figure v prvem planu. Prim.: Andrej Rubljov, *Sveta Trojica*, okr. 1411, tempera na lesu, 142 × 114 cm (repr. po: Schug-Wille, *Bizanc in njegov svet*, s. 247).

Po eni strani ta metoda likovnega mišljenja odkriva tisto, kar o predmetih vemo, ne pa toliko tega, kar je posledica perceptivnih slučajnosti. To pomeni, da govori bolj o notranjem miselnem svetu in njegovih odnosih kot pa o zunanjem prostoru stvari in zunajjih prostorskih odnosih.

Po drugi strani pa zvrčanje v dve dimenziji slikovne ravnine pripravi barvi možnost, da se predstavi na svoji ploskoviti naravi najbolj prilagojen način. Linija oriše misel o predmetu tako, da jo označi z obrisom, barva pa napolni obris s čustveno energijo. Prava ritmična členitev ploskve je zato barvna, ker barve po principu kontrastov ločujejo, po principu podobnosti pa povezujejo posamezne dele kompozicije. S kontrasti slikar poudarja dele, ki so pomembni, z barvnimi sorodnostmi pa jih povezuje v notranje celote. Te barvne členitve po eni strani prispevajo k dvigu razpoloženjskega tona, po drugi pa k dematerializaciji slikovnega nosilca, ki daje celoti nesnovni, duhovni značaj.¹²⁴

Obrnjena perspektiva. Druga operativna oblika »življenja« ploskovitega prostora v srednjeveški umetnosti je obrnjena perspektiva, ki je samo drugi izraz prizadevanja, da se odmaknjene stvari potisnejo v prvi plan slike (prim. slikovno prilogo 30). Ta anti-perspektiva ni stvar neznanja perspektivnih pravil, ampak dejansko »obrnjena« perspektiva, pri kateri se perspektivne silnice namesto proti očišču na horizontu (kot pri centralni perspektivi) stekajo takorekoč v gledalčeve oči. Posledica tega je, da se predmeti z odmikom v globino prostora ne zdijo manjši, ampak celo večji, zaradi česar so gledalcu enako blizu kot predmeti in figure v prvem planu.¹²⁵

124 Prir. po prav tam, s. 237.

125 Prim. prav tam.

c) Zenit in napoved novih horizontov

Srednji vek si je – kakor vsak drugi vek v človeški zgodovini – zgradil simbolične svetove, ki so v sebi povzeli realnost in hrepenenja ljudi in jim pomagali živeti. Ti svetovi so bili ravnovesje naravnega in nadnaravnega, ki sta se v njih simultano kontrastirala in spajala. Kontrastiranje je domena krščanstva, spajanje, posredovanje in vzajemno navduševanje pa stvar (likovne) umetnosti. Krščanstvo, pravi *Chesterton*, je nadčloveški paradoks, po katerem moreta dve nasprotni strasti plamteti druga poleg druge, da bi človek v njunem nasprotovanju našel mero in sintezo (edina resnično mogoča razlaga evangeljske govorice je ta, da gre za razgled nekoga, ki z nadnaravne višine zre še osupljivejšo sintezo).¹²⁶ Umetnost pa je človeški paradoks, ki lahko s poglobitvijo v logiko naravnega predoči in približa nadnaravno, da bi človekovemu dejanju in nehanju nad glavo sijala jasna in oprijemljiva zvezda vodnica.

Umetnost je v srednjem veku krščanstvu izdatno pomagala kontrastirati tostransko z onstranskim: z artikulacijo sijaja in poudarjene resničnosti onstranstva. In to na skrajno precizen in širokim množicam dostopen način. Krščanstvo pa je umetnost postavljalo pred skrajno izzi-valne naloge (npr. simboliziranje imaterialnega z materialnim, duhovnega s čutnim) in iz nje na ta način iztisnilo oblikotvorne rešitve, ki bi jih sicer nikoli ne iznašla. Inspiracija na eni strani je potegnila za sabo gejzire inspiracije na drugi, koristi na eni strani se je nemudoma odzvala korist na drugi.

¹²⁶ Chesterton, *Pravovernost*, s. 144.

In posledice tega posrečenega kontrapunktiranja? Ponesrečeni *mračni vek*?

Običajni očitke krščanstvu je (oziroma je bil), da se je rodilo in da skupaj z vsem, kar je proizvedlo, pripada mračnim stoletjem. To je seveda v izrazitem nasprotju s tem, kar je pravkar pokazala analiza. Kako je to mogoče? V tej točki, pravi *Chesterton*, se ni dovolj zanesti na branje modernih retrospekcij in posploševanj. Treba je brati zgodovino. Kaj ta odkrije? To, »... da krščanstvo niti najmanj ne pripada mračnim stoletjem, temveč da je edina svetla pot skozi maračna stoletja. Krščanstvo je bleščeči most, ki veže dve bleščeči civilizaciji. Če kdo trdi, da je vera vzniknila v nevednosti in barbarstvu, je odgovor preprost: to ni res. Krščanska vera je nastala v sredozemski civilizaciji, ko je bil rimski imperij na vrhuncu. Na svetu je mrgolelo skeptikov in panteizem je bil jasen kot sonce, ko je Konstatin pribil križ na jambor. Popolnoma res je, da se je potem ladja potopila; a še veliko bolj nenavadno je, da se je ladja spet dvignila na površino, na novo prebarvana in žareča, še vedno s križem vrh jambora. Vera je storila nekaj čudovitega; potopljeno ladjo je spremenila v podmornico. Barka je ostala živa pod bremenom vodá; potem, ko je bila pokopana pod razbitinami dinastij in klanov, smo vstali in oživili spomin na Rim. Ko bi bila naša vera le muha propadajočega imperija, bi bila eni muhi sledila druga – dokler ne bi potonil v mrak; in če bi ta civilizacija še kdaj priplavala na površje (...) bi bila vstala v znamenju nove barbarske zastave. Krščanska cerkev pa je bila poslednji dih stare družbe in tudi prvi dih nove. Ljudstva, ki niso več poznala rimskega loka, je poklicala k sebi in jih naučila novega gotskega loka«. ¹²⁷

¹²⁷ Prav tam.

V tem oziru je zadnji čas, da korigiramo predstave o mračnosti srednjega veka. Seveda pa tudi predstave o tem, da so se stvari dogajale brez pretresov.

Svojo zamisel univerzalne in totalne katoliške (= vesoljne) družbe je Cerkev dosegla v 11. stoletju. Njeno zmagoslavje pa je v sebi nosilo že tudi tempirani lastni konec, saj je zaradi prevzetnosti papežev v tem času prišlo do večih prelomnih dogodkov: do razkola med vzhodno in zahodno Cerkvijo leta 1054; do papeškega spora s svetnimi vladarji v boju za absolutno oblast leta 1070, ki se je končal s preselitvijo papeškega dvora v Avignon leta 1305 in s sočasnim vladanjem dveh papežev; do izbruha križarskih vojn leta 1095, ki sicer ni razrešil nakopičenih problemov, je pa odprl razglede preko do takrat zaprtih meja katoliškega sveta. Skratka: v tem času se je Cerkev vedno bolj zapletala v svetne probleme in v tem zapletanju vedno bolj izgubljala pravo moč, ki je temeljila v veri. Z zanemarjanjem vere je namreč postala zgolj ena od – sicer močnih – svetnih oblasti. Ves opisani proces se je dogajal na ozadju hitre rasti mest, obrti, trgovine in meščanstva. To pa istočasno pomeni tudi na ozadju novega pojmovanja vloge individua v družbi: individua, ki dviga glavo k individualizmu in zaradi obrtniški in trgovskih razlogov tudi k objektivnemu spoznavanju.¹²⁸

Vsa gotška umetnost izraža te globoke družbene spremembe. Arhitekturni prostor se je sicer res še bolj odločno pognal kvišku, k Bogu, a je bil ta dvig istočasno tudi dvig individua (njegovih tehnoloških zmogljivosti). Hkrati pa se je trdna lupina romanske arhitekture, ki je jasno ločevala naravni prostor od posvečenega, z gotiko

128 Prim. Butina, *O slikarstvu*, s. 257.

spremenila v zgolj tanko stekleno opno vitrajev, ki je oba svetova le še simbolično ločevala. In pozornost je bila čedalje pogosteje in čedalje močnejše usmerjena ... navzven. Simbiotična intersimpatija med krščanstvom in likovno umetnostjo je pričela postopoma, a zanesljivo drseti v partnerski in celo poslovni odnos ...

Na obzorju so se, sicer še v somraku, a razločno, pričele izrisovati konture nove dobe: renesanse.

Na likovni ravni najbolj jasno s tem, da je ploskoviti in barviti prostor srednjega veka pričel nabrekati v volumen in polnoplastičnost, ki sta (ob)likovna ekvivalenta porajajočega se individualizma in empirizma. Pionir nove dobe je bil *Giotto di Bondone*.

PETO POGlavJE

(POST)MODERNA INTERFERENCA

1. PROFIL (POST)MODERNEGA ČASA

»Post«, piše sociolog *Ulrich Beck*, »je geslo za zbežanost, ki hoče biti modna. Namiguje na nekaj več, česar ne more imenovati, v vsebinah, ki jih imenuje *in negira*, pa ostaja petrificirana v znanem. Preteklost plus 'post' – to je temeljni koncept, s katerim (...) stojimo pred dejanskostjo, za katero se zdi, da je padla s tečajev«. ¹²⁹

Pred kakšno dejanskostjo? In: s katerih tečajev?

Obdobje, v katerem živimo, spada v vrsto tistih historičnih intervalov, ki nastopijo, ko je nek izraziti in močni razvojni elan že dosegel svojo kulminacijo, in tvorijo prehod k novemu, ki se še ni izoblikoval. Gre za prehodna obdobja, ki po eni strani razvijajo in eksploatirajo dosežke referenčne dobe, po drugi strani pa skušajo odkrivati tudi njene enostranosti in iskati poti iz njih. V tem smislu je »postmoderna« pojem, ki zajema in označuje mnogoplastno in raznoliko realnost.

Izraz je za označitev naše dobe prvič uporabil zgodovinar *Arnold Toynbee* v znamenitem delu »Študija o svetovni zgodovini« (*A Study of History*) leta 1934. ¹³⁰ Pri njem izraz označuje obdobje v zahodnoevropski kulturi

129 Ulrich Beck, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, s. 7 (slov. prev.: Ljubljana: Krtina, 2001).

130 Arnold Toynbee, *A Study of History I–VI*, London–New York: Oxford University Press (1934–1947), 1947, s. 39; več o genealogiji izraza in o pomenu pojma »postmoderna« glej v: Wolfgang Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie Verlag, 41993, s. 9–37.

po letu 1875, se pravi obdobje, katerega temeljna značilnost je prehod od nacionalnodržavnega h globalnemu mišljenju in obnašanju. Izraz torej tu še nima izrazito kulturnih in umetnostnih referenc, kot jih je pridobil kasneje,¹³¹ kljub temu pa že povsem jasno nakaže osnovne značilnosti časa, t. j. mišljenjsko decentracijo, pluralizem in relativizacijo odnosa med partikularnim in univerzalnim. Vse troje govori o tem, da je postmoderna v jedru ambivalentno obdobje. V njeni deklarirani afirmaciji posamičnosti in spoštovanju različnosti, v njenem deklariranem kulturnem pluralizmu in ekološki miselnosti, v njeni deklarirani težnji k vsesmernemu iskanju, odprtosti in toleranci ... je mogoče videti konstruktivni aspekt. V njenem priseganju na množico enakovrednih koncepcij (iz katerega izhaja aksiološki relativizem), v njeni pretirani navezanosti na fragment, v njenem načelnem nezaupanju do velikih zgodb, v njeni breztemeljnosti ... pa njen de(kon)struktivni aspekt.

a) Konstruktivni aspekt

Ena od posebej opaznih pozitivnih razsežnosti postmoderne dobe je hrepenenje po miru, povezano z doktrino nenasilja oziroma *ahimse* [iz sanskrta: *ahimsa* = ne poškodovati; prepoved ubijanja živih bitij kot osnovni moralni zakon]. Postmoderni človek skuša ceniti in varovati življenje, čeprav mu to v praksi velikokrat ne uspe. Zanj cilj ne posvečuje sredstev (*makiavelizem*, *stalinizem*), »človekove pravice« pa so sploh brezpogojni civilizacijski standard. Postmoderni prostor sicer je prostor konkurence, nikakor pa prostor hegemonije in nasilja.

131 Prim. Welsch, *Unsere postmoderne Moderne*, s. 15–16.

Druga značilnost postmoderne dobe je izstop iz zahodnega etnocentrizma in pojav kulturnega pluralizma, ki ga je izzval propad kolonialnih gospodstev v petdesetih in šestdesetih letih 20. stoletja. Zaradi dosežkov moderne znanosti, centralističnih držav in kapitalizma kot organizacijskega sistema za proizvodnjo in porazdelitev dobrin se je Zahodu v veliki meri posrečilo obvladati svet. Vendar je to obvladovanje, ki je imelo izvor prvenstveno v želji po čim večjem dobičku in novih tržiščih, zadelo tudi na meje. V svojem ekskluzivizmu se je izčrpalo in v svojem potrošništvu pričelo dušiti. Zahodni etno- in tehnocentrizem je po eni strani temeljil na perspektivi, ki izključuje vse drugo (tuje tradicije, izkušnje, predstave in potrebe), po drugi strani pa na enostranski obravnavi relacije med subjektom in objektom (Zahodnjak se je imel za edini subjekt; vse ostalo je bilo zanj objekt). Pokazalo pa se je, da se celo v tekmi za dobiček tako ekskluzivistično stališče ne izplača (primer Japonskega gospodarskega čudeža, ki temelji na posrečeni povezavi zahodne znanosti in tehnologije s tradicionalnimi delovnimi navadami, odnosi in vrednotami). Zahodna vasezaverovanost se je ob tem zamajala. Dokončen udarec pa ji je zadal pojav uniformnosti, ta stranski produkt nenadzorovane ekspanzije na vseh področjih. Če je povsod Amerika, postane svet monoton. Monotonija pa je slab generator konkurence in alternativ, ki utemeljujejo tržno ekonomijo. Še posebej, ko prične na (zahodni) trg vračati zgolj produkte, ki jih ta že ima, in ko prične na individualni in družbeni ravni voditi v t. i. »krizo identitete«. Zahod je razmeroma kmalu spoznal, da je potrebno spremeniti tako pespektivo kot strategijo. Prevezla ga je želja po spoznavanju in priznavanju tujih tradicij, po študiju njihove identitete (ki relativizira,

poglablja in profilira njegovo lastno), po eksploataciji impulzov in idej, ki jih je od teh tradicij mogoče pridobiti. Pojavila se je postmoderna volja po prekinitvi z gospodovalno, ekskluzivistično miselnostjo, po kateri obstaja samo en pravi družbeni sistem, samo ena prava politika, samo en pravi svetovni nazor, samo en življenjski način. Postmoderna v svojem najglobljem jedru pomeni priznanje posamičnosti in spoštovanje različnosti – in to na vseh nivojih življenja in delovanja.

Tretji pozitivni znak prehoda moderne v postmoderno pa je pojav ekološke zavesti in miselnosti. Človek se začinja zavedati, da je skrajni čas za to, da se vzpostavi sorazmerje med tem, kar v zvezi z naravo *zmore* in tem, kar v zvezi z njo *sme*. Avtor, ki je posebej dobro dojel potrebo po premostitvi tega razkoraka, je bil Avstrijec *Erich Fritz Schumacher*, znan po knjigi *Small is beautiful*.¹³² Po Schumacherju zahteva skrb za naravo in njena bogastva vrnitev k preprostosti. To ima Schumacher danes za »najnujnejšo krepost«, kajti zapravljanje Zemljinih bogastev se ne bo ustavilo, dokler ne bomo osvojili misli, da je *zadostnost* dobra in preobilje slabo. Postmoderni čas poudarja meje merkantilizma. Moderni človek je kar nekako samoumevno verjel, da so voda, zrak, ozon, rudna bogastva, njegovo telo... njegova izključna last. Postmoderno ekološko mišljenje pa poudarja, da vse to sodi v območje človekovega bitja, in da ni prepuščeno zgolj človekovi samovolji. Postmoderna pojmuje človeka kot bitje, ki je odprto resničnosti, bitje, ki je povezano s soljudmi in naravo, bitje, ki ne stremi k samovolji, temveč želi ohraniti svet zase in za prihodnje rodove. To pojmovanje je privedlo tudi do spremembe pravnega statusa človeške osebe in njenih pravic. Pravice niso več zgolj subjektivne, marveč etične. Povezane so z dolžnostmi.

Prednost ima njihovo odgovorno uresničevanje, ne pa njihova nenadzorovana »uporaba«.

Na področje umetnosti je postmoderna čas v veselejši hemisferi prinesel veliko sproščenosti, vrsto dotlej nepoznanih ali preziranih materialov, tehnik in oblik, mnogo svežine, nedogmatičnosti in idejnega ter formalnega pluralizma.

b) Dekonstruktivni aspekt

Postmoderna pa ima tudi drugo, de(kon)struktivno plat. Ta prihaja na dan predvsem v filozofskih sondiranjih epistemoloških, antropoloških in političnih razsežnosti postmodernega življenja. Glavni teoretiki filozofskega postmodernizma so francoski poststrukturalisti. Njihovo delo nam odkriva zanimive premike v človekovem pojmovanju resnice, etike in politike. Na področju *epistemologije* tako ti filozofi odkrivajo skrajno relativizacijo in že kar razkroj resnice v besedilu in vodenitev resničnosti v brezkončnem številu interpretacij (*Barthes, Derrida*). Na področju *antropologije* in *etike* prihaja na dan nespoznavnost identitete v množstvu simulakov, *rhizomska* neločljivost razlik in razkroj vesti v nezavednem (*Foucault, Deleuze, Guattari*). Na področju *politike* pa sondiranja kažejo težnje po razvodenitvi politike v prividu in demokracije v diktaturi (*Baudrillard, Lyotard*).¹³³

Predvsem pa kaže postmoderna izrazito nezaupanje do »velikih zgodb« [la fin de grand récits]. Po *Jeanu-Françoisu Lyotardu* je njeno bistvo sploh v odklanjanju velikih

132 Erich Fritz Schumacher, *Small is beautiful*, London: Sphere Books, 1973.

133 Prim. Franc Rode, *Postmoderna. Obet ali dekadenca?*, v: Celovški Zvon 43 (1993), s. 27–33.

zgodb modernega časa, ki so izgubile vsakršno verodostojnost. Gre pravzaprav za dve »zgodbi«, za hegeljanstvo z njegovim spekulativnim in marksizem z njegovim emancipacijskim »teatrom«. Velikih zgodb v postmoderni ni več, ker jim nihče več ne verjame. Kaj pa potem še ostane? Veliko »majhnih zgodb«, veliko različnih malih pripovedi, vsaka s svojim pojmovanjem sveta in življenja. Te zgodbe so lahko resnične ali ne, saj to odslej ni več pomembno, kajti sleherni iskanje resnice in etike naj bi bilo v postmoderni brezplodno. Danes je razum domala izčrpan in se svoje nemoči tudi zaveda. Teorija, ki zagovarja prevlado »majhnih zgodb«, ki imajo vse enako vrednost, ni več naklonjena ne preteklosti ne prihodnosti. Njen čas je sedanost – sedanost brez metafizičnih skrbi, sedanost, ki ne pozna nobenih utopij, nobenih sanj, nobene vere in ki živi zgolj v pisani igri estetskih zadovoljitev in z njimi povezanih slepil.

Po *Gianniju Vattimu*, ki je blizu Lyotardu, je postmoderna slovo od varnosti in odpoved sleherni opori, ki bi nam pomagala, da bi se uprli nesmislu. Izguba smisla postaja vsebolj tudi izguba radosti ob spraševanju o smislu. Postmoderna živi tu in sedaj, brez metafizičnega nemira, brez utopij, brez ideološke gotovosti, brez racionalnih temeljev. Človek v takem miljeju je fragmentiran, ciničen in nezaupljiv do vsakega projekta, ki bi bil celosten odgovor na vprašanje bivanja. Njegov razum ve, da je ustvarjen za *uso* resnico, hkrati pa se zaveda, da te resnice ne more zaobjeti. Novo v postmoderni je to, da razum to svojo omejenost spremeni v hoteno samoomejevanje in celo samovšečnost. Na neki način kapitulira pred lastnimi mejami. Njegove kategorije postanejo pluralnost, diskontinuiteta, antagonizem in partikularnost, ki jih je z relativnostno teorijo, Heisenbergovo enačbo neenakosti, Gödelovim teoremom, Prigoginovo teorijo

disipativnih struktur ipd. »napovedala« že naravoslovna znanost 20. stoletja.

Za razliko od klasične metafizike, v okviru katere je človek *del* občega ontološkega reda (kozmosa), postane v moderni njegov *temelj*, subjekt, se pravi nekdo, ki želi *vse nositi in vse utemeljiti*. Paradigmatični primer te samoutemeljujoče usmeritve je *Descartes* s svojim »*cogitom*« (= egom). Možnost samoutemeljitve je v okviru novoveškega mišljenja razumljena kot emancipacija subjekta, kot dejanje osvoboditve, ki človeku po eni strani omogoča avtonomijo in suverenost, po drugi pa ga istočasno – vsaj v pogledu podeljevanja smisla – razkriva tudi kot utemeljitelja vsega ostalega.¹³⁴

Če pomeni postmoderna prelom z modernim mišljenjem, potem je eminentni postmoderni mislec *Nietzsche*, saj je 1. kot nihče drug razgalil novoveško misel (in celotno metafizično tradicijo) v njeni težnji po obvladovanju (v njeni »*volji do moči*«). Še posebej pa zato, ker se 2. pri tem razgaljanju ni zaustavil, ampak je šel še dlje in pokazal, da je natančno ta *iracionalna* volja do moči, pojmovana kot poslednji temelj človeka in stvarnosti, tudi tista, ki razbija sleherno iluzijo o možnosti človekove samoutemeljitve; s tem pa seveda tudi iluzijo o človekovi avtonomiji, suverenosti, samoposedovanju ipd. Bolj kot smrt Boga je pri *Nietzscheju* usodna *smrt subjekta*. *Nietzschejev* človek je pogojeni človek, četudi je nadčlovek. Obvladuje ga volja do moči, ki jo nebrzdano izraža.¹³⁵

Logično in streznjujočo *depozicijo* subjekta z mesta utemeljujočega principa pa lahko opazujemo tudi pri mnogih drugih sodobnih mislecih. *Freud* napravi to z

134 Povzeto po: Branko Klun, *Izziv postmoderne za krščansko misel*, v: *Logos* 1 (2002), <http://www.kud-logos.si/Logos-1-2002/Klun-slov.htm>, s. 1.

135 Prim. prav tam, s. 2.

uvedbo pojma podzavesti, ki predstavlja (pred)pogojenost zavesti in vednosti. *Francoski strukturalizem* razgalja subjektovo predpogojenost s strani različnih (družbenih, jezikovnih, medijskih, političnih) struktur. *Derridajev* dekonstruktivizem razblini iluzijo obstojne biti in *istosti* ne izpusti iz njene konstitutivne pogojenosti z *drugostjo*. Vsem naštetim strategijam je skupna in lastna odpoved pretenziji po samoutemeljitvi subjekta. To pa pomeni: odpoved subjektu kot temelju in vladarju stvarnosti, kar vključuje tudi nezaupnico utemeljujoči vlogi njegove racionalnosti. Iz tega pa posledično izhaja človekova odprtost za drugo (z malo in veliko začetnico).¹³⁶

Gledano na splošno kaže torej postmoderno mišljenje dve osnovni značilnosti: naraščajočo zavest o (*pred*)*pogojenosti* subjekta (ki subjekt znova postavlja v relacijo do presežnega temelja) in posledično *nezaupnico spoznanju* (ki v obliki »šibke misli« radikalizira zavest o človekovih gnostičnih mejah).

Postmoderna depozicija subjekta omogoča izkustvo radikalne kontingence. Človek ne more utemeljiti samega sebe in v potencirani obliki doživlja omejenost svojega fizisa, časa, še posebej pa kognicije in resnice, ki mu je dostopna. Te meje subjekta (kot *jaza*) pa po drugi strani odpirajo prostor za drugost, za drugačnost, za radikalno Drugost (*totaliter aliter*). Gre za tisto izkustvo lastne kontingence, ki ga vključuje klasični pojem stvaritve (kreature) in predstavlja temelj religioznega izkustva. Postmoderno izkustvo lastne pogojenosti subjektu že vnaprej odreka možnost, da bi se povzpел onkraj, da bi skočil iz lastne kože in presegel svoje meje. Zato je izkustvo »pasivnosti«. Postmoderna – zlasti religiozna – misel gradi na

136 Prav tam.

pasivu: človek se v svojem bivanju izkuša kot pogojen, odvisen, dan, podarjen, ne da bi mogel to pasivno stanje preseči z aktivnim spoznanjem (= obvladovanjem) tiste presežnosti, proti kateri ga to izkustvo odpira. Z drugimi besedami: ne da bi mogel lastno pasivnost kdajkoli pretvoriti v aktivnost, v gospodovanje. Razlastitev ne dopušča ponovnega obvladovanja.¹³⁷ *Quid autem habes quod non accepisti?; Kaj imaš, česar nisi prejel* (1 Kor, 4, 7).

2. LIKOVNA UMETNOST MED MODERNO IN POSTMODERNO

Likovna umetnost in krščanstvo se kot družbena fenomena v dobrem in slabem nahajata znotraj horizontov postmodernega časa, se pravi horizontov, ki po eni strani odpirajo, po drugi pa tudi zapirajo.

Postmoderni čas in postmoderna misel nosita v sebi neke vrste »dvoumnost«, ki spada k njunemu bistvu. Izkustvo radikalne končnosti lahko človeka odpre presežnosti, lahko pa ga tudi zapre vase, saj je postmoderno nasprotovanje vsaki metafiziki uspešno pretrgalo vse vezi s presežnim. Ker v vladavini končnega ni več presežnega etičnega imperativa, ki bi navduševal in dajal človekovemu ravnanju legitimiteto in koordinate, postane etika prepuščena svobodni volji (v smislu poljubnosti). S tem pa lahko postmoderni obrat postane tudi vir frustrirajočih izkustev: izkustva vrženosti v čas, zapuščenosti, odsotnosti prave mere in smisla, obsojenosti na končno in omejeno svobodo ipd., kar lahko vodi v resignacijo, destruktivnost in etični deficit.¹³⁸

¹³⁷ Povzeto po prav tam, s. 3–4.

¹³⁸ Prav tam.

a) Kseroksno stanje kulture

Če bi dogajanjem v današnji zahodni kulturi iskali zgodovinske paralele, se po mojem mnenju ne bi mogli izogniti dvema razmeroma delikatnima besedama. Besedi *sofizem* (ko gre za oznako duhovnega horizonta) in *mannerizem* (ko gre za oznako oblikotvornih potencialov postmodernega časa).

Beseda *sofizem* pri tem cilja na koketni in surogatni značaj sodobnega sveta, tj. na početje, ki ni niti pravo spoznanje (čeprav skuša zbudjati videz spoznanja) niti prava politika (čeprav igra na njene lobistične strune) niti prava umetnost (čeprav se kot taka deklarira), ampak vsakega nekaj; neke vrste potpuri ideologije, znanja, poslovnosti in zabave. Akcijski radij novodobne sofistike in raven, na kateri se giblje, najlaže ponazorim s primero iz *Platonovega* dialoga *Gorgias*, v katerem Platon (kot kakšen moderni kulturni kritik) neprizanesljivo razgalja strategije izvirnega sofizma.¹³⁹

Za telesno zdravje, pravi Platon, skrbita medicina in šport. Ob njima pa obstajata še dve veščini, ki tudi spadata k védenju o tem, kako je treba ravnati s telesom, in sta njuna konkurenca v senci: to sta kuharska umetnost in kozmetika. Toda kdor se zanaša samo nanju, je na koncu kljub vsemu zamaščen, bolan in grd, saj mu trpke resničnosti prav nič ne prihranita, ampak jo v najboljšem primeru le dobro prikrivata. Kar sta šport in medicina za človekovo telo, to sta po Platonu politika in pravo za človeško dušo. Sofistika pa je njima pripadajoča konku-

139 Idejo za to primerjavo dolgujem *Janu Rossu*, katerega članek *Die neuen Sophisten* mi je v začetku leta 2002 prišel v roke v elektronski obliki; žal mi vira ni več uspelo najti.

renca v senci, se pravi *kuharska umetnost in kozmetika za duba*.

Če gledamo s tega zornega kota, bi bilo sodobno umetnost v mnogih njenih oblikah in manifestacijah še najlaže primerjati z nekim *kozmetičnim konverterjem* družbene resničnosti, s pomočjo katerega si moč in denar kupujeta konjunktorni intelektualni videz, duh pa vsaj začasni občutek družbene pomembnosti in vpliva.

In zdaj še beseda *manierizem*. Izraz cilja na raznorodni in hibridni značaj sodobne kulture, tj. na njeno neženerano kombiniranje znanja in zabave, konceptualne resnosti in *showa*, strokovnosti in poslovnosti, kognicije in ekstaze, vedenja in ignorance, informacije in dezinformacije, tradicije in sodobnosti, originala in kopije ... *Jean Baudrillard* je za opis takega ustvarjalnega miljeja skoval izraz »kseroksno stanje kulture«. Pojem označuje kulturo kopij z razvrednotenim ali celo že odsotnim originalom, ki posebej dobro uspeva v pogojih in okoljih množične kulture in kulturne tranzicije (t. i. manieristične faze). Temeljni oblikotvorni gibali takega stanja sta *miks* in *hibridizacija*, ki omogočata iz delov že znanih in preizkušenih oblik in oblikotvornih pravil, ki niso več povezani v sistem, ustvariti nove kombinacijske možnosti in kulturi utreti nove ustvarjalne perspektive.

Igranje in celo igračkanje s takimi fragmentarnimi vidiki oblik in oblikotvornih pravil je pomemben vir ustvarjalne intuicije, saj omogoči, da se iz neurejenih delov že preizkušenih misli in iznajdb pokažejo nove možnosti, ki so med seboj kompatibilne in zato uporabne za oblikovanje novih sistemskih pravil. Poenostavljeno rečeno gre pri tem v praktičnem oziru za takorekoč isto stvar, kot jo skuša na področju filozofije tematizirati sicer težavni, a popularni in tudi v zvezi z umetnostjo

pogosto rabljeni *Derridajev* pojem *dekonstrukcija*; torej za destrukcijo, ki naj priskrbi elemente za novo konstruktivnost.

b) Premiki v oblikotvorni matrici

Realizacijo vseh vsebinskih in konceptualnih sprememb, ki so se v pojmovanju in prakticiranju umetnosti dogodile v 20. stoletju in se neposredno podaljšujejo v naše, omogočajo po mojem mnenju trije konceptualni in oblikotvorni premiki, ki so istočasno posledice spremenjenih razmer in operativni odgovor nanje. To so: *premik od artefakta k procesualnosti*, *premik od konstruktivnega h kritičnemu* in *premik od resnega k popularnemu*.

1. *Premik od artefakta k procesualnosti*

Ta premik je opazen že na terminološki ravni. Včasih smo umetnost opisovali z izrazi, kot so »delo«, »forma«, »kompozicija«, »izraz« ipd. Danes govorimo o »projektih«, »dogodkih«, »akcijah«, »moderacijah«, »interaktivnosti«. Pozornost se je z rezultata razvidno preusmerila na dogajanje. Važen postaja *proces*, rezultat je le še stranski produkt. Za ta premik obstajajo vsaj trije razlogi.

Prvi, večinoma nezavedni razlog je v tem, da želi umetnik uživati vsaj v procesu artikulacije, če je že užitek v rezultatu, ki predpostavlja težko dosegljivo izvirnost, arhetipičnost in socialno odmevnost forme, tako težko dostopen. V procesu pa lahko z njim uživa tudi publika.

Drugi razlog za premik v procesualnost je povezan z odmevom heglovskega spoznanja, da je *pot* do resnice istočasno že tudi del resnice same (in to pomemben del). Za človeka je važna pot, ne rezultat. Pot je nekaj neposrednega. Na poti človek izkuša in spoznava in kar izkusi

in spozna je zanj nekaj najbolj notranjega, navdušujočega ... in neodtujljivega. »*Slikarstvo je neposredna akcija, ... je odkrivanje samega sebe, je orgija oblikovanja brez konca in kraja*«, je zapisal Jackson Pollock.¹⁴⁰ Vse se torej steče v formulo: rezultat je v bistvu proces, proces je *dejansko* (ne zgolj v produktu »zaustavljeno«) življenje. In to tako za umetnika kot za gledalca.

Tretji razlog pa je subverzivne narave. Predstavlja hoteni in zavestni upor umetnikov proti brezobzirni in špekulativni logiki umetnostnega trga. *Ko ni več umetniškega dela, ni ničesar, kar bi bilo mogoče prodajati in s čimer bi bilo mogoče špekulirati*, pravi ta subverzivna zgodba, ki pa je v praksi le izjemoma izpeljana povsem dosledno. Tudi umetniki so namreč samo ljudje, ki morajo jesti, kupovati material, plačevati najemnino, elektriko itn.

2. Premik od konstruktivnega h kritičnemu

Z mojega stališča posebej simptomatičen in ključen – še zlasti, če gledamo s stališča prihodnosti – pa je premik od *konstruktivnega h kritičnemu*.

Kognitivni psihologi pravijo, da obstajata samo dva, v temelju različna modusa mišljenja: *kritično* in *konstruktivno mišljenje*. Kritično mišljenje je mišljenje, ki analizira, presoja in se opredeljuje do že postavljenih tez, idej in rezultatov. Konstruktivno mišljenje pa je tisto, ki te teze, ideje in rezultate oblikuje oziroma »postavlja«. Kritično mišljenje je *reakcijsko* (vedno je *reakcija na nekaj*), konstruktivno pa *produktivno* (saj *proizvaja* nove teze, ideje, rezultate, alternative itn.).

Kritično mišljenje ima velik pomen v dveh oblikah družbenih razmer: a) v zelo stabilni družbi, kjer mora biti vsaka nova ideja, ki bi lahko ogrozila stabilnost,

¹⁴⁰ Cit. po: Butina, *O slikarstvu*, s. 194.

kritično ocenjena, in b) v družbi, ki prekipeva od ustvarjalne energije in je zato v množtvu porajajočih se novih idej potrebno kritično ločiti zrno od plev.

Ugotovimo pa lahko, da nobeno od teh dveh stanj ni realnost našega časa.

Tezi, da je namen izobraževanja razvijanje »kritičnega duha«, »kritične inteligence« itn., piše E. de Bono,¹⁴¹ na Zahodu verjame veliko ljudi. Pri tem pa pozabljajo, da je najprej potrebno nekaj, kar lahko kritik kritizira. Tega pa ni mogoče ustvariti s kritičnim, ampak s konstruktivnim mišljenjem. Primerjava kritičnega in konstruktivnega mišljenja pokaže, da sta oba modusa optimalno učinkovita takrat, kadar v človekovi kreativnosti sodelujeta. Brez konstruktivnega mišljenja je človeška ustvarjalnost *jalova*, brez kritičnega pa *slepa* in kaotična.

S tega stališča bi se zdelo naravno, da bi temeljna naloga izobraževanja postalo povezovanje obeh modusov mišljenja. Pa temu ni tako. Vsaj v zahodnoevropski in ameriški kulturi je tehničar še vedno izrazito nagrnjena na stran kritičnega mišljenja. Zakaj? Eden od razlogov je gotovo ta, da imajo politične elite zahodnega sveta, ki imajo odločilno vlogo pri kreiranju šolske politike, veliko raje kritičnega kot konstruktivnega človeka. Kritični človek namreč *reagira*; reagira na to, kar mu elite predlagajo. Je kooperativen, mogoče ga je sprovcirati, usmeriti »na problem« in s tem posredno kontrolirati. Nasprotno pa se konstruktivni človek z nepredvidljivimi, presenetljivimi idejami in reakcijami, vseskozi izmika kotroli. Namesto, da bi se odzival, sam sili elite, da reagirajo na njegove forme mišljenja in smeri delovanja in se do njih opredeljujejo. Za razliko od kritičnega

141 E. de Bono, *Tečaj mišljenja*, s. 84–87.

človeka je on tisti, ki jemlje v roke pobudo in diktira tempo, tega pa elite nimajo rade.

Izrazita konkretna oblika konstruktivnega mišljenja v zahodni kulturi je od nekdanj bila *umetnost*. Umetnost je vedno producirala *nove, še nevidene, provokativne* oblike in z njimi presenečala, vedno je artikulirala *alternativne* življenjske vrednote in cilje, vedno je znala navdihovati človeško domišljijo in prekvašati imaginacijo ... in vedno je bila ona tista, ki je s svojimi formami silila (mecenske, kritiške, politične) elite, da se do njih opredeljujejo.

Če pogledamo na postmoderno umetnost s te perspektive, ugotovimo presenetljivo stvar. Namreč to, da postmoderna umetnost čedalje težje opravlja naloge, ki jih je opravljala nekoč, in čedalje težje realizira učinke, ki so bili nekdanj njena zaščitna znamka. Resnično novih oblik skorajda več ne proizvaja, ampak »kritično« obravnava in eksploatira že znane (*ready-made objekti, retro-princip, instalacije*). Namesto da bi aktualnim življenjskim načinom in vrednotam postavljala nasproti alternativne, na njih parazitira ali jih nemočna ironizira. V svoji nervozni hiperaktivnosti ne zmore polniti niti lastnih, kaj šele družbenih akumulatorjev domišljije in imaginacije. Prav tako čedalje več primerov kaže, da se vse bolj ekstenzivno obnaša tudi do elit: nič več niso njene forme tiste, ki bi od elit terjale, da se do njih opredelijo, ampak se ona sama »kritično« opredeljuje do stališč in potez kuratorsko-kapitalskih elit (lep primer za to je npr. *Manifesta*, ki jo je leta 2000 gostila Ljubljana). Skratka: postmoderna umetnost postaja vedno bolj kritična tj. reaktivna (in zato lažje obvladljiva) in vedno manj konstruktivna (in zato tudi manj suverena) komponenta družbenega življenja. Tako stanje pa z ozirom na to, kar nas uči zgodovina človeških kultur, ni ne naravno ne plodno.

Elitam tako stanje kratkoročno ustreza, je pa vsekakor samo vprašanje časa, kdaj bodo konstruktivne potenciale umetnosti začele pogrešati, saj je kritičnost lahko samo korektiv, ne pa motor razvoja.

3. PREMIK OD RESNEGA K POPULARNEMU

Če bi mi kdo postavil nalogo, da na kratko definiram elan, ki pod lahkoživo, nonšalantno in včasih nastopaško fasado poganja sodobno umetnost, potem bi po premisleku takole odgovoril: to je *hektično pebanje za izgubljeno zaresnostjo*; za zaresnostjo izkustva, za zaresnostjo ustvarjalnega cilja, za zaresnostjo artikulirane forme, za zaresnostjo umetniškega doživetja.

Eden temeljnih razlogov za tako stanje je pojav, ki ga *Wolfgang Welsch* imenuje *derealizacija realnosti*.¹⁴² Gre za pojav, ki izvira iz velikega vpliva sodobnih medijev na človekov odnos do sveta. Svet, ki prihaja do nas s posredništvom (zlasti elektronskih) medijev, je v večih ozirih podvržen globoki preobrazbi. Predvsem ni neposreden, ampak *posredovan*, ni enkraten in stabilen, ampak *ponovljiv*, *mobil* in *relativ*, še posebej pa to ni svet živih izkušenj, ampak *podoživeti svet*. Za vojaka, ki s pritiskom na tipko računalniške miške izstreljuje rušilne rakete, je sovražnik nekaj povsem drugega kot za vojaka, ki se bojuje v boju mož na moža. V stvarnem svetu je dogodek nekaj enkratnega, v medijskem le šop »verzij«. Prometna nesreča, ki smo ji priče, nas pretrese, medijsko poročilo o njej nas utegne celo dolgočasiti. Posledica takšnih, z medijskim posredovanjem izzvanih reakcij je, da postaja naš odnos do realnosti čedalje bolj podoben

142 Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, London: Sage, 1997, s. 168–190.

odnosu do simulirane realnosti (npr. filmske), se pravi čedalje bolj *derealiziran*. Realnost za nas ni nič več tako neposredna, enkratna, zaresna in obvezujoča kot je bila nekdanj. In to dejstvo še kako vpliva na naše presojanje, vrednotenje in delovanje.

Po eni strani je torej dejstvo, da nam način organizacije življenja in dela v postindustrijski eri vsak dan bolj uspava občutek za zaresnost naše življenjske realnosti. Po drugi strani pa je – zgodovinsko gledano – enako razvidno dejstvo to, da je brez (*simbolično*) *potenciranega občutka zaresnosti* v izkustvu, ciljih, rezultatih in doživetju nemogoče vsakršno transcendiranje danega.¹⁴³ Potreba po njem pa je velika in splošna.

Ko opazujemo fenomenologijo sodobne umetnosti, ni mogoče prezreti, da vsa brni od resonance s tema dvema dejstvoma. Nazorno se to kaže v tem, da človeka po eni strani poudarjeno sooča z življenjsko neposrednostjo (celo za ceno brisanja demarkacijske črte med umetnostjo in življenjem), in v tem, da skuša po drugi strani s svojimi sredstvi artikulirano izkustvo življenjske zaresnosti čim bolj razširiti (tudi za ceno populizma).

Kar je res, je res. Postmoderna umetnost spontano in zagnano reagira na v družbi sicer komaj zaznavne, a dolgoročno gledano usodne premike v ravnovesju med stvarnostjo in človekovim odnosom do nje. V tem oziru takorekoč vzorno opravlja nalogo globinskega senzorja in arhetipičnega katalizatorja. Problem pa je nekje drugje. V metodi. Nevarnost postmodernega potenciranja in posredovanja življenjske zaresnosti ni v potenciranju in

143 Prim. Neil Postman, *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*, London: Methuen, 1992 in isti, *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, New York: Vintage Books, 1993.

posredovanju, ampak v tem, da se v postmoderni strategiji zaresnost skrči na svojo najbolj efemerno plast, na trivialnost ali ekshibicionizem, posredovanje pa na udinjanje povprečnemu in celo podpovprečnemu okusu. Da je nevarnost realna in resna, dokazujeta dva fenomena, ki spremljata postmoderno ustvarjalnost: *lahkomiselno brisanje meja med t. i. »visoko« in »popularno« kulturo in koketiranje s populizmom.*

Brisanje meja med med ti. »visoko« in »popularno« kulturo, med resno in zabavno sfero, med umetnostjo in življenjem ..., je danes v modi in nosi celo pridih demokratičnosti in naprednosti. Toda: če danes ne vemo, kaj je resno in kaj zabavno, kaj je umetnost in kaj življenje, jutri ne bomo vedeli, kaj je resnica in kaj laž, pojutrišnjem pa ne več, kaj je dobro in kaj slabo. To pa pomeni, da spor o visoki in popularni kulturi, o pravih in namišljenih umetnikih, o pravi in lahkomišelnih razglašeni umetnosti ni majhen obrobni estetiški spor, ampak spor, ki zadeva samo bistvo človeškega pojava. Znano je pač, da estetskemu relativizmu izjemno naglo sledita tudi spoznavni in etični relativizem. Prav to pa želi postmoderni, potrošniško globalizirani svet preračunljivo doseči. Preprosto zato, ker se lahko šele v okolju vesplošnega relativizma v polni meri ustoliči nekvalificirani absolutizem negativne elite.¹⁴⁴

Presenetljivo je, kako tudi učene glave padajo na tej kvazidemokratizaciji. In to kljub temu, da je v tej zadevi že zdravi razum povsem jasen: na tem svetu visoka umetnost nikoli ne bo popularna, resnost nikoli ne bo zabava in arhetipična zaresnost nikoli sad naprednjakarske stereotipike. V tem je vsa resnica. In vedno bolj blizu so mi

144 Prir. po: Vinko Ošlak, *Postati ob knežjem kamnu*, s. 92.

ljudje, ki premorejo pamet in pogum, da to resnico povedo z grobstvo, ki ustreza elementarnosti njene vsebine. Ko to pravim, pa seveda ne mislim, da »resna« in »zabavna« kultura v družbi ne bi mogli kohabitirati. Vsaka s svojo infrastrukturo, s sebi lastnimi kvalitativnimi parametri in s svojo publiko. Dokaz za to je nedvomno glasba z že ustaljeno in splošno sprejeto delitvijo na »resno« in »zabavno«. Ko s tega stališča opazujem postmoderno likovnost, sem čedalje bolj prepričan, da bi bila analogna razvejitev blagodejna tudi zanjo.

In sedaj še koketiranje s popularnostjo. To je po mojem mnenju sploh ena hujših kug, ki lahko zadene umetnost – ne toliko v svoji obliki (v zadovoljevanju povprečnega ali celo nizkega okusa), kot po svojem osnovnem manevru: simplifikaciji in splošnemu nižanju oblikovnih, konceptualnih in kulturnih standardov. Populariziranje da, populizem ne.

Če se torej omejim na bistveno, imamo opraviti z naslednjo bilanco: 1. postmoderna umetnost zagreto išče in tematizira vedno nove in vedno bolj provokativne vsebine, 2. postaja čedalje bolj kritična in čedalje manj konstruktivna, in ima 3. čedalje bolj akutne težave z zaresnostjo svojih artefaktov in učinkov. In kakšne potence se skrivajo v taki konceptualni in oblikotvorni realnosti, če jo opazujemo z ozirom na prihodnost?

O kritičnosti postmoderne umetnosti je bilo že rečeno, da bo, takoj ko bo to mogoče, nujno morala poiskati ravnovesje s konstruktivno hemisfero človekove ustvarjalne volje. Še posebej, če si bo umetnost prihodnosti želela povrniti status inspirativnega dejavnika v oblikovanju človekovega osebnega in družbenega življenja.

O vsebinah. Sodobna umetnost išče vedno nove in vedno bolj provokativne vsebine, le malo pa jih je, ki se zavedajo, da je to istočasno nezavedno iskanje nove *oblike*. Nevralgična točka postmodernega sveta po mojem mnenju ni *samo* vsebina, ampak oblika, s katero bi se ta svet lahko identificiral. In sicer zato, ker je samo oblika realna eksistenca vrednote.

O zaresnosti. Te prekvaševalke in animatorke človekove volje po transcendiranju danega po mojem prepričanju ni mogoče najti ne v efemerni zaresnosti običajnega vsakdanjika, ne v ekscesnem radikaliziranju te vsakdanjiske zaresnosti, ampak le v iskanju poti, po katerih se bo življenjska zaresnost *naselila v zavezujoči formi*, se v njej prečistila (*katharsis*) in dobila status zavezujočega arhetipa. Zaresnost življenjske situacije je vsekakor mogoče potencirati s tako radikalnim posegom, kot je, recimo, javno vrtnanje luknje v koleno. Toda: kaj tako potenciranje dokazuje? Kvečjemu (samo)voljo samožrtvujočega žrtvovalca. In nič več. Nobenih nujnih in zavezujočih eksistencialnih posledic, ki bi zadevale druge ljudi, nima. Z njo se nič ne začinja. Ljudi lahko sicer pretrese, vendar je ta pretres zgoj doživljajska resonanca, ne pa arhetipična zaresnost, ki prevzame, navduši in aktivira.

c) Metamorfoze prehoda

Razvoj moderne družbe sta sprožili dve industrijski revoluciji: *pva*, ki je organske vire energije zamenjala z izrabo parne energije in tako omogočila rentabilno izkoriščanje strojev, in *druga*, ki je uvedla še močnejši vir energije – elektriko in z njim še večji tehnični razvoj. Izkoriščanje strojev in tehnike je imelo pomembne družbene posledice, ki jih ni bilo mogoče vnaprej predvi-

deti. Predvsem je strojna proizvodnja po eni strani potegnila za sabo velike premike v odnosu do dela (delitev dela in delovna specializacija) in velike družbene migracije (industrijske cone, delavska naselja), po drugi strani pa je ob vedno večji produktivnosti zahtevala vedno novih surovin in vedno nove trge (imperializem). V tem hitrem tempu se je industrijski sistem proizvodnje spreminjal v strahovito silo, ki se je sčasoma povzpela nad človeka. Rezultat tega razvoja je bila odvisnost. Človekova odvisnost od sil, ki jih je sam proizvedel, pa jih naenkrat ni mogel več kontrolirati (odtujeno delo, trg, gibanje kapitala, gospodarske krize). *Erich Fromm* je to stanje opisal z besedami: »Človek je zgradil svoj svet. Toda odtujil se je proizvodu svojih rok, v resnici ni več gospodar sveta, ki ga je zgradil; nasprotno, svet, ki ga je zgradil, je postal njegov gospodar, pred katerim se klanja. Delo njegovih lastnih rok je postalo njegov bog«. ¹⁴⁵

Moderna (likovna) umetnost je v svoji fenomenologiji seizmograf in posledica takega razvoja. Ali bolje: je protest človeka proti takemu razvoju. Jasno razlikovati pa je mogoče dve – diametralni – modaliteti tega protesta. Prva je še gradila na likovnih vrednotah preteklosti, druga se je preteklosti zavestno in evforično odrekla. Obe pa sta se odrekli služenju takšnim in drugačnim ideologijam, ki so umetnike izkoriščale za svoje propagandistične namene.

Dva vidika, ki sta posebej intenzivno vplivala na razvoj oblikotvornih strategij in postopkov moderne umetnosti sta bila nevzdržna *instrumentalizacija človeka* v kapitalističnih produkcijskih odnosih in *velika družbena mobilnost*, v kateri se vsak bori za boljše mesto. Najpomembnejše v življenjski tekmi je postalo, pravi *Erich*

145 *Erich Fromm, Bekstvo od slobode*, Beograd: Nolit, 1969, s. 17.

Fromm, »biti prvi«. Neki ameriški psihoanalitik pa je zapisal, da vidi svoje paciente (zdravnike, advokate, uradnike, delavce) kot tekače v gigantski maratonski tekmi, kot tekače v nenehnem boju drug z drugim, z od napore spačenimi obrazi, z očmi nenehno uprtimi k cilju, z nadvse žalostnimi očmi, v katerih se zrcali mešanica sovraštva, groze, zavisti in občudovanja. Vsi bi se radi ustavili, pa se ne morejo, ker se ne ustavijo drugi. Moderni človek je prestrašen, čuti se krivega zaradi tega strahu, ker so merila, s katerimi naj bi družbi dokazal svojo vrednost, takšna, da spremenijo vse druge ljudi v resnične ali namišljene sovražnike.¹⁴⁶

Moderna umetnost je izšla natančno iz te mobilnosti in nestabilnosti moderne družbe. Izrazila se je najprej v *impresionizmu*, ki je skušal ujeti bežni trenutek dneva, hiteči žarek svetlobe na listju, in se je pri tem naslanjal na moderno vero v znanost in tehnologijo. Impresionisti so, piše *Fernand Léger*, veliki inovatorji modernega časa. V njihovem delu se *realizem sižeja* (motiva) preobrne v *realizem slikarske konceptije* [*réalisme de la conception*].¹⁴⁷ Impresionisti so s svojim delom, ne da bi se tega prav zavedali, artikulirali dve spoznanji: da je videz narave relativen in da ima tudi umetnost svojo lastno realnost (ne le motivne).

Naslednji rod slikarjev je obe spoznanji poglobil in operacionaliziral. *Vincent van Gogh* s slapovi zvrtničnih potez in in *Paul Gauguin* z igrivo barvno arabesko sta dala zeleno luč za *deformacijo* videza narave, ki jo je izzvala in nosila uporaba čistih barv. Te so v delih francoskih *fauvistov* in nemških *ekspresionistov* sploh prevzele glavno

146 Cit. po: Milan Butina, *Moderno slikarstvo in industrializacija*, v: isti, *O slikarstvu*, s. 173.

147 Fernand Léger, *Fonctions de la peinture*, Paris: Denoël-Gonthier, 1975, str. 13.

vlogo in postale pravi eksplozivni nosilci človekovih razbičanih čustev; čustev človeka v pasti.¹⁴⁸

Definitivno so emocionalni naboji fauvistov in ekspresionistov eksplodirali v delih *kubistov*. Ti so hoteli videti stvari od zunaj in od znotraj, z leve in z desne, od spodaj in od zgoraj hkrati. Projekcije teh pogledov na eno samo slikovno ploskev so podobo sveta razdrobile v drobce, ki so jih kubisti s pomočjo *Cézannovih* nauk¹⁴⁹ skušali spet sestaviti v celoto. Niso se zadovoljevali z videzom sveta, ampak so iskali tisto, kar leži »pod njim«. Moderna umetnost je po besedah *W. Kandinskega*, sicer zapustila »kožo narave«, ne pa tudi njenih zakonov. Predvsem ne zakonov vidnega zaznavanja in likovnih materialov, tj. zakonov likovnih izraznih sredstev, s pomočjo katerih je kubistična umetnost gradila svoj posebni svet in istočasno rušila lažno resničnost ideološko impregniranega slikarstva. Kubisti so pomagali odstranjevati varljivi videz starega sveta, da bi lahko na njegovih razbitinah ustvarjali novega, bolj avtentičnega in harmoničnega. Vendar so hoteli tudi harmonijo ustvarjati sami, ne pa le kopirati njene detajle. Svoje slike so zato zavestno gradili kot simbole trdnosti in reda, ki ga spričo muhavosti tržne ekonomije v družbeni resničnosti ni bilo. Imenovali so jih *peinture-objet*, slike-predmeti; nepotrebni estetski predmeti kot nasprotje potrebnim neestet-skim industrijskim predmetom, katerih funkcija je bila kopičenje dobička. V slikarski proces so vpeljali postopek *kolažiranja*. Vzeli so rabljene in odvržene fragmente resničnosti in jih zlepili v sliko. S tem so dosegli nekaj povsem novega: iz slike, ki je simbol sveta, so pregnali

148 Butina, *O slikarstvu*, s. 175.

149 Da je vse v naravi mogoče modelirati kot kroglo, valj ali stožec in da je umetnost harmonija, ki je vzporedna naravi.

iluzijo in pokazali, kakšna je resničnost zares – prozaična, surova, razbita, fragmentarna. Obenem pa so pokazali, da je človek še vedno sposoben – celo iz odpadkov – ustvarjati žive celote, kar mu je odrekala industrijska organizacija dela na tekočem traku.

Ob tem razdejanju »lepe« resničnosti pa so slikarji opazili, da ima slikarstvo svojo lastno lepoto in vrednost, ki ni odvisna od upodobljenih stvari, niti od ideologij. Spoznali so, da morajo slikati tako, kot jim velevata lastno čustvo in likovno spoznanje, ne pa se gnati za navidezno resnico drugih. Iskati so začeli trdnost likovnih vrednot samih na sebi, saj vrednot v družbi pred prvo svetovno vojno ni bilo mogoče najti. S tem, ko teži k večnosti, piše kubist *Albert Gleizes*,¹⁵⁰ slači kubizem oblikam, ki nas obdajajo, njihovo minljivo resničnost in jim nadevlje *geometrijsko, kozmično čistost*.

Spoznanje, da umetnost ne oblikuje po naravi, ampak izhajajoč iz svojih lastnih elementov in zakonitosti, čeprav na isti način kot narava, je nakazalo nove horizonte. Umetniki so se s pohlepom vrgli na raziskovanje in oblikovanje novega sveta, ki se jim je odprl navznoter, v umetnost, medtem ko je postajala družbena situacija vse bolj temna in viharna. Abstraktna likovna umetnost, ki je nastala v desetletju med 1909 in 1919, je poizkus umetnikov, da bi ustvarili idealno uravnotežen svet v kaosu kapitalističnih družbenih in ekonomskih odnosov, ki so svoj pravi obraz pokazali v peklu prve svetovne vojne.

Slikanje, piše v tem času *Kandinsky*,¹⁵¹ je grmeče trčenje različnih svetov, ki so določeni, da iz medsebojnega boja

150 Prim. Albert Gleizes & Jean Metzinger, *Du Cubisme*, Paris 1912, cit. po: Charles Harrison & Paul Wood (izd.), *Art in Theory 1900–1990*, Malden, MA: Blackwell, 1992, s. 189.

151 Wassily Kandinsky, *Du spirituel dans l'art*, Paris: Editions de Beaune, 1963, s. 25.

ustvarijo nov svet. Vsako delo nastaja tako, kakor kozmos: iz katastrof, ki iz kaotičnega rjojenja instrumentov končno oblikujejo simfonijo. Ustvarjanje umetnine je ustvarjanje sveta. Je pa tudi kompenzacija človekove potrebe po smislu in redu. Je negacija odnosov industrijske organizacije dela, ki je s tekočim trakom človeku odvzela kreativno dostojanstvo in ga ponižala v podaljšek stroja. S tem, da je umetnik iz čistih likovnih elementov ustvaril abstraktno sliko, v kateri so oblike živele svoje lastno življenje, je ustvaril simbolično prisodobno, simbolični prototip tega, kakšno naj bi človeško življenje bilo. Človeka je ponovno rehabilitiral kot *ustvarjalca smisla*.

Opisani razvoj je bil delo umetnikov, ki so še vedno verjeli v vrednote klasičnega evropskega humanizma in racionalizma. Geometrijska abstrakcija pravzaprav ni storila nič drugega kot to, da je vso estetiko renesanse prenesla v nefigurativnost. Uničila je figurativnost, ne pa njene estetike, je sodil tašist *Georges Mathieu*. Odstopila je od varljivosti videza, ne pa od vere v življenjsko silo reda in organizacije. Tej veri je hotela vrniti blesk, ki ga je imela v nekdanjih časih. Žal pa je nadaljnji razvoj ekonomskih odnosov brutalno razbil prizadevanja in pričakovanja abstraktnih umetnikov. Bleščeči milni mehurček varljivega blagostanja po prvi svetovni vojni se je razpočil leta 1929 v hudi gospodarski krizi, ki je odpihnila iluzije o tem, da je na starih temeljih mogoče postaviti kakršnokoli humano družbeno zgradbo. Vero v humanizem stare Grčije, Rima, renesanse in baroka je zamenjala nevera v možnost obnove kulture in človeštva na teh temeljih.

Prvi znanilci te nevere so bili hrupni italijanski *futuristi*. Uprli so se tiraniji preteklosti in zahtevali svobodo za sodobnost, kakršna je bila, hrupna in nagla. Glavno

kal nevere v staro so nato povzeli *dadaisti* in *surrealisti*, ki so z vsemi likovnimi sredstvi skušali diskreditirati klasični koncept umetnosti in iz nezaupanja do aktualne družbene resničnosti vpeljati v človeško resničnost nek drug svet, svet *avtomatizma*, *imaginacije* in *fantazije*; se pravi, svet individualizma in radikalnega upora proti nadzoru pameti, estetskih ali moralnih kriterijev. Za surrealiste je bila običajna raba jezika glavno orožje nasilja nad duhom, veriga, ki sužnja priklepa v svet izkoriščanja. Zato so skušali to verigo razkleniti s slučajno in nepredvidljivo rabo besed. Ker je tudi slikarstvo neke vrste jezik, so se surrealisti v njem – v nasprotju z geometrijsko abstrakcijo – zavzemali za svobodo kompozicije, oblik in ritma. Seveda pa je njihova svoboda pri tem trčila na prav tako svobodo gledalca ...

Nič, kar se je dogodilo med letoma 1930–1945 in po drugi svetovni vojni, ni dajalo človeštvu upanja, da bo kmalu bolje. Nasprotja med blokoma so se tako povečala, da je mednarodni položaj stalno drsel na robu jedrske katastrofe. »Počasi«, piše slikar *Roberto Matta*, »se vtihtaplja strah pred popolnim uničenjem, ki ne pomeni le nevarnosti, ki jo prinaša jedrska fizika, ampak se razteza tudi na področje ekonomije in morale. Temu občutku nasprotno deluje volja po preživetju. (...) Ta sodobni konflikt obvladuje vse ostale. (...) Postali smo rezervat napetosti, ki oblikuje našo družbeno, še bolj pa osebno resničnost«. ¹⁵²

Takemu občutju življenja je skušala zadostiti ekspresionistično–abstraktna umetnost, ki je polna razbitosti, kot eno samo gibanje napetosti, ki nima trdne oblike. Razpad oblike je dosegel višek v *informelu* (= brezobličnosti), ki je v resnici brez forme, če ga primerjamo z

¹⁵² Cit. po: Butina, *O slikarstvu*, s. 191.

zgodovinsko abstrakcijo. »Informel«, pravi slikar *Antonio Saura*, »se hoče povrniti na točko nič, doseči hoče elementarni izraz, amorfnost, prazni prostor, istočasno pa daje veliko novih možnosti, veliko novih kali strukturalne volje«. ¹⁵³ Skratka: »Umetnost se je osvobodila vseh kriterijev in stoji pred ničem te svobode. (...) Pustolovščina umetnosti je strukturiranje neoblikovanega in preoblikovanje oblikovanega«, kot je zapisal *G. Mathieu*. ¹⁵⁴

Vse družbene, ekonomske, znanstvene, tehnološke in druge spremembe, ki so se dogodile v 20. stoletju, so nujno privedle do tega, da je staro življenje izgubilo svojo vsebino in z njo tudi večina njegovih pojavnih oblik. Človek je nenehno priča temu, da izgubljajo svoj pomen pojmi, za katere smo mislili, da so večni. Nekaj primerov: beseda »atom« pomeni nekaj, kar ni deljivo, in vendar je atomska eksplozija posledica delitve atoma; izraz »delam« pomeni snažilki nekaj povsem drugega kot visoko usposobljenemu računalničarju; pojem »umetnost« lahko danes obsega področja in vsebine, ki bi v njegovem obsegu še včeraj delovale absurdno ipd. Razlike v pomenih so seveda vedno bile, vendar je v današnjem času dvoumnost pojmov tako narasla, da povzroča vedno več nesporazumov. Umetniki so kmalu začutili nevarnost, ki se skriva v takšni dvoumni rabi pojmov (prim. delo *Renéja Magrittea* ¹⁵⁵). Cela umetnostna gibanja, kot so *dada*, *surrealizem*, *geometrijska* in *ekspresivna abstrakcija*, so med drugim razkrinkavala nesmisle in dvoumnosti, ki so pretili, da bodo človeško komuniciranje sprevrgli v prevaro.

153 Cit. po prav tam, s. 194.

154 Cit. po prav tam.

155 Na primer njegovo mnogokrat reproducirano in citirano sliko »*Ceci n'est pas une pipe*« (1928–29, olje na platnu, 54, 5 cm x 72, 5 cm, New York, privatna zbirka).

Geometrijska abstrakcija je npr. raziskala pomene abstraktnih geometrijskih likov, ki so zelo kompleksni pojmi. Seveda ni raziskovala njihovih matematičnih razsežnosti, temveč tiste doživljajske vsebine, ki jih povzročajo v naši notranjosti. Kot simbole reda in razumske smiselnosti življenja jih je uničila družbena resničnost obeh svetovnih vojn. Ko so totalitarni režimi uresničili masovne prevare z zlorabo pojmov tradicionalnega pomena (svoboda, enakost, bratstvo) in se s tem ugreznili v animaličnost in zločin, umetnikom ni preostalo drugega, kot nadaljevati z razkrinkavanjem in iskanjem izgubljenega minimalnega pomena najosnovnejših stvarnosti, kot so na likovnem področju elementarni občutki dotika, svetlobe, sence, linij, barv, spontanega izraza geste v potezah roke in čopiča itd.

Naš čas je obdobje, ko bomo morali prenoviti vse odnose, preveriti vse naše pojme, da bomo na novih, resnično novih temeljih zidali stavbo prihodnjega življenja. Natančno bomo morali vedeti, kaj kateri odnos pomeni, kaj je skrito v najosnovnejšem pojmu, da se med nami ne bodo več kar naprej dogajali nesporazumi z vsemi posledicami, kot so nezaupanje, strah in sovraštvo.¹⁵⁶

Pri raziskovanju teh skrajno elementarnih pomenov (vključno z družbeno vlogo telesa; *body-art, performance*), so se likovni umetniki srečali z likovnimi deli otrok. Vse te pomene namreč odkriva tudi vsak otrok posebej, ko se razvija v družbeno bitje. Ker pa jih odkriva spontano, jih ob vključevanju v svet odraslih prerastejo pomeni, utrjeni v svetu odraslih. Od tod toliko »infantilizmov« v delih sodobnih umetnikov. Toda to ne pomeni propada

156 Povzeto po: Butina, *O slikarstvu*, s. 156–160.

slikarstva, ampak samo propad določene oblike človekovega bivanja in njegovo prizadevanje, da bi našel boljšo, aktualnemu stanju primernejšo obliko. Umetnost samo točno izraža krizo človeških odnosov, krizo oblik v komunikaciji, krizo družbe in kulture.

Ves razvoj se je, piše *Milan Butina*, tako vedno bolj bližal svojstvenemu naturalizmu, ki sicer nikoli ni kopiral videza, je pa uporabljal predvsem telesne in otipne kvalitete sveta. V likovni izraz je vedno odločneje pritegoval telesno akcijo in materijo, se pravi tisto, kar bi lahko imenovali »inteligenca rok« (ki je neka vrsta generične modrosti, nastala skozi dolgotrajen in dragoceni dotik z materialom),¹⁵⁷ in tisto, kar v derealiziranem svetu zadovoljuje človekovo potrebo po realnem. Tako je likovna artikulacija po eni strani v človekov svet prinašala svobodno uporabo kretenj–potez in s tem neko globoko telesno sprostitev napetosti (ki nastaja kot posledica gneče, utesnenosti, mehanizacije življenja ipd.), po drugi strani pa (v pogoje vedno večje posredovanosti) tudi neposredni kontakt s stvarmi.¹⁵⁸

Zanimivi pojavnimi oblikami tega naturalizma sta *pop-art* in »nova podoba«, ki sta obe izraz srečanja umetnikov z resničnostjo tehnično proizvedenih predmetov in njihove potrebe po tem, da jim odvzamejo mehansko anonimnost serijskega izdelka, ki jo ti predmeti izgubijo, ko so vključeni v neko likovno strukturo. Prehod od otipnih snovnih površin k že narejenim predmetom iz vsakdanjega življenja je, pravi *Butina*, logičen, saj je ena od funkcij likovne umetnosti prav v tem, da naredi stehnzirani in hladni svet predmetov našemu duhu čutno in emocionalno sprejemljiv. S tem, da umetnost predmetom vzame

157 V tej zvezi glej: Milan Butina, *Roka in tip*, v: isti, *O slikarstvu*, s. 35–47.

158 Prav tam, s. 194.

njihovo uporabnost, jim odvzame tudi njihovo vsiljivost, katere izvor je psihološka vsiljivost reklame. Zato so dela popartistov namenjena zgolj emocijam in niso povezana z nikakršnimi abstraktnimi idejami. Njihov namen ni več protest, ampak popolni pristanek na vse, kar lahko telesu da stehnizirani svet. V tem smislu so oblika kapitulacije duha pred zahtevami telesa, ki jih tehnično obilje lahko zadovolji, ne da bi pri tem dalo nekja tudi duhu.¹⁵⁹

Poleg svojstvenega naturalizma, ki skuša po eni strani kompenzirati derealnost in odtujenost, po drugi pa serijsko brezdušnost in vsiljivost postmoderne civilizacije, zaznamuje likovno umetnost našega časa še en pomemben element: shizma med ti. *starimi* in *novimi* mediji. *Starimi*, ki favorizirajo ročno delo, celovitost angažmaja, neposrednost doživetja in artefakt, in *novimi*, ki prisegajo na digitalno tehnologijo, simulacijo, manipulabilnost (zlasti slikovno) in medijski fakt.

Anticiklon elektronske tehnologije je v človeški svet postmoderne zanesel možnosti nepredstavljivo hitrega manipuliranja s slikovnimi informacijami. V teh možnostih, ki omogočajo hiter pretok podob in njihovo fleksibilno preoblikovanje, so likovni ustvarjalci kmalu začutili nove izrazne možnosti in jih pričeli izkoriščati. Pričeli so producirati »polja gibljivih slik« (Tomaž Brejc), slikovne simulacije, virtualne svetove itn. Skratka: mobilne, drzne, intrigantne, interaktivne slikovne fabrikate, ki jim ni bilo videti meja. Razen ene. Namreč te, da vsi ti fabrikati, pa naj so še tako mobilni in popolni, po svoji naravi niso nič drugega kot elektronska izraba klasičnih *slikarskih* spoznanj. Da so takorekoč bolj odvodi oziroma ekstenzije slikarstva kot pa resnično novi dosežki.

159 Prav tam, s. 197.

Očitno hitra in fleksibilna manipulacija s slikmi sama po sebi ne prinese takoj tudi novih spoznanj o naravi (= ontologiji) slik. Se pravi spoznanj, ki bi razkrila nove, konstruktivne artikulacijske možnosti. Še več: hitrost slikovnega toka in hitrost medijske manipulacije s slikami je celo ovira na poti do teh spoznanj. Tega se je zavedel že slikar *Henri Matisse*, ko je pred več kot pol stoletja zapisal: »Vse, kar vidimo v vsakdanjem življenju, je bolj ali manj spačeno zaradi pridobljenih navad in to je v našem času še posebej opazno, ker nas film, reklama in ilustrirane revije zalivajo s poplavo že prefabriciranih slik, katerih odnos do vizije je približno takšen, kot odnos predsodkov do spoznanja. Napor, ki je potreben, da se osvobodimo teh slikovnih fabrikatov, zahteva nekaj poguma in ta pogum mora videti vse tako, kot da vidi prvič. Vse življenje moramo biti sposobni gledati tako, kakor gleda otrok, kajti izguba sposobnosti gledanja pomeni hkrati izgubo vsakega originalnega, se pravi osebnega izraza«. ¹⁶⁰

Pogum, ki mora vse stvari videti tako, kot da jih vidi prvič ... (Danes, ko slikovna vsiljivost ne povzroča prizadetosti, ampak ravno svoje nasprotje – brezbržnost.) ... Ki mora vse videti tako, kot gleda otrok ... (Danes, ko so že otroci okuženi s predstavnimi fabrikati risanih filmov in računalniških igrice.) ... Kajti izguba sposobnosti gledanja, pomeni hkrati izgubo vsakega originalnega, tj. konstruktivnega izraza ...

★ ★ ★

160 Henri Matisse, *Farbe und Gleichnis*, Frankfurt am Main: Fischer Bücherei, 1960, s. 113.

Če za konec v mislih preletimo to kratko rekapitulacijo duhovnozgodovinskih in oblikotvornih transformacij, ki so moderno umetnost privedle v njeno postmoderno modernost,¹⁶¹ lahko po mojem mnenju ugotovimo dve stvari. Prvič, da je umetnost seizmograf družbenega življenja, z alternativnimi idejami, oblikami in vrednotami, ki jih realizira, pa tudi »dežurni« kompenzator njegovih alienirajočih in dehumanizirajočih odklonov. In drugič, da je postmoderni čas močno otopil prav diamantno konico njene alternativnosti. Umetnost postmodernemu življenju sicer še uspeva držati hamletovsko ogledalo, ne uspeva pa ji več oblikovati transcendirajočih alternativ. Bodisi zato, ker je pred takim podjetjem kapitulirala, bodisi zato, ker je izgubila pogum, »ki mora vse stvari videti, kot da jih vidi prvič«, »tako, kot jih gleda otrok«.

Amen dico vobis, nisi conversi fueritis, et efficiamini sicut parvuli ...; Resnično povem vam: Če se ne spreobrnete in ne postanete kakor otroci ... (Mt 18, 3).

161 Aluzija na naslov knjige *Wolfganga Welscha* (Unsere postmoderne Moderne), ki hoče povedati, da je postmoderna umetnost še vedno bolj konec nečesa starega (obračun z njim) kot pa začetek nečesa novega.

3. KRŠČANSKI KVAS V (POST)MODERNEM TESTU

a) Implikacije časa

Obdobju prehoda moderne v postmoderno dajeta v religioznem oziru ton dve navidez nasprotujoči si, a globinsko povezani dejstvi: religija »izhoda iz religije«¹⁶² in postopno kopnenje novoveškega emancipatorskega otpimizma na vseh področjih (v epistemologiji, etiki, politiki). Človek bi se od razsvetljenstva dalje po eni strani skrajno rad znebil religioznih avtoritet, da bi si, če parafraziram *Prešerna*, lahko končno prost volil življenjske načine in postave (sekularizacija in laizacija). Po drugi strani pa, paradokсно, na vsakem koraku čedalje bolj odkriva in izkuša lastno pogojenost in omejenost: v mišljenju, delovanju in družbenem vplivu (neekskluzivnost spoznanja, pluralizem možnega, demokratične procedure). Na eni strani odlaganje nesladkega jarma, na drugi nastavljanje vratu za vpreganje v novega. Na eni strani želja, na drugi trpka dejanskost, ki jo mora postmoderni subjekt sladiti s tem, da samega sebe v svoji bistveni končnosti ne razumeva več v odnosu do *ideala* (Boga), ampak v odnosu do *niča*.

Religija »izhoda iz religije«. Prva faza uresničevanja strastne želje novoveškega človeka, da bi dosegel emancipacijo in bil v nekem smislu *causa sui*, je sovpadala z razsvetljenjskim projektom prevpraševanja, kritiziranja in substituiranja religioznih sistemov in avtoritet. Na kognitivni ravni je ta projekt obstajal v prizadevanju filozofov, da bi religiozni transcendentalni Avtoriteti

162 Marcel Gauchet, *La religion dans la démocratie. Parcours de la laïcité*, Paris: Galimard, 1998, s. 18.

postavili nasproti ravno tako prepričljivo sekularno (transcendentalno) avtoriteto in na njej utemeljili moralo in življenje. Oblika tega projekta na družbeni ravni pa je bilo prizadevanje civilnih oblasti, da bi dosegle popolno neodvisnost v notranji in zunanji politiki, se pravi prizadevanje, katerega krona je bila uresničitev buržoazno-revolucijskega načela ločitve cerkve od države. Ta faza je že za nami.

Avtonomija civilne sfere torej danes nima več nasprotnika, zato stopa zahodna družba v odnosih do religije v novo fazo. Človeške države, pravi *Marcel Gauchet*, ni več potrebno klicati na upor proti nebu. Sedaj se prijavamo človekovi »politiki brez neba«; ne z nebom, ne namesto neba, ne proti nebu, ampak *brez* njega. In to je nadvse vznemirljiva izkušnja.¹⁶³

V tradicionalni družbi je bila religija nekaj avtomatično *danega* in avtomatično sprejetega. Človek pri tem praktično ni imel možnosti izbire, saj je bila religiozna izbira kratkomalo že vgrajena v temelje družinske, socialne in s tem njegove osebne identitete. Za razliko od tega je bila religija v moderni dobi pretežno stvar posameznikove *osebne odločitve*, kar pomeni: stvar spoznavanja, iskanja resnice, zavestnega preudarjanja ... in seveda prepričanja, da je izbrana religija prava, resnična (druge pa zmotne). S postmodernim družbenim ustrojem, ki posamezniku povsem prepušča *oblikovanje* identitete, pa se religija s področja verovanja in prepričanja seli na področje *izbiranja*, tj. na področje identifikacije in ciljnega načrtovanja. Človek vere ne izbira več zaradi prepričanja, ampak sprejema neko izročilo, da bi se s tem

163 Prav tam, s. 89; glej tudi: Drago Karl Ocvirk, *Označitev religijskega polja*, v: Tretji dan 4/5 (2002), s. 16–22.

164 Ocvirk, *Označitev religijskega polja*, s. 21.

vključil v neko skupnost in postal »razpoznaven«. In jasno je, da si izbira takšna izročila in skupnosti, ki dvigujejo njegov ugled v očeh drugih. »Image« je nadvse pomemben: tako za skupnost kot za posameznika, zato se oba trudita, da bi ga dobro »kreirala« ali izboljšala.¹⁶⁴

Takšno redefiniranje religije kot dejavnika kreiranja identitete teži k temu, da bi religijo navezalo na kulturo ali subkulturo v multikulturni orkestraciji postmoderne družbe. Poudarjanje zunanjih znamenj in posebnih oblik obnašanja kaže, piše *Drago Ocvirk*, na slabljenje transcendentnega jedra verovanja. To ne pomeni, da gre pri vsej stvari za neiskrenost ali zgolj za formalizem, pomeni pa, da se ljudje na religiozno transcendenco ne obračajo več toliko zaradi nje same (zaradi njene odločilne in presežne vloge v obstoječem), ampak zaradi dosege osebnih ciljev v družbeni imanenci.¹⁶⁵

Preoblikovanje verovanj v identitete je cena za do konca izpeljani pluralizem, v katerem nobena univerzalna in osvajalna ambicija nima več smisla in v katerem nobeno misijonarstvo ni več mogoče. To razloži nenavadno trdnost, ki jo kažejo te identitete. Nepopustljive so, ne da bi bile napadalne. Identiteta ne poskuša prepričati, istočasno pa ji tudi ugovarjanje ne pride do živega. Od znotraj je ne oživlja nobeno prepričanje, ki bi se hotelo uveljaviti, nepopustljiva pa je do okolja, ko gre za njeno zunanjo uveljavitev in priznanje.¹⁶⁶

Če je bila v rimskem času religija (*religio Romana*) izraz lojalnosti do države, pa se s to novo transformacijo razodeva predvsem kot lojalnost človeka do samega sebe. Če posamezniku religija pri kreiranju njegove identitete

165 Prav tam.

166 Gauchet, *La religion dans la démocratie*, s. 132–133.

in njegovega družbenega statusa pride prav, jo bo uporabil, če ne, bo svojo identiteto oblikoval s pomočjo drugih pripadnosti (primere takega religioznega pragmatizma je mogoče pri nas opaziti recimo v politiki). Tak razvoj pomeni »sestop« religije v totalno zgodovinskost. Za kristjane, piše *Ocvirk*, je to stanje izziv, da dajo svoji veri podobo za današnji čas na tak način, da ne bo samo od tega časa in tega sveta, ampak od prihodnjega (ki je sploh temeljni modus krščanske eksistence).¹⁶⁷

Po eni strani imamo torej v intervalu med moderno in postmoderno opraviti z izrazitim izrinjanjem religije iz družbenega in osebnostnega prostora. To pa ne toliko na eksplicitni in formalni ravni (čeprav tudi), ampak veliko bolj na ravni demontaže njenih prostor in čas transcendirajočih potencialov in univerzalističnih ambicij. Emancipacija v prostor brez vsakega »onstran« ...

Upad emancipacijskega optimizma in njegove posledice. Paralelno s to sprostivijo »suženjskih vezi« pa človek, kot je bilo že povedano, na vsakem koraku odkriva in izkuša stvari, ki ga presegajo, utemeljujejo, preddoločajo. In to, paradokсно, prav na področjih, na katera v svojem emancipacijskem zanosu toliko da: v psihologiji, epistemologiji, empirični znanosti. In da bi bil paradoks še večji, tudi tam, kjer je (kot na primer v etiki) emancipacija od transcendentalnih avtoritet popolnoma sprostita njegovo (samo)voljo, ne čuti olajšanja; prej negotovost, dezorientacijo in zbežanost. Postmoderni človek spoznava in se zaveda svoje pogojenosti in svoje načelne nesposobnosti, da bi utemeljil in s tem obvladal sebe in svet. Čuti, da je od glave do pet pogreznjen v preddanost, da vesla njegove vednosti zajemajo v misterij. Začenši z njegovim lastnim, neposredno živetim življenjem, iz katerega ne

167 *Ocvirk, Označitev religijskega polja*, s. 21.

more izskočiti, da bi ga od zunaj, tj. »objektivno« ute-
meljil. Psihologija grebe po zapletenih brezbrežjih pod-
zavesti, radarjem fizike se odziva izmuzljiva metafizika,
astronomija lovi za rep nepredstavljivo, epistemologija s
svojimi napori zgolj odstira brezbrežja misterija ... So-
dobnemu človeku praktično na domačem pragu diha za
ovratnik presežno; z zoprno sapo determiniranosti, pre-
stajanja (pasivnosti) in kontingence. Vendar človek te
determinacije, izvirne pasivnosti in kontingence ne občuti
kot »zunanjo« materialno stisko, ampak kot »notranjo«
krizo identitete, na katero se odziva na dva različna na-
čina.¹⁶⁸ Pred tem, kar ga presega, se lahko zapre v katero
od nojevskih destinacij, kakršne so tostranski aktivizem,
hedonizem, cinizem ali apatija. Presežnemu pa se lahko
tudi odpre v suverenem odnosu. V tej gesti, piše *Branko
Klun*, je mogoče razbrati močan etični moment post-
moderne; če pač etičnosti ne razumemo v antičnem
smislu etike vrlin (kjer »virtus« pomeni moč v smislu
samoobvladovanja in odličnosti delovanja), ampak v
judovsko–krščanskem smislu etike odnosa, kjer jaz z
odpovedjo eg(oizm)u da prostor drugemu (človeku) in
tudi Drugemu.¹⁶⁹

Če torej emnicipacijska hemisfera modernih in post-
modernih prizadevanj skuša religiji mahati v poslednje
slovo, ji hemisfera izkustva pogojenosti maha tako-
rekoč v pozdrav.

Kakšen pa je krščanski *status quo* v tej dvosmerni in
ambivalentni matrici?

168 Friedrich Fürstenberg, *Od oblik sodobne religioznosti k prihodnosti družbene religije. Kulturna religija, religiozni fundamentalizem in integr(al)izem, družbeni aktivizem*, v: Tretji dan 4/5 (2002), s. 58.

169 Klun, *Izziv postmoderne za krščansko misel*, s. 4.

b) Krščanski *status quo*

Splošno religiološko situacijo v sodobni razviti post-industrijski družbi bi lahko, pravi sociolog *Friedrich Fürstenberg*, povzeli v naslednjih ugotovitvah:

a) Iz objektiviranih oblik verovanja, ki so se prenašale s tradicijo cerkvenih običajev, z ljudskimi šegami in navadami, sta se v sodobnem svetu izoblikovali dve verovanjski drži: interiorizirana oblika verovanja, ki je posledica osebnega iskanja *smisla* in pogosto temelji na sinkretizmu, in drža religiozne indifferenca, ki je neobčutljiva ne le za religiozne vsebine ampak za religiozno problematiko sploh.

b) Z ločitvijo cerkve od države so cerkve izgubile funkcijo avtoritet, ki postavljajo veljavne in obvezujoče moralne kriterije. V konkurenčnem boju svetovnih nazorov se morajo cerkve uveljavljati kot intencionalna združenja.

c) Imanentna stremjenja sodobnega človeka vsaj deklarativno konvergirajo k »temeljnim krščanskim vrednotam« (dekalog), vendar to ni nujno povezano s prakticanjem krščanske veroizpovedi. V javnem prostoru eksplicitna krščanska simbolika in kazuistika prej izzivata nelagodje in napetosti, kot pa odobravanje in splošno pozitivno identifikacijo.

d) Čedalje bolj jasno opazen je trend k t. i. »družbeni religiji« [*civic religion*], ki ne sovпада z neko teološko opredeljeno religiozno vsebino, ampak predstavlja druž-

170 Fürstenberg, *Od oblik sodobne religioznosti k pribodnosti družbene religije*, s. 59–61.

171 Prim. Philip Jenkins, *The Next Christendom. The Coming of Global Christianity*, Oxford: Oxford University Press, 2002 [<http://www.amazon.com/exec/obidos/ISBN=0195146166/theatlanticmonthA/>] in telefonski intervju, ki ga je z njim v oktobrski številki revije *Atlantic* (2002) napravila *Katie Bacon*.

beno relevantno učinkovanje različnih religioznih faktorjev v sekularnem družbenem okolju. V tej obliki religije se preostanki cerkvene tradicije, različne verske drže in njihovi novodobni surogati povezujejo v »teleološko« realiteto, ki je konstitutivna za ohranjanje družbene povezanosti in sposobna integrirati vase tako »praktične« kristjane kot iskalce na robu religioznih tradicij.

e) S sociološkega vidika je mogoče sklepati, da bo religiozno formatiranje in formiranje posameznika vse manj rezultat cerkveno nadzorovane socializacije in vse bolj v življenjski tok vpetega procesa iskanja smisla.¹⁷⁰

V tej situaciji kaže krščanstvo danes, pravi religiozolog *Philip Jenkins*,¹⁷¹ dva obraza: odvisno od tega, s katerega zemeljskega pola pogledamo nanj.

Krščanstvo na razviti industrializirani severni polobli (Evropa, ZDA) kaže obraz »utrujenosti in retardacije«. Krščanstvo tu že nekaj časa ni prevladujoča religija. Celo njegovi adepti redno govorijo o nujnosti in neizbežnosti notranjih *reform*. Če naj krščanstvo obdrži zdravje, vitalnost in družbeni vpliv, pravijo, mora svojo politiko do celibata, do vloge žensk in laikov v cerkvi revidirati v skladu z »modernimi« običaji in pričakovanji. Javnosti se mora predstaviti kot verodostojna »sodobna« kulturna religija, ki ima posluš »za svoj čas« (njena nesodobnost je »zaničanje« Kristusove sodobnosti), posluš za ekumenizem in spoštovanje do konkurenčnih religij. Skratka: en sam klic po *aggiornamentu* ...

Pogled na južno poloblo (Južna Amerika, Afrika, veliki deli Azije, Oceanija), pravi *Jenkins*, pa kaže ravno inverzno sliko. Tu je kščanstvo v silovitem porastu. Zelo je fleksibilno, razvilo je precej oblik, ki jih je mogoče prilagoditi različnim tradicijam in različnim socialnim okoliščinam. Veliko je konverzij (različne krščanske cerkve

imajo tu velike misijonarske uspehe), tako da so cerkve na južni polobli mlade in vitalne. Značilno je tudi to, da vse te krščanske cerkve – v nasprotju z onimi na severu – oznanjajo in izkazujejo globoko osebno vero, pravovernost, občestvenost, misticizem, puritanstvo in popolno poslušnost duhovn(išk)i avtoriteti. Če si Evropejci in Američani cerkev praviloma predstavljajo čimbolj osvobojeno od hierarhije, malikovanja in dogem, želijo južnjaki v njej videti ravno nasprotno: avtoriteto, ki bo napolnjena z duhovno močjo (Svetim Duhom) in bo sposobna izganjati demonske sile, ki povzročajo bolezni in revščino. Jasno se kaže destinacija k »izvorom«, »pravovernosti«, skratka k temu, kar zahodnjaki tako radi (negativno) okvalificiramo za fundamentalizem.

Jenkins v svoji knjigi piše, da bo krščanstvo – ne islam – tisto, ki bo dalo pečat 21. stoletju. Kot lahko danes razberemo iz števil, je namreč krščanstvo na dobri poti, da do konca 21. stoletja postane najštevilčnejša svetovna religija. Dejstvo je namreč, da je njegova rast najbolj intenzivna prav na področjih, na katerih bo v tem stoletju predvidoma središče populacijske eksplozije, če že ne tudi moči. *Jenkinsu* se ob tem postavlja samo eno vprašanje: Zakaj zahodnjaki tega ne uvidijo?

Na eni strani torej znamenje »fundamentalizma«, na drugi znamenje »revizionizma«. Na jugu primarni in zaneseni klic »izvirov«, na severu sekundarni in streznjujoči klic k verovanjski »prenovi«, »zaresnosti« in poglobitvi stika z ideali.

4. INTERFERENCA

»Lepota«, piše *Herbert Read*, »ni rojena kot ideal človeškega, ampak kot *mera*, s katero je človek uredil kaos okoli sebe in ga izrazil s preciznimi likovnimi simboli«. ¹⁷² Oblike, ki jih producira likovna umetnost, nastajajo zato, da bi vzpostavile in utrdile novi občutek *resničnosti*.

Analogno bi bilo za religijo mogoče reči, da ni rojena kot *mera*, ampak kot *ideal*, kot *meta-ideal*, ki meri »daljo in nebeško stran« skrajnim bivanjskim barieram in s katerim lahko človek zakoliči polne koordinate tudi svoji lastni eksistenci. Oblike, ki izvirajo iz religioznega izkustva, nastajajo zato, da bi utrdile občutek za Presežno, tj. občutek za *resničnost* tega, kar človeka eksistencialno predoloča, in tega, kar bi človek eksistencialno lahko bil.

Ideal in *mera*. Ideal, ki kaže onstran, in *mera*, ki seizmografira realizacijo. Ideal, ki navdušuje, in *mera*, ki ponazarja in trezni. Ideal, ki mora biti stalen in sestavljen, ¹⁷³ in *mera*, ki mora biti nazorna in optimirana.

Na eni stani elan k skrajnim obzorjem, na drugi elan k realizaciji korakov na poti k njim. Na eni strani nevarnost zatemnitve in odtujitve, na drugi nevarnost dezorientacije, antropomorfizma in stranpoti ...

¹⁷³ Chesterton, *Pravovernost*, s. 110.

¹⁷⁴ Prim. Lucien-Aimé Duval, *Otrok, ki se je igral z luno*, Koper: Ognjišče, 21997, s. 151.

a) Valovna dolžina interferirajočih virov

Poglejmo torej, kaj pravzaprav interferira, ko govorimo o interferenci likovne umetnosti in krščanstva v postmoderni?

Krščanstvo. Če se omejimo na »postmoderno« krščanstvo severne poloble, vidimo, da vse brni od *aggiornamenta*, reformizma in protireformizma. To, kar najbolj potrebuje, je, če parafraziram mistika *Oetingerja*, *sprošččnost*, da sprejme stvari, ki jih ni mogoče spremeniti, *pogum*, da spremeni stvari, ki jih lahko, in *modrost*, da bi razločevalo to dvoje.¹⁷⁴ Kot razodeta religija je razpeto med ortodoksijo izvirnega evangeljskega izročila in emancipatorskim anticiklonom postmodernega človeškega izročila, zdi pa se, da ima velike težave s tem, da bi obe komponenti distingviralo. Ker se v praksi elementi obeh izročil mešajo, temniijo ideali izvirnega in dvigujejo greben naprednjaški surogati Božjega. Simultani obtok obojih pod istimi uglednimi etiketami ustvarja zmedo, dekoncentracijo in brezvoljnost. Vprašanje je torej: Kako ločiti duhove? Kako ugotoviti, kaj ostane, če po človeško še tako manjšamo kamele in še tako povečujemo šivankina ušesa?¹⁷⁵

Morda tako, da se skušamo spet naučiti gledati, kakor gledajo otroci? Zvedavo, pozorno in v bistveno ...

Ali kot stvar tematizira *Chesterton*: »Ponavadi se ljudje pritožujejo nad naglico in dejavnostjo našega časa. Vendar sta v resnici poglavitno znamenje našega časa velika

175 Namig na Mt 19, 23–24; prim. Chesterton, *Pravovernost*, s. 114.

176 Chesterton, *Pravovernost*, s. 121.

lenoba in utrujenost. In vzrok dozdevnega hitenja je v resnici lenoba. Oglejmo si samo, kaj se dogaja v zunanjem svetu: po cestah hrumijo avtomobili ..., a ne zavoljo človeške dejavnosti, temveč človeškega mirovanja. Če bi bilo več dejavnosti, če bi ljudje hodili peš, bi bilo manj vrveža. Če bi bil naš svet marljivejši, bi bil ropot manjši. In kar velja za dozdevno snovno vrvenje, velja tudi za dozdevno umsko garanje. Mehanizem modernega jezika je večinoma mehanizem varčevanja z naporom. In varčevanje z umskim delom je veliko večje, kot bi bilo prav. (...) Dolge besede drdrajo mimo nas kot dolgi železniški vlaki. Vemo, da se v njih vozijo tisoči pretrudnih ali prelenih, da bi šli sami peš in razmišljali. Dobra vaja je vsaj kdaj poskusiti, kako bi se dalo kaj povedati s preprostimi besedami. Če rečeš: ‚Vsi kriminologi priznavajo družbeno koristnost kazni za nedoločen čas kot del naše sociološke evolucije, katere težnja je bolj humano in bolj znanstveno gledanje na izrekanje kazni‘, lahko govoriš ure in ure, ne da bi kaj preveč pregibal sivo snov v svoji lobanji. Če pa začneš: ‚Peter naj gre v ječo in Pavel naj pove, kdaj naj ga izpustimo‘, te bo spreletela groza, ko boš spoznal, da si prisiljen misliti«.176

Kje dobiti nekoga, ki ti ne prinese vsega »na krožniku«, ampak te prisili razmišljati, ki ti brezobzirno nastavi ogledalo, kadar blefiraš ali kvasiš neumnosti?

Likovna umetnost. Likovno ustvarjalnost postmoderne ere po eni strani zaznamuje vrsta prevlad: prevlada kritičnega nad konstruktivnim, procesualnega nad objektnim, popularnega nad serioznim, artističnega nad *artizanalnim* (obrtniškim), (s)likovnega nad likovnim, tipičnega nad arhetipičnim ... Po drugi (istočasno zunanji in notranji) strani ji daje intonacijo bifurakcija na

t. i. »stare« in »nove« medije: na *stare*, ki favorizirajo ročno delo, neposrednost in artefakt, in *nove*, ki favorizirajo simulacijo, manipulabilnost, medijski fakt in prisegajo na nove (virtualne) svetove. Na tej strani evforija tehnološkega futurizma, ki sanja o tem, da se svet pravkar gradi *ab ovo*, na drugi nostalgija po édenski *Enosti* z vedno bolj očitnimi elementi *ritualizacije* ustvarjalnega procesa in doživljanja; tu pritisk na meje, tam povratak k izviru; tu centrifugalnost, tam centripetalnost; tu derealizacija, tam »inkarnacija«. Čez vse to pa je oblečena koprena, ki se ji parvi: *deficit zaresnosti*. V ciljih, rezultatih, doživetju.

Skratka: kartoteka, ki nosi napis »problem navigacije in problem motivacije«.

Ko primerjam operativna deficita postmoderne krščanstva in postmoderne likovne umetnosti se mi po eni strani znova potrdi vtis, da se obe obliki urejanja prometa med estetsko in anestetsko sfero operativno naravnost iščeta, po drugi strani pa se mi vzbudi nov, še bolj izrazit vtis – namreč ta, da sta druga drugo nekje preprosto založili.

b) Negativni transfer

Danes gotovo najbolj opazna oblika interferiranja med likovno umetnostjo in krščanstvom je oblika, ki bi jo lahko označili s terminom *negativni transfer*. Mišljen je pri tem prenos odklonilnega stališča in negativnega čustva – ki izvirata iz drugih virov, iz iracionalnih vzgibov, iz nereflektiranosti odnosa ali iz nerazumevanja – na interferenčnega partnerja.

Kot v vseh medčloveških odnosih je tudi v odnosu med likovno umetnostjo in krščanstvom, ki temelji na njih, možen negativni transfer v obeh smereh: v odnosu likovne umetnosti do krščanstva in v odnosu krščanstva do likovne umetnosti. Med oblike prvega spadajo provokativna in vulgarna likovna glosiranja krščanske simbole (ki imajo v zadnjem času ponekod tudi odkrite elemente vandalizma), med oblike drugega pa nabožni podobarski populizem, okoreli estetski tradicionalizem in krščansko »pohujševanje« nad likovnimi artefakti, ki izhaja iz nerazumevanja ali sklicevanja na »ljudski« okus.

Negativni transfer likovne umetnosti

Danes lahko tudi laik s prostim očesom opazi, da živimo v času, ko sodobni svet pravzaprav ne ve, kaj naj stori z likovno umetnostjo, kakršno smo poznali do sedaj: ali naj jo pahne nazaj v ritualno in rokodelsko srečo *Altamire* ali naprej v visokotehizirano srečo digitalne utopije ali pa kar v srečo obojega hkrati.¹⁷⁷ Pravzaprav tudi umetnost ne ve čisto dobro, kaj naj sama s seboj. Počuti se izgubljena in nekako odveč sredi futurološke evforije, ki ji daje krila razvoj visokih tehnologij, in sredi serijske sivine postindustrijskega vsakdanjika. Rešitve išče v različnih smereh. Predvsem pa skuša pritegniti pozornost ljudi ... ki ne zmorejo biti pozorni na ničesar več.

Satirik *Art Buchwald* je pred več kot dvajsetimi leti napisal humoresko na temo, kaj mora storiti mladi pesnik, da bi mu založnik izdal prvo pesniško zbirko. Po preigravanju številnih možnosti (npr. vrvohodsko branje

178 Prim. Mathias Senoner, *Die Springflut der Daten. Der sprunghafte Anstieg des Wissens ist nur ein Gerücht*, v: *Die Zeit* 21 (16. maj 1997), s. 38.

179 Ošlak, *Saj ni bilo nikoli drugače*, s. 9.

lastne poezije na vrvi 10 metrov nad tlemi; sprehod v Adamovem kostumu skozi središče mesta) pride do še najbolj verjetne, a kljub temu negotove možnosti: javni samomor pred mestno hišo. A stvari so danes še veliko bolj resne ...

Ena najbolj opaznih značilnosti časa, v katerem živimo, je izjemen porast podatkov, informacij in znanj na vseh področjih.¹⁷⁸ Prva logična posledica te informacijske hipertrofije je *dvig percepcijskega praga*. V izjemni informacijski gostoti sodobnega vsakdnjika samo še kaj izrednega, atraktivnega, provokativnega, senzacionalnega *zares* pritegne našo pozornost. In še to vedno težje in za vedno krajši čas. »Občinstvu, ki mu moraš najprej pokazati medveda, da sploh pride«, piše V. Ošlak, »ne bi imel kaj povedati.«¹⁷⁹ In vendar je umetnik danes na tako *hiposenzibilizirano* občinstvo takorekoč obsojen. Umetnik je človeku prisiljen govoriti tudi v času, ko lahko minimalne reakcije sprožijo le še skrajno potencirani dražljaji in škandalozne teme.

Druga posledica podatkovno–informacijske hiperprodukcije pa je tisto, kar lahko imenujem *informacijska defenzivnost*. Ta ima dve – navidez kontradiktorni – obliki: namerno zapiranje pred informacijami in hlastanje za njimi. – Sodobni človek podatkom in informacijam ni tako spontano odprt, kot jim je bil človek nekdanj. Njegova

180 Prim. Paul Virillio, *Verhaltensdesign. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen – die technologische Ausrüstung des Körpers*, v: Arnica–Verena Langenmeier (ur.), *Das Verschwinden der Dinge. Neue Technologien und Design*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1993, s. 73–95.

181 *Artist* [fr. *artiste* iz fr. *art* = umetnost; danes predvsem iz angl. *art*] je po eni strani žargonski izraz za umetnika, s katerim se naslavljaajo mnogi današnji ustvarjalci na področju vizualnih umetnosti. Po drugi strani pa je v slovenskem jeziku beseda »artist« tudi tradicionalni izraz za »cirkusanta« – in tako se tu znova pokaže, kako natančno jezik na strukturni ravni izrazi polno vsebino tega, kar z njim označujemo.

pozornost ne izvira več iz nenasitne vedoželjnosti, iz avtohtonega informacijskega interesa, na kar je lahko računala tradicionalna umetnost, ampak je v veliki meri izzvana od zunaj. Ni zgolj namerna, ampak v dobršni meri kondicionirana. Njen izključni cilj ni več pridobivanje informacij, ampak tudi – in celo predvsem – njihovo inhibiranje, torej obramba pred dražljajsko preobremenjenostjo.¹⁸⁰ – Druga, tej navidez povsem nasprotna oblika informacijske defenzivnosti pa je *blastanje za novostmi* in njihovo hitro »absolviranje«. Sodobni človek za razliko od svojih prednikov novostim ne nasprotuje in se jim ne upira. Novosti ga privlačijo in jih zato išče. Toda, ko jih najde, ga praviloma ne zadovoljijo. Na hitro in zato površno jih absolvira, take sprejme ... in že ga več ne zanimajo. Poiskati mora nove, vedno znova nove v tej hitropotezni informacijski simultanki.

V takih pogojih so za novodobnega artista¹⁸¹ kot naročene vsebine ali simboli, ki – kakor krščanski – ljudem še vedno »veliko pomenijo«, ki so jim »sveti«. In naravno je, da jih za potencirani učinek, ki ga išče, ne bo afirmiral, ampak travestiral, glosiral in s tem provociral (brezjanska Marija s podgano v naročju, »umetniški« zažig strunjanskega križa, razpelo v urinu; prim. slikovno prilogo 31). Burni odziv kristjanov je zanj predpogoj, učinek, ki ga strastno želi in išče; vedno znova pa tudi dobi.

Vendar, piše *Vinko Ošlak*, burne reakcije na take »duhovne podvige« s krščanske strani velikokrat mnogo bolj kot na kristjanovo vero kažejo na njegov prikriti materializem. Videti v zlorabljenem ali poškodovanem predmetu, ki simbolizira sveto, sveto samo, Boga samega, je

182 Vinko Ošlak, *Kristjan pred žalitvijo in provokacijo*, rokopis, 2002.



Slikovna priloga 31: Provokacija s krščansko simboliko. Andres Serrano, *Piss Christ* (razpelo v stekleni posodi z urinom) [repr. po: *Flash Art* 186 (1995), s. 71].

veliko večje svetoskrunstvo, kakor pa zloraba ali poškodovanje tega predmeta iz odsotnosti zavestne vere. Kdor ne veruje, ne more zlorabiti ali oskruniti simbolizirane, tudi če bi to morda hotel, temveč le materializirani kažipot k njemu. Podobno kot raztrganje fotografije ne škodi fotografirancu, lahko pa škodi nam, če smo na fotografijo navezani. S še tako hudobno mišljeno karikaturjo ali vandalizmom je mogoče zadeti to, kar je človeškega, niti najmanj pa ne to, kar je resnično Božjega. Telebana, ki zažge križ, naj javne oblasti postavijo pred sodnika, ker je poškodoval kulturni spomenik in tujo lastnino ter ogrožal požarno varnost. Ni pa to stvar, zaradi katere bi se moral kristjan vznemirjati in razburjati bolj, kot se vznemirja in razburja, ob vandalizmih, provokacijah, podlostih in zločinih druge vrste.¹⁸²

Drugi, nekoliko resnejši motiv, zaradi katerega likovni ustvarjalci provokativno »tematizirajo« krščanske simbole, pa izvira iz poudarjene kritičnosti postmodernega umetniškega miljeja. Umetnik s kritičnim zaganjanjem v trdne, stacionarne vrednote v svetu skrajnega pomanjkanja takih vrednot in v času »prevrednotenja vseh vrednot«, po eni – narcistični – strani »dokazuje« svoje nereflektirano »naprednjaštvo«,¹⁸³ po drugi – bolj relevantni – strani pa istočasno preizkuša njihovo »protipotresno« trdnost. In gleda, če bodo stale in obstale.

183 »Biti napreden« je pri nas očitno še vedno vrednota, čeprav nihče ne pove natančno, kaj to dejansko pomeni. Napredek je v približevanju (napredovanju) k določenemu cilju, vendar le, če je cilj *dober* in *višji* od tistega, ki smo ga že dosegli. Napredovanje k slabemu ali trivialnemu cilju je nazadek, ne napredek.

Negativni transfer krščanstva

Mislim, da se ne motim preveč, če rečem, da je devet od desetih modernih kristjanov v odnosu do umetnosti in lepote predestiniranih za umetnost in lepoto z veliko začetnico. Zato je zanje neke vrste šok, ko ju v realnosti srečajo z malo začetnico, tako rekoč v delovni obleki. Ko na primer vanje udari prozaičnost postmodernih umetniških artefaktov in jih brezobzirno postavi pred ultimativno izbiro: *take it or leave it*.

Vzemi ali pusti poezijo, ki razkazuje ekshibicionistična rebra, glasbo, ki se sramuje melodije, slikarstvo, ki se je spustilo v koketiranje z diletantizmom ... Vzemi ali pusti ludistični upor proti »kompromitirani pameti«. Vzemi ali pusti odpoved vsakemu uporu. Vzemi ali pusti diktat povprečnega okusa. Vzemi ali pusti dejstvo, da novodobni umetnik ne ustvarja več umetniških del z *auro*, ampak le še *auratizira* samega sebe ...

Ko se povprečni moderni kristjan sreča s takim negativom krščanske resnosti, smisla, etosa, se v njem avtomatično dvigne refleks, ki meji na pohujšanje. Refleks, v katerem se nostalgija po umetnostni klasiki meša s sklicevanjem na večne, a abstraktne vrednote, oboje skupaj pa z nervozno željo po korigiranju »stanja stvari«. Ker kristjan bolj misli na to, kar bi po njegovem mnenju stvari morale biti, ne vidi, kakšne dejansko so in zakaj so takšne. Ne posveča se jim in zato ne odkrije, kaj mu pravzaprav

184 Nekaj opisnih primerov: na začetku 20. stoletja je javnost šokiral *Marcel Duchamp*, ki je s spermo izrisal portret ljubljene Marie Martins; neodadaist *Piero Manzoni* je v šestdesetih letih razstavil konzerve z lastnimi iztrebki, razstavo pa naslovil z *Merda d'Artista*; *Mark Quinn* je za avtoportret porabil 4,5 l lastne krvi; *Andres Serrano* je poslal svoje ime v medijski obtok s tem, da je v lastni urin konzerviral razpelo z Odrešenikom itd. itn.

pripovedujejo. Toda kaj, če mu Bog danes skuša nekaj povedati prav skozi to kričavo postmoderno praznino, prav skozi te kičaste surogate smisla, prav skozi ta slavo-hlepni umetnjakarski šamanizem ...? In terja od njega, da vse to »vzame zares«?

Kristjan bi ob tej možnosti moral biti zadnji, ki bi ga to presenetilo. Evangeljske besede so preveč jasne: »*Kadar vidite, da se na zahodu dviga oblak, takoj pravite: ›Dež prihaja,‹ in tako se zgodi. Kadar pa piha jug, pravite: ›Vročina bo,‹ in je res. Hīnavci! Obličje zemlje in neba znate presojudati, kako da ne znate presojudati tega časa?*« (Lk 12, 54–56). Ga zna moderni kristjan, ko gre za umetnost?

Kaj bi pokazal evangeljski rentgen, če bi njegove vrta-joče žarke usmerili na postmoderno umetnost in naravnali ostrino?

Na kiparstvo, ki parazitira na najdenih predmetih in kiču, na slikarstvo, ki koketira z oblikovno in duhovno nezahtevnostjo, na instalacije, ki jih je mogoče pomotoma pospraviti, na razstave brez artefakta, na za umetnost deklarirane ekshibicionizme¹⁸⁴ vseh vrst ipd. Mnogo jih je, ki ob tem zmajujejo z glavo in mislijo na duhovno izpraznjenost vsega presitih umetnjakarjev. Pa upravičeno?

Poglejmo koordinate, v katerih poganjajo ti čudaški cvetovi. Poglejmo to nevrotično pomanjkanje časa okrog nas, to zadihano prehitevanje v tehničnem izumljanju, ta oglušujoči hrup medijev, ta beg pred tišino, ta nasilni medijski vdor v intimo, to izločitev načela kontemplacije, to nezavedno bežanje pred tem, da bi človek za hip prekinil svojo računalniško ali mobitelsko histerijo in se vprašal: kam? Kam grem jaz, kam gre planet, kam vse to rojevanje in umiranje, ta znanost, umetnost, tehnika, politika ...?¹⁸⁵

¹⁸⁵ Prir. po: Rebula, *Na prepibu časa*, s. 165.

Ko pogledamo na stvari s tega zornega kota, jih verjetno ni veliko, ki bi jim ne postalo jasno, da dela sodobne umetnosti niso kaprice ali zlobne provokacije poklicnih ekscentrikov (čeprav so lahko tudi to), ampak prej hamletovska ogledala, v katerih se ogleduje eksistencialni profil našega časa. V njihovem igranju na absurd temeljna iracionalnost, ki vsemu videzu navkljub poganja naš kompjuterizirani svet (od tod problemi ekologije, narkomanije itn.). V njihovi nezmernosti pomanjkanje prave mere v našem življenju. V njihovem anarhizmu in populizmu naša nesposobnost, da bi sami sebi postavili relevantne cilje in razumne meje. V njihovem poudarjenem hermetizmu človekov upor proti čedalje večjemu načenjanju njegove intimne sfere. V njihovem populizmu in »šamanizmu«
sla po vplivu, slavi, komercialni uspešnosti ... pa tudi sla po nečem skrivnostnem, drugačnem, presežnem ...

Vreči stran ogledalo, ki ti kaže neljubo podobo?

Prva oblika negativnega transfera s krščanske strani izvira torej iz (ne)razumevanja diskrepance med idealom in umetnostno dejanskostjo. Druga oblika pa ima svoje korenine v nostalgiji, ki jo v kristjanu sprožajo posledice prve: v nostalgiji po umetnostni klasiki in v nostalgiji po t. i. »ljudskem okusu«.

Nostalgija po uveljavljeni in verificirani umetnostni klasiki seveda ni nekaj specifično krščanskega, ampak v obnebu zahodne kulture nekaj splošno razširjenega; nekaj, s čimer so ljudje zaradi permanentnega obtoka v vzgoji, izobraževanju in medijih familiarizirani, in nekaj, kar (domnevno) razumejo. Kristjani pa so nanjo še dodatno navezani, ker je umetnostna klasika v posredni in neposredni obliki takorekoč zlita z artikulacijo krščanskega realnega in simbolnega prostora. Predvsem pa

tako zelo »komunikativna«. Čisto drugačna od naporne in »nekomunikativne« (post)moderne umetnosti.

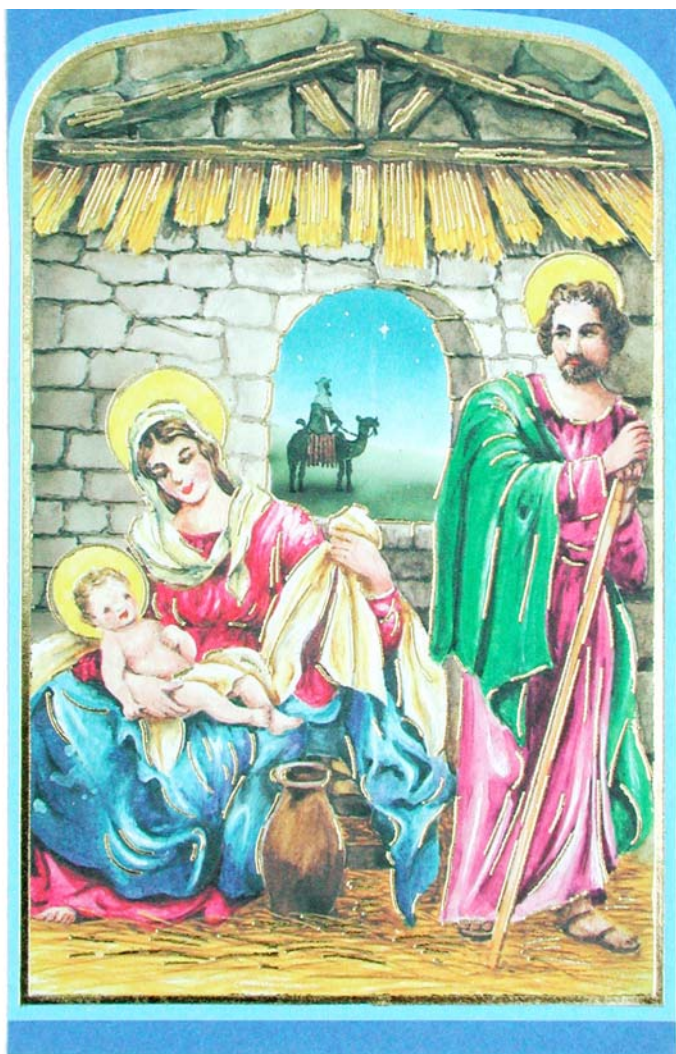
Bistvo »komunikativnosti« umetnostne klasike je v tem, da njen *kod* poznamo oziroma nam je vsaj domač, medtem ko koda (post)moderne umetnosti še ne poznamo do te mere, in nam je zaradi tega tuj. Vendar smisel umetnosti – neglede na to, kaj o tem mislita ustvarjalec ali gledalec – ni v uporabi in ponavljanju že etabliranega koda, ampak v *izumu* novega.¹⁸⁶ Prav ta inovacija v kodu pa povzroča, da so umetniške forme (zlasti v času nastanka) tako težavne in nekomunikativne. Vendar to, kot opozarja *Meyer Shapiro*,¹⁸⁷ ni negativni faktor. Nasprotno. Visoka stopnja nekomunikativnosti je natančno tisto, zaradi česar so likovne forme sedanjosti (sploh) zanimive. Iz njih ne moreš izvleči sporočila z navadnimi sredstvi, rutinska pravila komunikacije tu ne veljajo. Likovne forme rutinsko komunikacijo z vsebinami, ki so v njih artikulirane, *hote ovirajo*, s tem pa nas istočasno prisiljujejo, da se z njimi ukvarjamo dalj časa in bolj reflektirano, da se dvignemo nad šablonski in rutinski odnos do njih, do sveta in do komunikacije nasploh.

Antirutinskih in antistereotipnih potencialov, ki se skrivajo v tem dejstvu, ne morem dovolj poudariti. Še posebej v zvezi s potrebami zahodnega krščanstva v postmodernejši dobi. Pri čemer se postavlja eno samo vprašanje: Ali kristjani postmodernega Zahoda to dovolj uvidijo?

Trivialnejša oblika nostalgije po umetnostni klasiki pa je nostalgija po »ljudskem okusu«, pri čemer je ta »okus« velikokrat samo alibi za nizek in plehek okus (slikovna priloga 32). In to povsem neupravičeno. Ljudskost,

186 Koestler, *The Act of Creation*, s. 382.

187 Prim. Shapiro, *Novejše abstraktno slikarstvo*, s. 322–325.



Slikovna priloga 32: Primer nabožnega podobarskega kiča, ki je domnevno tako ljub »ljudskemu okusu« (Božična voščilnica).

pravi *Ošlak*, ne more biti sinonim za nizkost, plehkost in banalnost. Je v ljudski pesmi kaj nizkega? Je kaj nefunkcionalnega ali neestetskega v ljudskem stavbarstvu, podobarstvu, oblačilni kulturi itd.? Do nasprotja kulture in njenih sadov začne prihajati šele tedaj, ko ljudstvo neha biti ljudstvo in se začne sprijati v drhal. To pa se začne, ko pridejo lažni preroki, ki začno ljudstvu govoriti, da je samo svoj gospodar, da si samo piše zakone, da samo razsoja o samem sebi, da je odgovorno zgolj samemu sebi, da lahko samo odloča o tem, kaj je kultura, umetnost itn. in kaj ne in da mu v tem pogledu ne bo nihče solil pameti. Človek, ki je sam po sebi nagnjen k slabemu (čeprav je ustvarjen dober in za dobro), take besede rad posluša, ker godijo njegovim slabostim. Tako je ljudstva vse manj in vse več drhali – tako je tudi pristno ljudskega vse manj, vse več pa ponarejenega in neokusnega.¹⁸⁸

V zvezi z likovno ustvarjalnostjo je na pastí »ljudskega« okusa v sakralni umetnosti že pred drugo svetovno vojno s poudarkom opozarjal tudi *France Stelè* v drobnih knjižici z naslovom *Cerkveno slikarstvo*.¹⁸⁹ V njej med drugim zapiše naslednje odkrite in tudi za današnji čas pomenljive misli: »Naša stanovanja in naša zbirališča jasno pričajo, da smo od umetnosti tako daleč, kot še nikdar. Naši predniki v prejšnjih stoletjih pa niti niso vpraševali, kje je prav meja med umetnostjo in obrtjo, a so kljub temu imeli neprimerno več umetnosti v svojih stanovanjih, cerkvah, zbirališčih, kakor pa mi. Tudi ne vem, ali so takrat mnogo razmišljali o tem, kaj je umetniški okus in kateri okus je merodajen in pravi. Mi pa, kar nas je takozvanih izobražencev, se neprestano skri-

188 Prir. po Jože Drinovec, *Pogovor z Vinkom Ošlakom*, v: Zdravstveni vestnik 5 (2002).

189 France Stelè, *Cerkveno slikarstvo*, Celje: Mohorjeva družba, 1934.

vamo za neki ‚ljudski okus‘, kakor da smo se svojemu popolnoma odrekli. Če naj ljudski okus opredelimo, se takoj izkaže, da nam je bil samo pretveza, s katero smo se izognili priznanju naše barve. In ta ljudski okus, ki nam je tako nedotakljiv, kadar se skrivamo zanj, se nam pri podrobnem pogledu odkrije kot popolnoma izprevržen čut, ki se odzove z glasnim ugovorom samo tedaj, kadar zagleda kaj nenavadnega. Mi pravimo sicer ‚ljudski okus‘, pa bi morali bolj pravilno reči okus sodobnega izobraženstva, posebno polizobraženstva«. ¹⁹⁰

In nekoliko naprej: »Nabožne umetnine se rade izmikajo umetnostnemu merilu in svojo vrednost črpajo iz drugih vrednot. (...) Kljub temu pa ni nobenega dvoma, da tudi nabožna slika, kolikor je umetnost, črpa svojo vrednost samo od umetniške osebnosti, kakor vse druge umetnostne panoge. (...) Prav nič nas ne more motiti pri tem zofistični, navidez resni zaključek nekaterih ..., da cerkveni umetnini pravzaprav ni treba, da bi bila umetnina in da kot predmet pobožnega čiščenja često bolje služi nabožnemu izpodbudnemu namenu neumetnina kakor umetnina. Vsi sicer vemo ... da so razne slavne milostne podobe pogosto vse prej kakor umetnine, da so kopije dosegle večje čiščenje in priznanje pri vernikih, kakor originali. Vemo pa tudi, da se ravno na tej strani in v tej nabožni vrsti verska praksa pogosto naravnost dotika spečih poganskih instinktov in pri tem sploh ne gre več za sodelovanje umetnine ali neumetnine v verskem doživljanju, ampak za zadovoljitev duševnih razpoloženj v širokih vrstah ljudi, pogosto za naravnost duševne epidemije«. ¹⁹¹

191 Cit po prav tam, s. 46–48.

Sredstvo, da se človek z artikuliranimi vsebinami ukvarja dalj časa in bolj reflektirano, da se povzpne nad šablonski in rutinski odnos do njih. In sredstvo, ki s svojo kvaliteto odločilno pripomore k temu, da se človek dvigne nad speče poganske instinkte ... Če je človek kristjan, bi se ob takem popolnem ujemanju dejstev moral zamisliti. In svojemu okolju marsikdaj zastaviti to ali ono vprašanje.

c) Logika trubadurskega efekta

Srednjeveški kipar se v poletni pripeki trudi na visokem zvoniku katedrale, daleč proč od ljudi. Dela vztrajno, skrbno in natančno, kakor je vajen. Mimo pride njegov anekdotski kolega (pravi bi namreč reagiral povsem drugače) in pravi: »Kaj se vendar toliko trudiš in ubijaš, saj tega, kar počneš, ne bo nikoli nihče videl«. Pa mu mojster odgovori z ostrino dleta: »Res, od ljudi verjetno komaj kdo, *ampak Bog bo to gledal neprestano*«.

V tej zgodbi, ki so jo nekdam s poudarkom pripovedovali brucem na umetniških akademijah, se skriva po mojem mnenju eden temeljnih problemov sodobne umetnosti – problem *naročnika*; naročnika, ki mu kiparimo, slikamo, pesnimo, komponiramo ...

Postmoderni trubadur – za razliko od srednjeveškega – nima nadvse cenjene in skrajno ljubljene *dame*, pravzaprav *Dame* (Ideala), da bi v pesmi zanjo lahko dal vse od sebe in ustvaril zares veliko poezijo. Ko v odsotnosti Dame po sili razmer prepeva damam in damicam, ki ga ne prevzamejo, tudi sam ne more biti povsem prevzet in predan svoji umetnosti. Pesmi se pozna, da mu manjka vrhunski adrenalinski vzgon, ki bi prihajal od Dame. Trubadur sicer še naprej poje, a je z lastnim petjem neza-

dovoljen. Dokler tudi tega nezadovoljstva ne pogoltne apatija.

Po mojem mnenju je povsem na mestu reči, da je umetnost, če to hočemo ali ne, vozilo na naročniški pogon: velika umetnina = velik umetnik + velik naročnik. Z drugimi besedami: za vrhunske rezultate umetnik neogibno potrebuje zavest o vrhunski relevanci svojih ciljev, *atraktor*, ki ga kliče h prekvalifikaciji življenjskega gradiva in njegove oblikotvorne strategije naravnava v koordinatni sistem presežnosti. In tak atraktor, če se ozrem na gornjo obravnavo, obstaja čisto blizu – v pogonski, zbirni in kibernetizirajoči sili krščanskega Atraktorja: v eshatologiji, ki s stališča večnosti pozicionira vsako dejanje ali stvar, v projektivnosti, ki neutrudno prestavlja mejnike možnega na gibki in veliko obljubljaajoči teren neverjetnega, in v življenjski igri, ki je merjena na funkcionalno intersimpatijo ljudi in stvari ...

Po vsem, kar je pokazala analiza, je razvidno, da so natančno ti trije generalni kabli krščanskega *Creda* (lahko!) tisti, ki bi na pragu novega tisočletja na oksidirane priključke postmoderne umetnosti zmogli pripeljati nove inspirativne in graditvene tokove. Tokove, ki bi po eni strani načeli okside relativizma in konfuzije, po drugi pospešili krogotok estetsko–anestetske intersimpatije v oblikotvornih procesih in po tretji zvišali kreativno napetost do stopnje, ki interferira s plimovanjem misterija.

192 Parafraza lat. sintagme »*larvatus prodeus*«, ki pomeni toliko kot »pod krinko, pod psevdonomom (stopiti v javnost)«. Parafraza skuša na tem mestu povedati, da je umetniška forma, kot je nazorno pokazalo poglavje *Srednjeveška simbioza*, lahko neke vrste »božji inkognito«, umetnost pa »formatirani prostor za Boga«. Idejo za naslov dolgujem istoimenski razpravi Jean–Luc Nancyja [J.–L. Nancy, *Larvatus pro Deo*, v: Volker Bohn (ur.), *Bildlichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, s. 468–501].



Slikovna priloga 33: Plodna interakcija postmoderne ustvarjalnosti in arhetipične krščanske tematike. Anthony Caro, *Poslednja sodba*, 1995–1999, različni materiali, prostorska instalacija, Anthici Granai, v okviru Beneškega bienala 1999 (repr. po: različni avtorji, *The Last Judgment by Anthony Caro*, Künzelsau: Verlag Paul Swiridoff, 1999, s. 10).

Žal jih umetniki v neizraziti reklami, ki jo zanje delajo nedeljski kristjani, ne morejo prepoznati, v kaosu ponujajočega se postmodernega žičevja pa ne najti. In to kljub ritualizmu, v katerega spontano drsi njihovo delo, in kljub trubadurskemu deficitu, ki izvotljuje njihov življenjski in ustvarjalni elan.

Včasih pa vendarle. In to – kot nekdanj – s sapo jemajočim učinkom (prim. npr. slikovno prilogo 33).

d) *Larvatus pro Deo*¹⁹²

Ploščo pa se da vsekakor tudi obrniti. Samaritanstvo v razmerju med likovno umetnostjo in krščanstvom ni zgolj na krščanski strani.

Kar pogledjmo: zahodno krščanstvo, ki mu danes peša kondicija vživljanja in ponižnosti, ki v psihotičnem aktivizmu izgublja stik s kontemplacijo in adoracijo, ki se bori z rutino in poganskimi instinkti; in likovna artikulacija, ki v svojih oblikotvornih potencialih nosi možnosti za pozorno, reflektirano in ponižno podreditev duhovnemu objektu, uvaja držo kontemplacije in občestvenosti, vzpodbuja k temu, da se človek povzpne nad šablonski in rutinski odnos do duhovnih vsebin in se odlepi od spečih poganskih instinktov ... Sklep je tukaj takorekoč na dlani. Ostaja pa seveda vprašanje inteligence, namreč tiste, ki po *Edith Stein* dozori do stopnje, ko ji v slabem uspe videti tudi dobro, v hedonizmu tudi asketizem, v nezmernosti tudi mero, v impotentnem ekstravagandizmu tudi kali strukturalne volje ... Se pravi

192 *Kunst und Kirche. Ökumenische Zeitschrift für Architektur und Kunst* (seit 1971 vereinigt mit den *Christlichen Kunstblättern*, gegründet 1860), Linz: Oberösterreichischer Landesverlag; prim. npr. tematske številke: *Zeichen von Religion in der modernen Kunst* (2/1982); *Konfliktfeld Kunst – Kirche* (4/1989) ipd.



Slikovna priloga 33 a: *Poblep in zavist*, 210 × 111 × 90 cm, s. 85.

vprašanje cerkvenih naročnikov, ki bodo, kot na primer *Julij II*, duhovno kos svojim (post)modernim *Michelangelom*.

Po eni strani obstaja torej nesporna načelna možnost konstruktivnega in smiselnega sodelovanja med umetnostjo in krščanstvom (o konkretnih, svežih in – bolj ali manj – posrečenih oblikah tega sodelovanja že leta uspešno poroča revija *Kunst un Kirche*¹⁹³). Po drugi strani pa, kot kaže »logika stvari« in nekateri indici (npr. papeževo pismo umetnikom; nekateri *duhovno veliki* cerkveni naročniki), tudi čisto praktična krščanska potreba po njem.

Osrednja skrivnost religioznega, trdi *Paul Ricoeur* v pogovoru z biologom *Jean–Pierrom Changeuxom*, je v tem, da religiozno na človeški ravni nikjer ne obstaja v univerzalni obliki. In nato skuša ta »religiozni paradoks« pojasniti s tem, kar se dogaja v jeziku. »Moj problem«, pravi Ricoeur, »je namreč ta: če pripadam določenemu verskemu izročilu, pripadam tudi določenemu jeziku in obenem priznavam, da je ta jezik moj jezik in da v začetku nimam drugega dostopa do osnovnega jezika [*langage*] kot prek tega jezika, ki ga govorim. Če ne poznam drugih jezikov, je moj jezik, kot pravijo drugi, meja mojega sveta, obenem pa je tudi moja religioznost meja religioznosti. Menim torej, da moram imeti globoko religiozno kulturo in močno religiozno skromnost, da lahko sprejemem dejstvo, da je moj dostop do religioznega, pa naj bo še tako temeljen, zgolj delen dostop in da imajo drugi ljudje prek drugih poti ravno tako dostop do tega temelja. Če spet uporabim primerjavo, ki mi je tako ljuba: nahajam se na površju krogle, razdrobljene na različne

194 Jean–Pierre Changeux & Paul Ricoeur, *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*, Paris: Éditions Odile Jacob, 1998, s. 290–305 [slov. prev. *Religija in nasilje*, v: Tretji dan XXVIII/2 (1999), s. 28–35; cit. po s. 33].

religiozne okraje. Če poskušam tekati po kroglinem površju in biti eklektičen, ne bom nikoli našel religiozno univerzalnega, ker bo moje početje sinkretistično. Toda če se dovolj poglobim v svoje izročilo, mi bo uspelo preseči meje svojega jezika. Če se želim približati temu, kar imenujem ‚temeljno‘ – in čemur se drugi približajo po drugih poteh – bom zmanjšal razdaljo med sabo in drugimi tako, da se bom pomaknil v globino. Na površju je razdalja še vedno velika, toda če se poglobim, se približam drugemu, ki se je prav tako kot jaz odločil za to pot«. ¹⁹⁴

Ideal oziroma *Meta-ideal*, ki je v jedru religioznega, v človeškem svetu ni nikoli dan v univerzalni obliki. Vedno nam je dostopen samo skozi določen jezik in določeno izročilo; in proti temu ni pomoči. Jezik in izročilo sta meja mojega sveta in moje religioznosti. – Morda pa so te meje v krščanstvu lahko vendarle manj tesne, če bi znalo krščanstvo znova (!) bolje aktivirati jezik (likovne) umetnosti, ki je po dostopnosti univerzalen in po nagovoru celovit.

Da bi se človek lahko približal univerzalnemu religioznemu temelju in vzpostavil osebni kontakt z njim, mu ni treba drugega, kakor da se s površine svojega jezika, izročila in religioznosti napoti v njuno poglobitev. Za to poglobitev pa nujno potrebuje vsaj troje: vrhunsko privlačnost cilja (ki zahteva njegovo vrhunsko prisotnost v izkustvu), sredstva za duhovno poglobljanje (ki morajo biti stvarna in operativna) in instrumente za kontrolo njegove uspešnosti (ki poglobljanju nastavljajo hamletovsko ogledalo). In znova se tu pokaže, da je (likovna) umetnost pri tem podjetju lahko nadvse koristna. Prvič s tem, da daje Neizrekljivemu »obraz« in ga v izkustvu instalira na ravni občutka prepričljive resničnosti; drugič

s tem, da kongenitalno omogoča reflektirano in ponižno podreditev duhovnemu objektu, da uvaja držo kontemplacije in vzpodbuja nerutinski odnos do duhovnih vsebin in odlepljanje od poganskih instinktov; in tretjič s tem, da je hamletovsko ogledalo iluzijam in blefiranjem v tem napredovanju.

Zgodovina njeno učinkovitost v omenjenih ozirih več kot potrjuje.

Kaj pa je mogoče reči z ozirom na prihodnost?

Prerokovanje je tvegano podjetje, kljub temu pa si upam na tem mestu napovedati, da se bosta krščanstvo in likovna umetnost prihodnosti znova sešla v intenzivnem in konstruktivnem kontrapunktu; preprosto zato, ker se že v tem trenutku, čeprav se tega morda niti ne zavedata, vedno bolj odkrito iščeta.

Moja predstava o naravi tega koproduktivnega srečanja pa je vsekakor takšna, da se bosta morali obe strani na vsak način izogniti dvema skrajnostma, ki ju je v velikem obsegu zaslediti v sakralni umetnosti našega časa: prvič, nasilnemu »moderniziranju« religiozne morfologije in ikonografije, ki vodi v navidez sodobne in všečne, a v svojem jedru tako s stališča religije kot s stališča umetnosti profanirane rešitve, in drugič, ilustriranju zapletenih teološko–filozofskih koncepcij, ki s svojo narativno in simbolično preobloženostjo inhibirajo razvoj avtentičnih oblik in likovnih rešitev.

Kaj torej reči, če ne: *Expurgate vetus fermentum, ut sitis nova conspersio*; postrgati stari kvas, da bo nastalo novo testo ...

5. ZA KONEC

Kdor je sledil tej dolgi razpravi vse do sem, zlahka opazi, da ne more imeti nobenega pravega zaključka, saj iz nje na vsakem koraku štrlijo odcepi, ki zastavljajo nova vprašanja, in, kot je bilo pričakovati, zahtevajo nove in nove konceptualizacije.

Kljub temu pa lahko kot piko na »i« s slikarjem *Henrijem Matissom* dodam opravičilo oziroma izgovorilo, ki zadeva moj način razpravljanja: »Nekateri bodo morda rekli, da so od slikarja pričakovali drugačnih pogledov ... in da konec koncev nisem povedal nič drugega kot vsem znane, obrabljene resnice. Na to bom odgovoril (...), da novih resnic sploh ni. Vloga umetnika kot tudi znanstvenika je v tem, da si izbere običajne resnice, ki bodo zanj postale nove ... ko bo zaslutil njihov globoki pomen. Če bi morali letalci pojasniti, kako so se lahko odlepili od zemlje in se dvignili v zrak, bi navedli povsem elementarne principe vzgona in aerodinamike, ki so jih manj srečni iznajditelji od njih zanemarili«. ¹⁹⁵

195 Cit. po: *Slikarji o slikarstvu*, s. 64.

SUMMARY

ART AND RELIGION

Art and religion are by all means phenomena which attract our attention, even if one has no particular affinity for them. Simply because their bold ideas and condensed symbolic matrices are more persuasive than other things and phenomena in the environment. Yet characteristic of these phenomena are two elementary and, for the present-day period, quite amazing facts which simply compel us to reflect on them. It is to these two facts that this entire book is dedicated.

First: there is not a single human group or culture discovered to this day that would not be based on or function without some form of artistic and religious metabolism. Even if man, driven by his uncurbed Promethean aspirations – as will occasionally occur in the modern era – says »get lost« to art and religion and throws them through the front door of civilization, it is logical that his unfulfilled need for the ideal and for measure will immediately call them back through the windows and other openings: whether this be in the form of radical restitution or simply farcical–historical repetition (new age, postmodern art trends). And this will unavoidably happen in spite of the fact that neither religious nor artistic products can be classified in any financial accounts of society, that is, despite their practical uselessness.

Second: a relatively quick look at the phenomenology created through the cooperation of Muses and metaphysics shows that only hand in hand can art and religion effectively reach for the quintessence of the spirit.

All we need to do is recall the pyramids, Gothic cathedrals or *Le Corbusier*, cave paintings, the Sistine Chapel ceiling or *Chagall*, the Song of Songs, the Divine Comedy or the Brothers Karamazov, the St. Matthew passion, *Missa solemnis* and Messiaen's *St. Francis of Assisi* ... to realize how their cooperation draws the preferential directions in creativity, vibrant both in form and content, crossing ideological barriers and sovereignly dictating the tempo to universalism and perenniality: like a majestic call of the wild from the other side of the Berlin wall of empirism and temporality, like the injection of a transcendence hormone into man's existential nonfulfilment ...

Therefore, on the one hand a fact which proves that the useless is an absolute necessity, and on the other a fact which favors dependence over independence, coproduction over production. All of this in an era of pragmatism, profit, emancipation and autonomy ...

This book, which attempts to feel the pulse of the two above-mentioned facts, i.e. the role of art and religion in the human world and the nature of their relationship, has been designed as a two-storey structure. Its foundation and ground floor comprise a reflection on the perception and study of the two phenomena, the first storey reflects on the relation between art and religion in general, and the second storey deliberates on the relation between art and religion *in concreto*.

a) *On Understanding Things and the Approach*

It is part of the *conditio humana*, says *Teilhard de Chardin*, that man is the viewpoint of the world. In other words, man himself is always the center of the landscape through

which he walks. For this reason his view is limited and partial. All that man sees, he sees from the point where he is standing, and he sees only that which can be seen from that point. This is undoubtedly a kind of slavery, but something which man can immediately compensate with one of his fundamental qualities. Man is not only a stationary, but also a *moving* viewpoint of the world (both in the physical and mental sense). It is therefore possible that he may accidentally or intentionally find himself at a naturally privileged point of the relief, e.g. on a certain peak, at a watershed, at the confluence of rivers, where his *subjective* viewpoint is harmonized and »coincides« with the *objective* structural organization of the state of things. Consequently, the landscape stops showing only the partial and the visible to man's limited view, but reveals itself to him *fully* and *structurally*. And man not only sees, but also understands: the landscape and his position in it. All the privileges and all the »objectivity« of man's cognition stem precisely from this intentional search for structurally privileged points in the landscape of phenomena, and simultaneous endeavours to harmonize the explorer's viewpoint with them.

Proceeding from this metaphor, it becomes evident that the success of the exploration depends primarily on three things: 1. how well and how integrally the explorer perceives the landscape of phenomena he has set out to explore (*perception*); 2. how reliable a methodology he uses to conquer the viewpoints identified by perception (*logic*), and 3. how fully and correctly he interprets what he sees from them (*hermeneutics*). Most decisive for his success, however, is how these three levels work together in practice. It is not hard to imagine that all of this is even more significant – as in the case of art and religion

– when we are dealing with phenomena whose landscape simultaneously extends outwards and inwards, and its relief is high with peaks continuously immersed in clouds.

The greatest difficulty in exploring artistic and religious phenomena is generally encountered with the integrality of perception, i.e. how to make the explorer study the *entire* phenomenon, i.e. the »exterior and interior« of a *phenomenon*, and not merely certain aspects of the whole that are closest, most accessible and »understandable« to him. This is crucial because, as the section entitled *Union of the Exterior and Interior* attempt to show, art and religion are – strictly speaking – neither exterior (form, institution) nor interior (content, mystery), but precisely that interface which actively and practically mediates between interior and exterior, between content and form, between mystery and its earthly infrastructure.

However, it is logically not possible to explore this constitutive interface without expanding our perception to both hemispheres of the phenomenon, which most often means: expanding it to that which may seem unusual, alien, insignificant, strange, crazy... to the explorer's experience. Namely, perception, i.e. the way in which we perceive things, is like a map helping us to orient ourselves in our explorations. If the map is complete and accurate, we will usually know where we are, and if we decide to go somewhere, we will also know which direction to take. But if the map is deficient, partial, stereotyped or even obsolete, we will do nothing but wander or get lost (see chapter *On Perception*).

b) *Art and Religion*

To explore the relation between art and religion, we must first define the two protagonists. Yet at the very beginning we face a major problem. Despite the fact that hundreds of definitions of art and religion exist today, none of these are sufficiently complete to apply in all cases, sufficiently operational to serve as a practical tool for evaluating the relevance of artistic and religious manifestations, sufficiently precise to allow us to rely on them, and sufficiently founded to be not only acceptable to all, but simply perceived as compulsory by the very logic of things.

Therefore, the first task in the second part of this discussion will be to trace what is referred to as the *differentia specifica* of a phenomenon. Or in other words: to portray the logic of the religious and artistic views of the world.

In the case of religion, one could roughly say that it was not born as a measure, but as an *ideal*; as an *Ideal of ideals* attempting to touch the extreme barriers of the existing and reach beyond the ultimate barriers of the human. The forms derived from religious experience are created for the purpose of contrasting the *actual* with the *transcendental*, and thus allowing man to delineate the external boundaries of his existence on one side, and to find its gravitational Center within these boundaries on the other. The ultimate meaning of religion is to give man a clear orientation on several levels: *from the edge to the center*; i.e. from temporal to eternal, from sporadic to essential, from lower to higher, from apparent to real, from dispersed to concentrated, from secular to

sacred ...(see chapter: *On the Nature of the Religious Phenomenon*).

In contrast, art was not born as man's ideal, but as his *measure*. The forms produced by art are designed to establish and strengthen the sense of reality and directness of the ideal, and in particular to objectively measure the direction and degree of its realization in the human world (see chapter: *Art – That Unknown*).

By contrasting the existing with the Transcendental, the *Ideal* points to the ontological Center, while the symbolic articulation of the understanding of the *Ideal measures*, at each moment, the coordinates of existential advancement towards the Center. An *Ideal* which directs and enraptures, and a *measure* which shows and brings us back to reality. An ideal that must be constant and composed, and a *measure* that must be descriptive and optimized. What can be said at this point is that, by their very nature, the ideal and the *measure* naturally search for and need one another.

When the foundations of a certain religious *Ideal* (as occurred with the Christian ideal during the Reformation) or a *measure* of beauty (as was the case at the threshold of the postmodern period) are shaken, this not only releases vices and deviations that are damaging, but also virtues and innovations that spread and cause even more harm. The postmodern world is full of ideals and full of *metres* which have gone mad simply because they were separated from one other and are now merely wandering around (see chapter: *Matrix of the Interaction Space*).

c) *Visual Art and Christianity*

There is such an enormous volume of evidence of the practical cooperation and interference of art and religion in human history that merely listing them would fill a huge number of thick volumes, if not a library. A scale of interactions extending from complete blending through functional cooperation and partner symbiosis to mutual instrumentalization and open opposition. The primeval forest of forms and strategies is so enormous that it requires – if we are to prevent the discussion from drowning in a sea of generalizations and principles – a logical restriction: to the *concrete* and the *essential*.

Consequently, the third part of this discussion will be focused on the relationship between a concrete form of religion and a specific branch of art, and only on those diachronic stages where I have reason to believe their relationship has developed into a cooperative archetype. The religion I have chose for this purpose is *Christianity* (see chapter: *The Phenomenon of Christianity*), the branch of art is *visual art* and its formative approaches (see chapter: *Visual Art in flagranti*), and the characteristic interaction stages are the Middle Ages with stressed operational coordination (see chapter: *Medieval Symbiosis*) and the postmodern era with stressed operational ambivalence (see chapter: *Postmodern Interference*).

d) *Hypotheses*

Scientific criticism of the 20th century has proven that there is no »pure fact« or pure research that would not be based, from the very beginning, on a system of

assumptions predetermining the structure and »action radius« of results. Bearing this in mind, I would like to explain the starting points and the resulting subjective aureole of interpretation embodied in this discussion on the relationship between art and religion.

There are two fundamental starting points. The first is the significance which I attribute to the *relationship* between the external and internal of phenomena. The second is the spiritual value which I recognize in the *organization* of the exterior. Therefore: the organic union of the physical and the spiritual (which actually enables the exploration of relations between phenomena and not only the exploration of relations between phenomenal fragments), and the spiritual significance of sign-symbol organization in artistic and religious phenomena. These are two hypotheses that would be disregarded by many at first – if not for their controversial nature, than certainly because of their »theoretical« nature. However, in view of all that phenomenology tells me, I can see no way of avoiding these two hypotheses in tracing the unique pace and unique interference of art and religion in space and time.

CONTENTS

I. ON UNDERSTANDING THINGS AND THE APPROACH

CHAPTER I: On Objectivity

1. Between Desire and Truth
 - a. Truth and Discomfort
 - b. Truth and Obstacles
2. Is Objectivity Attainable?

CHAPTER II: On Perception

1. Perception and Logic
2. The Need for Intensifying Perception
 - a. Perception as the Broadening of the Viewing Angle
 - b. Perception as the Varying of the Viewing Angle
3. Perception and View of Things
 - a. Two Viewpoints
 - b. Interactivity
4. Union of Exterior and Interior

CHAPTER III: On the Approach

1. The Approach Problem
2. Between the *Scilo* of the Scientific and the *Karibdo* of the Ideological
 - a. Induction and Deduction
 - b. Interactionism of Induction and Deduction
 - c. Exploration and »Moral Credit«
3. Starting Points and Perspectives

II. ART AND RELIGION

CHAPTER I: Hypotheses and Coordinates

1. Counterpoint of Life

2. Coordinates of the Postmodern Era
 - a. Informational *Golden Calf*
 - b. Story about Great Stories
3. Direction of Action

CHAPTER II: On the Nature of the Phenomenon of Religion

1. Objective Reality and Beyond
2. Afterlife as a Religious Category
3. Tracing *differentia specifica*
4. On the Nature of Hypotheses and Dogmas
5. The Hypothesis of God
6. *Genome* of the Phenomenon of Religion

CHAPTER III: Art – That Unknown

1. The Concept of Art and Art in the Concept
2. The Art Paradox
3. Paleolithic Overture
 - a. First Documented Signs
 - b. Leaven of Pragmatic Thought
 - c. Concentration of Experience in Signs
4. Derivatives and their Integral
5. *Genome* of the Phenomenon of Art
 - a. The Transcendence of Transcendence
 - b. The Underskin of the *In-formative*
 - c. Communication with the Archetypal

CHAPTER IV: Matrix of the Interaction Space

1. Premises and Syllogism
2. Esthetics and Anesthetics
3. Excursus on Aesthetic and Anaesthetic Extremes
 - a. Semantism and Formalism
 - b. Sensualism and Asceticism
4. Sketches of the Cooperative Model

5. Initially They were Blended
 - a. Twins from the Womb of Ritual
 - b. What does Paleolithic Naturalism Speak of?
 - c. Neolithic Transformation
 - d. Consequences of Paleolithic–Neolithic Bifurcation
6. The Need for Limitation

III. VISUAL ART AND CHRISTIANITY

CHAPTER I: The Phenomenon of Christianity

1. *Et verbum caro factum est*
2. Horizons of the Incarnation
3. Christian Coefficient in an Existential Formula
4. *Differentia specifica*

CHAPTER II: Visual Art *in flagranti*

1. On the Semantics of Artistic Creativity
 - a. Daily and Productive Practice
 - b. To Look and to See
 - c. A Work of Art as a Model of Spiritual Space
 - d. Art and Grammar
 - e. Two Analyses
 - f. Digression on the Logic of Order
2. Coordinates of Artistic Sensuality
3. Visual Art between the Individual and the Collective
4. Phenomenological Extract

CHAPTER III: Interaction Archetypes

1. Intersection
2. *Intermezzo* on Beauty
3. Two Horizons

CHAPTER IV: Medieval Symbiosis

1. Prelude
2. Historical and Sociological Frames
3. Religious Frame
4. Matrix of Medieval Symbiosis
 - a. »Mechanism« of Correlativity
 - b. Picture and Words
5. Symbiosis in Medieval Painting
 - a. Spiritual Role of Colour
 - b. Nature and the Supernatural in Planar Space
 - c. Zenith and Forecast of New Horizons

CHAPTER V: (Post)modern Interference

1. Profile of the (Post)modern Era
 - a. Constructive Aspect
 - b. Deconstructive Aspect
2. Visual Art between Modern and Postmodern
 - a. Xerox State of Culture
 - b. Shifts in the Formative Matrix
 - c. Metamorphoses of Transition
3. Christian Yeast in (Post)modern Dough
 - d. Time Implication
 - e. Christian *Status Quo*
4. Interference
 - a. Wavelength of Interfering Sources
 - b. Negative Transfer
 - c. Logic of the Troubadour Effect
 - d. *Larvatus pro Deo*
5. Final Words

ABSTRACT: Art nad Religion

BIBLIOGRAPHY

INDEX

Translated by *Suzana Stančič*

BIBLIOGRAFIJA

- ALSLEBEN, Kurt, *Ästhetische Redundanz. Abhandlungen über der artistischen Mittel der bildenden Kunst*, Quickborn bei Hamburg: Schnelle Verlag, 1962.
- ARNHEIM, Rudolf, *Art and Visual perception. A psychology of the Creative Eye (The New Version)*, Berkeley–Los Angeles–London: University of California Press, 1997.
- ARNHEIM, Rudolf, *Visual Thinking*, Berkeley: University of California Press, 1969 (nem. prev. *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*, Köln: Verlag M. Du Mont, 1972).
- ARNHEIM, Rudolf, *Die Macht der Mitte. Eine Kompositionslehre für die bildende Künste*, Köln: Du Mont, 1982.
- ASGER, Jorn, *Plädoyer für die Form. Entwurf einer Methodologie der Kunst*, München: Klaus Boer Verlag, 1990.
- BECK, Ulrich, *Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986 (slov. prev.: *Družba tveganja*, Ljubljana: Krtina, 2001).
- BELTING, Hans, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München: Verlag C.H. Beck, 1998.
- BERGSON, Henri, *Dva izvora morala i religije*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1989.
- BIESINGER, Albert & BRAUN, Gerhard, *Gott in Farben sehen. Die symbolische und religiöse Bedeutung der Farben*, München: Kösel-Verlag, 1995.
- BOCHENSKY, Joseph M., *Die Logik der Religion*, Paderborn–München–Wien–Zürich: Verlag F. Schöningh, 1981.
- BOULEAU, Charles, *Charpentier. La géométrie secrète des peintres*, Paris: Éditions du Seuil, 1963 (angl. prev.: *The Painter's Secret Geometry. A Study of Composition in Art*, London: Thames and Hudson, 1963).

- BRESCH, Carsten, DAECKE Sigurd M., RIEDLINGER, Helmut, *Kann man Gott aus der Natur erkennen? Evolution als Offenbarung*, Freiburg–Basel–Wien: Herder Verlag, 1990.
- BUBER, Martin, *Das dialogische Prinzip*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1954 (1994).
- BUTINA, Milan, *Slikarsko mišljenje. Od vizualnega k likovnemu*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1984.
- BUTINA, Milan, *O slikarstvu. Likovnoteoretični spisi*, Ljubljana: Debora, 1997.
- CASSIRER, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen I–II*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
- CHARDIN, Pierre Teilhard de, *Le Phénomène Humain*, Paris: Éditions du Seuil, 1965 (slov. prev.: *Pojav človeka*, Celje: MD, 1978).
- CHARDIN, Pierre Teilhard de, *Le Milieu Divin*, Paris: Éditions du Seuil, 1957 (slov. prev.: *Božje okolje*, Celje: Mohorjeva družba 1978).
- CHARDIN, Pierre Teilhard de, *Les directions de l'Avenir*, Paris: Éditions du Seuil, 1973.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Pravovernost*, Celje: Mohorjeva družba, 2001.
- CHESTERTON, Gilbert Keith, *Sveti Frančišek Asiški*, Ljubljana–Piran: Brat Frančišek & Minoritski samostan Piran, 2001.
- COCULA, Bernard & PEYROUTET, Claude, *Sémantique de l'image. Pour une approche méthodique des messages visuels*, Paris: Librairie Delgrave, 1986.
- DAUCHER, Hans, *Künstlerisches und rationalisiertes Sehen. Gesetze der Wahrnehmens und Gestaltens*, München: Ehrenwirth Verlag, 1967.
-

- DE BONO, Edvard, *Teach Your Child how to Think*, Viking, USA: Penguin Books, 1989 (slov. prev: *Naučite svojega otroka misliti*, Maribor: Rotis, 1998).
- DITFURTH, Hoimar von, *Der Geist fiel nicht vom Himmel. Die Evolution unseres Bewußtseins*, München: DTV, 1982.
- DITFURTH, Hoimar von, *Wir sind nicht nur von dieser Welt. Naturwissenschaft, Religion und die Zukunft der Menschen*, Hamburg: Hoffmann und Campe Verlag, 1994.
- DITFURTH, Hoimar von, *Die Sternen leuchten auch wenn wir sie nicht sehen. Über Wissenschaft, Politik und Religion*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1994.
- DITFURTH, Hoimar von, *Die Wirklichkeit des Homo sapiens. Naturwissenschaft und menschliches Bewußtsein*, München: DTV, 1997.
- DURKHEIM, Emile, *The Elementary Forms of Religious Life*, New York: Free Press, 1995.
- EIBL-EIBESFELDT, Irenäus, *Der Mensch – das riskierte Wesen. Zur Narurgeschichte menschlicher Unvernunft*, München: Piper GmbH & Co., 1988.
- ELIADE, Mircea, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, I (*De l'âge de la pierre aux mysteres d'Éleusis*), II (*De Gautama Bouddha du christianisme*), III (*De Mahomet à l'âge des Reformes*), Paris: Payot, 1976, 1978, 1980 (slov. prev.: Ljubljana: DZS, 1996).
- FÜRSTENBERG, Friedrich, *Die Zukunft der Sozialreligion*, Konstanz: UVK, 2001.

- GAUCHET, Marcel, *La religion dans la démocratie. Parcours de la laïcité*, Paris: Gallimard, 1998.
- GOODMAN, Nelson, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, IN.: Hackett Publishing Co., 1988.
- GOODMAN, Nelson, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, IN.: Hackett Publishing Co., 1978.
- GOSTEČNIK, Christian, *Psihoanaliza in religija*, Ljubljana: Brat Frančišek in Frančiškanski družinski center, 2000.
- GURJEWITSCH, Aaron, *Das Weltbild des mittelalterlichen Menschen*, München: C. H. Beck, 1980
- HAYEK, Friedrich A., *Die drei Quellen der menschlichen Werte*, Tübingen: Mohr, 1979.
- HLEBŠ, Jože, *Znanost in Bog*, Ljubljana: Tretji dan, 2000.
- HLEBŠ, Jože, *Kozmos, evolucija, življenje*, Celje: Mohorjeva družba, 2001.
- KANDINSKY, Wassily, *Über das geistige in der Kunst*, Bern: Bentelli Verlag, 1970.
- KELLER, Hannes (izd.), *Denken über die Zukunft*, Zürich: Ringier AG & Schweizer Illustrierte, 1986.
- KÜNG, Hans, *Existiert Gott? Antwort auf die Gottesfrage*, München–Zürich: Piper, 1978.
- LABBÉ, Yves, *La foi et la Raison. Sur les croyances, le christianisme et la mystique*, Paris: Salvator, 2000.
- LORENZ, Konrad, *Der Abbau des Menschlichen*, München–Zürich: Piper Verlag, 1986.
- LUCKMANN, Thomas, *Die unsichtbare Religion*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 (slov. prev.: *Nevidna religija*, Ljubljana: Krtina, 1997).

-
- MUHOVIČ, Jožef, *Linguistic, Pictorial, and Metapictorial Competence*, v: *Leonardo* 3 (1997), s. 221–227.
- MUHOVIČ, Jožef, *Elemente zur Semiotik des bildnerischen Raumes*, v: *KODIKAS/CODE. Ars Semeiotica* 22/3–4 (1999), s. 299–321.
- MUHOVIČ, Jožef, *Umetnost in norma. O logični naravi estetiške normativnosti*, v: *Filozofski vestnik* 3 (1999), s. 25–40.
- MUHOVIČ, Jožef, *Umetnost in religija*, v: *Poligrafi* 19/20 (2000), s. 67–117.
- MUHOVIČ, Jožef, *Umetnost in krščanstvo iz oči v oči s tretjim tisočletjem*, v: *Tretji dan XXIX/1* (2000), s. 103–123.
- NELKIN, N., *Consciousness and the Origin of Thought*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- NEUMAN, Erich, *Ustvarjalni človek*, Ljubljana: Študentska založba, 2001.
- OŠLAK, Vinko, *Saj ni bilo nikoli drugače. Iz dnevnika 1978–1979*, Celovec: Mohorjeva družba, 1991.
- OŠLAK, Vinko, *Postati ob knežjem kamnu*, Celovec–Ljubljana–Dunaj: Mohorjeva založba, 1999
- OUSPENSKY, P(etr) D(emjanovič), *The Psychology of Man's Possible Evolution*, New York: Random House Inc., 1973.
- POSNER, Roland, *Rational Discourse and Poetic Communication. Methods of Linguistic, Literary, and Philosophical Analysis*, Berlin–New York–Amsterdam: Mouton Publishers, 1982.
- POSTMAN, Neil, *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*, London: Methuen, 1992.
- POSTMAN, Neil, *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, New York: Vintage Books, 1993.
-

- POSTMAN, Neil, *Die zweite Aufklärung. Vom 18. ins 21. Jahrhundert*, Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag, 1999 (orig. izd.: *A Bridge to the Eighteenth Century*, New York: Alfred A. Knopf Inc., 1999).
- READ, Herbert, *Erziehung durch Kunst*, München–Zürich: Droemer–Knaur, 1968.
- READ, Herbert, *The Meaning of Art*, London: A Pelican Book, 1961.
- REBULA, Alojz, *Skozi prvo zagrinjalo*, Celje: Mohorjeva družba, 1994.
- REBULA, Alojz, *Na prepihu časa*, Ljubljana: Družina, 1995.
- RICOEUR, Paul, CHANGEUX, Jean–Pierre, *Ce qui nous fait penser. La nature et la règle*, Paris: Éditions Odile Jacob, 1998, str. 290–305 [slov. prev. v: Tretji dan XXVIII/2 (1999), str.28–35].
- RICOEUR, Paul, *Temps et récits I/II (La configuration dans le récits de fiction)*, Paris: Éditions du Seuil, 1983–1984.
- STARK, Rodney & FINKE, Roger, *Acts of Faith. Explaining the Human Side of Religion*, Berkeley: University of California Press, 2000.
- STRLE, Anton, *Vera Cerkev*, Celje: Mohorjeva družba, 1977
- WEITZ, Morris, *The Role of Theory in Aesthetics*, v: isti (ur.), *Problems in Aesthetics. An Introductory Book of Readings*, New York: The Macmillan Co., 1964.
- WELSCH, Wolfgang, *Ästhetik und Anästhetik*, v: isti, *Ästhetisches Denken*, Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 1990.

BIBLIOGRAFIJA

WIESING, Lambert, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1997.

WOLLHEIM, Richard, *Art and its Objects. An Introduction to Aesthetics*, Harmondsworth–Middlesex: Penguin Books Ltd., 1970.

IMENSKO KAZALO

- Adorno, Theodor W. 76, 109, 247, 265, 293, 336, 338, 353, 355, 368, 384, 387, 388, 395, 399, 403, 406, 409, 415, 429, 438, 439, 442, 444, 445, 496
- Anaksagora(s) 148
- Anderson, Terry 146, 147
- Aristotel(es) 204, 208, 287
- Arnheim, Rudolf 27, 93, 275, 495
- Bach, Johann S.** 299, 300, 302, 303
- Barthes, Roland 421
- Baudrillard, Jean 421, 427
- Bazain, Jean 259, 262
- Beethoven, Ludwig van 129, 355
- Beck, Ulrich 417, 495
- Benbow, Ritchie 342
- Berger, Peter 387
- Bergson, Henri 210, 495
- Bernstein, Leonard 129, 355
- Bohr, Niels 125, 144
- Boyer, Luis 396
- Bouleau, Charles 315, 495
- Brejc, Tomaž 106, 330, 446, 481
- Bresch, Carsten 182, 496
- Bronowsky, Jakob 124, 125
- Brown, Spencer 45
- Buber, Martin 52, 53, 496
- Bultmann, Karl 334
- Buchwald, Art 461
- Butina, Milan 92, 93, 94, 97, 106, 125, 128, 162, 200, 205, 219, 226, 227, 234, 236, 262, 265, 293, 336, 338, 353, 355, 368, 384, 387, 388, 395, 399, 403, 406, 409, 415, 429, 438, 439, 442, 444, 445, 496
- Canova, Antonio 351
- Cassirer, Ernst 210, 211, 496
- Cézanne, Paul 213, 330, 439
- Chagall, Marc 12, 484
- Changeux, Jean-Pierre 72, 478, 500
- Chardin, P. T. de 12, 21, 29, 30, 63, 69, 75, 79, 82, 96, 110, 111, 119, 195, 197, 215, 239, 249, 250, 251, 278, 279, 282, 283, 287, 288, 289, 291, 318, 347, 348, 391, 484, 496
- Chauchard, Paul 72,
- Chesterton, Gilbert K. 38, 39, 40, 86, 87, 115, 133, 169, 170, 171, 177, 178, 186, 193, 219, 249, 250, 285, 287, 286, 327, 329, 364, 369, 371, 372, 374, 375, 376, 377, 390, 391, 413, 414, 457, 458, 496
- Chomsky, Noam 157
- Croce, Benedetto 210
- Cuénot, Claude 82, 96, 239
- De Bono, Edward** 33, 34, 35, 38, 106, 107, 129, 207, 430, 497
- De Mello, Anthony** 28, 34, 41, 47

-
- | | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| Degas, Edgar 50 | Fürstenberg, Friedrich 453, |
| Delacroix, Eugčne 128, 234, | 454, 497 |
| 235, 236 | |
| Deleuze, Giles 213, 421 | Gadamer, Hans-Georg 95, 101, |
| Derrida, Jacques 74, 211, 421, | 103, 104 |
| 424, 428 | Gauchet, Marcel 449, 450, |
| Descartes, René 423 | 451, 498 |
| Dewey, John 211 | Gauguin, Paul 438 |
| Dirac, Paul 128 | Gibson, James J. 66, 68 |
| Ditfurth, Hoimar von 100, 115, | Giotto (di Bondone) 383, 392, |
| 121, 122, 146, 151, 152, 154, | 400, 416 |
| 155, 156, 157, 158, 159, 160, | Gleick, James 110 |
| 162, 163, 164, 167, 497 | Gleizes, Albert 440 |
| Dubuffet, Jean 213 | Goff, Jacques le 380, 381 |
| Duchamp, Marcel 466 | Goodman, Nelson 225, 498 |
| Dürer, Albrecht 351 | Gris, Juan 106 |
| Durkheim, Emile 21, 54, 497 | Guattari, Felix 213, 421 |
| | Gurian, Michael 236 |
| Eibl-Eibesfeldt, Irenäus 175, | Gurjewitsch, Aaron 367, 368, |
| 176, 497 | 380, 381, 498 |
| Einstein, Albert 127, 141, 142, | |
| 334 | Hauser, Arnold 396, 408 |
| Eliade, Mircea 253, 254, 497 | Havel, Vaclav 142 |
| Escher, Maurits C. 294, 295, | Hayek, F. A. von 159, 498 |
| 298 | Hegel, Georg W. F. 209, 278 |
| | Heisenberg, Werner 162, 422 |
| Fechner, Gustav Th. 209 | Heschel, Abraham J. 21 |
| Feuerbach, Ludwig 153 | Hess, Walter 234 |
| Finke, Roger 108, 110, 500 | Hirsch, E. D. 77 |
| Ford, Joseph 110 | Holbach, Paul H. D. 153 |
| Foucault, Michel 421 | Hume, David 100, 137 |
| Frančišek Asiški 38, 250, 364, | Huxley, Julian S. 127, 240, 264 |
| 371, 496 | |
| Frankl, Viktor E. 122, 123 | Janez Pavel II 143, 276 |
| Freud, Sigmund 135, 153, 423 | Jenkins, Philip 454, 455, 456 |
| Fromm, Erich 437, 438 | Johnson, Paul 375 |
-

- Jung, Carl G. 228, 229, 230, 232,
- Kant, Immanuel 137
- Kekulé, Friedricha A. 125
- Klee, Paul 93, 234, 275
- Klein, Yves 246
- Klun, Branko 423, 453
- Koestler, Arthur 304, 468
- Kooning, Willem de 187
- Kosik, Karel 26
- Kosslyn, Stephen M. 72
- Kunst–Gnamuš, Olga 24
- Lawrence, David H. 213
- Le Corbusier 12, 484
- Léger, Fernand 438
- Lisenko, Trofim D. 23
- Locke, John 137
- Lopez, Roberto 365
- Lorenz, Konrad 152, 166, 175, 498
- Lucas, Elisabeth 123,
- Luckmann, Thomas 172, 173, 387, 498
- Lytard, Jean–François 421, 422
- Marx, Karl 103, 135, 153, 358
- Mann, Thomas 74
- Mathieu, Georges 441, 443*
- Matta, Roberto 442
- Messiaen, Olivier 12, 484
- Metzinger, Jean 440
- Muhovič, Jožef 74, 93, 191, 208, 358, 499
- Mukařowský, Jan 192, 211
- Nancy, Jean–Luc 474
- Nansen, Fridtjof 38
- Neugeboren, Heinrich 300, 302
- Newton, Isaac 41, 103, 125, 142
- Nietzsche, Friedrich 138, 251, 252, 423
- Ocvirk, Drago K. 450, 451, 452
- Oliva, Achille B. 212
- Ošlak, Vinko 93, 104, 108, 130, 134, 135, 149, 168, 277, 350, 362, 363, 434, 461, 462, 463, 469, 471, 499
- Ouspensky, Petr D. 46, 47, 48, 49, 499
- Ozenfant, Amédée 217, 235
- Panofsky, Erwin 77
- Piaget, Jean 45
- Picasso, Pablo 202, 220
- Platon 126, 208, 235, 278, 352, 426
- Popper, Karl R. 98, 102, 103, 104, 108, 116
- Postman, Neil 132, 135, 136, 139, 141, 142, 143, 270, 433, 499, 500
- Prešeren, France 128
- Raetz, Markus 42, 305, 306
- Rapaport, David 225
- Read, Herbert 187, 222, 456, 457, 500

- Rebula, Alojz 57, 59, 71, 84, 117, 136, 179, 180, 181, 184, 279, 284, 289, 290, 331, 350, 460, 467, 500
- Ricoeur, Paul 478, 500
- Riedl, Rupert 166
- Rieser, Dolf 128
- Rode, Franc 421
- Ross, Jan 426
- Russel, Bertrand 140
- Rust, Alfred 159
- Sapir, Edward 342, 343
- Saura, Antonio 443
- Saussure, F. de 71, 72, 73
- Schapiro, Meyer 55, 56
- Schumacher, Erich F. 420
- Schweitzer, Albert 123
- Scott Peck, Morgan 43
- Serrano, Andres 464, 466
- Shakespeare, William 127
- St. Vincent Millay, Edna 133
- Stark, Rodney 108, 110, 500
- Stele, France 469, 471
- Strawinsky, Igor 67, 75, 212, 327, 329
- Šorli-Puc, Veselka 471
- Tomaž Akvinski 120, 209
- Toynbee, Arnold 417,
- Valéry, Paul 50
- Van Gogh, Vincent 216, 233, 438
- Vattimo, Gianni 422
- Vidmar, Josip 93
- Virillio, Paul 462
- Volkmann-Schluck, Karl-Heinz 91, 97, 352
- Welsch, Wolfgang 188, 239, 243, 244, 417, 418, 432, 448, 500
- Weitz, Morris 190, 191, 192, 500
- White, Leslie A. 33
- Whitehead, Alfred N. 223, 224, 225
- Wittgenstein, Ludwig 52, 71, 90, 104, 141, 162, 174, 303, 304, 306
- Wollheim, Richard 187, 501

STVARNO KAZALO

- Abstrakcija** (geometrijska, ekspresivna) 210, 441, 443, 444
- Abstraktni ekspresionizem** 339
- Aggiornamento** 455
- Ahimsa** 418
- Akcijski radij** 17, 31, 36, 55, 110, 145, 158, 248, 263, 426
- Akomodacija** 45
- Anamorfoza** 305
- Anestetika** 7, 239
- Anestetsko** 54, 62, 97, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 349, 257, 382, 390, 394, 460, 476
- Antični** 276, 374, 377, 378
- Apofatično** 97, 184, 185
- Arhetip** 230, 231
- Arhetipično(st)** 7, 58, 81, 142, 225, 228, 232, 233, 234, 235, 239, 338, 349, 361, 382, 428, 433, 434, 436, 459, 475
- Artefakt** 11, 115, 131, 187, 189, 198, 199, 207, 218, 222, 238, 258, 328, 331, 339, 396, 397, 428, 435, 446, 460, 461, 466, 467
- Arte povera** 65, 339
- Asketizem** 7, 249, 250, 478
- Askeza** 38, 249, 250, 289
- Atraktor** 120, 123, 133, 237, 253, 288, 350, 359, 474
- Aura** 466
- Barva** 9, 21, 38, 50, 55, 60, 63, 64, 66, 73, 74, 81, 93, 105, 127, 170, 196, 210, 216, 217, 218, 220, 226, 287, 303, 304, 306, 319, 328, 364, 379, 384, 398, 399, 400, 402, 403, 404, 406, 409, 410, 412, 416, 438, 444, 472
- Bifurkacija** 8, 269, 270, 271
- Big Bang** 163
- Bistvo** 26, 91, 97, 158, 185, 207, 209, 210, 218, 221, 293, 304, 306, 314, 329, 344, 380, 421, 434, 469
- Body art** 361, 444
- Bog** 7, 34, 38, 40, 53, 58, 81, 84, 85, 86, 96, 100, 115, 119, 134, 137, 138, 139, 142, 154, 155, 163, 164, 169, 170, 180, 181, 182, 184, 250, 278, 279, 280, 281, 282, 287, 312, 325, 341, 347, 348, 349, 350, 369, 374, 375, 378, 387, 388, 389, 393, 394, 397, 398, 399, 437, 466, 473, 498
- Buon fresco** 399
- Centro–kompleksnost** 79, 83, 86, 112
- Cerkev** 57, 60, 61, 63, 84, 379, 408, 414, 415, 456
- Civitas Dei** 379
- Civitas terrena** 379

- Čutnost 7, 74, 77, 219, 241, 245, 246, 249, 251, 379
- Dedukcija 6, 99, 104, 106, 189
- Dekalog 454
- Dekonstrukcija 418, 421, 428
- Depozicija 423, 424
- Differentia specifica 8, 15, 145, 173, 282, 291, 492, 493
- Dogma(tika) 57, 174, 177, 179, 421, 492
- Domišljija 36, 93, 131, 171, 200, 214, 235, 236, 238, 303, 319, 367, 371, 372, 402, 431
- Družbena religija 454
- Duh 11, 55, 56, 106, 115, 131, 159, 170, 209, 214, 215, 216, 219, 220, 222, 230, 231, 238, 241, 248, 264, 265, 388, 389, 393, 394, 427
- Duhovno(st) 9, 13, 17, 29, 41, 43, 45, 56, 58, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 74, 75, 77, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 96, 98, 103, 108, 110, 111, 128, 129, 138, 160, 169, 171, 176, 194, 198, 199, 204, 209, 210, 215, 218, 219, 220, 222, 226, 238, 240, 241, 244, 245, 246, 247, 252, 253, 259, 264, 265, 275, 287, 291, 298, 299, 319, 328, 332, 334, 338, 339, 340, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 357, 363, 372, 380, 381, 389, 391, 394, 395, 398, 402, 406, 407, 408, 412, 413, 426, 456, 467, 476, 478, 479, 480
- Duhovni prostor 8, 222
- Ekološko 290, 418, 420,
- Ekspresionizem 339
- Empirično 58, 59, 71, 96, 105, 107, 111, 122, 124, 125, 127, 130, 166, 171, 173, 185, 186, 189, 190, 192, 193, 367, 371, 452
- Empirično–deskriptivni pojem 189, 190, 208
- Epistemološko 37, 45, 104, 152, 159, 162, 421
- Epistemologija 152, 185, 421, 449
- Estetika 7, 70, 91, 187, 188, 191, 192, 207, 209, 223, 239, 241, 243, 245, 246, 352, 353, 441, 505
- Estetsko 54, 62, 95, 97, 127, 128, 191, 192, 201, 209, 211, 223, 227, 232, 239, 240, 241, 243, 242, 244, 306, 313, 318, 325, 349, 357, 358, 382, 390, 394, 422, 434, 439, 442, 460, 461, 471, 476
- Evangelij 39, 311, 371, 396
- Evangeljski 277, 285, 388, 389, 458, 467
- Fenomen 7, 8, 12, 13, 14, 15, 17, 26, 29, 30, 31, 32, 36, 45, 48, 52, 56, 59, 61, 63, 67, 70, 78, 83, 88, 89, 91, 92, 93, 99, 101,

- 105, 107, 110, 111, 112, 126, 146, 147, 153, 163, 171, 172, 173, 184, 188, 191, 192, 193, 212, 215, 221, 237, 239, 278, 290, 291, 333, 354, 358, 361, 396, 434
- Fenomenologija 11, 17, 65, 79, 111, 115, 280, 364, 433
- Forma 14, 59, 62, 65, 67, 69, 74, 76, 78, 83, 119, 209, 214, 219, 221, 222, 248, 249, 318, 332, 428, 474
- Formalizem 7, 60, 62, 242, 245, 249, 451
- Formalna konstrukcija 67, 68, 70, 75
- Frazna struktura 40
- Fresco secco 399
- Genom 7, 67, 184, 215, 349, 492
- Gledati 8, 37, 43, 111, 171, 195, 199, 201, 288, 294, 347, 365, 447, 458
- Glosiranje 276, 461
- Gramatika 8, 303, 304, 306, 313, 403
- Happening 361
- Hibridizacija 427
- Hipoteza 7, 17, 36, 37, 38, 41, 69, 84, 105, 108, 111, 126, 141, 152, 153, 169, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 184, 197, 200, 230, 254
- Homo faber 221
- Homo sapiens 221
- Ideal 11, 15, 16, 53, 100, 103, 135, 141, 186, 209, 237, 242, 270, 376, 377, 382, 449, 456, 457, 458, 473, 479, 483, 487, 488
- Idealist 58, 59
- Idealizem 242
- Imaginacija 81, 116, 124, 127, 128, 212, 235, 258, 326, 431, 442
- Indukcija 6, 99, 101, 102, 103, 105, 106, 129, 189, 191, 207
- Informacija 7, 32, 33, 37, 41, 43, 44, 63, 66, 68, 69, 70, 73, 76, 111, 112, 133, 156, 219, 223, 233, 332, 335, 427, 446, 460, 462, 463
- Informacijska defenzivnost 462, 463
- In-formativnost 7, 130, 221, 222, 223
- Informel 442, 443
- Instalacija 305, 306, 339, 341, 431, 467, 475
- Interakcija 44, 51, 52, 60, 68, 78, 81, 115, 238, 344, 356, 475
- Interakcijski prostor 7, 237
- Interakcionizem 6, 99, 106
- Interaktivnost 6, 54, 55, 105, 111, 446
- Interferenca 9, 17, 62, 111, 120, 361, 417, 457, 458, 461, 488, 489, 490, 494
- Invarianta 43, 44, 45, 58, 67, 68, 129, 204, 208, 233, 352
- Katafatično 184, 18

- Katoliški 137, 415
 Kohabitacija 361
 Kolaž 65, 80, 341, 439
 Konstruktivno 9, 73, 130, 197,
 204, 212, 214, 222, 226, 345,
 347, 418, 428, 429, 430, 431,
 432, 435, 447, 459, 478, 480
 Kontekst 36, 46, 136
 Kontekstualnost 43, 45
 Kontrapunkt 6, 57, 62, 121, 126,
 339
 Kontrapunktično 62, 221, 270
 Kontrast 85, 217, 381, 412
 Kontrastirati 15, 379, 382, 413
 Kozmos 169, 170, 185, 237, 335,
 344, 362, 367, 378, 379, 395,
 423, 441, 498
 Kritično 72, 77, 429, 430, 431,
 435, 465
 Kritično mišljenje 429
 Krščanstvo 8, 16, 17, 84, 86, 271,
 273, 275, 276, 277, 278, 279,
 280, 282, 283, 284, 285, 286,
 287, 289, 349, 350, 358, 359,
 360, 371, 374, 375, 379, 382,
 387, 396, 413, 414, 416, 425,
 455, 456, 458, 460, 461, 476,
 478, 479, 480, 499
 Kseroksno stanje kulture 9, 426
 Lepo 298, 314, 324, 351, 352,
 353, 354, 376
 Lepota 8, 16, 127, 128, 192, 209,
 246, 280, 344, 350, 351, 352,
 353, 354, 355, 356, 357, 359,
 374, 378, 440, 457, 466
 Limes romanus 365
 Logika 6, 9, 13, 30, 32, 33, 34,
 35, 49, 64, 76, 83, 92, 188,
 218, 285, 327, 348, 356, 389,
 473, 478,
 Logika trubadurskega efekta
 9, 473
 Magično 262, 269
 Magično–religiozno 176, 254,
 258, 262, 263, 269, 270
 Manierizem 427
 Materialist(ično) 58, 59, 87,
 178
 Mera 15, 16, 457
 Metafora 13, 28, 29, 30, 59, 125,
 126, 127, 128, 129, 156, 157,
 162, 163, 279, 368
 Metoda 6, 12, 19, 21, 26, 28,
 29, 31, 45, 77, 89, 92, 95, 99,
 100, 101, 102, 104, 105, 106,
 127, 134, 151, 166, 197, 200,
 204, 218, 240, 245, 262, 346,
 409, 433
 Metodologija 13, 30, 98, 99,
 371
 Miks 427
 Mišljenje 32, 51, 91, 93, 106,
 130, 140, 141, 157, 176, 203,
 205, 227, 233, 264, 268, 269,
 293, 343, 355, 387, 420, 429,
 496
 Model 8, 125, 127, 231, 243, 299,
 302, 303, 338, 397, 492, 493
 Morfologija 263, 268, 269
 Multilateralnost 43

STVARNO KAZALO

- Naturalizem 8, 258, 259, 260, 261, 262
- Nazor 41, 420
- Negativni transfer 9, 460, 461, 466
- Neolitik 359
- Neolitski 8, 263, 264, 269
- Norma 191, 192, 358, 499
- Normativni pojem 189, 190
- Notranjost 14, 17, 46, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 65, 70, 75, 76, 78, 82, 83, 85, 89, 92, 93, 105, 112, 333
- Numinozno 254, 255
- Objektivna realnost 7, 146
- Objektivno 6, 7, 13, 22, 28, 30, 76, 89, 97, 100, 121, 141, 146, 152, 224, 344, 345, 361, 367, 369, 453
- Objektivnost 23, 24, 28, 30, 121, 329
- Obrnjena perspektiva 411, 412
- Odnos 6, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 37, 41, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 66, 68, 70, 72, 77, 78, 82, 88, 101, 110, 111, 153, 189, 201, 232, 246, 271, 275, 276, 283, 350, 351, 360, 366, 367, 380, 387, 388, 394, 416, 432, 444, 447, 469, 473, 476, 480
- Onstranstvo 7, 146, 161, 381
- Paleolitik 67, 116, 195, 258, 269
- Paleolitski 7, 8, 176, 254, 255, 257, 258, 259, 261, 262, 263, 269, 361
- Paradoks 7, 87, 193, 280, 302, 413, 452, 478
- Percepcija 6, 13, 14, 30, 32, 35, 37, 38, 40, 41, 45, 49, 50
- Performance 361, 444
- Performirati 23
- Perspektiva 407, 411, 412
- Poetika 208
- Poiein 62, 221
- Poesis 208
- Postmoderna 17, 188, 350, 361, 417, 418, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 431, 433, 435, 448
- Praksa (vsakdanja, produktivna) 8, 51, 102, 211, 218, 236, 246, 292, 293, 395, 472
- Pralikovnost 198, 253, 254, 258
- Prapok 147, 148, 163
- Premisa 7, 33, 237, 238, 377
- Proces 41, 44, 55, 66, 71, 73, 75, 82, 101, 109, 129, 149, 156, 172, 203, 207, 211, 212, 214, 217, 225, 229, 231, 232, 262, 269, 328, 337, 344, 349, 356, 361, 389, 415, 428, 429, 439, 455, 476
- Procesualnost 428
- Prostor (naravni, ploskoviti, duhovni) 7, 8, 9, 16, 17, 45, 52, 69, 70, 163, 166, 195, 196, 200, 212, 222, 233, 258, 265, 283, 324, 326, 333, 338, 341, 342, 344, 368, 369, 384, 387,

- 391, 397, 398, 399, 400, 401,
403, 406, 409, 415, 416, 418,
424, 443, 452, 453, 474
- Raziskovanje** 6, 17, 25, 26, 27,
28, 32, 48, 49, 92, 98, 100,
108, 111, 371, 440
- Realizem** 262, 438
- Realnost** 7, 22, 71, 132, 146, 161,
205, 208, 218, 232, 387, 413,
417, 430, 433, 438
- Red** 8, 67, 68, 75, 140, 177, 212,
214, 229, 259, 281, 327, 328,
329, 339, 342, 378, 409
- Religija** 6, 11, 14, 16, 26, 30, 39,
52, 54, 59, 89, 92, 93, 96, 97,
115, 116, 117, 119, 131, 143, 145,
146, 153, 172, 173, 185, 186,
194, 237, 238, 239, 240, 242,
244, 245, 252, 253, 254, 258,
269, 270, 271, 332, 359, 361,
373, 374, 387, 449, 450, 451,
452, 453, 455, 456, 458, 478
- Resnica** 6, 24, 25, 26, 28, 76,
95, 101, 104, 141, 144, 152,
173, 209, 282, 287, 370, 371,
372, 434
- Rhizomski** 421
- Ritual** 8, 96, 176, 258, 483, 493
- Semantika** 8, 223, 292, 384
- Semantizem** 7, 62, 245, 249
- Silogizem** 7, 237
- Simbioza** 8, 9, 17, 116, 349, 361,
362, 396, 474
- Simbol** 86, 87, 124, 128, 194,
264, 328, 332, 348, 360, 380,
381, 382, 389, 439
- Srednjeveški(o)** 8, 9, 349, 362,
364, 366, 367, 368, 380, 381,
382, 388, 391, 392, 395, 396,
397, 398, 391, 392, 395, 396,
397, 398, 400, 402, 403, 404,
407, 408, 412, 473, 474
- Srednji vek** 17, 362, 363, 364,
413
- Struktura** 17, 22, 69, 70, 110,
157, 225, 275, 314, 369
- Stvarnost** 26, 41, 59, 86, 107,
119, 151, 152, 155, 174, 191, 198,
219, 328, 330, 344, 355, 356,
357, 382, 387
- Subjektivno(st)** 13, 17, 24, 30,
106, 110, 162, 166, 167, 177,
186, 224, 237, 240, 328, 329,
344, 345, 346, 347, 361, 420
- Surrealizem** 442, 443
- Teorija (relativnostna, filozof-
ska, likovna, umetnostna)**
39, 91, 92, 125, 167, 193, 207,
222, 232, 278, 288, 422
- Transcendenca** 7, 58, 83, 154,
165, 167, 168, 170, 171, 185,
216, 219, 238, 239
- Učlovečenje** 279, 291, 349
- Velika zgodba** 7, 102, 132, 134,
135, 139, 141, 142, 236, 285,
287, 288, 354, 418, 421, 422
- Videti** 8, 13, 29, 36, 45, 46, 48,

STVARNO KAZALO

50, 55, 58, 78, 99, 112, 124, 142, 171, 182, 213, 294, 327, 333, 348, 380, 439, 447, 448, 463	Znanost 22, 24, 26, 58, 89, 90, 103, 129, 140, 143, 153, 165, 166, 177, 181, 183, 185, 210, 227, 284, 288, 330, 423, 438, 467, 498
Vsakdanja praksa 51, 292, 293	Zorni kot 6, 37, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 107, 111, 191, 408, 427, 468
Zgodba 7, 34, 38, 39, 40, 44, 67, 85, 102, 105, 134, 135, 136, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 176, 263, 269, 270, 360, 373, 422, 429	Zunanost 6, 14, 46, 59, 60, 61, 62, 67, 70, 75, 76, 78, 82, 83, 85, 86, 105, 112, 314
Znakovni sistem 211	Želja 6, 22, 23, 24, 28, 49, 74, 153, 154, 155, 185, 244, 336, 419, 449
Znakovnost 7, 197, 198	
Znanje 47, 48, 156, 157, 380, 381	

JOŽEF MUHOVIČ

se je rodil 22. decembra 1954 v kraju Sv. Lenart pri Gornjem Gradu (občina Mozirje). Po maturi je študiral na Akademiji za likovno umetnost Univerze v Ljubljani in tam na slikarskem oddelku leta 1977 tudi diplomiral. Na isti ustanovi je nato opravil še postdiplomski študij slikarstva (MA 1980) in grafike (MA 1981). Vzporedno je študiral filozofijo na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani (magistriral 1981, doktoriral 1986). V letih 1993–1996 se je kot štipendist fundacije Alexandra von Humboldta (*Alexander von Humboldt-Stiftung*) postdoktorsko izpopolnjeval na *Otto-von-Guericke-Universität* v Magdeburgu (prof. Wolfgang Welsch) in na *Freie Universität* v Berlinu (prof. Albrecht Wellmer).

Zaposlen je kot redni profesor za likovno teorijo na Akademiji za likovno umetnost Univerze v Ljubljani.

Ukvarja se s slikarstvom in grafiko ter objavlja razprave in članke s področja likovne teorije in estetike.

Svojo likovno ustvarjalnost je doslej predstavil na 22 samostojnih razstavah doma in v tujini (Ljubljana, Maribor, Celje, Dunaj, Berlin, Kostanjevica na Krki) in na 98 skupinskih razstavah. Njegova umetniška dela se nahajajo v zbirkah različnih muzejev in galerij, kot so npr. Grafična zbirka Albertina (Dunaj), Kunstbibliothek Berlin, Kleine Galerie (Dunaj), Grafična zbirka Bienala slovenske grafike (Novo Mesto), Muzej moderne umetnosti (Celje) itd.

Njegova znanstvena bibliografija obsega 92 bibliografskih enot (od tega 19 tujejezičnih). Poleg knjige *Umetnost in religija* (Ljubljana: Logos, 2002) pripravlja še knjižni monografiji *Likovna poetika* (izide predvidoma 2003) in *Umetnost, znanost in vizualizacija* (izide predvidoma 2005).

Je mogoče, da ob *tostranski* obstaja še kakšna
onstranska resničnost?

Je mogoče, da ob naravnih zakonih obstaja
tudi Zakonodajalec?

Je mogoče, da ima religija ontološki
raison d'être?

Je mogoče na ta vprašanja
verodostojno odgovoriti?



O zunanosti in notranosti v fenomenih.

O naravi umetniške artikulacije.

O dolgoročnih posledicah paleolitske
in neolitske umetnosti.

O likovni ustvarjalnosti na delu.

O matrici lepote.

O resni in popularni umetnosti.



Zakaj se umetnost in religija ne znata pogrešati?

Na čem temelji koprodukcija Muz in metafizike?

Zakaj ni religije brez simbola?

Kako to, da umetnost dobro deluje
le na naročniški pogon?

Do kam lahko seže kontrapunkt slike in Besede?

Kaj se zgodi, če se Misterij loči od forme
in forma od Ideala?

Kakšne so perspektive sakralne umetnosti?