

# philo Logos

## 2

BAUDRILLARD • YOURCENAR  
LEONARDO • HÖLDERLIN  
UPANIŠADE • SCHLEIERMACHER  
EMPEDOKLES • BADIOU

POGOVORNI VEČERI  
2006/07

Tiskana izdaja knjige je izšla leta 2007  
ISBN 978-961-6519-25-0

philo  
Logos  
2

POGOVORNI VEČERI  
2006/07

Ljubljana  
2016

---

Elektronska knjižna zbirka



e-05

PHILO LOGOS 2

Pogovorni večeri  
2005/06

Uvodna beseda *Gorazd Kocijančič in Vid Snoj*  
Organizacija pogovornih večerov *Slovanska knjižnica*  
*in KUD Logos*

Pretipkavanje pogovorov po zvočnem zapisu  
*Sabina Barle Kragelj*  
Fotografije *Lucijan Bratuš*

Oblikovanje elektronske izdaje *Lucijan Bratuš*

Izdajatelj



Za KUD Logos *Mateja Komel Snoj*  
Ljubljana 2016

Elektronski vir (pdf)  
Način dostopa (URL):  
<http://www.kud-logos.si/>

---

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v  
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani  
COBISS.SI-ID=287563776  
ISBN 978-961-7011-02-9 (pdf)

---

---

## KAZALO

7	Uvodna beseda
9	Koncept pogovornih večerov Philologos
12	Nastopajoči na pogovornih večerih Philologos 2006/07
15	Prvi pogovorni večer Jean Baudrillard: <i>Duh terorizma</i>
17	Izbrana odlomka
19	Pogovor
59	Drugi pogovorni večer Marguerite Yourcenar: <i>Hadrijanovi spomini</i>
61	Izbrani odlomki
67	Pogovor
105	Tretji pogovorni večer Leonardo da Vinci: <i>Traktat o slikarstvu</i>
107	Izbrani odlomki
127	Pogovor
169	Četrti pogovorni večer Friedrich Hölderlin: <i>Pozne himne</i>
171	Izbrani odlomek
179	Pogovor
219	Peti pogovorni večer Lenart Škof: <i>Upanišade. Besede vedske Indije</i>
221	Izbrani odlomek
229	Pogovor

---

269	Šesti pogovorni večer Friedrich Schleiermacher: <i>O religiji.</i> <i>Govori izobraženim med njenimi zaničevalci</i>
271	Izbrana odlomka
279	Pogovor
317	Sedmi pogovorni večer Empedokles: <i>Fragmenti</i>
319	Izbrani odlomki
321	Pogovor
357	Osmi pogovorni večer Alain Badiou: <i>20. stoletje</i>
359	Izbrani odlomki
369	Pogovor

---

## UVODNA BESEDA

*Tres faciunt collegium.* Trojstvo je že stvar institucije. Dvojstvo je nevarno. Lahko je le dolgočasna ponovitev, lahko pa kaže prekipevanje življenja, ki se ne more zadovoljiti s svojo prvo manifestacijo.

Knjiga *Philologos 2* prinaša drugi cikel pogovornih večerov *Philologos* ob izbranih prevodnih knjigah iz obdobja zadnjih dveh let, ki so v organizaciji Slovanske knjižnice in KUD *Logos* potekali od oktobra 2006 do maja 2007. Lani sva v »Uvodni besedi« k *Philologosu 1* med drugim zapisala:

Misel je kot *lógos* (eden izmed pomenov te grške besede je »pogovor«) dolžna stopiti iz varnega geta istomišljenikov in se izkazati prav v pogovoru, v zmeraj znova spodletelem poskusu prepričati drugega in s tem premagati a-logosnost svojega lastnega mišljenja. V poskusu, ki je uspeh tudi v svoji spodletelosti. *Philologosovo* sporočilo zato ni prazen apel: vabilu so se odzvali nekateri najuglednejši predstavniki poglobitvni usmeritev in šol slovenskega mišljenja. To kaže, da vsi začnemo kot nekaj svojega čutiti imperativ miselnosti misli, ki za svoj obstoj potrebuje dialog.

Knjiga dokumentira srečevanje različnih miselnih zasnutkov, ki so se izoblikovali na različnih področjih filozofije oziroma na področjih različnih ved, rastejo iz različnih teoretičnih zastavkov in nosijo s sabo različne idiosinkrazije. Priče smo bili mnogim oblikam srečevanja med njimi: drsenju drugega ob drugem, dotikanju drugega z drugim, soočenju med njimi. Njihovi šibkosti in moči, zadetkom in zgrešitvam. Vse to tvori dinamiko pogovorov v prvem *Philologosovem* ciklu.

Uvodno popotnico prvemu *Philologosovemu* ciklu sva sklenila z napovedjo drugega. Ta je zdaj pred bralcem. Kaj reči o njem?

Vse že napisano se da izreči znova. Novost, ki se je, kot je videti, uveljavila, pa kljub temu še zmeraj ostaja novost:

Philologos v pogovor zapleta in v prostoru dialoga združuje različne filozofske misli in teoretične usmeritve na Slovenskem, ki takšnega prostora nimajo nikjer drugje. In ob kresanju heterogenih misli včasih vidimo iskre, ki osvetljujejo nekaj, kar sploh še ni bilo mišljeno.

Philologosovi dialogi morda potrebujejo eno samo didaskalijo, ki naj bralcu zariše situacijo na prizorišču neposredno po izteku pogovora: tudi če pogovor kdaj postane ostro polemičen, podoben besedni vojni, se zmeraj izteče simpoziastično. V so-pitje. Ta lekcija presega *lógos* in nagovarja ves *polis*.

*Urednika knjige*  
*Gorazd Kocijančič in Vid Snoj*

V Ljubljani, 30. decembra 2007



---

## KONCEPT POGOVORNIH VEČEROV PHILOLOGOS

### 1. Vsebina

Nova prireditev je zasnovana kot pogovor o izbrani knjigi (največkrat filozofski, pa tudi literarni ali knjigi o literaturi, slikarstvu, glasbi itn.), ki je v slovenščini izšla v zadnjih dveh ali tudi nekaj več letih. Pogovor izhaja iz natančnega branja. To branje se osredinja na problem, ki se postavlja v knjigi, in ga iz-postavlja: zvesto sledi postavljanju problema v horizontu teksta, vendar ne ostaja le znotraj tega horizonta, ampak ga širi s horizontom izpostavljenega problema.

### 2. Dogajalna struktura

Natančno branje kot naprejšnje branje opravi dva ekspozitorja, katerima se odzove debatni »zbor«. Ekspozitorja ne bereta nujno *pro* oziroma *contra*, v vlogah protagonista in antagonist. Vendar je neogibna različnost njunih branj osnovni strukturni element, ki zagotavlja dramatično napetost. Ta različnost pomaga sprožiti debato in jo tudi v nadaljevanju dramatično strukturirati.

Da se branje ne bi izjalovilo v poljubno rapsodijo vtisov, ima eden izmed ekspozitorjev poleg tega nalogo, da še pred samim dogodkom, najraje po dogovoru s svojim parom, izbere krajši odlomek v knjigi in določi tematsko žarišče branja; na primer: prispodobo o votlini v Platonovi *Državi* in problem filozofske metafizike kot nauka o nevidnem ali problem filozofske eksistence in njenega smisla ipd. Izbrani odlomek se vsakič najavi vnaprej (lahko le s stranmi v knjigi), tako da ga debatni zbor, pa tudi molčeči del poslušalstva, lahko prej prebere in se pripravi nanj.

### 3. Ime

Prireditev se imenuje *Philologos*. To poimenovanje je mogoče različno razumeti. V sebi lahko skriva avtorski podpis

društva. Nadalje po svoji sestavi zbuja očitno podobnost s prejšnjo društveno prireditvijo, Philocafejem, in vzpostavlja kontinuiteto z njo. Poleg tega lahko philo-logos kot večpomenska sestavljenka označuje »filozofsko besedo«, se pravi novo prireditev kot torišče filozofske metagovorice oziroma refleksije. Ali pa, navsezadnje, meri na to, kar takšna refleksija predpostavlja – na »ljubezen do besede« –, oziroma na »tistega, ki ima rad besedo« in ki to ljubezen tudi dejavno izraža v branju – na filologa. *Philologos* je javna inscenacija filologije v najširšem pomenu.





## NASTOPAJOČI NA POGOVORNIH VEČERIH PHILOLOGOS 2006/07

- Borja Bolčina (1976), študent primerjalne književnosti  
Žiga Cerkvenik (1983), podiplomski študent politologije  
Jan Ciglencečki (1980), filozof  
Pavel Fajdiga (1954), prevajalec in filozof  
Vladimir Gajšek (1946), pisatelj in pesnik  
Tine Hribar (1941), filozof in prevajalec  
Monika Jerič (1974), literarna zgodovinarica in teoretičarka  
Romuald Jovan (1932), psihiater  
Alenka Jovanovski (1974), literarna zgodovinarica  
in teoretičarka  
Milica Kač (1953), prevajalka in naravoslovka  
Branko Klun (1968), filozof  
Gorazd Kocijančič (1964), filozof  
Janez Koman (1951), arhitekt  
Janko Kos (1931), literarni zgodovinar in teoretik, filozof  
Aleš Košar (1964), prevajalec in filozof  
Manca Košir (1948), sociologinja in publicistka  
Edi Kovač (1950), filozof in esejist  
Primož Krašovec (1979), podiplomski študent sociologije  
Darko Likar (1952), arhitekt  
Katarina Marinčič (1968), pisateljica in literarna  
zgodovinarica  
Marko Marinčič (1968), klasični filolog in prevajalec  
Dušan Merc (1952), pisatelj  
Jure Mikuž (1949), umetnostni zgodovinar  
Boris A. Novak (1953), pesnik, literarni zgodovinar  
in teoretik, prevajalec  
Vlasta Pacheiner-Klander (1932), literarna zgodovinarica  
in prevajalka  
Neda Pagon (1941), sociologinja, publicistka in prevajalka  
Stojan Pelko (?), teoretik in zgodovinar filma, filozof

Pavle Rak (1950), pisatelj in prevajalec  
Rado Riha (1948), filozof  
Janko Rožič (1959), arhitekt in esejist  
Brane Senegačnik (1966), pesnik in klasični filolog  
Vid Snoj (1965), literarni zgodovinar in teoretik, filozof  
Janez Strehovec (1950), filozof in mediolog  
Tomaž Šalamun (1941), pesnik  
Boris Šinigoj (1962), filozof in prevajalec  
Alen Širca (1981), filozof in literarni zgodovinar  
Igor Škamperle (1962), sociolog in pisatelj  
Lenart Škof (1972), filozof in religiolog  
Jelica Šumič Riha (1953), filozofinja in prevajalka  
Andrej Ule (1946), filozof  
Marko Urbanija (1941), knjižničar in prevajalec  
Marko Uršič (1951), filozof in pisatelj



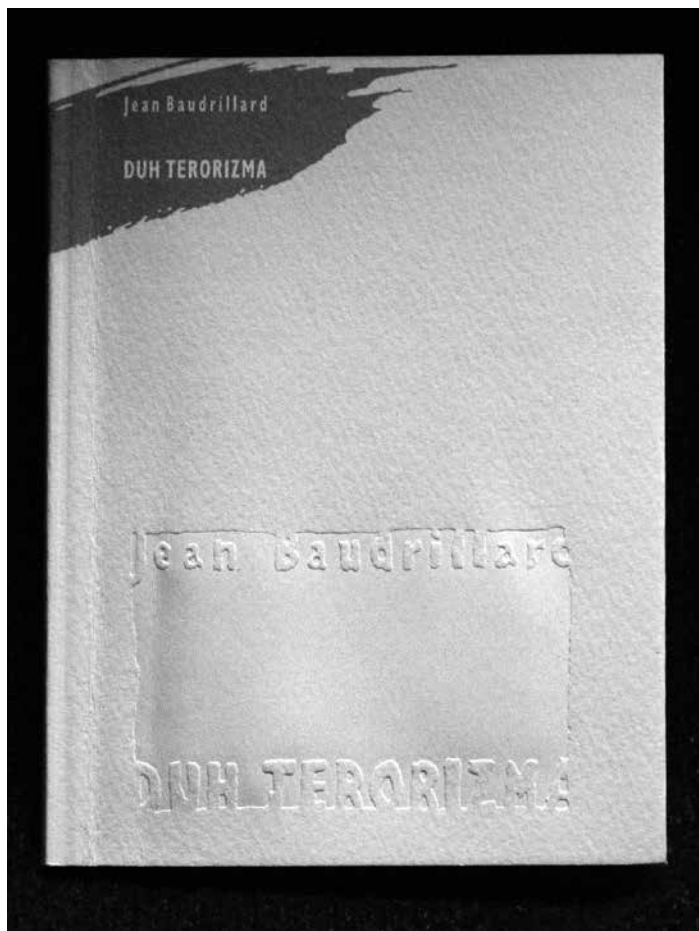


Izhodiščno vprašanje za razpravljanje ob knjigi  
Jeana Baudrillarda  
*Duh terorizma:*

»Je terorizem stranski produkt globalizacije  
ali pa veliko kompleksnejši pojav?«

Uvajalca večera  
DR. JANEZ STREHOVEC IN PAVLE RAK

12. oktober 2006



Jean Baudrillard

*Duh terorizma*

Prevedla Barbara Pogačnik, spremno besedo napisal Primož Repar

Ljubljana: Društvo Apokalipsa, 2005



## IZBRANA ODLOMKA

Vsi komentarji, vse, kar je bilo izrečeno, izdajajo gromozansko abreakcijo na sam dogodek in fascinacijo, s katero deluje na ljudi. Moralna obsodba in sveto združenje proti terorizmu ustrezajo neslutnemu občutku zmagoslavja ob tem, ko vidimo, da se pred našimi očmi sesuva ta svetovna supersila, ali še bolje, ob tem, da opazujemo, kako se nekako uničuje sama, kako v vsem svojem sijaju dela samomor. Kajti prav ona je zaradi te svoje nevzdržne moči povzročila vse to nasilje, s katerim je prežet ves svet, in torej tudi teroristično domišljijo, ki je (ne da bi se tega zavedali) naseljena v vseh nas.

To, da smo sanjarili o tem dogodku, da so o tem sanjarili vsi brez izjeme, kajti nihče se ne more izogniti temu, da ne bi sanjal o uničenju katerekoli sile, ki je postala toliko hegemonična, je nesprejemljivo za zahodnjaško moralno vest, vendar je kljub temu dejstvo, natanko izmerljivo po patetičnem nasilju vseh diskurzov, ki jo želijo izbrisati. [Str. 6–7]

Terorizem je nemoralen. Dogodek s Svetovnim trgovinskim centrom, ta simbolni izziv, je nemoralen in odgovarja globalizaciji, ki je tudi sama nemoralna. Torej bodimo nemoralni in če hočemo pri vsem skupaj kaj razumeti, pokukajmo malce onkraj Dobrega in Zla. Ker imamo vsaj enkrat pred sabo dogodek, ki je izziv ne le za moralo, temveč tudi za vsako drugo obliko interpretacije, poskušajmo imeti inteligenco Zla.

Ključna točka je prav tam: v popolnem protislovju z zahodno filozofijo, filozofijo razsvetljenstva, kar zadeva razmerje med Dobrim in Zlim. Naivno verjamemo, da se napredek Dobrega, njegov vzpon na oblast na vseh področjih (znanosti, tehnika, demokracija, človekove pravice), ujema s porazom Zla. Kot se zdi, ni nihče razumel, da se Dobro in

Zlo povzpeta na prestol hkrati in v istem gibanju. Zmagoslavje enega ne potegne za seboj tudi izbrisa drugega, prej nasprotno. Zlo imamo metafizično za nesrečen spodrseljaj, toda ta aksiom, iz katerega izhajajo vse manihejske oblike boja Dobrega proti Zlu, je iluzoren. Dobro ne zmanjša Zla, sicer pa tudi nasprotno ni res: sta nezvedljiva eden na drugega, hkrati pa je njuno razmerje nerazvezljivo. V bistvu bi Dobro lahko porazilo Zlo le, če bi se odreklo temu, da je Dobro, kajti prav s tem, da si prisvaja svetovni monopol moči, povzroča vračanje štafete nasilja enakih razsežnosti. [Str. 14–16]

## POGOVOR

**PAVEL FAJDIGA:** Dober večer! Z nocojšnjim srečanjem začinjamo drugi cikel Philologosovih večerov. Obravnavali bomo Baudrillardov spis z naslovom *Duh terorizma*, ki je bil prvič objavljen v časopisu *Le Monde* 3. novembra 2001, dva meseca po razvpitem napadu na stolpnici Svetovnega trgovinskega centra v New Yorku (slovenski prevod Barbare Pogačnik je izšel leta 2005 v Filozofski zbirki Društva Apokalipsa).

Jean Baudrillard, rojen leta 1929, spada med tiste sodobne mislece, ki so s svojimi deli zbudili zanimanje tudi v neakademskih krogih in postali celo nekakšne kultne osebnosti. Po izobrazbi je germanist, filozof in sociolog. Svojo misel je začel razvijati v duhu Lefebrovega in Marcusejevega neomarksističnega izročila, vendar je v ostro kritiko sodobne potrošniške družbe kmalu vnesel prvine strukturalistične teorije. Posebno pozornost namenja razčlenitvi sodobne visoke tehnologije in medijev ter njihove vloge v našem vsakdanjem življenju in percepciji stvarnosti. Je izredno plodovit esejist; izdal je že več kot trideset knjižnih del.

Novica o sesutju znamenitih nebotičnikov v New Yorku se je v trenutku razširila po vsem svetu in je povsod pretresla javnost. Vemo, koliko se je o tem dogodku pisalo in govorilo, koliko so se znane in manj znane osebnosti čutile dolžne govoriti o njem in ga obsojati. Jasno je tudi, kaj vse je verižna reakcija na ta dogodek prinesla na svetovni ravni, saj se z njo posredno ali neposredno srečujemo skoraj vsak dan. Poplava besed in podob pa nam ni le predočila tragike dogodka samega, temveč tudi zameglila njegov pravi značaj in hkrati resnični pomen političnih in varnostnih ukrepov, ki so mu sledili. Baudrillardov razmislek se je tej pasti kljub časovni bližini morda nekoliko izmaknil – ali pa tudi ne.

V njegovo misel in spis *Duh terorizma* nas bosta uvedla Pavle Rak in dr. Janez Strehovec, ki jima prepuščam besedo.



**JANEZ STREHOVEC:** Moj prvi vtis ob branju *Duha terorizma* je, da se v njem srečujemo s koncem svojevrstne baudrillardovske lahkotnosti, s koncem pisanja, ki je samo pod obnebjem simulacije – pisanja, v katerem Baudrillard lahko preigrava različne scenarije ter piše filozofski in sociološki esej kot hibrid fikcije in ne-fikcije. Videti je, kot da ga je resničnost konca 20. in začetka 21. stoletja, podobno kot Paula Virilia v delu *La procédure silence* (2000), prisilila k pisanju, ki kaže njegov osebni interes, angažma in kar se da konkretno kritiko. Toda natančnejše razbiranje njegovih stališč in premislek o njih nam bosta pokazala, da je tudi v tem tekstu v marsičem *baudrillardovski* in da nas vsak trenutek zapeljuje z drznimi hipotezami in tezami iz svojega besedilnega stroja. Te pogosto zvenijo kar se da prelomno in provokativno, vendar njihova izpeljava nikakor povsem ne prepriča družbenokritično in nekonformistično naravnanebralca.

Ena izmed mojih temeljnih ugotovitev ob branju *Duha terorizma* je, da ta tekst ni toliko kritičen do islamskega terorizma, ampak bolj do globalizacije kot načina življenja, komuniciranja in funkcioniranja prebivalcev razvitega sveta in tudi tistih drugih, prostovoljno ali neprostovoljno vključenih v njegov pogon, ki predpostavlja globalno mobilizacijo. Ta je mogoča zaradi povsem prehodnega sveta, ki je, ko gre za informacije in kapital, raven in gladek, brez kakršnih koli ovir – *The World is Flat* se nadvse ustrezno glasi naslov uspešnice Thomasa L. Friedmana iz leta 2005 –, prehodnost sveta pa omogočajo novi mediji in tehnologije, nova ekonomija in politični subjekti.

Baudrillardova osrednja teza je, da je terorizem sodobni partner globalizacije in da ga je prek antagonizma z njo mogoče ustrezneje pojasniti kot na podlagi anarhizma, nihilizma in fanatizma. Globalizacija je zanj nekaj izrazito negativnega, saj je prelomila z univerzalizacijo, ki se je opirala na človeške pravice, svobodo, kulturo in demokracijo. Povezana je s tehnologijo, trgom, turizmom in informacijami. Zanj o

je značilna uniformirana misel o enem univerzumu. Njeno prvo področje – in področje, na katerem uspeva – je trg z menjavo izdelkov in denarja, v kulturi pa pomeni promiskuiteto znakov in vrednot ter funkcionira celo kot oblika pornografije. V njej se ne manifestira le homogenizacija, temveč tudi fragmentiranje; dislokacija zamenjuje centralizacijo, ekscentricizem – in ne decentralizacija – koncentracijo. Poleg tega sta njeni posledici diskriminacija in izključevanje.

Hkrati lahko dandanes govorimo o virtualni globalni kulturi oziroma tehno-strukturi, ki je univerzalne koncepte zamenjala z zasloni, mrežami, številkami, imanentnostmi in prostorsko-časovnim kontinuumom brez globine. V njej se kaže konec dialektike, misli negativnosti in naravne referenčnosti, iz česar izhaja nekaj nereferenčnega, strašljivega, in sicer nasilje globalnega, ki temelji na tehniški dovršenosti, totalni organiziranosti in integralni cirkulaciji. Zaradi odprave dialektike negativnosti pa je kultura poglobitnega toka, opredeljena s samooklicano pozitivnostjo in dobrim, neverjetno ranljiva; ni je mogoče samo napasti, ampak jo lahko doleti še nekaj hujšega – ponižanje.

Zato Baudrillard tekst *Nasilje globalnega* končuje z mislijo, da je terorizem sodba in kazen, s katero naša družba – družba globalnega – kaznuje samo sebe. S to mislijo razodeva svoje kar se da kritično in odklonilno stališče do sveta, katerega del smo tudi prebivalci Slovenije. Zakaj takšna radikalna trditev in na kaj je oprta?

Upora nasilju globalnega so dandanes zmožne samo singularnosti, ki niso alternativne ali deklarirano antiglobalizacijske, ampak predstavljajo drugačen simbolni red ter imajo v njem tudi veliko oporo in svojstveno premoč. Baudrillard v *Duhu terorizma* pravi: »Radikalna razlika je v tem, da imajo teroristi poleg orožij, ki so orožja sistema, v rokah tudi usodno orožje: svojo lastno smrt« (str. 22). Ker jim prav participacija pri smrti kot simbolnem orožju (in ne le pri sodobni dovršenosti visokih tehnologij) omogoča presežek in z njim povezan uspeh, Baudrillard ugotavlja, da je

bila globalna moč z 11. septembrom 2001 ponižana. Teroristi so ji namreč zadali udarec, na katerega ni mogla ne znala ustrezno odgovoriti. Poražena je bila na simbolni ravni. *War on terror*, ki je sledila, je le odgovor na agresijo, ne pa na izzive simbolnega.

Še enkrat Baudrillard: »Iz njihove lastne smrti jim je [teroristom] uspelo napraviti absolutno orožje proti sistemu, ki živi od izključevanja smrti, katerega ideal je ideal nič-te smrti. Vsak sistem z ničto smrtjo je sistem z vsoto nič« (str. 18). Globalisti so namreč iz svoje kulture črtali smrt (pa tudi bolečino, ranljivost, staranje, vse attribute negativnosti in slabljenja), in ko je prišlo do spopada s kulturo, ki razpolaga s simbolnim presežkom, so bili nenadoma nemočni, prikrajšani, obsojeni le na tehniški perfekcionizem, ki so si ga zaradi globalizacijske prehodnosti prisvojili tudi njihovi nasprotniki, konkretno islamski teroristi. Tradicionalne ureditve poznajo simbolno menjavo, dar in proti-dar, v njih je mogoče vračanje, recimo Bogu ali naravi, na podlagi žrtvovanja, v globalizirani kulturi pa ni več nikogar, ki bi lahko vračal simbolni dolg.

Ko gre za terorizem, se srečujemo s prizadevanjem za izgraditev kompaktne, vsemogočne, kar se da učinkovite sile. Perfekcionistični *high-tech* razvitega globaliziranega sveta ni dovolj, ampak je potrebna tudi opora v simbolnem in mit-skem, v tem pa je globalizacijska kultura kot kultura tehniškega perfekcionizma in organiziranosti ter čedalje večje siromašnosti na področju vrednot zelo šibka. Videti je celo, da je islamskim teroristom uspela posebna zvižanost (uma), saj so se brez težav polastili visokih tehnologij in ravnanja z njimi ter znajo tako rekoč vse, kar znajo zahodni globalisti. Na drugi strani pa prebivalci razvitega zahodnega sveta zamujajo in so premalo inventivni, ko gre za razvoj novih paradigem (še posebno na področju duhovnega in vrednot). Izgubljajo se v estetizacijah, kozmetiki, neproduktivnem hedonizmu, čedalje bolj so udeleženci gibanj, ki nimajo nika-kršne prihodnosti.

Baudrillard je razumevajoč do terorizma, ki je zanj v marsičem samoumeven odgovor na globalizacijo (zato si je prislužil tudi številne kritike, še posebno v ZDA in Zahodni Evropi), vendar ga tudi relevantno analizira, demistificira. Kaže namreč na njegovo kompaktnost in učinkovitost, ob teroristih-žrtvah-mučenikih pa hkrati tudi na njihovo preračunljivost, svojevrstno klerikalnost in dvoličnost.

Kompaktnost terorističnega projekta je pogoj za njegovo učinkovitost, zato zdaj obrnimo pozornost na posebno naravo te kompaktnosti, ki temelji, če smem tako reči, na učinkoviti povezavi *high-tech* »paketa« z močnim simbolnim in ideološkim presežkom. Za kaj gre pri tem? Se dandanes s podobno kompaktnim in uspešnim projektom srečujemo tudi drugod?

Odgovor na to vprašanje je pozitiven, kajti večina uspešnih sodobnih poslov, podjetij, zvez in projektov temelji na domiselnem, skoraj zarotniškem povezovanju komaj kompatibilnih načel in komponent, ki jih pogost lahko vsaj po analogiji povežemo z Nietzschejevim razločevanjem med apoliničnim in dionizičnim načelom. Na eni strani gre vedno za perfekcionističen *high-tech*, disciplino tržne ekonomije in vojaško organiziranost, na drugi pa so soodnosnik načela discipline in reda različne manifestacije posodobljenega dionizičnega (kot »paketa« simbolnega, iracionalnega, strasti in emocij).

Pomislimo na – v svojih začetkih nedvomno nadvse kompakten – projekt nemškega nacionalsocializma. Tretji rajh nikakor ni temeljil le na doktrini *krvi in tal*, antisemitizmu, arijstvu, starih germanskih mitih in ideologiji nemške prikrajšanosti pri kolonialni delitvi sveta, ki je peljala k *Drang nach Osten*, ampak je bila ta komponenta povsem uravnotežena s skrajno racionalnostjo, organiziranostjo in disciplino modernizacije. Vključevala je vrhunsko vojaško tehnologijo, razvoj popularne kulture in njenih tehnoloških podlag (film, radio), inovativno arhitekturo (z uporabo železobetona in velikih steklenih površin), gradnjo avtocest in razvoj priljub-



ljenega množičnega avtomobila (VW hrošč). Urad »Lepota dela« je značilen primer, ki kaže na uspešno povezavo obeh načel pri pionirskem oblikovanju delavcu prijaznih delovnih prostorov.

Drug, precej sodobnejši primer sožitja ali celo amalgamiranja ideologije in visokotehnološke modernizacije opisujeta angleška družboslovca Richard Barbrook in Andy Cameron v eseju *Kalifornijska ideologija*. V njem analizirata družbene okoliščine, ki omogočajo uspeh kalifornijskih *high-tech* podjetij, opredeljenih s tehnološkim determinizmom, in ugotavljata »bizarno zlitje kulturnega boemstva iz San Francisca s *high-tech* industrijo iz Silicijeve doline«, ki je motivirano z vero v emancipacijski potencial novih tehnologij. Srečujemo se torej z amalgamiranjem tehnološke eksaktnosti in tržne discipline na eni strani in svobodnjaškega duha hipijevstva na drugi, se pravi z – nikakor ne samoumevnim – povezovanjem nasprotnih načel, japijevstva in hipijevstva. To povezovanje je pod obnebjem tehnološkega determinizma poroštvo za stabilno podjetje.

Islamski teroristi zato tu nikakor niso »prvopristopniki«, ampak so nov primer uspelega parazitiranja na amalgamiranju arhaičnega in modernega, simbolne doktrine in tehnološke perfekcije, iracionalnega načela (zanosa) in discipline.

Smiselno se mi zdi zdaj ustaviti pri naravi »simbolnega paketa«, s katerim razpolagajo ti teroristi. To je paket, ki očitno implicira neki »več«, ta pa jim prinaša veliko prednost. Baudrillard pravi, da je čudež njihovega uspeha »v tem, da so se prilagodili svetovni mreži, tehničnemu protokolu, pri tem pa niso niti najmanj izgubili soudeležnosti v igri na življenje in smrt« (str. 24). Srečujemo se torej z različico simbolnega pakta, ki omogoča dejanje, ki je tako učinkovito, kot bi bilo ilustracija teorije kaosa: začetni trk, ki povzroči nepreračunljive posledice.

Zanimiv in relevanten pri tem je Baudrillardov pogled, ki v dejavnosti teroristov ne prepozna delovanja, usmerjenega v popolno izničenje nasprotnika, v dokončno rešitev. Po

njegovem ne gre za terminatorje in vojno zvezd, temveč za izziv in dvoboj, za razmerje do tistih, ki so jih poniževali in ki morajo zdaj sami biti ponižani, vendar ne popolnoma iztrebljeni (prim. str. 29). Teroristom, pravi, ne gre za popolno likvidacijo, ampak za dvobojevalski pakt z nasprotnikom. Videti je, kot da so zmožni nekega sporočila, globalisti pa ne sporočajo ničesar, ampak so samo terminatorji – in prav to je točka, ki zahteva temeljit premislek o njihovem odgovoru globalistov na islamski terorizem. Se mu znajo zoperstaviti s čim drugim kot z *war on terror*, se pravi s projektom, ki ne vključuje nobenega dialoga, ampak le brezmejno nasilje, usmerjeno v izkoreninjenje nasprotnikov, in je – ker so se tudi teroristi priučili zahodnega *high-techa* – čedalje manj uspešno?

*Duh terorizma* je torej kritika globalizirane zahodne kulture, njenih enosmernih ulic in velikih napak, ki jo spremljajo. Alfa in omega te kulture sta ideologija perfekcionističnega tehnicizma in integrativnost na podlagi angleščine kot *lingue france* globaliziranega sveta. Vendar so se v svetu prehodnosti in transparentnosti vsega tega privadili tudi nasprotniki Zahoda, islamski in še kaki drugi teroristi in oporečniki; tudi oni obvladajo *the best of* Zahoda. Kaj potem sploh še preostaja zahodnjakom? Sterilna kozmetika in estetika, *lifting* in mišičnjaška napihnenost? Ne govorijo jezika svojih nasprotnikov in čedalje manj imajo posluha za njihova simbolna sporočila; minus je na njihovi strani.

Približno to je sporočilo Baudrillardovega *Duha terorizma*, če ga seveda jemljemo resno, recimo v tekstu in kontekstu, ki ga ni podpisal samo Jean Baudrillard kot oče teorije simulacije in simulakrov, za katerega je vse zgodovinsko in realno zajeto v simulacijo modelov in *high-tech* učinkov, v hiperrealnost, v kateri ni nič več zares. Naslov predavanja, ki ga je imel leta 1984 v Berlinu in ki je leto pozneje izšlo v reviji Traverses, je bil *L'an 2000 ne passera pas*. V njem pravi, da smo sodobniki konca vseh referenčnih okvirov. Vse se je osvobodilo zgodovinske zavezujočnosti, niza vzrokov

in posledic ter vsebinskega in figurativnega bogastva jezika, zdaj gre le za atomarno in viralno, za binarne opozicije, instrumentalizacijo jezika in posebne *high-tech* učinke, za informacije, ki uničujejo dogodke, in *hi-fi* učinke, ki uničujejo glasbeno bogastvo. V kontekstu omenjenega predavanja in spisov, kot sta *Prosojnost zla* in *Popoln zločin*, se tudi 11. september ni zares dogodil.

Toda ta dogodek se je zgodil. Cinizem bi bil, če bi spregledali njegove usodne učinke na življenje prebivalcev velikega dela našega planeta, ki je postalo tako ali drugače vključeno v globalno vojno zoper terorizem pod taktirko države, ki jo je dejansko prizadel teroristični napad.

**PAVLE RAK:** Ko sem začel premišljevati o nocojšnji témi, sem se spomnil, da smo, ko smo se lani pogovarjali o Derridaju, občasno povsem pozabili nanj in smo vneto pretresali to, o čemer je pisal – Abrahamovo ravnanje z (ne)žrtvovanim sinom. In nocoj čutim, da smo bolj kot kdaj prej na Filologosovih večerih izpostavljeni skušnjavi, da bi namesto o avtorju in njegovem delu govorili o pojavu, ki ga obravnava – o terorizmu. Terorizem se vsiljuje kot téma razmišljanj in pogovorov, če to hočemo ali ne. Grozi namreč, da bo spodkopal temelje tako težko in dolgo grajene politične kulture, in sicer prav v času, ko so nekateri že mislili, da se je pred človeštvom navsezadnje le začela odpirati perspektiva dolgotrajnega mirnega sožitja.

Omenjeni skušnjavi se je gospod Strehovec, izpričan strokovnjak za Baudrillardovo delo, elegantno ognil. Poskusil se ji bom ogniti tudi sam, čeprav nisem tak poznavalec Baudrillardovega opusa, terorizem pa me od nekdanj privlači – kot kača žabo. Vendar me je znal fascinirati tudi Baudrillard. Pri nas ga je sredi sedemdesetih let prejšnjega stoletja omenjal – oziroma ustvarjalno uporabljal njegove (ali njemu ljube) pojme, kot so simbolna menjava, družba koda, simulaker, dar in protidar – Taras Kermauner, pri katerem sem prvič bral tudi o drugih sodobnih francoskih mislecih. Vse to me je leta 1980 spodbudilo k odločitvi, da se zasidram v Franciji

in začnem obiskovati pariška predavanja, saj se mi je francoska misel zdela neprimerno privlačnejša, razgibanejša in uporabnejša od analitične, s katero sem se zvečine ukvarjal do tedaj. Poslušal in bral sem torej Foucaulta, Barthesa, Deleuza, Derridaja, Lévi-Straussa, Serresa in druge, sprva z veliko, potem pa z nekoliko manjšo vnemo, saj sem se preusmeril k študiju teologije, čeprav filozofov nisem nikoli popolnoma pozabil.

Nad francosko filozofijo, družbeno teorijo, antropologijo in zgodovino sem bil resnično očaran. V njih se mi je ponujalo nekaj novega, radikalno drugačnega od tega, česar sem bil vajen. Šlo je za ideje in stališča, vendar tudi za metodo in ne nazadnje za slog, za prave pravcate literarne dosežke: Francozi so kar tekmovali, kdo bo pisal lepše. Toda pojdi-mo po vrsti. Ideje »francoske šole« – če lahko govorimo o šoli – so se mi na splošno kazale veliko bolj »konkretne« in »življenjske« kot dogmatične marksistične razlage, ki smo jih bili tedaj vajeni v Jugoslaviji (dogmatične so bile tudi tedaj, ko so hotele biti antidogmatične), ali od življenja odrezane teme anglosaške analitične filozofije. Vsi – ali skoraj vsi – francoski eseji so obravnavali določene in določljive pojave, naj so se nanašali na življenje ali na književnost, in niso že stotič konstruirali vnaprej postavljene teleološke sheme celotnega in edino mogočega družbenega in zgodovinskega razvoja. Strukturalistična in poststrukturalistična metoda je okenčka svojih mrež gradila na podlagi živih elementov, te mreže pa so se lahko vedno znova aplicirale na resničnost, vsaj tako se mi je zdelo. A verjetno sem se motil. Spominjam se pogovora s prijateljem, pariškim filozofom mojih let, ki je bil osupel ob moji izjavi, da Foucaultove knjige berem zato, da bi iz njih izluščil podlago za kritiko sodobne, predvsem jugoslovanske družbe, ki me je takrat najbolj zanimala. Sam je bil prepričan, da je to nelegitimno, z nekompatibilno mislijo kontaminirano branje, saj Foucault pojave – oziroma njihove strukture – samo opisuje in jih ne kritizira. Ničesar ne projicira. Ničesar ne konstruira. In podobno sva se po-

govarjala tudi o Baudrillardu. (Še zdaj ne morem reči, kdo je imel prav. Verjetno oba, vsak po svoje, saj gre pri novejši »francoski šoli« za mejno pisanje, za nekaj vmesnega med teorijo in literaturo, in to ne daje velike svobode le avtorju, ampak tudi bralcu.)

Kot zdaj vidim stvari, je najfascinantnejša, vendar tudi najproblematicnejša stran »francoske šole« njen slog, literarni postopek, raba in zloraba literarnih zvijač. Njeni teksti so pogosto na meji poezije v dobrem in slabem pomenu besede. Privlačni so, nabiti z energijo, večpomenski, ritmizirani, polni obratov in prelomov, nepričakovanih piruet. Toda po drugi strani – oziroma po isti, le iz drugega zornega kota, odvisno od tega, kaj od njih pričakujemo – znajo pustiti grenek okus poskusa prevare: gre za nediskurzivno oziroma le delno diskurzivno pisanje, zamegljevanje stališč, perspektiv, izjav, zamenjave *pars pro toto*, hitre absolutizacije, napol utemeljene trditve, celo trditve brez vsake utemeljitve, ki se le zdijo verjetne, vendar se iz njih potem izpeljujejo posledice, kot da bi šlo za popolnoma legitimem postopek. To je teoretični in literarni »šamanizem«, ki sta ga najbolj večje upodabljala prav Lacan in Baudrillard ...

Postopek »osvobajanja od diskurza« v teh delih seveda ni nikoli izpeljan do konca, saj sicer ne bi več spadala v sociologijo, psihologijo, literarni esej ali filozofijo; ne, velikokrat gre za zelo svobodno prehajanje iz enega registra v drugega, za bolj ali manj poljubno sosledje odstavkov, izmed katerih nas prvi z argumenti poskuša prepričati o pravilnosti nekaterih stališč, drugi pa prenašajo ali ustvarjajo svobodno lebdeče impresije. Bralec je v zadregi, saj se diskurzivni deli besedil opirajo na impresionistične in misteriozno poetične dele, jemljejo jih kot del argumenta, včasih celo kot aksiom. Če se pusti zapeljati, pritrди tudi zelo ekstravagantnim sklepom.

Postopku zvrstnega alteriranja znotraj besedila je v večini svojih del zavezan tudi Baudrillard. Za bralca oziroma interpreteta je to velik izziv. Kako ločiti stališče avtorja – to, za kar je dejansko odgovoren – od simulakra, provokacije, bolj ali

manj neodgovorne fascinantnosti in zapeljevanja? To je posebno velik izziv, ko gre za besedila, ki so – tako kot to, ki ga obravnavamo nocoj – lahko tudi nevarna. Ki jih na primer lahko razumemo kot opravičilo umora – ali celo spodbudo zanj. Toda o tem nekoliko pozneje.

Baudrillardovo »osvobajanje od diskurza« je precej drugačno v njegovih zgodnjih delih, v katerih imamo močne elemente družbene kritike. V njih se Baudrillard skuša zoperstaviti vseobčemu simuliranju, kodiranju in derealizaciji, pozneje pa odkrito razglša »strategijo simulacije«, namernega zavajanja (*seduction*), zamegljevanja, uničevanja smisla, pomena, resnice, recimo v tekstu *Kaj je teorija?* iz knjige *L'autre par lui-même* (1987) ali pa v naslednjem odlomku iz *Popolnega zločina* (1995):

Šifrirati, ne dešifrirati. Proizvajati iluzijo. Ustvarjati iluzijo, da bi ustvarili dogodek. Narediti enigmatično to, kar je jasno, neinteligibilno to, kar je še preveč inteligibilno, narediti neberljiv dogodek sam. Poudarjati lažno prosojnost sveta, da bi vanj posejali teroristično zmešnjavo. [...] Viralna, kvarna misel, podkupovalka smisla, porojevalka erotične percepcije motnje realnosti.

Ni torej večje naivnosti od naivnosti tistega, ki poskuša takšno misel dešifrirati. Rezultat dešifriranja je v najboljšem primeru nekaj banalnega, naj gre za prevod v diskurzivno obliko, ki vedno razočara, ali za različico zgodbe o novih kraljevih oblačilih. Baudrillard pa se vsakemu očitku izmuzne, saj nas je opozoril vnaprej.

Toda poskusimo vseeno razumeti, za kaj gre (sam sem še vedno zavezan najnaivneje pojmovani rabi *basic language* v vsakdanji komunikaciji, v katero po mojem spada tudi naš pogovor). Seveda vam ne morem servirati resnice o Baudrillardu, ampak le svoje vtise, ponuditi pa jih želim v obliki, ki jo lahko razumete in zavrnete, če mislite drugače. To, kar bom povedal, je seveda poenostavitev, banalizacija Baudrillardovega opusa (kakšen pa naj bi bil povzetek v nekaj stavkih?).

Mislim, da ob vseh protejskih spremembah vendarle lahko izsledimo poglobitveni objekt – in glavnega nasprotnika – misleca Baudrillarda: to je sodobna francoska – ali, malo širše, evropska – družba. Niti ne nasprotnik, že kar sovražnik. Sovražnik, ki ga je treba uničiti. Baudrillard je to sprva poskušal doseči z nekoliko obnovljenimi metodami in pojmovnim aparatom družbene kritike. Kakor drugi veliki predstavniki »francoske šole« tudi on dolguje nekaj Nietzscheju, nekaj Marxu in nekaj (v primerjavi z drugimi manj) Freudu. Na začetku je še stavil na subverzijo revolucionarnega tipa. Toda ko je uvidel, da kulturo, družbo in politiko, ki jih je hotel uničiti in zamenjati, neprimerno radikalneje spodkopavajo druge, učinkovite in zmagoslavne strategije derealizacije in simulacije, jih je, potem ko jih je nekaj časa obravnaval kot zvijačo starega reda, sprejel za svoje in svet simulakrov začel opisovati vsaj nevtralnno, če že ne fascinirano z njegovimi učinki. (Pa tudi to le s figo v žepu, saj se vsaka fascinacija z ničem in praznino neogibno konča v tem, da fasciniranemu postane slabo, kot je razvidno iz prenekaterrega odlomka njegove knjige *Amerika*. Na primer: ameriški sistem je »hiperrealno resničen, ker ima energijo simulakra«, je nepremagljiv, vseprisoten, vsemogočen. Pa vendar: »ali zgolj simulira moč ali pa jo ima v resnici«? Če jo samo simulira, je to priložnost za nas, »nostalgike in fanatike smisla, kulture, posebnosti«, da mu skočimo za vrat, ko se enkrat le zgodi »resnični dogodek«.)

Baudrillard ni osamljen v tem, da se mu v boju proti stari Franciji ne upira nobeno zavezništvo, v danem primeru niti pakt z zmagovitimi simulakri. Še radikalnejša uporabnika takšne politične strategije sta Noam Chomsky in Peter Handke, ki jima je bila v boju proti njenemu sovražniku številka 1 – Ameriki in njeni hegemoniji – dobrodošla tudi pošast, kakršna je bil Miloševićev režim. Toda tu se primerjava, posebno s Handkejem, konča, saj se Baudrillard ne spušča na raven dnevno-političnih perverzij.

Na žalost poenostavljevalca in banalizatorja – tokrat na

mojo – pa se ne drži niti te sheme. Omenjeni občutek – »slabo mi je ob tem, kar me fascinira« – poraja željo po subverziji premoogočne, prezmagovite paradigme (stari sovražnik je že mrtev, sovražnik zdaj postane tisti, ki ga je pokončal, čeprav je še nedavno bil – začasni? prehodni? – zaveznik). Kako premagati zmagovito simulacijo? Sredi knjige *Simulaker in simulacija*, ki izraža vsestransko občudovanje do strategije simulacije, beremo:

Če je vsa strategija dandanes mentalna groza in je odvrčanje [*disuasion*] povezano s suspenzom in večno simulacijo katastrofe, bi bil edini način za ublažitev scenarija to, da *povzročimo* katastrofo, da realno katastrofo vnovič proizvedemo. [...] Natančneje se temu posvečajo teroristi: proti nevidnemu nasilju varnosti spravljajo na dan realno, otipljivo nasilje.

No, pa smo pri terorizmu. Imamo novega sovražnika in novega zaveznika. Ta tekst je bil napisan leta 1981, dolgo pred 11. septembrom. Ko se je Baudrillardu samo sanjalo o možnosti učinkovite proizvodbe realnega dogodka in je le malo verjel vanjo:

Če biti nihilist pomeni do nevzdržne meje prignati hegemonične sisteme, to radikalno potezo zasmehovanja in nasilja, ta izziv, na katerega mora sistem odgovoriti s svojo lastno smrtjo, sem torej terorist in nihilist v teoriji, kot so drugi z orožjem. Teoretično nasilje, ne resnica, je edino sredstvo, ki nam še preostaja (prav tam).

Obstoj, bit in realno so dejansko nemogoči. Edina rešitev iz tega položaja je – poleg metafizičnega zatekanja k višji volji (Božji, ki pa ne velja več) – zločin. Zločin je na začetku vsake civilizacije (*Popoln zločin*).

Pa smo ga priklicali, terorizem? Tudi islamski? (Drago Ocvirk, recimo, govori in piše, kot da bi bil prepričan, da je samo islamski terorizem maligen pojav, in kot da bi šlo pri tem za iznajdbo islamskih teologov.)

Tekst, ki ga obravnavamo, ima naslov *Duh terorizma*. Napisan je bil ob Dogodku, ki ga je Baudrillard dolgo čakal. Ki



ga je želel. Ki je o njem pisal vnaprej. Baudrillard – prerok? Nekje na začetku *Amerike*, napisane leta 1986, z naslado opisuje implozijo, sesuvanje stolpnice, »ki se ruši navpično, kot da bi se spuščala skoz kletno lino in s svojo površino v tleh absorbirala svoje ruševine. [...] Čarovnija modernega rušenja.« V tej knjigi, ki je nekakšna nedosledna in paradoksalna apologija Amerike, tudi nepričakovano izpove, da prenasičenemu ameriškemu sistemu želi AIDS, splošno implozijo, še več, da celo upa, da se je ta implozija že začela – vendar se boji, da gre le za menopavzo, po kateri bo proizvodnja hiperrealnega nič, ki simulira vse, dobila nov zagon. Odstavek, ki ga povzemam, se končuje s pozivom na katastrofalen trk: »Trebaja se je nadejati, da bo naš vstop v tretjo dobo zaznamovan tudi s srečanji tretje vrste (čeprav smo žal – je ta ‚žal‘ iskren? – že imeli našega demona srednje dobe, to je bil fašizem).« In ko se *ta stvar* – trk – zgodi, je Baudrillard očaran: »Konec koncev so to nekako sicer storili oni, mi pa smo to hoteli« (*Duh terorizma*, str. 7).

Tu nekoliko nerad priznam, da je bil eden izmed mojih prvih člankov pamflet v študentskih dneh, objavljen sredi sedemdesetih let prejšnjega stoletja v reviji Problemi. V njem sem opravičeval terorizem – tedaj katoliški, na Irskem in v Baskiji – kot edini način ozaveščanja ljudi, ki so sokrivi za nevzdržen položaj v svetu: ker so sokrivi, naj plačajo, plačajo tudi s svojim življenjem, ali pa naj kaj naredijo, da se položaj spremeni in vzrok za terorizem odpade. Seveda je to preproščina, banalnost – pa vendar je silno podobno Baudrillardovem stališču. Saj Baudrillard trdi prav to: položaj v svetu, z nevzdržno hegemonijo ameriškega sistema simulakrov, je tako zelo nevzdržen, da si vsi želimo vélikega zločina. To je dejstvo, trdi Baudrillard, to je v skladu z današnjo svetovno paradigmo (s popolno prevlado ameriškega sistema, »terorjem uresničene utopije«, ki mu nujno odgovarja »viralni upor« prezirane posebnosti), to je usodnost, ki se ji ne da uiti: vsi, brez izjeme, smo solidarni s teroristi.

Ocena tega dejstva, s stališča vrednot, na lestvici Dobro

– Zlo? Ni je! Vsaj ne eksplicitne, čeprav se da sklepati, da se Baudrillard nagiba k takšnemu vrednotenju terorizma, kot ga gojijo francoski intelektualni krogi, kadar gre za revolucionarni teror. Vendar je njegova terminologija nekoliko drugačna (čeprav je tudi ta »že videna«). V klasičnih revolucionarnih tekstih je revolucionarni teror nekaj samo po sebi dobrega, saj uničuje Zlo. Tu pa pojmi zamenjajo mesta na lestvici vrednot – in če hočemo, lahko naredimo korak v nasprotni smeri. Problem postane terminološki.

Pri tem gre za širši kontekst, ne le za terorizem in konkretno teroristično dejanje, ki je spodbudilo nastanek Baudrillardovega teksta. Rekel bi, da gre za pojmovanje sveta, svetovnih sistemov in njihovega prehajanja drug v drugega. Po Baudrillardu je zahodna filozofija, filozofija razsvetljenstva, naivno verjela, »da se napredek Dobrega, njegov vzpon na oblast [...], ujema s porazom Zla« (str. 15). Toda v resnici naj ne bi bilo tako. Osrednjega pomena za funkcioniranje sveta je, da sta Dobro in Zlo »nezvedljiva eden na drugega« (prav tam), da ne sme biti nobene prevlade. Odkar pa je Dobro prevzelo totalno oblast, imamo neznosen totalitarizem Dobrega, ameriškega sna, uresničene utopije – Baudrillard ne govori o neznosnosti »v imenu Dobrega«, ampak pusti, da je to kar neznosnost Dobrega samega – in prav zato se sesuva svet. Rehabilitacija principa Zla je po njegovem edina rešitev za svet. V knjižici *L'autre par lui-même* pravi, da je »treba prebuditi princip Zla«, saj bi to bila »edina protiutež našemu sedanjem položaju«. V *Duhu terorizma* to sodbo ponovi. Imamo neki svetovni red, ki je pravzaprav hegemonična nadvlada, vseeno kakšna in vseeno česa: »... če bi svetu vladal islam, bi se terorizem vzdignil proti islamu« (str. 14). Ker pa mu vlada Dobro, se je terorizem vzdignil proti Dobremu. In z njim moramo simpatizirati, mu pomagati, saj je to edina rešitev.

Baudrillard nas vabi, naj »pokukamo onkraj Dobrega in Zla«. Namen tega kukanja je, da pridemo do umevanja Zla. Onkraj Dobrega in Zla pa ni nekaj, kar ni ne Dobro ne Zlo,

ni nič tretjega, ampak je Zlo. In to Zlo je »dobro« oziroma odrešilno.

Te (samo terminološke?) igrice si ni izmislil Baudrillard. Najdemo jo pri zagovornikih markiza de Sada, še prej pri Nietzscheju in, še prej, v poskusih povzdigniti na prestol padelega angela, nekdanjega angela svetlobe, Satana. Ne trdim, da Baudrillard, ko govori o terorizmu, in vsi tisti, ki nam kot rešitev iz neznosnega položaja, v kateri so nas spravile meščanske vrednote, predlagajo de Sada, mislijo resno, naj vsi skupaj začnemo mučiti in pobijati svoje bližnje. Verjetno hočejo po svoje poudariti neznosnost nastalega položaja. Vendar imajo v mislih le sistemske paradigme, ne pa usodo konkretnih ljudi, ki v tem primeru postanejo žrtve.

Simptomatično je, kar Baudrillard zapiše o nasilju, namreč da je »lahko samo po sebi popolnoma banalno in neškodljivo« (str. 32). Samo pomislite, razcefrajo vas na koščke – in to je lahko neškodljivo. Seveda, konkretno za vas, za vaše bližnje in še marsikoga drugega je škodljivo – neškodljivo je »samo po sebi«. V Baudrillardovem diskurzu so žrtve odsotne (razen enkrat). Sicer gre za »teroristični transfer položaja« (str. 11). Gre za to, da je *sistem* »sam ustvaril objektivne pogoje za te povračilne ukrepe«. Da teroristi »*sistemu*, katerega presežek moči predstavlja nerazrešljiv izziv, [...] odgovarjajo z dokončnim dejanjem«. Da je terorizem »dejanje, ki v srcu generaliziranega *sistema* menjave spet vzpostavlja ireduktibilno edinstvenost. Vse edinstvenosti (zvrsti, posamezniki, kulture), ki so s svojo smrtjo plačale vzpostavitev svetovnega tržnega *sistema*, uravnanega od ene same sile, se danes maščujejo s tem *terorističnim transferjem položaja*« (prav tam). Sistem, samo sistem. In komu se maščujejo »posamezniki«? Sistemu ali drugim posameznikom? Čeprav je vprašanje navivno, je nanj treba odgovoriti, sicer govor postane ne-odgovoren. (Namenoma pozabljam, da teroristična teorija, ki ji ni do resnice, ampak do zapeljevanja, niti noče odgovarjati.)

Seveda, nobenemu avtorju ne moremo zameriti, da v svojem tekstu ni obravnaval tega, česar niti ni imel name-

na obravnavati. Le žal nam je lahko, da v celotnem opusu Baudrillarda, de Sadovih zagovornikov in podobnih teoretikov ni prostora za konkretno izkušnjo dobrega, za to, kar v zgodovini lahko naredi dober človek. Vsi, ki smo imeli srečo občutiti učinke takšnega delovanja, delovanja dobrega človeka, vemo, da je mogoč tudi drugačen »transfer položaja«, ne le terorističen. Toda to je stvar izkušnje, ne pa – vseeno ali diskurzivne ali zapeljevalske – teorije, naj bo še tako bleščeča.

**PAVEL FAJDIGA:** Zdaj lahko začnemo pogovor.

**VID SNOJ:** Bom jaz, če ne bo, kot zgleđa, noben drug. Skušal se bom navezati na oba govorca in se potem vrniti k Baudrillardovi knjigi, čeprav je Pavle uvodoma rekel, da bo to najbrž pogovor, v katerem bomo bolj govorili o témi knjige kot o avtorju in knjigi sami.

**PAVLE RAK:** Ničesar nisem prejudiciral.

**VID SNOJ:** Saj tudi jaz ne želim prejudicirati, to le domnevam. Torej – skušal se bom vrniti k uvodnemu referiranju in še nekoliko izostriti misli, ki so bile ne samo navržene, ampak tudi že izpeljane.

Gospod Strehovec je rekel, da Baudrillard v svoji knjigi bolj napada globalizacijo kot islamski terorizem, čeprav je povod zanjo teroristični napad 11. septembra 2001 na svetovni trgovinski center v New Yorku, napad na globalizacijo, na svetovni sistem. Nekje proti koncu svojega referiranja je omenil (in s tem pravzaprav povzel svoje poročanje o Baudrillardovem razmerju do terorizma), da so se teroristi prilagodili svetovni mreži in da so obvladali tehnični protokol, se pravi, da so postali zmožni igrati na karto sodobne tehnologije: sodobni terorist lahko z mobilnim telefonom sproži nasilno akcijo, pri tem pa se zla ne igra v računalniški igrici, ne uprizarja ga v virtualnem, ampak v resničnem svetu in igra igro na življenje in smrt. Pri teroristični igri na tehnologijo, ki se igra v resničnosti, se torej sklepa »pakt«, kot temu pravi Baudrillard, med simbolnim in realnim. Tega pri globalizatorjih, ki se zgubljajo v labirintih virtualnih svetov,

ni. Zato je njihovo sporočilo prazno, sporočilo teroristov pa je prav zaradi stika z realnim, pri katerem gre za življenje in smrt, na neki način polno, vznemirljivo. Vznemirljivo vsekakor za Baudrillarda.

Po drugi strani je razmišljanje, v katerem je Pavle razgrnil historiat Baudrillardove misli, ob Baudrillardovi očitni fascinaciji z globalizacijo in virtualnim svetom oziroma svetom simulakrov spravilo na dan tudi hrbtno stran te fascinacije. Pavle je poudaril, da je bil Baudrillard zmeraj fasciniran s simulakrom, vendar s figo v žepu. Potem je, če vas lahko spomnim, iz teksta, ki ga je Baudrillard napisal že v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, pomenljivo navedel stavek, češ da zdaj čakamo na neki dogodek, ki nam bo omogočil zgrabiti svet simulakrov za vrat – in nazadnje še tisto slikovito, kakor preroško prispodobo stolpnice, ki se sesuva vase, v svojo lastno luknjo pod sabo. Prispodobo, ki nas je gotovo spomnila na 11. september.

Pavletovo podajanje historiata Baudrillardove misli nam je priklicalo pred oči to, kar bi zdaj rad še izostril: Baudrillard je kljub fascinaciji s svetom simulakrov ves čas pričakoval, še več, celo terjal resnični dogodek, ki bo pretrgal vladavino simulacije.

Povsem upravičeno dobimo takšen vtis, in njegov esej *Duh terorizma* lahko beremo kot knjigo o natančno takšnem dogodku, resničnem dogodku, ki naj bi pomenil vdor realnega v svet simulakrov. To je dogodek, ki je, kot se nam dozdeva, Baudrillarda kot nekaj imaginarnega, neka podoba v domišljiji oziroma na platnu ali monitorju, očitno pritegoval že vrsto let. Vendar je šele z 11. septembrom, ko se je v resnici zgodil, lahko postal téma njegove knjige – in s tem, naj dodam, téma, ki je za naš pogovor morda pomembnejša od knjige same, od njene obravnave v knjigi, o kateri govorimo. Kaj je pravzaprav z obravnavo 11. septembra v Baudrillardovi knjigi?

Knjiga se začinja z jasnim tematskim poudarkom: v zvezi z zloglasnim napadom na svetovni trgovinski center že na

začetku beremo o »absolutnem dogodku« (str. 6) in potem, nespregledljivo insinuirajoče, o tem, kako obstaja neki tih komplot, soudeležba nas vseh pri tem, kar se je zgodilo, pri večini seveda samo v domišljiji, za razloček od tistih, ki so ta absolutni, čisti dogodek udejanjili, ga iz domišljije prevedli v resničnost. To, kar se mi zdi v knjigi najintrigantnejše, pa je, da ta dogodek, o katerem pričakujemo, da bo Baudrillarda res nagovoril, v njej *ni opisan kot resničen dogodek*, resnično dejanje, dejanje, ki, prinaša realno v naše simulirane simbolne svetove. V tem je prava *intriga*, ne le zaplet, ampak naklepni zaplet ali, če hočete, naklep te knjige: poigrati se z našim pričakovanjem, tako s pričakovanjem navadnega kakor poučenega (predvsem Baudrillardovega zvestega) bralca, vendar navsezadnje ne le z bralskim pričakovanjem, ampak tudi s težko doumljivo resničnostjo, resničnostjo 11. septembra, ki smo jo zvečine izkusili kot oddaljeni opazovalci.

Tezo, ki sem jo pravkar postavil, najlaže oprem na odlomek, ki ga bom prebral s strani 32 v knjigi: »Bolj kot da bi bilo najprej prisotno nasilje v resničnosti in bi se temu prištel še srh ob sliki, je najprej prisotna slika in temu se nato pridruži še srh ob resničnosti. Nekaj podobnega kot še ena fikcija več, fikcija, ki prekaša fikcijo.«

Navedene Baudrillardove besede, ki morda zvenijo nekoliko abstraktno, se nanašajo na resnični dogodek, dogodek 11. septembra. To, kar govorijo, po mojem je, da ni šlo za resnično dejanje, ki bi dobilo neko sliko oziroma podobo v medijih in bi ta potem tudi pri gledalcih, ki niso bili neposredno navzoči, zbujala srh. Ne, Baudrillard povsem nedvoumno pravi, da se resnični dogodek pravzaprav sploh ni zgodil, *saj je tisto, kar se je zgodilo, že na začetku bila podoba*. Z drugimi besedami, po Baudrillardovem mnenju so teroristi, ki so 11. septembra igrali igro na življenje in smrt, pravzaprav proizvedli fikcijo in jo postavili v resničnost. Dogodek so le uprizorili kot »resničen« dogodek.

Baudrillard na več mestih v knjigi, čeprav ne eksplicitno, omenja razvpit hollywoodski proizvod, tako imenovane filme

katastrofe. Zanimivo je, da lahko v enem izmed teh filmov – mislim, da v filmu z naslovom *True Lies*, ki je bil narejen v devetdesetih letih prejšnjega stoletja in v katerem igra glavno vlogo Arnold Schwarzenegger – celo vidimo prizor, v katerem se arabski terorist, jahajoč na raketi, zaleti v stolpnico. Ameriška filmska produkcija je torej že vnaprej izdelala fikcijo, ki je potem s terorističnim napadom 11. septembra dobila pomen resničnega dogodka. In teroristi so po Baudrillardu uporabili fikcijo, jo postavili v resničnost – vendar resničnega dogodka ni bilo. *Ni fikcija postala resničnost, ampak je postala do konca, absolutno fikcionalizirana resničnost sama.* In tudi srh ob resničnosti, ki je postala fikcija, tudi naš srh ob tem »dogodku« ne more biti nič drugega kakor fikcija. »Še ena fikcija več«, če ponovim Baudrillardove besede. Od tod izhaja, da pakt med simbolnim in realnim, ki ga vzpostavlja teroristična akcija, pelje k fikcionalni osvojitvi resničnosti.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** To, kar je pravkar povedal Vid, je zelo blizu mojemu bralskemu vtisu. V *Duhu terorizma* imamo na eni strani opraviti s kritiko globalizacije in na drugi z diskretno apologijo terorizma. Vendar se mi je ob branju ostreje postavilo vprašanje o formi Baudrillardove kritike in apologije, o abstraktni retoriki, ki poskuša zaplesti dogodek v mrežo besed. Kaj je smisel tega zapletanja? Kaj Baudrillard navsezadnje *želi* storiti z dogodkom?

Zdi se mi, da njegove teze, ki sta jih odlično izpostavila oba ekspozitorja, izhajajo iz temeljne ontološke teze o hiperrealnosti. Hiperrealnost je značilnost biti v sedanjosti. Za Baudrillarda stopi iz tradicionalne dvojnosti fiktivnega in realnega in postane neka nova dimenzija, ki transcendirata dvojnosti tradicionalnega mišljenja. To je tako močna ontološka teza, da je pri razumevanju na videz konkretnega *Duha terorizma* ne smemo pozabiti niti za trenutek.

Posledica dobe hiperrealnosti je vsrkanje celotne biti v sfero družbenega. *Območje socialnega, ki ga kot použito bit tematizira ontologija hiperrealnosti, nekako postane tudi teologija ali, bolje rečeno, teo-logika.* Dogodek sam v Baudrillar-

dovem socialno-ontološko-teološkem diskurzu funkcionira analogno zlu, slabemu, zgrešenemu – *kakón, malum* – v diskurzu tradicionalne metafizike oziroma, konkretno, teodiceje. To, kar se pred bralcem godi v *Duhu terorizma*, zato po mojem ni le kritika globalizacije niti diskretna apologija terorizma, ampak predvsem nova, sekularizirana teodiceja. Teodiceja, v kateri je božanstvo hiperrealna bit sodobnega *sociuma* in ki kot analogon opravičenja zla zahteva in narekuje *razdogodenje dogodka*. Baudrillardov tekst je poskus odpraviti dogodkovnost kot tako. Pokazati navideznost njenega vdora, čeprav se prezentira v absolutnem dogodku, čistem zlu. Pavle je lepo opozoril na svojstveno mešanico diskurzov tega teksta. Prav to pomešanje – tako kot v tradicionalni teodiceji, ki živi od metafore – je zvijača, ki pelje v nepričakovano smer.

Toda zakaj želi Baudrillard v diskurzu – v prepletu literature in teorije, v mlinu besed in misli – pokazati, da se je dogodek pokazal za nekaj navideznega, tako kot se je včasih zlo kazalo za ne-zlo v imenu presežnega Dobrega ali presežnega Resničnega? Kaj je smisel tega početja? Na to vprašanje ne vem odgovora, zlasti ne potem, ko mi v ušesih še odzvanja Pavletov navedek iz Baudrillarda: »mi, nostalgiki in fanatiki smisla, kulture, posebnosti« in tako naprej. Kje je *mi* v tem diskurzu? Kdo je subjekt te sekularizirane ontoteologike in ontoteodiceje hiperrealnosti? Na neki način ga ni več. Lahko je kolektivni subjekt Baudrillardovih prejšnjih spisov, lahko je izginjajoči subjekt, ki je kot usedlina skrit v tem tekstu samem. Ne vem.

**VID SNOJ:** Rad bi dodal nekaj, kar se navezuje na Gorazdov poseg, in hkrati dopolni tisto, kar sem prej sam govoril. Gorazd je rekel, da gre Baudrillardu za odpraveitev dogodkovnosti, za »razdogodenje dogodka«, sam pa sem še prej navedel Baudrillardove besede, češ da je »najprej prisotna slika«. Tako se to glasi v slovenščini.

V slovenskem prevodu ne slišimo ničesar posebnega. Baudrillardov tekst mi žal ni bil na razpolago v izvorniku, ven-



dar sem prav ta navedek iz njega našel v neki nemški knjigi o sodobnem terorizmu. V njej se glasi takole: *Am Anfang war das Bild*, »Na začetku je bila podoba«. Kdor zna nemško in ima v ušesih tudi zven nekaterih sentenc v nemščini, ga ta navedek nekam pelje. Najprej ga pelje k *Evangeliju po Janezu*, ki se po nemško začneja z *Im Anfang war das Wort*, »V začetku je bila Beseda«, in kolikor mu deluje literarni spomin, potem še h Goethejevemu *Faustu: Im Anfang war die Tat*, »V začetku je bilo dejanje«. Pri zamenjavi *Wort* s *Tat*, »besede« z »dejanjem«, Goethe namiguje na stvarniško Božjo besedo, besedo, ki ustvarja, ki deluje – in sam poudarja dejanje, ki ga postavi v začetek. Baudrillardove besede pa so prevedene z *Am Anfang war das Bild*: podoba že na začetku nadomešča dejanje, torej spodrine dogodek oziroma resnično dejanje na njegovem izvirnem kraju. »Absolutno dejanje« oziroma – tudi to je Baudrillardova oznaka – »edinstveni dogodek« 11. septembra ni nič več kot »manhattanski film« (str. 32). Vendar ta ni isto kot hollywoodski film. Je fikcija hollywoodskega filma, ki je postala resničnost.

**PAVLE RAK:** Ustavil bi se pri treh stvareh. Prvič, v tem, da je dogodek tu samo zato, da sproži sliko, se skriva neka logika. Rekel bi, da Baudrillard – čeprav pravi, da si želi dogodek – ne verjame več, da je lahko učinkovit. Ob tem, kako poudarja premoč novega sistema, je zanj edina možnost za dogoditev dogodka – ki je sam po sebi nemočen – to, da deluje kot detonator, kot sprožilec nekega procesa v sistemu simulakrov, ki naj bi povzročil samomor, notranje sesuvanje. To je razmeroma logično, vsaj kot si sam razlagam.

Drugič, besede »mi, fanatiki smisla« sem pri Baudrillardu našel na enem samem mestu. V vseh drugih tekstih daje vtis, kot da mu do smisla sploh ni. Ta dvojnost je zanj značilna: to so fige v žepu, o katerih sem govoril. Ali je resnično fanatik smisla? Ha, kaj naj bi tu pomenilo »resnično«? Je biti fanatik smisla, kot Baudrillard sam razume to sintagmo, že preteklost? Ne vem. Morda je glede smisla prej nostalgik in nostalgijo skriva sam pred sabo – ali pa je ne skriva povsem,

vendar je noče več izpostavljati? Morebiti se mu je le zapisalo, da smo fanatiki smisla, in o tem raje molči, ker je vse skupaj tako ali tako brezupno.

In še tretja stvar. Mislim, da Baudrillard ni osamljen, kar zadeva pozitivno vrednotenje terorizma. Med vrhunskimi intelektualci, ki si to upajo izreči, najdemo precej njegovih somišljenikov. Njegove besede »to smo si mi vsi želeli« se nanašajo na zelo široko populacijo, le da ta o tem ne govori in ne piše. Rad bi opozoril na dialog med Derridajem in Habermasom ob 11. septembru, v katerem oba nekako upravičujeta – predvsem to velja za Derridaja – začetni motiv terorizma. Precejšnja razlika pa je v tem, da je Derridajeva analiza po mojem precej etično utemeljena in njegovo pozitivno vrednotenje terorizma precej zadržano. Tega pri Baudrillardu ni videti.

**JANEZ STREHOVEC:** Od pojava terorizma, ki me vsekakor vznemirja bolj kot Baudrillardova teorija simulacije in pozgodovinskega sveta hiperrealnosti, smo se vrnili k Baudrillardu samemu, ki je na eni strani provokativen, na drugi pa zelo problematičen mislec. Njegovo pisanje je sámo pod obnebjem simulacije, kar sem tudi zapisal v uvodu v slovenski prevod njegovih spisov, ki so izšli pri Kodi. Pogosto prehaja iz ene skrajnosti v drugo. Načelo implozije zajema tudi njegovo pisanje, v katerem je skrajno težko kar koli vzeti zavezujoče resno, se pravi brez zadržkov. Nenehno piše z figo v žepu. Je apostol in advokat hiperrealnega sveta, v katerem so zaradi nove tehnološke in informacijske paradigme vse stvari dobile ekstremne, ne le protinaravne, ampak tudi protizgodovinske oblike. Po svoje je sicer tudi kritik tega sveta, toda v svoji kritiki ne gre do konca. Divje preskakuje iz ene pozicije v drugo. Rekel je, recimo, da se leto 2000 ne bo zgodilo, da dogodkov ni, toda iznenada trdi – ali pa se samo dela –, da se je 11. september vendarle zgodil.

Pri simulaciji gre dejansko za *Am Anfang war das Bild*, za primat slike pred besedo, vendar ne le pred besedo, ampak tudi pred dejanjem in realnim samim. To, da je zem-

ljevid pred teritorijem, je temelj simulacijskega načela, ki ga nedvomno izraža tudi naslednja misel iz Baudrillardove knjige o Ameriki: »Disneyland obstaja zato, da bi prikril, da je Amerika sama že postala Disneyland.« Baudrillard vse-kakor veliko vidi in zanimivo percipira, toda vse vidi kakor v kakem simulacijskem stroju, v obliki binarnih opozicij, stopnjevanja in kontrastiranja, instrumentalistične logike, divjih obratov, genetskih mutacij, viralnih napadov. Videti je, kot da svojo na prvi pogled izrazito družbenokritično teorijo piše kot kak roman.

Pri njem se vse vrti okrog balansiranja med fikcijo in ne-fikcijo. Prvi roman simulacije je zanj *Crash, Trk*, uspešnica J. G. Ballarda iz leta 1973. Roman opisuje svet prometnih nesreč in glavnega junaka, ki uživa v podivjani spolnosti sredi derealiziranega okolja ekstremne nesreče. Srečujemo se z izumetničenostjo na deseto potenco, če si seveda pri-kličemo referenčni okvir etičnih vrednot in zgodbe iz *Trka* postavimo vanj. Ballard v uvodu zapiše, da živimo v velikem romanu, naloga pisatelja dandanes pa je *to invent the reality*, »izumljati realnost«. In Baudrillard je dejansko obseden s tem, s projekcijami izumljanja umetelnih resničnosti v modusih realnega, hiperrealnega in medijsko posredovanega slikovnega pod znamenjem *high-tech* manipulacij in posebnih učinkov. Priče smo prepletanju dogodkov in njihove medijske reference, tekočemu prehajanju iz ene pozicije v drugo. Vse je vključeno v nekakšen simulacijski stroj posebnih učinkov, kibernetike z njenimi povratnimi zankami in mašinerijo spektaklov, vendar ta stroj ne zadeva samo resničnosti, ampak je – menim, da je to ključnega pomena – po-notranjen tudi v Baudrillardovem pisanju, ki je zavezujoče in nezavezujoče hkrati. Tudi Baudrillard piše pod znamenjem *high-tech*-, *hi-fi*-, hiperealnih in obscenih učinkov. Vsekakor lahko ob prvem branju večine njegovih spisov tudi sami pa-demo »noter«, postanemo baudrillardovski, vzamemo zares, kar je zapisano v njegovi besedilni pokrajini, organizirani s posebnimi spektakelskimi učinki jezikovnega zapeljevanja,

poznejše branje pa nam odkrije meje njegovega pristopa. Baudrillard ogromno vidi in opiše, vendar ni nikjer tako natančen, kot so nekateri drugi – pogojno rečeno – francoski poststrukturalisti, recimo Derrida, Foucault, Deleuze in Virilio. Veliko bolj esejističen (se pravi figurativen, metaforičen in stiliziran) je od njih in zato tudi lažje berljiv, všečnejši v svoji literarizirani teoriji. Na drugi strani pa v neskončnem zanosu pisanja vendarle zna navreči številne probleme, ki so lahko tudi téma za resen filozofski pogovor.

Kolega Rak je upravičeno poudaril, da je Baudrillard nevaren, da iz simulacijskega stroja njegovega pisanja izhajajo skrajno nevarne in neodgovorne teze – vendar v tem nikakor ni povsem osamljen, ni izjema. Poznamo tudi druge avtorje na področju sodobnega družboslovja in humanistike, recimo avtorje popularne lacanovske in neolacanovske usmeritve, ki resničnost z neskončno nonšalantnostjo in briljantnimi jezikovnimi igrami opisujejo kot spektakel, kot na visoke tehnologije nezavednega oprto zgodbo. Toda resničnost, v kateri živimo, nas usmerja tudi h kritičnemu premisleku, ki opušča simulacijski in spektakelski dispozitiv. Zato se v tem pogovoru lahko upravičeno lotimo premisleka o smislu in vrednotah v sodobni kulturi, o žrtvi, trpljenju, izrinjenosti, robnih položajih in subjektu ter zato tudi o »paketu simbolnega«, ki smo ga v zahodni kulturi zmožni ohranjati ob vseh izzivih simulacijskega stroja tega sveta, ki – kot ga slika Baudrillard – dejansko obstaja tudi pod obnebjem simulacije, Disneylanda, Hollywooda, podirajočih se stolpnic.

Vse stvari, opisane z baudrillardovskim pisateljskim in analitičnim strojem, se da totalno kritizirati, hkrati pa lahko pri branju tudi uživamo, če, recimo, njegovo teorijo implozije apliciramo na 11. september in napad na manhattanska dvojčka razumemo kot sesutje navznoter, kot učinek črne luknje, ki požira energijo. Podobno kot iluzija – in rdeča obscenost, skrivna obscenost erotike –, ki jo Baudrillard z njenimi čari in obeti vred zoperstavlja simulaciji, je tudi eksplozivna sila zanj nekaj pozitivnega, saj povzroči razelektritev, sprostitvev

moči. Implozija, nasprotno, pomeni sesutje navznoter, podobno kot mreže razpadejo zaradi pretiranega *feed-backa*, prevelike količine informacij, preobteženosti komunikacije pod obnebjem *high-tech* učinkov. Eksplozijo znamo meriti s tektonskimi premiki, s fiziko in kemijo, za spremembe, povzročene z implozijo simulacijskega stroja, z rušenjem navznoter, pa še nismo iznašli referenčne mere. Zato so ti fenomeni še grozljivejši.

Baudrillardova besedila so dejansko zelo berljiva, beremo jih skoz vizualni in celo taktilni dispozitiv, zapisano teče tako rekoč kot film, kot spektakel, ki pa vendarle ni povsem brez reference. Kljub vsemu dovolj tehtno opozarja na grozljiv globalizacijski stroj, na stroje simulacije in tehnološke perfekcije, na *high definition*, *high-tech* in vse tisto, čemur se skušamo ogniti, vendar nam to praviloma ne uspeva dovolj prepričljivo.

Da bi razumeli sodobno resničnost, se moramo od baudrillardovskih opisov pogosto vračati k temeljnim filozofskim vprašanjem, bodisi k vprašanju subjekta bodisi stvari same. Recimo, kaj je stvar dandanes? Vsekakor je stvar, vendar mora imeti tudi črtno kodo ali oznako RFT, ki ji omogoča vstop v virtualni promet, se pravi logistično razpoložljivost ... Vse enote sodobne resničnosti morajo imeti presežek, ki jim v realnem času omogoča vključitev v promet globalizacijskih podatkovnih enot, hkrati pa jim daje ontološko potrditev – in ne le te, ampak tudi ekonomsko upravičenost. Vse to je povezano z globalno virtualno ekonomijo, z nasiljem globalnih trgov, ki obvladujejo svet in omogočajo, da se kapital tekoče seli z enega konca na drugega, kjer se pač pojavi možnost ugodnega investiranja. Dejansko gre za brezmejno kompleksnost sedanjega sveta kot povečane resničnosti, ki vključuje dani, fizični svet in umetne kibernetične svetove, prav tako pa tudi za vprašanje današnjega subjekta, za njegove čedalje omejenjše, čedalje enosmernejše poti. Sedanja resničnost je vsekakor lahko povod za usodnejše premisleke, kot so ti, ki jih generira lahkotnost simulacijskega stroja baudrillardovskega pisanja.

**PAVLE RAK:** Res je, branje Baudrillarda je osupljivo fascinantno: vanj smo pritegnjeni in v njem celo uživamo. Pri tem mislim zlasti na *Ameriko*, ki je zame njegova najočarljivejša knjiga. To, kar beremo, ni le lepo, ampak je tudi prepričljivo, vezano na neko fakticiteto. Baudrillard, recimo, opisuje razliko med načinom vožnje Američanov in Francozov oziroma drugih Evropejcev, to, da v Franciji vozijo nervozno, da je vse sunkovito, Američani pa krožijo, krožijo, lepo krožijo – in ne pripeljejo nikamor. Te stvari so grozljive, če začnemo premišljevat o njih, toda opisane so izredno lepo. Če smo se znašli v svetu, v katerem je pomembneje, da se kroži, kot da se kamor koli pride, smo se znašli v tem, kar je omenil Gorazd – v spremenjeni ontološki perspektivi. Ta je tako radikalno spremenjena, da sploh ni več pomembno to, kar je bilo prej; odločilno je postalo kroženje samo, formalni tokovi. Le zavedati se moramo, da si te ontološke perspektive – če velja, da se realnost v njej zoži, zreducira na socialne paradigme, ki se sukcesivno menjavajo – ni izmislil Baudrillard. Mislim, da nanjo naletimo že v razvoju misli od Hegla prek Marxa do filozofije, ki smo jo morali poslušati in se je učiti v Jugoslaviji. Tam je bila vsa ontološka perspektiva predstavljena v zgodovino filozofije, na koncu pa je ostala samo filozofija zgodovine.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Se strinjam, Pavle. Vendar naj še nekaj dodam. Ni tako pomembno, v kakšnih simbolnih tkivih, podedovanih iz preteklosti ali sodobne filozofije, se artikulira neka misel, saj je v svoji globini ujeta v hipostazo, v svojo – paradoksnost vselej edino – bit. Pri Baudrillardu se prek odprave dvojnosti tradicionalnega mišljenja in *common sense*, na primer dvojnosti realnost – fikcija, izmišljeno – dejansko ali subjekt – objekt, izraža konkretno, enkratno, osebno, hipostatično samozrcaljenje biti. Sama takšnost te v sebi zrcaljene – vselej edine – biti pa je neodpravljlivo problematična, četudi se stilizira v gotovost. Nenehno namreč stoji v krizi Drugega biti. V nedoumljivosti lastnega izvora in konca.

Če smo se zdaj lotili kritike *Duha terorizma*, mora biti

kritika korenita napotitev na možnost te *krisis*. Kritični razmislek o Baudrillardovem tekstu ne sme ostati samo pri poudarjanju, da se v njem izraža le en vidik, da gre za enostranskost, ampak se moramo vprašati, v čem je problematičnost njegove temeljne teze, njegove zelo *osebne* ontološke perspektive, ki se v stilizirani gotovosti *izdaja za nekaj univerzalnega*. Baudrillard predpostavlja, da tehnično-kibernetični kozmos pomeni temeljno preobrazbo človeškega. *Tako vse biva v njegovem – edinem – svetu*. Je na ta način. V tem se morda skriva odgovor na moje prejšnje vprašanje, kam je izginil tisti *mi*. Toda ali to drži *na splošno*? Ali tehnologija kot del našega, vselej konkretno mojega ali tvojega sveta, naj bo še tako sofisticirana, res pomeni *bistveno* spremembo v temeljnih strukturah človeškega? To vprašanje je usodno povezano s tekstom, ki ga nocoj obravnavamo.

Naj konkretiziram. Recimo, da oče izve za smrt svojega sina v terorističnem napadu v oddaljenem kraju prek dimnih signalov ... Se za *slehernega* očeta kaj spremeni, če se to zgodi prek telegrafa, telefona, radia, televizije, mobilnega telefona ali pa – futuristično – prek tridimenzionalne podobe uradnika, ki se pojavi, kot da bi bil v resnici pred njim, in mu sporoči, da mu je umrl sin? Ter je še tako vljuden, da ga ne prestavi na tridimenzionalno prizorišče otrokovega umiranja? Se s temi prehodi v tehniki sporočanja spremeni kar koli v temeljni strukturi doživljanja realnosti oziroma v realnosti sami? Sam sem prepričan, da ne, čeprav ne dvomim o resnici Baudrillardovega izkustva; mislim, da je za takšno razumevanje sveta, kot je njegovo, *na ravni konkretne hipostaze* potrebna nekakšna sploščitev lastne – edine – biti, ki je realna, čeprav sem zanj sam soodgovoren. Prehod od sociologije k ontologiji je vedno eminentno oseben onto-tetični akt. Po mojem je zaradi te temeljne iluzije, ki se seveda ponavlja in raste iz sebe, tako vprašljiva celotna ontološka vizija, pa tudi sekularizirana teodicejska intenca, ki se skriva za Baudrillardovim tekstom. *Duh terorizma* je besedilo zelo osebne pozabe bolečine, pozabe človeškosti.

**PAVLE RAK:** V tej smeri gre tudi stavek, ki sem ga prej citiral, namreč da je terorizem sam po sebi neškodljiv. Neškodljiv je, dokler gre za fikcijo, ko pa pride do razdejanja nečesa konkretnega, bomo razmišljali drugače.

**JANEZ KOMAN:** Le obrobna pripomba: ne gre za to, da bi se doživljanje tako zelo spreminjalo, pri ljudeh se občutenja (smrti) ne razlikujejo tako zelo. Menim, da to ni vprašljivo.

V dopolnilo komentarjem 11. septembra, ko sta bili zrušeni sloviti stolpnici, pa bi rad nekaj povedal z gledišča, ki ga odpirajo načrtovalci mestnih prostorskih rešitev. New York se je kazal kot metropola, *axis mundi*, simbol nečesa novega. Leta 1978 je takrat neznan, zdaj pa slaven danski arhitekt Rem Koolhaas napisal knjigo *Delirious New York*, nekakšen retro-manifest metropole, ki je postal kulturni tekst naše generacije. V njem opisuje zasnovo in nastanek novega tipa zidave, ki so ga omogočili nekateri tehnični izumi, na primer avtomatična zavora pri dvigalu, in prek katerega je Manhattan kot prazna matrica začel rojevati nove rešitve v programsko-simbolnem smislu ter preraščati v središče sveta. Koolhaas slika intenzivno nadrealistično ozračje, v katerem je Manhattan gradil možnost svojega obstoja na nemožnosti, na nenehni grožnji katastrofe, na norem, nemogočem kombiniranju grajenih prostorov – in mu ustvari slavospev, ki ga morda še imamo v spominu. V sklepu knjige pa govori o procesu izgubljanja ustvarjalne moči, o amplitudi pomenske izpraznjenosti mesta v komercialni arhitekturi, in zavrača novejšje arhitekturne rešitve, ki naj bi le predstavljele kapital.

Po zrušenju *twin towers* je Koolhaas junija 2003 na témo New Yorka objavil novo besedilo z naslovom *Delirious No More*, k čemur ga je spodbudil natečaj za ureditev *Ground Zero*. V njem pravi, da sta magičnost in zmožnost občutenja mesta izginili pod pritiskom mentalitete *super power*. Zanimivo pa je, da je zdaj kot *star-architect* med najrazvpitejšimi postavljalci komercialne arhitekture, ki jo je nekoč kot radikalen teoretik kritiziral.



Drug arhitekturni teoretik, Francesco Dal Co (prijatelj Manfreda Tafurija), je, recimo, leto po 11. septembru na Piranskih dnevih arhitekture pred avditorijem v Tartinijevem gledališču upravičeval sesutje simbolno izpraznjenih stolpnic.

Skratka, s tem medklicem sem želel opozoriti na to, da se oglašajo različni teoretiki oziroma kritični intelektualci, ki skušajo tako ali drugače prodreti v dogodke sedanjosti.

In še tole: v moderni družbi, če jo opazujemo skoz gradnjo mest (kot dejavnosti, ki ima otipljive, materialne posledice), se dogaja radikalen premik v smeri (modnega) uveljavljanja »dobesedne« virtualnosti, dogaja se razpad razmišljanja, ki izgublja stik z dejanskostjo. Se bo to počasi nadaljevalo ali odsekano končalo? Osebno mislim, da tako prisvojena virtualnost nima prihodnosti in da bo pritisk materialnosti čedalje močnejši.

**VID SNOJ:** Če vrnem debato spet h knjigi oziroma k tekstu, ki ima, čeprav je izšel kot samostojna knjiga, pravzaprav dolžino razprave: naslov tega teksta, *L'esprit du terrorisme*, *Duh terorizma*, se mi je sprva zdel zelo obetaven. Zanimalo me je, kako je v tekstu samem opredeljen »duh terorizma«. Ampak če je bilo moje branje dovolj natančno, Baudrillard samo enkrat uporabi to sintagmo, pa še to takrat, ko povzema daljši miselni tok, na katerega je uvodoma opozoril gospod Strehovec, namreč razmišljanje o tem, da je globalna kultura iz sebe izločila smrt, ki jo terorizem z igro na življenje in smrt spet vrača vanjo. To razmišljanje sklepa s stavkom: »Takšen je duh terorizma.« In ne zvemo, kaj ta duh je.

Ko sem si skušal odgovoriti na to vprašanje (s tem da tudi besede »duh« nisem našel nikjer drugje v Baudrillardovem tekstu), sem se vrnil k odlomku, ki sem ga prej navedel, k izjavi, ki ima tako rekoč ontološko težo: »Na začetku je bila podoba.« Dobil sem vtis, da Baudrillard razume terorizem kot nekakšnega duha, vendar ne kot duha v tradicionalnem pomenu, ki bi bil kakor koli povezan z razumevanjem, kot se je ohranilo v judovsko-grško-krščanskem izročilu. Ta duh nima ničesar skupnega s tem, kar imenujejo besede *ruah*,

*pneûma* in *spiritus*, ni »veter«, »sapa« ali »dih«, božanska resničnost, ki vrši v ta svet ter s sabo nosi in daje življenje. Zdi se mi, da je duh za Baudrillarda nekaj pošastnega, to, kar nam sugerira nemška beseda *Gespenst*, ki lahko pomeni »duha« in »pošast«. Če velja, da sodobni terorizem, ki se spozna na tehnologijo, kot tisto začetno vpeljuje v resničnost podobo oziroma fikcijo, se pravi fikcionalno podobo, to pomeni, da že od začetka parazitira na tej podobi. Na začetku ni ničesar substancialnega, duh je izvorno prazen, samega po sebi ga sploh ni. Ima pa seveda strašljive, pošastne učinke v resničnosti: kot nekaj pošastnega se zaplodi šele s fikcijo, ki seje smrt. Nekako tako sem si razložil Baudrillardovo razumevanje »duha terorizma«.

Če se zdaj vrnem k naslovu, ki se mi zdi kljub temu še zmeraj vznemirljiv, in sledim sugestiji, ki jo je izrekel gospod Strehovec, češ terorizem je zame vendarle zanimivejši od tega, kar o njem pravi Baudrillard: v naslovni sintagmi »duh terorizma« se po mojem vendarle skriva pomembno vprašanje. »Duh« bi lahko bil ime za izvor terorizma z visokim, morda metafizičnim dostojanstvom. Lahko bi se, recimo, v slogu zgodnjega Nietzscheja, ki je napisal knjigo *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, vprašali, iz katerega duha izhaja terorizem. Ali je to duh religije? Ali bi ta duh – tudi glede na to, da je konkretni povod za Baudrillardovo knjigo napad islamskih teroristov, da je bila knjiga napisana dva meseca po 11. septembru, kot odziv nanj – lahko bil duh islamske religije? To vprašanje bi zdaj rad postavil kot vprašanje, ne da bi takoj skušal podati odgovor nanj, in če se vam zdi zanimivo, bi nocojšnje razmišljanje lahko obrnili v to smer.

**PAVLE RAK:** Osebno me to zelo zanima. Ko praviš, Vid, da je duh terorizma nekako povezan z religijo, se popolnoma strinjam s tabo. Vprašanje je samo, s *kakšno* religijo in kaj je ključnega pomena za duhovno življenje. Kateri duhovi so pri tem navzoči in bistveni, kateri pa socialno in zgodovinsko pogojeni? In ko se potem sprašuješ, ali je ta duh povezan konkretno z islamom, ne le z religijo na splošno, se mi ne

samo zdi, ampak sem skoraj prepričan, da ni navzoč samo v islamu, ampak tudi v krščanstvu.

Zakaj je duh terorizma povezan z religijo? Za kakšno religijo gre? Za tako, ki se socialno konstituira in definira kot religija neke skupine, zoperstavljene drugim skupinam – ali pa, grobo rečeno, vsemu svetu. Tega je bilo kar nekaj tudi v zgodovini krščanstva. Vzemimo na primer sloviti poskus terorističnega napada – ni šlo za dogodek, ker na koncu le ni bilo katastrofe, saj so jo preprečili, vendar bi to lahko bil proto-teroristični napad, podoben tistemu 11. septembra –, namreč načrtovani napad angleških katoličanov na britanski parlament 5. novembra 1605. Če bi ta poskus uspel – šestintrideset sodov smodnika je bilo podtaknjenih v klet parlamenta –, bi bil že takrat tako spektakularen kot napad 11. septembra 2001 v New Yorku, in to brez televizije. Prej sem omenil, da sem še kot študent pisal o terorizmu, in sicer o katoliškem terorizmu, ki je takrat bil zelo aktualen, tako irski kot baskijski. Lahko pa dodam še nekaj besed o pravoslavju, recimo o srbskem, ki se ima v zadnjem času za žrtev ameriškega globalnega pristopa k dogajanju na našem planetu. V mislih imam stališče, ki ni javno priznано v medijih ali kjer koli drugje, vendar se o tem kar precej govori. Marsikateri pravoslavec misli, da so fantje iz Al Kaide naredili prav to, kar »vsi hočemo«, kot pravi Baudrillard. Skrajni izraz tega prepričanja je ime, ki je bilo – kot pravijo Srbi – »iz milošte« dano Bin Ladnu. Pravijo mu kar »Miladin«.

11. septembra 2001 sem bil v Peterburgu in sem videl navdušenje nad tem, kar se je zgodilo. To navdušenje pa ni ostalo le na obrazih in v bežnih pripombah, ampak se je izlilo v ruski tisk. Uradni in civilnodružbeni tisk seveda ni prednjačil v ovacijah teroristom – v resnici se na tej strani sploh ni angažiral –, toda tisk, ki se v Rusiji imenuje patriotski, je izbruhnil v »religiozno« utemeljenem navdušenju, torej navdušenju, ki je z mojega stališča seveda kvazi-religiozno, saj gre pri tem za kolektivno pojmovanje in hipostaziranje religioznosti, ne za hipostaziranje, ki ga sam živim in predla-

gam kot religiozno. To je – tako kot pri katoliškem terorizmu – realnost, s katero se moramo soočiti, če krivde nočemo pripisati kratko malo na rovaš islama in si s tem umiti rok.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Sicer smo zašli nekoliko stran od Baudrillarda, vendar nam *Duh terorizma* morda prav tu govori smiselno. Ena izmed hipotez te knjige je, da teroristični projekt v temelju ni povezan z islamom. Terorizmi imajo lahko tudi čisto ateistično provenienco, lahko se utemeljujejo tudi na ideologijah, ki niso religiozne.

**PAVLE RAK:** Morda ne povsem nereligiozne ... No, stvar ni preprosta, kajti zaverovanost v svojo lastno »resnico«, postavljeno nasproti vsem drugim, je navzoča v mnogih ideologijah ...

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Že že, »brezbožni komunizem kot religija« in tako naprej – vendar se s tem zapletemo v mrežo prenosov, ki nas oddaljijo od bistva religioznega. Tu bi rad opozoril na delo nemško pišočega Iranca Navida Kermanija *Dinamit duha*. Kermani je velik poznavalec islama, napisal je čudovito knjigo o Koranu z naslovom *Bog je lep* in izredno dobro pozna tudi perzijsko mistično tradicijo. Njegova nedavno objavljena, zelo odmevna knjiga *Der Schrecken Gottes, Božja groza*, je obsežna študija prav o tistem področju metafizike, ki sem ga omenil na začetku – o teodiceji, poskusih razumevanja in opravičenja zla od Biblije do perzijske mistike, predvsem do njenega vélikega mojstra Atarja. V *Dinamitu duha* pa Kermani z vso svojo erudicijo osvetli vprašanje islamskega terorizma. Pri tem ne le prepričljivo ovrže tezo, da je terorizem implicitno navzoč v duhu islama – tezo, ki je na Zahodu pogosto del javnega mnenja –, ampak z drznim obratom tudi pokaže, da konkretni teroristi, ki so odgovorni za napade, na primer za 11. september, izkazujejo povsem novoveško držo. V njih se razkriva tip ničejanskega, le da islamsko obarvanega subjekta aktivnega nihilizma.

**VID SNOJ:** Knjigo *Dinamit duha*, ki jo je pravkar omenil Gorazd, imam pri roki. Najbolje bo, da preberem stavek iz nje, ki v tej zvezi po mojem veliko pove. Takole pravi Kerma-

ni: »Neka določena ironija je v tem, da se evropska podoba asasinov izpeljuje iz islamskih polemik, ki so bile napisane proti njim, asasini pa so medtem postali pojem nasilne dejavnosti, ki izhaja iz islama samega.«

Samo kratek komentar. Asasini so šiitska ločina, ki je nastala v 11. stoletju. Baza te ločine je bil grad v severozahodnih iranskih gorah, ki ga poznamo tudi iz slovenske literature, iz romana *Alamut* Vladimirja Bartola. S tega gradu je njegov lastnik, Hasan Ibn Sabah, pošiljal svoje privržence, tako imenovane asasine, morit politične in duhovne dostojanstvenike v različne islamske dežele. Asasini naj bi si z žrtvovanjem svojega življenja ob izpolnitvi naloge prislužili takojšen vstop v raj.

Kermani opozarja na tole: če povezujemo islamski terorizem, se pravi terorizem, ki zdaj nastaja med muslimani, z islamom kot religijo, se to lahko nanaša le na ločino asasinov, vendar se je ravno proti njej bojeval pravoverni islam, v katerem je bil asasinski samomorilski terorizem razumljen kot odpad od islama. Pa še ta povezava je vprašljiva. Ločina je delovala zelo kratek čas in v islamskem izročilu ni pustila vidnejših sledov. Iz zgodovinskega spomina islama je skoraj izginila, izginila vsaj kot relevantna referenca, in to Kermani dokazuje s konkretnimi primeri. Prvi šiitski samomorilski atentat se je zgodil leta 1983 v Libanonu, ko je neki pripadnik Hezbolaha, žrtvujoč svoje življenje, umoril nekaj ameriških vojakov, vendar so šiitski dostojanstveniki ta prvi napad strogo obsodili, ker Koran prepoveduje samomor. Pri sunitih se je takšen napad zgodil dobrih deset let prej, leta 1972, in ne brez ironije: napada niso izpeljali sunitski muslimani sami, ampak trije pripadniki japonske rdeče armade, ki so na telavivskem letališču odprli ogenj na množico tam čakajočih ljudi. Nekaj pozneje se je temu posmehnil Gadafi, češ kaj je z vami, Arabci, ali se bodo zdaj za vašo stvar žrtvovali tujci?

Ta primera po Kermaniju lepo kažeta, da med asasini in sodobnim islamskim terorizmom, ki smo mu priče v zadnjih dvajsetih in nekaj več letih, ni nepretrgane genealoške linije.

Vmes je očitno delovalo nekaj drugega, ne duh religije, ampak neki drug duh, duh, ki, kot domneva Kermani, v resnici prihaja z Zahoda in je izrazito moderen oziroma, kot je prej rekel Gorazd, ničejanški, čeprav bi bilo to seveda treba n drobneje razgrniti in pri tem razločevati med Nietzschejem in ničejanstvom. Ta duh je sinkretična tvorba in hkrati perverzija duha religije, v imenu katere nastopa.

**PAVLE RAK:** Toda če na religijo pogledamo družbenozgodovinsko, se pravi, če pogledamo na manifestacije religije in njena hipostaziranja, vidimo, da v njej vendarle je neka struktura, ki omogoča teroristično razmišljanje. To govorim iz osebne izkušnje, na podlagi pogovorov s tistimi, ki so v to vpleteni; mislim predvsem na ločine, se pravi na ljudi, ki si včasih prisvojijo to, kar, recimo, pripada celotni pravoslavni Cerkvi, oziroma na ljudi, ki so trdno prepričani, da so edini pravi verniki, edini všeč Bogu in edini določeni za nebeško kraljestvo, neverni pa da so tako ali tako propadli in je popolnoma vseeno, ali bodo propadli prej ali pozneje. Zdaj govorim o krščanstvu – kot rečeno, ne gre le za islam. Če nevernemu malo pomagaš, da propade, to pač ne more biti obsojeno, če že ni nagrajeno. Takšno logiko sem slišal na lastna ušesa, in to večkrat. Lahko pa jo apliciramo tudi na dogodke, o katerih nocoj nismo govorili.

Vojna ima zakone in pravila, ki se po navadi kršijo, in to kršenje je verjetno terorizem. To, kar se je med letoma 1941 in 1945 dogajalo na slovenskih tleh, je pogosto bil terorizem, in sicer prav v skladu s shemo, po kateri si tisti drugi niti ne zaslužijo življenja – čisto vseeno je, ali jih pobijemo, saj niso naši. To se je dogajalo na obeh straneh. O medvojnih oziroma predvsem povojnih pobojih, ki jih je zagrešila zmagovita stran, se zdaj precej govori, ne govori pa se veliko o tem, da je bilo izrečeno in celo zapisano, češ pobili vas bomo mi, če vas že Bog noče, in da je bilo to izrečeno in zapisano »v Božjem imenu«. Takšne stvari imajo (kvazi)religiozno podlago, ki jo je včasih težko ločiti od pristne religiozne vneme.

**DARKO LIKAR:** Pogovor se mi zdi zanimiv, mislim pa, da

pojem virtualnosti, ki so se ga dotikala nocojšnja razmišljanja, terja pojasnitev. Soseđa, ki sta tisočletja živela drug ob drugem, se seveda razlikujeta. Prvi je gojil sliko oziroma podobo in virtualno realnost, drugi abstraktne vzorce oziroma geometrijo in prav tako neko virtualnost. Kot vse kaže, naj bi bil naš prastari sosed, delček nekega zelo zapletenega sistema virtualnega sveta, terorist. Toda ali smo pri sebi sploh opazili potrebo po analizi svojega védenja o sosedu, ki nam ga morda še ni uspelo spoznati? Je v tej zvezi relevantno razmišljati o razliki med podobo in abstrakcijo?

**JANEZ STREHOVEC:** Tu se odpira še vrsta drugih vprašanj. Spektakularne akcije nove generacije teroristov, ki uporabljajo visoke tehnologije, je dejansko težko povezati z orto-islamom oziroma orto-religioznim motivom. Baudrillard tu ustrezno razločuje med samomorilskim terorizmom kot terorizmom revežev in terorizmom 11. septembra kot terorizmom bogatašev. Ugotavlja namreč, da se teroristi – preprosti, rekrutirani Palestinci, ki se, recimo, gredo razstrelit v diskoteko blizu Tel Aviva in pri tem povzročijo razdejanje, za katero ni opravičila – razlikujejo od teroristov, ki operirajo s *high-techom* oziroma vrhunsko tehnologijo, ki so torej bogati in v marsičem, ko gre, recimo, za kapital in tehnologije, tudi že integrirani v zahodni svet. Taka je bila večina teroristov, ki so izvedli napad na manhattanski stolpnici. Večina se jih je šolala v Nemčiji, dva izmed njih – to omenjam samo mimogrede – pa sta bila nekaj dni pred spektakularno akcijo v Las Vegasu in se v nekem klubu zabavala s striptizetami. V javnost je celo prišlo, da nista bila radodarna, ampak zelo škrta do plesalk, čeprav sta vedela, da ju čaka samo še nekaj dni – svetnega, totranskega – življenja. Skratka, ti teroristi so v marsičem živeli iz neke druge paradigme, kot je tista, ki opredeljuje včerajšnji palestinski terorizem in današnjega, ki se manifestira v samomorilskih akcijah v Iraku.

Če hočemo razumeti pojav terorizma, moramo vsekakor upoštevati družbene indikacije. Kar zadeva palestinske teroriste, je to predvsem vsestranska prikrajšanost njihovega

ljudstva, ki zvečine živi v nekakšnem koncentracijskem taborišču. Grozljiva ekonomska, kulturna in politična prikrajšanost in stigmatizacija s pripadnostjo osi zla, ki prihaja od Zahoda, številne posameznike nedvomno spodbujata k nasilnim dejanjem. Žal jim namreč zahodni globalisti ponujajo le alternativo enodimenzionalnega sveta, duhovne izpraznjenosti, perfekcionizma tehnike in jalovega hedonizma. Vse se vrti le okrog globalizacije, ekonomske uspešnosti, novih generacij mobilnih telefonov in drugih pametnih naprav igračk, ki določajo življenjski slog. Naj v tej zvezi spomnim na Afriko, kjer so multinacionalke, še posebno proizvajalke mobilnikov, odkrile tržišče z neslutnimi potenciali. Tam ima sicer malo ljudi dostop do interneta (procentualno najmanj v primerjavi z drugimi celinami), primanjkuje tudi osebnih računalnikov, vendar so se mobilniki začeli eksplozivno širiti. Mobilnik ima že skoraj vsak drugi prebivalec, in mobilniška kultura je iznenada povzročila vznik potrošništva in kibernetične tehnokulture. Če imaš mobilnik, imaš na njem tudi Madonno, pa McDonald's, CNN Breaking News in druge glasnike enodimenzionalnega globaliziranega sveta.

Slovenci smo geografsko sicer daleč od Afrike, bližnjega Vzhoda in koncentracijskega taborišča v Guantanamo, vendar si ne moremo delati utvar, da nas to ne zadeva. Smo v Natovem vojaškem zavezništvu in v uniji z Veliko Britanijo, v kateri se je ob terorističnih napadih na londonsko podzemno železnico in mestni avtobus zgodilo grozljivo nasilno dejanje, ko so policijski agenti na vlaku podzemne železnice sledili nedolžnemu Brazilcu samo zaradi drugačnega videza in ga vpricho drugih ljudi ustrelili brez opozorila, ne da bi preverili njegovo identiteto. Pred meseci smo lahko brali, da proti njim ni bil uveden noben postopek, se pravi, da je bil uboj nedolžnega tujerodnega državljana zakonit. Ker pa si Slovenci kot člani Evropske skupnosti delimo širše evropsko državljanstvo tudi z Britanci, nas te stvari zelo zadevajo. Skupaj z njimi hodimo na mednarodnih letališčih kot privilegirani potniki skoz vrata za državljane Evropske



skupnosti, zato kakršno koli sprenevedanje odpade. Ko bodo nekega dne islamski in drugi skrajneži ugotovili, da je na zemljevidu tudi Slovenija in kam politično spada, bo z našo varnostjo konec.

Naj omenim še tehnodeterministično opredeljenost sodobnega – ne le zahodnega – človeka kot subjekta in objekta novih tehnologij in medijev, obsedenega s paradigmo, v kateri tehnologija in ekonomija zamenjujeta kulturo in demokratično politično odločanje. Gre za človeka, čigar vsakdanja pot, recimo od točke A k točki B, se ničkolikokrat pretrga zaradi mobilnih zaslonskih naprav, namreč zaradi podatkov, ki jih dobiva prek njih s klici, e-pošto, signalom GPS in tako naprej. Poti pogosto niti ne nadaljuje do prvotnega cilja (točke B), ampak le do cilja, ki ga je spremenil zaradi sprejete informacije na mobilni napravi. Nadaljuje jo, recimo, do točke C ali D, do nekega drugega cilja: kot lastnik takšne naprave je torej mobiliziran in vpoklican. In takšen človek, obseden tudi s tem, da v živo spremlja borzne indekse, je ideal, ki ga duhovno in kulturno že precej izpraznjeni, votli Zahod ponuja tistim prebivalcem planeta, ki so drugačne rase, drugačne verske in spolne usmerjenosti, drugačnih kulturnih in političnih pogledov.

**PAVEL FAJDIGA:** Žal je zunaj že noč, zato moram debato končati. Lepo se zahvaljujem našima nocojšnjima gostoma, vse pa vas vabim, da sklenemo večer ob pogrjnjeni mizi, ki ni simulaker (*smeh*).



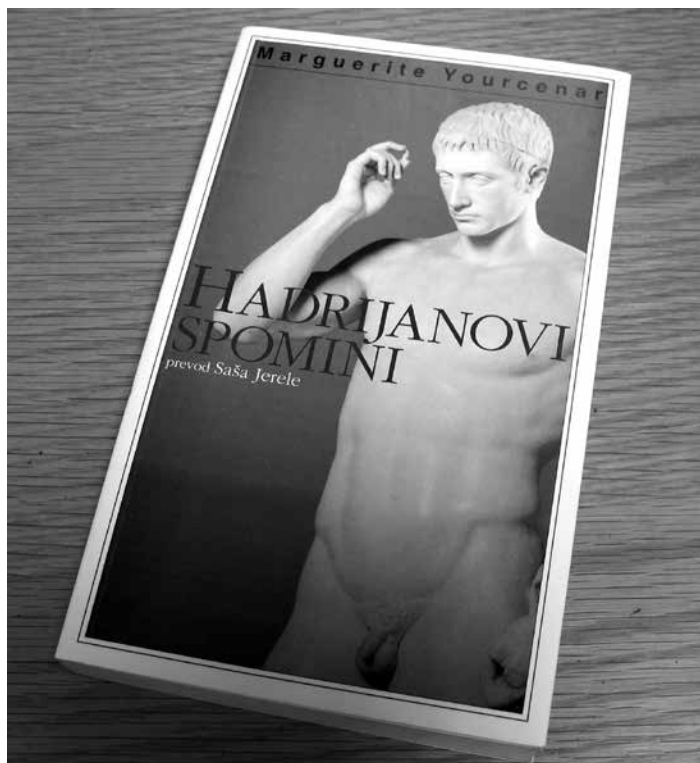


Izhodiščno vprašanje za razpravljanje ob knjigi  
Marguerite Yourcenar  
*Hadrijanovi spomini:*

»Ali nas ta knjiga uči sprejeti smrt?«

Uvajalca večera  
DR. KATARINA MARINČIČ IN DR. BRANE SENEGAČNIK

9. november 2006



Marguerite Yourcenar

*Hadrijanovi spomini*

Prevedla Saša Jerele, spremno besedo napisal Primož Vitez

Ljubljana: Cankarjeva založba, 2005 (2. natis)

## IZBRANI ODLOMKI

[...] Rêči, da so moji dnevi šteti, ne pomeni nič; vselej je bilo tako; tako je za nas vse. Toda negotovost glede kraja, časa in načina, ki nam ne dopušča, da bi jasno ugledali cilj, h kateremu se brez postanka bližamo, je zame tem manjša, kolikor bolj napreduje moja smrtna bolezen. Ta ali oni lahko umre že v naslednjem hipu, bolan človek pa ve, da čez deset let ne bo več živ. Moj prostor za ugibanje ni več omejen z leti, temveč z meseci. Možnost, da me bo pokončal sunek bodala v srce ali padec s konja, postaja neznatna; kuga se zdi neverjetna; rak ali gobavost sta skoraj dokončno izključena. Nisem več v nevarnosti, da bi padel na mejah, zadet od kaledonske sekire ali preboden od partske puščice; nevihte niso znale izrabiti ponujenih priložnosti, in čarovnik, ki mi je napovedal, da ne bom utonil, je, kot kaže, imel prav. Umril bom v Tiburju, v Rimu ali kvečjemu v Neaplju in zadušitev bo opravila neprijetni posel. Bom podlegel desetemu ali stotemu napadu? To je edino vprašanje. Tako kot zapazi popotnik, ko pluje med otoki Arhipela, svetlikasto soparo, ki se dviguje pod večer, in polagoma ugleda obrise obale, sem pričel zaznavati profil svoje smrti.

Nekateri deli mojega življenja že spominjajo na izpraznjene sobane v preprostorni palači, ki je obubožani lastnik ne zmore več v celoti zapolniti. Z lovom se ne ukvarjam več: če bi bil edini, ki bi jih motil med prežvekovanjem in pri igrah, bi srnjaki v gorah Etrurije živeli docela spokojno. Z Diano gozdov sem vselej vzdrževal spremenljive in strastne odnose, kakršne gojimo le do ljubljene bitja; kot mladeniču mi je lov na merjasca ponudil prve priložnosti, da se srečam s poveljevanjem in nevarnostjo; vdajal sem se mu s srdito strastjo; s pretiravanjem sem si prislužil Trajanovo grajo. Ulov na neki jasi v Hispaniji je pomenil mojo najgozdnjšo izkušnjo smrti, poguma in sočutja do živali ter tragičnega užitka ob

pogledu na njihovo trpljenje. Kot zrel moški sem se ob lovu razvedril od prenekaterih skrivnih bojov z nasprotniki, ki so bili zame izmenoma prebistri ali preneumni, premočni ali preslabotni. Ta enakovredni boj med človeškim razumom in bistrovidnostjo zveri se je spričo zvijač, h katerim se zatekajo ljudje, zdel nenavadno pošten. Kot cesarju so mi lovske gonje v Toskani služile pri presoji poguma in iznajdljivosti visokih uradnikov: tako sem izbral in izločil več kot enega državnika. Kasneje, v Bitiniji in Kapadokiji, sem iz velikih pogonov napravil pretvezo za slavje, jesenski triumf v gozdovih Azije. Toda družabnik z mojih zadnjih lovov je umrl mlad in moje veselje do teh surovih užitkov je precej upadlo, odkar je odšel. Vendar celo tu, v Tiburju, nenadno prhanje jelena med listjem vzdrami v meni ta nagon, ki je starejši od vseh drugih in zavoljo katerega se čutim geparda prav tako kot cesarja. Kdo ve? Morda sem bil tako varčen s človeško krvjo le zato, ker sem je toliko pretil pri zvereh – ki so mi bile včasih, skrivoma, ljubše od ljudi. Kakorkoli že, podobne zveri me zasledujejo pogosteje in le s težavo se vzdržim brezkončnih lovskih zgodb, ki bi preizkušale potrpežljivost mojih večernih gostov. Spomin na dan moje posvojitve ima nedvomno velik čar, toda spomin na leve, ubite v Mavretaniji, ga ne premore nič manj.

Odpoved konju pomeni še bolj mučno žrtev: zver je le nasprotnik, medtem ko je bil konj prijatelj. Če bi lahko sam odločal o svoji usodi, bi hotel biti Kentaver. Odnose med Boristenom in mano je uravnavala matematična natančnost: ubogal me je kakor svoje možgane, in ne kot gospodarja. Sem mar kdaj dosegel, da bi človek napravil prav to? Tako popolna oblast, kot tudi vsaka druga, pa pri človeku, ki jo izvršuje, vključuje nevarnosti zmote; vendar je bil užitek ob poskusu, doseči nemogoče pri skoku čez oviro, prevelik, da bi obžaloval izpahnjeno ramo ali zlomljeno rebro. Moj konj je nadomestil tisoče nejasnih pojmov, kot so naslov, položaj in ime, ki otežujejo človeško prijateljstvo, že zgolj s tem, da je natančno poznal mojo možato težo. V mojem zanosu je bil

prisoten le napol; natančno, morebiti bolj kot jaz, je poznal točko, kjer se je moja volja razhajala z mojo močjo. Vendar Borístenovemu nasledniku ne nalagam več bremena bolnika z mlahavimi mišicami, ki je postal preslaboten, da bi se sam povzpел na konjev hrbet. V tem trenutku ga moj pribočnik Celer uri na cesti iz Prenesta; vse moje pretekle izkušnje s hitrostjo mi omogočajo, da delim užitek jezdeca in užitek živali, da ocenim občutke moža, ki se v sončnem in vetrovnem dnevu požene z bliskovito naglico. Ko Celer skoči s konja, se skupaj z njim spet dotaknem tal. Enako je s plavanjem: odrekel sem se mu, vendar še vedno občutim ugodje plavalca, ki ga ljubkuje voda. Tudi najkrajšo razdaljo bi mi bilo danes prav tako nemogoče preteči kot težkemu kipu, kot Cezarju iz kamna, vendar se še spominjam svojih mladostniških dirjanj po pustih goličavah v Hispaniji in tiste igre s samim sabo, ko se zaženemo na vso sapo, prepričani, da bodo brezhibno srce in nedotaknjena pljuča znova vzpostavili ravnovesje; o gibanju najslabšega atleta, ki se uri v teku na dolge proge, premorem védenje, ki bi mi ga um sam ni mogel dati. Tako sem od vsake večšine, ki sem ji posvetil nekaj časa, izluščil vednost, ki mi vsaj deloma odtehta izgubljene užitke. Verjel sem, in v svojih svetlih trenutkih še vedno verjamem, da bi na ta način bilo mogoče deliti usodo slehernega bitja, in to sočutenje bi bilo ena najoprijemljivejših oblik nesmrtnosti. Bili so trenutki, ko je takšno razumevanje poskušalo preseči raven človeškega, ko se je od plavalca razširilo na val. Toda na tej točki, kjer ni nič več zanesljivega, stopam v območje sanjskih preobrazb. [Str. 10–12]

Tako kot vsakomur je tudi meni na voljo troje načinov presojanja človeškega življenja: preučevanje samega sebe, ki je od vseh metod najtežja, najnevarnejša, a tudi najbolj plodna; opazovanje ljudi, ki skoraj vedno najdejo način, da nam prikrijejo svoje skrivnosti ali nas skušajo prepričati, da jih imajo; in slednjič knjige, s svojimi značilnimi zamiki v gledišču, ki poganjajo med vrsticami. Prebral sem skoraj

vse, kar so napisali naši zgodovinarji, pesniki in celo pripovedniki, četudi slednji slovijo kot lahkotni, in morebiti jim dolgujem več spoznanj, kot sem si jih v precej raznolikih okoliščinah svojega življenja nabral sam. Pisana beseda me je naučila poslušati človeški glas, tako kot so me veličastne, negibne drže kipov naučile ceniti gibanje. Pozneje pa mi je knjige pojasnilo življenje.

Vendar knjige lažejo, celo najodkritosrčnejše. Podoba, ki jo o življenju podajajo tiste najmanj spretne, je zaradi nezadostnosti besed in stavkov, kamor bi ga lahko uklenili, siromašna in plehka; druge, denimo Lukanove, ga obtežijo in ovesijo s svečanostjo, ki je stvarnost ne premore. Tretje pa, in takšne so Petronijeve, napravijo življenje bolj lahkotno, ga spremenijo v poskakujočo, votlo žogo, ki jo v nekakšnem breztežnem veselju zlahka prestrežemo in spet zaženemo. Pesniki nas prestavijo v svet, ki je večji ali lepši, blažji ali strastnejši od tega, ki nam je dan, in prav zato tako drugačen, da je v njem skoraj nemogoče prebivati. Filozofi podvržejo resničnost istim preobrazbam, kakršne povzročata telesom ogenj ali bat, da bi jo lahko preučevali v čistem stanju; zdi se, da v njihovih kristalih in pepelu ni ostalo nič od bitij ali dejstev, ki smo jih poznali. Zgodovinarji nam, kar zadeva preteklost, ponujajo sisteme, ki so preveč popolni; vrste vzrokov in posledic, ki so prenatalčni in prejasni, da bi lahko bili povsem resnični; voljno mrtvo snov prirejajo po svoje, in vem, da se celo Plutarhu izmika pravi Aleksander. Pripovedniki in pisci miletskih zgodb podobno kot mesarji razobešajo na svojem tnalu koščke mesa, ki jih imajo v čislih zlasti muhe. Zelo težko bi se privadil svetu, v katerem ne bi bilo knjig, vendar resničnosti ni v knjigah, ker je ne morejo zajeti v celoti. [Str. 23]

Rim ni več v Rimu: propasti mora ali se v prihodnosti zediniti s polovico sveta. Njegove strehe, terase in otočki hiš, ki jih zahajajoče sonce obarva s prelepim rožnatim odtenkom, niso več plaho obkroženi z obzidjem kakor za časa



naših kraljev; sam sem ga zgradil dobršen del vzdolž germanskih gozdov in na britanskih puščah. Vsakič ko sem od daleč, na zavoju kake s soncem obsijane ceste, opazoval grško akropolo in njeno mesto, lepo kakor cvet, pripeto na svoj grič kot cvetna čaša na steblo, sem začutil, da je ta cvet omejen s svojo popolnostjo samo, zaokrožen na neki točki v prostoru in v nekem odseku časa. Kot pri rastlinah je zrno njena edina možnost širjenja: seme misli, s katerim je Grčija oplodila svet. Rim pa, okornejši, bolj brezoblični, laagodno razpotegnjen vzdolž planjave na obrežju svoje reke, se je pripravljajal na obsežnejši razvoj: mesto je postalo država. Hotel bi, da bi se država še razširila, da bi postala red sveta in red stvari; da bi vrline, ki so zadostovale za malo mesto sedmih gričev, sčasoma postale prožnejše in raznovrstnejše, da bi bile po meri celi zemlji; da bi se Rim, ki sem si ga prvi drznil imenovati večnega, polagoma stopil z materinskimi boginjami azijskih kultov, z roditeljico mladeničev in žitnega pridelka, ki si k prsim prižema leve ter čebelje panje. Vendar se mora sleherni človeški stvaritev, ki stremi k večnosti, prilagoditi spremenljivemu ritmu velikih naravnih pojavov, se uskladiti s časom zvezd. Naš Rim ni več podeželsko mestece starega Evandra z obetajočo prihodnostjo, ki je deloma že preteklost; plenilski Rim za časa republike je odigral svojo vlogo; brezumna prestolnica prvih cesarjev se skuša spametovati. Prišla bodo druga mesta Rim, katerih podoba si le težko zamišljam, ki pa jih pomagam graditi. Kadar sem obiskoval starodavna mesta, sveta, a preminula, brez zdajšnje vrednosti za človeški rod, sem si obljubljal, da bom svojemu Rimu prihranil okamenelo usodo Babilona, Tira ali Teb; da bo ubežal svojemu kamnitemu telesu; da ga bodo tvorile besede država, državljanstvo in republika, ki zagotavljajo zanesljivejšo nesmrtnost. V neomikanih deželah, na bregovih Rena, Donave ali Batavijskega morja, me je vsaka palisadami obdana vas spominjala na kolibo iz trsja in kup gnoja, na katerem sta spala naša rimska dvojčka, spitana od volkuljinega mleka: te bodoče prestolnice bodo nadaljevale



Rim. Nad fizično substanco narodov in ras, naključja zgodovine in zemljepisa, nezdržljive zahteve bogov ter prednikov, in ne da bi pri tem karkoli uničili, bomo postavili enotnost človeškega vedênja, empirizem modre izkušnje. Rim se bo vekomaj nadaljeval v slednjem mestecu, kjer si bodo magistrati prizadevali preveriti uteži trgovcev, očistiti in razsvetliti ulice, se zoperstaviti neredu, malomarnosti, krivičnosti in strahu ter razumno izboljšati zakone. Propadel bo s poslednjim človeškim mestom. [Str. 92–93]

## POGOVOR

**PAVEL FAJDIGA:** Dober večer! Ko sem prebral *Hadrijanove spomine*, o katerih nam bosta nocoj spregovorila dr. Katarina Marinčič in dr. Brane Senegačnik, sem se odločil, da svojega spoštovanja do te leposlovne mojstrovine ne bom izrazil z dolgovезno hvalnico, temveč da vas bom do predverja nocojšnjega pogovora pospremil s preprostim nava-  
janjem nekaterih osnovnih podatkov o glavnem junaku in zvesti »zapisovalki«  
teh memoarov.

Publius Aelius Hadrianus se je rodil 24. januarja leta 76 v Hispaniji. Po očetovi smrti leta 85 je skrb za mladega fantiča prevzel očetov bratranec Trajan. Pod njegovim okriljem se je Hadrijan postopno uveljavil na vojaškem in političnem področju ter se povzpел na pomembne državne položaje. Cesar Trajan, ki je bil brez otrok in Hadrijanu posebno naklonjen, ga je na smrtni postelji posvojil. Tako je Hadrijanu leta 117 kljub nasprotovanju nekaterih političnih nasprotnikov uspelo dobiti potrditev senata. Postal je rimski cesar.

Hadrijan slovi po tem, da je bil najbolj razumniški in najomikanejši izmed vseh rimskih cesarjev. Bil je navdušen nad grško kulturo in klasičnimi pisatelji. Občudoval je umetnost in arhitekturo, njegovo radovednost pa so zbudjali tudi astrologija in verstva. Tertulijan ga je povsem upravičeno imenoval *omnium curiositatum explorator*, »raziskovalec vsega zanimivega«. In res, med letoma 120 in 134 je prepo-  
toval province rimskega imperija od Britanije in Hispanije do Grčije, Egipta in Judeje. Ves čas si je prizadeval za mir in obrambo rimskega cesarstva. Izboljšal je upravo, izpopolnil zakonodajo in preuredil vojsko. Toda v osebnem življenju ni bil vselej srečen. Vemo, da je ljubil mladega Antinoa, ki je komaj dvajsetleten utonil v Nilu. To ga je neutolažljivo prizadelo. Smrt mu ni prizanesla z bolečino: v nekem pismu je priznal, da mu je hudo, ker jo že dolgo čaka. Naposled ga je obiskala 10. julija leta 138.

Ker se nočem pridružiti vsem tistim neotesancem, o katerih v svoji beležnici govori »zapisovalka« Marguerite Yourcenar – neotesancem, ki so ji nevljudno rekli »Hadrijan ste vi« in s tem naredili vprašljivo njeno zapisovalsko zvestobo in verodostojnost –, mi dovolite hudomušno pripombo v borgesovskem slogu: časovna razdalja, ki loči življenji junaka in zapisovalke, nas nagiba k prepričanju, da se nista nikoli srečala in da je precej verjetno, da ne gre za isto osebo. Ugledna *Britanska enciklopedija* ni posebej radodarna z informacijami o zapisovalkinem življenju. Hadrijanu je leta 1993 namenila šest stolpcev, njej komaj enega.

Vemo, da se je Marguerite Yourcenar rodila 8. junija 1903 v Bruslju in da je njena mati pri porodu umrla. Pri zgodnjih šestnajstih letih, ko še nikoli ni prestopila šolskega praga, je izdala svoje prvo literarno delo in ga podpisala z nepopolnim anagramom svojega priimka, ki sta ga zasnovala z očetom. Veliko je potovala. V drugi polovici tridesetih let jo je ljubezen do ženske zanesla v Združene države Amerike, kjer je ostala do konca svojega življenja.

Svetovno slavo si je prislužila prav s *Hadrijanovimi spomini*. Njen opus odlikujejo strog klasičen slog, obširna erudicija in psihološka pretanjenost. Bila je tudi pesnica, esejistka in prevajalka. Leta 1979 so ji v Franciji podelili dvojno državljanstvo in s tem omogočili, da je bila leta 1980 sprejeta v Francosko akademijo. Umrla je 17. decembra leta 1987.

S tem naj sklenem svoje skopo navajanje podatkov. Najpomembnejše o *Hadrijanovih spominih* nam bosta seveda povedala nocojšnja gosta, ki jima prepuščam besedo. Prosim!

**BRANE SENEGAČNIK:** V zadnjem trenutku je prišlo do nepričakovanega obrata in dogovor o vrstnem redu se je obrnil. Mislim sicer, da je moja »inicijacija« v razpravo taka, da ne spada na prvo mesto, ampak dobro, naj bo. Predvsem moram povedati, da povabila k uvodnemu razmisleku ne razumem kot povabila k predavanju na izbrano temo, ampak da prireditelj od mene želi samo to, da bi spodbudil širši pogovor, zlasti ker je tukaj najbrž precej gostov, ki so veliko bolj

poklicani razpravljati, kaj šele drugim kaj povedati o romanu *Hadrijanovi spomini* in o njegovi avtorici.

Na tem pogovornem večeru se počutim skoraj kot Pilat *in veri*. Ker je posvečen romanu, torej delu francoske književnosti 20. stoletja, seveda težko povem kaj kompetentnega o tem, saj se aktivno kritiško nisem nikoli ukvarjal niti s francosko književnostjo niti s prozo na splošno. Najbrž je bil razlog za povabilo drugačen oziroma tiči drugje, saj gre za roman, ki obravnava snov antičnega porekla, in snov nika-  
kor ni samo neki zunanji element dela, samo neka naključno izbrana površinska téma, ob kateri bi avtorica razvijala svojo sicer povsem neodvisno umetniško vizijo in razgrinjala »pravo«, *notranjo* tematiko dela. Nasprotno, notranja biografija cesarja Hadrijana – fiktivna notranja biografija seveda, kar roman *Hadrijanovi spomini* je – napaja avtoričino fantazijo in giblje njeno misel na očitno izredno primeren, avtentičen način. Ta snov je tako rekoč intrinzično, neločljivo, notranje povezana z njenim življenjskim občutjem, iz katerega prihaja, vre njena pisava.

Več takšnih zunanjih značilnosti je, ki jo prav gotovo povezujejo z rimskim cesarjem, od ljubezni do kulture in velike erudicije do spolne usmerjenosti in strasti do potovanj, ki je bila pri obeh tako zelo poudarjena in izrazita. Pa vendar so to samo površinske značilnosti.

Najbrž je bilo mišljeno, da bi tukaj nekaj povedal kot klasični filolog. Vendar se mi zdi za bralca, ki bo knjigo vzel v roke, tudi klasično filološki pouk nekako nepotreben, ker je v knjigi sami že vse, in sicer v zelo natančni obliki; torej bi bilo lahko vse tisto, kar bi lahko še povedal, pravzaprav bolj ali manj nepotrebna navlaka. Zakaj? Marguerite Yourcenar je namreč romanu dodala opombe, ki so precej obsežne, predvsem pa izredno precizne. V njih z eksaktnostjo literarne zgodovinarke oziroma, kot temu pravijo, s pravo filološko akribijo navaja antične vire, torej reference, življenjepise cesarja Hadrijana, ki so se ohranili iz antike. Takšna sta zlasti dva, grški Diona Kasija in latinski zgodovinarja Spartijana v

sklopu tako imenovane *Historie auguste*, *Cesarske zgodovine*, v kateri so zbrani življenjepisi različnih cesarjev.

Marguerite Yourcenar pa ne napotuje le na ta življenjepisa, ampak tudi na njune vire, se pravi na to, iz česar sta se napajala: omenja namreč neohranjene *Spomine*, ki naj bi jih napisal cesar Hadrijan sam, in njegova *Pisma* (ta je zbral njegov osvobojenec z imenom Flegont, ki nastopa tudi kot lik v romanu).

Avtorica, nadalje, popisuje še druga dela in fragmente antične književnosti, v katerih se pojavljajo osebe, dogodki in kraji, ki so pomembni za njen roman in sestavljajo njegovo historično ogrodje, ali celo momente, gibala dogajanja v romanu.

Še več: kot pravi sama, po Racinovem zgledu natančno zarisuje meje svoje *licentie poetice*, se pravi »pesniške svoboščine«, in prek primerjave s konkretnimi mesti v antičnih virih opisuje, kje si je dovolila kak odmik in kolikšen ta odmik je, kako je preinterpretirala kak antični lik, osebnost ali dogodek, kako ga je historično premestila in podobno.

Hkrati bralca oskrbi tudi z obsežnim spiskom znanstvene, zgodovinske literature o cesarju Hadrijanu, o njegovem literarnem ustvarjanju in, če hočete, pravni dediščini, socialnih, finančnih reformah. In kot da to še ne bi bilo dovolj, navaja celo vrsto numizmatičnih študij, ki se ukvarjajo s podobo cesarjevega ljubljenca Antinoa – odtisnjena je bila na velikem številu kovancev, ki so jih nakovali v tistem času –, pa še knjige o drugih cesarjih, zlasti o cesarju Trajanu, ki tudi nastopa kot literarna oseba in ki je, jasno, za Hadrijanovo vladavino zelo pomemben.

Skratka, literarnozgodovinsko ozadje je že v sami knjigi dovolj eksaktno opisano.

Roman je sicer izšel sredi 20. stoletja, leta 1951, in znanstveniki se odtlej niso nehali ukvarjati z antiko niti s Hadrijanom; v tem času so izšle nove študije, vendar to, da bi obnavljal bodisi literarnozgodovinske ali zgodovinske reference, ni potrebno zaradi dveh razlogov.

Prvi je ta, da gre za roman, ki, kakor koli je že tesno povezan z zgodovinskim ozadjem, vendarle nima primarne ambicije biti zgodovinski dokument ali za vsako ceno posredovati historično točno informacijo, ampak je umetniško delo in kot tak avtonomen. Zato ga tudi morebitne nove ugotovitve glede historičnih dejstev, povezanih s Hadrijanom, njegovim življenjem in vladavino, ne morejo v ničemer okrniti in omajati.

Pa še en razlog je. V Hadrijanovi – vsaj kolikor mi je znano – najnovejši znanstveni bibliografiji, ki jo je leta 1997 izdal Anthony Birley, beremo, da je delo Marguerite Yourcenar tudi glede na najnovejša odkritja briljantna rekonstrukcija Hadrijanovega notranjega življenja. Se pravi, da se znanstveniki niso dokopali do kakih frapantno novih dejstev, ki bi bila skregana s tem, o čemer govori avtorica v svojem romanu.

Zato se bom moral svojega pilatovskega značaja na tem večeru poskusiti znebiti kako drugače. To bom poskusil storiti tako, da bom o knjigi spregovoril kot navaden, vendar – vsaj upam tako – zavzet, tudi strasten in ponekod kritičen bralec.

Prvo, kar moram v tej vlogi reči, je, da je knjiga v meni zbudila nemajhno navdušenje, ko sem jo bral prvič, pa tudi, ko sem jo bral znova. Navdušila me je predvsem z lepoto jezika in s ponekod osupljivo prodornimi mislimi ali, bolj rečeno, mislimi podobami (nekaj več o tem, zakaj se mi zdi skoraj nemogoče razločevati med mislimi in podobami – vsaj nekaterimi – v njej, bom povedal pozneje). In ker sem roman bral samo v slovenščini, gre nemajhna zahvala za to gotovo tudi prevajalki.

Osebnostno mi je zelo blizu temeljno izhodišče, ki ga avtorica opisuje v pripisih k *Hadrijanovim spominom*, kjer pravi takole (str. 240):

Bistvo in ustroj človeka se ne spreminjata. Nič ni tako nespremenljivo kot krivulja gležnja, mesto kite ali oblika nožnega prsta. Vendar so obdobja, ko čevelj v manjši meri deformira

nogo. V stoletju, o katerem govorim, smo še zelo blizu svobodne resnice golega stopala.

Stališče o nespremenljivosti človeškega bistva, o načelni veliki podobnosti ljudi vseh časov, je seveda zelo zelo navzkriž z izhodišči, iz katerih deluje večina sodobne humanistične znanosti, ki se ukvarja s starimi dobami, tudi z antiko. Tudi po tej plati, v tej svoji drugačnosti, mi je knjiga osebno zelo blizu.

Prej sem rekel, da so me ob prvem stiku s *Hadrijanovimi spomini* najbolj zadele misli podobe ali, če hočete, podobe misli. Izrazita poteza tega romana je njegova liričnost, kot ugotavlja tudi pisec spremne besede Primož Vitez. To je, skratka, njegova zelo očitna značilnost – in kaže se prav ob podobah. Podobe, ki so hkrati misli Marguerite Yourcenar, so po eni strani izredno miselno ali, če hočete, tudi čisto racionalno precizne, hkrati pa pogosto presenetljive in zelo sugestivne. O njih lahko govorimo, lahko jih nekako izlučimo, reduciramo na racionalno vsebino, povzamemo njihovo »sporočilo«. Vendar je šele sugestivnost podob, v katero so misli oblečene, ne, s katero so spojene, tisto, kar zares odpira številna problemska polja, in sicer zelo živo, da ne rečem eksistencialno zavezujoče. Gre za podobe, ki, če uporabim primer, s katero je Epiktet opisal delovanje (čutnih) vtisov, poljubljajo ter včasih grizejo, tepejo in praskajo, kar hočete – in miselno problematiko v vsej globini postavljajo pred bralca, ko jo s svojo čutno sugestivnostjo vrezujejo vanj.

Omenil sem liričnost. Pri tem sem mislil na liričnost kot princip literarnega ustvarjanja, na eno izmed temeljnih avtorskih drž in ne toliko na žanr, ki ga opredeljujemo po zunanjih značilnostih. Liričnost, kot jo razume Emil Staiger, je predvsem razpoloženje; biti ustvarjalno v tem razpoloženju pomeni eno izmed avtorskih pradrž – še več: to razpoloženje je prazvor ali temelj vsega literarnega ustvarjanja. Je pravzaprav drža tiste prvotne fasciniranosti, iz katere šele lahko nastaja sleherna literatura, tudi če potem v njej prevladajo



nelirične, se pravi epske ali dramske značilnosti. Je očaranost s polnino globine, kot pravi Staiger, fasciniranost s svetom v globokem pomenu besede. Roman Marguerite Yourcenar je seveda prozno, pripovedno delo, pa vendar je lirični moment izredno živo navzoč v njem, in sicer ne samo kot omenjeni pravzgib (v tej dimenziji je lirično tako ali tako navzoče v vsakem umetniškem pisanju), ampak tudi eksplicitno, kot eden izmed najvidnejših principov tega dela, zame osebno celo kot prevladujoč oziroma najfascinantnejši princip.

Ker človek v literaturi prav prek liričnosti prihaja v najgloblji stik s samim sabo, pa bi rad opozoril tudi na njeno notranjo mejo oziroma na notranjo mejo v človeškem samorazumevanju, kot se mi je pokazala pri branju *Hadrijanovih spominov*. Hadrijan kot avtoričin *alter ego* – naj se še jaz uvrstim med neotesance – veliko razmišlja o tem, kaj je, kdo je, in seveda veliko razmišlja o smrti. Pravzaprav ne moreš, da ne bi razmišljal o tem, kdo si, ko razmišljaš o smrti, in najbrž ne moreš zares razmišljati o tem, kdo si, ne da bi pomislil na smrt. To velja, recimo, tudi za poglavje, v katerem Hadrijan govori o spancu, o poglobljanju v spanec, o tako rekoč vsakodnevni izgubi biti, izgubi samega sebe, in še zlasti za neko mesto v njem, na katerem eksplicitno opisuje svoje samodojemanje. Ta kratki odlomek bom zdaj prebral (str. 25):

Zdi se, da je pokrajina mojega življenja tako kot gorovja sestavljena iz raznolikih, križem kražem nakopičenih gmot. V njej srečujem svojo naravo, raznovrstno že samo po sebi, sestavljeno iz enakih plasti nagona in omike. Semintja je videti granitne skale neizogibnega; vsepovsod kamnite plazove nalključja. Še enkrat skušam premeriti svoje življenje in v njem odkriti kak načrt, slediti svinčeni ali zlati žili, toku podzemne reke; vendar je ta umetni načrt zgolj slepilo spomina. Kdaj pa kdaj se mi zazdi, da sem v nekem srečanju, napovedi ali določenem zaporedju dogodkov prepoznal usodo, toda kadar je poti preveč, ne vodijo nikamor, in prevelikih števil ni mogoče seštevati. V vsej tej mnogoterosti, vsem tem neredu zapažam navzočnost neke osebe, vendar je videti, da je njeno obliko

---

skoraj vselej začrtal pritisk okoliščin; njene poteze so zabrisane kot pri podobi, ki se zrcali na vodi.

Ta skorajšnja neprepoznavnost lastne osebe je v meni zbudila povsem določen spomin. Spomin na kaj? Spomin na kritiko, ki jo je francoski filozof Henri Bergson naslovil na empiristično dojetje jaza. Hadrijan namreč pravi, da svoje lastne osebe tako rekoč ne more prepoznati, da je ta vedno tisto »nekaj«, kar nastane pod vplivom okoliščin – in to me spominja na primero, v kateri Bergson opisuje empiristično zanikanje jaza z ogrlico, na kateri so nanizani kamenčki, in pravi, da empirist nikoli ne more priti do ogrlice, do kontinuitete niza kamenčkov, ki omogoča obstoj ogrlice, ampak vedno šteje samo posamezne kamenčke. Ti so posamezna psihična stanja jaza, in empirist nikoli ne more reči: »Tale je (moj) pravi jaz!« »Pravi jaz« je namreč šele nepresekljiva kontinuiteta, sopripadnost, soprežemanje posameznih stanj, ki tvori posebno, intuitivno ali doživljajsko izkusljivo enotnost. David Hume je dejal, da pri preiskovanju samega sebe, naj je še tako globoko šel vase, nikoli ni srečal jaza, ampak vedno samo posamezna psihična stanja. Skratka, pristop, način samoopazovanja, ki ga neguje Hadrijan, se mi zdi močno podoben empirističnemu stališču. To je predvsem želja jasno videti, ugledati, uzreti, premeriti, razsoditi samega sebe. Tudi ob literarno zelo učinkovitem koncu – roman se sklene z najznamenitejšo Hadrijanovo pesmijo *Animula vagula blandula* – nas (Hadrijan ali avtorica?) nekako pozove: »Pojdimo v smrt odprtih oči!« Če se prav spominjam, Hadrijan svoji duši pravi: »Poskusiva vstopiti v smrt z odprtimi očmi!« – skratka, dajva, poglejva, kakšna je smrt. Kaj je smrt.

To vse je precej grško ali vsaj filozofsko grško – sicer ne bom rekel, da vsesplošno sprejeto, pa vendar zelo razširjeno – gledanje na življenje, zato bi to lahko imeli tudi za vpliv snovi na korektno obravnavo te snovi same. Vendar se tu odpira velik problem: kako lahko človek dojema samega sebe? Ali se zares lahko vidi? Prav to namreč Hadrijanu ne-

kako ne uspeva, in sicer po mojem prav zato ne, ker se ves čas želi videti. To pa je hkrati tudi tisti problem, s katerim se srečuje refleksijski model zavesti in ki so ga druge poti filozofije v zgodovini skušale reševati drugače, zlasti po poti samo-občutja, ki sta ga registrirali na primer tudi krščanska srednjeveška filozofija in teologija. V njej že najdemo jasno ugotovitve, da duša sebe nikoli ne more videti kot predmet.

Zakaj prav misel o smrti? Ob pripravah na ta večer sva s spoštovano souvajalko nekako prišla na misel, da bi govorili o tem, ali nas knjiga Marguerite Yourcenar lahko nauči sprejemati smrt. Sam sem sicer imel v mislih nekoliko drugačno témo, ki jo ta knjiga tudi odpira, namreč vprašanje, ali knjige lažejo ali govorijo po resnici – in sem zato ti dve témi v svojem uvodu želel kolikor se da povezati.

Kako bi to lahko storil? Najprej bi rad namignil na neko drugo delo, ki se tudi nanaša na antiko in se mi v marsikaterem oziru zdi precej blizu romanu Marguerite Yourcenar, v marsičem pa zelo drugačno. To je Brochov roman *Vergilova smrt*, ki se, kot pove že naslov, tudi navezuje na antični lik, na lik pesnika Vergila oziroma Vergilija. Vendar je antika v tem romanu znatno manj historično jasno navzoča. V njem gre za veliko bolj posredno inspiracijo z Vergilijevo osebnostjo in njegovim opusom, čeprav gre seveda tudi v *Hadrijanovih spominih* za povsem avtonomno literarno delo in ne za zgodovinski spis.

Broch je svoje romanopisje, svoj romanopisni postopek zasnoval nekoliko drugače od Yourcenarjeve, za katero se mi kljub vsemu zdi, da zvečine ostaja zavezana realističnemu upodabljanju sveta v tradicionalnem pomenu besede. To samo na sebi ne bi bilo razlog, da omenjam Brocha; pomembno je, da je Broch prvotne impulze za svoje postopke, za svojo koncepcijo romana, dobil ob razmišljanju ali, bolje, ob izkušnjah smrti. Teh izkušenj je bil seveda deležen precej neprostovoljno, ko je bil v času porajajočega se nacizma zaprt in se je v ječi, kot sam piše, sistematično ukvarjal z meditacijo o smrti ter pri tem skoraj kot v nekakšnem transu

avtomatično zapisoval svoje doživljanje. To razmišljanje je v marsičem zaznamovalo in spremenilo njegovo dojemanje resničnosti, zato je želel, da bi tudi njegovi literarni postopki ustrezali najgloblji izkušnji, do katere je prišel. Ena izmed njegovih temeljnih tez, če stvari poenostavim in marsikaj preskočim, je, da naj roman, če naj zajame resničnost v vsej njeni izmuzljivosti, poskuša preseči mejo med subjektom in objektom, ker sveta ni več mogoče opisovati z distance, iz varnega položaja zunanjega opisovalca. Kot je znano, se je precej opiral na Joyceove postopke, zlasti na njegovega *Uliksa*, v veliki meri se je imel celo za Joyceovega učenca, vendar ne absolutno. V nečem ga namreč Joyceova strategija ni do cela zadovoljila, in sicer v tem, kar se zdi ključnega pomena. Trdil je namreč, da Joyceu manjka princip, ki bi opisu resničnosti dal enotnost, ki bi integriral razplatenost resničnosti literarnega dela. Čeprav je pozdravljal rabo različnih slogov, ki omogoča ponazarjanje razplatenosti resničnosti, je njegovo prepričanje vendarle bilo, da je tej resničnosti treba dati neko nenasilno integriteto, jo nekako povezati. To, kar po njegovem lahko ustvari takšno povezavo v romanu – kar torej ustvarja nekakšen magnetizem med različnimi plastmi resničnosti –, pa je liričnost. Zato je prišel do paradoksnе definicije, da je pravzaprav liričnost, lirični element tisto, kar daje najvišjo epsko enotnost.

Liričnost je, kot sem rekel že na začetku, tudi temeljna odlika romana Marguerite Yourcenar (vsaj mene je najbolj nagovorila), vendar nekako v drugi obliki ali na drugi ravni kot v Brochovem romanu. Resničnosti enega in drugega romana sta si vendarle zelo različni; resničnost je pri Brochu drugače razplatenost kot pri Marguerite Yourcenar. Ne bom šel naprej, predaleč s to primerjavo, rad pa bi opozoril, da bi se na ozadju primerjave z *Vergilovo smrtjo* ob vsej siceršnji očarljivosti pokazal nekakšen eksistencialni deficit romana o Hadrijanu.

In potem še vprašanje o tem, ali knjige lažejo, kot pravi Hadrijan na strani 23. Pravi namreč, da celo najodkritosrč-

nejše knjige lažejo, in potem sledi zelo zanimiv opis nezadostnosti pesniških tekstov na eni strani in povsem prozaičnih opisov na drugi oziroma pretiravanj v smeri lahkotnosti v takšnih spisih, kakršen je na primer Petronijev *Satirikon*. Omenjeno vprašanje najbrž zelo globoko vprašuje o tem, kako je z resničnostjo v knjigah. Jasno je, da tu mislim na knjige, ki jim rečemo umetniške knjige, na knjige, ki jih bemo kot umetniško literaturo, čeprav zdaj seveda ni časa, da bi razpredali o tem, kaj si predstavljamo z besedo »umetniški«.

Resničnost v knjigah je odvisna od dvojega. Najprej od strukture, ustroja literarnega besedila, od tega, kako nas besedilo sploh hoče nagovarjati (na to sem želel opozoriti s primerjavo romanov *Hadrijanovi spomini* in *Vergilova smrt*). Seveda pa je še zlasti pomembno, kakšno je naše branje literarnega dela, torej kaj si predstavljamo, da naj bi nam knjiga pravzaprav prinesla – ali jo jemljemo kot nekakšen rudnik psiholoških spoznanj, filozofskih nasvetov oziroma historičnih informacij ali pa se skušamo nekako predati, izročiti celoti literarnih oziroma umetniških učinkov besedila. Jasno je, da je knjiga, če jo razumemo kot skladišče še tako pomembnih in koristnih informacij ter še tako razsvetljujočih spoznanj v primerjavi z življenjem vedno zelo uborna. Če pa jo jemljemo kot nekaj drugega, kot impulz za spremembo v svojem samo-doživljanju, svojem samo-dožemanju, je stvar lahko popolnoma drugačna. Če jo razumemo kot nekaj, kar kaže prek sebe oziroma na širši svet, v katerem stojimo – na svet, ki je širši od sveta vsakdanje funkcionalistične življenjske prakse –, lahko rečemo, da je v knjigi nekako več resničnosti, kot je v tako imenovanem resničnem življenju. Poudarjam: v *tako imenovanem* resničnem življenju. Mislim namreč na to, da je knjiga kot eden izmed temeljnih umetniških medijev, temeljnih prizorišč, na katerih se dogaja umetnost, pravzaprav nekaj, kar nam pomaga doživljati tako imenovano enotno resničnost, v kateri živimo: resničnost, v kateri živimo ves čas, vendar se je zaradi nujnih življenjskih

omejitev in zožitev ne zavedamo ter iz nje ne živimo polno. In prav kot prenašalec teh globljih doživetij, ki se naslavljajo na naše sebstvo, je knjiga lahko posrednik presežnih izkušenj in globljega doživljanja samega sebe, tistega doživljanja, ki je pravzaprav lahko edino pravo samo-spoznanje. Samospoznanje, ki seveda ni predmetno spoznanje, spoznanje samega sebe v obliki predmeta, ampak samo-doživetje v vsej izmuzljivosti, v vsej osupljivosti, ki jo zbudamo samim sebi.

Če je to temeljna funkcija knjige, moram seveda za sklep reči, da jo *Hadrijanovi spomini* prav gotovo zelo dobro izpolnjujejo, ne glede na to, da je pravzaprav paradoks, če v tej knjigi beremo vprašanje ali pa trditev, da knjige lažejo. Tu smo pač pri tistem znanem paradoksu s Krečanom, ki pravi, da vsi Krečani lažejo. Ne glede na to mislim, da *Hadrijanovi spomini* spadajo med redko sugestivna prozna dela 20. stoletja.

**KATARINA MARINČIČ:** Prekršila bom nenapisano pravilo in ti bom, Brane, kar takoj postavila vprašanje, čisto na hitro in površno. Iz tega, kar si govoril, vendarle nisem razbrala, katera od knjig, ki si ju tako lepo primerjal, bolj izpolnjuje poslanstvo, ki ga nalagaš literaturi. Sama sicer tega prepričanja o poslanstvu literature ne delim s tabo, ampak pustiva to zaenkrat ob strani ... Katera od knjig te torej v tem oziru bolj izpolni?

**BRANE SENEGAČNIK:** Tega ta večer ne bi smel povedati ...

**KATARINA MARINČIČ:** Aha. No, potem pa bom še jaz povedala svojih nekaj besed. Brane se je že opravičeval zaradi svojega – kot je rekel – laičnega, površnega in bralskega pristopa. Moj bo še veliko bolj laičen, še veliko bolj površen, anekdotičen in bralski; pravzaprav bom skušala samo navreči nekaj vprašanj, ki so se mi porajala ob knjigi Marguerite Yourcenar. Morda so se ta vprašanja komu postavljala v podobni obliki.

Rada bi začela s temeljnim vprašanjem, ob katerem naj bi nocoj razmišljali, namreč ali nas knjiga Marguerite Yourcenar pripravlja na smrt. Žal je ta mračni uvodni stavek

zrasel na mojem zelniku. Sprva je bil, kot bo potrdil gospod Fajdiga, sicer v nekem bolj čebļjavem kontekstu, pa sva ga z Branetom potem nekako vendarle izpostavila kot temeljno vprašanje. Sama sem se, ko sem to vprašanje zagledala na vabilu, kar malo zgrozila. Tak pretenciozno resnoben uvodni impulz! Predvsem pa sem se vprašala, ali je tako mračno vprašanje primerno za to svetlo knjigo.

Že naslednji trenutek sem pomislila, ali me morda k tej oznaki, oznaki »svetla knjiga«, niso zapeljale platnice. To zveni kot hec, ampak ni. Dovolila si bom razmišļjati v barvnih kategorijah.

Recimo: če se spomnim Flaubertove *Salambo* (ki jo bom nocoj še nekajkrat omenila, tako kot je Brane *Vergilovo smrt*, pač v neki provizorični primerjavi), če se torej spomnim *Salambo*, vidim oranžne sončne zahode, postavljene v oster kontrast z mesečino, ki obliva velik del knjige. Če pomislim na *Hadrijanove spomine*, pa se mi zazdi, da je ta knjiga skozinskoz siva ali morda srebrno siva. Morda bi morala tudi reči, da je barvno nevtralna, prosojna. In v tem kontekstu bi prvič omenila motiv smrti, ki je seveda deklarirano njen osrednji motiv. Čeprav je to pravzaprav knjiga o zatonu nekega človeka, o njegovem počasnem tonjenju v smrt, jo osvetļjuje bolj lucidnost jutranje zore, bolj luč meglene jutra kot pa sij večerne zarje. In tu ugibam – najbrž skrajno predrzno in pretenciozno –, ali lahko to barvo, to zgodnjo jutranjo sivino, razumem kot psihološko verodostojnost teksta samega. Skušam si predstavļjati, kolikor si te stvari sploh lahko predstavļjamo: smrt, kakršna čaka Hadrijana, to počasno umiranje v neki ne pretirano boleči, srednje mučni bolezni je verjetno res podobno zgodnjemu jutru po slabo prespani noči, jutranji megli in slani. V spremni besedi Primoža Viteza sem našla neko manj barvasto, manj pretenciozno formulacijo, ki pa zelo ustreza mojemu občutenju. Primož je zapisal, da so *Hadrijanovi spomini* neverjetno »trezen roman« (str. 273). To se mi zdi zelo pomembna ugotovitev. Brane je govoril o liričnosti tega romana, večina kritikov

piše o njegovi poetičnosti, vendar je to po drugi strani trezna knjiga. Na povsem emocionalni, naivno bralski ravni je zame eden izmed njenih poglavitnih čarov prav prefinjen spoj med liričnostjo oziroma poetičnostjo in treznostjo. Gre za liričnost, ki nikoli ne zaide v eksaltacijo. In čeprav neskončno bolj cenim Flauberta in ni mogoče povedati, kako neskončno rajši imam *Salambo*, vendarle občudujem tudi zadržanost avtorice *Hadrijanovih spominov*, ki ne popušča svojim iluzijam in delirijem, kot jim je popuščal Flaubert.

Če si dovolim nekaj biografizma in amaterske psihologije, bi rekla, da se je te kvalitete svojega teksta verjetno zavedala tudi avtorica sama. V beležkah o nastajanju romana nam pripoveduje, da je imela nočna videnja, da se je Hadrijanov svet prestavljal v njeno doživljanje, da je to celo zapisovala, da pa je nastalo nekaj zelo opolzkih opisov in tako naprej – vendar je vsako jutro vse napisano zažgala. Sama tega sicer ne verjamem povsem, o tem sva s Primožem prej že rekla nekaj besed. Vendar mi že sama trditev, naj je resnicoljubna ali ne, kaže, da se je avtorica zavedala te dimenzije svojega pisanja.

Naj se zdaj spustim na bolj profesorska, šolmošterska tla. Tisto večno vprašanje se glasi: kakšne vrste roman so *Hadrijanovi spomini*, kam ga lahko uvrstimo? Je to poetični, filozofski, zgodovinski roman? Odštejmo ogorčeno reakcijo na trditev: »Hadrijan ste vi,« o kateri je bilo nocoj že izrečenih nekaj besed ... Mimogrede, meni se ta reakcija zdi skrajno ... bom kar rekla ... snobovska ... Spominja me na tisti odlomek iz Prousta, v katerem baron de Charlus očita malemu Marcelu, da ima na kopalkah izvezena sidra ... Torrej: poleg misli, da naj bi bila Hadrijan ona sama, pisateljico najbolj jezi misel, da njen roman označujejo za zgodovinski roman. Sprašuje se, kaj je sploh zgodovinski roman, meni, da zgodovinski roman sploh ni posebna zvrst, da je zgodba pač zgodba, psihologija pač psihologija in tako naprej. V tem kontekstu zapiše tudi stavek o Flaubertu, v katerem pravi, da se je Flaubert z opisovanjem Yonvilla ukvarjal enako



ljubeče in enako strastno kot z opisovanjem Hamillkarjeve palače. Tu se sama z neko skepso – pri vsem občudovanju naše avtorice, še zlasti njene izredne erudicije – sprašujem, ali je to čisto res. Ali gre, recimo, pri Emmi Bovary, Yonvillu in Salambo res za isti način pisanja, za isti pogled na življenje? Spominjam se na primer, da je Flaubert v pismu enemu izmed svojih prijateljev zapisal, da je *Salambo* začel pisati *pour échapper à la laideur des choses*, »da bi ubežal grdosti stvari«. Nadalje se sprašujem, ali sta Matho in Salambo res literarni osebi iste vrste kot Charles Bovary in njegova žena Emma. Zdi se mi, da se prav ob Flaubertovem romanu *Salambo*, ki ga vsi poznamo, zelo jasno postavi vprašanje, ali to, kar iz neke banalne smrti, kot je smrt Emme Bovary, naredi *Liebestod*, »ljubezensko smrt«, kakršna je nedvomno smrt junakov romana *Salambo*, niso prav zgodovinska distanca, zgodovinska kulisa, zgodovinska slikovitost, barvitost in tako naprej.

Kot gotovo veste (še malo bom ostala pri Flaubertu, čeprav verjetno ne bi smela), so *Salambo* mnogi sodobniki videli kot zdrs, padec nazaj v romantiko oziroma kot izbruh latentne pisateljjeve bolezni. Zakaj? Najbrž tudi zato, ker je bil zgodovinski roman pravzaprav paradni konj francoske romantike. V Franciji se je že zelo zgodaj, tako rekoč sproti pojavljala nekakšna tipologija zgodovinskega romana, težišče večine zgodovinskih romanov tistega časa pa je slikovitost. Ta je lahko zelo poetična ali zelo trivialna. V primerih, ki so mi najljubši, je oboje hkrati. To so, recimo, romani Dumasa starejšega, v veliki meri tudi romani Victorja Hugoja.

Drugi tip romana je poučen, didaktičen, in to je po mojem v znatni meri tudi roman Marguerite Yourcenar. Poučen je v smislu nazornega prikazovanja minulih časov. Takšen tip romana je, recimo, pisal in teoretično utemeljeval Prosper Mérimée, ki je rekel dobesedno takole: »Dajte mi dobro zgodovinsko knjigo, lokalno kroniko za kolorit in izčrpen turistični vodič, pa vam napišem zgodovinski roman.«

Tretji tip romana, ki je morda najmanj znan, izpostavlja poučnost v tem smislu, da je treba zgodovino prikazati v njenih globljih zakonitostih. Predstavnik takšnega romanopisja je na primer Alfred de Vigny, ki je menil, da lahko zakonitostim na čast tudi majčkeno potvorimo zgodovino.

Če skušam v to provizorično tipologijo najprej postaviti Flauberta, bi ga nedvomno uvrstila v prvi tip, v kategorijo pisateljev, ki jim zgodovina pomeni predvsem odmik, umik, pobeg v poetičnejši, lepši, slikovitejši prostor. Seveda je Flaubert v tej kategoriji osamljen na vrhu ...

Navsezadnje – in s tem se bom naposled spet vrnila k Marguerite Yourcenar – je Flaubertu tudi precej vseeno, katero zgodovinsko témo obravnava, katere zgodovinske dobe se loti. Mnogi verjetno poznate tole anekdoto: ko se Flaubert vrne s potovanja v Egipt, se vrne s trdnim načrtom, da bo napisal roman o starem Egiptu, vendar ugotovi, da mu je to témo medtem že speljal Théophile Gautier. Kartagina, kot jo najdemo v romanu *Salambo*, je pravzaprav druga izbira.

Ali v isto kategorijo, kategorijo slikovitega zgodovinskega romana, spada tudi roman Marguerite Yourcenar? Tu bi najprej rada povsem banalno ugotovila, da Marguerite Yourcenar prav gotovo ni bilo vseeno, kdaj se njena knjiga godi in kdo je njen junak. Sledeč stavku iz – že spet – Flaubertove korespondence, si je skrbno izbrala čas, v katerega je postavila svojo zgodbo: »Ko bogovi niso več obstajali in Kristus še ni bilo, je med Ciceronom in Markom Avrelijem nastopil edinstveni trenutek, ko je obstajal samo človek« (str. 231). Zanj je torej postavitve zgodbe v določen zgodovinski trenutek potrebna in pomembna. Še več, človek ali Človek pri njej postane čisto konkretna oseba; še več, Človek postane Cesar. Zgodovina se nam v *Hadrijanovih spominih* pravzaprav prikaže skoz njegovo optiko. Prav posebej bi rada poudarila: skoz njegovo *optiko* in ne skoz njegovo zgodbo. Zakaj to poudarjam? Zato, ker ima, recimo, tudi Primož v spremni besedi neko zanimivo primerjavo, kaj je v tej knjigi zgodba in kaj zgodovina. Mislim, da za prikaz zgodovine v njej ni

pomembna Hadrijanova zgodba, ampak predvsem njegov pogled na svet. To individualizacijo zgodovine Marguerite Yourcenar tudi utemelji in v tem je prav gotovo vsaj toliko Stendhalova kakor Flaubertova dedinja. V beležkah jasno zapiše, da je edini pravi pogled na zgodovino individualni pogled. Vendar se sama ob tem vendarle sprašujem, ali bi bil ta posameznik res lahko kdor koli. Bi bil, recimo, lahko dezorientirani Stendhalov Fabrizio del Dongo? Če je na primer Stendhal v *Parmski kartuziji* na zgodovino gledal od spodaj, dobesedno izpod konja, Marguerite Yourcenar prek svojega Hadrijana ves čas ostaja v sedlu, gleda s panoramske višine. To se mi ne zdi brez pomena. Ob tem bi rekla, da je Marguerite Yourcenar bolj kot Stendhalu in Flaubertu podobna tistemu velikemu ruskemu pisatelju, ki je posnemal Stendhala, vendar samo do polovice. Mislim seveda na Tolstoja. Tako kot Tolstoj v romanu *Vojna in mir* po mojem občutenju tudi Marguerite Yourcenar v *Hadrijanovih spominih* poleg zgodbe potrebuje zgodovino. In sicer zgodovino prav kot razlago, kot iskanje zakonitosti življenja.

Navsezadnje bi rada prešla k tistemu svojemu mračnemu vprašanju, vprašanju smrti. Najprej: tematika smrti je zame dodaten argument za uvrstitev *Hadrijanovih spominov* med zgodovinske romane. Naj spomnim samo na nekaj naslovov, ki so mi mimogrede prileteli v spomin in po mojem potrjujejo, da je smrt že skoraj klišejska téma zgodovinskega romana. Morda bom izpadla zelo trivialno in naivno, vendar ob liku umirajočega cesarja pri Marguerite Yourcenar neogibno pomislim na Sienkiewiczov roman *Quo vadis?*, na Neronovo in še zlasti na Petronijevo smrt. Tudi s Petronijem, če parafraziram po spominu, umreta poezija in lepota njegove dobe. Potem se spomnim na Fuentesov roman *Terra nostra*, na kralja, ki umira, pa seveda na Brochovo *Vergilovo smrt*. Vse te smrti v zgodovinskih romanih pravzaprav nekaj pomenijo, nekaj simbolizirajo, nas nečesa učijo. Seveda si postavljam vprašanje, ali v kontekstu *Hadrijanovih spominov*, tega, kako Marguerite Yourcenar gleda na svet, kaj pomeni

tudi Hadrijanova smrt. Ker gre pač za knjigo o umiranju, je smrt po eni strani v njej stalno navzoča, po drugi pa se ob vsej svoji stalnosti – vsaj po mojem občutenju – zdi nekako mimobežna, obstranska. Če se spet zatečem k barvam, bi rekla, da je smrt v tej knjigi svetlo siva, ne črna senca. Zelo značilen je stavek: »Moja smrt zadeva le mene.« Ali pa odlomek, ki vam je bil poslan skupaj z vabilom, opis umiranja, ki je navsezadnje zgolj opis izgubljenih slasti življenja. Hadrijan se pravzaprav zelo na kratko pomudi ob misli, ali sploh obstaja kaka oblika nesmrtnosti. Zelo hitro odpravi to misel, češ zdaj stopam na področje, kjer ni nič več zanesljivega, »stopam v območje sanjskih preobrazb« (str. 12). Kot preprosta bralka, ki se je o antiki učila pri Sienkiewiczzu in Robertu Gravesu, se nekako moram vprašati, kako to, da je smrt na osebni ravni tako na hitro odpravljena. In potem nehote opazim, da je na osebni ravni odpravljena mnogo bolj na hitro kot na ravni civilizacije, države, cesarstva. Da se osebna smrt zdi manj problematična, kot bo smrt Rima.

Ugotovitev, da Rim ne bo več Rim, sproži mnogo daljši razmislek kot spoznanje »mene ne bo več, jaz bom umrl«. Sproži dolgo razmišljanje, zakaj bo Rim, tak kot je, umrl, kako se bo preobrazil, v čem bo morda živel naprej. Brane bi me verjetno poučil – in tudi doma me je poučil neki kompetentnejši bralec –, da je to pravzaprav avtentična rimska drža in da popolnoma ustreza filozofiji, ki je bila podlaga Hadrijanovega videnja sveta, da je torej smrt na zasebni ravni postransko vprašanje in je pomembna kvečjemu večnost ali ne večnost Rima kot države. Toda tudi če sprejemem to korekcijo, se vprašujem, ali je Marguerite Yourcenar uspelo, ko si je prizadevala izbrisati velik del »duhovne navlake«, ki nas ločuje od Hadrijana, ali pa *Hadrijanovi spomini* zaradi neke subtilno skrite didaktičnosti morda vendarle pripadajo tistemu tipu zgodovinskega romana, ki nas uči o zakonitostih zgodovine in o tem, kako glede nanje ravnati. Seveda: kakor Flaubert pripada vrhu slikovitega zgodovinskega romana, tako tudi Marguerite Yourcenar, če spada med didak-

tične avtorje, prav gotovo spada na visoki vrh didaktičnega zgodovinskega romana.

Čeprav ničesar ne sovražim bolj kot nasilno, nepotrebno aktualizacijo književnosti, čeprav mi nič ne gre bolj na živce kot misel, da naj bi bili mojstri, kot sta Flaubert in Marguerite Yourcenar, dolžni kaj povedati modernemu človeku, sem tokrat vendarle padla v skušnjavo in si postavila tudi tole vprašanje: ali je iz *Hadrijanovih spominov* mogoče izpeljati nauk za modernega človeka? In misel, da je smrt na zasebni ravni morda laže sprejemljiva kot smrt civilizacije, se mi je zazdela vznemirljivejša od domneve, da je nekoč med Ciceronom in Markom Avrelijem živel Človek, ki je svojo osebno smrt sprejel čisto zlahka.

**PAVEL FAJDIGA:** Hvala lepa. Besedo prepuščam Vidu.

**VID SNOJ:** Uvodničarja sta povedala že marsikaj, na kar sem ob romanu Marguerite Yourcenar mislil sam opozoriti. Proti koncu svojega referiranja je Katarina rekla, da se Hadrijan zelo na kratko pomudi ob smrti oziroma da z njo povsem na kratko opravi. Sam pri branju nisem imel takšnega vtisa. Ob tem imam drugačno misel, vendar bom to, kako razbiram Hadrijanovo razmišljanje o smrti, skušal razložiti na koncu.

Najprej bi se, Katarina, rad navezal na tisto, kar si komentirala bolj na začetku (in na kar sta pred tabo namignila tako Pablo v uvodnem nagovoru kakor tvoj souvodničar Brane): na fragment, ki v knjigi, potem ko se roman konča, skupaj s še nekaterimi drugimi osvetljuje njegovo poetiko. Ta fragment se začena takole: »Neotesanost tistih, ki vam pravijo: Hadrijan ste vi« (str. 246). Pablo se je ob tem pošalil, češ pisateljica ne more biti Hadrijan, saj se z njim ni osebno srečala, ti pa si njen način pisanja primerjala s Flaubertovim načinom. Vendar se mi zdi, da nekaj odločilnega pri tem ni bilo izrečeno. To je znana Flaubertova izjava, ki se pri tej primerjavi ponuja kot na dlani: *Madame Bovary, c'est moi*, »Gospa Bovary, to sem jaz«. Izjava »Hadrijan ste vi«, ki je Marguerite Yourcenar ne izreka sama, ampak jo,

naslovljeno nase, da izreči nekaterim svojim bralcem, je v neposredni zvezi s Flaubertovo izjavo in govori nekako tole: »Kdor me naravnost, brez kakršne koli zareze, identificira z mojim likom, Hadrijanom, ne razume mojega pisanja in je neotesan.«

**KATARINA MARINČIČ:** Sama to razumem nekoliko drugače: pisateljica izreka nekaj, kar je popolnoma odveč, kar je nekako samoumevno.

**VID SNOJ:** Mislim, da ni samoumevno. Videti je namreč, kot da si Marguerite Yourcenar in Gustave Flaubert nasprotujeta. Po mojem pa ni tako.

Če vržemo pogled na naslov romana, v njem preberemo Hadrijanovo ime. Zbudi se nam pričakovanje, da bo šlo za zgodovinski roman, vendar je druga beseda v naslovu »spomini«. To je že signal, da pri *Hadrijanovih spominih* ne bomo imeli opravka z navadnim zgodovinskim romanom, ampak s posebno obliko zgodovinskega romana, še več, z romanom, ki se že v naslovu meša z drugo literarno zvrstjo, s spomini oziroma memoari, ki se za nameček prekrivajo z avtobiografijo, saj zajemajo spomine na vse življenje.

Naj naredim zelo kratko in grobo primerjavo. Začetnik zgodovinskega romana je Walter Scott z romani, kot so *Waverly*, *Ivanhoe* in drugi. Za Scottove romane je značilno, da so glavni junaki v njih izmišljeni, se pravi, da niso pravi akterji zgodovinskih dogodkov, ampak pri njih le sodelujejo v stranskih vlogah. To lastnost Scottovih romanov je zelo hvalil György Lukács, najbrž najslovitejši teoretik zgodovinskega romana. V tem je videl vrlino: če bi bili glavni junaki zgodovinskih romanov vélike zgodovinske osebnosti, ljudje dejanj, ki so krojila zgodovino, bi s svojimi veličastnimi figurami zakrivali tisto, za kar v zgodovinskem romanu gre, to pa so družbene silnice oziroma antagonizmi, ki ženejo zgodovinski razvoj in prihajajo na plan v tako imenovanih »zgodovinskih« dogodkih. Obstranskost Scottovih glavnih junakov tako daje prosto pot uveljavitvi spoznavnega interesa, ki ga priteguje gibalo zgodovine.

Po drugi strani Marguerite Yourcenar v nekem drugem poetološkem fragmentu pravi, da mora sodobni zgodovinski roman – tudi roman, ki ga piše sama – prodreti v notranje pokrajine, se »pogrezniti v spet najdeni čas, v osvajanje notranjega sveta« (str. 238). Njen roman je napisan v obliki memoarov, s tem da glavni junak teh memoarov ni izmišljena, ampak resnična zgodovinska oseba; tisto, kar je izmišljeno, so memoari. Marguerite Yourcenar od začetka do konca daje resničnemu liku govoriti izmišljene spomine – od prvega stavka, v katerem se Hadrijan obrne na Marka Avrelija, svojega cesarskega naslednika, pa do zadnjega, v katerem pozove svojo potepuško dušo, da odplujeta proti drugemu bregu, proti smrti.

Ves roman je govorjen, kot je značilno za memoare, v prvi osebi. Toda pogledjmo še enkrat njegov naslov. Hadrijan je v njem imenovan kot »avtor« spominov. Njegovo ime pa se pojavi samo v naslovu: *ne stoji na mestu imena avtorja*. Hkrati je Hadrijan v naslovu – *Hadrijanovi spomini* – imenovan v tretji osebi, ne v prvi, v kateri sicer govori v tekstu. Resnični pisec memoarov v naslov ne bi postavil svojega imena. Svoje pisanje bi najbrž naslovil »Moji spomini«. Glede na to, da so memoari po zajetju snovi navadno ožji od avtobiografije, bi ga, recimo, lahko naslovil »Moji spomini na otroštvo«, »na mladost«, na te in te dogodke, lahko bi izpustil »Moji« in napisal samo »Spomini«, domnevajoč, da bo bralec njegovo ime povezal z naslovom knjige in da bo spomine bral kot *njegove* spomine. To, da se v naslovu romana Marguerite Yourcenar pojavi Hadrijanovo ime v tretji osebi in potem sledi pisanje v prvi osebi, je torej *potujitvena poteza*, poteza avtorja oziroma avtorice, ki kljub veliki bližini med njo in njenim likom nakazuje neko distanco.

Tu mi spet prihaja na pamet Flaubertova izjava, ki, če jo beremo neotesano, naivno dobesedno, zatrjuje identičnost avtorja z njegovo osebo. Mislim, da je to v obeh primerih, v Flaubertovem in v primeru Marguerite Yourcenar, treba razumeti kot paradoks. Flaubertu je pri njegovem načinu

pisanja, ki ga je reflektiral in komentiral v korespondenci iz časa, ko je nastajala *Gospa Bovary*, šlo za to, da ustvari osebo, ki bo povsem drugačna od njega samega. To je storil tako, da se je odrekel avtorskemu komentarju k pripovedovanemu dogajanju. V romanu *Gospa Bovary* se namreč vzdržuje svojega pogleda na dogodke in privzema pogled glavne junakinje, dogajanje gleda skoz njene oči in pogosto dopušča, da njena občutja barvajo dogodke, ki jih opisuje. Kot je svojčas zapisal Erich Auerbach v znameniti knjigi *Mimesis*, pravzaprav zbira občutja, vtise, ki se kopičijo v njegovi junakinji, Emmi Bovary, in ker je teh vtisov v njenem dojetanju, če pomislimo na svoje lastno dojetanje v podobnih življenjskih situacijah, vsekakor več, kot jih je sploh mogoče zapisati, in so bolj zmedena, jih v resnici, kot ugotavlja Auerbach, izbira in povzema v tisti smeri, v katero težijo sami. Recimo vtise gospe Bovary o neprijetnosti njenega moža, o okornosti njegovega duha, o navadnosti njegovega vedanja – vse to Flaubert povzame v smeri Emmine odbojnosti do moža. Ona sama tega ne bi bila zmožna. On, Flaubert, ji posoja svoj jezik in artikulira njeno dojetanje, vendar tako, da pred našimi bralskimi očmi vznikne oseba, ki čuti in misli drugače kot on, avtor, sam.

V čem je torej Flaubertov paradoks, ko pravi »Gospa Bovary, to sem jaz«? Iz njegovega načina pisanja in komentarja k njemu je razvidno, da je imel namen ustvariti drugo osebo – in to se mu je po mojem tudi absolutno posrečilo. Seveda, bo kdo rekel, ta oseba obstaja samo v Flaubertovem pisanju, v fikciji, ne obstaja pa v resničnosti, v resničnosti je pač lahko le on sam. Toda če Flaubert kljub temu pravi »Gospa Bovary, to sem jaz«, hoče s tem nemara reči: »Emma Bovary obstaja v moji stvaritvi, vendar sem toliko, kolikor resnično obstaja v njej – kolikor obstaja ona in ne jaz –, jaz sam ta oseba.« V svojem pisanju uresniči nekakšno *kenozo*, »izničenje« svoje-ga empiričnega jaza, ki v svojem izkustvenem, življenjskem, resničnem svetu, kakor koli ga že imenujemo, čuti in misli, kot pač čuti in misli – *in z uresničenjem tega izničenja*,



*te izpraznitve samega sebe začne v njem in prek njega čutiti in misliti druga oseba.* Flaubert se podvoji v osebi, ki jo je sam ustvaril, in poslej obstajata dva: človek, ki je po poklicu pisatelj, v svojem resničnem svetu in oseba v ustvarjenem svetu, ki je vzniknil iz pisateljevega resničnega sveta in je ob njem kot ob-svet – tudi še potem, ko je bilo s pisateljevo smrtjo konec njegovega sveta, zmeraj znova, v vsakem našem branju. Resnično obstaja oseba, ki ni pisateljev jaz, ki pa je prav s kenozo njegovega jaza dobila obstoj v njegovem ustvarjenem svetu.

Za nekaj podobnega gre tudi pri Marguerite Yourcenar. Tudi ona v poetoloških fragmentih govori o tem, da se mora avtor izbrisati, da mora torej izbrisati svoj avtorski glas, pogled, komentar. Vendar se Flaubertov paradoks v njenem romanu uresniči drugače. Flaubert je skušal ustvariti neko drugo, od sebe drugačno osebo iz svoje sodobnosti, Marguerite Yourcenar pa je to poskusila narediti – in mislim, da se ji je absolutno posrečilo – z osebo iz nekega drugega zgodovinskega časa.

Zgodovinopisje, če vzamemo v roke delo kakega zgodovinarja, se po tradiciji osredinja na dejanja pomembnih mož, ki jih motri v širšem, po možnosti svetovnopoličnem kontekstu. Pisec zgodovinopisnega dela ugotavlja, kaj je vplivalo na ta dejanja in na kaj so sama delovala, ter plete vzročno-posledično verigo, in ko ji bralci sledimo, si ustvarjamo domnevno objektivno sliko o zgodovinskih potekih. To, kar se nam dogaja v literaturi v primerjavi z zgodovinopisjem – v velikem pripovedništvu na splošno in v romanu Marguerite Yourcenar posebej –, pa je nekaj drugega: *prek kenotično ustvarjene osebe vstopimo v njen svet*, svet osebe, ki čuti in misli po svoje.

V *Hadrijanovih spominih* vstopimo v Hadrijanov svet natanko tedaj, ko na njegovo življenje začne metati senco bližina smrti. Zato se Hadrijanovo spominjanje na njegovo življenje spreminja v razmišljanje o smrti, ki – in s tem se vračam k izhodišču svojega razpravljanja – vprašanja smr-

ti nikakor ne odpravi z lahkotno kretnjo. Ne gre za to, da Hadrijan ne bi imel česa povedati o nesmrtnosti ali kaj podobnega, ampak o smrti razmišlja drugače, kot je verjetno razmišljala Marguerite Yourcenar in kot razmišljamo mi sami. Kadar Slovenci ali, če hočete, Evropejci razmišljamo o smrti oziroma nesmrtnosti in se naša misel ne izgubi v nepredstavljenem, se hočeš nočeš giblje v figurah krščanske miselnosti. Pri tem se seveda lahko tudi negativno opredeljujemo do krščanske predstavnosti, pa vendar: tudi če to počnemo, je naša misel kljub temu opredeljena z njo. V *Hadrijanovih spominih* je drugače. Hadrijan sicer pride v stik tako z judovstvom kakor s krščanstvom – temu je v romanu namenjenih kar nekaj strani –, vendar ga nauka teh dveh religij ne vznemirita, ne prodreta v njegovo obzorje in ga ne prežameta. O smrti razmišlja na popolnoma drugačnem zgodovinskem kraju, kot je ta, na katerem stojimo mi sami. Njegova misel je drugačna od naše, čeprav zato ni nič manj tehtna in pretresljiva. Je misel zunaj krščanskega obzorja, ki je mogoča v velikem pripovedništvu, v katerem iz izničenja avtorja vstane videnje osebe. Marguerite Yourcenar je v pisateljski kenozii rodila osebo, ki se v mislenju na smrt spominja življenja v nekem drugem zgodovinskem času.

Naj sklenem s paradoksnim obratom. Čeprav Hadrijan ves čas pripoveduje iz posebnosti svoje osebe, v njegovem razmišljanju o življenju, ki ga ima za sabo, in o smrti pred sabo kljub temu prihaja na plan nekaj trajno človeškega. In to je tisto, za kar Marguerite Yourcenar v resnici gre, kot je uvodoma opozoril Brane. Kaj je to trajno človeško, pa bi se spet dalo razpravljati ...

**KATARINA MARINČIČ:** Čisto na hitro, v dveh stavkih, potem pa bom pustila do besede še druge. Kar zadeva primerjavo med Flaubertom in Marguerite Yourcenar: sama ne bi primerjala *Madame Bovary* in *Hadrijanovih spominov*, ampak *Salambo* in *Hadrijanove spomine*. Na primerjavo z *Madame Bovary* sploh nisem mislila, saj je toliko kot *Madame Bovary* skoraj vsak roman primerljiv s *Hadrijanovimi*

*spomini*. Pa mimogrede rečeno, v zvezi z idejo, da je za vsakim literarnim junakom prava oseba, ki je pravzaprav avtor ... no, verjetno na to zelo različno gledava, ampak v to se ne bi spuščala.

Samo še kratka pripomba glede naslova *Hadrijanovi spomini* in s tem povezanega paradoksa. Saj dosti drugih možnosti niti ni. Ali naj bi bil to nekakšen ponaredek, naj bi Marguerite Yourcenar napisala »Hadrijan: *Spomini*«? No, tudi to ne bi bilo nič izvirnega, saj je, recimo, 18. stoletje polno fiktivnih memoarov ...

**VID SNOJ:** Bi, Katarina, morda vseeno bolj razložila to, v čemer se razhajava?

**KATARINA MARINČIČ:** Ne ne, raje pustiva do besede še koga drugega.

**BRANE SENEGAČNIK:** Samo stavek o sprejemanju smrti na osebni ravni, pa o smrti civilizacije. To, kar lahko razberemo iz umetniških in drugih diskurzov rimske antike, je, da je bila osebna smrt manjši problem kot smrt civilizacije. Kako je bilo v resnici, še posebno glede na to, da so se cesarji že za življenja dajali razglašati za bogove, pa ne vemo. Verjamem, da so ljudje čutili podobno željo, kot jo čutimo mi ...

**KATARINA MARINČIČ:** Točno tako.

**MARKO URBANIJA:** Zelo veliko smo slišali o zgodovinskem romanu, pa o primerjavah med romani, toda téma tega večera je, ali nam roman Marguerite Yourcenar kaj pove o tem, kako naj sprejemamo smrt. To je sicer povezano s problemom, kaj nam smrt pomeni v našem življenju. Dobro, to je seveda neizmerno področje. Toda ali v tem romanu najdemo kaj, kak namig, kako razlago avtorice prek Hadrijana, kako naj sprejemamo to dejstvo, ki nam ne more uiti? Ali smrt lahko sprejemamo kakor Hadrijan, kakor antični stoik? Gospod Snój je rekel, da na smrt pač gledamo pod krščanskim vidikom – seveda, saj smo že stoletja del krščanske kulture. Problem, kako sprejemati smrt, pa je problem še zdaj. Za marsikoga velik problem: malo jih je med nami, ki bi ta problem rešili. Kaj bi nam torej v tem romanu, če je to téma

večera, lahko pomagalo pri reševanju problema smrti?

**BORIS A. NOVAK:** Zelo zanimiva debata, krasne misli. Sam sem roman Marguerite Yourcenar bral pred dvajsetimi leti v francoščini in ga zdaj, ko je preveden v slovenščino, nisem spet vzel v roke. Zato je mogoče, da ga bom kolosalno polomil, vendar se mi zdi, da je eden izmed poglavitnih ključev do vprašanja smrti v tem romanu to, da Hadrijan svojega mrtvega ljubimca povzdigne v boga. Kolikor mi je znano, je to zadnji bog v rimskem Panteonu, kar pomeni, da je to pobožanstvenje pravzaprav tragičen upor zoper smrt-nost. Torej imamo opravka s poskusom, da se smrt preseže z večnostjo – in to, da gre za zadnjega boga rimske antične dobe, je tragično dejstvo, ki govori o smrtnosti civilizacije. To je ključnega pomena.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Po vsem povedanem bi se vrnil k izhodiščnemu vprašanju nocojšnje debate. Ko sem prebral to vprašanje in se vprašal, ali nas knjiga Marguerite Yourcenar pripravlja na sprejetje smrti, sem si sam pri sebi takoj instinktivno odgovoril: »Seveda nas ne.« Če bi imela to pretenzijo, bi bila slaba literatura. V resnici pa je vrhunska. Slišali smo sicer mnenje, po katerem naj bi bili *Hadrijanovi spomini* subtilna didaktična literatura. Sam se s tem ne strinjам. Zato je za resno zastavitev debate izredno pomembno upoštevati Vidovo razločevanje Hadrijanovega glasu in avtorskega glasu Marguerite Yourcenar.

Vendar nazaj k vprašanju. Sam bi nanj rad odgovoril z obratom: ta knjiga – *Hadrijanovi spomini* – nas ne pripravlja na sprejetje smrti, ampak nas, obratno, *smrt pripravlja na sprejetje te knjige*. Ne bi želel biti cirkusantsko paradoksalen. Naj zato ta obrat pojasnim. Smrt, o kateri govorim – smrt, ki nam omogoča sprejetje in ustrezno branje knjige –, seveda ni že dejanska smrt, eksodus v Neznano, pa tudi ne smrt, ki bi bila v kakršnih koli kategorijah že interpretirana, ampak je epifana, očitna navzočnost totalnega misterija, radikalne meje biti – če pač bit imenujemo to, po čemer in v čemer »je« kar koli, kar lahko kakor koli izkušamo. Smrt ni navzočnost

meje biti v smislu njenega nasprotja, ampak odvezanosti od kakršne koli pojmljivosti. Smrt, ki je navzoča v svoji odsotnosti, je enigma naših življenj in nas s tem, da smo z njo dejansko soočeni, pravzaprav vrača v našo lastno svetotvornost. Podarja nam namreč uvid, da je, paradokсно, vsakdo izmed nas celota, totaliteta. Ves svet.

Zakaj naj bi nas tako razumljena smrt pripravljala sprejeti prav to knjigo? Najprej bi rad opozoril na odlomek, v katerem Hadrijan govori o različnih tipih knjige in o tem, zakaj knjige lažejo. Zakaj laže zgodovinopisje. Zakaj laže roman. Po mojem prepričanju je ta odlomek mišljen smrtno resno, kot nekakšna hkratna samoukinitev in samokonstitucija pisave. Če hočemo resno razumeti pisavo Yourcenarjeve, moramo razumeti resnobo njenega temeljnega eksperimenta. Marguerite Yourcenar ne piše zgodovinskega romana – zlahka razumem njeno jezo ob tem, ker so tako opredeljevali *Hadrijanove spomine* –, ne identificira se kratko malo s svojim junakom niti ne želi prikazovati nekega časa. Izraziti želi življenje v njegovem bistvu, storiti to, o čemer njen junak pravi, da je nemogoče, da bi se v knjigah zgodilo: tisto, kar se po Hadrijanu ne more zgoditi v knjigi, se zgodi v »njegovi« knjigi. To je alkimija literature: nekaj nemogočega, kar se poskuša vedno znova. Pisava, ki se spremeni v življenje samo. To je ambicija Yourcenarjeve. Ni majhna. Verjetno je neuresničljiva. Toda v tem sta skriti lepota in fascinantnost njene knjige.

Naj se vrnem k svojemu paradoksu: zakaj nas epifana skrivnost smrti, ki nam podarja uvid, da je vsakdo izmed nas totaliteta, odpira za to knjigo? Zato, ker Marguerite Yourcenar v svojem po sebi nemogočem zapisovanju življenja izpričuje, in sicer prav v svoji avtorski odmaknjenosti od Hadrijana, neko etično pragesto. Prvobitni vzgib etike je prav prenos sebe kot totalitete na drugega – in hkrati samoukinitev. Je v tem, da s tem prenosom v drugem zagledam totaliteto drugega – edinega – sveta. To je nekaj, kar je po sebi nemogoče, kar izstopa iz vseh logiških kategorij, kar pa se vendarle

lahko zgodi. V praznovornem počelu etičnega razmerja se za trenutek, neki brezčasen trenutek, neki *kairós* – naš »čas« tu ni prava kategorija, ker sta dve totaliteti le na videz sinhroni – odprem za totaliteto, ki me izbrisuje. Marguerite Yourcenar vztraja – ali želi vztrajati – na tej ničelni točki v vsem času pisave. Mislim, da je tisto, kar nas v *Hadrijanovih spominih* najbolj fascinira, pravzaprav nasledek te želje.

**BORIS A. NOVAK:** Rad bi samo dodal razlago stavka, da knjige lažejo. Po vsej verjetnosti gre v temelju za flamski pregovor. Marguerite Yourcenar je bila Flamka. Ena izmed njenih manj znanih knjig, *Severni arhivi*, je zgodovina od začetkov časa, se pravi od predzgodovinskih časov, prek njenih meščanskih prednikov vse do njene lastne generacije. V tej svoji družinski biografiji se včasih tudi zlaže, kar pomeni, da svojo biografijo oziroma družinsko poreklo konstruira. Omenjeni flamski pregovor pa obstaja iz časa verskih vojn, ki jih je epohalno obdelala v knjigi *Opus nigrum*, svojem drugem velikem delu. Ta pregovor pravi, da lažejo tiskarji. Če se na Flamskem za koga reče, da laže, se doda, da laže kot tiskar – in mislim, da je Marguerite Yourcenar prevzela misel neposredno iz pregovorne flamščine. Prvotni kontekst trditve, da knjige lažejo, je bila sicer katoliška propaganda proti knjigam, povezana z inkvizicijo ...

**DUŠAN MERC:** Sam mislim, da ni knjige, ki ne bi lagala. V temelju je tako. Vendar bi se rad vrnil k vprašanju didaktičnosti. Didaktičnost, o kateri je govorila uvodničarka, najbrž ni bila mišljena v pomenu, v katerem jo je formuliral gospod, ki se je potem oglasil, ampak v pomenu opisa estetskega, lepega, hrepenenjskega.

Na misel mi hodi tudi tole: roman je v resnici vedno pot k smrti. Glavni junak v Malrauxovem romanu *Kraljevska pot* pravi: »Smrti ni, sem samo jaz, ki umiram.«

Poleg tega se mi zdi pomembno opozoriti na Rebulov roman *V Sibilinem vetru*, ki je tudi didaktično aditivna literatura, poskus nizanja antičnih prizorov, vendar ima seveda precej manjšo umetniško moč od romana Yourcenarjeve.

Gre za neko laž, ki je navzoča v vsakem romanu. Tega, da bi bil roman kakršna koli resnica, se ne da sprejeti zato, ker so tudi vse druge stvari, s katerimi se soočamo, vprašljive. Je sploh katera izmed njih resnična?

In še glede smrti v romanu: popolnoma jasno je – naj na hitro po spominu navržem dve definiciji –, da je roman pravzaprav epopeja sveta, ki so ga bogovi zapustili, in da je potovanje končano, pot pa se začinja ... Ves roman Yourcenarjeve je pravzaprav ta paradoks.

**PAVLE RAK:** Rad bi povedal nekaj o problemu *alter ega*, čeprav bi s tem, da se vračam k vprašanju, ki smo ga že obravnavali, lahko šel komu na živce. Zdi se mi, da je stvar precej zapletena, že ko pogledamo, kako se na splošno ustvarjata roman oziroma lik v romanu in kako je to počela Marguerite Yourcenar. Na podlagi drugih njenih proznih del, ki so avtobiografsko reflektivna, lahko sklepamo, da so vrednote, ki jih je predstavila skoz Hadrijana, tudi njene – mislim predvsem na etične, politične, družbene vrednote. Postavlja se vprašanje, kdo je koga gradil. V vélikem poskusu pisateljice, da se vživi v svet nekoga, ki ga ustvarja skoz roman – zlasti ker se je ta poskus raztegnil na več let ali celo desetletij in ker je predelala neverjetno veliko literature o tem, kakšen svet naj bi to bil –, se namreč dogaja tudi neki drug proces. Delo gre lahko v dve smeri, lahko se cepi v dva procesa. Prvi je ustvarjanje junaka oziroma njegovega sveta, drugi pa se sproži takole: ko avtor bere, kar je ustvaril, tega najverjetneje ne more brati povsem brez zanimanja in neprizadeto. Sam si lahko zamislim, kaj bi se zgodilo z mano, če bi, recimo, poskusil napisati »memoare« Izaka Sirskega in bi sedel ter bral vse, kar bi mi prišlo pod roke, o tem, kakšen je bil moj junak – ne verjamem, da bi me to pustilo nespremenjenega. Izak bi bolj gradil mene kot jaz njega. Vprašanje, ki se mi postavlja, torej je, ali ni tudi Marguerite Yourcenar postala drugačna. Ali se ni zgradila ob Hadrijanu (oziroma ali je ni zgradil Hadrijan)? Ali ni ona postala njegov *alter ego* – ali pa je le ustvarila neko delo, ne da bi se sama spremenila? Ali naj

bi bilo njeno delo le produkt čistega manipulativnega genija, ki se je zmožen popolnoma prestaviti v svet nekoga drugega, vendar brez posledic zase?

Še obrobna pripomba. Rad bi poudaril, kaj nam dandanes – razen razmišljanja o smrti – morda prav posebej govori roman Yourcenarjeve. Očaran sem nad tem, kako je neki vladar ali, recimo, politik doživljal svojo vlogo v svetu, kaj je hotel narediti in kaj je naredil. O tem je pisal tudi sam – in o svojem času v tem ni bil osamljen. Ko sem pred kratkim bral Dvornikovo *Zgodovino Slovanov*, sem po drugi strani imel vtis, da so bili takšni vladarji v srednjem veku izredno redki v primerjavi z antiko – namreč vladarji, ki so razmišljali o splošnem dobrem, o univerzalnih vrednotah in interesih, ter svoje misli do neke mere tudi uresničili v pisanih delih in političnem delovanju. Srednji vek je bolj podoben zgodovini intrigantov, raznih tolp, izsiljevalcev in razbojnikov. In kaj lahko rečemo o naših časih in politikih? ... No, rajši ostanem brez besed. Pomembno pa je, da se ohranja zavest o tem, da vladar lahko misli tudi na kaj drugega kot nase in na svojo stranko. Če pomislimo na roman Yourcenarjeve, je zavest o takšnem razumevanju političnega mogoča tudi v 20. in 21. stoletju.

Na koncu bi se rad vrnil k svojemu prvemu vprašanju in prosil Braneta, naj kaj pove v odgovor nanj.

**BRANE SENEGAČNIK:** Misliš o tem, ali ukvarjanje s kakim avtorjem iz preteklosti vpliva na našo zavest in občutljivost?

**PAVLE RAK:** Ja, pa tudi konkretno, kar zadeva ukvarjanje Yourcenarjeve s Hadrijanom.

**BRANE SENEGAČNIK:** Seveda bi moral avtorico osebno poznati, da bi vedel, kakšna znamenja, če sploh kakšna, je pustilo ukvarjanje s Hadrijanom na njeni osebnosti. Na splošno pa mislim, da absolutno je tako: vse, s čimer se ukvarjaš, pusti na tebi sledove, še posebno če gre za umetnost, v katero se je po mojem vendarle smiselno intenzivno poglobljati. Brez take ali drugačne privlačnosti si tudi težko izbereš témo, na katero bi napisal cel roman.



**TOMAŽ ŠALAMUN:** Tu bi se rad navezal z anekdoto. Marguerite Yourcenar je predavala na Sarah Lawrence Collegeu v New Yorku, kjer je med profesorji in študenti ostal spomin, da je bila neznosna, zelo avtoritativna in superiorna v razmerju do bedaste Amerike. Na kolidžu ni dolgo obstala in je šla živeti v Main.

Sam vidim *Hadrijanove Spomine* kot njeno poslednjo sintezo, vendar so me prepričali manj kot nekatera druga njena dela. V mladosti me je zelo formiral *Aleksis*, pa tudi *Milostni strel. Hadrijanovih spominov* tedaj nisem bral. Zdi pa se mi, da je vse to, o čemer se je govorilo – vrez, bolečina, transgresija –, v njenih zgodnjih romanih in esejih močnejše kot v *Hadrijanovih spominih*.

**BORIS A. NOVAK:** Najbrž je treba upoštevati tudi to, da je bila pisateljica v še zmeraj patriarhalnih časih. V tej zvezi bom sledil Tomažu z neko zelo značilno anekdoto. Marguerite Yourcenar dolgo časa niso sprejeli v Francosko akademijo, in ker seveda niso mogli reči, da je slaba pisateljica, so kot argument navajali, da ima akademija samo stranišča za moške. Potem ko so jo nazadnje le sprejeli, pa so zgradili stranišče samo zanjo, tako da je na eni strani pisalo *messieurs* in na drugi *madame Yourcenar (smeh)*. Vendar nikoli ni šla v stranišče s svojim imenom, ampak je zmeraj demonstrativno odšla čez cesto v bistro, kjer je uporabljala ljudski WC. To seveda govori o njenem aristokratskem duhu.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Neprijetno je kvariti prijetno atmosfero, ki sta jo ustvarili ti dve imenitni anekdoti, vendar nas morda prav ta anekdotičnost – še »neizdano« izročilo o tem, kaj se je zgodilo – vrača k drugemu vprašanju, ki je za našo debato ključnega pomena. *Hadrijanovi spomini* po mojem delajo vprašljivo to, kar razumemo kot zgodovino.

Če se vrnem k svoji prejšnji tezi in jo povežem s pravkar izrečeno mislijo: epifana smrt, ki nam omogoča sprejetje *Hadrijanovih spominov*, hkrati dela vprašljivo vsako vnaprejšnje razumevanje tega, kaj je zgodovina in kaj zgodovinpisje. Pri delanju-vprašljivo oziroma problematiziranju ne ponuja

odgovorov, ki bi jih lahko postavili v že znane horizonte. Zato vsako razmišljanje o *Hadrijanovih spominih*, ki izhaja iz obstoječega polja zgodovine in hoče potem vanj, bodisi v središčni prostor ali obstransko prostorje, vpisati literaturo ter jo razumeti kot neko posebno osvetlitev – notranjo, psihološko, duhovno psihološko, kakor koli že –, velikih pretenzij tega dela pravzaprav ne jemlje zares. Hadrijan pravi, da Plutarh ni razumel pravega Aleksandra. Marguerite Yourcenar torej v *Hadrijanovih spominih* ne postavlja le vprašanja o pisavi literature, ampak tudi – s prav tako veliko ostrino – vprašanje o zapisu zgodovine. To vprašanje me osebno zelo vznemirja: epifana skrivnost smrti, ki nam omogoča sprejetje *Hadrijanovih spominov*, njihovo razumevanje, nas hkrati tudi uči, da zgodovine *ni*. To, kar je predmet zgodovinopisja, je nekaj, kar ne biva. Biti zgodovinskega se lahko približa le poezija v svoji paralogosni, etični prakretnji. V svoji razprtosti za drugega kot celoto. In to se, paradokсно, dogaja v »zgodovinski« knjigi ...

**MANCA KOŠIR:** To je trditev druidov, keltskih svečnikov. Kelti tudi zato niso imeli pisave, ker so bili prepričani, da je to, kar je zapisano, laž in da je spomin treba ohranjati samo prek izkušenj, avtentičnih pričevanj, pogovorov in obnavljanj zgodb in legend. Torej ohranjati živ spomin, v sebi, vsak človek posebej, saj se prek žive, govornjene besede ustvarjata kolektivni spomin in skupna zavest, se pravi resnično občestvo. Spominjanje in spomini, pripovedi, predvsem pa poezija kot najvišja duhovna forma spominjanja, so bili za Kelte nekaj drugega, kot je za nas (pisna) zgodovina.

Te dni sem brala zelo zanimiv roman srbskega pisatelja in pesnika Vladislava Bajca z naslovom *Druid iz Sindiduna* (upam, da bomo v slovenščini kmalu dobili prevod njegovega čarobnega zenovskega romana *Knjiga o bambusu*). V njem med drugim naletimo tudi na dialog med druidom, Aleksandrom Vélikim in Aristotelom, ki se dotika prav vprašanj spomina, resnice in pisave, predvsem pa seveda smrti. Ta dialog kaže na temeljno razliko med dojetjem smrti pri



Grkih in pri druidih oziroma Keltih. Lahko bi povsem preprosto izpeljala, da so se Grki morda kdaj res pripravljali na smrt, vendar so bili nanjo vedno znova pripravljeni druidi, ki so dihali drugačno kulturo. Po branju te knjige – in prej še mnogih drugih, predvsem knjig mistikov in piscev vzhodne filozofske tradicije – sem civilizacije shematično razdelila na dve vrsti: na tiste, ki se o smrti učijo in v katerih je spremljanje umirajočih sveto (tudi poklicno!) opravilo, se pravi, da se člani skupnosti pripravljajo na smrt, in one druge, ki dajejo vtis, kot da jih smrt ne zanima in jo tabuizirajo, odri-vajo, skrivajo. Mednje spada tudi sodobni »razviti« svet s Slovenijo vred. Celo na medicinskih fakultetah se o smrti in umiranju praviloma ne (na)učijo ničesar. Zdravniki jemljejo smrt bolnikov za poraz, ne za naravni prehod.

**MARKO URBANIJA:** Toda tako pisana zgodovina kot ustno izročilo sta lahko napačna. Skoz toliko in toliko rodov se tudi ustno izročilo popači. Objektivne zgodovine ni.

**VID SNOJ:** Vprašanje je, kako se piše zgodovina v literaturi, konkretno v romanu Marguerite Yourcenar, če se ne tako kot v zgodovinopisju. Obilo gradiva za odgovor na to vprašanje se da najti v knjigi sami, in sicer tako v romanu kakor v poetoloških fragmentih, ki ga spremljajo.

Hadrijan, recimo, nekje na začetku romana pripoveduje, da ko se ozira na svoje življenje, šele v svojih dejanjih prepoznava samega sebe, vse drugo okrog njih, pravi, je sprti drselo v pozabo. Dejanja velikih ljudi so seveda od nekdanj predmet zgodovinopisja, zanimivo pa je, kaj v tej zvezi pripominja Hadrijan kot »avtor« memoarov, se pravi neke vrste zgodovinske literature: »Vendar je med menoj in dejanji, ki me ustvarjajo, nekakšna neopredeljiva vrzel« (str. 25). To je vrzel, ki so jo nekoč napolnjevale različne namere, načrti in želje, torej ne le vse tisto notranje življenje, ki se ni nikdar udejanjilo, ampak tudi to, kar se je nekako prevedlo v dejanja. Prepoznati sebe za nazaj v dejanju, nič dlje nazaj kakor v dejanju, zato pomeni umeriti se po njem in s tem tistega sebe, ki je nameraval in stremel, želel in hrepenel, dokončno

prepustiti pozabi. Pomeni – in prav z zavestjo o tem se spominja Hadrijan – *zapečatiti umiranje velikega živega dela sebe v dejanju*.

Naj zdaj preskočim iz enega teksta v drugega, od tega, kar v romanu govori Hadrijan, k tistemu, kar v poetoloških fragmentih piše Marguerite Yourcenar. Ta v enem izmed fragmentov trdi, da je umetnost napisati spomine nekega človeka v tem, da si zamisliš, kaj bi ta oseba iz svojega življenja pozabila. Prav ta mehanizem pozabljanja skuša vklopiti tudi pri Hadrijanovem spominjanju. Zdi se mi, da je v tem smislu napisan ves njen roman. *Hadrijanovi spomini* niso samo popis Hadrijanovih dejanj. Hadrijan se spominja tudi marsičesa drugega ob svojih dejanjih, vendar kot mož, ki čaka na smrt, kot drugačna oseba od tiste, ki je živela spominjane dogodke – in to je tisto, kar tvori gosto tkivo romana: svet, ki se razgrinja pred nami, se ne razgrinja kot objektivna zgodovinska kulisa, ampak kot svet-v-spominjanju vpričo smrti.

**KATARINA MARINČIČ:** Lahko samo kratek stavek? Rahlo me preseneča in mi je nekoliko tuj, čeprav seveda tudi zanimiv, ta vaš pristop k literaturi. Namreč: kdaj pa kdaj se mi zazdi, da ste knjigo, o kateri govorimo, popolnoma izvzeli iz polja literature. Zdaj o njej govorimo že skoraj kot o zgodovinpisju. Bom kar grobo rekla: je literarni tekst, četudi bi bil najboljši tekst vseh časov, res mogoče vzeti tako zelo zares? Vam recimo ne pride misel, da je vse skupaj vendarle tudi nekakšen *pastiche*, briljantna vaja v slogu? Naj poudarim, da zame to niso psovke.

**VID SNOJ:** Od kdaj se pa vikava, Katarina? Popolnoma si me zmedla (*smeh*) ...

**KATARINA MARINČIČ:** Saj ni veljalo samo tebi, ampak tudi in predvsem gospodu Gorazdu. No, ta moja izjava, da je vse skupaj *pastiche*, je mišljena kot protiutež misli, da se je treba najprej soočiti s smrtjo, pa boš razumel to knjigo. Eh, jaz je za tako globoko, z vsem dolžnim spoštovanjem, vendarle nimam. Zdi se mi, da je to vendarle literatura, pa

da ji morda v teh sicer zelo lepih in gorečnih odzivih jemljete estetsko in retorično dimenzijo, tako kot ji jaz nedvomno jemljem tisto dimenzijo, ki zanima vas.

**VID SNOJ:** Tega, kar sem povedal, sam ne razumem tako.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Tudi jaz nisem imel tega namena. Zdi pa se mi, da se kaže neki drug problem. Gospa Marinčič, vi očitno razumete literaturo kot neko že zarisano polje, v katerem se zadeve pojavijo in tam kot literatura so. Po mojem pa je značilnost prave literature nekaj drugega, namreč to, da polje literarnosti ne samo razširja, ampak tudi prestavlja njegove meje. Da sama s sabo vzpostavlja drugačne, nepredstavljive dimenzije. S svojim govorom o zgodovini sem želel opozoriti prav na središčno literarno intenco *Hadrijanovih spominov* – intenco, ki je seveda neuvrstljiva v kakršno koli vnaprej zarisano polje literature.

**KATARINA MARINČIČ:** Ko pravim, da je literatura drugo polje, to ne pomeni, da je to polje vnaprej zarisano in mrtvo. Je dinamično in živo in široko. Tudi literatura se dogaja in pojavlja, prav tako kot resničnost, včasih celo še intenzivneje, in je za mnoge ljudi življenjskega pomena, čeprav na njihovo »duhovno rast« morda ne vpliva čisto neposredno. Je pa pač ne bi bilo, če ne bi bila »drugo polje«. Prepričana sem, da se o *Hadrijanovih spominih* nocoj ne bi pogovarjali, če bi jih napisal avtor s slabim slogom.

**TOMAŽ ŠALAMUN:** Rad bi podprl Gorazda, ker je zame visoka literatura prav to, kar te spreminja, kar te odpira in nekam pelje, pelje v prostor, ki je kozmos, ki je smrt, ki je véliko vprašanje. Samo da Broch, predvsem njegova *Vergilova smrt*, to po mojem dela, *Hadrijanovi spomini* pa manj kot zgodnja Marguerite Yourcenar. Zato z Gorazdom po drugi strani ne delim občutka, da gre pri tej knjigi za prostor, ki te pripravlja za smrt. *Hadrijanovi spomini*, kakor koli so že velika knjiga, se mi vendarle zdijo precej racionalistični. Véliki pok v literaturi se je zgodil že prej, recimo v dvajsetih letih, ta knjiga pa je bila napisana leta 1951. Ko jo danes



berem, se mi zdi, da ni tako odprta, kot sem upal, da bo, v primerjavi z zgodnejšimi deli Yourcenarjeve, ki so dosti globlje segla vame.

**PAVEL FAJDIGA:** Predlagam, da s tem sklenemo večer. Zahvaljujem sem vam za obisk in sodelovanje.







Izhodiščno vprašanje za razpravljanje ob knjigi  
Leonarda da Vincija  
*Traktat o slikarstvu:*

»Kakšen je odnos med vidom in uvidom pri Leonardu?«

Uvajalca večera  
DR. JURE MIKUŽ IN DR. MARKO URŠIČ

14. december 2006



Leonardo da Vinci  
*Traktat o slikarstvu*  
Prevedla Tomaž Jurca in Marina Žlender,  
spremno besedo napisal Jure Mikuž  
Ljubljana: Studia humanitatis, 2005

## IZBRANI ODLOMKI

### 1. *Ali je slikarstvo znanost ali ne*

Znanost imenujemo tisto dejavnost duha, ki vodi v preteklost vse do svojih prvih začetkov, od katerih dalje ni v naravi najti ničesar drugega, kar bi bilo del te znanosti, kot je to pri zvezni količini, to je vedi o geometriji, ki, z začetkom na površini telesa, izvira iz črte, meje te površine. S tem pa nismo zadovoljni, saj vemo, da se črta končuje v točki in da je točka tisto, od česar ne more biti nič manjše. Točka je torej prvi začetek geometrije; in nič drugega ne more obstajati v naravi ali v človeškem duhu, kar bi moglo dati začetek točki. Kajti če praviš, da se na neki površini z dotikom najostrejšega dela peresa ustvari točka, to ne drži; rekli bomo, da je tak dotik površina, ki obkroža svojo sredino, v tej sredini pa se nahaja točka. Ta točka ni iz materije te površine in ne ona ne vse točke vesolja, četudi bi bile združene, v primeru, da se lahko združijo, ne morejo sestaviti nobenega dela neke površine. Recimo, da si zamisliš celoto, sestavljeno iz tisoč točk; če od te količine tisočih ločimo en del, lahko upravičeno rečemo, da je ta del enak celoti. In to dokazujemo z nulo ali ničlo, desetim številom aritmetike, to ničlo pa označujemo z 0; postavljena za enico, bo ustvarila 10, in če postaviš za enico dve, bo postala 100. In tako bo, v neskončnost, vedno desetkrat večje število, ki mu jo bomo dodali; sama po sebi pa ne pomeni ničesar in vse ničle na svetu so enake eni sami, kar zadeva njihovo bistvo in vrednost. Nobenega človeškega raziskovanja ne moremo imenovati prava znanost, če tega nismo matematično dokazali; in če praviš, da so znanosti, katerih začetek in konec je v duhu, resnične, se s tem ni moč strinjati in se da zanikati iz več razlogov; prvi je ta, da pri takšnih dejavnostih duha ne pride do izkušnje, brez katere ni nič zanesljivo. [Str. 5–6]

*3. Katera znanost je koristnejša in v čem je njena korist*

Koristnejša je tista znanost, katere sad je bolj dostopen, in glede na to je manj koristna tista, ki je manj dostopna. Rezultat slikarstva je dostopen vsem generacijam sveta, saj je predmet sposobnosti videnja, in preko ušesa do razuma ne prehaja na enak način, kakor prehaja preko vida. Ne potrebuje potemtakem tolmačev iz različnih jezikov kakor književnost in človeški rod zadovoljuje neposredno prav kakor stvari, ki jih je ustvarila narava. In ne le človeški rod, marveč tudi druga živa bitja, kot se je pokazalo na neki sliki družinskega očeta, ki so jo ljubkovali majhni otroci, sami še v plenica, in prav tako hišna pes in mačka, da je bilo čudovito opazovati takšen prizor.

Slikarstvo prikazuje razumu dela narave z več resnice in prepričljivosti kakor besede ali književnost, vendar predstavlja književnost besede razumu bolj resnično, kakor to zmore slikarstvo. Toda rekli smo, da je bolj občudovanja vredna tista veda, ki prikazuje dela narave, kakor pa tista, ki prikazuje dela ustvarjalca, torej dela ljudi; to pa so besede, kot je poezija in podobno, ki prehajajo skozi človeški jezik. [Str. 6–7]

*4. O priučljivih znanostih in o tem, da se slikarstva ne da priučiti, a je znanost*

Vede, ki se jih moremo priučiti, so takšne, da se v njih učenec izenači z avtorjem in se enako zgodi z njegovim delom; koristne so za posnemovalca, a niso tako odlične kot tiste, ki jih ne moremo zapustiti v nasledstvo kakor druge stvari. Med temi je slikarstvo prvo; tisti, ki mu narava ni dala, se ga ne more naučiti, kot to velja za matematiko, ki jo učenec osvoji do te mere, kolikor mu je poda učitelj. Slikarstva ni moč razmnoževati kot v primeru književnosti, pri kateri je kopija vredna toliko kot izvirnik. Ne da se ga odliti kakor pri kiparstvu, kjer je odlitek po lastnostih enak originalu. Slikarstvo ne ustvarja nešteti otrok kakor tiskane knjige; edino ostaja plemenito, edino časti svojega avtorja, ostaja dragoceno in edinstveno in nikoli ne rodi sebi ena-

kih sinov. In ta edinstvenost ga dela odličnejšega od tistih učenosti, ki se razglašajo povsod. Mar zdaj ne vidimo največjih kraljev Vzhoda hoditi zagrnjene in pokrite, saj mislijo, da bodo zmanjšali svojo slavo, če objavijo in razkrijejo svojo prisotnost? Ali ne vidimo slik, ki predstavljajo podobe božanskih bogov, nenehno zastrtih z najdragocenejšimi zastori? In kadar jih odkrijejo, prej priredijo velike verske svečanosti z raznim petjem in različno glasbo. In ob odkrivanju se velika množica zbranih ljudi nemudoma vrže na zemljo, časti in prosi tistega, ki ga predstavlja slika, naj jim vrne izgubljeno zdravje in podeli večno zveličanje, prav kakor da bi bil ta duh tu prisoten in živ. To se ne zgodi v nobeni drugi znanosti ali človeškemu delu, in če praviš, da to ni odlika slikarja, marveč lastna vrlina posnemane stvari, ti bomo odgovorili, da bi se v tem primeru človeški um lahko zadovoljil z ležanjem v postelji in ne s hojo po napornih in nevarnih krajih in ne z romanji, kot vidimo, da se to nenehno počne. In tudi če se takšna romanja nenehno vršijo, kdo ljudi brez potrebe navaja na to? Vsekakor boš priznal, da je podoba tista, kakršne ne morejo ustvariti vse pisarije, ki bi mogle v podobi in lastnostih prikazati tega duha. Torej se zdi, da duh ljubi to sliko in tistega, ki jo ljubi in spoštuje, da mu je ljubše čaščenje v tej kot pa v drugi obliki, ki ga prikazuje, in da zaradi nje deli milost in daruje zdravje, kakor verjamejo tisti, ki se zbirajo na takšnem mestu. [Str. 7–8]

*9. O tem, kako je slikar gospodar vseh vrst ljudi in stvari*

Slikar je gospodar vseh stvari, ki lahko človeku pridejo na misel; kajti če ima željo videti lepote, ki ga bodo očarale, je gospodar njihovega nastajanja. Kadar se mu zahoče videti strahotne stvari, ki vlivajo strah, ali so šaljive in smešne ali tiste, ki dejansko vzbujajo sočutje, je njihov vladar in ustvarjalec. Če pa želi ustvariti opustele kraje, senčna in sveža mesta v času vročine, jih naslika in tako tudi tople kraje v času mraza. Če želi doline, enako; če hoče z visokih vrhov gora odkriti široko polje ali se mu zahoče za njimi uzreti obzorje

morja, jim zavlada; prav tako, kadar želi iz nizkih dolin videti visoke gore ali z visokih gora nizke doline in peščene obale. In zares ima to, kar obstaja v svetu kot bistvo, prisotnost in domišljija, najprej v svojem umu in nato v rokah, te pa so tako izvrstne, da v enem samem pogledu hkrati ustvarijo skladno harmonijo, kakršno tvorijo stvari. [Str. 10]

### *10. O pesniku in slikarstvu*

Slikarstvo služi bolj dostojanstvenemu čutu kakor poezija in bolj zvesto predstavlja oblike del narave kakor pesnik, dela narave pa so mnogo plemenitejša od besed, ki so človeško delo; kajti med deli ljudi in deli narave je enak odnos kot med človekom in Bogom. Torej je več vredno predstavljati stvari narave, ki so v resnici prave podobe, kakor z besedami posnemati dogodke in besede ljudi. In če želiš ti, pesnik, s svojim preprostim poklicem opisovati dela narave s tem, da si izmišljaš razne kraje in oblike različnih stvari, te slikar prekaša z neskončno večjo močjo. In če se želiš obdati z drugimi znanostmi, ločenimi od poezije, kakor astrologijo, retoriko, teologijo, filozofijo, geometrijo, aritmetiko in podobnimi, te niso tvoje. Torej nisi pesnik, spreminjaš se in nisi več tisti, o katerem se tu govori. Ali ne vidiš, da kadar želiš iti v naravo, tja odideš s sredstvi znanosti, ki so jih ustvarili drugi na učinkih narave, slikar pa tja odide sam, prost pomoči znanosti ali drugih sredstev, da bi neposredno posnemal dela narave. Zaljubljene premakne do slike ljubljene stvari, da se z njo pogovarjajo, ljudstva požene, da z gorečimi zaobljubami iščejo podobe bogov in ne gledajo pesniških del, ki iste bogove predstavljajo z besedami. Z njimi se preslepijo živali; videl sem že sliko, ki je prevarala psa s podobo njegovega gospodarja in se je je zelo razveselil; prav tako sem videl pse, kako lajajo in hočejo ugrizniti naslikane pse, in opico, ki je uganjala neskončne norčije drugi, naslikani opici. Videl sem letati lastovko, ki se je hotela spustiti na naslikano železno ograjo pred okni stavb; vse to so najkrasnejša dela slikarja. [Str. 10–11]

15. *O tem, kako slikarstvo prekaša vse človeške dejavnosti po njemu lastnih tenkočutnih spoznanjih*

Oko, ki se imenuje okno duše, je glavna pot, po kateri lahko razum obsežneje in veličastneje opazuje neskončna dela narave, in uho druga, ki se plemeniti z omenjenimi stvarmi, katere je videlo oko. Če vi, zgodovinarji ali pesniki ali matematiki, ne bi bili videli stvari z očesom, bi jih mogli le slabo pisno navajati. In če ti, pesnik, predstavljaš neki dogodek s sliko izpod peresa, jo bo slikar s čopičem napravil bolj zadovoljivo in v umevanju manj dolgočasno. Če sliko imenuješ nema pesem, bo lahko tudi slikar pesem imenoval slepa slika. Poglej zdaj, kdo je težje pohabljen – slepi ali nemi? Če je pesnik v iznajdljivosti svoboden kot slikar, njegove zamisli ljudem ne nudijo toliko zadovoljstva kot slike, kajti če poezija z besedami prikazuje oblike, dejanja in krajine, se jih slikar trudi posnemati z lastnimi podobami njihovih oblik. Poglej zdaj, kaj je bližje človeku: ime tega človeka ali njegova podoba? Imena ljudi so v raznih deželah različna, oblika pa se spremeni edinole s smrtjo. In če streže pesnik razumu preko ušesa, mu slikar streže preko očesa, vrednejšega čutila. Vendar hočem od ljudi le dobrega slikarja, ki naj prikazuje silovitost neke bitke, in pesnika, ki naj opisuje drugo bitko, in skupaj naj se pomerita v javnosti. Videl boš, kje se bodo bolj ustavljali gledalci, kaj bodo bolj opazovali, kje bo več hvale in kaj bo nudilo večje zadovoljstvo. Gotovo bo bolj všečna slika, mnogo bolj koristna in lepa. Postavi na neko mesto napisano ime Boga in v primerjavo njegovo podobo in boš videl, kaj bo zbujalo več spoštovanja. Če slikarstvo v sebi zajema vse oblike narave, imate vi le imena, ki niso splošna kakor oblike; če imate vi učinke prikazovanj, imamo mi prikazovanje učinkov.

Vzemimo pesnika, ki bi opisal lepoto ženske tistemu, ki je zaljubljen vanjo, in vzemimo slikarja, ki bi jo naslikal, in bomo videli, h komu bo narava prej obrnila zaljubljenega sodnika. Vsekakor bi morali sodbo prepustiti izkušnji. Slikarstvo

ste postavili med mehanične veščine. Če bi slikarji mogli s pisanjem hvaliti svoja dela kakor vi, nedvomno verjamem, da ne bi padlo med tako nizka poimenovanja. Če ga vi imenujete mehničnega, ker je najprej ročno, saj roke slikajo, kar najdejo v domišljiji, vi pisci s peresom ročno rišete, kar se nahaja v vašem umu. In če pravite, da je mehanično, ker dela za nagrado, kdo zapada v to zmoto bolj od vas, če jo moremo tako imenovati? Če berete v študijski namen, ne greste mar k tistemu, ki vas zanj bolje nagrajuje? Ali sploh ustvarite kakšno delo brez nagrade? Četudi tega ne govorim zato, da bi grajal takšno mišljenje, saj vsak napor pričakuje nagrado. Pesnik bi lahko dejal: Zamislil si bom nekaj, kar bo predstavljalo velike stvari; enako bo storil slikar, kakor je Apel napravil *Kleveto*. Če pravite, da je pesem trajnejša, bom na to porekel, da so trajnejša dela nekega kotlarja, saj jih čas varuje bolj kot vaša ali naša dela. Kljub vsemu je v tem malo domišljije in slika je moč narediti mnogo bolj trpežno, če slikamo na baker z barvami za steklo. Zaradi umetnosti se lahko imenujemo potomci bogov. Če sega poezija na filozofijo morale, sega slikarstvo na filozofijo narave; če opisuje delovanje uma, ki ga opazuje, če um deluje v gibanju, če straši ljudstva s peklenskimi izmišljotinami, ravna slikarstvo z istimi stvarmi enako. Naj poskuša pesnik obenem s slikarjem predstaviti lepoto, ponos, gnusno, grdo in pošastno stvar; naj dela na svoj način in menja oblike, kakor mu povšeči – slikar bo bolj zadostil. Mar nismo videli slik, ki so bile tako usklajene s prikazanim predmetom, da so prententale ljudi in živali? [Str. 14–16]

### 17. Kakšna je razlika med slikarstvom in poezijo

Slika je nema pesem in pesem je slepa slika; tako ena kot druga nenehno prikazujeta naravo, kolikor jima to dovoljujejo njune moči; z eno in drugo je mogoče prikazati številne moralne navade, kakor je naredil Apel s svojo *Kleveto*. Vendar izhaja iz slike, ker služi očesu, plemenitejšemu čutilu, kot je uho, ki sprejema pesem, ubrano razmerje; kakor izvira iz



številnih in različnih glasov, zbranih skupaj, ubrano razmerje in tako zadovoljuje čutilo sluha, da so poslušalci od občudovanja skoraj ob pamet. Vendar močnejše učinkujejo skladne lepote naslikanega angelskega obraza, iz skladnosti katerega izvira harmonična skladnost, ki služi očesu v istem času, kakor se ustvarja glasba v ušesu. In če bomo takšno ubranost lepote pokazali ljubimcu tiste, katere čari so naslikani, ni dvoma, da bo to v njem izzvalo občudovanje in radost, neprimerljivo večja od vseh drugih občutkov. Isti čar izhaja iz pesmi, ki zajema prikazovanje dovršene lepote, s posamičnim prikazovanjem vsakega dela, iz katerega je v sliki sestavljena omenjena skladnost. Toda iz nje ne izhaja nobena druga milina, tako kot če bi v glasbi poslušali vsak glas posebej ob različnem času, kar ne bi dalo nobene skladnosti. Bilo bi, kot bi hoteli prikazati obraz del za delom in bi vedno pokrili tiste dele, ki so bili prikazani pred naslednjimi. Pozabljanje delov, ki so že bili prikazani, pa ne dopušča sestavljanja nikakršnega ubranega sorazmerja, kajti oko jih s svojo zmogljivostjo videnja ne zajema sočasno. Podobno se dogaja z lepoto vsake stvari, ki si jo pesnik izmislil, pa zaradi tega, ker so njeni deli opisani ločeno in ob različnem času, ne vzbujajo v spominu nobene skladnosti. [Str. 17–18]

*19. O razliki in še o podobnosti med slikarstvom in poezijo*

Slikarstvo ti v trenutku pokaže svoje bistvo tako zaradi naše sposobnosti videnja kakor zaradi očesa, od koder prejema središče občutenja naravne predmete istočasno, kot se sestavi skladno sorazmerje delov, ki sestavljajo celoto, kar zadovolji razum. Poezija sporoča isto, vendar po manj plemenitem sredstvu od očesa, in prinaša do središča zaznave predstave omenjenih stvari bolj nejasno in z večjo zamudo kot oko, ki je pravi posrednik med predmetom in središčem zaznave. Oko z največjo vernostjo nemudoma in popolnoma resnično podaja prave površine in oblike tega, kar se pojavlja pred njim, iz česar se rojeva somernost, imenovana skladnost, ki z blagim soglasjem zadovoljuje razum, prav kakor

ubranost različnih glasov zadovoljuje čutilo sluha. To pa je vseeno manj plemenito od očesa, saj ubranost umre, tako kot se rodi, in rojeva se enako hitro, kakor umira. To se ne more zgoditi s čutilom vida, kajti če očesu pokažeš človeško lepoto, sestavljeno iz skladnosti lepih delov, ta lepota ne mine niti ne izgine tako hitro kot glasba. Dolgotrajna je in ti dopušča, da jo gledaš in opazuješ; in ne rojeva se ponovno kakor glasba s pogostim igranjem in ne zbuja dolgočasja; veliko več, očara te in povzroči, da jo hočejo skupaj z očesom posedovati vsa čutila, kot bi želela tekmovati z njim. Zdi se, kot da jo želijo usta vpiti skozi sebe, uho uživa v zadovoljstvu poslušanja njenih lepot, čutilo tipa bi rado prodrlo skozi vse njene pore in nos bi želel prejemati zrak, ki dehti od nje. Vendar čas v nekaj letih poruši tako harmonično lepoto, kar pa se ne zgodi s tisto, ki jo verno predstavlja slikar, saj jo čas dolgo varuje; in oko z opravljanjem svoje funkcije od nje prejema resnično zadovoljstvo, kot če bi bila živa. Manjka mu tip, ki se vede kakor starejši brat v istem času, ta pa bo dosegel svoj namen, zato razumu ne preprečuje opazovanja božanske lepote. Po njej narejena slika jo lahko v veliki meri nadomesti, česar ne more doseči opis pesnika, ki se želi v tem primeru izenačiti s slikarjem, vendar se ne zaveda, da kadar z besedami hvali dele tolikšne lepote, jih čas ločuje med seboj in postavlja mednje pozabo in razdvaja proporce, ki jih ne more poimenovati brez obilice besed. In ker jih ne more označiti, ne more sestaviti skladne somernosti, sestavljene iz božanskih proporcev, in zato isto časovno obdobje, ki vključuje opazovanje naslikane lepote, ne more podati opisane lepote; in greh zoper naravo je, da želimo po ušesu prenašati, kar se mora prenašati po očesu. Naj skozi uho vstopa glasba in ne veda o slikarstvu, verna posnemovalka naravnih oblik vseh stvari. Kaj te žene, o človek, da puščaš svoja bivališča v mestu, da zapuščaš sorodnike in prijatelje in odhajaš na podeželje prek hribov in dolin, če ne naravna lepota sveta, ki jo, če dobro razmisliš, lahko uživaš le s čutilom vida. In če se hoče v tem primeru pesnik tudi sam imenovati slikar, za-

kaj nisi izbral takšnih krajev, ki jih je opisal pesnik, in ostal doma, ne da bi občutil čezmerno toploto sonca? Oh, mar bi ti to ne bi bilo v večjo korist in bi ne bilo manj utrudljivo, saj bi delal v hladu, brez gibanja in nevarnosti za zdravje? Vendar duša ni mogla ugoditi prednosti pogleda z okna svojega bivališča in ni mogla videti podob veselih krajev, ni mogla videti senčnih dolin, presekanih s skakljanjem vijugastih rek, ni mogla videti raznega cvetja, ki s svojimi barvami nudi očesu harmonijo, in tako tudi vseh ostalih stvari, ki jih je moč prikazati temu očesu. Če pa slikar v hladnem in trdem zimskem vremenu postavi predte iste naslikane krajine in druge, v katerih si užival ob nekem izviru; če se lahko ponovno vidiš v vlogi ljubimca s svojo ljubljeno v cvetnih poljih, v nežnih sencah zelenih dreves, mar ne boš začutil popolnoma drugačnega zadovoljstva, kot če slišiš to doživetje v opisu pesnika? Tu odgovarja pesnik in popušča pod zgornjimi dokazi; a pravi, da prekaša slikarja, saj žene ljudi, da govorijo in razmišljajo s pomočjo raznih postopkov domišljije, s katerim si izmišlja stvari, ki ne obstajajo, in govori, da bo pognal ljudi k orožju, da bo opisal nebo, zvezde in naravo, umetnosti in vse drugo. Njemu odgovarjamo, da nobena od stvari, o katerih govorimo, ni njegov poklic. Če pa želi pripovedovati in imeti govore, ga moramo prepričati, da ga v tem prekaša govornik, in če govori o astrologiji, je to kradel astrologom, če govori o filozofiji, je to ukradel filozofom, saj poezija v bistvu nima svojega lastnega bivališča in ga ne zasluži nič bolj kakor trgovec, ki zbira robo, ki so jo izdelali razni rokodelci. Vendar božanskost vede o slikarstvu presoja tako človeška kot božanska dela, ki jih zaključujejo njihove površine, to so mejne linije teles, s katerimi vodi kiparja do dovršenosti njegovih kipov. Slikarstvo s svojim začetkom, risanjem, uči arhitekta, da svojo zgradbo naredi prijetno očesu; uči razne lončarje, zlatarje, tkalce, vezilje; iznašlo je črke, s katerimi se izražajo razni jeziki, dalo je številke aritmetiki, pokazalo je figure geometriji, uči tiste, ki se ukvarjajo s perspektivo, ter astrologe, tvorce strojev in inženirje. [Str. 18–21]

---

23. *Odgovor kralja Matije pesniku, ki je tekmoval s slikarjem*

Kralju je na njegov rojstni dan pesnik prinesel delo, ustvarjeno v slavo dnevu, ko se je v veselje sveta rodil ta kralj, in slikar mu je predstavil sliko njegove ljube. Kralj je nemudoma zaprl pesnikovo knjigo, se obrnil k sliki in z velikim občudovanjem ustavil pogled na njej. Tedaj je pesnik nejevoljno dejal: O, kralj, beri, beri in začutil boš nekaj, kar je bolj bistveno od neme slike. Tedaj je kralj, ki je zaslišal grajanje zaradi gledanja neme stvari, dejal: Molči, o pesnik, saj ne veš, kaj ti bom povedal: ta slika služi boljšemu čutilu kakor tvoje delo, ki je za slepe. Daj mi stvar, ki jo lahko vidim in otipam, ne le slišim, in ne grajaj moje izbire zato, ker sem dal tvoje delo pod pazduho, slikarjevo pa držim z obema rokama in ga kažem svojim očem, saj so tudi roke same od sebe izbrale to, da služijo plemenitejšemu čutu, kot je sluh. Kar zadeva mene, menim, da je med slikarjevo in pesnikovo vedo takšen odnos, kakršen je med čuti, katerih objekta sta. Mar ne veš, da je naša duša sestavljena iz skladnosti, ta pa se rojeva edinole v trenutkih, v katerih je moč videti ali slišati skladnost predmeta? Ali ne vidiš, da v tvoji znanosti ni skladnosti, ustvarjene v enem trenutku, marveč se rojeva postopoma in se naslednja ne rodi, dokler poprejšnja ne umre? Zato mislim, da je tvoja iznajdba precej nižje od slikarjeve samo zaradi tega, ker se iz nje ne sestavi ubrana somernost. Ta ne zadovolji duha poslušalca ali gledalca tako kot skladnost najkrasnejših delov, ki sestavljajo božansko lepoto tega obraza pred mano, ki mi združeni sočasno dajejo tolikšno zadovoljstvo s svojo božansko skladnostjo, da po moji presoji na zemlji ne obstaja nič drugega, kar je ustvaril človek in bi moglo nuditi večje zadovoljstvo.

Če predlagamo, kaj je bolje izbrati: ostati v večnem mraku ali raje izgubiti sluh, ni tako nesmiselno mnenje, ki nemudoma raje izbere izgubo sluha skupaj z vonjem kakor pa slepoto. Kajti kdor izgubi vid, izgubi lepoto sveta z vsemi

oblikami ustvarjenih stvari, gluhi pa izgubi le zvok, nastal s trkom zraka, kar je najmanjša stvar na svetu. Ti praviš, da je veda toliko bolj plemenita, kolikor plemenitejši je njen predmet, in je zaradi tega več vredno lažno domišljanje biti Boga kot manj vredne stvari. Zaradi tega bomo rekli, da je slikarstvo, ki sega le v božja dela, plemenitejše od poezije, ki se širi le na lažno izmišljanje človeških del. S primernim objokovanjem žaluje slikarstvo, ki so ga odstranili iz reda svobodnih umetnosti, četudi je pravi otrok narave in ga ustvarja plemenitejši čut. Torej ste ga, o pisci, zmotno izpustili iz reda svobodnih umetnosti, saj se ne ukvarja le z deli narave, marveč tudi z neštetimi drugimi, ki jih narava ni ustvarila nikdar. [Str. 23–24]

29. *Katera veda je mehanična in katera ne*

Pravijo, da je mehanično tisto znanje, ki se rojeva iz izkustva, in znanstveno tisto, ki se rodi in sklene v duhu, polmehanično pa tisto, ki se rojeva iz znanosti in zaključuje z delom rok. Meni pa se zdijo prazne in polne napak tiste znanosti, ki jih ne rodi izkušnja, mati vsakršne gotovosti, in se ne zaključujejo v znani izkušnji, kar pomeni, da njihov začetek, sredina ali konec ne preidejo prek enega od petih čutov. In če dvomimo v gotovost vsake stvari, ki prehaja skozi čute, moramo toliko bolj dvomiti v stvari, ki ne podlegajo tem čutom, kot so bitnost Boga in duše in podobno,<sup>1</sup> o katerih se nenehno razpravlja in prepira. Resnično se dogaja, da kjer primanjkuje razuma, tega nadomešča vpitje, kar se ne dogaja pri gotovih stvareh. Zato pravimo, da tam, kjer se kriči, ni resnične znanosti, saj ima resnica en sam konec, in

<sup>1</sup> V *Vatinkanskem kodeksu* je bila izvzeta vrstica v odlomku, ki se začinja z besedami: »In če dvomimo« in končuje: »in ne ponovno rojena gotovost«. Izdaja *De Romanis* (Rim, 1817) ponovno privzema ta odlomek, vendar briše del: »kot so bitnost Boga in duše in podobno«, verjetno zato, da ne bi vmes posegla cenzura. Iz tega razloga ta izdaja v § 4 besede »podobe božanskih bogov« nadomesti s »podobe svetnikov«.

ko se ga razglasi, je prepir za vekomaj končan; če pa se prepir ponovno vneme, je to lažna in zmedena veda in ne prerojena gotovost. Prave znanosti so tiste, ki so prodrle skozi čute s pomočjo izkustva; to pa je zavezalo jezike prepirljivcem in ne zavaja s sanjami svojih raziskovalcev, marveč na osnovnih, pravih in znanih načelih napreduje vedno po vrsti in v pravem zaporedju do konca. To se vidi pri osnovnih prvinah matematike, torej številki in meri, imenovanih aritmetika in geometrija, ki z največjo resničnostjo obravnavata nezvezno in zvezno količino. Tu se ne razpravlja o tem, ali je dva krat tri več ali manj od šest niti ali ima trikotnik svoje kote manjše od dveh pravih kotov, marveč so bile z večno tišino zatrte vse razprave, njihovi privrženci pa uživajo<sup>2</sup> v miru, česar ne morejo storiti lažne znanosti duha. In če praviš, da so te prave in znane vede mehanične narave, ker jih lahko dovršimo le z roko, bom dejal isto za vse umetnosti, ki prehajajo skozi roke piscev in imajo naravo risbe, ki je del slikarstva. Astrologija in druge vede prehajajo preko dela rok, vendar nastanejo najprej v duhu, kakor slikarstvo, ki je najprej v duhu tistega, ki se z njim ukvarja, in svoje popolnosti ne more doseči brez dela rok. Pri tem slikarstvo najprej uporabi svoja znanstvena in prava načela, ki najprej določajo, kaj je telo s senco in kaj je prvotna in kaj drugotna senca, kaj je svetloba, senca, luč, barva, telo, oblika, mesto, oddaljenost, bližina, gibanje in mirovanje, ki jih razumemo edinole z umom, brez dela rok. In takšna veda je slikarstvo, ki ostaja v duhu tistih, ki o njem razmišljajo, iz česar se kasneje rojeva delo, vredno mnogo več od omenjenega razmišljanja ali znanosti.

Sledi mu kiparstvo, zelo plemenita umetnost, ki pa se ne ustvarja s tolikšno odličnostjo duha, četudi je izjemno težko v dveh glavnih stvareh, s katerima slikar ravna v svoji znanosti. Kiparju pomaga narava oziroma perspektiva, senca in svetloba. Ne posnema pa barv, s pomočjo katerih se slikar trudi, da bi svetlobo spremljale sence. [Str. 29–31]

2 V drugih izdajah »uživajo« nadomešča »zaključujejo«.

*30. Zakaj se slikarstvo ne prišteva med znanosti*

Ker pisci niso poznali vede o slikarstvu, niso mogli opisovati njegovih stopenj in delov. Slikarstvo samo ne kaže svojega dela z besedami; zaradi nepoznavanja je zaostalo za omenjenimi vedami, ne da bi bilo zato manj božansko. In ni brez razloga, da ga niso slavili, saj se slavi samo, brez pomoči drugih jezikov, prav kakor izvrstna dela narave. In če ga slikarji niso opisovali in ga napravili za znanost, to ni krivda slikarstva. Ali smemo zaradi tega, ker se malo slikarjev ukvarja s književnostjo, saj jim življenje ne zadošča, da bi jo spoznali, trditi, da je slikarstvo manj plemenito? Mar lahko rečemo, da lastnosti trav, kamenja in rastlin ne obstajajo, zato ker jih ljudje niso spoznali? Vsekakor ne, marveč bomo rekli, da te trave same po sebi ostajajo plemenite, proste človeških jezikov ali književnosti. [Str. 31]

*63. Način, kako zbuditi um in ga spodbuditi k raznim odkritjem*

Ne bom se obotavljal med ta pravila uvrstiti novega načina razmišljanja, ki se zdi neznamenit in skorajda vreden smeha, a je zelo uporaben za spodbujanje uma k raznim iznajdbam. In ta je, da gledaš nekatere zidove, zamazane z različnimi madeži, ali kamenje različne sestave. Če si moraš zamisliti neki kraj, boš lahko v tem videl podobe različnih pokrajin, okrašenih z gorami, rekami, kamenjem, drevjem, velikimi ravninami, dolinami in hribi raznih oblik; videl boš lahko tudi razne bitke in urne gibe nenavadnih figur, izraze obrazov in izgled oblačil ter neskončno stvari, ki jih boš lahko zbral v celostno in dobro obliko. S takimi zidovi in mešanicami je tako kakor z bitjem zvonov, v njihovih udarcih boš našel vsako ime in besedo, ki si jo zamisliš.

Ne podcenjuj mojega nasveta, v katerem te spominjam, naj se ti ne bo težko včasih ustaviti, da bi gledal v madeže na zidu ali v pepel ognjišča ali oblake ali v blato ali v druge podobne kraje, v katerih boš, če jih boš dobro opazoval, našel najčudovitejše iznajdbe, ki spodbujajo slikarjev um k

novim domislicam tako za slikanje bitk, živali in ljudi kakor tudi raznih pokrajin ali strahotnih stvari, kot so demoni in podobne stvari, saj ti bodo v čast; kajti v nejasnih stvareh se um prebudi za nova odkritja. Vendar se nauči najprej dobro narediti vse dele tistih stvari, ki jih želiš upodobiti, tako ude živih bitij kakor dele pokrajin: kamenje, rastline in podobno. [Str. 53–54]

### 65. Slikarjevo veselje

Božanskost slikarjevega znanja povzroči, da se njegov duh spremeni v podobo božanskega duha; ker ima svobodno moč govoriti rodu o različnih vsebinah raznih živih bitij, rastlin, sadja, pokrajin, polj, razvalin gora, strašljivih in groznilnih krajev, ki njihovim gledalcem zbujejo grozo, pa tudi o prijetnih, blagih in razveseljivih krajih, cvetočih travnikih raznih barv, ki se v mehkih valovanjih upogibajo v nežnem pihljanju vetra in pogledujejo za njim, ki beži stran; o rekah, ki se s silovitostjo velikih poplav<sup>3</sup> spuščajo z visokih gora in nosijo s seboj izruvane rastline, pomešane s kamenjem, koreninami, zemljo in peno ter ženejo pred seboj vse, kar se upira njihovem uničevanju; o morju, kako se v viharjih cufa in tekmuje z vetrovi, ki se bojujejo z njim, visoko se pne v prevzetnih valovih in pada, se z njimi uničujoče spušča nad veter, ki udriha po njihovem dnu, z zapiranjem in ukleščanjem pod seboj ga trga in razdvaja ter meša z motnimi penami, s katerimi daje duška svoji razbesnjeni jezi. Včasih ga vetrovi premagajo in se v drncu umakne in steče preko visokih brežin bližnjih rtov, od koder se prek vrhov gora spusti v nasproti ležeče doline. Del se pomeša z zrakom, uplenjenim besu vetrov, del pa pred njimi zbeži in kot dež ponovno zdrkne v morje, spet del se uničujoče spusti z visokih rtov in ruši pred seboj vse, kar se upira njegovemu uničenju. Pogosto se sreča z nasproti prihajajočim valom, se

<sup>3</sup> V *Vatikanskem kodeksu* lahko na robu beremo pripombo: »Tu se spominjam avtorjevega čudovitega opisa nevihte Stvaritelja.«



ob trčenju z njim dvigne v nebo in napolni zrak s pomešano in penečo meglo, ki jo vetrovi odbijajo nazaj v brežine rtov, in ustvari temne oblake, ki pa postanejo plen zmagovitega vetra. [Str. 54–55]

*241. O barvah*

Barve bodo v sencah kazale svojo naravno lepoto v toliko večji ali manjši meri, kolikor večja ali manjša bo tema, v kateri se nahajajo. Če pa se barve nahajajo v razsvetljenem prostoru, se bodo kazale toliko lepše, kolikor bolj bleščeč bo svetlobni vir. Nasprotnik poreče: Obstaja toliko različnih barv senc, kolikor je raznih barv osenčenih stvari. Odgovor: barve v sencah bodo pokazale med seboj toliko manj različnosti, kolikor temnejše bodo sence, ki se tu nahajajo. O tem pričajo tisti, ki s trgov gledajo v notranjost temačnih templjev, kjer se slike različnih barv vedno kažejo ovite v temo. [Str. 121]

*242. O poljih figur obarvanih teles*

Polje, ki obkroža figure katere koli naslikane stvari, mora biti temnejše od osvetljene strani te figure in svetlejše od njihove zasenčene strani. [Str. 121]

*243. Zakaj bela ni barva*

Bela ni barva, vendar je zmožna sprejeti vsakršno barvo. Kadar se nahaja visoko v pokrajini, so vse njene sence nebesno modre, in do tega pride zaradi četrtega pravila, ki pravi: površina vsakega neprozornega telesa je deležna barve predmeta. Torej od te bele, ki je brez sončne svetlobe, zaradi vmesnosti nekega predmeta, postavljenega med njo in sonce, ostaja v celoti belo vse, kar je obrnjeno k soncu in zraku in se obarva z njuno barvo. Tisti del, ki ni obsijan s soncem,<sup>4</sup> ostaja v senci in prejme barvo zraka. Če ta bela ne bi bila izpostavljena zeleni barvi pokrajine do obzorja in ne belini tega obzorja, bi se zdela brez dvoma enostavne barve, prav kakor zrak. [Str. 121–122]

244. *O barvah*

Svetloba ognja obarva vsako stvar rumeno; toda to se bo izkazalo za resnično samo v primerjavi s stvarmi, ki jih osvetljuje zrak. To bomo lahko videli proti večeru ali po zarji in še tam, ko v temni sobi pada na predmet delček zraka ali pramen svetlobe sveče; in na tem mestu bomo gotovo jasno in ostro videli razlike med njima. Brez primerjave bi te razlike nikdar ne prepoznali, razen pri barvah, ki so si bolj podobne, razločili pa bomo belo od svetlo rumene, zeleno od modre; ker svetloba, ki osvetljuje modro, lebdi, se zdi kakor mešanica modre in rumene, ki sestavljata zeleno. In če nato zmešaš rumeno z zeleno, bo še lepša. [Str. 122]

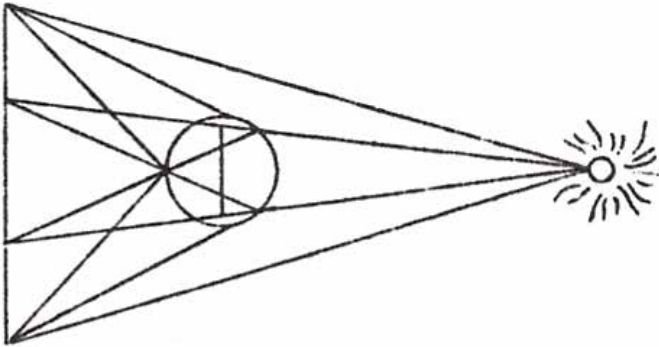
245. *O barvah padajoče in odbite svetlobe*

Kadar se med dvema svetlobama nahaja zasenčeno telo, se lahko spreminjata le na dva načina: ali bosta enake jakosti ali pa neenaki, kar zadeva svetlobo med njima. Če bosta enaki, bosta lahko na dva druga načina spreminjali svoj blesk na predmetu, torej z enakim ali različnim bleskom. Enak bo, kadar bosta na enaki razdalji, neenak na različnih razdaljah. Na enakih razdaljah se bosta spreminjali na dva druga načina: predmet bosta manj osvetljevali enako bleščeči svetlobi, na razdalji pa enako močni svetlobi pri enaki oddaljenosti od predmeta njima nasproti. Ti dve svetlobi lahko osvetljujeta predmet na enaki razdalji med njima, se pravi enakima v barvi in blesku, na dva načina: ali enakomerno z obeh strani ali neenakomerno. Svetlobi ga bosta osvetljevali enakomerno, kadar bo prostor okoli njiju enake barve ali teme oziroma jasnosti; neenakomerno pa, kadar je prostor okoli njiju različno teman. [Str. 122–123]

246. *O barvah senc (slika)*

Pogosto se zgodi, da sence zasenčenih predmetov niso opremljene z barvami in svetlobo; sence bodo zelenkaste

4 V *Vatikanskem kodeksu*: »ki ni sončen«.



in svetloba rdečkasta, dasi bo telo enake barve. Zgodi se, da svetloba pada na predmet z vzhoda in ga osvetljuje z barvo svojega bleska, z zahoda pa ista svetloba osvetljuje drug predmet, ki je druge barve od prvega, torej se s svojimi odbitimi žarki odbija proti vzhodu in pada na tisti del prvega predmeta, ki je obrnjen k njemu. Tu se njegovi žarki sekajo in se ustavljajo obenem z njegovo barvo in bleskom. Čestokrat sem na belem predmetu videl rdečo svetlobo in modrikaste sence; to se dogaja v zasaženih gorah ob sončnem zahodu, in obzorje se kaže v barvi ognja. [Str. 123]

533. *Kaj je senca*

Kot nam pove že samo ime, je senca oslabitev moči svetlobe, ki je vidna na površini telesa in se začne tam, kjer se luč umakne, konča pa se v temi. [Str. 245]

534. *Kakšna je razlika med senco in temo*

Razlika med senco in temo je v tem, da pri prvi luči izgubi na moči, pri drugi pa popolnoma izgine. [Str. 245]

535. *Kako nastane senca*

Senca nastane iz dveh stvari, ki se razlikujeta druga od druge in od katerih je ena telesna in druga duhovna. Telesna

stvar je telo, ki meče senco, duhovna je svetloba. Senca tako nastane zaradi svetlobe in telesa. [Str. 245]

536. *O naravi sence*

Senca spada po naravi med obče stvari, ki so močnejše na začetku, proti koncu pa slabijo. Ko govorim o začetku vsake oblike in vidne ali nevidne lastnosti, ne mislim na stvari, ki po skromnem začetku sčasoma močno zrastejo, kakor zraste iz majhnega želoda velik hrast. Lahko celo trdim, da je hrast močnejši na svojem začetku oziroma pri zemlji, tam potemtakem, kjer je najdebelejši. Tema je tako prva stopnja sence, luč pa zadnja. Zato, slikar, naredi senco bolj temno bližje njenega izvira, njen konec pa primerno spremeni v luč, tako da bo videti brez konca. [Str. 246]

538. *Kaj sta senca in tema*

Senca je zmanjšanje luči, tema pa odsotnost luči. [Str. 246]

539. *Na koliko delov se deli senca*

Senca se deli na dva dela. Prvemu pravimo prvotna, drugemu pa drugotna senca. [Str. 247]

540. *O sencih in njeni delitvi*

Sence na telesih nastajajo zaradi temnih predmetov, ki so pred njimi, delijo pa se na dva dela. Prvemu pravimo prvotna, drugemu pa drugotna senca. [Str. 247]

541. *O dveh vrstah senc in na koliko delov se delita*

Poznamo dve vrsti senc. Prva se imenuje enostavna, druga pa sestavljena senca. Enostavna senca je tista, ki izvira samo iz enega telesa in ene luči, sestavljeno pa povzroči več luči na enem ali na več telesih. Enostavna senca se deli na dva dela oziroma na prvotno in drugotno senco. Prvotna je tista, ki jo vidimo na površini telesa, ki meče senco, drugotna pa ona, ki potuje po zraku od omenjenega telesa; če naleti na

oviro, se na tem mestu ustavi, in tja pade tudi njena osnovna oblika. Podobno bi lahko opisali sestavljene sence.

Prvotna senca je vedno podlaga drugotni senci.

Drugotne sence so omejene z ravnimi črtami.

Drugotna senca je toliko manj temna, kolikor bolj oddaljena je od prvotne sence.

Za temnejšo se bo izkazala tista senca, ki jo bo obkrožala bolj bleščeča belina, in nasprotno bo senca manj opazna, če bo pokrivala temnejšo podlago. [Str. 247]



## POGOVOR

**PAVEL FAJDIGA:** Dober večer! Dobrodošli na tretjem Philologosovem večeru!

Vsi ljudje stremijo k vedenju, in sicer po svoji naravi. Dokaz za to pa je naša radótna ljubezen do čutnih zaznavanj: tudi ločeno od njihove koristnosti jih imamo namreč radi zaradi njih samih, in najbolj izmed vseh zaznavanje z očmi. Kajti ne samo, da bi delovali, temveč tudi, če ne nameravamo delovati, si izbiramo gledanje tako rekoč pred vsemi drugimi zaznavami. Vzrok pa je v tem, da nam ta čutna zaznava izmed vseh najbolj pripravlja spoznavanje ter razodeva mnoge razlike.

Tako se glasijo sloviti prvi stavki Aristotelove *Metafizike* v prevodu dr. Valentina Kalana. Čeprav jih vsi dobro poznamo, se nisem mogel upreti skušnjavi, da prav z njimi začnem nocojšnje srečanje, namenjeno *Traktatu o slikarstvu*, knjigi, v kateri Leonardo strastno zagovarja prednostni položaj vida pri spoznavanju sveta in s tem hkrati utemeljuje eminentnost, odličnost slikarstva. Ne vsakega slikarstva, seveda, temveč tistega pravega, ki ga vodi načelo *saper vedere*, »znati videti«, in ki je videno zmožno tudi ustrezno, pravilno upodobiti.

Takšen goreč zagovor vida in podobe, ko ju primerjamo z zmogljivostjo sluha in besede, ni vprašljiv samo za nas, novodobne bralce Leonardovega *Traktata*, dediče kartezijskega dvoma o zvestobi čutil in Galilejevega prepričanja, da je knjiga narave pisana v matematičnem jeziku. Domnevam, da je branje *Traktata* vznemirilo že tiste, ki so besedilo brali na ozadju klasične razmejčitve védenja na *dóxo* in *epistéme*, in še bolj tiste, ki so bili prepričani, da resnica nastopi šele tedaj, ko beseda in podoba umanjkata.

Kakor koli že, pri iskanju izhoda iz takšnih in podobnih

filozofskih zadreg nas bosta nocoj spremljala dr. Jure Mikuž in dr. Marko Uršič, ki nam bosta spregovorila o značaju Leonardovega *Traktata* in njegovem miselnem ozadju.

**JURE MIKUŽ:** O Leonardu je bilo že toliko napisanega, da je težko povedati kaj novega ali postaviti kako hipotezo, ne da bi jo prej preverili v literaturi. In če bi napisano začeli brati, ne bi nikoli prišli do konca. Kljub temu si o vprašanih, ki nas zanimajo, lahko ustvarimo mnenje. Ko dandanes premišljujemo o *Traktatu*, nas najprej začudi, da je še vedno izjemno priljubljen, čeprav v slikarstvu že dolgo vladajo popolnoma drugačne zahteve, ki se postavljajo umetnikom med učenjem na srednjih šolah, med študijem na akademijah in pozneje pri njihovem zrelem delu. Toda tako kot vse, kar je povezano z Leonardovim imenom, je tudi *Traktat* dvoumen, protisloven in morda zato še privlačnejši. Najprej bom pozornost namenil temu, da se je *Traktat* skoz zgodovino ohranil kot eno izmed ključnih teoretičnih del na področju umetnosti.

Vemo, da so podobni traktati obstajali že prej in da so obravnavali predvsem obrtno plat slikarstva. Poenostavljeno bi lahko rekli, da srednjeveško misel sklepa traktat Cennina Cenninija, traktat Leona Battista Albertija pa napoveduje renesančna odkritja predvsem na področju perspektive, kompozicije, barvnih skladij in tako naprej. Čeprav je podobo Leonarda kot genija ustvaril prav Alberti, ki je bil resnični *uomo universale*, bi vseeno lahko rekli, da so Albertijeve spisi o slikarstvu, kiparstvu in arhitekturi mnogo zanimivejši in celo »naprednejši« kot Leonardovi. Leonardov *Traktat* je namreč zvečine še vedno predvsem skupek napotkov o slikarskih načelih in tehnikah upodabljanja, kar nikakor ne ustreza predstavi, ki jo imamo dandanes o njegovih umetninah, ob katerih uporabljamo izraze, kot so »estetsko«, »sublimno« in »poduhovljeno«, torej izraze, ki jih je vpeljal novoveško pojmovanje umetnosti in ki presegajo ročne spretnosti ter obvladovanje aritmetike, geometrije, optike in drugih znanosti.



Leonardo je odstavke *Traktata*, ki so bili sestavljeni v celoto in objavljeni šele po njegovi smrti, pisal v času, ko so se godile najtemeljnejše spremembe v razvoju zahodnega ustvarjanja in se je razvijalo njegovo moderno presojanje. Dotlej so umetnost pojmovali kot *ars*, »veščino«, in umetniška dela, artefakte, spoštovali glede na to, kako so izpolnjevala svoje funkcije. Te pa niso bile najprej estetske, ampak je podoba predvsem morala sporočati razvidne vsebine in hkrati posredovati neizrekljivo in skrivnostno, učinkovati je morala simbolno, delati čudeže, pa tudi opozarjati in kaznovati. Bila je v uteho in spodbudo, namestnik božanstva na zemlji; portret so zaprli, obesili ali razčetrili, če je portretirani utekel roki pravice, podobno kot je bilo mogoče v sovražno telo zapičiti igle in tako prizadeti tistega, ki ga je predstavljalo. Podobe so same dostojanstveno opravljale svoje poslanstvo: sugestije o njihovih močeh so bile tako čarobne, da so v dojemanju občudovalca ali častilca lahko zakrvavele ali zajokale, ozdravljale in varovale. Naslikane postave so se odluščile s stene in zalebdele proti gledalcu, ga pobožale ali udarile.

Leonardo redko govori o prepričljivosti in moči podobe, in še takrat na način, ki je bil že v njegovem času zelo zastarel. Uporablja obča mesta, uveljavljena že v antiki: predvsem preigrava znano anekdoto o pticah, ki jih oko prevara in ne prepoznajo, da grozdje ni pravo, ampak brezhibno naslikano, zato ga pridejo kljuvat. Tudi za Leonarda so trdili, da je, ko je v Milanu dobil posest, v hlevih upodobil konje tako verodostojno, da so bili taki kot v resnici in so potem živi konji, ki so jih tja prignali, brcali v upodobljene živali, ker so čutili, da je nekdo zasedel njihovo mesto. V isti sklop lahko štejemo tudi Leonardovo pisanje o psu, ki na podobi prepozna lastnika, in tako naprej. Nadalje piše o podobah božanstev, ki so zastrte z najdragocenejšimi zastori, te pa odgrnejo samo pri obredu v natančno določenem trenutku. Ljudje, pravi, jih častijo in čutijo, da dobro vplivajo nanje, da jih ozdravljajo, skratka, da se godijo čudeži.

Pri tem je šlo za najstarejše obredno pojmovanje nekega predmeta, ki so ga ljudje sami povzdignili v poseben status. V arhaični Grčiji so to lahko bili koščki lesa, ki jih je kje naplavilo, ali ostanek meteorita, ki je padel z neba in je bil popolnoma drugačen od drugih kamnov. Pomembno je bilo, da so posvečenci v izbranem materialnem predmetu prepoznali božansko znamenje: postavili so ga na posebno mesto, recimo na oltar, kjer so ga častili. Vsi, ki so bili temu predmetu zavezani s posebno zaobljubo, so čutili nenavadne, nadnaravne sile, ki jih je Bog prav prek njega pošiljal na Zemljo – in predmet jih je emaniral naprej. Spoštovali so ga, nosili v procesijah, mu darovali žrtve, ga umivali in preoblačili ter vklenjali na verige, da ne bi pobegnil k sosedom. Češčene figure so postajale čedalje antropomorfnejše, tako da so ljudje prek človeških oblik v njih laže prepoznavali božanstva, ki so imela zaradi sugestivnih in hipnotičnih zmožnosti tudi dejansko moč.

Prazgodovinsko in antično pojmovanje kulturnih predmetov je sprejela tudi zahodnoevropska krščanska civilizacija, čeprav se je sprva zelo ostro bojevala proti poganskim malikom, antropomornim upodobitvam grško-rimskih bogov, in spoštovala temeljno svetopisemsko prepoved mnogo-boštva in češčenja rezljanih figur. K temu, da so kristjani sorazmerno kmalu začeli častiti nič manj antropomorfne podobe Kristusa, njegove matere in svetnikov, so pripomogle predvsem relikvije, zastopniki posvečenega telesa, ki je bilo vzeto v nebesa in so ga na zemlji predstavljali njegovi ostanke. Najprej so jih hranili v relikviarijih dekorativnih oblik, potem pa so jih začeli vgrajevati v figuralne slike, reliefe in kipe, tako imenovane govoreče relikviarije v obliki roke, noge, poprsja ali glave, s čimer se je počasi uveljavilo češčene celopostavne podobe same. Ta je potem, ko je zmanjkalo relikvij, prevzela njihovo vlogo in bila enako češčena. Prav o tem razpravlja Leonardo, ki verjame, da vernik, ko podobo časti in pred njo moli, od nje pričakuje čudež. Verjame torej v prvobitno zamenjavo, v to, da upodobitev zamenja upodo-

bljenega in da se češčenje upodobitve nanaša na prototip, na tega, ki ga podoba upodablja in zastopa.

Čeprav je bilo jasno, da je za izdelavo Božjih podob potrebna velika spretnost, so likovno umetnost v času, ko je nastajal *Traktat*, še vedno pojmovali kot mehansko veščino, nad čimer se Leonardo večkrat gnevno razburja. Že Plinij piše, da je slikarstvo višje od mehanskih umetnosti in da spada med tako imenovane »svobodne veščine«, *artes liberales*, torej tiste, s katerimi so se lahko ukvarjali samo svobodnjaki, ne pa tudi sužnji in ženske. Vendar v antiki ni doseglo višjega statusa, še več, njegov nizki status je bil že zaradi samega poimenovanja vzrok, da je ostal enak še ves srednji vek. Krščanstvo je svojo avtoriteto gradilo najprej na besedah, zato je bila temeljna veda etimologija, ki je pomen in vrednost vsake stvari pojasnjevala z izvorom besede, ki jo je označevala. Pojem *artes* je po mnenju učenjakov izhajal iz latinskega glagola *arctare*, »stisniti«, »prisiliti«, zato je bila oznaka *ars* za umetnost oziroma veščino že sama po sebi slabšalna. Še spornejša je bila oznaka *artes mechanicae*, saj pojma niso razlagali iz grške besede *mechanikós*, ampak iz *moechus* – »pokvarjenec«, »prešuštnik«. Moč ustvarjanja stvaritev je dana samo stvarniku, stvaritve same ne morejo ustvarjati, pravi Avguštin. Človek lahko samo spreminja oblike dane materije, lahko izdeluje, ne pa tudi ustvarja. Zato je za podobo veljalo, da ne učinkuje zaradi umetnikovega dela, vložene vanjo, ampak zaradi pobožnega občutja, ki ga vanjo investira vernik. Slikarjevo in kiparjevo delo maže roke in zahteva telesni napor. Mehanska umetnost je bila torej delo za nižje sloje, služabnike, in ljudje plemenitega izvora se z njim niso smeli ukvarjati. Ročno delo so imeli za napor, za Božjo kazen Adamu in Evi, pokoro za izvirni greh. Pomenilo je ukvarjanje z najumazanejšim in najgrešnejšim, z najnižjim, s snovjo, ki je nasprotna duhovnemu, svetemu. Slikarstvo in kiparstvo pa sta bili posebno sumljivi zaradi zmožnosti posnemanja. Umetniki so veljali za sleparje, ki samo posnemajo naravo, ki jo je ustvaril Bog, kakor Dantejev ponarejevalec le kopira denar.

V poznem srednjem veku je delo z razvojem fevdalizma ter širjenjem mest in obrti v njih postalo bolj cenjeno. Takrat so natančneje opredelili tudi *artes liberales* kot plemičem primerno umsko delo, in sicer *trivium* z osnovnimi področji gramatike, logike in retorike, ter *quadrivium* z višjimi področji, kot so aritmetika, geometrija, glasba in astronomija. Slikarstvo torej ni spadalo mednje in zdi se, da je ves Leonardov napor v *Traktatu* namenjen osamosvajanju umetnosti, za katero želi, da bi se uvrstila med ugledne svobodne veščine. Posebno prvi del, »Paragone«, primerjava slikarstva s poezijo, glasbo in tako naprej, nenehno izpričuje željo, da slikarstva ne bi več zaničevali in potiskali med umazana dela, ampak da bi ga spoštovali kot dejavnost, zmožno ustvarjati umetnine, ki bi celo transcendirale svojo materialno prezenco in služile najvišjemu. Vendar Leonardo v tem ni preveč spreten in z analitičnim poudarjanjem praktičnih načel slikarskega procesa ter z uvajanjem znanosti in filozofije vanj ustvarja vtis, da samega sebe izvzema iz vsega, kar je umetnost dotlej bila. Nikakor pa ne uveljavlja pojmov, s katerimi dandanes, v govorici porenasčne estetike, kot ena izmed prvih v zgodovini označujemo prav njegova dela. Res piše o *grazii*, »milini«, ali o harmoniji, vendar sta to izraza, ki sta se že v antiki uveljavila predvsem za višje veščine, glasbo, matematiko, arhitekturo ali celo skulpturo. Njegove umetnine ostajajo neprimerljive z njegovim teoretičnim besednjakom. Z *Zadnjo večerjo*, *Marijo v votlini*, *Ano Samotretjo* ali *Mono Liso* in *Svetim Janezom* je, tako kot na primer – ne brez njegovega vpliva – Giorgione z *Nevihto* in *Tremi filozofi*, v začetku 16. stoletja vzpostavil pojem umetnine v modernem pomenu besede. Subjektivna vsebina, simbolika in ikonografija pričajo, da te podobe nimajo več sakralnih, apotropijskih in drugih utilitarnih funkcij, kakršne so imeli srednjeveški artefakti, ampak so že namenjene predvsem estetskemu občudovanju naročnikov in potencialnih kupcev. Odtlej v teh delih iščemo tisti sublimni presežek, ki jih ločuje od druge tvornosti njihovega časa in vseh časov ter jih dela za velike umetnine.

V prizadevanjih za poplemenitenje slikarstva je bil Leonardo tako dosleden, da so nekateri, ki so interpretirali njegove misli, skleпали, da so te rezultat njegovega družbenega statusa. Bil je nezakonski otrok in ta pečat ga je spremljal vse življenje. Predvsem psihoanalitiki trdijo, da bi, če bi mu slikarstvo uspelo postaviti na pomembnejše mesto, med svobodne umetnosti, povečal tudi svoj družbeni ugled. Ta teza je znana in zelo priljubljena, vendar ostaja vprašanje, kakšno predstavo je Leonardo sploh imel o sebi. V znanem pismu, v katerem se iz Firenc priporoča milanskemu dvoru, omenja svoje slikarske sposobnosti čisto na koncu, brez posebnih pojasnil. Res je sicer, da se v *Traktatu* nekajkrat pojavijo namigi, ki dopuščajo možnost, da Leonardo slikarja primerja s Stvarnikom, kar bi bila, kot smo videli, bogoskrunska misel. Vendar zaradi fragmentarnosti in različnih transkripcij besedila tega ne moremo zagotovo trditi, saj ne vemo, ali je besedo *artifex* uporabil Leonardo sam ali prepisovalci. *Traktata* seveda tudi ne moremo presojati zunaj celovitega konteksta sodobnega humanizma in novoplatonizma ter Leonardovega razmerja do sodobne filozofije in predvsem poezije. Sklepamo lahko, da so mnoge primerjave slikarstva in poezije samo posledica tega, da je imel Lorenzo Medičejski zelo rad poezijo in jo je cenil bolj kakor slikarstvo. Zato je Leonardovo pisanje morda predvsem prispevek k polemiki o stanju kulture v tedanjih Firencah.

Kakor koli že, če Leonardu s teoretičnimi prizadevanji ni uspelo povzdigniti slikarstva, pa so mnoge njegove misli brez dvoma zametki pojmovanja, ki se je nezadržno krepilo. Po njegovi smrti, v času manierizma, so se začeli vrstiti zelo pomembni in obsežni traktati Lomazza in drugih avtorjev, ki so že razpravljali o slikarstvu in kiparstvu ter o tem, da je njuno osrednje vodilo ideja, ki ji mora umetnik z ročnim delom samo slediti. Tako se je umetnost v Italiji, kjer je bilo v 16. stoletju veliko pomembnih ustvarjalcev, kmalu uvrstila med *artes liberales*, za kar se je v Španiji še sredi 17. stoletja trudil Velázquez in v Sloveniji še ob koncu 19. stoletja naši

ustvarjalci, tedaj še vedno obravnavani kot obrtniki.

**MARKO URŠIČ:** Najprej hvala vsem, ki ste prišli v tako velikem številu. Sam sem svoj prispevek zasnoval tako, da, kot predvideva program Philologosovih večerov, izhaja iz natančnega branja besedila. Glede na to, da je komunikacija znotraj društva Logos očitno dobra – to se kaže v številni publikli –, ste izbrane odlomke verjetno dobili po elektronski pošti in jih, vsaj nekateri izmed vas, tudi prebrali. Navezoval se bom na nekatere konkretne citate iz njih, te pa sem izbral glede na štiri tematske sklope, o katerih želim nocoj govoriti.

Prvi od teh tematskih sklopov je razmerje med umetnostjo – v tem primeru slikarstvom – in znanostjo. Gre predvsem za vprašanje, ali je Leonardo predhodnik tako imenovane galilejske znanosti, in če je, v čem.

Drugo vprašanje, ki se mi zdi pomembno, je vprašanje o razmerju med Leonardom in platonizmom. Koliko je na Leonarda vplival platonizem, posebno renesančni platonizem, Marsilio Ficino, Pico della Mirandola in drugi člani florentinske akademije? V zvezi s tem je tudi vprašanje o razmerju med vidom in uvidom, ki je hkrati naslovno vprašanje tega večera.

Tretjemu in četrtemu vprašanju bom najbrž lahko namenil nekoliko manj časa.

Tretje vprašanje je, kaj pomeni odlomek, ki ga imate v izboru, namreč odlomek o barvnih madežih, ki spodbujajo domišljijo. To se mi zdi ključen odlomek: v članku, ki sem ga napisal za zbornik o Leonardu (izšel je kot ena izmed *Razprav o Leonardu*, spremne publikacije Studie humanitatis ob *Traktatu o slikarstvu*), ga skušam povezati s pojmom *dissimilitudo*, o katerem piše Georges Didi-Huberman, znan francoski likovni teoretik, sicer ne neposredno v zvezi z Leonardom, ampak s Fra Angelicom.

Četrti sklop sem označil kot Leonardovo čudenje in vesele nad raznoliko lepoto sveta. Gre za njegove misli o barvah in odtinkih, sencah, *chiaroscuro*, *sfumato* in podobno.

Tega je torej precej, in da ne bom predolg, bom najprej orisal prvi in drugi sklop, po dialogu z vami pa še tretjega in četrtega.

Najprej k prvemu sklopu. Začenjam s fragmentom, ki ni prvi po naključju. Francesco Melzi, Leonardov tajnik, ki je urejal njegovo zapuščino, je ta fragment upravičeno postavil na prvo mesto, in sicer z naslovom »Ali je slikarstvo znanost ali ne?«. Prvi stavek fragmenta se glasi: »Znanost imenujemo tisto dejavnost duha, ki vodi v preteklost vse do svojih prvih začetkov ...«. Se pravi, da znanost išče *arché*, išče prapočelo, tisto najstarejše, prazачetek. To potem Leonardo primerja s točko v geometriji in z ničlo v aritmetiki, s tem da poudarja, da je točka zmeraj neka miselna kategorija, da nikoli ne more biti izkustveno dana, ker je, če se, recimo, s peresom dotaknemo papirja, to zmeraj že košček ravnine, ne pa zgolj točka. V tem kontekstu pravzaprav ni popolnoma jasno, ali je Leonardova misel ta, da je matematika bližje začetku kot izkustvo. Vendar se mi zdi zadnji stavek fragmenta povsem ključen, zato ga bom prebral:

Nobenega človeškega raziskovanja ne moremo imenovati prava znanost, če tega nismo matematično dokazali; in če praviš, da so znanosti, katerih začetek in konec je v duhu, resnične, se s tem ni moč strinjati in se da zanikati iz več razlogov; prvi je ta, da pri takšnih dejavnostih duha ne pride do izkušnje, brez katere ni nič zanesljivo.

Na prvi pogled, prvo branje se nam torej zdi, da Leonardo kritizira metafizično spekulacijo, ki se ne opira na izkustvo. To bi se dalo sklepati tudi iz devetindvajsetega fragmenta (str. 4 v izboru), v katerem zavrača spekulativno metafiziko in teologijo ter pravi, da je izkušnja mati vsakršne gotovosti (fragment je bil potem v Vatikanskem kodeksu črtan). Vendar nam nadrobnejše branje pokaže, da je zanj pomembnejše sodelovanje matematike in izkustva, saj je eden izmed njegovih poglobitnih poudarkov, da vsako znanje temelji na izkustvu. To je spoj, ki ga je v poznejšem razvoju evropskega duha, na začetku evropske znanosti, kot metodološki temelj

novoveške znanosti izoblikoval predvsem Galilej.

Vprašanje, ali je Leonardo Galilejev predhodnik ali ne, precej obširno obravnava Ernst Cassirer, znan filozof novokantovske smeri – čeprav je potem presegel svoje izhodišče – iz prve polovice 20. stoletja, v knjigi *Individuum in kosmos v renesančni filozofiji* (1927), ki žal še ni prevedena v slovenščino. Cassirer ima Leonarda za posrednika med renesančnim platonizmom, predvsem Nikolajem Kuzanskim, ki je bil platonist *sui generis*, na eni strani in Galilejem kot utemeljiteljem novoveške znanosti na drugi. Njegovo mnenje je, »da Leonardovi znanstveni dosežki niso toliko v rezultatih kot v formulaciji problemov«. Med drugim tudi pravi, da je Kuzanski prvi moderni mislec, in sicer zato, ker naj bi odpravil metafizično hierarhijo. To so teze, ki so zanimive, vendar tudi sporne.

Leonardo je gotovo še daleč od galilejske znanosti, ki se utemeljuje le na izkustvu in matematični metodi, in njegova zasnova znanosti, ki je povezana s slikarstvom, je neprimerljivo nazornejša, vizualnejša, kot je poznejša galilejska znanost. Ne zanaša se še na abstraktne matematične modele, ampak, kot pravilno ugotavlja Cassirer, tudi kot znanstvenik ostaja pri vizualnosti, »zapopadenju« forme, in s tem seveda pri spoznavni vrednosti umetnosti, predvsem slikarstva. V tem pogledu mu je kaka tri stoletja pozneje sledil Goethe, ki je v svojih znanstvenih delih razvijal eksaktno čutno domišljijo. Cassirer poudarja, da je bilo treba za takšen celostni pristop, kot ga srečamo najprej pri Leonardu in potem pri Goetheju, v primerjavi s pozneje zmagovito galilejsko znanostjo plačati visoko ceno. Ali če spet navedem Cassirerja: »Meja vizualnosti je za Leonarda in Goetheja neizogibno tudi meja pojmovnosti.« Cassirer, nadalje, pronicljivo ugotavlja, »da pri Leonardu domišljija vodi percepcijo in ji daje pomen, ostrino in določenost. Nedvomno je Leonardov ideal znanosti usmerjen ravno k popolnosti videnja *saper vedere* [...] pri njem abstrakcija in videnje tesno sodelujeta.«

Vendar Cassirer kljub Leonardovi znanstveni nemoder-



nosti trdi, da je znanstvena teorija izkustva, ki sta jo v prvi polovici 17. stoletja zasnovala Galilej in Kepler, utemeljena na pojmu eksaktnosti in zahtevi po njej, ki ju je postavila prav Leonardova teorija umetnosti. V ozadju te celostne, »konkretne znanosti« – znanosti, ki vztraja pri eksaktni čutni formi, kot pravi Cassirer –, je seveda, če pogledamo naprej, kantovska *Anschauung*, se pravi »zor«, »zrenje«. V Cassirerjevi filozofiji, v katero se zaradi pomanjkanja časa dlje ne bom spuščal, je ključni pojem *simbolna forma*, ki združuje abstraktno kategorijo na eni strani in zor oziroma kantovsko *Anschauung* na drugi. Kot ugotavlja Cassirer, je to značilno tudi za Leonardovo pojmovanje znanosti.

Cassirer zelo dobro obravnava Leonardovo pojmovanje znanja in znanosti v zvezi z umetnostjo. Po mojem mnenju pa se nekoliko moti, ko pravi, da se je Leonardo zavestno oddaljil od Ficinovega kroga, se pravi od platonske akademije v Firencah. Meni celo, da se je hotel vrniti k čistejšemu platonizmu, ki ga je našel predvsem pri Kuzanskem in seveda pri Platonu samem. Ta teza je vprašljiva in vprašljivo je tudi to, koliko je Leonardo sploh poznal platonistične vire. Različni komentatorji imajo o tem različna mnenja, splošen konsenz pa je, da je bil posredno seznanjen tako s platonsko akademijo v Firencah kakor tudi, prek svojih znancev in prijateljev v Milanu, s filozofijo Nikolaja Kuzanskega.

Drugi sklop zadeva vprašanje o Leonardovem razmerju do platonizma, s posebnim poudarkom na Ficinovem in Picovem, se pravi na florentinskem, renesančnem platonizmu. Začel bom s citatom iz petnajstega fragmenta:

Oko, ki se imenuje okno duše, je glavna pot, po kateri lahko razum obsežneje in veličastneje opazuje neskončna dela narave, in uho druga, ki se plemeniti z omenjenimi stvarmi, katere je videlo oko.

Tu gre očitno za primat očesa, torej vida pred sluhom in drugimi čuti (o tem mogoče še kaj pozneje v pogovoru), in postavlja se vprašanje, *zakaj* ravno primat vida – vpra-

šanje, s katerim je povezano tudi Leonardovo favoriziranje slikarstva. Mislim, da to, kar Leonardo piše v prvem delu *Traktata o slikarstvu* in kar nam je lepo razložil Jure, namreč glede statusa slikarstva in Leonardovega prizadevanja, da bi se uvrstilo med *artes liberales*, seveda drži, vendar po drugi strani ostaja vprašanje, zakaj Leonardo postavlja druge umetnosti, recimo poezijo in kiparstvo, ki mu je bilo še bližje, saj je bil tudi sam kipar, niže od slikarstva. Sam se z njegovim stališčem ne strinjam; osebno mi je poezija ali glasba enako ljuba kot slikarstvo, po drugi strani pa menim, da je predvsem treba poskušati razumeti, zakaj Leonardo bolj ceni slikarstvo. Odgovor tiči tudi v platonskem vplivu. To vprašanje je analogno klasičnemu vprašanju, zakaj se Platon odvrča od poezije, pa tudi od slikarstva. Tudi Platonov odgovor je tak, da se z njim le težko strinjamo, vendar je dobro, da si razložimo, zakaj je do njega prišel, ker potem lahko lapsus – recimo mu tako – vélikega misleca spravimo v ustrezen »format«, se pravi, da ne »pokrije« njegovega celotnega nauka, kot se včasih zgodi. Če se vrnem k Leonardu: kak kipar, ki prebira *Traktat o slikarstvu*, bo upravičeno zelo nejevoljen, ker Leonardo o kiparstvu ne govori prav lepo. Prav tako tudi pesnik. O pesništvu Leonardo sicer govori lepo, vendar pravi, da je »sekundarno« glede na slikarstvo.

Zdi se mi torej, da je ključno vprašanje, zakaj je tako, pa če se s tem strinjamo ali ne. Od kod in čemu favoriziranje očesa in z njim tudi slikarstva in likovne umetnosti sploh? V tem pogledu je zelo pomembna Leonardova navezava na Ficina in krog florentinskih platonistov. Naj preberem še citat iz devetnajstega fragmenta:

Slikarstvo ti v trenutku pokaže svoje bistvo tako zaradi naše sposobnosti videnja kakor zaradi očesa, od koder prejema središče občutenja naravne predmete istočasno, kot se sestavi skladno sorazmerje delov, ki sestavljajo celoto, kar zadovolji razum.

V tem citatu so po mojem mnenju ključni trije pojmi, ki jih Leonardo povezuje s slikarstvom: slikarstvo poka-

že *bistvo* stvari, in sicer *istočasno* in kot *celoto*. Če beremo Marsilia Ficina, predvsem njegovo *Theologia Platonico* iz leta 1482, v njej najdemo razmišljanje o duši in angelu. Angel je tu razumljen kot metafora, ne kot alegorija (saj ni zgolj nadomestek za neki abstrakten pojem) – gre za metaforo duha, za razmerje med dušo in angelom, med dušo in duhom. Ko Ficino govori o vzponu duše k duhu, se pravi o vzponu duše k angelu, omenja Apela, slavnega antičnega slikarja, ki ga omenja tudi Leonardo prav v tistem daljšem fragmentu, iz katerega sem prej citiral. Za Ficina je vzpon duše k duhu oziroma angelu vzpon iz minljivega in delnega k neminljivemu, celemu, brezčasnemu, celovitemu. Prebral bom odlomek iz *Theologie Platonice*:

Ko je Apel občudoval travnik, si je zaželel, da bi ga naslikal. Celoten travnik se je v hipu prikazal pred njim in nemudoma zbudil njegovo hrepenenje. Vendar ni travnik, ampak je duša tista, ki Apelu v različnih trenutkih časa usmerja pogled zdaj k eni zdaj k drugi travici in ga vodi, da jih postopno prav tako tudi naslika, kajti narava duše je takšna, da ne vidi niti ne predstavi vseh bilk naenkrat, ampak postopno.

Duša, tako filozofova kot slikarjeva, hrepeni po vrnitvi v angelovo večnost, celovitost in enost, od katere se je svojevoljno odvrnila, ko ni hotela, kot je že davno zapisal Plotin, da bi bilo »vse hkrati«. In pri njeni vrnitvi, pri njenem vzponu k angelu, ima v renesančnem platonizmu osrednjo vlogo oko, pogled, ki iz čutnosti prehaja v duhovnost. Spet citat iz Ficina:

Kar je oko tvojemu telesu, to je um tvoji duši. Duh je namreč oko tvoje duše. Predstavljaš si, da tvoje oko tako zraste, da zapolni vse tvoje telo. Ne bo se vrtelo sem in tja, da bi kaj videlo, temveč bo mirujoč videlo vse stvari enako. Ono samo in čisti um je angel.

Rad bi sugeriral misel, da je Leonardov *saper vedere*, »znati videti«, analogen ali vsaj soroden Ficinovemu vzponu duše k angelu, vzponu, ki iz minljivosti, iz neke parcialnosti,

delnosti, dviguje dušo k duhu oziroma angelu v celovitost, neminljivost. Prav to je po mojem mnenju filozofski oziroma temeljni duhovni razlog za Leonardovo favoriziranje slikarstva in očesa. Seveda so tu tudi razni faktični in bolj banalni razlogi – saj vsak svojo malho hvali, kot se reče, to že drži –, vendar pri »konkretnejših« razlagah ostaja nejasno, zakaj naj bi bile razlike med različnimi panogami umetnosti tolikšne, kot o njih predvsem v prvem delu *Traktata* piše Leonardo.

Tu bi se za zdaj ustavil in bi potem, po pogovoru z vami, še kaj dodal o tretjem in četrtem sklopu, ki sem ju nakazal.

**IGOR ŠKAMPERLE:** Pozdravljena oba! Z zanimanjem sem vaju poslušal in se zvečine pridružujem vajinim sodbam. Pri tem, s čimer ste začeli, Jure, pa bi poudarek postavil malo drugače: v temelju Leonardovega – in še prej Albertijevega – prizadevanja je bila vzpostavitev umetništva kot intelektualnega poklica. Takšna je bila potem tudi njegova zasnova slikarstva. *Artes mechanicae*, »mehanske umetnosti«, niso bile le označene negativno. Bile so kratko malo ročne umetnosti oziroma obrti. Hugo Svetoviktorski (12. stoletje) jih našteva v *Didascaliconu* (2, 20): tekstilna obrt, izdelovanje orodja, poljedelstvo, lov, trgovska plovba, medicina, spektakel. To so manualne, ročne umetnosti. Nasprotno so *artes liberales* umetnosti, ki človeka osvobajajo, in sicer zato, ker ta tedaj dela z umom oziroma jezikom. To delitev je zasnoval že Platon v *Državi* – in šele renesansa je umetnost izločila iz rokodelstva. Alberti se na primer ne giblje več na gradbišču, sam fizično ne gradi, ampak izdelava načrt. Temu je v temelju sledilo tudi slikarstvo, posebno – tako si vsaj sam razlagam – florentinsko, malo drugače pa morda tudi beneško. Pri beneškem slikarstvu so v središču pozornosti barve. Nasprotno je pri florentinskem poudarek na *disegnu*, to je na »ideji«, »zasnovi« ali »zarisu«. Lahko rečemo tudi na »konceptu«. In gotovo je dobilo prednost oko ali videnje – navzven, pa tudi navznoter.

Še glede tega, o čemer je govoril Marko. Zanimivo se mi zdi primerjati Leonardovo misel z novoveško zasnovo

znanosti. Sam se nagibam k temu, da je med Leonardom in Galilejem velik rez, in Leonardu težko prisodim vlogo Galilejevega predhodnika. Študije kažejo, da je pri njem še veliko poznega aristotelizma, kar zadeva konkretno fiziko. Njegove ideje so bile fantastične, npr. helikopter, podmornica, tank in tako naprej. Toda bile so neizvedljive. Zdi se skoraj paradokсно, da je kljub idejam, ki so se tehnološko uresničile šele mnogo pozneje, v zgodovini obstal s svojo dvostransko naravo. Kot umetnik je izvrsten, kot znanstvenik pa ne.

**JURE MIKUŽ:** Glede vaše zadnje trditve: mnogi avtorji trdijo, da Leonardova odkritja niso bila izvirna. Znal naj bi zelo večše povzeti nekatere novosti, ki so jih odkrili že njegovi predhodniki, vendar so jih opustili, ker niso delovale (tako kot pogosto tudi njegove niso).

**MARKO URŠIČ:** O tem, ali nas Leonardo vodi naprej h Galileju ali ne, so mnenja pač deljena. Sam sem se navezal na Cassirerja, ki na to vprašanje odgovarja pritrnilno, seveda z nekaterimi pomisleki. Cassirerjeva ključna misel, kot že rečeno, je, da je poznejša – Galilejeva in Keplerjeva – znanstvena teorija izkustva utemeljena na pojmu eksaktnosti in zahtevi po njej, ki ju je postavila Leonardova teorija umetnosti. To pa seveda ne pomeni, da je Leonardo ustvaril znanstveno metodologijo. Ni je ustvaril, ampak je utemeljil kriterij eksaktnosti, ki se je potem artikuliral v znanstveni metodologiji, pri Galileju, Keplerju, Newtonu in tako naprej.

Vendar obstajajo tudi popolnoma nasprotna stališča. Znana teza Pierre Duhema, ki jo v našem zborniku razprav o Leonardu obravnava tudi Sašo Dolenc, pravi, da četudi je Leonardo »vmesni člen« med srednjim in novim vekom, je vseeno bolj srednjeveški kot novoveški človek in mislec. Pri tem Duhem premakne temeljno duhovno ločnico med srednjim in novim vekom, ki se v znanosti kaže kot obrat od srednjeveške, aristotelske paradigme k novoveški, galilejski, daleč nazaj, tja v 13. stoletje, ko se je v Parizu razvnela razprava proti aristotelizmu.

Podobno stališče ima tudi Benedetto Croce, namreč da Leonardo ni ne filozof ne znanstvenik. Seveda ga zelo ceni, vendar kot renesančnega »celostnega« genija, ne kot znanstvenika niti kot filozofa.

Mnenja o Leonardovi »filozofiji« so torej različna, mene pa zanima njegov pristop k duhovni problematiki, kot se kaže tudi v njegovi optiki, ko razvija misli o sencah, žarkih, luči. In vloga matematike v njegovem mišljenju. Ne pozabimo, da je bil njegov prijatelj Luca Pacioli, znan renesančni matematik. Seveda je bila to bolj nekakšna simbolna matematika v starejšem, pitagorejsko-platonskem pomenu, ampak zdi se mi, da je bil za Leonarda osrednjega pomena prav pojem eksaktnosti, ki jo je v polni meri zmogel le v slikarstvu, saj je bil vendarle *uomo senza lettere*, »človek brez akademske izobrazbe«.

**IGOR ŠKAMPERLE:** Veš, Marko, povedati želim prav to: Cassirer pretirava. Eksaktnost, ki jo tudi ti poudarjaš, Leonarda ne pelje v znanost. Znanost je radikalnejša. Leonardovska eksaktnost, recimo, pelje Galileja v zmoto glede njegovega poglavitnega argumenta, da se Zemlja vrti, ko pravi, da naj bi to dokazovala bibavica (plima in oseka). Znanost, ki se je vzpostavila po Koperniku, abstrahira, Leonardova eksaktnost pa na primer pelje k poskusu narediti letalo, in sicer tako, da bi posnemali ptice in mahali s perutmi. Vendar to ne gre. Treba je izkoristiti vzgonski veter, kot vemo iz Planice, ki je v tem nikjer ne morejo preseči. Leonardova eksaktnost bi najbrž peljala v to, da bi naredili hitrejši, močnejši zalet, toda uspeh ni v tem.

**JURE MIKUŽ:** Leonardo prav zato, ker je preveč opazoval, ni mogel abstrahirati.

**IGOR ŠKAMPERLE:** Zato pravim, da je glede znanosti njegova pot slepa.

**MARKO URŠIČ:** Toda te stvari se mi vseeno zdijo zapletenejše, ne tako linearne. Aleksandre Koyré, znan francoski zgodovinar idej in poznavalec renesanse, je, recimo, v članku leta 1952, ob petstoti obletnici Leonardovega rojstva,

zapisal, da se Leonardo »ni naučil misliti abstraktno«. Torej približno to, kar praviš ti, Igor. To je po svoje res, ampak ima dve plati. Jasno, kar zadeva novo, čisto galilejsko znanost, je nujno razmišljati *abstraktno*, tako da se renesančni proporciji, harmonija, popolnost in tako naprej, pri Galileju, še posebno pa pri Newtonu, »skrijejo v enačbe«. Ni jih več v zoru, po novem so v enačbah, v njih je harmonija, celovitost, univerzalnost. Nekdanja srednjeveška in tudi še renesančna harmonija sveta oziroma nebesnih sfer ni več vidna na tak način kot prej. To se zgodi v novoveški znanosti. Vendar se sprašujem, zakaj je Leonardo tudi za nas, še dandanes, zanimiv kot znanstvenik – recimo v postmoderni dobi, dobi pričakovanja nove »znanstvene paradigme«, kot je obrate v znanosti imenoval Thomas Kuhn. Moj odgovor je: Leonardo je kot mislec za nas zanimiv prav zaradi združevanja zora oziroma zrenja, to je kantovske *Anschauung*, in novoveškega abstraktnega, znanstvenega koncepta. Se pravi zato, ker misli celostno. Novoveška znanost je namreč postavila ločnico med naravo in duhom, med subjektom in objektom. Zdaj, na pragu novega tisočletja, pa doumevamo, da je takšno ločevanje zašlo v težave, zato je Leonardo spet zelo inspirativen za nas ne le kot umetnik – to je bil zmeraj –, ampak tudi kot mislec. Podobno kot Goethe, čeprav njuni znanstveni dosežki v ožjem pomenu niso veliki: nista odkrila nobenega novega znanstvenega zakona, nobenega novega znanstvenega pojma ...

**IGOR ŠKAMPERLE:** Zanimiv je bolj s svojo umetnostjo, ki jo je v predstavitvenem pismu vojvodi Sforza, ko je šel v Milano, postavil na zadnje mesto. Kot umetnik je edinstven v zgodovini.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Igor, ali se ti ne zdi, da bi bilo treba Leonardov projekt vzeti v precep kot celoto? Seveda lahko rečemo: »Leonardova znanost je zastarela, umetnost pa imenitna in neminljiva,« vendar se s tem nekako izmaknemo mišljenju njegovega enovitega projekta, ki zajema tako znanost kot umetnost. Pri tem se najprej srečamo z vprašanjem

o stanju korpusa njegovih tekstov. Ni namreč jasno, koliko *Traktat* dejansko odseva njegovo misel in kako ga je treba brati glede na razpršenost fragmentov. Kljub temu pa kot površni bralci in gledalci dobimo vtis celote, ki je zanimiva zato, ker v marsičem anticipira izkušnjo sodobnega sveta.

Prvič: ne glede na to, ali je Leonardu uspelo narediti helikopter ali ne, ali mu je uspelo narediti velikanske bojne mašine ali ne, je svet, v katerem dandanes živimo, svet letal, helikopterjev, vojaških strojev in tako naprej. Čutimo, da se pri Leonardu snuje neka želja, eksistencialni projekt, ki se je v veliki meri realiziral v današnjem svetu. O njem nemški filozof Jürgen Mittelstrass utemeljeno govori kot o *Leonardo-welt*.

Drugič: glede vrednotenja Leonardove umetnosti se mi zdi primerno postaviti vprašanje, katero je pravzaprav njeno mesto v zgodovini duhovnosti. Ne gre le za razmerje Leonardovega mišljenja do novoveške znanosti, ampak za mesto njegove umetnosti v širši zgodovini zahodnega krščanskega duha. Dandanes je seveda splošno mnenje – *man sagt* –, da so Leonardove umetnine umetnine s presežkom, da so dela brez primerjave, vendar nam uvrstitev Leonarda v zgodovino duhovnosti odpira tudi drugačno perspektivo. Na pravoslavnem krščanskem Vzhodu je razširjena druga zgodba, v kateri se Leonardo pojavlja kot točka dekadence krščanskega slikarstva. Z ortodoksne stališča je edina umetnina s presežkom *ikona*: pravi izraz krščanske izkušnje je ikonska sinteza, v kateri sta duhovno in materialno v ravnovesju pristnega simbola, ki pri Leonardu izgineta. V to smer, recimo, razmišlja grški filozof Christos Jannaras v svoji *Skici uvoda v filozofijo*. Po njegovem prepričanju se ikonska sinteza že pri Giottu – kljub tehničnemu napredku v slikarstvu s prodori v smeri realnega – razkraja in to nosi v sebi kal krize zahodne umetnosti, ki smo ji priče dandanes. Izgubljena ikonska sinteza po eni strani požene umetnost v realistično mimetiko, v zadnji instanci v popartovski realizem, po drugi strani pa v to, da pri iskanju duhovne substance, ki je pri



ikoni še v ravnovesju s čutnim, tvega neskončen eksodus skrajne abstrakcije. Tudi v tej zgodbi propada je Leonardovo mesto pomembno ali celo odločilno – vendar v negativnem pomenu besede. Katoliški teolog Hans Urs von Balthasar pri analizi *Mona Lize* povezuje nelagodje, ki ga čuti ob tej sliki, z domnevo, da se v njej izraža zaprtje zahodnega duha za transcendenco. Obličje ne izraža ničesar več. Pred nami je čutno svetlikanje duha, ki se je zaprl vase. In se s tem odpravil na pot, ki nima konca – pa vendar vodi v pogubo. Mislim, da sem vas dovolj zdražil ...

**IGOR ŠKAMPERLE:** To je pri Leonardu najboljše, točno to, kar si rekel. To odpira, ne zapre. Odpira, ampak prek zemlje. To je najsublimnejše pri njem, to je Leonardo. Ne mehanski izdelki, ampak kar je ustvaril v umetnosti, v kateri znotraj perspektive in njene eksaktnosti, ki jo hkrati že podira, priklicuje sanjski prostor. *Mona Liza*, seveda! To je res dobra slika, je pač ikona sveta. Pritegne nas kljub zadržkom, ki jih lahko imamo. Leonardo po mojem odpira svet. Tu smo najbrž vsi otroci Zahoda, nekako izoblikovani prek takšne percepcije.

**MARKO URŠIČ:** Jaz bi rekel ravno narobe, namreč da se je v renesansi zgodil prelom. Duh se je odprl v imanenco, nekako je sestopil iz transcendence, iz »ikonske« transcendence v imanenco. To se je zgodilo že pred Leonardom. O tem piše Ernst Gombrich v zvezi z Botticellijem. Pri njem poganski motivi dobijo avro, ki je v prejšnjih stoletjih niso imeli. Pri Leonardu pa so neka florentinska meščanka, gospa Gioconda, in tudi ljubice milanskega vojvode Lodovica Sforze glede »ikonskosti« deležne enakega statusa kot Devica Marija na znameniti sliki *Marija v votlini* – no, skoraj enakega. Avra umetnosti se nekako razširi. To ne pomeni, kot pravi Gombrich v spisu *Icones symbolicae*, da pred renesanso ni bilo posvetne umetnosti. Seveda je bila, vendar je imela ločen status, ne statusa vrhunske, »avratične« umetnosti. V renesansi pa duh, ki je bil v gotiki usmerjen predvsem navzgor, »presije« tudi imanenco tega sveta in ljudi, ki so smrtni, ki niso ne

svetniki ne angeli. In če temu razvoju sledimo naprej, vse do dezintegracije forme v sodobni zahodne umetnosti (kar se mi zdi v tem kontekstu morda malce predašč), se lahko vprašamo, katere so globoke korenine krize, ki jih v našem času doživlja sakralna in sploh »avratična« umetnost.

**NEDA PAGON:** Glede na to, da smemo nočjo govoriti tudi ženske in sužnji, bom nekaj malega rekla. Spadam v tisto veliko skupino ne tako znanstveno pedantnih in o Leonardu ne dovolj poučenih ljudi, ki se jim zdi vprašljivo, neprimerno in nesmiselno na vso silo in za vsako ceno potiskati ga bodisi v polje znanstvenih odkritij ali v polje umetniških dosežkov. Isto velja tudi za dilemo o trdi znanosti. Veliko bolj mi je pri srcu in me prepriča teza, da so tudi zasnutki, tudi skice zaresne anticipacije znanstvenosti – ne teorije znanosti, ampak duha znanstvenosti. Spravlja pa me v začudenje, dragi kolega Igor, da včasih nekateri prav pozitivistično vztrajajo pri vrednotenju znanstvenosti na podlagi preverljivosti, izmerljivosti in uresničljivosti. Dopusčiti namreč moramo, da so tudi zasnutki, narisane ideje in tako naprej elementi znanstvenosti, v katerih je vsebovana potencialna pot do poznejših znanstvenih odkritij in veliko latentnih možnosti za prevrate v znanosti in premene v umetnosti. Morda je prav celostna imaginacija – in nekako samoumevna renesančna pravica do nje – to, kar nas še dandanes tako fascinira. Tudi jaz mislim, da je potrebno brati marsikaterega od nočjo omenjenih velikih avtorjev in še koga izmed tistih, ki so razkrivali razsežja celostne imaginacije. V tem kontekstu bi bilo treba premisliti tudi pomislek o abstraktnosti, kar bi nas odvrnilo od tega, da bi to vprašanje reducirali na linearnost razmerja abstraktno – eksaktno. Morda pa bo priložnost za podobno razpravo ob izidu Albertija.

**IGOR ŠKAMPERLE:** Neda, moram se popraviti. Želel sem reči, da Leonardo po mojem ni prava sled, če pri njem iščemo epistemološko prenovno znanosti. Gotovo da je bil njen idejni predhodnik. Tako fantastičnih idej, kot jih je imel on, ni imel nihče. Pri njem so gotovo prisotni elementi znanstvenega

duha. Empirično pa je bila takšna tudi tradicija alkimije. V primerjavi z Leonardovimi in sholastičnimi abstrakcijami so alkimisti nastopali morda še »moderneje«, saj so poudarjali dozo, natančnost odmerka snovi, razmerje in vrstni red pri postopku, kar je peljalo v jasno razvidno empirijo moderne tipa. Hotel sem reči, da se mi poleg napovedovanja znanstvenega duha, o katerem govorimo, poglavitni Leonardov dosežek in njegova izjemnost zdita drugje.

**MARKO URŠIČ:** To ni bila moja poanta, namreč da gre pri Leonardu za kak znanstveni preboj. Niti ni bila Cassirerjeva poanta. Cassirer ne pravi, da je bil Leonardo tisti, ki je prelomil staro miselno paradigmo, ampak le to, da je vezni člen med Kuzanskim in Galilejem, med srednjim in novim vekom. In zdaj razmišljamo, v čem in po čem je Leonardo ta člen. Odlomki v *Traktatu*, ki so v tem pogledu po mojem relevantni, so tisti o matematiki in izkustvu. – Zdi se mi, da bi rad nekaj povedal profesor Kos ...

**JANKO KOS:** Čisto na kratko. Ob tej debati se mi je vsilila tale misel: znano je, da so Leonardova umetniška dela redka, da so včasih ostala samo torzo, zasnutek in tako naprej. Kot smo slišali, se je Leonardo za slikarja prištel samo na koncu navedb o tem, kaj zna, za Ludovica Sforzo. Vprašanje je, zakaj ta beg od slikarstva v nekaj, kar je bilo za Evropo očitno manj enkratno, se pravi, kar se zdi v primerjavi z njegovo umetnostjo prozaično, še zlasti z današnjega stališča. Če se spomnim na njegova dela, predvsem na *Mona Liza*, *Ano Samotretjo*, *Madono v votlini*, *Damo s hermelinom*, pa seveda na *Zadnjo večerjo*, se mi postavi vprašanje, kaj je pravzaprav v tej umetnosti takega, da je sam bežal od nje. Odgovor je, da se v omenjenih delih skriva neka skrivnost. *Mona Liza* ni samo angelska lepota. To je hkrati tudi diabolična lepota. In zdi se mi, da je Leonardo v svoji umetnosti odkrival resnico o sebi in svetu, o Evropi, ki je v tistem času že postajala noveška Evropa. Zdi se mi, da je v njegovi umetnosti skrita nevarna resnica. Verjetno je to v zvezi z razvojem evropskega duha – in vemo, v kakšnem položaju je zdaj.

Vsa druga Leonardova dejavnost, naj jo presojam tako ali drugače, je bila v nekem smislu beg pred to skrivnostjo, beg v znanost, v matematiko, čeprav v tem očitno ni bil dosleden, beg v eksperiment, ki seveda še ne dosega eksperimentov 17. stoletja, beg v inženirstvo, v tehniko. Vsa ta skoraj obupna prizadevnost, da bi se rešil tistega, kar je bilo zanj in za svet vendarle najbolj usodno, je skrivno znamenje, da nad Evropo prihaja nihilizem. S tega stališča lahko razumem, zakaj je njegova umetnost tako vrhunska, vzvišena, skrivnostna – in hkrati seveda nekakšen torzo.

**VLADIMIR GAJŠEK:** Ko že govorimo o znanstvenih zamislih, ki jih Leonardo ni uresničil, bi rad spomnil, da je naredil tudi osnutek za kip konja z jezdecem – vendar konja, ki se vzpenja. Takšen konj je bil v kiparstvu realiziran šele mnogo pozneje. To pomeni, da je imel Leonardo ne kot slikar ali kipar, ampak kot univerzalen človek v sebi genialne zamisli, ki jih je hotel materializirati, pa jih v svojem času ni mogel.

**JURE MIKUŽ:** Vedno, ko se pojavi kaka nova umetnostna smer, išče predhodnike, s katerimi legitimira svoje početje kot nadaljevanje zgodovinske izkušnje – tudi sodobni postkonceptualizem. S tega gledišča bi to, da se je Leonardu bronasti konjeniški spomenik sesul – seveda, težek je bil petinsedemdeset ton in konj ni mogel stati samo na zadnjih nogah –, lahko označili za *happening* oziroma instalacijo. V Leonardovem delu je cela vrsta genialnih idej, nastavkov, ki jih zaradi tedanje stopnje človeškega znanja ni mogel uresničiti. Nekaj podobnega dandanes počne konceptualistična umetnost (vendar največkrat bolj iz neznanja in površnosti).

Dodal bi še nekaj o ločitvi med vzhodno in zahodno umetnostjo, o kateri je prej govoril Gorazd Kocijančič. Ta se je seveda zgodila predvsem z Giottom. Dotlej je bil razvoj obeh umetnosti precej koherenten. Ikona, ki je nastala kljub vsem ikonoklastičnim polemikam in se uveljavila tudi na Zahodu, je morala biti stilizirana, tipska, ni se smela spreminjati, vanjo ni smel vdreti nikakršen realizem. Poleg tega, da

je bila objekt češčenja, je bila njena osrednja funkcija kontemplativna. Verniki so pred njo padali v trans, v njem meditirali ter imeli videnja svetih oseb in dogodkov. Zato naslikano ni smelo imeti nobenih realističnih podatkov, ki bi častilce odvrčali od poglobljene meditacije. Psevdo-Dionizij, recimo, govori o poti, po kateri je mogoče ob pomoči materialnega objekta seči čez njega samega, se po stopnjah duhovnega poglobljanja odtrgati od materialnega sveta in povzpeti do popolne transcendence. Vendar je to bilo mogoče na Vzhodu, kjer je bila duhovnost precej močnejša, ohranjeni stik z antično filozofijo pa je spodbujal globoko in iskreno versko mistiko. Tako se je ikonska umetnost, ki se zaradi istih razlogov tudi ni spreminjala in ni imela »razvoja«, v svojem uveljavljenem in strogo predpisanem videzu ohranjala v vzhodni Cerkvi vse do konca 19. stoletja.

Zahodna Cerkev je zaradi različnih razlogov vzpostavila povsem drugačno stališče do rabe umetniških del v kultne namene. Izkoristila jih je kot pomembno sredstvo propagande, se pravi za približevanje ljudem, ki niso mogli več vzdržati stroge discipline pred podobo kakor na Vzhodu. Na Zahodu je podoba ljudi morala strašiti, se jim prikupiti, jim med drugim pričarati tudi obete rajskega življenja in svetništva. To pa je bilo mogoče samo z vnašanjem podobnosti in prizorov iz narave in vsakdanjega življenja. Z Giottom se je uveljavil realizem – in odtlej se je zahodna umetnost razvijala povsem drugače. Če govorimo o supremaciji vzhodne umetnosti, se ta v vsej abstraktni skrajnosti pokaže v Malevičevem suprematizmu, v katerem se ikona spremeni v popolnoma duhovno znamenje, samo še črn kvadrat na belem polju.

**MARKO URŠIČ:** Imam repliko na to, kar ste povedali, profesor Kos. Zanimivo se mi zdi, da na Leonardovih slikah najdevate oziroma morda bolj slutite neko diabolčnost, če sem vas prav razumel – se pravi neki *mysterium tremendum et fascinans*. Omenili ste *Marijo v votlini, Ano Samotretjo* ... Bi nam morda lahko malo bolj razložili, v čem vidite to straš-

nost, od katere naj bi se po vaših besedah Leonardo odvrčal in zahajal na druga področja, kot je, recimo, znanost?

**JANKO KOS:** Mislim, da pri Leonardu to lahko začutimo v primerjavi z drugimi slikarji njegovega časa, z Botticellijem, Rafaelom ali Michelangelom. Leonardov svet je nekaj drugega. Vendar je to svet novoveške Evrope, se pravi moderne zahodne civilizacije, ki skriva v sebi diaboliko in angelskost. Oboje je seveda posledica odpada od krščanstva. V Leonardovi teologiji se že pojavljajo ideje deizma in panteizma, tako jo tudi razlagajo, in to je seveda začetek razdiranja sveta. Mislim, da ima nagon zahodne civilizacije k ustvarjanju tehnike svoj začetek pri Leonardu. Njegova obsedena prizadevnost, da bi izdelal topove, pa hidravliko, pa leteče stroje – to je to, to je nagon zahodne civilizacije, da bi se na begu pred ničem opredmetila v iznajdbah tehnike. Leonardo je tu začetnik.

**MARKO URŠIČ:** Zdelo se mi je, da ste bolj mislili na senco, na *ombro*, o kateri govori Leonardo in ki je pri njem zelo močno prisotna, v primerjavi, recimo, z Botticellijem ali, še nazaj, s Pierom della Francesca ...

**JANKO KOS:** Rekel bi samo še, da to, kar pravi Leonardo, namreč da je slikarstvo nekaj popolnejšega, bližjega resnici kot poezija, načelno seveda ni res. Res pa je njegovo lastno umetniško delo v primerjavi z literaturo tistega časa, s poezijo, z Ariostom, Machiavellijem in tako naprej, nekaj višjega, ker uteleša resnico, ki hkrati ostaja skrivnost. To je zdaj rečeno zoper literaturo, ampak priznati moram, da rad gledam kako Leonardovo sliko in se tako rekoč pripnem nanjo, ne bi pa spet želel brati *Besnečega Orlanda*.

**MARKO URŠIČ:** Saj tudi filozofija takrat ni imela takega vrha kot likovna umetnost.

**VID SNOJ:** Jaz bi se rad navezal na to, kar je Gorazd načel proti koncu svojega posega, ko je rekel, da Leonardo spada med prve zahodne slikarje, ki so pretrgali z »ikonsko sintezo«, sintezo duhovnega in čutnega v ikonskem slikarstvu. *Traktat o slikarstvu* po mojem predvsem v prvem, teoretič-

nem delu, »Paragoneju«, prinaša prelom s poprejšnjo sintezo duhovnega in čutnega. Ko se Leonardo sprašuje, kaj je slikarstvo, ali je mehanska ali svobodna umetnost, odgovarja, kot je uvodoma poudaril že gospod Mikuž, da je svobodna umetnost – in slikarstvo skupaj s svobodno umetnostjo v celoti postavi v domeno čutnega.

Toda v čem se svobodna umetnost razlikuje od mehanske? Glede tega vprašanja je temeljnega pomena Leonardova primerjava slikarstva s kiparstvom. Umetnosti, ki sta si v naših predstavah sorodni, Leonardo ostro razločuje: slikarstvo ima za svobodno, kiparstvo pa za mehansko umetnost.

Razlika med umetnostma je po Leonardu najprej »razlika v roki«, če lahko tako rečem. Kipar dejansko dela z roko in z ničimer drugim kot z roko. Njegovo delo je fizično. Nasprotno slikar pri delu sicer uporablja roko, vendar prek nje prevaja na platno delo, ki ga opravlja v umu. Pravzaprav gre pri tem še za nekaj več, za razliko v ustvarjanju ene in druge roke. Kipar mora biti pri oblikovanju kakega volumna oziroma telesa pozoren na njegove sestavne dele, proporce, gibanje in položaj, vendar – in to je najpomembnejše – telo samo ves čas stoji v realnem prostoru, in tudi ko je kip narejen, ostane v njem. Slikar pa mora na ravni, ploski površini platna *ustvariti likovni prostor*, se pravi, da mora to, kar želi upodobiti iz narave, prenesti v drug, nerealen prostor. Prenesti mora vse, česar kiparju, čigar roka dela na kipu v realnem prostoru, ni treba: svetlobo, sence in tako naprej. Kiparju, pravi Leonardo, pri vsem tem prihaja na pomoč narava sama, s tem ko kamen ali kovina, ki jo obdeluje, stoji v realnem oziroma naravnem prostoru in na kip iz njega tako rekoč po naravi padata svetloba in senca, slikar pa ju mora sam poustvariti v likovnem prostoru, prostoru svobodne umetnosti oziroma umetniškem prostoru kot takem. Prav to delo, ukvarjanje s svetlobo, senco in, poleg njiju, s perspektivo, dela slikarstvo v Leonardovih očeh za znanost. Slikar se z ustvarjanjem likovnega prostora in poustvarjanjem svetlobe in sence ter vzpostavljanjem perspektive

v njem ukvarja najprej v svojem umu in to potem z roko prevede na platno.

Tisto, kar me je najbolj presenetilo, pa sem prebral v nekem odlomku iz drugega dela *Traktata*, ki ga navaja tudi Marko Uršič v že omenjenem spisu *Saper vedere – skrivnost Giocondinega smehljaja*. Gre za štiristodrugy fragment (str. 183), v katerem teče beseda o ogledalu kot učitelju slikarjev.

Ne verjamem, da se slikar, kot ga teoretično zasnavlja Leonardo, še zmeraj zazira v duhovno sfero, kar trdiš ti, Marko, in pričakoval bi ravno narobe, namreč da leonardovskega slikarja popolnoma označujejo Platonove besede iz desete knjige *Države*, v kateri beremo, da se ne zazira k ideji kot večnemu arhetipu stvari, ampak gleda le njeno zunanjo podobo, njen videz. Vendar stvar ni tako preprosta.

Odlomek, ki me je presenetil, je pravzaprav nasvet slikarju. Ko delaš sliko, govori Leonardo, si poleg nje postavi ogledalo – in po smislu nadaljuje nekako takole: ko boš preverjal svoje gledanje, ga ne preverjaj s stvarjo v naravi, ki jo upodabljaš, ampak z njeno podobo v ogledalu. Zakaj? Zato ker ogledalo, ki stvar podvoji, hkrati *izpostavi* svetlobo in senco na njej. Ti sta v naravi sicer navzoči, vendar ne tako izrazito. Prav v tem pogledu je ogledalo slikarju učitelj: ne če je rabljeno kot sredstvo, ki reproducira izvornik v naravi, ampak kot folija, kot ozadje, na katerem se pokaže, kako *se prikazuje narava sama*. Poudarjam: kako se prikazuje, ne kako se kaže. Leonardo slikarjevega pogleda ne usmerja h kazanju narave in skozenj spet, čeprav po drugi poti, k njenemu bistvu, ne usmerja ga k nobenemu bistvogledju, ampak k temu, kako narava sama stopa v videz, kako se sama podaja v učinke, v katerih postaja vidna za nas, kako se sama izučinkuje tako, kot jo potem zaznava naše telesno oko. Usmerja ga k njeni lastni *mimesis*, če to ni preveč drzno rečeno. Ko ogledalo kaže prikazovanje narave same, ga poudarja, dela ga vidnejšega, kot je v resnici.

Kakor koli že, Leonardova misel o slikarstvu po mojem ostaja povsem v čutni sferi, v njej ne vidim nobene naveza-



ve na platonizem, na platonistično sintetiziranje duhovnega in čutnega. Vsekakor postavlja primat očesa, vendar primat telesnega očesa, ne duhovnega. Ena izmed novosti Leonardovega slikarskoteoretičnega pogleda pa je, da skuša ogledalo, ki nam navadno velja za sredstvo reprodukcije, narediti za pokazatelj prikazovanja narave same in ga tako instrumentalizirati v prid ustvarjanja slikarske iluzije.

**JURE MIKUŽ:** To z ogledalom razumem drugače. Zdi se mi, da je Leonardo spoštoval ogledalo kot poroštvo popolnega posnetka, kot zanesljivo reprodukcijo. Če bi tedaj že obstajala fotografija, bi verjetno predlagal, naj si slikarji poleg platna postavijo fotografijo.

Glede primerjave kiparstva in slikarstva pa je treba povedati, da bi bilo v tistem času precej težje uveljaviti kiparstvo. V zgodnjem krščanstvu, ko so še spoštovali zaukazano prepoved podob, so se najprej začeli razvijati stilizirani simboli in znaki. Ti so postajali čedalje bolj realistični, kiparstvo pa je v tem razvoju zelo zaostalo za slikarstvom. Bilo je precej spornejše: ugovori kritikov upodabljanja človeške postave so lahko bili nazornejši, saj so ob kiparstvu lahko poudarjali, da so poganski maliki preveč sugestivni, ker so telesni, iz konkretne, osovražene materije, tridimenzionalni. Iz antike se je ohranila vrsta pripovedi o tem, kaj pogani počnejo s svojimi rezljanimi bogovi. Posebno priljubljene so bile pripovedi o kipih gole Venere, ki so zapeljali moške, da z njimi občujejo. Kritiki kiparstva so opozarjali na nevarnost, da bi se isto lahko dogajalo s kipi Marije. Zato je tudi produkcija kiparstva zaostajala za najrazličnejšimi oblikami slikarstva in plitvih reliefov brez voluminoznosti. Vseeno pa je težko razumeti, zakaj je bil Leonardo tako sovražen do kiparstva, ki ga je, kot je rekel Marko, tudi sam ustvarjal.

**VID SNOJ:** Lahko na kratko repliciram? Replika bo sestavljena iz dveh stavkov, obeh iz odlomka, ki sva ga, gospod Mikuž, očitno razumela vsak po svoje. Prvi stavek je tale, pa ne bo popoln: »Ogledalo in slika kažeta podobo stvari, obdano s senco in svetlobo ...« To, kar tu ni izrečeno, je, kako je

s stvarjo v naravi. Ali je njena obdanost s senco in svetlobo res tako izrazita, kot je v ogledalu in potem na sliki?

Še drugi stavek: »In če veš, da ogledalo preko orisov, senc in svetlobe daje stvarjem izrazit videz [zdaj izpuščam, da ne bom predolg], se bo tudi tvoja slika zdela kakor naravna stvar ...« Tega stavka ne morem razumeti drugače kot tako, da ogledalo poudari naravno danost svetlobe in sence pri stvarih, da jo naredi izrazitejšo. Kolikor bolj bo slikar sledil poudarku ogledala, toliko naravnejša bo njegova slika, se pravi, toliko večja bo iluzija naravnosti, dosežena na njej.

**JANEZ KOMAN:** Če bi te Leonardove misli primerjali s tistimi o kiparstvu (str. 32–36), bi videli, da kipar svetlobe po njegovem ne more obravnavati tako kot slikar. Slikar lahko pove in pokaže več. Na tem je poudarek, tako lahko razumemo to primerjavo.

Če se ozremo na celoten *Traktat*, so Leonardova mnenja zanimiva s stališča poznejšega razvoja znanosti, v katerem se je pojmovanje perspektive obrnilo na glavo v primerjavi s tem, kako jo razlaga Leonardo. Tu mislim na teorije zaznave, ki uvajajo miselno rekonstrukcijo vidnih dražljajev v pomenske slike (teorije inference) oziroma se tridimenzionalni prostor trudijo razložiti z rekonstrukcijo dvodimenzionalne slike na mrežnici in podobno (to je še zdaj učna snov, čeprav je znanstveno presežena). Leonardo ne gre v to smer. V zapiskih *Traktata* je pred nami delovno gradivo, ki nam omogoča slediti njegovemu pogledu na svet. Svet je zanj tak, kot ga zaznavamo, se pravi, da zaznav ni treba miselno rekonstruirati. S svojimi raziskavami le razvija različne tehnike in pristope, s katerimi je mogoče prikazati zaznavani svet. Zato tudi pravi, da to lahko bolje od kiparja naredi slikar (ali pa, da bi pesnik pač izrabil pero, če bi hotel opisati sliko). Gre za področje čutnega, ki ima lastnost neskončne (ne)določenosti. Nadrobno raziskovanje (zaznavanje) novih in novih detajlov zato terja rešitev problema vsakokratnega po-imenovanja oziroma ubeseditve, ki se prelaga v neskončnost. Vendar je

prikazovanje v slikarstvu v tem oziru uspešnejše kakor v kiparstvu ali poeziji.

Če pogledamo poznejše teorije perspektive in vidne zaznave z razlagami optičnih iluzij vred, ki kažejo na nemožnost neposredne zaznave realnega sveta, velja to, kar je prej rekel Vid Snoj, vendar mislim, da to ni Leonardov problem. Leonardo je trdno v stiku s stvarnim svetom in ga s svojimi zapiski želi tudi pojasniti.

**MARKO URŠIČ:** Ta razprava se mi zdi zanimiva tudi zato, ker kaže, da Leonardove fragmente lahko beremo na zelo različne načine. Tvoje branje, Vid, je gotovo neka obogatitev, čeprav tudi jaz nisem Leonarda razumel tako, kot si nam ti predstavil njegovo misel, ne izključujem pa, da je to pravilno branje – vsekakor se mi zdi miselno produktivno.

K temu bi rad dodal, da ima vseh osem delov *Traktata* (kot je zdaj urejen, torej ne samo v »paragrafe« oziroma fragmente, ampak tudi v tematske sklope) dvojen, *ambivalenten pomen*, in sicer tudi tedaj, ko Leonardo piše o navidezno zgolj »obrtniških« problemih slikarstva. To je, recimo, zelo očitno v fragmentih o svetlobi in senci. V njih izstopa analogija med snovjo/telesom in duhom/mislijo – vendar bi ob vsem tem bogastvu misli rad opozoril na nekaj, kar sem napovedal že uvodoma, na neko zadevo, ki se mi zdi zelo lepa in zanimiva, tudi relevantna v naši diskusiji, tako kot je bila relevantna v znani renesančni diskusiji o nasprotju risbe in barve (*disegno versus colore*) in prvenstvu ene pred drugo, v diskusiji, v kateri naj bi bil Leonardo, tradicionalno gledano, bolj na strani *disegna*, torej risbe, koloristi pa naj bi bili predvsem benečanski slikarji, Tizian, Tintoretto in drugi. V *Traktatu* Leonardo izreče sijajne misli tudi o barvah, ne le o risbi. Risba je pri njem res načelno pred barvo, vendar sta po drugi strani v zelo lepem ravnovesju. Rad bi opozoril na enega izmed odlomkov, ki se mi zdi še posebno zanimiv in v katerem Leonardo piše o barvnih madežih, ki spodbujajo domišljijo. Naj torej preberem nekaj stavkov iz triinšestdesetega fragmenta z naslovom »Način, kako zbu-

diti um in ga spodbuditi k raznim odkritjem«. Takole pravi Leonardo:

Ne bom se obotavljal med ta pravila uvesti novega načina razmišljanja [v tem torej Leonardo ne vidi samo »pravila«, ampak tudi »nov način razmišljanja«, in sicer način], ki se zdi neznamen in skorajda vreden smeha, a je zelo uporaben za spodbujanje uma k raznim iznajdbam. In ta je, da gledaš nekatere zidove, zamazane z raznimi madeži, ali kamenje različne sestave. Če si moraš zamisliti neki kraj, boš lahko v tem videl podobe različnih pokrajin, okrašenih z gorami, rekami, kamenjem [in tako naprej, da ne bom zdaj bral vsega; madeže na zidu Leonardo primerja] z bitjem zvonov, v njihovih udarcih boš našel vsako ime in besedo, ki si jo zamisliš.

Potem svojemu slikarskemu vajencu pravi:

Ne podcenjuj mojega nasveta, v katerem te spominjam, naj se ti ne bo težko včasih ustaviti, da bi gledal v madeže na zidu ali v pepel ognjišča ali oblake ali v blato [...]; kajti v nejasnih stvareh se um prebudi za nova odkritja.

Ta fragment bi šel najbrž ravnodušno mimo mene, če ne bi kako leto prej bral znane knjige Georgea Didi-Hubermana o Fra Angelicu z naslovom *Dissemblance et figuration*, kar bi lahko prevedli kot *Nepodobnost in upodabljanje*. V tej knjigi francoski likovni teoretik govori o »madežih« (latinsko *maculae*, francosko *tâches*) pri Fra Angelicu, ki so s stališča tradicionalne umetnostne zgodovine le deli ornamenta in sploh ne spadajo k sliki, sam pa trdi nasprotno, namreč da je v njih »upodobljena« tista nepodobnost, ki je cilj sakralne umetnosti. Kajti risba (*disegno*) – če zelo poenostavim – pravzaprav zgreši pri izražanju Boga ali božanskega, ker je Bog »nepodoben« vsemu, če sledimo apofatični teologiji Dionizija Areopagita. Tako se prav ti barvni madeži s svojo *dissemblance*, »nepodobnostjo«, najbolj približajo presežni, recimo čisti sakralni vsebini slike. Didi-Huberman potem govori o inkorporaciji, utelešenju, in pravi – navezujoč se na misel, ki jo je izrazil že frančiškanski mistik Ugo Panciera –, da je barva za slikarja sredstvo, s katerim pride najdlje pri

umetniškemu prikazovanju Božjega utelešenja. V tem smislu poudarja barvne madeže, segmente povsem nefigurativnih elementov na Fra Angelicovih slikah v samostanu San Marco. Gre za »abstraktne« barvne površine, ki jih sicer ne bi niti opazili, vendar so to v resnici utelešene sledi, *vestigia*, sledi presežne Božje nepodobnosti, mistične *dissimilitudo*.

To, kar Leonardo v *Traktatu* pove o spodbujanju domišljije, seveda ni povsem isto. Pri tem gre vendarle za nekaj precej bolj »tehničnega«: da gledaš barvne madeže, gledaš kamenje, oblake – in iz njih dobivaš dobre ideje za slike. Pa vendar se mi je pri branju Leonardovih fragmentov vzpostavila povezava z Didi-Hubermanom, le da bi glede njegove *dissimilitudo* dodal – o tem sem nekaj malega pisal v knjigi *O renesančni lepoti* –, da so mistične »nepodobnosti« navsezadnje prav v vsakem delu slike, ne le v »abstraktnih« barvnih ornamentih (madežih, *tâches*), in da je Leonardov in sploh slikarski »znati videti« (*saper vedere*) prav v tem, da tudi v draperiji, tudi v krajini, tudi v obrazu vidiš presežnost, »nepodobnost«, mistično *dissimilitudo*. To, kar zdaj pravim, ni v nasprotju z Didi-Hubermanom, nasprotno: je povsem uskladjivo z njegovimi mislimi. Gre mi, če lahko tako rečem, za »mistično posplošenje« njegove poante, kolikor on sam vztraja pri misli, da najbolj neoblikovane strukture na sliki, recimo barvne lise, ki niso izrisane figure, najdlje sežejo v presežnost.

To se mi zdi pomembno tudi v zvezi s tistim, o čemer smo prej govorili, z »ikonami« in podobnim. Se pravi, »ikonkost« se je dandanes verjetno premaknila nekam drugam. Ne bi rekel, da je slikarstvo s tem premikom, ki se je začel v renesansi, izgubilo tisto »pravo«, sakralno ikonskost. Mislim namreč, da se ikonskost ohranja tudi, recimo, pri Marku Rothku, tudi pri Jacksonu Pollocku. Se zgolj »premesti«. Nostalgija po nekdanj čudovito lepih, sakralno »čistih« ikonah dandanes ne zadostuje ...

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Rad bi se spet vključil v pogovor. Prej sem obnovil tujo zgodbo – pogled krščanskega Vzhoda



– na Leonarda. Naj zdaj dodam, da se s tako poenostavljeno zgodbo pravzaprav ne strinjam; želel sem le sprovcirati debato, ki je imenitno uspela, v veselje vseh. Ne strinjam pa se v celoti niti s tvojim razmišljanjem, Marko. Problem pri tvoji zgodbi je podoben kot pri poenostavljajoči perspektivi krščanskega Vzhoda: Leonardo naj bi sporočal isto kot ljudje pred njim, čeprav malo drugače. Ali ni to spet precej monotono? Po mojem bolj drži to, kar je rekel profesor Kos: v Leonardovem delu se izreka neka drugačna izkušnja, neki samosvoj pogled na svet. Ali bolje rečeno: samosvoj svet sam. Težko ga je zgrabiti in določiti, vsekakor, vendar je vprašanje, ali ima smisel v Leonarda transponirati drugačna uzrtja ...

**MARKO URŠIČ:** Ne ne, Didi-Hubermanovo videnje Fra Angelicovih *tâches* sem transponiral samo v Leonardov fragment o barvnih madežih.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** To že, ampak če sem te prav razumel, si s tem v omenjeni fragment poskušal interpretativno vnesti platonsko teološko uzrtje poslednje resničnosti. Pov-

sem iskreno rečeno: če listamo Leonardove zvezke, najdemo v njih bore malo teologike. V njih se mi kaže povsem drug interes. Leonardo sicer v tradiciji metafizike svetlobe govori o tem, da je Bog Gospod vse luči in tako naprej, vendar so to le *prolegómena* za praktičen interes, ki je povezan z njegovim znanstvenim projektom. *Traktat* nam predstavlja ogoljeno fiziologijo čutnosti, percepcije svetlobe in njenih učinkov, skrajno konkretno in tehnizirano razpravo ...

**MARKO URŠIČ:** Ta čutnost je ves čas presijana z duhom, zelo presijana z duhom.

**NADA PAGON:** To je mit, ki je bil narejen o Leonardu.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Kaj je, filozofsko gledano, temeljna značilnost Leonardove analize pogleda? Na kratko rečeno: to, da je oko, ki gleda, uzrto kot predmet. Oko s svojim pogledom je zanimivo le v svoji predmetnosti. Ni več moje oko; odvzeta mu je absolutna, konkretna subjektiviteta. Pri Leonardu spremljamo nekakšno temeljno redukcijo živega zaznavanja – ki ga je v našem času spet ovrednotila fenomenologija čutnosti – na nekaj zgolj objektnega.

**MARKO URŠIČ:** Da bom prav razumel: ali to vežeš, recimo, na Leonardove anatomske študije ali na njegovo zavze-manje za perspektivo, za eksakten pristop ...

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Ne, ne govorim o Leonardovih anatomskih študijah, ampak skušam označiti njegove zapiske o slikarstvu same. Če bi poskušal povzeti njihovo filozofsko vsebino z nekaj besedami, bi rekel, da so izraz želje narediti iz pogleda živega – mojega – očesa zgolj predmet.

**IGOR ŠKAMPERLE:** Zdi se mi, da si to odlično povedal, Gorazd, in se temu pridružujem. V tem se kaže Leonardo.

**MARKO URŠIČ:** Gre za avtorefleksivnost?

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Ne gre za avtorefleksivnost, sploh ne – vsaj če z avtorefleksivnostjo označujemo obrat v subjektiviteto. To izgine, to Leonarda sploh ne zanima.

**IGOR ŠKAMPERLE:** Leonardo je točno to, tako ga vidim tudi jaz. To je hkrati blizu tistemu, kar je rekel profesor Kos: pri njem je nekaj demoničnega. Poglejmo slike teda-

njih umetnikov, na primer Botticellijeve, Fra Angelicove, ki so tako lepe, slike božanskega Rafaela, pa, na drugi strani, Leonardove, tistih pet ali šest, kolikor jih je. To je čisto drug likovni svet – in v njem je nekaj demoničnega. Ampak to se mi zdi najboljše pri Leonardu. In to je Evropa. Gotovo da s sabo nosi tudi nevarnost, ampak saj to je evropski duh in v tem je Leonardo izreden.

Morda primerjava z Michelangelom. Ta nam je lahko bližji, vendar je platonist. Pri njem se duša in telo bojujeta, ves čas se kregata. Michelangelo rad dela s kamnom in »pobira ven«, čisti, umika odvečno – in šele znotraj te dinamike prihaja do prave forme lepote in resnice, kot jo sluti umetnost. Michelangelo vztraja pri tem in boj duše s telesom celo zaostruje, zaostruje ga do konca svojega življenja, do zadnje skulpture, do *Pieta' Rondanini*. Leonardo pa se giblje onkraj tega, duša in telo se ne bojujeta več. In drži, kar je bilo rečeno, da objekt postane predmet, s katerim se spoji ...

**MARKO URŠIČ:** Gorazd je rekel, da pri Leonardu oko postane predmet.

**IGOR ŠKAMPERLE:** Ja, oko oziroma pogled postane predmet.

**VLADIMIR GAJŠEK:** Rad bi samo nekaj vprašal. Kaj pa Leonardove karikature? So tudi te diabolične?

**MARKO URŠIČ:** To je neka druga raven.

**EDI KOVAČ:** Morda sta »diaboličnost« in »demoničnost« res samo metafori, toda sam sem nezaupljiv do teh besed in se mi zdi, da ju uporabljamo prehitro. Zame sta to besedi z metafizičnim in etičnim pomenom.

Poslušal sem vas zelo pazljivo in se ob vašem širokem znanju čutim med vami zelo profanega, neposvečenega – ampak nekaj zaznavam. Ko si, Marko, govoril o sencah oziroma o *tâches*, se pravi o barvnih madežih, iz katerih se rojeva duh, sem pomislil na Leonardovo pojmovanje skrivnosti. Vprašanje skrivnosti pri njem pa je vsekakor večplastno. Če se spomniš, Igor, sva pred njegovimi platni v Louvru razmišljala in se pogovarjala kar nekaj ur. Spraševala sva se, ali



ni Leonardo zavestno zagoneten, da bi nas popeljal v skrivnost. Res je, da Slovenci vsako zagato hitro poimenujemo »skrivnost«, vendar gre za veliko razliko med misterijem in enigmatičnostjo. V tem oziru sem prepričan, da je vzhodna ikonografija ostala dosledno razprta v iskanju in odpiranju v skrivnost kot misterij – in narobe, da je zahodna umetnost zavestno začela prepletati skrivnost z enigmatičnostjo. Občutek imam, da pogled pri Leonardu postane predmeten in okoljski, da postane zaznaven – in razpiranje v skrivnost zamenja enigmatičnost. Zdi se mi, da je zagonetnost, ko ne vemo, ali gre za skrivnost ali enigmatičnost, pri njem hotena. Zato je razumevanje in doživljanje njegovih slik nujno večplastno, večpomensko in tudi ambivalentno. Pri njem se res naznanja prihodnji čas, ko bo skrivnost zamenjana z zapletenostjo in uganko. To je začutil že Nietzsche, ko je razločeval zapleteno uganko pri boginji Ariadni in misterij pri Dionizu.

**IGOR ŠKAMPERLE:** To si lepo povedal, Edi. Sam bi se malo popravil, saj ima beseda »demonično« lahko nerodno konotacijo. Mislim, da gre za neko strašljivost, tako sem razumel tudi profesorja Kosa. Na Leonardovih slikah je nekaj tako resničnega, kar prehaja v misterij, da nas te podobe malo plašijo – morda tudi samega Leonarda z vso psihoanalizo vred. Malo plašijo, ker nosijo skrivnost, ki je resnična ali pa vsaj doživeta kot resnična.

**MARKO URŠIČ:** Ampak ali se vam ne zdi, da zdaj razpravljamo o skrivnosti na zelo različnih ravneh. Eno je skrivnostnost samega očesa, ki po Gorazdu postane predmet in s tem, kot sem ga razumel, izgubi apofatično skrivnostnost. Drugo pa je seveda tista skrivnostnost, ki je v *sfumatu*, v temini, iz katere se razvija svetloba, v *chiaroscuro*, na primer pri *Mariji v votlini* in še kje. Ali ni to nekaj drugega? Morda bi bilo bolje, da bi se malo bolj usmerili in razpravo o tem pripeljali do sklepa.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Morda pa ne gre za tako zmedo, kot se ti zdi, Marko. Zgodbi sta povezani, vsaj jaz tako čutim.

Enigmatičnost, o kateri govori Edi, ali to, kar je povedal Igor o koraku v neznano iz tega sveta – koraku, s katerim se tradicionalna razmerja človeka s transcendenco preobrazijo v razmerje do uganke –, ni radikalna odprtost v Drugo, ampak čutna podoba pri tem postane nekakšna galerija zrcal, ki odsevajo drugo v drugem. Seveda je prostor, ki se tako odpira, brezmejen in neskončno skrivnosten. Toda ravno zato, ker se razprtje za Drugo preobrazi v odsevanje v imanenci, se ta preobrazba lahko najtesneje poveže z znanstvenim interesom – s preobrazbo živega očesa, ki gleda, v predmet.

**MARKO URŠIČ:** Ja ja, ampak to je vendarle druga zadeva, tu gre za odkritje linearne perspektive. To ni Leonardo, ampak, sto let prej, Masaccio, Piero della Francesca ... Linearna perspektiva predpostavlja neko gledišče, pravzaprav je likovna (ali prostorska) »napoved« *cogita*, novoveškega subjekta, ki gleda. Drugače je, recimo, na starih mozaikih ali srednjeveških freskah: angelski pogled je tak, da je očiče razpršeno, se pravi, da nisem jaz tisti, ki gledam, niti ni noben končni subjekt na vrhu perspektivične »piramide«. Če je to problem, te razumem.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Ne, ni to problem. Ne govorim o perspektivi ...

**MARKO URŠIČ:** V katerem smislu oko oziroma pogled pri Leonardu postane predmet, to mi ni jasno.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Povedati želim nekaj povsem preprostega. Leonardovi zapiski govorijo zvečine o tem, kako oko gleda, kako bi moralo gledati, kaj naj slikar naredi, da bo gledalo tako ali drugače ...

**MARKO URŠIČ:** Aja, zapiski, ne pa slike!

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Seveda. Na podlagi zapiskov sklepam, da je bil temeljni interes Leonardove misli v spoznavnem smislu to, da bi iz živega, *mojega* pogleda naredila nekaj pred-metnega. Iz potujitve *mojega* je Leonardo zasnoval *epistéme*.

**MARKO URŠIČ:** To je res, ampak koliko se pozna na Leonardovih slikah? To morda drži glede njegovega teksta,

njegove splošne usmerjenosti, ampak ...

**GORAZD KOCIJANČIČ:** ... na slikah se to pozna – no, glede tega nisem gotov, o tem samo spekuliram –, kolikor obstaja skrivnostna in nejasna povezava med Leonardovim temeljnim duhovnozgodovinskim izstopom iz krščanskega sveta, ki se nakazuje na njih, in njegovim znanstveno-tehničnim, fiziološko-estetičnim interesom, ki ga izpričujejo zapiski.

**IGOR ŠKAMPERLE:** Ampak to ostaja dvoumno, še zmeraj.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Ostaja.

**IGOR ŠKAMPERLE:** Če to tako postavimo, se strinjam, da ostaja odprto vprašanje, kaj naj bi pomenilo na metafizični ravni. Prav pred ta izziv nas postavlja Leonardo.

**JANEZ KOMAN:** Glede pogleda kot objekta: lahko bi rekli, da iz gradiva, zbranega v *Traktatu*, izhaja misel, ki se je razvijala pozneje, na primer s fenomenologijo. Tu mislim na »sprijetost, nerazdružljivost« človeka z okoljem – prek čutil, ki se razširjajo v okolje. Načrtni vstop Leonardovih raziskav v nekakšen »homeomorfizem« (zunanjega) sveta in (notranje) zaznave je torej po mojem mnenju zgodovinsko pomemben projekt. Zdi pa se, da Leonardo tehnike perspektive nikoli ni imel za samostojen objekt. V *Traktatu* na primer najdemo zapis (št. 471), v katerem pravi, da človek med predmetom v naravi in predmetom na sliki, ki stoji bliže, ob enakem vidnem kotu takoj zazna razliko v razdaljah, skratka, da projekcija ne nadomesti dejanskega objekta – zaznava je bistveno vpisana v prostor, čas in gibanje. Leonardo nikjer ne zdrsne v precenjevanje projekcije (kot modela oziroma razlage človeške zaznave), ampak dosledno razločuje med okoljem in njegovo projekcijo.

**MARKO URŠIČ:** Perspektiva je bila v Leonardovem času že precej uveljavljena, to je bila že v 15. stoletju. Pozneje jo je moral za svoje slikarsko okolje v Nemčiji spet najti Dürer – tu me bo Jure verjetno popravil ali pa tudi ne. Vsak slikar ima pred seboj in potem za seboj vajeništvo ...

**JANEZ KOMAN:** Vendar se razmerje do perspektive spreminja, ko ta postaja resničnejša od resničnosti.

**MARKO URŠIČ:** Ja, ampak perspektiva je za zgodnjo florentinsko renesanso bila nekaj že odkritega, utečenega. To je razvidno v Albertijevi razpravi. Leonardo v *Traktatu* o tem pravzaprav ne govori več – posredno že, ampak to ni osrednja téma njegovega razpravljanja. Tehnika perspektive je bila osvojena, in sam jo je zelo dobro obvladal.

**VID SNOJ:** Pogovor bi rad obrnil nazaj k Markovemu vprašanju, koliko se to, kar Leonardo postavlja na teoretični ravni, po drugi strani kaže v njegovem slikarstvu. Ali Leonardovo slikarstvo zmeraj le sledi teoriji, je le izpolnjevanje programa iz teorije – ali pa se od njega včasih tudi odmakne?

To, kar bom rekel, bo čista improvizacija. O tem nisem natančneje razmišljal, vendar mi zdaj prihajajo pred oči Leonardove človeške figure, zlasti njihovi obrazi, recimo obraz svetega Janeza z *Zadnje večerje*, ki ga je Dan Brown izrabil za *Da Vincijevo šifro*. Ta obraz, pa ne samo ta, ampak tudi obraza z Leonardovih zadnjih dveh slik, z *Janeza Krstnika* in *Bakha* – vse to so obrazi androgenov. Sprašujem se, ali je Leonardovo oko, ta epistemološki organ *par excellence*, nalletelo nanje v naravi. Jih je Leonardo v naravnih okoliščinah ugledal prav take, kot jih je upodobil? Povsem mogoče se mi zdi, da je slikarsko tehniko, ki jo je razvijal na podlagi prikazovanja narave same, uporabljal tudi za nekaj, kar se samo po sebi *ne kaže*. Recimo *sfumato*, s katerim je, kot nas poučuje strokovna ekspertiza, oblikoval Giocondin smehljaj: kako se je resnična oseba smehljala, če se sploh je, ne vemo, in morda prav zabrisovanje kotičkov ust s *sfumatom* zbuja dvoumnost tega slovitega smehljaja, ambivalentnost njegovega izraza.

**IGOR ŠKAMPERLE:** Ne, jaz pa mislim, da ne. Mislim, da je tehnika perspektive premalo za pojasnitev teh figur. Raje bi se navezal na to, o čemer sta prej govorila Gorazd in Edi. Zdi se mi, da če sledimo ikonografski poti, se v renesansi zgodi prelom. Leonardo je njegov vrh, ko Veronikin prt, za katerega je mojstrom šlo pri slikanju ikon, preneha biti ide-

alna predloga za obličje misterija in skrivnost učlovečenega Boga. Vsaka ikona je le približek, odsev izvirnega odtisa Kristusovega obraza na Veronikinem prtu. Tega pri Leonardu ni več. Leonardo se odmakne od tradicionalnega snovanja podob. Pri tem najbrž ne gre, kot smo že rekli, za odmikanje s ciljem, na primer z namenom portretiranja ali za ambicijo zajeti pogled v predmetu. S tem se strinjam, vendar v njegovih figurah prav zaradi nedefinirane namenskosti odseva neka enigmatičnost, ki tudi plaši. Ki sega v neznano, vendar po mojem ne izgublja skrivnostnosti, ampak evropskemu duhu odpira pot naprej. Tako jaz čutim. Tehnika pa je najbrž premalo, da bi razložiti te obraze, posebno zaradi ozadja, ki se kaže za figurami. Poglejte *Ano Samotretjo, Marijo v votlini ...*

**VID SNOJ:** Tehnika obrazov ne razlaga, tega nikakor nisem hotel reči, ampak Leonardo z njo *morda* upodablja tisto, kar se v naravi sami ne kaže, in pri tem ravno spravlja naše razlaganje v zadrego. Lahko da beseda »tehnika« v tem kontekstu deluje moteče in gotovo res ni najboljša. Rabil sem jo povsem konvencionalno.

**NEDA PAGON:** Morda bi se vprašati tudi o statusu interpretacije tega avtorja.

**JURE MIKUŽ:** Vsakega avtorja, ne samo Leonarda.

**NEDA PAGON:** Ja, vsakega, vendar je Leonardo tako močno obremenjen in tako zelo definiran, da si osnovnih vprašanj sploh ne dovoljujemo postaviti – vprašanj tehnike, čisto preprostega praktičnega dela v Firencah tistega časa in tako naprej.

Drugo, na kar želim opozoriti, bo pravzaprav v oporo izrečenemu o moči osnutkov, o tem, da Leonardo ni ničesar dokončal. Veliko je vprašanj: gre za hoteno enigmatičnost ali nedovoljšnje znanje v tistem trenutku, za prehitevanje idej, ustvarjalno preganjavico? Morda pa samo za lenobo? Zakaj si ne bi upali pomisliti, da Leonardo kakšne stvari ni pripeljal do konca iz samoljubja, pa tudi če se temu samoljubju reče perfekcionizem, tekmovalnost ...

**IGOR ŠKAMPERLE:** Mislim, da pri tem ni šlo za načrtovanje.

**MARKO URŠIČ:** Po mojem gre za to, ali je človek pripravljen slediti Leonardovi odiseji, avanturi njegovega duha, ali pa ni in si reče: »To, kar se tu dogaja, uvaja nekaj, česar ne maram.« Jaz tega ne pravim. Pripravljen sem slediti Leonardu in vsemu tistemu, kar je sledilo in kjer smo dandanes. Ne vem, ali sem bil jasen, sem pa poskušal biti.

**PAVEL FAJDIGA:** Hvala lepa.







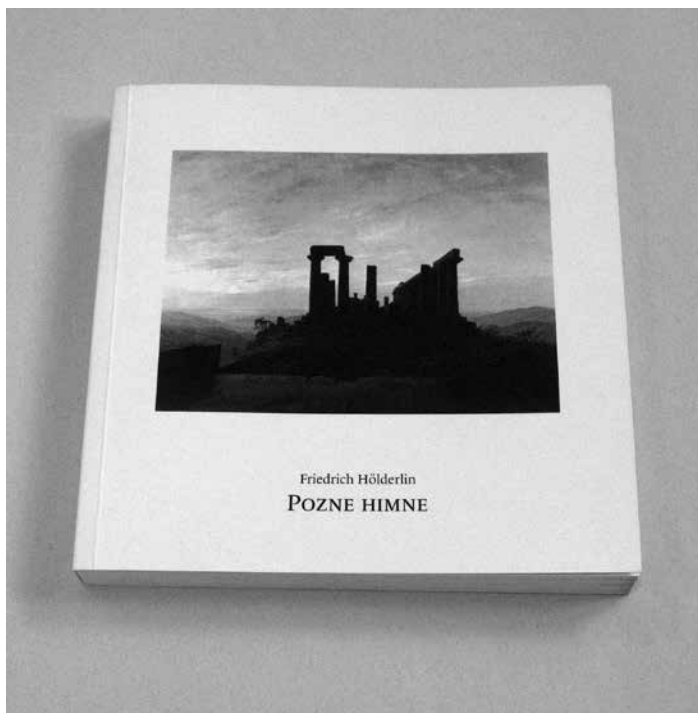


Izhodiščno vprašanje za razpravljanje ob knjigi  
Friedricha Hölderlina  
*Pozne himne:*

»Čemu pesniki v ubožnem času?«

Uvajalca večera  
DR. JANKO KOS IN ALEŠ KOŠAR

11. januar 2007



Friedrich Holderlin  
*Pozne himne*  
Prevedel in spremno besedo napisal Vid Snoj  
Ljubljana: KUD Logos, 2006

## IZBRANI ODLOMEK

Patmos

Homburškemu deželnemu grofu

Blizu je  
in težko dojemljiv bog.  
A kjer je nevarnost, raste  
tudi rešilno.  
5 V mračnem prebivajo  
orli in brez strahu hodijo  
sinovi Alp preko brezna  
po lahno zgrajenih mostovih.  
Zato, saj nagrmadeni so naokrog  
10 vrhovi časa in najljubši prebivajo  
blizu, motneč na  
najbolj ločenih gorah,  
torej nedolžno daj vodo,  
o, krila nam daj, da z najzvéstejšo pametjo  
15 gremo tja čez in se vrnemo.

Tako sem govoril, ko me hitreje,  
kot sem domneval,  
in daleč, kamor si nikdar nisem  
mislil, da pridem, odpeljal je neki genij  
20 od moje hiše. Mračili so se  
v somráku, ko sem hodil,  
senčni gozd  
in hrepeneči potoki  
domovine; teh dežel nisem nikdar poznal;  
25 vendar je kmalu, v svežem blesku,  
skrivnostno  
v zlatem dimu vzcvetela mi,  
hitro zrasla,  
s koraki sonca,

- 30 s tisoč vrhovi dehteč,  
Azija, in oslepljen iskal sem  
eno, kar sem poznal, kajti bil sem  
nevajen širokih ulic, kjer  
s Tmola dol pelje  
35 zlatookrašeni Paktol  
in Taurus stoji in Mesogija  
in, poln rož, vrt,  
tih ogenj; toda v svetlobi  
visoko cveti srebrni sneg;  
40 in, priča nesmrtnega življenja,  
na stenah nepristopnih  
prastar raste bršljan in nošene so  
od živih stebròv, ceder in lovorik  
slovesne,  
45 božjegrajene palače.  
Šumi pa krog Azije vrat,  
vlekoč sem se in tja  
po negotovi morski ravnici,  
dovolj brezsenčnih cest,  
50 vendar pozna otoke ladjar.  
In ko sem slišal,  
da eden od blizu ležečih  
je Patmos,  
se mi močno je  
55 tja zahotelo zaviti in tam  
se približati temni jami.  
Kajti ne kakor Ciper,  
z izviri bogati, ali  
kateri od drugih  
60 veličastno prebiva Patmos,  
gostoljuben pa  
v revnejši hiši  
je kljub temu,

- in če po brodolomu ali za domovino  
 65 tožeč ali  
 pokojnim prijateljem  
 se približa mu kdo izmed  
 tujcev, rad to sliši, in njegovi otroci,  
 glasovi vročega gaja,  
 70 in kjer pade pesek in razpoka  
 površje polja, zvoki,  
 oni ga slišijo, in ljubeče zveni  
 spet od moževih tožb. Tako je skrbel  
 nekoč za bogoljubljenega,  
 75 za vidca, ki v blaženi mladosti je  
 hodil s  
 sinom Najvišjega, neločljivo, kajti  
 ljubil nevihtonosec je preprostost  
 učenca in videl pazljivi mož  
 80 natanko obličje boga,  
 ko pri skrivnosti vinske trte sta  
 skupaj sedela, ob uri gostije,  
 in je v véliki duši, spokojno sluteč, smrt  
 izgovoril Gospod in zadnjo ljubezen,  
 kajti nikdar dovolj  
 85 ni o dobrosti povedati mogel  
 besed, tedaj, in razvedriti, ko  
 ga je videl, srdenje sveta.  
 Kajti dobro je vse. Potem je umrl. Mnogo bilo bi  
 povedati o tem. In so ga videli,  
 kako je zmagujoč gledal,  
 90 najradostnejšega še nazadnje prijatelji,  
 a so žalovali, saj zdaj  
 se je zvečerilo, osupli,  
 kajti velikoodločenega nekaj so v duši imeli  
 ti možje, a so ljubili življenje  
 95 pod soncem in niso hoteli oditi  
 od obličja Gospoda

- in domovine. Navdano,  
kot ogenj v železu, je bilo to in senca jim ljubega  
je hodila ob strani.
- 100 Zato jim poslal je  
duha, in seveda se je stresla  
hiša in božja hudourja so se kotalila,  
grmeč daleč preko  
slutečih glav, ko v težkem preudarku  
105 zbrani bili so junaki smrti,
- zdaj, ko se ločujoč  
jim je še enkrat prikazal.  
Kajti zdaj je, kraljevski, ugasnil  
sončev dan in razbil
- 110 naravnost žareče,  
to žezlo, božjetrpeč, sam od sebe,  
kajti prišlo naj bi spet  
o pravem času. Bi ne bilo  
dobro, pozneje, in bi rezko pretrgalo, nezvesto,  
115 delo ljudi, in radost bila je  
odtlej  
prebivati v ljubeči noči in hraniti  
v preprostih očeh srepo  
brezna modrosti. In globoko  
120 ob gorah zelené tudi žive podobe,
- a je strašljivo, kako sem in tja  
to, kar živi, v neskončnost raztresa bog.  
Kajti že zapustiti obličje  
dragih prijateljev
- 125 in iti tja daleč preko gora  
sam, kjer je dvojno  
spoznan, enoglasno  
bil nebeški duh; in ni bilo prerokovano, temveč  
je kodre zgrabilo, pričujoč,  
130 ko je iznenada,  
daleč hiteč, nazaj k njim pogledal

- bog in so zaklinjajoč,  
 da bi se ustavil, kot na vrveh zlato  
 privezani potlej,  
 135 imenujoč zlo, podali si roke —  
     ko potem pa umre,  
     ki bila je nanj vezana  
     najbolj lepota, da je po podobi  
     bil čudež in kazali so nanj  
 140 nebeščani, in ko, uganka večno drug drugemu,  
     drug drugega dojeti ne  
     morejo, ki so skupaj živeli  
     v pomnjenju, in ne odnaša peska samo ali  
     vrb in zajema le  
 145 templjev, ko slavo  
     polboga in njegovih  
     razveje in sam svoje obličje  
     odvrne Najvišji  
     zgoraj, da ni  
 150 nič nesmrtnega videti nikjer več na nebu ali  
     na zemlji zeleni, kaj je to?  
     To je sejalčev met, ko  
     z velnico zajema  
     in vejajoč meče pšenico, na čisto, preko mlatišča.  
 155 Pade otrob mu pred noge, vendar  
     poide zrno  
     in nič ni hudega, če gre  
     kaj v zgubo, in od govora  
     izzveneva živi zvok,  
 160 kajti božje delo tudi enako je našemu,  
     noče Najvišji vsegà hkrati.  
     Sicèr nosi železo rov  
     in žareče smole Etna,  
     tako imel bi bogastvo,  
 165 da bi naredil podobo in zrl  
     podobno, kot je bil, Kristusa,

- ko pa nekdo bi spodbodel sam sebe  
in me, žalostno govoreč, na poti,  
ko bil bi brez brambe,  
napadel, da bi ostrmel in bi od boga  
170 žêlel posneti podobo, služabnik —  
v jezi sem vidno videl nekoč  
gospodarja neba, ne, da bi bil kaj, temveč  
da bi se učil. Dobrotljivi so, to pa,  
kar najbolj sovražijo,  
doklêr gospodujejo, je ponarejenost in tedaj  
175 ne velja, kar je človeško, več med ljudmi.  
Kajti ne vladajo oni, temveč vlada  
nesmrtnikov usoda in njihovo delo teče  
samo od sebe in hiti h koncu.  
Ko nebeški zmagohod namreč gre  
180 više, kreпки soncu enako  
poimenujejo veselo vzklikajočega  
sina Najvišjega,  
prepoznavno znamenje, in tu je palica  
speva, namigujoč navzdol,  
kajti nič ni navadno. Mrtve obuja,  
185 ki jih ni še zajela  
surovost. Čakajo pa  
plahih oči mnogi,  
da zrejo svetlobo. Nočejo  
ob ostrem žarku cveteti,  
190 četudi zlata uzda zadržuje pogum.  
Če pa, kot  
od mrščečih se obrvi,  
pozabljajoč svet  
pade tiho sveteča sila iz svetega pisma,  
se utegnejo,  
195 milosti radostech se,  
uriti ob tihem pogledu.



In če zdaj nebeščani  
tako, kot verjamem, ljubijo mene,  
koliko bolj šele Tebe,  
200 kajti vem eno,  
da namreč volja  
večnega Očeta mnogo  
Tebi velja. Tiho je znamenje njega  
na grmečem nebu. In Eden stoji spodaj  
205 vse svoje življenje. Kajti še živi Kristus.  
So pa junaki, njegovi sinovi,  
prišli vsi in svete spise  
o njem in strelo razjasnjujejo  
dela zemlje do zdaj,  
210 tekma nezadržno. On pa je zraven.  
Kajti njega so dela  
vsa mu poznana od nekdam.

Predolgo, predolgo je že  
slava nebeščanov nevidna.  
Kajti prste nam morajo  
215 skoraj voditi in sramotno  
iz nas trga srce neka sila.  
Kajti žrtve želi si nebeščanov vsak,  
če pa je kaka bila opuščena,  
dobrega to ni prineslo nikdar.  
220 Služili smo materi Zemlji  
in navsezadnje služili sončni svetlobi,  
nevede, Oče pa,  
ki vlada nad vsemi,  
ljubi najbolj, da neguje se  
225 trdna črka in dobro tolmači  
obstoječe. Temu sledi nemški spev.

[Str. 135–151]



## POGOVOR

**PAVEL FAJDIGA:** Dober večer! Lepo pozdravljeni!

Toda prijatelj! prihajava prepozno. Sicer žive  
Bogovi, ampak nad glavo zgoraj v drugem svetu.  
Brez kraja tu delujejo in zdi se, da jim je malo mar,  
Če mi živimo; tako zelo nam prizanašajo nebeška bitja.  
Zakaj ne more zmerom jih hraniti v sebi krhek vrč,  
Človek le kdaj pa kdaj vzdrži božansko polnost.  
Življenje je potem le sen o njih. A blodnost nam  
Pomaga kot dremavica, moč vlivata stiska in noč,  
Dokler dovolj junakov ne odraste v bronasti zibeli,  
Srca, ki so po moči, kot nekoč, podobna nebeščanom.  
Nato bodo prišli grmeč. Ta čas pa se mi večkrat zdi,  
Da se je bolje potopiti v sen, kot biti brez tovarišev,  
Tako čakati; in kaj početi ves ta čas in govoriti,  
Ne vem, in čemu pesniki v tem revnem času?

»... in čemu pesniki v tem revnem času?« – tako vprašuje Friedrich Hölderlin v elegičnem ciklu *Kruh in vino*. »To vprašanje danes komajda razumemo,« je zapisal nemški filozof Martin Heidegger pred več kot petdesetimi leti. »Kako neki naj dojamemo odgovor, ki ga daje Hölderlin?«

Nocojšnje srečanje bi radi namenili prav razumevanju tega vprašanja in dojetju odgovora nanj ob Hölderlinovih poznih himnah, ki so lani prvič v celoti izšle v slovenščini. Poudarjeno zvest prevod s spremno besedo in izčrpnimi opombami je pripravil Vid Snoj.

Hölderlin spada med najpomembnejše nemške pesnike, po prevajalčevem prepričanju je celo največji pesnik zgodovine Zahoda. Pesnik, ki v svojem pesnjenju ubeseduje ubožni čas, ki mu pripadamo tudi mi sami in ki ga zaznamuje umanjkanje bogov. Pesnik, ki hkrati napoveduje in slavi njihovo prihodnjo vrnitev.

Hölderlin je svojo pesniško pot nastopil ob koncu 18. stoletja, vendar je pravo uveljavitev in priznanje dosegel šele v 20. stoletju. To se ni zgodilo samo po zaslugi literarnih zgodovinarjev ali poznejših pesnikov, ki so v njem prepoznali »vidca« in »klicarja novega boga«, temveč še zlasti prek Heideggrove filozofske interpretacije njegovega mislečega pesništva.

O tem, kako Hölderlinovo pesnjenje, »to najnedolžnejše od vseh opravil«, korenini v grškem in krščanskem uvidu božjega, s kakšno muko pesnik prebiva v našem »odčaranem svetu« in željno pričakuje novo snidenje bogov in ljudi ter kako odgovarja na vodilno vprašanje tega srečanja, nam bosta spregovorila nocojšnja gosta, dr. Janko Kos in Aleš Košar.

**JANKO KOS:** Hvala lepa za besedo. Najprej naj povem, da mi je nekoliko nerodno pogovarjati se o Hölderlinu s kolegom, ki je gotovo boljši specialist zanj. Kljub temu bom poskusil, pa ne samo prek Heideggra, čeprav se je nanj, jasno, treba opirati. Sam Hölderlina ne berem tako zmeraj in povsod, zato bo moje razlaganje ali približevanje njegovim poznim himnam morda nekoliko posebno.

Najprej bi se rad lotil vprašanja, ki je bilo zapisano kot vodilo tega večera: »Čemu pesniki v tem revnem času?« oziroma, kot se zdaj bere, »v tem ubožnem času?«. »V revnem času« je najbrž prevod Nika Grafenauerja iz leta 1978, h kateremu se bom še vrnil, prej pa bi rad rekel tole. To vprašanje, ta verz iz elegičnega cikla *Kruh in vino* se nadaljuje v odgovor. Hölderlin pravi takole: »A ti so [namreč pesniki], praviš [nekdo, s katerim se pesnik pogovarja], kot sveti svečeniki vinskega boga [to je seveda Dioniz], / Ki so hodili od dežele do dežele v sveti noči [se pravi v antični sveti noči].«

Na prvi pogled se zdi, da gre za odgovor na vprašanje, čemu pesniki v tem revnem času, vendar je seveda že to vprašanje, kot je sploh vse, kar lahko rečemo o Hölderlinu – vprašanje, ki odpira nova vprašanja. Hölderlin se tu očitno pogovarja s tistim, kateremu je posvetil elegični cikel *Kruh*

*in vino*, in to je Wilhelm Heinse, mislec, pisatelj, avtor romana *Ardinghello*, ki je izšel malo pred letom 1790, mislim, da leta 1785. Hölderlin je bil kar dobro seznanjen ne samo s tem romanom, ampak tudi s Heinsejem samim; z njim je, mislim, da leta 1796, potoval iz Frankfurta, ko so se umikali pred francoskimi četami v Driburg, in tudi bival v tem mestu. Ali sta se pozneje še kaj videvala, ne vem – vsekakor sta si bila blizu –, in očitno je cenil tako njega kakor tudi njegov roman *Ardinghello*, čeprav je seveda vprašanje, ali se tu skriva pravi odgovor.

Zdi se, kot da bi o pesnikih zdaj morali razmišljati v luči Dioniza in dionizičnega kulta ali česa takega, saj bi to ustrezalo Heinseju, ki je v romanu *Ardinghello* glasnik – kot se navadno reče – estetskega imoralizma. Vendar naj dodam, da ga je Goethe zavračal, češ da je nosilec skrajnega hedonizma, kar je bilo delno res, delno pa tudi ne. Vsekakor je bil Heinse Nietzschejev predhodnik, in to je v zvezi s Hölderlinom že samo po sebi pomembno in zanimivo. Toda dvomim, ali je odgovor, ki naj bi ga na naše vprašanje ponudil Heinse, pravi odgovor. Pravi, Hölderlinov lastni odgovor na vprašanje »čemu pesniki v ubožnem času?«, so seveda njegove pozne himne. Šele v njih je povedano, kaj so pravzaprav lahko pesniki v tem času.

Za uvod bi rad povedal še to, da so šele pozne himne, ki so zdaj pred nami v zelo avtentičnem prevodu, utemeljile Hölderlinovo slavo v 20. stoletju in ga naredile za enega izmed največjih evropskih ali tudi svetovnih pesnikov. Leta 1916 jih je objavil Norbert Hellingrath, čeprav ta objava še ni bilo dokončna, kajti ena izmed njih, to je *Friedensfeier*, prevedena kot *Slovesnost miru*, je bila objavljena šele leta 1954. Če iz ptičje perspektive pogledamo nanje, v njih vidimo marsikaj. Tu so antični bogovi, tu je Kristus, tu nemštvo, krščanstvo, Nemčija in tako naprej, verjetno estetika, verjetno tudi etika, verjetno teologija. In že se zapletamo v vrsto vprašanj, kaj vse to pomeni za Hölderlina in kako naj razumemo njegove pozne himne. Vendar je vsa ta vprašanja

mogoče strniti v nekaj temeljnih, recimo v štiri. Na kratko jih bom skiciral, da nam bo jasna pot do njih.

Prvo vprašanje: kaj je pravzaprav »revni« ali »ubožni čas«? Kaj misli Hölderlin z ubožnim časom? V čem je ta čas ubožen?

Drugo vprašanje: kateri in kakšni so pesniki, ki naj nas kakor koli vodijo skozi ubožni čas?

Tretje vprašanje: kakšna je teologija poznih himen? Hölderlin je bil po izobrazbi teolog, tako kot Hegel in Schelling. Seveda so se potem vsi trije selili v filozofijo, delno tudi Hölderlin, vendar je za vsem tem stala teologija, in sicer čisto posebna, protestantska teologija s konca 18. stoletja, ki je bila tedaj v krizi. Od tod je verjetno treba razumeti tudi to, kar lahko imenujemo »hölderlinska teologija«.

Četrto vprašanje: kakšna je bila recepcija Hölderlina in njegovih poznih himen? Po moderni recepcijski teoriji se resnica kakega avtorja izkazuje šele skozi njegovo recepcijo, ta pa je pri Hölderlinu izredno zanimiva, dolgotrajna, stopnjujoča se od prvotne nepozornosti, prek romantike, do Nietzscheja, Georgeja, nacionalsocializma, ki je posebno vprašanje, Lukácsa in navsezadnje do Heideggra. Na koncu se bom ustavil še pri slovenski recepciji, ki je po svoje tudi zanimiva.

Zdaj pa k prvemu vprašanju: kaj je z ubožnim časom? V čem je ta čas za Hölderlina ubožen? Pa ne samo za Hölderlina, ampak za vse nas? Zdi se namreč, da je vsako izmed teh vprašanj treba vrniti v naš čas in premisliti, kaj za nas pomeni »ubožni čas«. Iz Hölderlinovih del – ne samo iz himen, elegij in romana *Hiperion*, ampak tudi iz drame *Empe-doklova smrt* – je jasno, da gre za zgodovinski čas, za njegovo vsebino, in tu je spet jasno, da Hölderlin občuti svet okoli sebe, namreč socialnozgodovinski, politični, kulturni svet, kot nekaj zavrženega, praznega, odtujenega. Vse te besede so seveda banalne, vendar se z njimi da vsaj približno opisati Hölderlinovo razmerje do ubožnega časa. Še preprosteje rečeno: Hölderlin kritizira ta čas, to življenje, to okolje.

Začetek te kritike je seveda Goethejev *Werther*, pri Höl-

derlinu pa je zaostrena in prignana do kraja. Hölderlin v nekem pismu bratu iz Frankfurta, kjer se je znašel v družini Gontard in hkrati našel svojo idealno ljubezen Susette Gontard, se pravi svojo Diotimo, v skrajno mračnih barvah opisuje brezdušni meščanski svet, v katerem mu je bilo živeti, kot popolnoma degradiran svet, sveta brez vsega, kar bi bilo kakor koli povezano z božjim. To pomeni, da z ubožnim svetom razume vsakdanji svet življenja, tudi politične oblike tega življenja, zlasti fevdalni sistem, kolikor je še zmeraj obstajal v Nemčiji. Kot vemo, zlasti v *Empedoklovi smrti* zavrača princip monarhičnega gospostva, se vnema za demokracijo, za republiko in tako naprej.

Ubožnost ubožnega sveta je dosegla vrh v tistem, kar lahko imenujemo neuspeh francoske revolucije. Znano je, da so se vsi trije, Hegel, Schelling in Hölderlin, ko so študirali v Tübingenu, navduševali za francosko revolucijo, da pa se je v devetdesetih letih vsak od njih, tako kot večina vodilnih nemških duhov, znašel pred problemom, kaj je bilo z njo narobe in v čem je pravzaprav bil njen notranji zlom ter s tem neuspeh. Vemo, da so jo mnogi zavračali, zlasti Goethe in Schiller, na koncu celo Wieland, pri Hölderlinu pa je bila stvar zapletenejša. Jasno je, da se je po letu 1790, ko so se v Tübingenu veselili izbruha revolucije, tudi on polagoma znašel pred dilemo, ali naj sprejme jakobinsko strahovlado ali ne, ali naj sprejme napoleonski konzulat ali ne, ali naj sprejme cesarsko diktaturo ali ne. To so bila zanj skoz devetdeseta leta in še na začetku 19. stoletja, preden je duševno zbolel, temeljna vprašanja, ki so šla tudi skoz njegovo poezijo, roman in dramo. Zato moramo pod pojem ubožnega časa postavljati tudi njegovo razmerje do francoske revolucije in seveda do tistega, kar je tej revoluciji sledilo, se pravi do njene degradacije.

Prav tako je treba upoštevati Hölderlinove politične zveze z nekaterimi tako imenovanimi revolucijskimi ali republikanskimi demokrati v nemških deželah, v Württembergu, okoli Frankfurta in ob Renu. Hölderlin je bil v tesni zvezi s

protagonisti teh dogajanj, zlasti z Isaacom von Sinclairom. Znano je, da je bil Sinclair njegov intimni prijatelj, da je bil okoli leta 1805 oziroma 1806 obtožen veleizdaje, zaprt in potem oproščen, toda v njem je dejansko živela simpatija do revolucije, želja, da bi jo v takšni ali drugačni obliki prenesel na nemška tla. Hölderlin pri teh načrtih sicer ni bil dejavno udeležen, vsekakor pa je bil duhovno. Sprašujem se, kako je razumel odmev revolucije v Nemčiji in kako je sprejemal to, kar je prinašala – kako je sprejel njen zlom, neuspeh. Mislim, da je problem revolucije, ki se je sprevrгла v svoje nasprotje ali pa zabredla v notranjo stisko, eden izmed poglavitnih problemov sredi njegovega pojma ubožnega časa. Hočem reči, da ta čas zanj ni bil ubožen samo zaradi mizernih razmer napol fevdalnega, napol meščanskega sveta, v katerem se ni znašel in se je v njem več kot slabo počutil. Najhujši problem ubožnega časa je bil zanj to, da se je revolucija v njem hotela zgoditi, pa se vendarle ni zgodila in se je sprevrгла v svoje nasprotje. To je zelo preprosto rečeno, vendar upam, da razumemo, za kaj gre.

Se pravi, da je z »ubožnim časom« pri Hölderlinu treba razumeti vse to, zlasti pa politiko tega časa. Hölderlin je v nekem oziru tudi političen pesnik. Nemštvo, ki ga v nekaterih poznih himnah postavlja v središče, je političen moment. Njegovo vračanje iz grštva v nemško sedanost je konkreten politični problem. Morda je nemštvo, kot ga poudarja v teh himnah, nekakšna kontrapeza Franciji in francoski revoluciji, kot da Francija s svojo revolucijo ni uspela in bi bila zdaj poslanstvo in naloga Nemčije, da izvrši to, kar je hotela njena predhodnica. Njegovo razmerje do francoske revolucije se da primerjati s Shelleyjevim. Kot vemo, Shelley v enem izmed svojih prvih spisov sodi, da je bila francoska revolucija neuspešna zato, ker so Francozi po svoji naravi strastni in lahkomiselni. No, to je seveda naivna sodba, vendar je tudi Shelleyju šlo za to, da pokaže, kako Francozi niso bili zmožni izpeljati revolucije v tistem duhu, ki so ga pričakovali angleški romantiki in še kdo drug v Evropi.



To pomeni, da je vse to del Hölderlinovega pesništva in da je v njem treba videti tudi politično dimenzijo, čeprav seveda ne tako zelo, kot je mislil francoski poznavalec Hölderlina Pierre Bertaux, eden izmed tistih, ki so se po letu 1960 vpletali v debate o tem, kaj je ta pesnik pravzaprav bil. Znana je Bertauxova teza, da je bil jakobinec. Zoper to tezo se da reči predvsem to, da je pojem jakobinstva in jakobinca v Nemčiji devetdesetih let 18. stoletja, zlasti pa ob koncu jakobinske strahovlade, pomenil nekaj drugega kot v Franciji pod diktaturo jakobincev oziroma njihovim terorjem. Gre za raztegljiv pojem, zato je o Hölderlinu tvegano reči, da je bil jakobinskega duha, čeprav je v njem seveda bilo nekaj tega. V nekaterih formulacijah, zlasti v *Empedoklovi smrti*, je več elementov, ki kažejo na nekaj takega, kar so hoteli jakobinci. Gotovo pa Hölderlin ni bil privrženec njihovega terorja.

Druga Bertauxeva teza – omenjam jo samo kot kuriozum – je bila, da Hölderlin po letu 1804 ni bil v resnici blazen oziroma duševno bolan, ampak da je blaznost le simuliral, nekako tako kot Hamlet ali pa kot glavni junak v Pirandellovi drami *Henrik IV.*, ki blaznost simulira zato, da bi se obranil zunanjega sveta. Bertaux je hotel reči, da je Hölderlin to počel zato, da bi se izločil iz tega sveta, ki ga, preprosto rečeno, ni mogel več prenašati. Iz ubožnega časa naj bi se torej izločil v duhovno osamljenost, navidezno blaznost, vendar to seveda ne drži, saj vse medicinske ekspertize pravijo, da je bil dejansko duševno bolan.

Drugo vprašanje je tole: kaj je s pesniki v ubožnem času? Hölderlin v elegičnem ciklu *Kruh in vino* – ne glede na to, ali se strinja s Heinsejem – postavlja pesnike na odlikovano mesto, na katerem so ti res svečeniki, preroki, vodniki, tudi vodniki Nemčije oziroma nemštva. Vendar je vprašanje, na koga s tem misli, ali na pesnike na splošno, ali na vsakega pesnika, ali pa na vsakega, ki se ima za pesnika. Na to vprašanje je odgovoril že Heidegger v razpravi *Hölderlin in bistvo pesništva*, prevedeni v knjigi *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu*. V tej razpravi Heidegger pojasnjuje, da ne gre za

pesnike na splošno in počez, ampak samo za nekatere, tiste prave. Najbolj pravi pesnik pa je zanj bil in ostal Hölderlin.

Ob tem bi se dalo kaj reči tudi že o recepciji. Leta 1936 je Heidegger imel predavanje o Hölderlinu in bistvu pesništva v Rimu, v Mussolinijevi Italiji. Najbrž ga je Mussolini takrat opazil. Ko je namreč Heidegger leta 1942 hotel objaviti znamenito razpravo *Platonov nauk o resnici* in je imel težave, saj je niso hoteli objaviti, Göbbelsovo ministrstvo sploh ne, se je to vendarle zgodilo na posebno Mussolinijevo pobudo. No, to je samo anekdota, ki pa je v sklopu recepcije Hölderlina v 20. stoletju vsekakor zanimiva.

Naj se vrnem k vprašanju, kaj je s pesnikom in pesniki v ubožnem času. Jasno je, da Hölderlin, ne samo Heidegger, ne misli na pesnike na splošno. Za Hölderlina je pesnik samo tisti, ki se dvigne nad golo pesnikovanje, ker v sebi nosi poslanstvo pesnika v ubožnem času. To poslanstvo lahko opravlja samo nekdo, ki je v stiku z absolutnim oziroma božanskim, kolikor je to pač mogoče v ubožnem času, ki so ga bogovi zapustili, kot bi se reklo po Lukácsu. Se pravi, da je pred nami čisto posebna koncepcija pesnika, in vprašanje je, koliko je v Evropi takih pesnikov – v preteklem času ali sedanjem času –, ki jim pripada takšno mesto. Zdi se, da bi bil po Heideggru to lahko predvsem – ali celo samo – Hölderlin, morda tudi Rilke, čeprav seveda že pod Hölderlinovim vplivom, se pravi Rilke kot pesnik *Devinskih elegij* in *Sonetov na Orfeja*, morda še Stefan George, ki je bil tudi v stiku s Hölderlinom, vsaj od določene faze naprej, in morda Eliot, o čemer pa Heidegger ne govori nikjer. Vsekakor je težko reči, koliko je bilo takšnih pesnikov v Evropi nekoč in koliko jih je zdaj.

Za slovenske pesnike bi težko rekli, kateri izmed njih je tak, da lahko velja za pravega pesnika v hölderlinsko-heideggrovskem pomenu besede. Kdo je res svečenik? Kdo je prerok, ki gre skoz ubožni čas, skoz noč ubožnega časa, in sledi nečemu, česar stopinje so še ohranjene, čeprav je Evropa in svet zagrnila noč, recimo noč nihilizma? Je to bil Zajc?

Strniša? Morda Kocbek? Tu bi se dalo misliti na kaj takega. Šalamun? Najbrž ne.

Skratka, problem je v tem, da Hölderlin ni bil navaden pesnik. Nekateri mislijo, da je bil bolj filozof kot pesnik, drugi pa, da je bil vendarle bolj pesnik kot filozof. Lahko bi rekli, da ni bil ne eno ne drugo, ampak oboje skupaj in še kaj več. Nekateri, ki govorijo o hölderlinski teologiji, bi rekli, da je bil predvsem teolog. To je v nekem smislu seveda res, kajti njegova poezija, zlasti v poznih himnah, je vendarle v marsičem nova teologija. Morda ne v Heideggrovem smislu, pa vendar. To pomeni, da moramo biti zelo previdni, ko govorimo, da so pesniki tisti, ki nas rešujejo iz noči nihilizma. Ne, ne pesniki na splošno: morda nas ti še bolj zavajajo v noč nihilizma z ne preveč jasnimi projekcijami. To so res lahko samo nekateri pesniki – in še tu je vprašanje, ali takšni pesniki sploh še obstajajo. Ali ni noč ubožnega časa že tako gosta, da v njej ni več prostora in svetlobe za tisto, kar naj počne pravi pesnik?

Vprašanje, ki že morda sega v teologijo, pa je, ali je Hölderlinova poezija zgolj poezija estetskega, kot da bi ji bila tisto poglavitno lepota in tako naprej. Sam jo sicer doživljam tudi kot lepoto. Res je seveda, da je Hölderlin zrasel iz Kanta in Schillerja, njegova poezija, roman in drama so vzporedni z neoklasicizmom, ki je bil močan v likovni umetnosti, pa tudi v kiparstvu, bil je na sledi klasične lepote, ki se je navdihovala pri grštvu in rimstvu. Toda problem je ravno v tem, da osrednja dimenzija Hölderlinove poezije najbrž ni estetsko ali zgolj estetsko, ampak tisto, kar ga presega. To je morda »etično«, čeprav je ta beseda prešibka za to, kar vsebuje Hölderlinova poezija. Boljša se mi zdi beseda »teološko« oziroma »teologija«, zlasti ker se v teologiji estetsko, tudi po Heglovi estetiki, povezuje z etosom, etiko, božjim.

S tem prehajam k tretjemu vprašanju, vprašanju o Hölderlinovi teologiji, če jo lahko razumemo tako. Nekateri – Heidegger sam in tisti, ki jim lahko rečemo heideggerjanci – so mnenja, da gre v Hölderlinovi poeziji, zlasti v njegovih

poznihimnah, za napoved novega boga, boga, ki prihaja, ki je novi bog v pravem pomenu. Eden izmed prvih protestantskih teologov in razlagalcev Hölderlina, ki so ob objavi znamenite himne *Slovesnost miru* posegli v debato, je bil Heinrich Buhr. Ta je v poznihimnah hotel najti nekaj, čemur bi se lahko reklo »nova teologija«. Toda ta teologija naj ne bi bila nekaj nekrščanskega, nekaj čisto novega, namreč da bi šlo za novega boga, ki ne bi imel ničesar skupnega ne s Kristusom, ne s krščanstvom, ne z judovstvom. To naj bi bil še zmeraj Kristus, toda nekako pomlajen oziroma obnovljen; šlo naj bi za novo krščanstvo, toda še zmeraj za krščanstvo. Buhr je malo pred Heideggrovo smrtjo, leta 1975, prišel k njemu in ga vprašal, kdo je Knez miru, ki je »glavna oseba« v himni *Slovesnost miru*. Kdo je torej Knez miru?

Razlagali so ga na različne načine, recimo da je Napoleon, ker je Napoleon tistega leta sklenil mir v Lunevillu in si je Evropa oddahnila, češ da bo s tem napočila sijajna doba miru. Zato naj bi ga Hölderlin kot Kneza miru postavil v svojo himno. Ampak to je slaba razlaga. Druga razlaga je, da gre za Kristusa. Tretja – Heideggrova – razlaga pa je, da je Knez miru novi bog, ki šele prihaja. Ko je Buhr prišel k ostarelemu Heideggro, je bil ta že zelo slaboten. Vprašal ga je, kdo je novi bog, saj je še pred njegovo smrtjo hotel zvedeti za to skrivnostno besedo. Toda Heidegger se je samo nasmehnil, dvignil roke in molčal. To je seveda anekdota – upajmo, da resnična.

Ostaja problem, kaj je pravzaprav z božjim, z bogom, z bogovi pri Hölderlinu na splošno in seveda še zlasti v njegovih poznihimnah. Vprašanje je zapleteno, ker zadeva položaj luteranske teologije proti koncu 18. stoletja. Vemo, da je bila ta teologija v globoki krizi, da so jo rušili od znotraj in jo nadomeščali z deizmom, panteizmom in ne vem še s čim. To je počel Herder, Schleiermacher pa je leta 1799 v govorih *O religiji* formuliral nove teološke ideje. Zato je problem, kako in kam se je iz te teološke krize usmeril Hölderlin.

Na začetku devetdesetih let se zdi, kot da se je odvrnil od

krščanstva sploh. Ni hotel prevzeti pastorske službe, pa ne zato, ker bi imel morda slabo plačo, ampak verjetneje zato, ker se ni več čutil kristjana. Poslovil se je od krščanstva in se srečal s Kantom ter še zlasti s Schillerjevim poskusom, da bi krščanstvo nadomestil z religijo lepote oziroma estetsko religijo. Iz Schillerjevih pisem *O estetski vzgoji človeka* je razbral, da je treba zdaj, ko se je revolucija ponesrečila in se sprevrgla v teror, graditi človeka, se pravi posameznika in občestvo, drugače, iz lepote, z estetskim. Vendar s to usmeritvijo ni mogel biti zadovoljen, čeprav je pustila v njem pomembne sledi – to so grški bogovi. Vse, kar opeva v odah, elegijah in v poznih himnah, je odgovor na to, kar Schiller opesnjuje v znameniti pesmi *Die Götter Griechenlands, Bogovi Grčije*. V njej opeva – približno tako kot Hölderlin – čudovito lepoto grških pokrajin, templjev, božjih bitij ali polbogov, potem pa ugotavlja, da je vse to žal minilo, izginilo iz realnega sveta in se naselilo zgolj v pesništvu. To zveni tako, kot da ti bogovi oziroma mitologija ne bi imeli nobene prave življenjske vrednosti več in bi padli na raven pesniškega okrasa. Jasno je, da Hölderlin bogov grštva ni mogel sprejeti enako, kot so jih sprejemali nekoč, ampak jih je vgradil v svojo novo podobo sveta. Vendar bogovi in antično mitsko izročilo zanj niso zgolj pesniški okras. V nekem smislu so vendarle resnica, morda resnica o absolutnem.

Postavlja se vprašanje, kako naj razumemo bogove, o katerih poje. Dobesedno? Najbrž ne. Hölderlin sam ni mogel verovati, da taki bogovi eksistirajo ali da so eksistirali. Ali naj jih torej razumemo samo kot pesniški okras? To pa spet ne. Se pravi, da je problem, kaj so ti bogovi in kot kaj se pojavljajo v poeziji. Ali so samo simboli, samo alegorije? Če bi razumeli alegoričnost in alegorijo na nov, moderen način, kot jo razume marsikateri teoretik našega časa, bi lahko rekli, da so morda alegorije, kajti v tem pomenu ne bi bili samo racionalne abstrakcije, ampak živa resničnost. Ali pa jih je vendarle treba razumeti kot naravne sile, kot so jih razumeli že stoiki? Jih je mogoče razumeti iz panteizma?

Da je bil Hölderlin panteist, bi se dalo reči kljub temu, da je pojem panteizma neoprijemljiv, včasih površen. Toda dejstvo je, da je verjel v izrek *hèn kai pán*, »eno in vse«, po Ksenofanu in ga tudi navajal. Če gre pri njem za teologijo panteizma, bi lahko rekli vsaj to, da je bog v tej teologiji narava, pa ne empirična narava, temveč *natura naturans* v Spinozovem pomenu, tisto, iz česar izhaja vse, posameznik in občestvo, in iz česar tudi sam misli na grške bogove kot na znamenje, na simbolično-alegorična bitja, iz katerih se poraja svet.

Obstaja pa še drug problem, ki je za razlaganje Hölderlinovih poznih himen še pomembnejši. Zakaj se je moral Hölderlin iz sveta grških bogov polagoma – in v poznih himnah čedalje bolj – zatekati h Kristusu? Že v elegičnem ciklu *Kruh in vino* je Kristus omenjen kot eden izmed bogov, morda kot zadnji med njimi, preden je svet zagrnila strašna noč uboštva, nihilizma in tako naprej. V poznih himnah je po mojem celo tako, da je Kristusa zmeraj več v primerjavi s tem, kolikor ga je bilo v ciklu *Kruh in vino* ali morda že prej, čeprav nisem čisto prepričan, kdaj je Hölderlin začel peti tudi o Kristusu. V teh himnah je Kristus vsekakor tu, čeprav v nekaterih tekstih ni jasno, ali gre zanj ali za koga drugega. Heidegger bi seveda rekel, da tam, kjer se zdi, da Hölderlin govori o Kristusu, to ni Kristus, ampak že slutnja novega boga. Vendar je Kristus ponekod omenjen povsem neposredno.

Vprašanje je, kako je Hölderlin lahko Kristusa pridružil antičnim bogovom in ga z njimi tako rekoč izenačil, čeprav mu je med njimi morda dal posebno odlično mesto, hkrati pa tudi, zakaj mu je bilo to potrebno. Odgovor je lahko samo ta, da so antični bogovi znamenja za tisto, kar je v svetu oziroma naravi sijajno, lepo, odlično, se pravi estetsko – in vsa Hölderlinova razmišljanja o grških bogovih, grštvu, grški preteklosti so taka. Ti bogovi so nad smrtniki, nad ljudmi, kot govori znamenita *Hiperionova pesem usode*: zgoraj so nebeščani, bogovi, nesmrtniki, ki se ne menijo za uboge ljudi. Pozneje pa se – in to je spet pomemben moment v razvoju

Hölderlinove poezije – zlasti v fragmentu *Mnemozina* pokaže, da bogovi vendarle potrebujejo ljudi. To je precej pomemben premik. In še pomembnejše vprašanje pri tem je: zakaj tudi Kristus? Zakaj se mora tudi Kristus pridružiti antičnim bogovom? Mislim, da je to problem, s katerim se je srečal že Kant, ko je razglasil avtonomnost lepega oziroma estetskega in potem ugotovil, da je brezkoristno ugajanje zaprto samo v sebi. Že Kantu se je razkrilo, da je estetsko treba povezati z idejo etike, z nečim etičnim, da bi ostalo vidno.

Schillerju je sploh šlo za to, kako z estetiko doseči etično izpopolnitev posameznika in potem prek estetsko vzgojenih ljudi postaviti ne samo razumno, ampak tudi estetsko državo, kot je temu rekel sam. Hölderlin pa je kot bivši teolog začutil, da samo Kristus v družbo bogov prinaša nekaj, kar ni zgolj estetsko, kajti iz antičnih bogov ne izhaja nič etičnega, tu ni nobene moralne obveze, nobene moralne kategorije, ki bi človeka zavezala. Dokaz za to, da je dejansko mislil na Kristusa, ko je v svojo teologijo, če temu rečemo tako, uvajal etično dimenzijo, je, da je v zvezi s svojo novo poezijo govoril o tem, da je potrebno predvsem troje: mir – himna *Slovesnost miru* je posvečena miru – in še dve drugi stvari. O njiju govori v pismu bratu leta 1801, torej prav v času, ko je pisal to himno: potrebni sta še dve stvari in to sta *die Liebe und die Güte*, se pravi »ljubezen in dobrot«.

Če združimo vse tri pojme, mir, ljubezen in dobroto, je jasno, da so to Kristusovi pojmi. Gre za mir v Kristusovem pomenu, za ljubezen kot temeljno zapoved in za dobroto, ki izvira iz te ljubezni. To pomeni, da je v sporočilu, ki ga prinaša Hölderlinova teologija v poznih himnah, treba videti ne samo antično boštvo ali bogove, temveč tudi to, kaj je Kristus. Seveda je še za sodobne protestantske teologe velik problem, kako sprejeti tako razlago Kristusa. Kdo je Kristus, ki se druži z antičnimi bogovi? Je sicer nekaj drugega – morda več od njih, pač mila postava najblažjega boga –, pa vendar je z njimi nekako v istem redu. To je bil celo za Buhra, o katerem sem prej rekel, da je prišel k Heideggru po odgovor

na vprašanje, kdo je Knez miru, za katerega se navadno misli, da je Kristus. Toda ne glede na to je Buhr razlagal, da je treba Kristusa po Hölderlinu razumeti drugače. Bal se je, da ga bo protestantska ortodoksija kakor koli nadlegovala, ga celo izključila iz pastorske službe in tako naprej. To se sicer ni zgodilo, vendar se je kljub temu spraševal, kaj bi se zgodilo Hölderlinu, če bi jasno razložil, kako je s Kristusom in kako ga je treba razumeti.

No, zdaj pa še k četrtemu vprašanju. Ste vi, kolega, že zelo nervozni?

**ALEŠ KOŠAR:** Ne ne.

**JANKO KOS:** Hvala za potrpljenje. Četrto vprašanje je vprašanje o recepciji Hölderlina. Ta, kot sem rekel, sega od Hölderlinovega lastnega časa do zdaj in je čedalje močnejša, odličnejša, pomembnejša. Hölderlin čedalje bolj stoji v središču pesniške resnice, pa ne samo po Heideggrovi zaslugi, ampak tudi po zaslugi tistih, ki so ga sprejemali na začetku 20. stoletja ali še prej.

Vendar ima ta recepcija nekaj zanimivih poglavij. Sodobniki, kot vemo, Hölderlina niso kaj dosti sprejeli. Goethe in Schiller sta ga sprva, kako bi rekel, negovala kot nadobudnega pesnika, še zlasti Schiller, potem pa sta skoraj pretrgala stik z njim. Predvsem Goethe je omalovaževal njegovo delo, Schiller pa se je bil skoraj pripravljen smejati ob njegovih verzih, ko sta jih prebiral skupaj z Goethejem. Romantiki, njegovi mlajši sodobniki, mu nikakor niso bili nenaklonjeni, saj so leta 1826 izdali njegove pesmi – mislim, da je bil to Uhland, morda Schwab ... Tako imenovani švabski romantiki so ga sprejeli in storili marsikaj ne samo za njegovo telesno preživetje v mizarskem stolpu v Tübingenu, ampak tudi za ohranitev njegovega dela. Vendar je res, da doba realizma oziroma naturalizma v drugi polovici 19. stoletja v Nemčiji ni imela prav nobenega razumevanja zanj, in prvi, ki se je spet ozrl nanj, je bil Nietzsche.

Ta je bil že v mladosti navdušen Hölderlinov bralec. Pozneje sicer o njem ni kaj dosti govoril, vendar ga je pov-



zdigoval kot eno izmed temeljnih pesniških imen Nemčije oziroma nemške kulture. Pod Nietzschejevim vplivom se je na začetku 20. stoletja zgodilo, da ga je zlasti krog okoli Stefana Georgeja, ki je sicer prišel iz Mallarméjevega kroga, postavil na tisto mesto, na katerem je zdaj. Seveda je v svojih poznih, najpomembnejših delih iz njega izhajal tudi Rilke, potem ekspresionisti, v zreli fazi verjetno prav tako Gottfried Benn. Tu pa se začenja problem.

V tridesetih letih 20. stoletja, potem ko sta Georgejev krog in duhovnozgodovinska šola sprejela Hölderlina za svojega in ga tako rekoč povzdignila v glasnika posebnega nemškega duha, se je recepcija ideološko razcepila. Z ene strani si ga je začel lastiti nacionalsocializem. Ta je zlasti v poznih himnah, v katerih Hölderlin opeva Nemčijo, recimo v *Germaniji* in *Renu*, našel nekakšno napoved o pomembnem svetovnozgodovinskem poslanstvu Nemčije in to preinterpretiral v smislu svojega biologizma oziroma biološkega panteizma. Hitler je bil panteist, to se vidi iz prvih poglavij knjige *Mein Kampf*, vendar je njegov panteizem reduciran na goli biologizem, rasizem in tako naprej. Nacionalsocializem je močno podpiral raziskave Hölderlina. Znanstveno-kritično so ga začeli izdajati med vojno, ko je bil nacionalsocializem že tik pred zlomom – tedaj je začela izhajati znamenita Stuttgartska izdaja njegovih del. Leta 1943 je tudi Heidegger na slovesnosti ob stoletnici Hölderlinove smrti imel enega izmed govorov, tako da to obdobje ni bilo brez koristi za sprejemanje in razširjanje Hölderlina.

Z druge strani pa je proti temu že tedaj vstal marksizem, ki si ga je prav tako hotel prilastiti. Lukács ga je v tridesetih letih postavil na visoko mesto, in sicer kot revolucionarja, ki je bil, čeprav se je ob zlomu francoske revolucije izgubil v fantaziranje, vendarle že nekakšen slutenjski predhodnik, prerok socializma. No, nekaj je tudi na tem, zlasti če zraven dodamo Berteauxevo tezo o Hölderlinovem jakobinstvu.

Ampak to je minilo. Po drugi svetovni vojni, zlasti po objavi himne *Slovesnost miru*, se je razplamenela debata o

tem, kako je s Hölderlinom – ali je kristjan, ali panteist, ali jakobinec, ali glasnik novega boga. Vendar se je novo obdobje recepcije Hölderlina vsekakor začelo s Heideggrom in z njim verjetno tudi doseglo svoj vrh.

Na hitro bi se rad ozrl še na slovensko recepcijo, ki se je začela približno leta 1960 v Perspektivah. Takrat je Niko Grafenauer – mislim, da leta 1961, urednika sva bila jaz in Dominik Smole – prinesel prevode Hölderlinovih pesmi. Med njimi je bila *Hiperionova pesem usode*, pa seveda *Patmos* in elegični ciklus *Kruh in vino*, pa fragment *Mnemozina* ali vsaj eden izmed fragmentov, se pravi dokaj vsestranski, čeprav majhen izbor, ki je verjetno pomenil začetek Hölderlinovega pohoda skozi slovensko literaturo, zlasti s poznejšimi Grafenauerjevimi prevodi, ki jih nadgrajuje novi prevod poznih himen. Sočasno je bilo v Perspektivah prvič objavljenih nekaj Heideggrovih razprav; tik pred Hölderlinom je izšla razprava *Doba podobe sveta*, malo pozneje pa še *Izvir umetniškega dela*. Nekoliko nerodna zadeva je bila, da je v Perspektivah prevladoval Sartrov model mišljenja, se pravi poziv k novi permanentni revolucionarnosti, ki naj bi zoper pokvarjeni, degradirani komunistični model revolucije obnovila pravo revolucijsko in revolucionarno misel. Tej je rabil Sartre, ki ga je v Perspektive prinašal zlasti Taras Kermauner, Heidegger pa kakih posebnih privržencev pri tej reviji ni imel.

Tu bi rad tvegala precej drzno tezo, da recepcija Hölderlina vznikne zlasti v tistih časih, ko se kaka revolucija pokaže za neuspelo, ko doživi notranji zlom – na primer v Hölderlinovem času. Tedaj nastane véliki trenutek, ko naj bi se duh odvrnil od ponesrečenih revolucijskih poskusov k nečemu, kar naj seže onstran, čez. Kam, je seveda veliko vprašanje. Kam je hotel seči Hölderlin, je lahko odprt problem, je pa res, da se je v času Perspektiv tudi pri nas zazdelo, da naša revolucija ni bila nič, da ni bila prava revolucija, ki bi kar koli bistveno spremenila, da je iz nje nastala samo nova birokratska plast in tako naprej. To je bila splošna mentaliteta v Perspektivah.

Čez nekaj časa, leta 1968, je sledila še študentska revolucija, ki se je prav tako pokazala za zlom, in prav po zlomu študentskega gibanja – predvsem v Franciji, pri nas je bilo to gibanje skromno – je napočil pravi čas za prodor Hölderlina v širši slovenski kulturni prostor, ki je tekel vzporedno s prodorom Heideggra v naše filozofsko obzorje. Zdi se, da je torej tudi pri nas deloval mehanizem, po katerem se morata poezija in filozofija po neuspeli revoluciji – neuspeli v tem smislu, da se dogodi njen notranji zlom – obrniti drugam in prek tega zloma iskati nekaj, o čemer je mislil že Hölderlin in v svojo teologijo postavil temelje za novo usmeritev, za preobrat.

Zdaj bi lahko še kaj rekli o tem, da je do Hölderlina tako prišel tudi Heidegger. Buhr, prej omenjeni protestantski teolog, je leta 1934 študiral pri Heideggru, ki ga je nagovoril, naj razmisli, kaj je za Hölderlina bog. Pod težo tega vprašanja je od Heideggra odšel študirat teologijo. Res pa je, da je tudi Heidegger, ki je, kot vemo, podprl nacionalsocialistično revolucijo, že leta 1934 uvidel njen notranji zlom, namreč v tem smislu, da to sploh ni revolucija, ki bi lahko prenovila nemškega duha, kot je sprva naivno pričakoval, ampak da postavlja spet nov model nečesa, kar je vpeto v mehanizme moderne industrijske družbe, tehnike, moči, nasilja in tako naprej. Takrat se je začel obračati k Hölderlinu, nenavadno pa je bilo, da je to njegovo obračanje teklo sočasno z nacionalsocialističnim priznavanjem Hölderlina. Med vojno so nacionalsocialisti očitno zaslutili, da Heideggrovo proslavljanje Hölderlina ni tisto, kar so z njim želeli sami, zato so mu tudi pri tem delali težave.

In zdaj prepuščam besedo kolegu.

**ALEŠ KOŠAR:** Hvala lepa. Profesor Kos je zarisal tako rekoč celotno konstelacijo, v kateri se znajdemo ob Hölderlinovih poznih himnah. Kot vidite, je ta konstelacija zelo obširna, kompleksna, zapletena in ima veliko bolj ali manj skritih pasti, tudi političnih. Da pa ne bi bil prenaporen, se bom usmeril k enemu samemu izmed vprašanj, ki jih je načel že profesor.

Glede na to, da je naslov našega pogovornega večera – oziroma vprašanje, o katerem naj bi se pogovarjali – »Čemu pesniki v ubožnem času?«, bi rad kot nekakšen proti-odgovor postavil zadnji verz iz himne *Andenken, Spominjanje: Was bleibet aber, stiften die Dichter*, »Kar pa ostaja, ustanavljajo pesniki«. S tem bi rad napel lok med dve točki. Na eni strani je vprašanje, za katero se zdi, da odgovarja samo sebi: »Čemu pesniki v ubožnem času?« Odgovor je videti, kot da bi že bil na dlani. Na drugi strani pa imamo »proti-odgovor«, ki je z navedenim vprašanjem v nekakšnem nasprotju: to, kar vendarle ostaja od ubožnega časa, ustanovijo pesniki. In sredina loka je vaše tretje vprašanje, profesor Kos, to, kar ste imenovali »teologija« – ali pa bi se temu morda lahko reklo »filozofija religije«. Friedrich Schlegel bi rekel »simfilozofija« ali »simmitologija«.

Tu bi rad opozoril na pismi prijatelju Böhlendorffu, ki ju je Hölderlin napisal potem, ko je dobil službo v Bordeauxu – prvo pred potjo, še preden je šel peš preko Švice v Francijo, in drugo po vrnitvi, seveda tudi peš, menda preko Pariza. Mislim, da sta ti pismi nekakšen ključ za njegovo religiozno filozofijo ali filozofijo religije. Čeprav je vse skupaj zelo na kratko povedano, lahko manjše nastavke za misli iz pisem Böhlendorffu najdemo že v Hölderlinovih zgodnih spisih, recimo v slavnem *Fragmentu sistema nemškega idealizma*; kratkem spisu, ki naj bi ga sicer zapisal Hegel, ko so skupaj s Schellingom študirali teologijo v Tübingenu in sprejemali razne ideje, predvsem Schillerjevo idejo o estetski vzgoji človeka, pa Kantovo in še bolj Fichtejevo filozofijo. Izpisal sem si zadnji stavek tega fragmenta, v katerem je govor o novi mitologiji (ker je poudarek malce drugačen, saj naj bi to bila nova mitologija uma, se fragment včasih tudi pri nas imenuje tako, namreč *Nova mitologija*). V tem stavku je rečeno, da bo prihod nove mitologije oziroma nove religije *das letzte grösste Werk der Menschheit*, »poslednje največje delo človeštva«.

Namig oziroma ključ nam daje prvo pismo Böhlendorffu. V tem drobnem pismu si Hölderlin zada za nalogo, da bo

primerjal oba svetova, grški in nemški svet, in v enem stavku povedal, kaj je, vsaj v njegovih očeh, bistveno zanju. To mu potem tudi omogoči spojitve grških bogov s Kristusom, se pravi neko sintezo, morda sinkrazijo, ki ima več stopenj, s tem da tu izstopi prav končna faza.

O omenjenem pismu je bilo napisanih veliko študij, tudi veliko študij proti drugim študijam, veliko je bilo vseh mogočih popravkov in domnev, kaj naj bi Hölderlin sploh rekel. Vendar zelo preprosto pravi: za Grke je bistven *ogenj z neba*, za Nemce pa *treznost*. To misel potem izpeljuje naprej in trdi, da *ogenj z neba* ni nekaj, kar bi bilo specifično grško, ampak v Grčijo prihaja iz Azije. To je izvor, pred katerim so se Grki sami nekako umaknili oziroma so se mu izmaknili. Kot pravi Hölderlin v nekem poznem fragmentu, je prav to peljalo v konec Grčije. Nasprotno je izvor nemškega ali severnega duha v *treznosti*. Hölderlin tu rabi descartesovsko usmerjen izraz *Klarheit der Darstellung*, »jasnost prikaza«, in to naj bi bilo tisto, kar je lástno Nemcem. Imamo torej dvojno gibanje, se pravi od izvora v tujost in spet nazaj k izvoru. Po Hölderlinu je tako gibanje obeh narodov. Grki so začeli v tako imenovanem svetem ognju oziroma *ognju z neba* in potovali skoz *treznost*, kar se je zgodilo že pri Homerju, ter se spet vrnili nazaj k temu ognju, nemški tok pa gre v drugi smeri. To je po mojem ključnega pomena, od tod spajanje religij. Gre za uvid iz leta 1801, ki je morda malo pozen, vendar mislim, da je v tem oziru merodajen.

Himna *Friedensfeier*, *Slovesnost miru*, ki so jo našli leta 1954 – potem se je okrog nje razvnela diskusija z vsemi mogočimi interpretacijami –, pravzaprav upesnjuje pomiritev obeh svetov. Tu sta torej dve tirnici, dve gibanji, ki se pomirita oziroma spravita med sabo. V slovenskem prevodu imamo tudi vse tri različice himne *Der Einzige*, *Edini*, s katerim je mišljen Kristus. Ta je v njej postavljen v neko drugo konstelacijo: je brat dveh *svetnih mož*, *Herakla* in *Dioniza*, s katerima pa naj bi imeli istega očeta. In tu se tudi Hölderlin sam vpraša, kaj naj bi bila Kristusova naloga pri ustvarja-

nju miru. Lahko si preberete tri variante odgovora, ki jih je mogoče najti v različicah himne.

Beseda, ki vpenja obe rekli, se pravi »čemu pesniki v ubožnem času« in »kar pa ostaja, ustanovijo pesniki«, je »sveto«. Vendar ima ta beseda v našem prostoru morda drug pomen, kot ga ima nemška beseda *das Heilige*. Po mojem jo je treba misliti iz filozofskozgodovinske oziroma zgodovinskofilozofske perspektive obeh gibanj: gre za *ogenj z neba*, se pravi za sveto, ki se prek *treznosti* spet vrača nazaj k sebi, in po drugi strani za *treznost*, ki se prek *ognja z neba* spet vrača nazaj v treznost.

Še beseda o Nietzscheju. Med njim in Hölderlinom lahko najdemo kar nekaj stičnih točk prav glede svetega. Nietzsche v znanem fragmentu iz *Vesele znanosti* govori o smrti Boga kot o nečem, kar se je pravkar zgodilo. Hölderlin pa je v tem oziru veliko radikalnejši, ker se sveti ples oziroma božji dan zanj konča že znatno prej kot v 19. stoletju. Se pravi: Kristus je zadnji bog, ki se je vrnil k Očetu, in s tem je konec božjega dne. Mi pač bivamo v sveti noči in čakamo na božji prihod.

Zaenkrat bi rekel samo to. Morda se oglasim še pozneje.

**PAVEL FAJDIGA:** Hvala, odpiram diskusijo.

**VLADIMIR GAJŠEK:** Kar zadeva obdobje Perspektiv, je popolnoma res, kar ste povedali, dr. Kos, namreč da je imel Sartre prednost pred Heideggrom. Sartrovo *Kritiko dialektičnega uma* je prevedel Taras Kermauner, ki je bil tedaj njegov zagovornik, seveda pa je pri njem pozneje zablestel tudi Heidegger.

Poleg tega bi vas rad spomnil, da smo imeli pesniki pred leti v Kranju srečanje, na katerem smo govorili o isti tematici. Vendar je debata tam tekla bolj o pesniški ustvarjalnosti oziroma o tem, ali smo pesniki res še tvorci vrednot, drugače rečeno, ali res še ustanavljamo svetost sveta v novem času.

Skratka, vajini nocojšnji predavanji sta me osvežili in me vrnili v leta, v katerih sem sem bral Hölderlina in živel z njim. To je moja reminiscenca. Hvala lepa.

**JANKO KOS:** Smem nekaj vprašati kolega Košarja? Včeraj sem spet listal po Heideggrovi knjigi *Razjasnjenja ob Hölderlinovem pesništvu* in dobil vtis, da se Heidegger ne glede na to, kako prodorne so njegove interpretacije, izogiba vsemu, kar je v poznih himnah povezano s Kristusom. Ali sploh kje naleti na ta problem? Ali ga kakor koli, grdo povedano, izpostavi?

**ALEŠ KOŠAR:** Dolgo je že, odkar sem bral predavanja, iz katerih je nastala Heideggrova knjiga, ki ste jo omenili. Vendar bi rekel takole čisto na pamet – ne, Heidegger Kristusa pravzaprav neposredno ne obravnava.

**JANKO KOS:** Skoraj ne, kajne? Imel sem vtis, da se mu kratko malo izogne. Za himno *Edini* ste rekli, da njen naslov meri na Kristusa, vendar Heidegger nekje pravi, da ni Kristus, oziroma misli, da je tisti novi, neznani bog.

**ALEŠ KOŠAR:** Hölderlin po navadi govori o »prihajajočem bogu«.

**JANKO KOS:** Ja, seveda. Nikjer ne reče »novi bog«.

**ALEŠ KOŠAR:** *Dorther kommt und zuriik deutet der kommende Gott*, »Od tam prihaja in tja kaže pot prihajajoči bog« – tako pravi Hölderlin v elegičnem ciklu *Kruh in vino*. Heidegger pa govori, kolikor pač govori, o »poslednjem bogu«, vendar ne kar tako: kot smo slišali, je v *Fragmentu sistema nemškega idealizma* rečeno, da je nova religija tisto poslednje, kar naj bi nastalo v tem našem času.

Hölderlinova »sinkrazija« gre zelo globoko in je progresivna. Čedalje več je opuščanja prepoznavnih osebnih potez, Hölderlin čedalje splošneje gleda na bogove. Zato tudi mi sami, ko se soočamo z navedenimi božjimi atributi, zelo nihamo. Kljub temu pa mislim, da gre v himni *Edini* za Kristusa ali pa se ta vsaj začinja z njim.

**JANKO KOS:** Verjetno je tako, čeprav je zanimivo, da Hölderlin Kristusa nikoli ne postavlja v njegovo naravno okolje, se pravi v Palestino, v judovstvo. Tega pri njem sploh ni. Kristus se prikaže sredi vrste grških bogov, ti pa so trdno vsajeni v grško pokrajino, v kulturni prostor starega grštva. Kristus

je izločen iz svojega temeljnega sveta. Ali ni to nenavadno?

**ALEŠ KOŠAR:** Vzrok za to je morda prav Hölderlinov filozofsko-religiozni pogled. Gre bolj za namige, ki ta pogled nakazujejo. Mislim, da bi bilo tu zelo težko podati določen odgovor.

**JANKO KOS:** Ampak na splošno, če bi primerjali Hölderlina z Novalisom – in to bi bila prava primerjava, ker sta bila sodobnika –: Novalisove *Hymnen an die Nacht*, *Himne noči*, so izšle malo prej kot Hölderlinove pozne himne, vendar sta to popolnoma nasprotna svetova. Novalis je v bistvu krščanski pesnik. Noč ima pri njem funkcijo, da človeka preseli v onstranski svet, je tako?

**ALEŠ KOŠAR:** Saj tako se Novalisove himne tudi začinjajo ...

**JANKO KOS:** ... zveličanje in tako naprej, odrešenje. Hölderlin pa se na splošno kaže kot nekrščanski pesnik. Zanj onstranstvo ne obstaja. Zadovolji se z imanenco tega sveta.

**ALEŠ KOŠAR:** Morda je malo preostro reči, da ne obstaja ...

**VID SNOJ:** Se lahko vrnem malo nazaj? Kolikor vem, je res tako, kot je nekaj prej rekel profesor Kos: Kristus, h kateremu se zazira Hölderlin v poznih himnah, se v Heideggrovih razlagah oziroma razjasnjevanjih, kot jih je sam poimenoval, ne pojavlja. Heidegger ni razlagal ne himne *Edini* ne himne *Praznik miru* ali *Slovesnost miru*, kakor koli pač to že prevedemo. Ta je bila odkrita šele sredi petdesetih let prejšnjega stoletja, ko je napisal že kar nekaj tekstov o Hölderlinu, vendar je kljub temu, da je imel pred sabo še dvajset let življenja, ni lotil.

**JANKO KOS:** O *Patmosu* tudi nikoli ni razmišljal, kajne?

**VID SNOJ:** Mislim, da tudi ne. Zdaj pa bi se rad navezal na pesniško srečanje v Kranju, ki ga je omenil Vladimir Gajšek in na katerem ste bili navzoči tudi vi, profesor Kos.

**JANKO KOS:** Ah ja? Ne spominjam se.

**VID SNOJ:** To je bilo pred več kot dvajsetimi leti, ob prvi podelitvi Jenkove nagrade v Kranju.



**JANKO KOS:** Ah ja, točno!

**VID SNOJ:** Srečanje je v naslovu nosilo isto témo kot naš nocojšnji pogovor. Naslov srečanja je bil torej *Čemu pesniki v ubožnem času?*, citat iz Hölderlinovega elegičnega cikla *Kruh in vino*, in ko sem zvedel za uvodno vprašanje nocojšnjega pogovora, sem pomislil, da je to pravzaprav trojni citat: najprej citat Hölderlina, potem citat Heideggrovega teksta *Čemu pesniki?*, ki je okrajšava prej navedenega Hölderlinovega verza (tekst sam sicer govori o Rilkeju, vendar ga Heidegger začenja z nekaj stranmi, namenjenimi Hölderlinu oziroma njegovemu pesnjenju zgodovine Zahoda v elegičnem ciklu *Kruh in vino*) in nazadnje še citat kranjskega srečanja. Kolikor se spominjam, ste vsi razpravljavci – ali večina izmed njih, večina tehtnih –, ko ste govorili o Hölderlinu, izhajali iz Heideggrove interpretacije z začetka prej omenjenega teksta. Sam sem bil takrat študent, še čisto na začetku, in srečanje je bilo zame zelo navdihujoče in tudi zavezujoče.

Ko sem se spet srečal z vprašanjem, ki sta ga z Alešem Košarjem postavila za nocojšnji pogovor, sem najprej pogledal, kaj o tistem »čemu«, o nalogi pesnikov v ubožnem času pravi Heidegger.

Heidegger izhaja iz tega, da je čas, ki se ga v elegičnem ciklu *Kruh in vino* slavlilno spominja Hölderlin, božji dan, čas slave, ko so se bogovi razodevali, ko so sijali v svojem veličastvu oziroma slavi. Vendar Hölderlin slavlilno intonacijo premenja v elegično, brž ko spregovori o koncu božjega dneva, ki je nastopil z izginitvijo bogov, z zakritjem njihovega razodevanja in ugasnitvijo njihovega sijaja. S tem je, kot razlaga Heidegger, napočila »svetovna noč«, ki je zato, ker v njej manjka božje, brez temelja. In ker ta svetovna doba nima temelja (nemško *Grund*), visi v brezno (nemško *Abgrund*). Zato smo smrtniki, ki živimo v njej, napoteni v brezno. Tisti pa, ki so v tej napotnosti najdrznejši, naši pred-hodniki, so pesniki. Ti ostajajo v breznu, ki se je razprlo z izginitvijo bogov, na njihovi sledi. S tem Heidegger sklene uvodni razmislek o Hölderlinovi poglavitni témi in se potem loti raz-

lage Rilkejevega pesništva.

Pogledal sem tudi, kaj govori Hölderlin sam, in ugotovil, da se Heideggrova razlaga prav tam, kjer opredeljuje nalogo pesnikov v ubožnem času, ostajanje na sledi pobeglih bogov, nekoliko odmika od Hölderlinovega teksta.

V osmi, predzadnji elegiji cikla Hölderlin omenja nekega »mirnega genija« in »nebeškega tolažnika« ter o njem pravi, da je »oznanil konec dneva in izginil« – in nemara lahko v teh besedah razberemo poimenovanji Kristusa. To je bilo nocoj že povedano, namreč da po Hölderlinu med grškimi bogovi in Kristusom obstaja kontinuiteta, ne zarez, in da je Kristus tisti bog, ki je sklenil božji dan, ki je ta dan končal. Z njegovo izginitevijo, njegovo smrtjo, je bilo božjega dneva konec.

V deveti oziroma zadnji elegiji cikla je potem še zmeraj govor o mirnem geniju oziroma nebeškem tolažniku, čeprav ni izrecno imenovan. Ob koncu te elegije pa navsezadnje vendarle je poimenovan, čeprav spet samo posredno, in sicer kot »Najvišjega sin« in »Sirijec« – in predvsem to poimenovanje po mojem spet kaže na Kristusa, na njegovo poreklo, saj je bila Palestina, kjer se je Kristus rodil, kjer je živel, deloval in umrl, v tistem času del rimske province Sirije. O njem je rečeno, da »ostaja in sam prinaša sled pobeglih / Bogov navzdol brezbožnim v njihovo temo«.

Hölderlin torej ne pravi, da pesniki ostajajo na sledi pobeglih bogov, ampak da *ta* bog, Sirijec, ostaja na božji sledi in jo posreduje smrtnikom. Navedena verza stopata v nasprotje s tistimi iz prejšnje elegije, v katerih je o tolažniku rečeno, da je »oznanil konec dneva in izginil«. Kako je lahko izginil, hkrati pa je še zmeraj tukaj? Kako je lahko tukaj, in sicer kot prinašalec božje sledi? Takole: zadnji bog, Kristus, je zemljo zapustil, hkrati pa vendarle *ostaja na njej prek darov oziroma v darovih*, ki ju je pustil za sabo, v kruhu in vinu, ki se pojavljata tudi na najizpostavljenjšem mestu, v naslovu elegičnega cikla. To je tista sled, ki ostaja za Kristusom in ki jo negujejo, da ne propade, pesniki.

Čeprav Heideggrova razlaga tu očitno ni povsem v skladu s tekstom samim, z njegovim besednim zvenom, je po mojem vendarle ustrezna. Ko Heidegger opredeljuje nalogo, ki jo pesnikom pesni Hölderlin, misli na pesnitev, ki jo je omenil že Aleš, na *Andenken*, *Spominjanje*, *Misljenje-na* ali kakor koli že to prevedemo. Meri na njene sklepne verze: »Kar pa ostaja, ustanavljajo pesniki.« Če himna osvetljuje himno, če besede ene himne mislijo na to, kar izrekajo besede druge himne, in nam pomagajo pri razmisleku o njih, so res pesniki tisti, ki ostajajo na »sledi pobeglih bogov« tako, da jo utemeljujejo. Le da je ta sled dvojni dar, ki ga je za sabo pustil Kristus, v katerem je torej za-pustil božje ubožnemu času – po mojem. Za Heideggro je, nasprotno, *das Heilige*, »sveto«. Heidegger jo opredeljuje kot sveto, to pa spet kot element za prihod ozioroma vrnitev bogov, za njihov vnovični prihod.

Vprašanje je zdaj – in tu bom nehal povzemati Heideggro ter se postavil v nekoliko kritično razmerje do njega –, kako lahko razumemo njegovo razlago, ki se nanaša na nalogo pesnikov v ubožnem času. Kako lahko torej razumemo sintagmo *das Bleiben auf der Spur der entflohenen Götter*, »ostajanje na sledi pobeglih bogov«? Če v slovenščini komu rečem: »Vztrajam na tvoji sledi,« mu s tem povem, da grem *po njegovi sledi za njim*, da grem tja, kamor je šel on. Prav tega pa Heidegger noče reči. Smisel njegove razlage je nekaj drugega, namreč da pesniki ostajajo *pri* sledi pobeglih bogov, ne da bi sami šli *za* njimi. Tu, na zemlji, ohranjajo sled pobeglih bogov, ne da bi se v svojem pesnjenju podali za bogovi samimi, z drugimi, filozofskimi besedami, *ne da bi zapustili območje biti*.

Heidegger v tem ne razbira le naloge, ki jo Hölderlin pesni pesnikom, ampak tudi namig za svoje lastno mišljenje. Vzemimo njegovo slovito *Pismo o humanizmu*, ki je izšlo takoj po drugi svetovni vojni. V njem, tako kot še marsikje drugje, govori o bogu, svetem in biti, s tem da to troje postavlja v hierarhično razmerje. Pravi nekako takole, če parafraziram: to, kar imenujemo z besedo *Gott*, »bog«, lahko

mislimo samo iz bistva božanstva oziroma boštva (nemško *Gottheit*), bistvo boštva samo iz bistva svetega, bistvo svetega pa samo iz resnice biti. Hierarhija je bit – sveto – boštvo – bog. Bog je bog samo v območju biti. Misлити boga (ali Boga z veliko začetnico, kot povsem nevezanega, se pravi kot Absolut) zunaj tega območja je nesmisel.

Mislim, da Heidegger iz Hölderlinovega pesnjenja prejema pomembno napotilo, v skladu s katerim, kot ga pač sam razbira, v svojem mišljenju noče zapustiti območja biti. Noče iti za bogovi, kolikor so zapustili območje biti, oziroma se ustavlja *pred Bogom onstran biti*. Vemo, da je bral kar nekaj krščanskih mistikov in da še v poznih tekstih navaja Mojstra Eckharta in Angela Silezija, vendar v drugih miselnih zvezah. Če je razmišljal o bogu, je tako, kot pravi v enem izmed poznejših tekstov – mislim, da v tekstu *Tehnika in obrat* –, in sicer, da bog, če je, je nekaj bivajočega, se pravi, da se drži v razsežnosti biti.

Misel iz *Pisma o humanizmu*, ki sem jo prej parafraziral in ki vzpostavlja verigo bit – sveto – boštvo – bog, daje vtis strogosti mišljenja. Videti je, da mišljenje postavlja v njegovo mero, s tem kot opredeljuje, kaj je zanj mogoče in kaj ni. Napotiti se za bogom (ali Bogom z veliko začetnico) iz območja biti je torej nekaj nemogočega. Poznamo tudi Heideggrovo ironično oznako krščanske filozofije, češ da je »leseno žezlo« – nekaj nemogočega, samo sebi nasprotnega. S to oznako Heidegger verjetno meri na katafatično teologijo, ki skuša s filozofskimi pojmi pozitivno opredeliti presežnega Boga. Pa vendar: ali umerjenje mišljenja v območju biti ni hkrati tudi že omejitev, ki implicira omejitev Boga? Ali implikacija tega umerjenja ni, da *območje* biti dobi nad Bogom *moč*? In kaj je po drugi strani z negativno teologijo, kaj je z mistično spekulacijo, kaj z mističnim pesništvo? Negativna teologija, recimo, priznava – ne samo priznava, ampak celo razglašča –, da ji gre za mišljenje nemisljivega, se pravi za mišljenje nespoznavnega, neizrekljivega Boga, iztezanje misli k Bogu onstran biti. Ali torej negativna teologija in mistika, ko se

razglašata za mišljenje nemisljivega in izrekanje neizrekljivega, s tem sebe označujeta za nemogoče mišljenje, nemogoče izrekanje, nesmisel? Ali je tudi to Heideggrova misel?

Rad bi se še nekoliko vrnil k Hölderlinu in njegovim poznim himnam. Čisto na kratko: to, kar Heidegger v tekstu *Čemu pesniki?* opredeljuje kot njihovo nalogo, namreč ostajanje na sledi pobeglih bogov, je v Hölderlinovih poznih himnah preseženo. Oba uvodničarja sta v svojih ekspozicijah izmed teh himen največkrat omenila *Slovesnost miru*. V njej po mojem ne gre samo za ostajanje na sledi pobeglih bogov, se pravi pri svetem kot elementu za vnovični prihod bogov, ampak še za nekaj več, za vnaprejšnje upovedovanje tega prihoda. *Slovesnost miru* je vrhunska pesniška eshatologija in podaja končno razodetje. Razodetje bogov, ki so se nekoč, v božjem dnevu, že razodevali, in predvsem *razodetje tistega, ki se doslej še ni razodel*: razodetje Najvišjega, Očeta, kot ga v svojih pesnitvah pogosto imenuje Hölderlin. Poslednje slavje.

**BORJA BOLČINA:** Ali je z Očetom mišljen krščanski Bog?

**VID SNOJ:** Oče je v krščanstvu prva oseba troedinega Boga, pri grških pesnikih od Homerja do Pindarja pa stalni naziv za vrhovnega boga, Zevsa. Ti ga po navadi imenujejo »oče bogov in ljudi«. Hölderlinovo pesništvo je sinteza grštva in krščanstva, in tako ravna Hölderlin tudi pri tem poimenovanju.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Hölderlin je tako zapleten pesnik, da pri pogovoru o njegovi poeziji hitro pridemo v razne hermenevtične zagate, iz katerih ni videti izhoda. Bližina filozofije je za to poezijo nevarna. Hölderlin sam se je, kot veste, intenzivno ukvarjal s filozofijo in reflektiral svoje razmerje do nje. Že precej zgodaj je spoznal, da filozofija ni njegov medij in da se hoče izraziti v pesništvu. To lepo formulira v nekem pismu, ki sem ga bral v stari, vendar še vedno branja vredni knjigi Johannes Hoffmeistra *Hölderlin und die Philosophie* iz leta 1942. Filozofija, priznava, mu je bila potrebna, da se je v njej preizkušal in sam pisal filozofske tekste, toda

potem je ugotovil, da mu gre v zadnji instanci za nekaj drugega. Na kratko rečeno: za poezijo, ki terja reševanje polne človeškosti, od katere mora filozofija v zadnji instanci abstrahirati. Drugje v korespondenci Hölderlin navaja znani latinski izrek *homo sum, nihil humanum a me alienum puto*, »človek sem, nič človeškega mi ni tuje«, in pristavlja: »ta izrek moramo sprejeti z vso ljubeznijo in resnobo; ne sme nas narediti lahkomišelne, temveč iskrene do sebe in jasnovidne ter potrpežljive do sveta« (str. 94).

Če beremo celoten Hölderlinov pesniški opus, vidimo opazen razvoj od precej razčustvovane zgodnje poezije do poznih himen. Noben izsek tega opusa niti lok celotnega razvoja po mojem nima razvejanih filozofskih, teoloških in neo-mitoloških pretenzij, ki jih je prepoznala poznejša interpretacija. Za branje Hölderlinove poezije dandanes bi bilo izredno pomembno ponoviti rez, s katerim je sam pretrgal s filozofijo. Tej poeziji bi morali kratko malo pustiti, da učinkuje, ne da bi vanjo vnašali več misli, kot jih dejansko vsebuje. Samo tako lahko vidimo njihovo pristno lepoto in tudi duhovno zavezujočnost.

Lepota, o kateri govorim, zažari še zlasti v poznih himnah, ki jih je Vid tako odlično prevedel, in sicer v nečem, kar onemogoča kakršno koli navezavo na širši, splošnejši, univerzalnejši diskurz – političen ali filozofski ... Himne so namreč v prav neprimerljivem smislu pesmi radikalne samote. Ontološkega avtizma. So pesmi človeka, ki pesni v popolni osamljenosti, saj se je nehal ozirati na bralstvo, javnost, mnenje, pesniško konvencijo. Vse to mu pomeni čedalje manj in navsezadnje nič več. Zanj nič več ne velja, niti tradicija v pomenu nečesa, kar bi bilo zavezujoče kot konvencija ali nadosebna resnica. Zato osnovne sestavine zahodnega izročila, grštva in krščanstva, v njegovem duhovnem svetu razpadejo v pradelce. Vse skupaj obstaja le kot kaos fragmentov, ki v svojih združitvah postajajo metafora samote same. Samote, ki je ves svet. In samo če razumemo vse te elemente izročila, ki gre skoz talilnico popolne zasebnosti, nas Hölderlinova

poezija lahko dejansko nagovori še dandanes. Če pa fragmente začnemo spet sestavljati, iskati podležo oporo pesmi v splošnejših diskurzih in pesem celo prevajati nazaj v fiksne miselne sestave zunaj pesnikove osame, smo po mojem na napačni poti. Zato sem prepričan, da so tudi Heideggrove razlage Hölderlinovega pesništva, ki so v ozadju naše razprave, ob vsej ingenioznosti in govorniški magiji zelo daleč od sveta poezije, ki se izraža v Hölderlinovih besedilih.

**VLADIMIR GAJŠEK:** Moja misel je, da mora biti interpretacija pesništva vendarle poglobljena tudi s filozofskimi, estetskimi, poetološkimi, stilnimi in drugimi elementi. Če bi brali Hölderlina samo kot nekega samotarja, mislim, da bi bilo to premalo. To velja za vsako poezijo in za slehernega pesnika, ki ima kaj povedati in izpovedati. Samota je premalo, čeprav je samotar tudi lahko pesnik.

**BORJA BOLČINA:** Imam še eno vprašanje. Profesor Snój je rekel, da je Hölderlin v poznih himnah presegel pesnitev *Kruh in vino*. Himen sicer nisem bral, sem pa *Kruh in vino*, vendar nisem čisto prav razumel, v čem naj bi Hölderlin presegel to pesnitev. Kajti Oče se kot sinteza krščanskega in grškega pojavlja že v njej. To sintezo pravzaprav simbolično kažeta kruh in vino kot sveta darova, čeprav nista šele od Kristusa, »dvojni dar«, kot je prej rekel profesor. Hölderlin namreč najprej pravi, da je »nebeški zbor zapustil nekatere nam darove«, potem pa ju natančneje določi kot kruh in vino. In vloga pesnikov je, kot je točno rekel profesor, da ohranjajo in negujejo to sveto sled, s katero nebeščani ostajajo na zemlji, da ne izgine. To torej ni sled le za Kristusom, temveč za nebeškim zborom, katerega del je tudi Kristus. Rekel bi še, da se besede »on ostaja in sam prinaša sled pobeglih / Bogov navzdol brezbožnim v njihovo temo« po mojem ne nanašajo na Kristusa, saj je v tem delu pesnitve ves čas govor o Dionizu. Na ostajanje Kristusa naletimo nekaj verzov pozneje: »Toda dotlej se kakor baklonosec Najvišjega / Sin, Sirijec, spušča navzdol med sence.« Ostajanje obeh, Dioniza in Kristusa, pa je treba razumeti v smislu kruha in vina, ki

sta zato sveta (in to vlogo udejanjata le ob pomoči pesnika, kar je njegova eminentna naloga). V zadnjem citatu je »toda dotlej« čas do prihoda »prihajajočega boga«. Se pravi, da prihajajoči bog ni Kristus, ki je le njegova sled v vmesnem času »dotlej«. Sledijo namreč verzi: »... brez src smo, sence, vse dokler / Ne bo naš oče Eter, prepoznan, pripadel vsakomur in vsem«.

**VID SNOJ:** Tu gre za napoved, kolega. Ti verzi, s katerimi se končuje elegični ciklus *Kruh in vino*, napovedujejo Hölderlinovo pozno himniko, ki doseže vrh v himni *Slovesnost miru*. To je vrh razodetja. Profesor Kos je rekel, da je Knez miru v tej himni Kristus in da na to kažejo nekatere krščanske vrednote, kot so mir, ljubezen in dobrotu. Po mojem je »Knez miru«, nasprotno, poimenovanje Najvišjega, čeprav to ni moja domislica, ampak že domneva Petra Szondija v razpravi, ki je izbruhnila ob objavi *Slovesnosti miru* sredi petdesetih let prejšnjega stoletja. Utemeljevati Szondijevo domnevo bi bilo za naš pogovor prenaporno, menim pa, da verza o razodetju očeta Etra s konca elegičnega cikla *Kruh in vino* kažeta na to, kdo je Knez miru. To je sicer mesijanski naziv, vzet iz preroka Izaije. Vendar Knez miru pri Hölderlinu ni odposlanec Najvišjega kakor pri Izaiji, ampak Najvišji sam.

Gre le za enega izmed primerov, v katerih se Hölderlin odmakne od izročila. Na začetku svoje intervencije ste, kolega, opozorili na verz iz osme elegije *Kruha in vina*, po katerem je ljudem v ubožnem času zapustil darove nebeški zbor, ne le Kristus. Drži. Vendar je Kristus zadnji med bogovi in prav v njegovih darovih, darovih *zadnjega boga*, se ljudem podarja božje v ubožnem času. V tem, da je zadnji, ga Hölderlin pesni drugače, celo proti krščanskemu izročilu. Grški bogovi, razodeti v božjem dnevu, za Hölderlina niso demoni, tako kot, recimo, za zgodnje krščanske pisce. Še enkrat: med njimi in Kristusom ni zareze, ampak kontinuiteta. Kristus je v himni *Edini* Heraklov in Dionizov brat, kot je prej opozoril Aleš, in prav kot *eden izmed bogov je zadnji med njimi*, ta, ki prinaša božje v ubožni čas.



**BORJA BOLČINA:** Se pravi, da je napredek v Hölderlinovih poznih himnah vrnitev h Kristusu? Moje branje *Kruha in vina* je, da so vsi grški bogovi in tudi Kristus zgolj emanacija nečesa drugega, kar se razodeva prek njih in svetih darov. Zato sta kruh in vino sveta in sta pričevanje Najvišjega. Kdo ali kakšno je Najvišje, pa verjetno nikoli ne bomo mogli reči ...

**VID SNOJ:** ... oziroma šele takrat, ko bo, kot pravi Hölderlin, napočil praznik ali slovesnost miru.

**JANKO ROŽIČ:** Rad bi se vrnil k ugotovitvi, da poezija sama, s tem ko se odpre navdihu, vabi v sestop svetega. Poezija ni projekcija, ni provokacija, temveč je prej evokacija. Če zamenjujemo to dvojje, v projekciji lahko vsako stvar izredno hitro usmerimo na tisto izginjajočo pot perspektive, ki se vedno znova pokaže kot iluzija.

Če se vrnemo v neko zelo zgodnje alkimistično obdobje, ko se je v študentskih dialogih med Hölderlinom, Schellingom in Heglom v tübingenški *Stiftung* kalila nemška klasična misel, in poskušamo ugotoviti, kateri so tisti pojmi pri Heglu, ki bi lahko napovedovali Kneza miru, ne moremo mimo njegovih definicij plemenite občosti, odsotnega monarha in nove mitologije, v katerih lahko prepoznamo senco Napoleona ali, pozneje, morda celo *Führerja*.

»Kar pa ostaja, ustanavljajo pesniki,« pravi Hölderlin, in kar ostaja v poeziji, je predvsem odprtost, ki jo je prej lepo prizemljal gospod Kocijančič. Hölderlin v nekem pismu pravi, da je šel korak dlje čez kantovsko mejo kot Schiller. Pri tem misli na bistveno razločitev med mislijo in bitjo, ki jo je v kratkem, vendar lucidnem fragmentu *Sodba in bit* zarisal kar na platnico svojega izvoda Fichtejevega *Vedoslovja*. V tem fragmentu je bit zanj neka predsodbena enotnost, ki je ne moremo misliti, ker se je ne da podvreči sodbi in razločevanju. Če preudarim v slovenščini: zavest, da »bit je«, nosi v sebi sleherno »bitje«, pa ne zato, ker misli, temveč zato, ker je. Ključen problem našega razmerja do resničnosti je prav identiteta misli in biti, ki se vleče od Parmenida prek Karte-

zija in Hegla do zdaj. Če misli in ideje v 20. stoletju ne bi bile tako prepoudarjane, zaradi idej ali ideologij ne bi moglo biti žrtvovano toliko živih bitij.

Poglejmo na to še prek Prešernovega *Pevca*. V tej pesmi lahko vidimo, kako natančno, čeprav v izredno težkih razmerah, Prešeren vztraja pri tem, naj pevec »trpi brez miru«. Naučiti se je treba trpeti in potrpeti, kajti Knez miru lahko kaj hitro vrže senco iluzije. Prešeren je tudi zapisal:

Kar je, beži.  
Al' beg ni Bog,  
ki vodi vekomaj v ne-bo,  
kar je, kar b'lo je in kar bo?

Če se v današnjem – ne samo ubožnem, temveč tudi ubežnem – času, ki ga je tako natančno napovedal Prešeren, želimo izogniti hudi projekcijski mašineriji, moramo spoznati mehanizme, ki nas lovijo v mreže virtualne resničnosti. Problem je v projekcijah, iz katerih se izdelujejo projekti, in v projektih, iz katerih rastejo projektili. Ta sredstva za posredovanje uničijo cilj, v katerega so uperjena, namesto da bi ga mi sami s svojo izkušnjo na poti neposredno obogatili. Vedno znova se je dobro vrniti k tisti meji, kjer se človečnostno spet lahko pokaže kot večnostno.

Večni izziv je prav meja med poezijo in filozofijo, vpetost petja, petje mišljenja in mišljenje petja. Dobro bi bilo preseči stalni spor med pesniki in filozofi, ki se vleče že od Platona, in srečevanje obrniti v tvorno sodelovanje. Upajmo, da se to, kar se je dogajalo v 20. stoletju, ko so bili pesniki najbolj zlorabljeni in filozofi zaslepljeni, ne bo več ponovilo. Hölderlina je pograbil in zlorabil nacistični propagandni stroj, Heidegger pa je po odstopu z mesta rektorja in obratu od nacističnega sistema poskušal rešiti pesnika v globljih razsežnostih njegove poezije. V času terorizma je naš svet še vedno potopljen v nihilizem, v to, kar Kosovel izredno lepo imenuje z besedo »nihilomelanholija«. Pesnik in študent filozofije je ključna pojma staknil s podobno natančnostjo kot Faraday, ki je prvi povezal elektriko in magnetizem, ter pokazal, da

je nihilizem skupaj z melanholijo mogoče preseči.

Na vprašanje, kateri izmed slovenskih pesnikov se lahko primerja s Hölderlinom, je profesor Kos rekel, da morda Kocbek. Kocbek v slovenskem prostoru še ni bil premišljen tako, da bi bila res prepoznana dejanska globina in vpogled njegovega pesništva. V eseju *Mali in veliki narodi* izredno močno pove in napove, da bodo mali narodi v svoji izredni vrednosti zaživeli šele tedaj, ko bo Evropa uredila svoje gospodarstvo v velikih naravnih kompleksih in bo v njej nastal nov politični red, ki se bo spojil s človekovim osebnim smislom. Kocbek je torej že pred drugo svetovno vojno, ko njegova misel še ni bila obremenjena z grozo vojne, jasno videl, v katero smer se bo razvijala Evropa.

Na koncu bi rad profesorju Kosu namenil vprašanje. Nekje sredi devetdesetih let ste, gospod profesor, rekli, da je ena izmed stvari, ki bi jo morda spremenili, če bi se jo dalo spremeniti, vaša recepcija Kocbeka leta 1952. Vendar moram reči, da sem bil ob filmu o Kocbeku, ki je bil predvajan leta 2004 ob stoletnici njegovega rojstva, precej razočaran, ker ste ga spet prikazali kot velikega razkolnika, ki naj bi s svojim razmišljanjem o Španiji v slovenskem prostoru predvsem sprožil razkol. Res je ravno nasprotno, namreč da je videl globlje in dlje kakor drugi, pa ne samo kot pesnik – jezikovnega mojstrstva mu niso oporekali nikoli –, temveč tudi kot človek. Ali ni zelo zgodaj uvidel, v katero smer bo naravnan evropski razvoj? Ali ni že v tridesetih letih verjel v vrednote, ki jih je v šestdesetih letih potrdil II. vatikanski koncil, in jih varoval? Ali z zahtevo po samoodločbi narodov v avnojskih sklepah ni vsaj posredno omogočil pravne osamosvojitve Slovenije?

Kocbek je posegal v realen prostor na vseh ravneh, ki smo jih nocoj ugotavljali tudi pri Hölderlinu – od pesniške in filozofske do teološke. Še več, ni se ogibal niti politične ravni, in morda je prav zato še zdaj spregledan.

**JANKO KOS:** No, hotel sem nekaj reči o Hölderlinu, ampak prej še mimogrede o Kocbeku. Kocbek je na različnih

ravnih različen. Kot politik ni sprejemljiv. Kot prozaist, pisec knjige *Strah in pogum*, je za moj občutek problematičen, ker je to ideološko delo. Nekaj drugega pa je kot pesnik. Kot pesnik je tisto, o čemer ste govorili vi, kolega.

Zdaj pa o Hölderlinu. Če sem prav razumel gospoda Kocijančiča, se da tudi Hölderlinove pozne himne brati kot čisto poezijo, kot poetičnost.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Pravzaprav bi bilo to nujno, čeprav tudi ta pogovor dokazuje, kako je težko ... Heideggrova veličina je vsilila razlagalsko paradigmo, ki ji težko ubežimo, četudi nam v resnici onemogoča brali Hölderlinovo poezijo kot poezijo.

**JANKO KOS:** Strinjam se s tem, da se da Hölderlina brati kot poezijo, njegova poezija je poetična v najčistejšem pomenu. Če človek bere Goethejeve himne, iz katerih je gotovo zrasel – te himne v prostih ritmih iz sedemdesetih let 18. stoletja so bile zanj model –, se zdijo nepoetične v primerjavi z njegovimi.

V čem je razlog za to? Pustimo ob strani teologijo, filozofijo in ne vem še kaj: Hölderlinove pesmi, zlasti himne, so za naš moderni okus poetične v najčistejšem pomenu besede prav zato, ker so včasih skrivnostne, celo nerazumljive. Nerazumljivost je po Hugu Friedrichu, ki Hölderlina sicer ni razglasil za predhodnika moderne poezije, eden izmed pogojev poetičnosti, in mislim, da je to res. Pri Hölderlinu preseneča disociativnost, prelivanje iz pomena v pomen, preskakovanje, ki ga nekateri povezujejo z disociacijo njegove misli na prehodu v duševno bolezen. Toda to sploh ni pomembno. Za nas moderne ljudi je tisto, kar je logično, kar je preprosto, nekako preveč enostavno, nepoetično.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Seveda, povsem se strinjam. A ravno tu nastopijo najtežja hermenevtična vprašanja. Kaj pomeni ta razpad na najgloblji ravni? Po mojem je povezan s samoto, o kateri sem prej govoril. Pri njej pa v zadnji instanci ne gre za kakršno koli duševno stanje. Kakršno koli psihologizirajoče branje te poezije je prekratko, daleč

prekratko. V upesnjevanju svoje samote Hölderlin izraža izkušnjo sveta na način, ki ga je zmožna samo poezija. Privatnost njegove religioznosti ni ekscesna objektivno, ampak kaže eks-ces religioznega postavljanja samega. Hölderlin razkriva krizo religioznosti s tem, da mu uspeva privatna religija, ne s tem, da mu ne bi uspevala. V tem je temeljni paradoks. Somrak njegovega sveta je globlji od psihične in »duhovne« dimenzije v njuni epifenomenalnosti: gre za somrak same sebe vedoče božanskosti. Njegove pesmi prav pri tem izgubijo vsako retoričnost, v katero je včasih zapadel v svoji zgodnji fazi: v *ontološki* izolaciji postanejo intimno mojstrstvo, ki nas še dandanes fascinira in navdušuje. Posamezne verzije poznih himen so ravno cizeliranje, mukotrpno klesanje pred sabo in od-govornostjo lastne izkušnje. Njihova zapletenost ni namerna, ni afektirana tako, kot je dostikrat v moderni poeziji, ampak je preprosto sled zadnje pristnosti zapisovanja.

**JANKO KOS:** Vprašanje je samo, ali se da njegovo poezijo zmeraj in povsod brati v tem smislu, kot čisto poezijo. Ali Nemeč, ki sliši o nemštvu in grštvu in tako naprej, to lahko sprejme kot čisto poezijo? Ali pa kristjan, ko bere o bogovih, ki so združeni s Kristusom v isto vrsto? Je to mogoče?

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Lahko jo sprejme, kolikor v teh pesmih vidi zapis radikalne izkušnje, ki ni v ničemer zavezujoča in tudi nima te pretenzije. Problem nastopi, ko poezijo beremo tako, kot to počne Heidegger – kot nekakšno sveto spisje. Potem seveda lahko iz tega ekstrahiramo nekakšno teologijo, filozofijo religije, zgodovine in politike, ki se zdi nekakšna ekstravagantna gnoza, vendar je takšno početje bržkone irelevantno za razumevanje Hölderlinovih besedil. Reflektirati bi bilo treba nekaj drugega: zakaj je taka investicija sploh potrebna? In za koga?

**JANKO KOS:** Ali bi Hölderlina na tej ravni lahko vzporejali z Rimbaudom?

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Ja, zelo blizu sta si prav zaradi poslednje eksistencialne resnobe in odtrganosti od – meta-

fizično razumljenega – okolja: odtrganosti, v kateri razpade in se izoblikuje beseda. Pri obeh je videti, da je vretje besede v samoti metafizično-kemijski recept za nastanek izraza, ki »ostaja« prav zato, ker ga »utemelji pesnik«. Ko Hölderlin govori o pesnikih, govori pravzaprav o sebi. To je tisto, kar ga zanima. V tem se navsezadnje tudi kaže njegova samota.

**VID SNOJ:** Tudi meni se je, Gorazd, tako kot profesorju Kosu zazdelo, da v Hölderlinovem pesništvu vidiš »čisto poezijo« – čeprav najbrž ne mallarméjevske *poésie pure* –, ki zahteva čisto branje. Vendar je čisto branje v tem primeru že neka hermenevtika, ali ne? Hölderlinovo pesnjenje na neki način misli, je *das denkende Dichten*, »misleče pesnjenje«, kot ga je poimenoval Heidegger. In mislečemu pesnjenju se najbrž ne da približati drugače kot hermenevtično.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Nesporazum je v naslednjem: seveda je bil Hölderlin misleč pesnik v eminentnem pomenu, vendar misleč prav s tem, da je pesništvo skušal sprostiti kot svojsko, neprevedljivo mišljenje. Poezija misli kot poezija. V pismu, ki sem ga že navedel, Hölderlin lepo pove, kako se je ovedel, da »ga nobeno govoričenje o afektaciji, pretiravanju, častihlepju, čudaštvu ne sme odvrniti od tega, da bi se z vsemi močmi bojeval za to – in se z vso ostrino in nežnostjo oziral na to –, kako vse človeško v sebi in drugih privedi v čedalje bolj svobodno in notranje sovisje«. Morda to leti na Hegla, ki rad spodbuja s podobno retoriko (filozofsko mišljenje se mora odpovedati vsakemu hrepenenju, čustvu, afektu in tako naprej, vztrajati mora v goloti, čistosti spekulacije ...). Hölderlin, nasprotno, želi reči: nihče me ne bo več prestrašil z govorom o tem, da posameznik ne sme izražati osebne občutja. Brez tega ni pesnjenja. *Neprevedljivega pesniškega mišljenja*.

**JANKO KOS:** Želim odpreti še ta problem: ali se nam ne zdi, da je Hölderlin v nekem oziru premagal Hegla v evropski kulturni, zlasti literarni zavesti? Mislim na zrelega, poznega Hegla, ki je popolno zanikanje mladostnega prijatelja Hölderlina. Po Heglu pesništvo ne velja več. Zdaj je čas zna-

nosti, filozofije, se pravi čas prozaičnega, ubožnega časa, ni več vrnitve v poetični čas Grkov in tako naprej. Mladostno prijateljstvo se je očitno razšlo in razkrečilo v dvojje popolnoma nasprotnih si pozicij. Ali je torej Hölderlin presegel Hegla, ki se je nadaljeval v Marxu?

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Sam ne bi želel govoriti o preseganju ali premagovanju. Ob vsem občudovanju do Hölderlina imam distanco do izkušnje bivanja, ki se artikulira v njegovi poeziji, tako kot ob občudovanju do Hegla čutim podobno odmaknjenost do tega, kar od njegovih misli lahko razumem. Predvsem pa ne verjamem, da nas takšne primerjave pripeljejo daleč. V obeh primerih gre kratko malo za to, da poskušamo opus, ki je pred nami, razumeti kot izraz totalitete. Neke izkušnje biti, ki je paradokсно edina. Kot sled hipostaze. Tujost prvega in drugega je brez primere, tako kot njuna fascinantnost; oba opusa sta pred nami v nekakšni hkratnosti in ne izrivata drug drugega.

**JANKO KOS:** Če lahko rečem samo še tole: dandanes je dilema, ali bomo s Heglom rekli, da je treba sprejeti ubožni čas, nanj pristati, se vanj vklopiti, ali pa se izločiti, tako kot se je Hölderlin. To je dilema, še zmeraj.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Ubožni čas je zgolj metafora v neki pesmi. Je povsem osebna, za-sebna, ne zgodovinska kategorija. Nihče razen Hölderlina ni stal v ubožnem času, v katerem to, kar ostaja, utemeljujejo pesniki. Če pa to metaforo razumemo kot nekak orakelj in se z njo lotimo analitike sodobnosti, zgrešimo tako pomen metafore kot sodobnosti. Sam postopek je miselni *nonsense*, kapitulacija hermenevtike in mišljenja. Velja nasprotno: misel, ki misli svoj čas, mora znotraj njega misliti smisel metafore, ki mu je izročena kot nekaj tujega in radikalno osebnega. Odgovor na vprašanje »čemu pesniki?« predpostavlja nič manj in nič več kot metaontologijo sveta, kjer je pesništvo sploh mogoče. Kjer nam ta prisopodba v svoji zasebnosti lahko spregovori.

**PAVEL FAJDIGA:** Nočem prekiniti debate, ampak bi se rad le nekoliko ustavil pri Gorazdovih izzivalnih trditvah.

Na to, kar praviš, Gorazd, bi spet navedel vprašanje: čemu potem pesniki?

**JANKO ROŽIČ:** Morda je to vprašanje zanimivo prav kot vprašanje. Zdi se mi, da Hölderlin preseže romantiko, ki konstruira svoj prostor predvsem z odgovori. Preseže jo s tem, da ostane odprt za bistveno vprašanje: »Čemu pesniki v ubožnem času?« To vprašanje je njegov najpogosteje citirani verz in ne trka samo na romantiko, temveč na celotno novoveško paradigmo, na projekcijske mehanizme kot posledico določenega in določujočega pozitivističnega načina mišljenja, ki prek pozabe biti ne spreminja samo stvari v produkte, temveč tudi ljudi v stvari. Ali ni bolj kot pika na i vseh informacij, ki jih skoz veletok informacijskih tehnologij vodi pozaba biti, pomembna pika pod vprašaj, pod naša osebna in skupna spraševanja o smislu in resnici biti? Ključ za izhod iz nihilizma navidezne resničnosti, ki ni navidezen, je vprašanje, ki si ga lahko postavi samo vsak sam, skupaj pa lahko takšna vprašanja oblikujemo v odgovor z vso odgovornostjo.

Vzemimo izmed trojice filozofov tretjega, Schellinga, ki je bil na začetku, dokler mu ni ponudil službe Fichte, zagovornik Hölderlinovih filozofskih raziskav. Pozneje, ko je bil Hölderlin kot neprišteven zaprt v stolp v Tübingenu, Hegel pa je kot zrel filozof predaval svojo filozofijo na berlinski univerzi, je prav Schelling, izhajajoč iz nekaterih Hölderlinovih predpostavk, postal Heglov najstrastnejši nasprotnik poleg Schopenhauerja. Medsebojno razmerje trojice filozofov, »tübingenških cimrov«, je vsaj zame izredno pomembno za razumevanje današnjega časa, predvsem 20. stoletja, saj kaže, kako se misel prek različnih interpretacij lahko prenaša skoz različne generacije. Zato mislim, da je vprašanje, ki ga je prej postavil gospod Kos, legitimno. Kajti marksizem je materializiral heglovsko strukturo, obrnil jo je na glavo ali pa na noge, odvisno od tega, s katere – idealistične ali materialistične – strani pogledamo. Ali ni tudi sodobna informacijska civilizacija zasnovana na zelo podobni strukturi,



katere prispodoba bi bila lahko *camera obscura*, pa ne samo zato, ker je projekcija navidezne resničnosti obskurna, temveč ker svet, ki ga projicira in producira, stoji na glavi?

Spraševanje, čemu pesniki, čemu filozofi, je še toliko bolj pomembno v času, ko marsikdo zamahne z roko in reče, ah, ta je pa filozof ali ta je pa pesnik – in to ne pomeni ničesar drugega kot izgubo časa. Zato bi bilo med filozofi in pesniki res dobro odpreti kreativno polje medsebojne izmenjave, ne več izključevanja, ker se tisti, ki vodijo ta ubožni oziroma ubežni svet, o tem ne sprašujejo, temveč delujejo avtomatično. Projektile pa so uperjeni – samo še mala rdeča lučka in pritisk na gumb. Zato bi bilo pot kot metodologijo vendarle dobro odpreti tako, da bi se prek znamenj ob poti učili in s svojo izkušnjo bogatili cilj, vmes pa drug drugemu omogočali, da vsak izrazi svoje pričevanje.

**PAVEL FAJDIGA:** Predlagam, da s temi besedami sklenemo večer. Zahvaljujem se vam za sodelovanje.



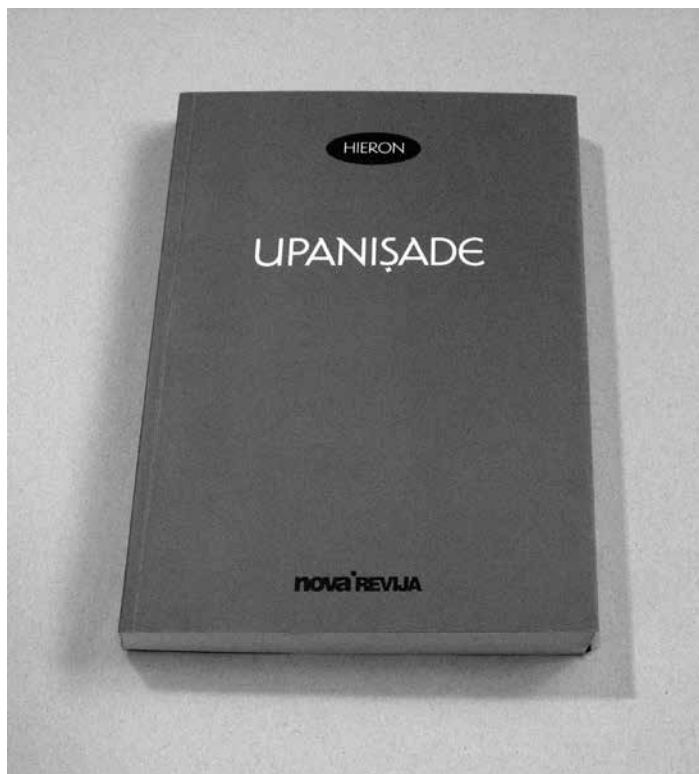


Izhodiščno vprašanje za razpravljanje ob knjigi  
Lenarta Škofa  
*Upanišade*  
*Besede vedske Indije:*

»Koliko bogov je?«

Uvajalec večera  
DR. LENART ŠKOF

15. februar 2007



Lenart Škof  
*Upanišade – Besede vedske Indije*  
S prevodom in komentarjem upanišad Bele Yajurvede  
Ljubljana: Nova revija, 2005

## IZBRANI ODLOMEK

### Deveta brāhmaṇa (3.9)

- 1 Potem ga je začel spraševati Vidagdha Śākalya: »Koliko bogov je, Yājñavalkya?« Odgovoril je z *nividom*, ko je rekel: »Toliko, kolikor jih je v *nividu*, Vsem bogovom<sup>1</sup> – tri in tristo in tri in tri tisoč.«
- »Om!« je rekel, »toda koliko je zares bogov, Yājñavalkya?«
- »Triintrideset.«
- »Om!« je rekel, »toda koliko je zares bogov, Yājñavalkya?«
- »Šest.«
- »Om!« je rekel, »toda koliko je zares bogov, Yājñavalkya?«
- »Trije.«
- »Om!« je rekel, »toda koliko je zares bogov, Yājñavalkya?«
- »Dva.«
- »Om!« je rekel, »toda koliko je zares bogov, Yājñavalkya?«
- »Eden in pol.«
- »Om!« je rekel, »toda koliko je zares bogov, Yājñavalkya?«
- »Eden.«
- »Om!« je rekel, »toda katerih je potem tri in tristo in tri in tri tisoč bogov?«
- 2 Rekel je: »To so njihove moči (*mahimāna*), v resnici pa je triintrideset bogov.«
- »Katerih je teh triintrideset?«
- »Osem Vasujev, enajst Ruder, dvanajst Āditiy – teh je enaintrideset. Še Indra in Prajāpati – in skupaj jih je triintrideset.«

- 3 »Kateri so Vasuji?«  
 »Ogenj, zemlja, veter, ozračje, sonce, nebo, mesec in zvezde. Ti so Vasuji. Ker v njih počiva vse dobro (*vasu*), zato so Vasuji.«
- 4 »Kateri so Rudre?«  
 »Teh deset dihov (*prāṇa*) v človeku, enajsti je sebstvo (*ātman*). Ko ti odidejo iz smrtnikovega telesa, tedaj se [ljudje] jočejo (*\*rud-*). Zato so Rudre, ker povzročijo, da jočejo.«
- 5 »Kateri so Āditye?«  
 »Resnično, dvanajst mesecev v letu, ti so Āditye (*ādity-āḥ*). Kajti oni gredo (*yanti*) tako, da odnesejo (*ādadānāḥ*) ves svet. Zato so Āditye, ker gredo tako, da odnesejo ves svet.
- 6 »Kdo sta Indra in Prajāpati?«  
 »Indra je grom, Prajāpati je žrtev.«  
 »Kaj je grom?«  
 »Blisk.«  
 »Kaj je žrtev?«  
 »Žrtvene živali.«
- 7 »Katerih je šest?«  
 »Ogenj in zemlja, veter in ozračje, sonce in nebes – teh je šest, kajti šest jih tvori ves svet.«
- 8 »Kateri so trije bogovi?«  
 »Ti trije svetovi, saj v njih prebivajo vsi ti bogovi.«  
 »Katera sta dva bogova?«  
 »Hrana (*anna*) in dih (*prāṇa*).«  
 »Kateri je eden in pol?«  
 »Ta [veter], ki očiščuje.«
- 9 »Pravijo pa: ‚Ko tukaj piha kot eden, kako je potem eden in pol (*adhyardha*)?‘ « »Ker se ves svet v njem napolni (*adhyārdh-*), je eden in pol.«  
 »Kateri je en bog?«  
 »Dih (*prāṇa*). Pravijo mu *brāhman* ali *tyad*.«
- 10 »Zemlja je njeno prebivališče, ogenj svet, pamet svetloba – ta, ki bi spoznal to osebo (*puruṣa*), najvišji cilj vsakega

- sebstva, ta bi bil zares vedec (*veditr*), Yājñavalkya,« [je rekel Vidagdha Śākalya.] »Resnično, poznam to osebo, o kateri si govoril, najvišji cilj vsakega sebstva,. Ona je prav tisto, kar je ta telesna oseba. Povej pa mi, Śākalya, katero je njeno božanstvo,« [je rekel Yājñavalkya.]
- »Nesmrtno,« je odvrnil.
- 11 »Želja (*kāma*) je njeno prebivališče, srce svet, pamet svetloba – ta, ki bi spoznal to osebo (*puruṣa*), najvišji cilj vsakega sebstva, ta bi bil zares vedec (*veditr*), Yājñavalkya,« [je rekel Vidagdha Śākalya.] »Resnično, poznam to osebo, o kateri si govoril, najvišji cilj vsakega sebstva. Ona je prav tisto, kar je ta oseba [ki sestoji] iz želje. Povej pa mi, Śākalya, katero je njeno božanstvo,« [je rekel Yājñavalkya.]
- »Ženske,« je odvrnil.
- 12 »Pojavne oblike (*rūpāṇi*) so njeno prebivališče, vid svet, pamet svetloba – ta, ki bi spoznal to osebo, najvišji cilj vsakega sebstva, ta bi bil zares vedec, Yājñavalkya,« [je rekel Vidagdha Śākalya.] »Resnično, poznam to osebo, o kateri si govoril, najvišji cilj vsakega sebstva. Ona je prav tisto, kar je tista oseba v soncu. Povej pa mi, Śākalya, katero je njeno božanstvo,« [je rekel Yājñavalkya.]
- »Resnica,« je odvrnil.
- 13 »Prostor je njeno prebivališče, sluh svet, pamet svetloba – ta, ki bi spoznal to osebo, najvišji cilj vsakega sebstva, ta bi bil zares vedec, Yājñavalkya,« [je rekel Vidagdha Śākalya.] »Resnično, poznam to osebo, o kateri si govoril, najvišji cilj vsakega sebstva. Ona je prav tisto, kar je ta oseba, ki prebiva v sluhu, odmevu. Povej pa mi, Śākalya, katero je njeno božanstvo,« [je rekel Yājñavalkya.]
- »Strani [neba],« je odvrnil.
- 14 »Tema je njeno prebivališče, srce svet, pamet svetloba – ta, ki bi spoznal to osebo, najvišji cilj vsakega sebstva, ta bi bil zares vedec, Yājñavalkya,« [je rekel Vidagdha Śākalya.] »Resnično, poznam to osebo, o kateri si govoril, najvišji cilj vsakega sebstva. Ona je prav tisto, kar je ta

- oseba [sestavljena iz] sence. Povej pa mi, Śākalya, katero je njeno božanstvo,« [je rekel Yājñavalkya.]  
 »Smrt,« je odvrnil.
- 15 »Pojavne oblike so njeno prebivališče, vid svet, pamet svetloba – ta, ki bi spoznal to osebo, najvišji cilj vsakega sestva, ta bi bil zares vedec, Yājñavalkya,« [je rekel Vidagdha Śākalya.] »Resnično, poznam to osebo, o kateri si govoril, najvišji cilj vsakega sestva. Ona je prav tisto, kar je ta oseba, ki je v ogledalu. Povej pa mi, Śākalya, katero je njeno božanstvo,« [je rekel Yājñavalkya.]  
 »Življenje (*asu*),« je odvrnil.
- 16 »Vode so njeno prebivališče, srce svet, pamet svetloba – ta, ki bi spoznal to osebo, najvišji cilj vsakega sestva, ta bi bil zares vedec, Yājñavalkya,« [je rekel Vidagdha Śākalya.] »Resnično, poznam to osebo, o kateri si govoril, najvišji cilj vsakega sestva. Ona je prav tisto, kar je ta oseba v vodah. Povej pa mi, Śākalya, katero je njeno božanstvo,« [je rekel Yājñavalkya.]  
 »Varuṇa,« je odvrnil.
- 17 »Seme je njeno prebivališče, srce svet, pamet svetloba – ta, ki bi spoznal to osebo, najvišji cilj vsakega sestva, ta bi bil zares vedec, Yājñavalkya,« [je rekel Vidagdha Śākalya.] »Resnično, poznam to osebo, o kateri si govoril, najvišji cilj vsakega sestva. Ona je prav tisto, kar je ta oseba, ki je povezana s sinom. Povej pa mi, Śākalya, katero je njeno božanstvo,« [je rekel Yājñavalkya.]  
 »Prajāpati,« je odvrnil.
- 18 »Śākalya,« je rekel Yājñavalkya, »kaj so te ti brahmáni morda poslali po vroč kostanj v žerjavico?«
- 19 »Yājñavalkya,« je rekel Śākalya, »katero obliko(vanje) resnice (*brāhman*) poznaš, da si prekosil v razpravi te brahmāne iz Kuru–Pañcāle?« »Poznam strani [neba] z njihovimi bogovi in podporami.« »Ker poznaš strani z njihovimi bogovi in podporami –
- 20 katerega boga imaš na vzhodni strani?«  
 »Sonce.«



- »S čim je podprto (*pratiṣṭhita*) Sonce?«  
»Z vidom.«  
»S čim je podprt vid?«  
»S pojavnimi oblikami, kajti z vidom se gleda oblike.«  
»S čim pa so podprte pojavne oblike?«  
»S srcem,« je rekel, »s srcem se spozna oblike, s srcem so torej podprte oblike.«  
»Tako je, Yājñavalkya.«
- 21 »Katerega boga imaš na južni strani?  
»Yamo.«  
»S čim je podprt Yama?«  
»Z žrtvijo.«  
»S čim je podprta žrtev?«  
»Z žrtvenimi darovi [svečenikom].«  
»S čim pa so podprti žrtveni darovi?«  
»Z vero (*śraddhā*),« je rekel, »kajti ko imaš vero, tedaj daješ žrtveni dar. Z vero je zares podprt žrtveni dar.«  
»S čim je podprta vera?«  
»S srcem,« je rekel, »kajti s srcem se spozna vera, s srcem je torej podprta vera.«  
»Tako je, Yājñavalkya.«
- 22 »Katerega boga imaš na zahodni strani?  
»Varuṇo.«  
»S čim je podprt Varuṇa?«  
»Z vodami.«  
»S čim so podprte vode?«  
»S semenom.«  
»S čim pa je podprto seme?«  
»S srcem,« je rekel, »zato takrat, ko ima nekdo podobnega sina, pravijo: ‚Kakor da je prišel iz srca! Kakor da je nastavljen iz srca!‘ – s srcem je torej podprto seme.«  
»Tako je, Yājñavalkya.«
- 23 »Katerega boga imaš na severni strani?  
»Somo [ali Mesec].«  
»S čim je podprt Soma?«  
»S posvetitvijo žrtve (*dikṣā*).«

- »S čim je podprta posvetitev žrtve?«  
 »Z resnico. Zato pravijo tistemu, ki je posvečen za žrtev: ‚Resnico govori!‘ Posvetitev žrtve je torej podprta z resnico.«  
 »S čim pa je podprta resnica?«  
 »S srcem,« je rekel, »s srcem se spozna resnica, s srcem je torej podprta resnica.«  
 »Tako je, Yājñavalkya.«
- 24 »Katerega boga imaš na mirujoči strani [ali v zenitu]?«  
 »Agnija.«  
 »S čim je podprt Agni?«  
 »Z govorom.«  
 »S čim pa je podprt govor?«  
 »S srcem.  
 »S čim pa je podprto srce?«
- 25 »O, ti norec (*ahallika*),« je vzkliknil Yājñavalkya, »ki si predstavljaš, da je to lahko [podprto] s čim drugim kakor z nami! Ko bi bilo [podprto] s čim drugim od nas, bi ga lahko psi pojedli ali pa bi ga ptiči raztrgali na kose.«
- 26 »S čim pa sta podprta ti in [tvoje] sestvo?«  
 »Z izdihom (*prāṇa*).«  
 »S čim pa je podprt izdih?«  
 »Z vdihom (*apāna*).«  
 »S čim pa je podprt vdih?«  
 »Z vmesnim dihom (*vyāna*).«  
 »S čim pa je podprt vmesni dih?«  
 »Z dihom, ki se dviga (*udāna*).«  
 »S čim pa je podprt dih, ki se dviga?«  
 »Z veznim dihom (*samāna*). To sestvo je takšno: ‚Ne – ne –; neoprijemljivo je, kajti ne da se ga zgrabiti; neuničljivo je, saj ne propade; nenavezano je, ker se ne naveže; neovirano je; ne trese se [od strahu]; ne poškoduje se. To je osem prebivališč, osem svetov, osem božanstev, osem oseb. Tisti pa, ki je te osebe odpeljujoč in pripeljujoč presegel – o upaniṣadski (*aupaniṣada*) Osebi te sprašujem! Če mi tega ne odgovoriš, se ti bo glava razletela na koščke!«

Tega pa Śākalya ni vedel in njegova glava se je razletela. Tatovi so odnesli njegove kosti, misleč, da so nekaj drugega.

27 Yājñavalkya je potem rekel: »Gospodje brahmáni, če želi, me lahko kateri izmed vas [še kaj] vpraša; ali pa me vprašajte vsi; če kdo izmed vas želi, ga lahko jaz vprašam ali pa vprašam vse vas.« Brahmáni pa si niso drznili.

28 In vprašal jih je z naslednjimi verzi (*śloka*):

Kot drevo, vladar gozda,  
takšen zares je človek.  
Lasje njegovi so listje,  
koža je lubje vsevprek.

Kri iz njegove kože pronica  
kot sok iz lubja polnega.  
Iz njega, ko ranjen je, teče –  
kot sok iz drevesa bolnega.

Meso je drevesna mehkoba,  
kite so vlakna – zares.  
Kosti so drevesna trdota  
in mozeg stržen je dreves.

Posekano zraste drevo,  
iz korena še vnovič vzide!  
Ko s smrtjo posekan je smrtnik –  
iz korena katerega zdaj misliš, da pride?

„Iz semena“ – ne reci,  
saj to njegovo je svojstvo.  
Kot drevo, ki pride iz semena,  
že pred smrtjo bi iskal si rojstvo!

Izkoreninjeno, ne rodilo  
drevo bi se znova.  
In s smrtjo smrtnega bitja –  
kje misliš, da kal je njegova?



Enkrat rojen več ne nastane,  
saj kje naj se vnovič rodi?  
*Bráhman* je znanje, blaženost, dar.  
Darujočih je dobro in tega, ki ve –  
in tega, ki trdno stoji.

[Str. 76–85]

## POGOVOR

**PAVEL FAJDIGA:** Dober večer! Lepo pozdravljeni!

Ko sem premišljeval o tem, kako naj odprem peti Philologosov večer, sem ugotovil, da nocošnjemu srečanju ne moremo odreči slovesnega značaja. Zbrali smo se namreč ob nagovoru starodavnega indijskega besedila po imenu *upanišada*. Prvotni pomen te besede je »sesti k nekomu«. In prav to bomo nocoj naredili: sedli bomo k vznožju besedila, katerega čas in prostor nastanka sta nam (docela?) tuja, in mu prisluhnili. Naše prisluškovanje pa gotovo ne bo mogoče brez izostrenega posluha in kančka skepse. Izostrenega posluha za to, kar nam besedilo sporoča, in kančka skepse do tega, kar bomo *mi* slišali v njem. Izogniti bi se morali skušnjavi, da starodavno ubesedovanje preložimo v sodobni evropski diskurz in vzhodno mišljenje priličimo našim utečenim miselnim vzorcem. Skušnjava je namreč velika in močna: védenje, ki temelji le na prepoznavanju, nas nikoli docela ne zadovolji, in želja po tem, da bi v mnogoterosti našli skupni imenovalec, je vselej nepotešljivo vztrajna.

V tem oziru je knjiga Lenarta Škofa *Besede vedске Indije* hkrati privlačna in izzivalna. Z izčrpnimi opombami opremljen prevod spremljajo prevajalčeve »Študije iz primerjalne filozofije« ter dodatek Mislava Ježića o miselni in duhovni vsebini upanišad. Njima smo lahko hvaležni za to, da sta nam upanišade približala in odgovorila na nekatere zagate, ki se pojavljajo pri njihovem tolmačenju. Preden prepustim besedo nocošnjemu gostu, mi dovolite, da ga še predstavim: filozof in teolog Lenart Škof je docent za zgodovino religij na Fakulteti za humanistične študije Koper, vodja filozofskega oddelka na tej fakulteti in znanstveni sodelavec na Znanstveno-raziskovalnem središču Koper. Prosim!

**LENART ŠKOF:** Hvala lepa. Najprej sem dolžan opravičiti, ker profesor Ježić zaradi prestavljenega termina ni mogel priti. Z njim bi bil ta dogodek gotovo boljši.

Poskušal bom predstaviti del svoje knjige, predvsem odlomek, ki ste ga dobili po elektronski pošti in ki ima zelo pomenljiv naslov: »Koliko bogov je?«.

Govoriti nameravam o henoteizmu, politeizmu in monoteizmu, kajti vse to se združuje v indijski religiji, se vprašati o naravi spraševanj o bogu in o tem, kateri je poglavitni bog tega odlomka oziroma upanišad, ter podati še filozofsko-etično interpretacijo diha, da bi se približal fenomenologiji – kot bomo videli – precej telesnega govora, ki ga najdemo v njih. V upanišadski misli je namreč v ospredju telo, srce pa se bo pokazalo za osrednji telesni ali psihofizični organ upanišadske osebe.

Če začnem pri Alainu Daniélouju, francoskem poznavalcu vedskega obdobja indijske religije: nekje je zapisal, da lahko vedsko religijo oziroma staro vedsko religioznost izrazimo, kot da bi igrali na flavto. Bogov je veliko, kot je veliko odprtin na flavti, in katero koli melodijo zaigramo, se bo pojavil ta ali oni bog, odvisno od tega, koliko odprtin bomo pokrili.

To je že tipičen pristop k henoteizmu, ki ga je utemeljil Max Müller, začetnik religiologije, ki je deloval med letoma 1823 in 1900. Müller je med drugim v angleščino prevedel *Kritiko čistega uma*, vendar je znan predvsem kot indolog, pa tudi kot eden izmed začetnikov antropologije religije in pripadnik intelektualizma v tradiciji te discipline. Skupaj z drugimi antropologi in religiologi tistega časa je bil prepričan, da je mogoče razumsko dojeti bistvo religije, in je še pripadal obdobju, ki je sodilo o tem, kaj ima status religije in kaj ne. Tako je, recimo, za nilotsko in podobne religije dejal, da to niso religije. To pa ni brez pomena za našo témo. Če se sprašujemo o tem, koliko bogov je, moramo najprej zamejiti območje: dandanašnji v območje antropologije religije spadajo tudi religije skupnosti in družb majhnega obsega, vse od plemenskih pa do največjih monoteističnih religij.

Vračam se k henoteizmu. Henoteizem ali kathenoteizem ima dve obliki. Lahko je akutni henoteizem. To pomeni, da se – in to najbolj velja za Vede – eden izmed bogov časti kot vrhovni bog, recimo Varuna, o katerem lahko še kaj povem pozneje. Druga oblika pa je permanentni henoteizem, v katerem se spoštuje lokalnega ali nacionalnega boga kot zavetnika mesta, s tem da so druga božanstva naroda ali mesta nižja v primerjavi z njim. Takšen bog je na primer Marduk, ki je bil sprva lokalni bog mesta Babilon, in ko se je Babilon v svoji moči vzpel tako visoko, da je postal glavno mesto in sila sumersko-akadske civilizacije, je postal vrhovni bog. Preden je to postal, je spadal v kategorijo permanentnega henoteizma.

Henoteizem je za Müllerja, ki je bil intelektualist ter pripadnik viktorijanske in tudi krščanske tradicije, samo faza na prehodu v monoteizem. Toda to ne velja ravno v Indiji, čeprav je, kot vemo, razvila vrsto monoteizmov – šivaizem, višnuizem in šaktizem, tradicijo boginje in tradicijo boga Brahme, ki pa je manj prisotna in ima dandanes samo en tempelj v Puškarju, se pravi, da tudi nima toliko pripadnikov. Včasih ti trije, Brahma, Višna in Šiva, tvorijo *trimurti*, vendar niso nekakšna sveta trojica, kot jih včasih želijo interpretirati.

Če se torej vprašamo, kakšna je religioznost v Indiji dandanes, je treba reči, da pozna vrsto monoteizmov, ki se nenehno prelivajo v nekakšne politeizme. Ampak to se dogaja tudi v drugih religijah, tudi v krščanstvu, brž ko se ozremo na ljudsko raven, raven ljudske pobožnosti. Če vzamemo svetnike in angele kot nekakšna božanstva, je v Indiji podobno. Seveda: če bomo Indijce vprašali, ali so monoteisti, če jih bomo vprašali po enem, abstraktnem principu, bo to Šiva ali Višnu – skratka, razkril se bo absolutno monoteističen pogled. Če pa se bomo spustili na vaško, lokalno raven, se bodo prikazala mnoga druga božanstva oziroma naravne sile, ki jih ljudje pristno politeistično častijo skupaj z bogom, v katerega verujejo.

Odlomek, ki je pred nami, je po svoje zelo indijski. Skupaj še z nekaterimi mantrami oziroma kiticami *Rigvede* ga lahko imamo za tipično pričevanje o vedsko-upanišadski filozofiji religije ali filozofiji kot taki – za razloček od Talesove, Anaksimandrove in tako naprej. Vprašanje, koliko bogov je, terja pregled vedskega panteona tistega časa, premislek ob njem pa seveda odpira tudi mnoga druga vprašanja.

V izbranem odlomku se srečamo z mnogimi metaforami. Nekaj je tudi mest, ki so bila dodana pozneje in so interpretativno malo težja, morda celo neskladna s celoto, vendar je to usoda tekstov, ki niso šli skoz takšne redakcije kot zahodni kanonični teksti. Poleg tega obstaja ogromno različnih izdaj, ne da bi kateri izmed teh tekstov doživel kritično izdajo. Pa vendar. Gre za upanišado oziroma za odlomek ene izmed upanišad.

Kot je uvodoma povedal gospod Fajdiga, beseda »upanišada« nedvomno pomeni »sedeti spodaj«, lahko pri učiteljevih nogah. Slovensko je to »beseda«, se pravi, da pri-sedeš. Opravka imamo s podobno etimološko zgradbo, zato se tudi naslov moje knjige glasi *Besede vedske Indije*. Pomenu besede »upanišada« se lahko najbolj približamo prek interpretacije Patricka Olivella, enega izmed najpomembnejših prevajalcev upanišad našega časa. Olivell pravi, navezujoč se pri tem tudi na starejša pričevanja, da je »upanišada« tisto, kar povezuje ritualni in kozmični, makrokozmični in mikrokozmični svet. Gre torej za nekakšen trikotnik, ki ni nujno hierarhično strukturiran: bogovi so v Indiji odvisni od žrtev, za katere ne bom rekel, da jih hranijo, ampak jih vsaj vzdržujejo. In onkraj tega trikotnika obstaja nekaj, kar simbolizira beseda *bráhman*, včasih *atman*, včasih, kot bomo videli, pa tudi *prana* ali »dih«.

V eni izmed najbolj znanih rigvedskih himn *Kdo je ta bog?*, ki jo imamo v prevodu Vlaste Pacheiner-Klander, lahko prepoznamo enega izmed pristopov k vprašanju boštva ali božanstva v Indiji. Vedno, na koncu vsake kitice, naletimo na stavek: »Kdo je ta bog, ki naj častimo ga z darovi?«



Sanskrtski zaimek *kah*, »kdo«, ima tu dejansko vpraševalno funkcijo. Konec himne nakazuje, da bi to lahko bil Prajapati, vendar Prajapati ni lastno ime boga, ampak pomeni »gospodarja« ali »boga potomstva«, zato vprašanje ostaja odprto.

Druga – prav tako rigvedska – himna, ki je prevedena tudi v moji knjigi, pa je himna *O nastanku*. Ta govori o tem, kako je nastal svet, in na koncu naletimo na drugo skrajnost stare vedske religije, na negativno spraševanje:

Od kod je prišlo to izpuščanje?  
 Ali ga je ustvaril ali ne  
 ta, ki je opazovalec vsega v najvišjih nebesih?  
 On ve – ali pa je tako, da niti on ne ve?

Skratka, niti bog – morda Surya, se pravi Sonce, ali kdo drug, interpretacije so tu odprte – ne ve, kako je nastal svet. V upanišadah navadno najdemo več vprašanj kot odgovorov, to je upanišadska skepsa. Nietzschejev prijatelj Paul Deussen, veliki indolog, je imel to himno za eno izmed največjih pričevanj med religijskimi teksti, kar jih je poznal. V kitici, ki sem jo prebral, pa najdemo tudi glagol *\*vi-srj*, ki pomeni izpuščanje oziroma emanacijo. S tem imamo pred sabo odprto že celo vrsto vprašanj. Kako se v stari Indiji sploh razodeva bog? Kako je ustvaril svet?

Modelov stvarjenja je več. Imamo model stvarjenja, ki se povezuje z bogom tesarjem: to je Tvaštar, ki se včasih imenuje Savitar, pa tudi Indra in Višvakarman. Svet je lahko ustvarjen z bojem: njegov stvarnik je tedaj Indra, nacionalni bog Indijcev, ki v znanem mitu premaga Vritro ali Ahija, kačo oziroma zmaja. Vritra je dobesedno »zapora«, ta, ki kot kača drži kozmične vode zaprte v temo, in Indra, ki je gromovnik – njegovo orožje je strela –, prebije to zaporo in osvobodi nebeške vode. S tem se začne svet, kajti kozmične vode so v Indiji počelo vsega.

Tretji model je model stvarjenja iz besede, pri katerem gre za nekakšno teologijo besede. Povezan je z *bráhmanom*,

o katerem lahko pozneje še kaj povem, ali z boginjo Vac, boginjo govora.

Četrty model pa je model stvarjenja iz ljubezni, iz želje (*kama*), ki je tudi izredno pomemben element, tako kot *éros* v Grčiji. Indija je pravzaprav prežeta z *érosom* in nikakor ne dovoljuje strogega ločevanja med *érosom* in *agápe*, kot bi to morda kdo želel razumeti v krščanskem smislu. Krščanski misijonarji, ki so prišli v Indijo, so bili ogorčeni, ker so to dvoje odkrivali povezano na različnih ravneh. Imamo, recimo, dvojico, to sta Dyaus pitar (nebeški oče) in Prthivi matar: Dyaus pitar je analogen Jupitru, Prthivi matar pa je boginja Mati zemlja. Združita se, tako kot se tudi Atman lahko združi s svojo »drugo«, tisto, ki je druga od njega, s svojo drugo polovico.

Ali pa je – če končam uvod – bog, ki je vse ustvaril, to je Prajapati, gospodar potomstva, tisti, ki nekako rojeva – to bi bilo še bližje našemu pojmu emanacije –, torej se iz njega izliva, izžarčuje, izžarja svet.

To so tipi stvarjenja, ki jih najdemo že v zgodnji vedski religiji.

Samo še pripomba. Upanišadski tekst, ki je pred nami, je *Brihadaranyaka upanišada*. To pomeni, da različne vrste teksta v njej niso ločene. Kot veste (oziroma kot v uvodu knjige pišem sam), se vedski spisi delijo v samhite, brahmane, aranyake in upanišade, torej v štiri vrste tekstov. V samhitah najdemo verze, v brahmanah teološke, v aranyakah bolj ezoterične in v upanišadah, ki so nastale najpozneje, filozofske razprave. Še vedno so navzoči nekateri stereotipi, namreč da so upanišade nekaj povsem ločenega, da se v njih začnejo osamosvajati filozofski nauki in tako naprej. Vendar *Brihadaranyaka upanišada* že s svojim naslovom pove, da gre za brahmana-aranyaka-upanišado, se pravi za vse to troje skupaj, zaradi česar je v njej tudi toliko ravni. Imamo teološke vidike, mitske in ritualne, žrtvovalne obrazce, začetek filozofskih naukov in ezoterične nauke, ki spadajo v aranyako. Ta upanišada je skupaj s *Chandogyo upanišado*

verjetno sploh najstarejša, po vsej verjetnosti je nastala v 8. in 7. stoletju pr. Kr. Ker je hkrati tudi brahmana, to pomeni, da nekateri njeni deli segajo nazaj do leta 1000 ali celo 1100 pr. Kr. Njen tekst se je dolgo prenašal v ustnem izročilu. Indijski brahmani so namreč ustno izročilo skoz stoletja negovali ob pomoči izredno zapletenih učnih obrazcev. Vede, se pravi celotno izročilo, so se učili na pamet. Imeli so posebne metode recitiranja po vzorcu AB, AC, AD in podobno. Vse kombinacije so pokrili z namenom, da odstranijo mesta, ki bi lahko peljala k napačnemu naglasu, oziroma so mesta, na katerih bi lahko prišlo do kake napake, čim bolj avtomatizirali. Izročilo so zapisali razmeroma pozno.

Odlomek, ki ga imamo torej nocoj pred sabo, govori o tritisočtristošestih bogovih in potem oži pogled, koliko je bogov do enega. Je tipičen upanišadski odlomek. Podaja *brahmodyo* ali *brahmavadyo*, se pravi tekmovanje, kdo ve več o *bráhmanu*. Takšna tekmovanja so nekoč prirejali na dvorih raznih kraljev na območju današnjega Biharja, gre pa za teološke razprave, pri katerih – to je treba poudariti – sodelujejo tudi ženske. Kolikor je meni znano, je naš odlomek eden izmed redkih odlomkov (ali morda sploh edini) v tistem času, v katerem se brez kakršne koli uvodne opombe – ne da bi kdo rekel, zakaj je prišla – kratko malo pojavi ženska, filozofinja ali teologinja. Še več, Gargi Vacaknavi, ena izmed filozofinj, odpravi vse brahmane in jim pokaže, da so ničvredni in da je med njimi največji Yajñavalkya.

V odlomku gre za vprašanje, kaj je upanišada, kdo je najbolj upanišadski med upanišadskimi modreci, kdo ima največ znanja, in nadalje, kdo je *veditri*, se pravi »vedec«, kdo pozna Vedo, kdo je tisti, ki pozna povezavo makrokozmičnega in mikrokozmičnega, torej naše osebe, sveta bogov in rituala, ki ju povezuje, poleg tega pa še, kdo je na to témo zmožen povedati največ in to, kar je spodaj, prepoznati kot podlago ter iti morda tudi onkraj nje.

Preden se lotim teksta, bi rad opozoril, da poleg besede *upanišada* v Indiji obstaja še druga beseda, ki povezuje

makrokozmične, mikrokozmične in druge elemente – to je *bandhu* ali »vez«. Oko, s katerim gledamo, ima, recimo, absolutno ustreznico v Soncu, dih v Vetru, ki se mu izroči po smrti, pamet pa – to je malo bolj zakrita povezava – v Mesecu. V teh tekstih bomo torej našli veliko očitnih ali tudi bolj skritih analogij.

Druga stvar, ki jo bomo našli, je velik pomen telesa. Mikrokozmos dejansko pomeni človeško osebo, ta pa je, kot bomo videli, utemeljena v srcu. Srce je duševni, ne telesni organ, kajti v srcu je votlina in v njej, njenem najskritejšem kotičku, do katerega peljejo tanke žilice – vse to se potem nadaljuje v jogi –, je skrit *atman*, človekovo »bistvo« ali »sebstvo«. In *atman* se na koncu poveže z *bráhmanom*. Prvi stavek *Iše upanišade*, ki je tudi prevedena, se glasi:

Vse to [*idam sarvam*] mora biti nastanjeno z Gospodom,  
kar se giblje in je živega na tem svetu.

Gospod mora torej prežemati vse – tudi to je ena izmed značilnosti upanišadske teologije.

Zdaj pa k odlomku, ob katerem bom razvijal to, kar naj bi bila sodobna filozofska, morda celo fenomenološka interpretacija. Odlomek se začenja takole:

Potem ga je začel spraševati Vidagdha Sakalya: »Koliko bogov je, Yajñavalkya?« Odgovoril je z *nividom*, ko je rekel: »Toliko, kolikor jih je v *nividu*, Vsem bogovom<sup>6</sup> – tri in tristo in tri in tri tisoč.«

Yajñavalkya potem na enako vprašanje odvrne, da je bogov triintrideset, da jih je šest in tako naprej – do enega. In ko gre po bogovih, ko jih, vseh teh tri tisoč šest, odšteva, gre za simbolično število, glede katerega je težko ugotoviti, kaj obsega. Reče tudi, da so bogovi neke moči.

Če se ustavimo pri triintridesetih bogovih, je to »osem Vasujev, enajst Ruder, dvanajst Aditij – teh je enaintrideset. Še Indra in Prajapati – in skupaj jih je triintrideset.« Vse to so makrokozmični fenomeni, kot sta ogenj in zemlja, ali elementi, kot so veter, ozračje, sonce, nebo, mesec in zvezde.

Potem so tu tudi dihi (*prane*) v človeku, h katerim se bom še vrnil, sebstvo, Aditye in bogovi, kot sta Varuna in Bhaga, od katerega prihaja tudi naša beseda »Bog«.

Ko pridemo do pomembnejših števil, imamo šest bogov. Najprej imamo ogenj in zemljo, ker je ogenj – Agni – zemeljski bog, potem veter in ozračje, torej Vayuja in Vato, ter nazadnje še Suryo – Sonce ali kakor koli se že imenuje, saj je nebeški bog in ima več imen. Stara vedska predstava torej je, da je svet sestavljen iz zemlje, ozračja in nebes, se pravi iz šestih bogov.

Ko potem Vidagdha Śakalya vpraša, kateri so trije bogovi, Yajñavalkya odvrne: »Ti trije svetovi, saj v njih prebivajo vsi ti bogovi.« In ko vpraša, katera sta dva bogova – tu pa že imamo opravka s svojsko indijsko teorijo, ker zanjo nimamo ustreznice nikjer drugje –, odvrne: »Hrana (*anna*) in dih (*prana*).« To sta torej dva bogova, k čemur se bom še vrnil. Potem sledi:

»Kateri je eden in pol?«

»Ta [veter], ki očiščuje.«

Kako lahko obstaja bog in pol? Kot so razumeli Indijci, lahko obstaja zato, ker je v njem vse naraslo. V bogu je vse naraslo, da je več kot eden – eden in pol.

Hrana in dih sta, kot rečeno, bogova, božanstvi. Status, ki ga ima hrana v Indiji, precej dobro opisuje tisti stavek iz Aristotelove *Metafizike*, ki govori o tem, v čemer vse nastaja, prebiva in potem tudi premine. Podobno je s hrano. Vse na tem svetu je hrana nečemu drugemu in vse na tem svetu se lahko hrani z njo. Bistvo in cilj človeka je, da ne bi postal hrana čemu drugemu, torej da bi se – tudi to že nakazuje ta upanišada – uspel reinkarnirati, iti po nepovratni poti v svet bogov, iz katerega ni več vrnitve. Kajti vse drugo, kar se v tem krogu vrne, z dežjem pade v zemljo – in potem ljudje in živali to pojedjo in v ljudeh iz tega nastane seme in tako se rodi novo stvarstvo.

In smo že pri božanstvu, ki je eno in pol oziroma eno:

»Pravijo pa: ‚Ko tukaj piha kot eden, kako je potem eden in pol [*adhyardha*]?’ Ker se ves svet v njem napolni [*adhyardh-*], je eden in pol.«

»Kateri je en bog?«

»Dih [*prana*]. Pravijo mu *bráhmán* ali *tyad*.«

To božanstvo je torej dih ali *prana*. To pomeni, da je tekst, ki ga obravnavamo, dejansko star, kajti *prana* je tisto, kar je pred *atmanom*. *Prana* je bila namreč v prvem obdobju vedske religije to, kar je *atman* postal pozneje. *Bráhmán* pa je onkraj vsega, *tyad*. *Tyad* je torej onkraj, tisto, kar je onkraj.

Zanimivo je povedati nekaj več o *prani*. Ločimo več tako imenovanih *pran*. To je vedska množina, in vedski jezik pozna zanimive primere. Če se, recimo, reče »dva očeta«, to pomeni očeta in mater, dvojino, ki se ravna po prvem osebk, kateremu se potem prilagodi tudi drugi. Pet *pran* pomeni peterico, od katere je najpomembnejša *prana*, se pravi dih. Zraven spadajo še govor, pamet, vid in sluh. S temi petimi *pranami* človek največ operira, se pa lahko raztegnejo tudi do dvanajst, ko so jim dodani voh, okus, telo kot tip, roki, nogi in boki, ki so lepo ime za spolni organ v Indiji, ter včasih še spoznanje. Ampak to je manj pomembno od tega, da je med vsem naštetim prva *prana* ali dih. Zakaj? V upanišadah govori o tem več odlomkov. Ko človek zaspi, vse miruje, tedaj ne sliši, ne okuša, ničesar ni, morda sanja, pa niti ni treba, da sanja – vendarle diha. Enako je v svetu. Ko se vse umiri, ko je tema, ko zaideta mesec in sonce, ko ni ničesar, v svetu še vedno veje veter. To so najzgodnejše predstave o tem, kaj je najpomembnejše v tem svetu. *Prano* lahko torej prevajamo tudi kot »življenje«. Je tisto, v čemer je vse utemeljeno, in ni naključje, da je zelo močna tradicija v Indiji šla v smeri joge oziroma meditacije, ki temelji prav na kultivaciji dihanja.

*Prane* se prav tako lahko delijo v različne dihe. Delitev lahko najdemo tudi v našem odlomku (str. 4), ki našteva *prano*, *apano*, *vyano*, *samano* in *udano*. To so imena za pet vrst dihov, ki nekako že napovedujejo, da so v človeku različni dihi. To sta seveda izdih in vdih – razlika med njima je naj-

bolj logična –, potem prebavni dih, pa dih, ki stvari potiska navzdol, da človek lahko izloča, in še dih, ki povezuje vdih in izdih, tisto, kar je vmes. S tem dihom je prežeto vse v človeku. In ko človek premine, ko umre, Indijci pravijo, da mrtvec leži napihnjjen, kajti ta dih je še vedno v njem. Potem pa duša – po navadi skoz srce, tudi v Tibetu je tako – uide v svet, in če je človek še v fazi reinkarnacije, se bo reinkarnirala, če pa je bil meditator, bo v nekem smislu postal nesmrten.

No, v našem odlomku – ker zdaj ne bi šel čez vse metafore, ki sledijo – se potem sprašujejo, kako je človeška oseba situirana v svetu. Najprej imamo primerjavo med zemljo in nesmrtnim, ki je tu hrana. Zemlja je seveda tisti kraj, na katerem se hrana zbira, in imamo božanstvo, ki prebiva v njej, zaradi česar naj bi se človek poistovetil z božanstvom, kajti le s takšno hrano bo lahko preživel.

Zanimiv je tudi odlomek, označen s številko 11 v našem odlomku. Ob njem bi se rad še malo ustavil, potem pa šel počasi h koncu. Glasi se takole:

»Želja [*kama*] je njeno prebivališče, srce svet, pamet svetloba – ta, ki bi spoznal to osebo [*puruša*], najvišji cilj vsakega sebstva, ta bi bil zares vedec [*veditri*] ...«

In še:

»Resnično poznam to osebo, o kateri si govoril, najvišji cilj vsakega sebstva. Ona je prav tisto, kar je ta oseba [ki sestoji] iz želje. Povej pa mi, Šakalya, katero je njeno božanstvo,« [je rekel Yajñavalkya.]

»Ženske«, je odvrnil.

Ne gre za kakršno koli nižanje osebe, o kateri je govor. Enako je z vsemi drugimi osebami, vsemi drugimi utemeljevalci kozmičnega reda: pri vseh je želja in pa ženska, kot je tu zapisano. Seveda so tekste pisali moški, se pravi, da je to, kar so zapisali, nastalo iz moškega principa, ki si je potem ustvaril žensko polovico. Vendar lahko to interpretiramo tudi erotično: svet indijske religije je nenehna seksualnost v gibanju. Kako se to kaže?

Že v himni *O nastanku*, iz katere sem prej bral, je rečeno, da je ves svet nastal iz *kame*, »želje«. Če pa gremo še dlje, v šivaizem, naletimo na Šivo. To je zelo star, arijski bog, ki se je pozneje prikradel v indijsko tradicijo. Dostikrat je upodobljen kot Ardhnarišvara, se pravi kot tisti bog, ki je napol ženska. Na eni strani ima dojko, na drugi pa je moški v tipični indijski drži. V Indiji torej obstaja tudi bog, ki je hkrati moški in ženska. Šiva je erotični asket, ki ga simbolizira linga ali falus, se pravi kip v obliki falusa (kip je imel sprva dejansko takšno obliko, obliko tipičnega falusa, pozneje pa so ga brahmani zgladili oziroma abstrahirali, da je postal podobnejši kamnu in tako začel predstavljati abstraktnejše božanstvo). To je seveda *axis mundi*, tisto, kar povezuje nebesa in zemljo. Hkrati je tista erotična moč, ki vse omogoča. Tu se Indijci ne sprenevedajo. Vse na tem svetu nastaja iz ljubezni in vse je povezano v njej. Šiva ima svojo polovico, Šakti, ki je v poznejši obliki lahko boginja Parvati, pa tudi Višnu ima družico, to je Lakšmi, in tako naprej. Šakti ali ženski element je za Šivo nepogrešljiv. Ta bog je brez moči, če ga ne dopolnjuje ženski element.

Kratek ekskurz. Kot vemo, je indijska družba še vedno izredno tradicionalno kastno urejena, pa vendar: kako je Indira Gandhi v Indiji lahko imela takšno vlogo? Imela jo je ne samo zaradi družinske zgodovine, ampak prav zato, ker so v njej prepoznavali ženski božanski princip oziroma silo »šakti«. Drugače vemo: brahmani – moška tradicija – so dominantni, kaste v Indiji še vedno obstajajo, o čemer lahko še kaj rečemo potem. Vse je še vedno precej moškocentrično, pa vendar je bila tudi izjema, ki kaže, da je nekje globoko vendarle navzoča dvojnost.

In še tale zanimivost, ko smo že pri vprašanju, koliko je bogov in kako se razodevajo. V Indiji se božanstvo nekako igra z ljudmi. Stvarjenje oziroma to, kar bog dela, je nekakšna igra. Bog se igra z nami. Tako kot, recimo, Krišna, ki zapeljuje mladenke in je to podobno kakor v *Visoki pesmi*: igra na flavto in jih mami, da ne zdržijo več v posteljah pri svojih



partnerjih, ampak morajo iti plesat z njim. Vse to kaže, da je ta svet igra. V njem se na resen način igra igra ljubezni, in sicer ljubezni, ki prehaja, kot bi rekli v krščanskem smislu, v *agápe*, v zavezanost, etično zavezanost ali kakor koli že temu rečemo, v sočutje in tako naprej. Ta element se imenuje *lila*, ta igra je *lila*. Zapeljani smo vanjo, tudi bogovi so lahko zapeljani vanjo – skratka, igra je tista, ki je v ozadju odlomka o želji in ženskah.

Odlomek se nadaljuje z nekaterimi drugimi vzporednicami, ki jih tu ne bom odpiral. Potem pa sledi tole zanimivo vprašanje:

»Yajñavalkya,« je rekel Śakalya, »katero obliko(vanje) resnice [*bráhman*] poznaš [se pravi katerega *bráhmana*, ker *bráhman* je nekakšno oblikovanje resnice, torej se resnica modrecem, pesnikom, to je vedskim pesnikom, prikaže kot *bráhman*], da si prekosil v razpravi te brahmáne iz Kuru-Pañcale [torej iz druge dežele]?«

In Yajñavalkya potem našteva različne strani neba, vzhod, zahod, sever, jug, namreč na kateri strani dominira kak bog in s čim je vse to podprto. Ve, da je spodaj srce, in pravi, da se s srcem spoznava oblike. S srcem so torej podprte oblike, s srcem je podprta vera, s srcem je podprto, ko človek dobi sina, ki je v Indiji pomemben zaradi nasledstva. Samo sin namreč lahko očeta ob pomoči obreda spravi v nebesa. Zato je tudi žalostna statistika, da se v Indiji še vedno pogosto znebijo otroka, kadar se rodi deklica, in indijska vlada se bojuje proti temu.

»Kakor da je prišel iz srca!« vzklikne Yajñavalkya. »Kakor da je napravljen iz srca! – s srcem je torej podprto seme.« In sklene: »S srcem se spozna resnica, s srcem je torej podprta resnica.« Potem sledi vprašanje:

»S čim pa je podprto srce?«

»O, ti norec [*ahallika*, lahko bi rekli tudi ‚brbljavec‘ ali celo ‚imbecil‘, kar bi bila kar močna beseda],« je vzkliknil Yajñavalkya, »ki si predstavljaš, da je lahko [podprto] s čim drugim kakor z

nami [torej z našim sebstvom, ki seveda presega nas same]! Ko bi bilo [podprto] s čim drugim od nas, bi ga lahko psi pojedli ali pa bi ga ptiči raztrgali na kose.«

»S čim pa sta podprta ti in [tvoje] sebstvo?«

In Yajñavalkya odgovori, da z dihom, s petero dihov, ter na koncu izreče znamenito besedo, ki jo verjetno vsi poznate: *neti – neti*. Pravi takole:

»To sebstvo je takšno: ‚Ne – ne –; neoprijemljivo je, kajti ne da se ga zgrabiti; neuničljivo je, saj ne propade; nenavezano je, ker se ne naveže; neovirano je; ne trese se [od strahu]; ne poškoduje se [povezuje osem prebivališč, ki sem jih prej omenil, namreč željo, zemljo, prostor in tako naprej, vsa prebivališča sveta]. Tisti pa, ki je te osebe odpeljujoč in pripeljujoč presegel [se pravi tisti, ki je te osebe lahko vozil sem in tja, jih torej zreduciral, negiral] – o upanišadski [*aupanišada*] Osebi te sprašujem! Če mi tega ne odgovoriš, se ti bo glava razletela na koščke [ta kletev je upanišadska posebnost]!«

Tega pa Śakalya ni vedel in njegova glava se je razletela. Tatovi so odnesli njegove kosti, misleč, da so nekaj drugega.

Glede kletve obstaja nekaj interpretacij. Seveda gre lahko samo za metaforo, lahko pa za nekaj podobnega kot tedaj, ko so žrtvovali konja. Tedaj so potrebovali dobro orodje, čeprav Indijci niso rezali vratov kakor Izraelci, ampak so davili (kot veste, je kri v Bibliji življenje, v Indiji pa je življenje v dihu, zato so davili). No, kakor koli že, za žrtvovanje so potrebovali orodje in bilo je veliko nesreč. Kdo si je lahko po nesreči razčesnil glavo, ko je to delal, in mogoče je to izvor kletve, ki je potem postala dejansko samo kletev: če greš predaleč, lahko umreš. Lahko pa je tudi magijska kletev.

Berem naprej:

Yajñavalkya je potem rekel: »Gospodje brahmáni, če želi, me lahko kateri izmed vas [še kaj] vpraša [to je seveda zelo samozavestna izjava]; ali pa me vprašajte vsi; če pa kdo izmed vas želi, ga lahko jaz vprašam ali pa vprašam vse vas.« Brahmáni pa si niso drznili.

Vse torej temelji na dihu, *bráhmanu*, *atmanu*, in če dovolite, bi za sklep podal samo še odgovor na vprašanje, kaj bi dih lahko pomenil v zvezi z nedualističnim pogledom na svet.

To ni zavest, ki misli o nečem. Kot vemo, nedualizem pomeni, da so vse dvojnosti – to, da nekdo nekaj gleda, nekaj posluša, o nečem misli – presežene. Isto mora seveda veljati tudi za najvišjo osebo. Tu bi rad opozoril na neko zanimivo stvar, na katero sem naletel, ko sem delal nekaj drugega. William James, ki ga poznamo kot enega izmed največjih filozofov, pa tudi religiologov ali teoretikov religije, gre v knjigi esejev *O radikalnem empirizmu*, kot pove že naslov, dlje od drugih empiristov: ustvariti želi čisto razmerje med tem, ki spoznava, in svetom ter se zelo približa indijskemu gledišču, kar ni naključje, saj se je, tako kot tudi ameriški transcendentalisti, močno napajal pri indijski modrosti. V tej knjigi pravi (bom prebral kar v izvirniku): *The 'I think' which Kant said must be able to accompany all my objects, is the 'I breathe' which actually does accompany them.* Torej: James pravi, da mora biti »jaz mislim«, ki ga v *Kritiki čistega uma* najdemo kot sintezo apercepcije, vsega predstavnostnega procesa, »jaz diham«. In pravi še več: to so notranja dejstva, tako kot gibanje mišic, to je dejansko dihanje. In vse dihaajoče, vse to, kar je v nas, je *spiritus*. Te besede se jasno navezujejo na duha ali dihanje. Se pravi: dihanje je bistvo, iz katerega so filozofi morali in morajo skonstruirati zavest.

Spomnimo se, koliko je navezav na dih v drugih religijah. Naj jih nekaj naštejemo. To so *mana* in *orenda*, v Mezoameriki *ik*, potem *anima* in *spiritus*, *qi* ali *ki* na Japonskem in *ka* na Kitajskem, *ruah* pri Hebrejcih, *prana* in *atman* v Indiji, *aér* in *psyché* v Grčiji. Na vse naštetu naletimo v prvotni fazi oziroma zgodnejšem obdobju religije, ko deluje tudi kot počelo. Poleg tega je dih fenomen, ki vzpostavlja »čisto zavest« in zato lahko pomeni nekaj takšnega kot nedualnost. Fenomenološko gledano je nekaj predhodnega, nekaj pred tistim, kar po navadi mislimo.

Za Japonce je *qi* ali *ki* neki vitalen dih, dah, sapa vsega sveta v nas. Tu se odpira prostor simbioze, rekel bi, da lahko tudi začetek etične interpretacije mene in drugih. Se pravi: *ego cogito* diha. Dih je njegov bog, je *spiritus*. Drugi sodihajo z nami in vemo – to je antropološki fenomen –, kako se zdrzemo, če vidimo na tleh kako žival ali, bog ne daj, človeka, ki je mrtev. Tedaj instinktivno vemo, da *ne diha*. Kako to vemo, je zame velika uganka. Vendar nekako prepoznamo. Treba pa je to izostriti, fokusirati. Zdi se mi, da bi tako morda naredili korak nazaj od tega, kar je počel Maurice Merleau-Ponty ali Jean-Luc Marion v razpravah, ki imajo zelo dober naslov: *Študije o nasičenih fenomenih*. Marion pravi, da je *res cogitans* meso. Seveda vemo, kam je to peljalo Merleau-Pontyja in Mariona – v totalno fenomenologijo, ki je zavrгла fenomenologije, ki so vztrajale pri husserlovskih ali morda tudi heideggerjanskih formah, čeprav se da Heidegggra zelo lepo brati skupaj z upanišadami, kot sem tudi skušal pokazati v svoji knjigi. Pa vendar: ali ni dih, ki nekako ostaja – ki je tisto zadnje med dihi, kot jih imenujemo tudi drugi –, začetek, prazачetek etike? Kot antropološki fenomen bi že pričeval za to.

Pred kratkim sem bral pesem Nika Grafenauerja, ki pravi: »dih z ustnicami v dih, oko v oko«. Se pravi: ne oko za oko ali pa dih za dih, kar se morda vidi v nekem drugem, prenesenem pomenu, ampak to, kar se dogaja v največji bližini. Če ne drugega, je tu navsezadnje lahko navzoča ekološka zavest, saj vemo, da nam je zrak, ki ga dihamo, zelo banalno rečeno, vsem skupen, in bližina, ki iz tega izhaja ... mislim, da bi se dalo utemeljevati od tod. Toliko samo v razmislek. Hvala.

**PAVEL FAJDIGA:** Odpiram debato.

**LENART ŠKOF:** Trajalo je malo dlje. Če bi bil tu profesor Ježić, bi mu odstopil večino časa.

**VLADIMIR GAJŠEK:** Smem vprašati, kakšna je razlika med meditacijo in kontemplacijo? Oziroma med indijsko meditacijo in krščansko kontemplacijo?

**LENART ŠKOF:** Meditacije v času, ko so nastajale upanišade, še ne bilo. Začela se je šele v 6. stoletju pr. Kr. skupaj z jogo. Tudi umika v samoto še ni bilo. Yajñavalkya je bil, recimo, poročen, tako kot tudi vsi brahmáni. Takrat je bil ideal, da si poročen, kajti samo skupaj z ženo si lahko nekaj ustvaril v pravem pomenu. Če nisi imel žene, nisi mogel prisostvovati pri obredih.

Po drugi strani je v upanišadah nekje rečeno, da se je Yajñavalkya nekega dne odločil, poklical svoji dve ženi – pravijo, da je imel dve oziroma da je ena bila žena, druga pa sopotnica, kot bi rekli, ali gospodinja, ker ni bila učena – in jima rekel, češ zdaj odhajam. Vendar je vprašanje, če je res šel v dokončno odpoved. To imamo lahko za napoved zadnje stopnje, s tem da v Indiji sicer poznamo štiri: učenca, tistega, ki se poroči, tistega, ki gre skupaj z ženo v samoto, in *samnyasina* ali odpovednika, asketa, ki gre v samoto in v njej kontemplira. Skratka, tu se nakazuje začetek meditacije, vendar se o meditaciji v pravem pomenu lahko govori šele z nastankom joge.

Z antropološkega – ne strogo teološkega – gledišča lahko meditacijo v Indiji analogiziramo z meditacijo v krščanstvu. Vzemimo budistično meditacijo. Tudi če je to meditacija v praznini, je vendarle meditacija o Budi, ki v *Mahayani* pogosto nastopa kot monistično božanstvo. Buda ima več teles, in ko je uzrt v telesu *dharma kaye* – telesu, ki je simbol praznine, resnice vsega absolutna –, je to absolutno podobno molitvi. Lahko ima tudi konkretne poteze, v katerih se kontemplira, saj med njegovimi telesi, ki so na zemlji, in absolutnim telesom, ki je onkraj vsega, obstajajo prehodi.

Zato ne bi ničesar ločeval, vsaj ne v tem primeru. Drugače pa je seveda mogoče veliko povedati o ločitvah – v dobrem in slabem pomenu.

**VLADIMIR GAJŠEK:** Imam še eno vprašanje. Kaj pa indijska filozofija, o kateri ste govorili, in gandizem?

**LENART ŠKOF:** Ne vem, koliko je to nocojsnja téma. Pri gandizmu gre za vprašanje nenasilja oziroma nenasilnega

odziva na svet, ki je – glede tega se verjetno vsi strinjamo – boljši od nasilnega. Vendar v svoji prvotni obliki ni več aktualen, po mojem so boljše druge poti. Kot boj proti kolonializmu je bil naperjen proti Angležem in je imel povsem drug naboj kot dandanes, ko je sovražnik dokaj neviden (ali pa se ta, proti kateremu se je treba bojevati, vsaj drugače prezentira, če seveda govorimo o globalnem kapitalizmu).

**BORIS A. NOVAK:** Najprej bi rad povedal nekaj, kar se mi zdi, da je treba povedati. Komentarji v razpravi in uvodni ekspoze kažejo, da gre za velikega strokovnjaka in za prevod, ki je filološko izredno natančen in utemeljen, hkrati pa jezikovna mojstrovina. Rad bi vam, gospod Škof, čestital za ta poetični dosežek. Zelo sem užival v branju vašega prevoda, ne da bi bil seveda zmeraj zmožen ocenjevati njegov svet, ki mi je v veliki meri tuj. In če lahko k temu dodam še vprašanje: kako v tekstih, ki ste jih prevedli, vidite razmerje med poetičnim jezikom in tem, kar je v njih veda, modrost, filozofija, religija ali kar koli pač že?

**LENART ŠKOF:** O tem sem poskušal razmišljati v enem izmed poglavij svoje knjige, v poglavju o *bráhmanu*. Vedski modreci so bili pesniki, bili so navdihnjeni – preroki, ampak bolj pesniki.

V Vedah imamo mantre. Mantra je oblika ali pa *man-man*, nekaj, s čimer se misli. Je tudi kitica, se pravi pesniška oblika. In ker je mantra *bráhman*, je tudi kitica *bráhman*. Na podlagi tega lažje razumemo, zakaj Indijci pravijo, da so Vede večne – lažje razumemo tudi mi, ki vedno materializiramo in govorimo, češ tekst je to, kar je napisano na kakem listu. Vedška kitica je živela v duhu, v izročilu, in jo je bilo veliko lažje percipirati kot nekaj, s čimer se misli in v čemer se razodeva *bráhman*. To pomeni, da je *bráhman* pesniško oblikovan, torej da je *dichterische Formulierung*. Do tega je prek težkih rekonstrukcij prišel eden izmed največjih indologov, Paul Thieme, in mnogo mu jih je pritegnilo. Gre najprej za pesniško in šele potem za filozofsko oblikovanje ali oblikovanje resnice.



Vedske himne so seveda tudi metrično urejene. O tem ogromno ve gospa Vlasta Pacheiner-Klander, ki se je ukvarjala z vedsko metriko. Sam se v svojem prevodu nisem mogel sklicevati na metrum oziroma nisem prevajal po njem. Naj pa omenim, da profesor Ježić prevaja vedske himne v starejšo obliko hrvaškega jezika, vendar ohranja metrum in prevaja tudi kriptofonije, ki jih najdemo v njih. V kitici je skrit Varuna, skrit je Mitra – in to prevaja enako skrito, s kriptofonijami. Ti teksti imajo več ravni, v njih so dejansko poetične stvari, slovenski prevajalci pa imamo privilegij, da sanskrtsko dvojino lahko prevajamo s slovensko.

Prej menda nisem povedal, kateri je prvi bog. Nekatere interpretacije pravijo, da je to najstarejši indoevropski bog, se pravi nebeški bog Dyauh ali Dyaus, ki po etimologiji, pa tudi vsebinsko, ustreza Zevsu Patru oziroma Jupitru.

Drugi indoevropski bog je Parjanya, naš Perun. Zdi se mi, da se v Sloveniji od njega žal ni ohranilo nič drugega razen perunike, če pa greste do Moščenic, se nad njimi dviga hrib z imenom Perun. Lani smo šli s hrvaškimi indologi na

antropološko odpravo iskat kraj, na katerem naj bi se Perun pojavljal našim slovanskim prednikom. Prek informatorjev smo poskušali rekonstruirati, kaj se je tam govorilo pred sto leti, in ugotovili, da so se ohranili nekateri stari obredi. Morda je Perun najstarejši indoevropski bog.

Če gremo v indoiranski čas, ko se je del Indoevropcev že pomaknil proti Evropi, ugotovimo, da so Indoiranci imeli skupnega boga, Tvaštarja, pozneje Savitarja; Indra in Prajapati sta bila samo indoarijska bogova. Vrhovni bog je bil pri Indoirancih morda tudi Asura ali Ahura. Vemo namreč, da je Zaratustra častil Ahuro Mazdo. To ime se je ohranilo kot ime vrhovnega boga, s katerim se v Indiji povezujejo božanstva, ki sem jih prej naštel, med njimi največkrat Varuna, ki se mu reče tudi Ahura Varuna.

Samo še tole, česar prej nisem omenil: Varuna je bog, ki je v indijskem henoteizmu najmogočnejši. Ima Jahveju podobne poteze, poteze boga, na katerega se lahko človek obrne in ga prosi za usmiljenje, hkrati pa lahko od njega pričakuje tudi kazen za prestopke. Lahko bi ga slovenili kot Rota ali Porota. Po drugi strani je Mitra Mir. Se pravi: ko z nekom skleneš dogovor, ko mu podaš roko, sta v stisku rok navzoča Mitra in Varuna, ki bosta ohranjala obljubo. To so torej stari bogovi, ki so bili utemeljeni v indoevropski starini, kot pravimo. Vendar tudi Prana prihaja iz najstarejšega časa, sprva kot kozmična Prana, potem kot Atman.

Henoteizem je v tem oziru zelo zanimiv. Toliko ljudi je, ki so pisali o tem ... Imamo strokovnjake za Kitajsko, za islam in tako naprej, in če smem dati pobudo, bi bilo tudi od njih zanimivo dobiti sodbo o tem, kako danes misliti vse te bogove, koliko jih je lahko skupaj, ali lahko sobivajo. Ne govorim o medverskem dialogu, ki je tako ali tako nujno potreben, in tudi ne o kakih ozkih dokumentih posameznih verstev, ampak o tem, ali ti bogovi dejansko lahko sobivajo.

**VID SNOJ:** Navezujem se na Borisovo vprašanje o pesništvu, še prej pa na njegovo hvalo. To, kar si, Lenart, povedal nocoj, se mi je zdelo zelo poglobljeno in bogato. Morda



si nam semintja v prehitrem tempu razdajal to bogastvo, vendar bi rad rekel, da si govoril za dva, tudi za profesorja Ježica.

**LENART ŠKOF:** Ja, to je nocoj v meni, ker ga ni tukaj. On je moj učitelj. O njegovem projektu, prevodu vseh upanišad v hrvaški jezik, menim, da mu ne bo para v svetu, ko ga bo naredil – z opombami in vso filološko natančnostjo. Do njega čutim spoštovanje, res.

**VID SNOJ:** Vprašanje, ki bi ga rad postavil, bo ostalo v horizontu knjige. Tega horizonta nisem zmožen premakniti, ker sem premalo obveščen o indijski religiji in kulturi na splošno. Instantna duhovnost z Vzhoda, ki se na Zahodu ponuja od obdobja hipijev, me ni nikdar pritegovala, po drugi strani pa si tudi nisem nikdar vzel sklenjenega časa, da bi se sistematično poglobil v staro indijsko modrost. Moj interes zanjo je bil sporadičen in se je hranil z redkimi teksti, ki so mi bolj po naključju prihajali pod roko.

Torej, moje vprašanje ne bo toliko v zvezi z upanišadami, ampak bolj z vedsko himno, s katero si, Lenart, nocoj začel svoj ekspozé. To je ena izmed starejših himen, ki jo komentirajo upanišade, himna *O nastanku*. Obravnavaš jo tudi v svoji knjigi in jo primerjaš s Heziodovo pesnitvijo *Teogonija*. V knjigi praviš, da je ta himna najstarejše ohranjeno pričevanje o izvoru bivajočega sploh, in ugotavljaš, da je zanjo značilna *enotnost pesništva, teologije in filozofije*, ki jo poudarjaš zoper predsodek zahodnih filozofov, razširjen predvsem v 19. stoletju, da je indijska filozofska misel nečista, pomešana z religijsko-mitsko predstavnostjo. O avtorju himne govoriš na nekaj mestih kot o pesniku, teologu in filozofu hkrati – in če se ne motim, prav v tem zaporedju. V četrti kritici himne pa so omenjeni pesniki sami (str. 188):

Zvezo sočega v ne-sočem so našli  
pesniki, preiskujoč v srcu, z mišljenjem.

Pesniki tu očitno niso opredeljeni kot obrtniki, kovači verzov, mojstri, ki bi kar koli že mišljenega, katero koli že

snov, kovali v verze, ampak kot preiskovalci, ki misleč najdevajo prvobitno zvezo med bivajočim in nebivajočim, to pa, kot je razvidno iz prvih dveh kitic, na ozadju »nič«, ki je bil pred pojavitvijo bivajočega in s tem pred delitvijo na bivajoče in nebivajoče. Se pravi, da to zvezo najdevajo na ozadju tega, kar je bilo oziroma kar je, če lahko tako rečem – gre za neki »je« pred bivanjem in pred časom, ali ne? –, še preden je kaj začelo bivati. To je zame, zahodnjaka, zelo zanimiva in intrigantna misel, ki prihaja z Daljnega vzhoda, govoreč o izvorni enosti.

Druga značilnost himne je po tvojem, Lenart, *filozofska želja*. To je želja po spoznanju začetka, tistega prvega – Enega. Vendar v himni ne gre samo za navzočnost *filozofske* želje, ampak je ta tudi ustrezno *pesniško* ubesedena. Prvi dve kitici namreč ubesedujeta »nič«, ki je bil tako pred bivajočim kakor pred nebivajočim, kot Eno, ki je bilo pred kakršnimi koli znamenji življenja, ki je dihala brez vetra in tako naprej – in iz katerega je potem, v nekem nekoč, nekem absolutnem začetku, izšlo vse, kar živi, tako bogovi na eni strani kakor ljudje na drugi.

Moje vprašanje, mogoče prenatanko, celo pikolovsko, je tole: če vprašanju o tistem prvem, o Enem, ustreza filozofski odgovor, ki je pesniško ubeseden govor, ali tedaj govor o bogovih, se pravi *teološki* govor, ne spada na drugo raven? Ali ni govor drugega reda mogoč šele potem, ko iz Enega vzniknejo bogovi?

**LENART ŠKOF:** To sugerira ta himna, ja.

**VID SNOJ:** Rekel bi, da je filozofski in pesniški govor ali, natančneje, filozofsko-pesniški govor znotraj reda govorov pred teološkim. To ni trditev, to je vprašanje. Z drugimi besedami: ali znotraj prvotne enotnosti pesništva, teologije in filozofije, o kateri govoriš, vendarle ne obstaja prednost filozofske želje in njene pesniške ubeseditve pred teologijo?

**LENART ŠKOF:** Najprej o pesnikih. Ti pravijo, da imajo vrv – to je na prvi pogled nekoliko smešno. Vendar pesniki dejansko nekaj merijo.

V Indiji imamo *mayo*, ki se včasih prevaja z »iluzijo«, vendar je ta prevedek vprašljiv. Beseda *maya* je namreč šele z vedanto, tisoč let potem, ko je prvič izpričana, dobila pomen iluzije. Sprva je pomenila moč stvarjenja, in prav o tej *mayi* se govori v himni *O nastanku*.

Ko gre sonce z vzhoda proti zahodu, nekako premeri svet. In pesniki, ki imajo vrv, merijo premerjene razdalje, so torej merilci sveta. Sicer lahko merijo marsikaj, vendar načelno merijo to, kar je med zemeljskim in nebeškim svetom, se pravi vse. Niso kovači verzov, niso filozofi, niso teologi, ampak so navdihnjeni in se morajo potruditi, da lahko o stvarjenju mislijo. Rekel bi, da so misleci.

Tvoje drugo vprašanje, Vid, lahko po eni strani odpira mnogo prestižnih bojev, po drugi pa jih lahko tudi zapira. Himna *O nastanku* je sorazmerno pozna v korpusu *Rigvede*. Če začetke *Rigvede* datiramo okrog leta 1800 pr. Kr. in njihovo artikulacijo približno tristo let pozneje, se je ta himna morda recitirala okrog leta 1200 pr. Kr., se pravi v Mojzesovem času. Takrat niti v Indiji še ni bilo teološkega diskurza, ni bilo niti filozofskega niti pesniškega diskurza, ampak samo samhite. Rekel bi, Vid, da tvoje vprašanje večkrat vrne žogico nazaj. V sedmi kitici, ko že mislimo, da smo prišli do konca – prišli pa smo do teološkega vprašanja –, je to vprašanje vrnjeno bogu: bog morda sam ne ve, ali je ustvaril svet. Se pravi, da gre za skepsa na ravni teologije.

Skepsa pa je tudi filozofska. V himni beremo, da je bilo nekaj zgoraj in nekaj spodaj, da je bilo seme – seveda je bilo seme, bilo je nekaj, kar je rojevalo, bile so moči, ki jih nekateri prevajajo kot »nosečnosti« (kakor ima francoščina za »nosečnost« besedo *grossesse*, ima tudi sanskrt zanjo besedo, ki meri na nekaj močnega, velikega, povečanega). Največja dilema pa je, če si bral tudi opombe, kako prevesti to, kar je dejansko bilo prej – ali je bila prej »želja« ali »duhovno« (seveda glede na to, ali je bilo najprej Eno ali pa je bilo Eno vendarle rojeno z močjo toplote). Zato mislim, da je skepsa dvojna: filozofska in teološka. Ni gotovo, ali je bilo Eno prvo

in je dihalo brez vetra, ali pa je bilo rojeno iz želje in je torej moralo že nekaj biti, kar je imelo željo. To bi lahko bil tudi bog, ki se je želel povečati. Skratka, dilema, kaj je prvo, je v himni odprta in interpret je ne more rešiti, ker se to, kar je mišljeno, skriva v genitivnih konstrukcijah.

**VID SNOJ:** Te konstrukcije porajajo različne interpretacije.

**LENART ŠKOF:** Ja, tu sta dve takšni konstrukciji. Sam si se ukvarjal z mislijo o stvarjenju, to pa je pač drug izraz te misli. Še najlaže se ji približamo, če gremo po sledi stare etimologije mita. To je mitsko mišljenje, ki združuje pesništvo, filozofijo in teologijo v prastanju, vendar kot *mýthos* v etimološkem pomenu. Ne gre za *mýthos-lógos*, za delitev, ampak za *mýthos*, s katerim se misli. Ker etimološko je *mýthos* to, v čemer mislimo. \**Meudh* pomeni »misel« še pred grškim *mýthosom*, za njim je ta indoevropski koren. Pri tem ne gre za mitologijo v pomenu, v katerem bi jo radi degradirali evolucionisti, na primer Auguste Comte, ki je govoril, mitologija, religija, znanost pa konec, ampak za mitski govor, ki, prav nasprotno, odpira prostor tako za teološke kakor za filozofske prvine, če pustim pesniške ob strani, pa ne kar tako, ampak ker je šel diskurz svojo pot, razen morda pri Heideggru. Pri njem se je najbrž spet povzdignil, drugače se je razločil. Nekako v tej smeri se mi zdi mogoče razmišljati.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Lenart, rad bi se odzval na tvoj izziv oziroma vabilo, naj poskušamo misliti izhodiščno vprašanje tega večera: »Koliko je bogov?« Besedilo, ki si ga izbral, je literarno in miselno zapleten diskurz. To z drugimi besedami pomeni, da zahteva tudi ustrezno kompleksno branje, prav takšno, kot ga besedilom naklanjaš sam. Gre za besedilo, ki zahteva tenkočutno historično uvrstitev, veliko filološko pozornost, razpiranje različnih mogočih interpretacij in tako naprej. Podobno obravnavo seveda zahtevajo tudi sveta besedila drugih izročil, ki so glede števila bogov protiigranci Indije: sveti teksti judovstva, krščanstva in islama. Toda do-

kler jih beremo na tej ravni, ravni zgodovinsko ozaveščene fenomenologije religije in previdne eksegeze, pravzaprav ni problem najti odgovor na vprašanje, ki si ga postavil. Odgovor je preprost: bogov je toliko, kolikor jih je pač v zavesti in praksi različnih verujočih. V njihovih gestah, življenjih in besedah ne samo da obstajajo, ampak *de facto* soobstajajo in vstopajo v zgodovino, kakor koli že je z njihovo realnostjo. Samo vprašanje »koliko je bogov?« je v tem obzorju pravzaprav nesmiselno. Vendar se ne bi želel ustaviti tu.

V tvojem vprašanju je po mojem skrita globlja provokacija, ki od nas zahteva, da presežemo zgolj fenomenološko in zgodovinsko katalogiziranje vznikanja in umiranja bogov. Vsaka religija nas postavlja pred temeljno vprašanje resnice. Religiozna izročila se ne izčrpajo v zgodovinskem sosledju »razvoja« svojega nauka, ampak se – prav v tem, ko nas poglobljejejo v vprašanje resnice, ki zadeva nas same – oblikujejo v idealne like, v katerih se pojavna in zgodovinska kompleksnost svetih besedil povzame v enotno občutje sveta, enovito doživljanje življenja. Noben konkreten tekst v nekem izročilu ne ustreza čistemu eidosu religije same, pa vendar je to enovito doživljanje nekakšna limita – če smem uporabiti matematično metaforo –, h kateri težijo teksti različnih izročil, čeprav je nikoli ne dosežejo. Vprašanje, ki znotraj tako eidetsko premaknjenega pogleda na religije implicira tvoje vprašanje, se glasi: kaj je pravzaprav *smisel števila* znotraj eidetsko razumljene hindujske religioznosti? Kaj je smisel napredovanja od tristotridesetih milijonov – včasih v hinduizmu trdijo, da je bogov toliko – k Enemu? Kaj je smisel negacije, ki se potem pritakne Enemu? Upam si trditi, da k eidetskemu določilu upanišadske religioznosti sodi enost, ki nekako generira vso mnogoterost. Mnogoterost v primerjavi z enostjo pravzaprav ni realna. Mislim, da je to bistveno. Moje vprašanje se glasi: ali je v drugih izročilih, recimo v islamu, v judovstvu....

**LENART ŠKOF:**... ali pa v budizmu, recimo, da odpremo še to témo ...

**GORAZD KOCIJANČIČ:** ... no, budizem je tu vseeno bližji hinduizmu. Jaz pa bi rad kontrastiral, zato se bom omejil na religije knjige – judovstvo, krščanstvo in islam. V vseh teh religijah s semitsko matrico ima enost kot funkcija števila drugo vlogo kot pri Indijcih. Zdaj spet – naj še enkrat podarim – ne govorim o historični interpretaciji judovstva, o fenomenologiji judovske verske izkušnje v času in njenem sedimentiranju v različnih plasteh besedil, recimo v prehajanju politeizma v henoteizem in potem postopnem prehajanju henoteizma v monoteizem. Govorim o idealnem, eidetskem liku judovstva, krščanstva ali islama. Ko, recimo, slišimo temeljno veroizpoved – *Šma Jisrael, HAŠEM Elohejnu HAŠEM ehad*, »Poslušaj Izrael, Gospod, naš Bog, je eden« – se moramo zavedati, da ima enost v kontekstu monoteizma poseben pomen. Število ima, kot rečeno, drugačno funkcijo kot v Indiji. Če je »eno« v indijskem duhovnem kozmosu formula, ki izraža zlitost mislečega in totalitete, je v judovskem in islamskem, prav nasprotno, radikalna zarez, ki subjekt misli pravzaprav odreže od njegovega Izvira. »Eden« pomeni isto kot »Edini«. Isto kot Absolutni. Zame kot kristjana je to fascinantno in zavezujoče sporočilo. Razodetje. »Ne boš imel drugih bogov ...« Vsi so nični proti Enemu. Edinemu. Grški svet je v tem oziru vsaj v zgodnjih besedilih bližji indijskemu kot judovskemu duhovnemu liku.

Torej: če hočemo odgovor na vprašanje, koliko je bogov, moramo najprej misliti temeljno različnost pomenov samih števil, s katerimi bi lahko odgovorili na postavljeno vprašanje.

**LENART ŠKOF:** Če zapremo judovstvo, krščanstvo in islam v drugačno razumevanje enosti, kot sem te razumel, Gorazd – ne vem ... V nekem prostoru se med sabo soočajo različni bogovi: to sem imel pred očmi pri vprašanju, koliko je bogov v Indiji. In gre mi za to, da indijski henoteizem razširim, ga naobrnem na sodobno situacijo, ker nas je tu pač več, ki mislimo različna razodetja.

Indija – to je treba vedeti, čeprav je lahko tudi tehnično

vprašanje – ne pozna kanona. Ni bilo teksta, ki bi z rigidnostjo nekaj zatrdil in s kanoničnostjo potem to tudi zakoličil. V tem oziru je bila v Indiji, če pomislimo tudi na budizem in hinduizem, vedno možnost, da če se nekdo z nečim ne strinja, odpre svoj pogled oziroma šolo, si, recimo, našteje svoje število bogov in začne šteti od drugega boga naprej. Ta razlika je temeljna. Morda je to, kot si ugotovil, indoevropska, ne semitska značilnost, toda tako je bilo in ostaja. Opazimo jo lahko tudi v Grčiji, Rimu ali Iranu, namreč to temeljno razliko med semitskim in indoevropskim svetom. Da ne bi preveč zaprli teh dveh svetov, pa je tu seveda še kitajski svet, ki ima spet svojo različico Enega.

Zato ne morem reči ničesar drugega, kot da je v Indiji pač tako – in to je precej drugače kot v judovski ali islamski sferi. Rad pa bi ponovil svoje vprašanje od prej, da bi kdo morda razmišljal o njem, namreč ali je glede na to, da dandanes, globalno gledano, obstaja večštevlnost bogov, mogoč, pa ne bom rekel medverski dialog, ampak dialog teh bogov v nas samih. Kajti sociološki in drugi politični fenomeni nam kažejo, da kadar koli se je to skušalo blokirati oziroma interpretirati v smislu enosti, je bilo slabo.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Se strinjam, prav na to sem želel opozoriti. Nevarnost postavljenega vprašanja vidim v tem, da se indijski model – z indijskim razumevanjem števila in enosti vred – postavi kot okvir, znotraj katerega je treba misliti druga izkustva. Vprašanje pa je, ali je to sploh mogoče. »Mesto« Enega, o katerem govorijo upanišade, je drugo od »mesta« Enega, ki se kaže v semitskih izročilih. Morda je topologija divergentnih izkušenj Absolutnega taka, da ni mogoč vseobsegajoč model, ki bi se zgledoval po indijskem ...

**LENART ŠKOF:** Tega, da bi se indijsko razumevanje Enega uveljavilo kot merodajno, nisem želel sugerirati. Je pa to mogoče z nekega meta-vidika.

**MARKO URŠIČ:** Želim se pridružiti temu pogovoru, v katerem gre za vprašanje o »število bogov«. Zdi se mi, da je bilo doslej povedano dobro formulirano, čeprav na morda

preveč abstraktni ravni. V upanišadah ter tudi v teoloških in filozofskih interpretacijah indijskih religij gre za »mehak prehod« med enim in mnogim. V judovsko-krščanskem Svetem pismu, predvsem v Stari zavezi, je drugače: obstaja oster rez med monoteizmom in politeizmom, o čemer je govoril Gorazd. Se pravi, da se eno vzpostavi kot zelo močen rez glede na mnogo. V krščanskem srednjem veku se je postopno spet uveljavljalo mnoštvo, naseljevalo se je s svetniki, tudi z angelskimi zbori in tako naprej, vendar je oster rez na novo naredil protestantizem. In morda je tudi sodobno oživljanje apofatike ponovitev ostrega reza med enim in mnogim.

Tu ne govorim o razmejitvi med transcenco in imanenco, ampak o razmerju oziroma prehajanju med enim in mnogim – in v tem pogledu se pridružujem Lenartu. Mehak prehod v indijskih religijah omogoča lažjo pot k strpnosti, k duhovnemu občestvu, ki v različnosti zajema nas vse (čeprav se sam ne navdušujem za nobeno vzhodno verstvo in se še manj izrekam zanj). Gre za to, da lahko preprost človek v Indiji pač veruje v svojega lokalnega boga in ga časti, hkrati pa je postavljen v širši policentrični sistem. Ni treba, da gre naprej k »enosti«. Nobena institucija, noben kanon ga ne sili, da bi sprejel verovanje po načelu »vse ali nič«. V Indiji tega načela ni. Kar je za nekoga vse, je lahko za drugega nič, če pa te dileme ni, je »vse« tisto, kar je vmes. To je morda spet malo preabstraktno rečeno, vendar se mi zdi, da se s povedanim navezujem na temeljno vprašanje večera, se pravi na vprašanje o številu bogov.

**LENART ŠKOF:** Število je v tem primeru metafora.

**MARKO URŠIČ:** Če sem si prav zapomnil, Lenart, si prej omenil, da število bogov v upanišadah znaša tri tisoč tristo šest. Zakaj ravno toliko, je težko razložiti. Vendar se števila pojavljajo tudi v krščanskem srednjem veku, recimo števila angelov, angelskih zborov, svetnikov in tako naprej.

Naj nadaljujem svojo misel od prej: prehod med »enim in mnogim« je ključnega pomena pri interpretaciji svetih spisov, ki jih je mnogo, morda pa vsi govorijo o enem. Raz-



rešitev tega gordijskega vozla je, če rečem malce patetično, pomembna za prihodnost celotne človeške civilizacije, namreč ali bomo religije in sploh prepričanja znali razumeti tako, da se med sabo ne bomo izključevali. To bo zelo težko, saj bomo morali posegati globoko v svete tekste. Žal je »izključujočnost«, o kateri govorim, navzoča tudi v Bibliji, v Stari zavezi marsikje zelo očitno. Ne rečem, da je v Vedah ni. Ravno tako je, je pa tudi v Koranu, vsepovsod.

**ROMUALD JOVAN:** Gospod Škof, v zvezi z vprašanjem, koliko je bogov, me zanima, ali se religiološko vendarle da opredeliti, od kod izvirajo ideje posameznih bogov. Sam gledam na to takole: imamo bogove, ki izhajajo iz vpraševanja o svetu in nadnaravnih silah, ter bogove rodu, ki izhajajo iz duhov prednikov in jih ne najdemo samo v afriškem, temveč tudi v judovskem religijskem območju. Iz duhov prednikov verjetno izhaja tudi Jahve. Zanima me torej, koliko se da v indijskem panteonu razločiti različne bogove – ne po številu, ampak po izvoru. Zdi se mi, da se tudi v upanišadi, ki ste jo predstavili, kaže dvojnost božjega izvora. Na eni strani je govor o bogovih narave, na drugi o bogovih rodu: o Soncu ali Mesecu in o Prajapati, ki je gospodar potomstva.

**LENART ŠKOF:** To so tipične politeistične predstave, ki jih sam ne bi povezoval z osrednjim vprašanjem nocojšnjega pogovora. Vprašanje, koliko je bogov, ne sugerira, da je v odlomku, ki sem ga predstavil, po tej plati kaj unikatnega. Vse to bi lahko našli marsikje v indoevropskem okviru, pa tudi v semitskem bi lahko šli vse do Ela in do Baala. V zgodovini Kanaana in Izraela so te stvari delovale podobno, čeprav ne povsem.

**ROMUALD JOVAN:** Ali ta mehanizem v razvoju indijske religije ni bil navzoč?

**LENART ŠKOF:** Antropologija religije se je po več neuspešnih poskusih nehala ukvarjati z vprašanjem o izvoru bogov, in sicer približno okrog leta 1950. Tedaj so že bile odkrite različne kulture s svojimi božanstvi, in intelektualizma v tej disciplini je bilo nepreklicno konec. Skratka, vprašanje, od

kod ta ali oni tip boga, je v antropologiji religije in religiologiji preseženo in prednost se daje drugim témam. V upanišadah je stvar precej jasna: tu so kozmološki fenomeni ter abstraktni in osebni bogovi. Med osebnimi je najstalnejši Varuna, pa tudi Indra ima včasih vsaj delno antropomorfno podobo. Vendar tega v Indiji dandanašnji ne bomo več našli. Iz Ved se zvečine recitira samo še neki obrazec ob molitvi. Mislim, da brahmánov, ki bi Vede zares poznali, celo v Benaresu ni več – takih namreč, ki bi vse izročilo znali na pamet.

Zame je vprašanje bolj to, kako v globalni perspektivi, ki jo je nakazal tudi Marko Uršič, misliti, pa ne bom rekel mnoštvo, ker je to obremenjen pojem, ampak več bogov. Kako se nam razodevajo bogovi in kako jih izkusiti, kako jih misliti dandanes? Tu so seveda še druga vprašanja, recimo vprašanje svetega in tako naprej. Več je vprašanj kot odgovorov.

**BRANKO KLUN:** Rad bi se navezal na to, kar je začel Gorazd Kocijančič. Mislim, da je treba odpreti globljo dimenzijo in da ne moremo ostati le pri vprašanju o številu bogov ter pri hitrih primerjavah. Težava je namreč ta, da ne gre samo za vprašanje boga, temveč tudi za vprašanje globljega eksistencialnega horizonta, ki določa način oziroma tip religioznosti. Mislim na celovito hermenevtiko življenjskega izkustva in s tem sveta. Na tej ravni lahko opazimo fundamentalne razlike med indijsko ali starogrško ali judovsko-semitsko držo. Vprašanje boga je ob tem sekundarno oziroma se, bolje rečeno, znotraj vnaprejšnjega religioznega obzorja sploh šele lahko konstituira. Zato govor o številu bogov in primerjave med religijami seštevajo nekaj, kar nima nobenega skupnega imenovalca. Kot da bi seštevali jabolka, hruške, slive ...

**LENART ŠKOF:** Pa saj tega nocoj ne želimo početi.

**BRANKO KLUN:** Reči hočem samo to: zdi se mi zelo pomembno, da prehitro ne odkrivamo vzporednic in potem ne potegnemo sklepa, da je v tej religiji toliko bogov, v drugi pa toliko. Že Gorazd je omenil, da število ena ni povsod enako. V ozadju posameznih religij gre namreč za popolnoma dru-

gačno samorazumevanje religioznega izkustva kot takega. Obzorja, znotraj katerih se sploh konstituira boštvo ali bog, so si že na izhodišču lahko zelo različna. To se mi zdi ključnega pomena tudi za medverski dialog, kajti sicer lahko na površini hitro najdemo skupne formalne stvari in pridemo do navideznega konsenza. Tudi formalni kategoriji enega ali mnoštva (bogov) po mojem mnenju sežeta preplitko. Zadevo je treba zastaviti dosti globlje in seveda dosti težje. Potrebna bi bila predhodna hermenevtika eksistence, natančneje, religiozne eksistence znotraj določenega versko-kulturnega konteksta, ki bi odprla druge dimenzije. Šele na tej ravni bi se bilo umestno spraševati o možnostih zbliževanja med različnimi religijami. Sam verjamem, da takšne možnosti so, in ne trdim, da gre za popolno ločenost. Tudi v krščanstvu lahko začutiš religiozno dimenzijo, ki poudarja dih – ki si ga omenjal, Lenart – oziroma namenja večjo pozornost telesu pri meditaciji, le da je to v zahodni, krščanski molitvi za razliko od vzhodnih verstev potisnjeno v ozadje. Toda vse te stvari je treba obravnavati zelo previdno. Pri vsakem verstvu gre za celovit kozmos, in vprašanje, koliko je bogov ali kakšen je bog, je izraz bistveno globljih silnic.

**LENART ŠKOF:** Ni mi povsem jasno, kaj naj bi pomenila ta globina. Moram reči, da se v filozofiji in religiologiji bolj nagibam k horizontalam kot vertikalam, ki bi me utegnile zapeljati, da bi morda šel kam pregloboko. Zato se sprašujem, ali je tu res toliko razlik. Gotovo je vsem tukaj jasno, da nisem mislil preštovati bogov niti jih primerjati in ugotavljati, da jih je nekje več, nekje manj. Indija navsezadnje vedno pride do enega boga, kar je opazil tudi Gorazd. Povsod je tako, tudi v upanišadah. Gotovo so mogoče različne hermenevtične antropološke zasnove, iz katerih mislimo kakega boga, vendar vseeno ne verjamem, da gre za tako temeljne razlike.

**BRANKO KLUN:** Lahko repliciram?

**LENART ŠKOF:** Ja, prosim.

**BRANKO KLUN:** Za primer lahko vzamemo judovsko religijo in jo primerjamo z grško ter tako v veliki meri osta-

nemo v znanem okviru. Pri Grkih opazimo temeljno kozmološko, pri Judih pa osebno naravnost, s tem da je pojem osebe povezan s predrazumevanjem človeka (sebe) in osebnega Boga ter njegovega delovanja v zgodovini. Tega grštvo v svoji religiji ni moglo razviti, ni imelo te senzibilnosti – in ni razvilo pojma zgodovine. Pri Grkih je pojem zgodovine neprimerljiv s pojmom kozmosa, pri Judih pa je v ospredju zgodovina kot dogajanje, »godenje« osebnega odnosa med Bogom in izvoljenim ljudstvom. Antropološko gledano je v ozadju izkustvo zgodovinskosti človeške eksistence, ki tvori eno izmed ključnih razsežnosti tistega obzorja, s katerim je povezana specifična religioznost in posledično tudi svojsko izkustvo Boga. Ne trdim, da ne obstaja skupen antropološki fundament, pravim pa, da moramo pri teh obravnavah in primerjavah iti precej globlje.

**MARKO URŠIČ:** Ampak, Branko, kako pa je potem sploh bila mogoča krščanska sinteza platonizma in judovstva, na primer pri Filonu Aleksandrijskem? Če bi bilo tako, kot praviš, bi bila takšna sinteza nemogoča.

**BRANKO KLUN:** Mislim, da napetost ves čas obstaja. Noben poskus združitve je ne more odpraviti. Tomaž Akvinski na primer slovi po tem, da je vzpostavil občutljivo ravnotežje, vendar je zgled za odklanjanje takšne sinteze po drugi strani celoten protestantizem, ki zavrača grško metafiziko in filozofijo. Sam verjamem, da napetost sploh ni nič slabega, temveč je celo produktivna. Vsekakor pa ni preprosta stvar.

**VLASTA PACHEINER-KLANDER:** Najprej bi doktorju Škofu rada čestitala za knjigo in prevode, in to z velikim navdušenjem. Čeprav tudi sama prevajam in sva nekatere tekste prevedla oba, se mi zdi potrebno, da na istih tekstih dela več ljudi. Njegovi prevodi se mi zdijo zelo dragoceni.

Zdaj pa bi se rada vrnila k vprašanju o številu bogov. Že potem, ko sem sestavila *Antologijo vedskih pesmi*, me je začelo zanimati natanko to vprašanje. Kako je z indijskimi bogovi? Ali se že v najstarejših tekstih *Rigvede* kaže tendenca

k temu, o čemer govori doktor Škof – k monizmu ali, recimo, k »nastajajočemu monizmu« upanišad?

Ogledala sem si opise, funkcije, področja in število bogov v *Rigvedi*. Zdi se mi, da je natanko tako, kot je rekel doktor Uršič, namreč da gre za mehek prehod od množstva bogov h konceptu enega boga ali ene sile, enega principa, Absoluta – in ta se potem dejansko zgodi v *Atharvavedi*. O tem govori zadnja pesem v *Antologiji*. V prvi pesmi, o kateri je bil prej govor, himni *O nastanku* – pri meni ima naslov *O nebivajočem in bivajočem* –, se pesnik sprašuje o nastanku sveta. V zadnji pesmi, ki je iz *Atharvavede*, se pravi iz mlajše, pozneje kanonizirane zbirke, pa se sprašuje o nastanku človeka, in sicer zelo intenzivno: v pesmi je osemdeset vprašanj o človeku. V odgovor na koncu pesmi pravi, da je v človeku neka trdnjava, v kateri biva *bráhman*, v njej pa je še posebna zlata skrinjica – zlato je simbol večnosti –, v kateri biva »atmanski duh« ali »duh, ki ima *atmana*«. V tej pesmi torej še ni uporabljen izraz *atman*, ki se je potem prek upanišad preselil v vedanto in se ohranil vse do zdaj, vendar je že nakazan s pridevnikom *atmavat*.

Pravzaprav sem hotela govoriti o množstvu oziroma enosti boga v *Rigvedi*. V njej naletimo na mesto, ki govori natanko o tem. Citirala bom svoj prevod: »So Enemu, ki biva, razna dali navdihnjeni imena.« »Navdihnjeni« je tu sinonim za pesnika, modreca, to oboje v eni osebi. Imena pa so tale: »Indra, Mitra in Garutmant – nebeški ptič – in Jama in Varuna in Agni, Matarišvan.« Naštetih je torej nekaj od mnogo bogov, o katerih kitica, iz katere navajam, govori, da so trije ali da jih je tri tisoč (v *Rigvedi* so navedena še druga števila). To so imena, ki so jih Enemu dali tisti, ki so spoznali nadzemsko resničnost, »to, kar je«. »Enemu, ki biva« – to pa je poudarjeno. Skratka, lepše definicije enoboštva ne bi mogli pričakovati.

Po drugi strani imamo poleg te kitice še deset tisoč kitic o mnogih bogovih. Ti imajo vsak svoje značilnosti, svoja področja, svoje mite, ki so sicer samo nakazani, in svoje pridevke, verniki pa se nanje obračajo s prošnjami, ki so seveda

namenjene vsakemu posebej. Vendar po značilnostih niso strogo ločeni.

O številu bogov smo nocoj že veliko slišali. S stališča praktičnega uma je absurd, da je bog en in pol, s stališča religioznega doživljanja in simbolnega jezika pa je to mogoče. Med bogovi ni hierarhije, o tem je govoril že doktor Škof. Njihova področja se prekrivajo. Različnim bogovom se pripisujejo ista dejanja, in sicer dejanja, ki so temeljnega pomena za človekov obstoj. Recimo: Indra razpre nebo in zemljo in ustvari vmesni prostor. Drugje je to dejanje pripisano Varuni. Eden izmed temeljnih mitov se torej pripisuje dvema različnima bogovoma, in bogovi imajo lahko tudi enake pridevke.

Skratka, za vse te tekste je zelo značilno, da se mnoge kitice ponavljajo iz pesmi v pesem, od božanstva do božanstva. To verjetno ni le izhod v sili, ker bi bil pač komu vseh odlomek iz pesnika, ki je živel pred njim, in bi si ga sposodil. Odnos do avtorstva je bil takrat drugačen, hkrati pa prav tako kaže na to, čemur bi lahko rekli mehke prehode od mnogoterosti k enotnosti, od množstva k enosti. Mislim, da je bilo to narejeno namenoma in na podlagi spoznanja. Pesniki so namreč imeli za sabo dolga leta zelo strogega šolanja. V eni izmed pesmi, ki sem jih uvrstila v *Antologijo*, so na primer nakazane stiske mladega pesnika, ki naj bi se šele uveljavil v krogu starejših pesnikov. Pesniki so med seboj tudi tekmovali. Morali so si pridobiti obsežno, zlasti jezikovno znanje, obvladati simbolno izražanje. Zato se moramo pri branju te poezije zavedati, da ima jezik v njej posebno funkcijo: ni opisen v faktografskem smislu, ampak napotuje na realnost, ki je za jezikom, za dojemanjem. Gre za religiozno doživljanje, ki ne more biti zaobjeto v izjavah. In za dvojno pojmovanje jezika. Po eni strani boginja govora Vač v pesmi, ki je samohvala tega božanstva, izpoveduje svojo naravnost strahotno moč, moč besede, po drugi strani pa se tudi v upanišadah najdejo mesta, na katerih jezik popolnoma odpove. Takšno mesto je *neti – neti*. Jezik bogu ne more priti do dna.

**PAVEL FAJDIGA:** Na vrsti je gospod Tine Hribar, potem pa gospod Andrej Ule.

**TINE HRIBAR:** Zdi se, da gre za dve tematiki. Ko sem, kolega Škof, poslušal vašo zanimivo razlago poti od množice bogov k enemu bogu, mi je pred oči prišla fenomenološka redukcija, se pravi stopnje redukcije, s katerimi Husserl mnoštvo pojavov drugega za drugim postavlja v oklepaj. Ničesar ne uniči, ničesar ne likvidira, ampak vse ohrani, hkrati pa postavlja v oklepaj, dokler ne prodre do čistega jaza. Čisti jaz pomeni konec redukcij, vrh – in to je čista zavest. Husserl to zavest, samega sebe na najvišji ali najgloblji ravni, doživlja religiozno. Čisti jaz, ki ga ima za nesmrtnega, je, ko naredimo obrat v sestop, pri izviru konstitucije, ustvarjanja sveta kot celote fenomenov oziroma, husserlovsko rečeno, stvari samih kot takih in v celoti.

Razlika med potjo na vrh, ki ste jo opisali, in pravkar izrečenim je v tem, da je Husserlov čisti jaz pač čista zavest, zadnjestopenjski bog, o katerem ste govorili, pa dih – dih kot sapa, povezana z vesoljem, oziroma duh, ki, biblično rečeno, veje nad vodami, ali kakor koli že temu hočemo reči. *Atman* je hkrati *bráhman*, moj najnotranjši jaz je hkrati bistvo sveta. Enako kot pri Husserlu.

Ne gre mi toliko za to, da bi opozoril na analogijo, ampak bolj za to, da pokažem dve poti, s katerima se nenehno srečujemo. To, kar sem pravkar opisal, je ena pot. Zelo zanimivo je, da so stari misleci šli po njej. Znašli so se pač v svetu med ljudstvom srečevanih bogov in vsega, kar jih je obdajalo, ter skušal razumeti, kaj to pomeni. Druga pot, ki tudi izhaja iz vsakdanjega izkustva, pa je pot, ki se nanaša na neko drugo eno, o čemer je tudi že bil govor. Gre za izkustvo »enega«, ki ni redukcijsko, analogno z vzpenjanjem k enemu bogu, ampak je po mojem deduktivno naravnano. To je povsem vsakdanje, pa vendar nenavadno ali presenetljivo, tako rekoč čudežno izkustvo. Recimo v puščavi: po dolgi suši pride blagodejen dež, in vse vznikne iz nič. Ali pa pri nas: zorjejo zemljo, in kmalu vznikne bujna rast. Se pravi: vznikne, na-

stane novo bivajoče. In potem spet vse ponikne, jeseni, čez zimo. Tu gre torej – v podaljšku oziroma vzvratno gledano – za razumevanje izvora vsega, kar je, za razlago izvora sveta iz nekega enega.

Po mojem se zdaj gibljemo na drugi ravni kot prej, ko smo sledili poti do enega boga, se pravi do počela, s katerim sem jaz na vrhu povezan neposredno, če že nisem z njim eno in isto. Druga pot je pot iz enega navzdol, v nastanek sveta. Ostaja pa vprašanje, kje pride do stika in se eno prve (vzpenjajoče se) in eno druge (spuščajoče se) poti stakneta v Eno. Vendar menim, da sta to dve poti in da zato na koncu prve in na začetku druge poti ne gre za eno in isto stvar.

Pogojno bi prvo pot lahko imenovali teološka, drugo pa kozmološka. Vendar moj namen pravzaprav ni bil priti do tega sklepa. Želel sem le nakazati – razprava je potem šla v drugo smer –, da gre v obeh primerih, pri obeh poteh, za henologijo, nauk o Enem, ki pa kot tak še ne zadeva filozofije v ožjem pomenu, tj. filozofije kot onto-logije, kot nauka o biti oziroma o smislu/resnici biti.

**LENART ŠKOF:** Hvala za analogijo s Husserlom. Sam nisem pomislil na to, čeprav nekako visi v zraku. Vendar se mi zdi, da je kriza, ki jo je doživljal Husserl, v Indiji presežena. V budizmu, pa tudi že v stari upanišadski filozofiji, je jasno, da v čisti zavesti ne vzdržimo. Nas pač pokonča na ta ali oni način.

Poti, o katerih ste govorili, gospod Hribar, sta morda bolj ločeni, kot bi si želeli. Himna *O nastanku* je kuriozum, najdemo jo šele v deseti knjigi *Rigvede*, in sicer v zadnji mandali, postavljeno povsem na konec. Seveda obstaja vrsta drugih poti v brahmanah, vendar so te, kot ste rekli, deduktivne v tem smislu, da je najprej kozmično jajce ali pa zapora, iz katere se potem nekaj rodi. Tu gre za primat enosti, ki ne dovoli loka, kakršnega dela filozofija, recimo, z Descartesom, ki je pokazal, da konstitucija *cogita* – paradoksalno – poteka prek ideje Boga.

Sam bi vztrajal pri tistem koraku naprej – pa ne da bi ga



jaz naredil –, s katerim se da iti pod Husserla oziroma fenomenološke analize. Menim, da je dih antropološka konstanta, morda celo bolj, kot se zavedamo. O tem ne bom govoril fundamentalistično, se pravi tako, da bi zdaj vsa izročila skušal utemeljiti iz diha. Pravzaprav me zanima predvsem to, ali je glede človekove osebe, ki je, če uporabim metaforo, utemeljena v srcu in ne v možganih, mogoče najti povezavo med različnimi izročili, pa ne plediram za teologijo mavrice Johna Hicka ali podobne precej populistične stvari, ki jih dojemam samo kot negacijo neke trditve. Ker če na nekaj le odreagiraš, to pač pomeni, da si temu podvržen. Izkažeš čast nečemu, kar si je morda sploh ne zasluži.

Rad bi se vrnil k temeljnemu vprašanju, ki ga je postavil Gorazd, pa tudi k vprašanju kolega Branka Kluna. Kot vemo, je pri evropskem človeku navzoč semitski način razmišljanja. Tega se premalo zavedamo. Ta način nam je pravzaprav bolj tuj kot naš lastni, se pravi slovanski, indoevropski način, vendar kljub temu trdimo, da smo ga nekako ponotranjili. Verujemo v Trojico, ki je, kot vemo, v islamu predmet ostrih kritik, češ da to ni en Bog, pa vendar bližine in oddaljenosti med religijami niso tako zakoličene. Sam ne želim iti v nobeno slovansko religijo, čeprav je bil davek, ki smo ga plačali Slovani za to, da smo bili pokristjanjeni, na žalost izguba lastne religije. Če bi jo ohranili, bi morda imeli več kot samo preostanek ljudske religije v svojem krščanstvu, več kot samo obrede, tako kot Indijci.

Kar zadeva bližino in oddaljenost, imam vsaj jaz neko izkušnjo, ima pa jo tudi veliko zenbudistov – gotovo jih poznate –, ki govorijo, jaz sem kristjan in sem hkrati zenbudist in narobe. Obstaja temeljna bližina, ki jo je mogoče začutiti. Sam bi lahko govoril celo o diametralno nasprotnih izkušnjah, kot sta izkušnji Kristusa in Šive: Kristus te, recimo, sprva ne »provocira«, če smem uporabiti to besedo, ampak šele potem, ko si že notri, prideš v skušnjave ozirome krize, Šiva pa te na začetku omreži z željo in spravi v veliko skušnjava ter v morda nekoliko lažjo pozneje. Vendar oba – taka je

vsaj moja izkušnja – nekako sobivata. Ampak to je že druga raven, raven bolj osebnega razmišljanja.

**ANDREJ ULE:** Razmišljamo v zelo različne smeri. Sam bi najprej rad postavil vprašanje profesorici Pachainerjevi in tebi, Lenart. Ali beseda *bráhman* oziroma *brh* obstaja v Vedah od začetka? Kdaj se je pojavila? Verjetno pred besedo *atman*, »sebstvo«? Cela vrsta študij je bila namenjenih temu, kako sta se ti besedi generirali in razvijali skoz Vede. Sprašujem se, kdaj je prišlo do slavnega stika: *atman* je *bráhman*. Je zametke za to mogoče najti že pred upanišadami? Ni naključje, da je bilo treba skoraj tisoč let od začetka Ved do zrelih upanišad.

Kolikor vem, je pojem *bráhman* starejši. Vsaj v temeljnem pomenu vesoljne prabiti.

**LENART ŠKOF:** Izenačen je s *prano*.

**ANDREJ ULE:** Ja, ampak zanima me, ali obstaja faza, v kateri *bráhmana* v Vedah še ni, se pravi, da ni skrivne pramoči oziroma prabiti in da obstaja le množica *pran* ter nanje vezanih božanstev. Kdaj je, historično gledano, nastal ta pojem? Ali je v temeljnem pomenu nastal pred upanišadami?

**LENART ŠKOF:** Ja, pojavlja se predvsem v brahmanah.

**VLASTA PACHEINER-KLANDER:** Najdemo ga že v *Rigvedi*, le da ima drug pomen.

**ANDREJ ULE:** Ker to je *tricky* zadeva. Kaj je potem z enostjo?

**VLASTA PACHEINER-KLANDER:** Gospod Škof je pisal o tem. Obstajajo tudi nove teorije, na primer Thiemejeva, ki jo zastopa doktor Ježić, namreč da je *bráhman* ubesedena resnica, se pravi v zvezi s pesniško resnico.

**LENART ŠKOF:** Pesniško oblikovanje, ki preide v oblikovanje resnice.

**VLASTA PACHEINER-KLANDER:** Tako je. Vendar to ni njegov prvotni pomen. Ta je »molitev«.

**LENART ŠKOF:** Res je.

**ANDREJ ULE:** Kaj pa beseda *om* (*aum*)? Je ta sveta beseda navzoča že v Vedah ali samo v upanišadah?

**LENART ŠKOF:** Izvor besede je verjetno dravidski. To sem obdelal v knjigi, vendar zdaj ne bi rad govoril na pamet, ker takšne stvari človeku uhajajo. Naj povem samo to, da se pojavlja v zvezi z *akšaro*, se pravi »zlogom« kot počelom vsega. To je pomembno: pred *bráhmanom* je zlog. V samhiti je *akšara* izpričana kot zlog, iz katerega nastanejo zlogi in besede, temeljni zlog pa je *om*.

**ANDREJ ULE:** To je zelo temeljna stvar, če je prabeseda morda celo »pred« *bráhmanom*, ali ne?

**LENART ŠKOF:** Tako je, pred *bráhmanom*.

**ANDREJ ULE:** Indijska zamisel o prabesedi, natančneje, o prazvoku se mi zdi zelo pomembna. Ne gre za prabesedo kot »pra-pomen«, torej prabesedo v pomenu *lógos*a, temveč kot prazven. Zanimivo je, da je za brahmanske mislece najpomembnejši neslišni »del« besede *om*, neslišna vibracija, ki nam ostane v ušesih in še bolj v zavesti, ko izgovor te besede izzveni. To nas napeljuje na misel, da je izvor vsega nekakšna kozmična »vibracija«, recimo vibracija v praetru in praenergiji. Do te zamisli je prišla tudi sodobna fizika.

Zdi se mi, da imamo tu opravka s posebno verzijo absolutnosti, ki jo ne moremo vpeti niti v poznejšo vedanto niti v budizem. Na sebi ima nekaj svojskega, prežema pa celotno indijsko miselnost. Navsezadnje je besedo *om* tudi mahajanski budizem sprejel v svoje mantre in razvil idejo kozmične iluzije (*maya*), ki jo je potem prevzela advaita vedanta. Skratka, tu je še nekaj globoko zakopanega: naj omenim le prednost sluha pred vidom oziroma zvoka pred svetlobo, saj *om* deluje na ravni nekakšnega zvoka. In razumevanje tega zvoka seže precej dlje kot vsa metafizična razmišljanja. Če prav razumem, so celotne Vede posvečene oživljanju in ekspresiji te skrivnosti, saj jih sestavljajo mantrični spisi, ki delujejo predvsem kot recitacije v mediju oduhovljenega zvena.

**PAVEL FAJDIGA:** S tem razmišljanjem morda lahko sklenemo nocojšnji pogovor. Hvala lepa našemu nocojšnjemu gostu, ki je gotovo že utrujen, in tudi vam – nekaterim za sodelovanje pri pogovoru, drugim za poslušanje.





Izhodiščno vprašanje za razpravljanje ob knjigi  
Friedricha Schleiermacherja  
*O religiji:*

»Ali Schleiermacher upoveduje religiozno izkustvo  
ali izkustvo romantične polnosti življenja?«

Uvajalca večera  
DR. ALENKA JOVANOVSKE IN DR. BRANKO KLUN

8. marec 2007



*Friedrich Schleiermacher*

## O RELIGIJI

GOVORI IZOBRAŽENIM MED NJENIMI ZANIČEVALCI

Prevedel *Samo Krušič*

Spremna beseda *Branko Klun*



15

Friedrich Schleiermacher

*O religiji*

*Govori izobraženim med njenimi zaničevalci*

Prevedel Samo Krušič, spremno besedo napisal Branko Klun

Ljubljana: KUD Logos, 2005

## IZBRANA ODLOMKA

[...] S svojim običajnim pojmovanjem religije ste me zamotili; upam, da je odpravljeno, zato me zdaj ne prekinjajte več.

S tem se religija, zato da bi stopila v posest svoje lastnine, odpoveduje vsem zahtevam po čemer koli, kar pripada onima dvema, in vrača vse, kar ji je bilo vsiljenega. Ne hlepi po tem, da bi univerzum določila in pojasnila po njegovi naravi, tako kot metafizika, ne hrepeni po tem, da bi ga iz sile svobode in človekove božanske samohotnosti /Willkür/ nadalje oblikovala in zgotavljala, tako kot morala. Njeno bistvo ni ne mišljenje ne delovanje, temveč zrenje in občutenje, zreti hoče univerzum, rada bi mu zbrano prisluškovala v njegovem lastnem samopodajanju in delovanju, želi si, da bi jo v njeni otroški trpnosti zajeli in napolnili njegovi neposredni vplivi. Tako je to, kar sestavlja njeno bistvo, obema drugima nasprotno v vsem, in tudi v vsem, kar označuje njene učinke. Prvi dve vidita v celotnem univerzumu le človeka kot središče vseh odnosov, kot pogoj vse biti in vzrok vsega postajanja; sama pa hoče v človeku, nič manj kakor v vsem drugem posamičnem in končnem, videti neskončno, njegov odtis, njegov prikaz /Darstellung/. Metafizika izhaja iz človekove končne narave in želi iz njenega najenostavnejšega pojma in iz obsega njenih moči in njene dovzetnosti zavestno določiti, kaj univerzum za človeka lahko je in kako ga ta nujno mora ugledati. Tudi religija celotno svoje življenje živi v naravi, vendar v neskončni naravi celote, enega in vsega; kaj v tej naravi velja vse posamično, in tako tudi človek, in kje v tej večni kvasini posamičnih oblik in bitij lahko deluje in domuje vse in tudi on, to hoče v tih predanosti uzreti in zaslutiti v posameznem. Morala izhaja iz zavesti svobode, njeno kraljestvo želi razprostrti v neskončnost in vse narediti podvrženo le-tej; religija pa diha tam, kjer je svoboda sama zopet že postala narava, človeka zajema onkraj igre

njegovih posebnih sil in njegove osebnosti ter ga zre z gledišča, s katerega ta mora biti to, kar je, najsi to hoče ali ne.

Tako si religija svoje lastno okrožje in svoj lastni značaj zagotavlja s tem, da docela izstopa tako iz spekulacije kakor tudi iz prakse, in šele v tem, ko se postavi ob drugi dve, se to skupno polje v celoti izpolni in se človeška narava s te plati dopolni. Kaže se nam kot nujno in nepogrešljivo tretje k drugima dvema, kot njun naravni nasprotek, in mera njene častivrednosti in veličastnosti ni nič manjša od one, ki jo želite prisojati drugima dvema. Hoteti imeti spekulacijo in prakso brez religije, je drzna objestnost, predrzno sovraštvo do bogov, je nesveta nakana /Sinn/ Prometeja, ki je strahopetno ukradel tisto, kar bi lahko v mirni gotovosti zahteval in pričakoval. Človek je le ukradel občutje svoje neskončnosti in bogupodobnosti, to pa mu kot nepravilna posest ne more cveteti, če se ne zaveda tudi svoje omejenosti, naključnosti celotne svoje forme, neslišnega izginevanja celotnega svojega bivanja v neizmernem. Bogovi so to hudodelstvo tudi od nekdaj kaznovali. Praksa je večina, spekulacija je znanost, religija pa je čut in okus za neskončno. Le kako bi se prva lahko brez slednje dvignila nad običajni krog prigradnih in podedovanih form, le kako bi druga brez nje lahko bila kaj boljšega kot tog in suhoten skelet? Oziroma, le zakaj Vaša praksa, ne glede na vse njeno učinkovanje navzven in univerzumu nasproti, nazadnje dejansko vedno pozabi oblikovati človeka samega? Zato ker ste človeka zoperstavili univerzumu in ker ga ne sprejemate iz rok religije kot del zadnjega in kot nekaj svetega. Le kako ta praksa dospel do uborne enoobličnosti, ki pozna le en sam ideal in tega podstavlja pod vse? Ker Vam manjka temeljnega občutenja neskončne in žive narave, katere simbola sta mnogoterost in individualnost. Vse končno obstaja le po določenosti svojih meja, ki pa jih je treba tako rekoč izrezljati iz neskončnega. Le tako je lahko le-to znotraj teh meja samo neskončno in samolastno oblikovano, sicer boste vse izgubili v enoobličnosti kakega občega pojma. Le zakaj Vam je spekulacija tako



dolgo časa namesto sistema dajala slepila in namesto misli besede, zakaj ni bila nič drugega kot prazna igra z obrazci, ki so se vedno drugače povračali in ki jim nikoli ni hotelo nič ustrezati? Zato ker je manjkalo religije, ker je ni navdihovalo občutenje neskončnega in ker hrepenenje po njem in strahospoštovanje pred njim njenih pretanjenih, zračnih misli nista prinujala k trdnejši konsistentnosti, s pomočjo katere bi se ohranila pred tem silnim pritiskom. Vse mora izhajati iz zrenja, in komur manjka hrepenenje po zrenju neskončnega, ta nima nobenega preskusnega kamna – in tega seveda tudi ne potrebuje –, da bi vedel, ali je o tem mislil kaj temeljitega.

In kako bi se godilo triumfu spekulacije, popolnemu in zaokroženemu idealizmu, če mu protiteže ne bi držala religija in mu pustila slutiti neki višji realizem od tistega, kateremu se ta tako smelo in s tako s polno pravico podreja? Idealizem bi univerzum uničil v tem, ko bi se zdelo, da ga oblikuje, ponižal bi ga v golo alegorijo, v nično senčno sliko naše lastne omejenosti. Skupaj z menoj žrtvujte koder manom svetega, zavrženega Spinoze! Njega je preveval visoki svetovni duh, neskončno je bilo njegov začetek in konec, univerzum njegova edina in večna ljubezen, v sveti nedolžnosti in globoki ponižnosti se je odzrcaljal v večni svet in gledal, kako je bil tudi ta sam njegovo najprijaznejše zrcalo; bil je poln religije in poln svetega duha; zato tudi stoji tukaj, sam in nedosežen, mojster v svoji umetnosti, vendar vzvišen nad profano stroko, brez učencev in brez državljskih pravic.

Zrenje univerzuma, prosim Vas, spoprijateljite se s tem pojmom, ki je tečaj celotnega mojega govora, najsplošnejši in najvišji obrazec religije. Če izhajate iz njega, lahko najdete kateri koli kraj v njej, iz katerega se da najnatančneje določiti njeno bistvo in njene meje. Vse zrenje izhaja iz vpliva uzrtega na uzirajočega, iz izvornega in neodvisnega delovanja prvega, ki ga potem drugi svoji naravi ustrezno dovezema, povzema in dojema. Če se iztoki /Aussflüsse/ luči ne bi dotaknili Vašega organa – kar se zgodi brez kakršne koli Vaše

izpeljave vsega tega –, če najmanjši delci teles ne bi mehansko ali kemično aficirali konic Vaših prstov, če Vam pritisk teže ne bi razodeval nekega odpora in meja Vaše moči, ne bi ničesar uzrli in ničesar zaznali – torej to, kar uzirate in zaznavate, ni narava stvari, temveč njihovo delovanje na Vas. To, kar o tej naravi veste ali menite, da veste, je daleč onstran okrožja zrenja.

Tako torej religija: univerzum sestoji v neprekinjeni dejavnosti in razodeva se nam sleherni trenutek. Sleherni oblika, ki jo proizvaja, sleherni bitje, kateremu glede na polnost življenja daje neko oddeljeno, posebno bivanje, sleherni pripetljaj, ki ga stresa iz svojega bogatega, vedno plodovitega okrilja, je delovanje univerzuma na nas. In tako privzemati sleherni posamezno kot del celote, vse omejeno kot podajo in prikaz neskončnega – to je religija. Kar pa želi preko tega, kar želi prodreti globlje v naravo in substanco celote, ni več religija in bo, če vendarle hoče, da ga imajo za to, neizogibno poniknilo nazaj v prazno mitologijo. [Str. 50–53]

Preden pa Vas vpeljem v posamičnosti teh zrenj in občutij, kar vsekakor mora biti moje prvo opravilo, namenjeno Vam, mi privoščite, da za trenutek potožim nad tem, da o obojem ne morem govoriti nič drugače kakor ločeno; s tem se bo v mojem govorjenju izgubil najtanjši duh religije in njeno najnotrišnjo skrivnost Vam bom lahko razodel le opotekavo in negotovo. Toda neka nujna refleksija oboje razloči, in le kdo bi lahko o nečem, kar spada k zavesti, sploh govoril, ne da bi najprej moral preiti skozi ta medij? Ta neizogibna ločitev se ne godi le tedaj, ko komu sporočamo kako notranje delovanje čudi, temveč tudi tedaj, ko ga naredimo za snov motrenja le v sebi samih ter ga želimo dvigniti do razločne zavesti. To dejstvo /Faktum/ se meša z izvorno zavestjo naše dvojne dejavnosti, tiste prevladujoče, navzven delujoče, in tiste, ki zgolj zarisuje in pooblikuje in za katero se zdi, da prej služi stvarjem. Že brž pri tem stiku se najenostavnejša snov razplati na dvoje nasprotnih si elementov: eni se strnejo

v podobo objekta, drugi pa preniknejo do sredice našega bitja, tam vzkipijo skupaj z našimi izvornimi goni in razvijejo neko begotno občutje. Tej usodi se ne moremo izmakniti tudi pri najpristnejšem snovanju čuta za religiozno; njegovih proizvodov ne moremo zopet dvigniti na površje in jih sporočati prav nič drugače kakor v oni ločeni obliki. A nikar ne mislite – prav to je namreč ena od najnevarnejših zmot –, da smejo biti religiozna zrenja in občutja tako razločena, kakor jih moramo na žalost obravnavati tukaj, tudi izvorno, v prvem dejanju čudi. Zrenje brez občutenja ni nič in ne more imeti ne prave izvornosti ne prave moči; a tudi občutenje brez zrenja ni nič: oboje je nekaj le tedaj in zategadelj, ko je in ker je izvorno eno in nerazločeno. Oni prvi skrivnostni trenutek, ki nastopi pri sleherni čutni zaznavi, še preden se zrenje in občutje ločita, kjer se čut in njegov predmet tako rekoč prelivata drug v drugega in postaneta eno, še preden se vrneto na svoje prvotno mesto – vem, kako neopisljiv je in kako hitro preide, vendar bi želel, da bi ga Vi lahko zastavili in ga ponovno razpoznali tudi v višji in božanski religiozni dejavnosti čudi. Ko bi ga le mogel in smel izreči, ga vsaj nakazati, ne da bi ga pri tem oskrunil! Begoten je in prosojen kot prvi poprh, ki ga rosa dahne na prebujeno cvetje, sramežljiv in nežen kot deviški poljub, svet in plodovit kot ženitovanjski objem; še več, ni kot to, on sam je vse to. Jadrno in čarodejno se kaka pojava, kaka prigoda razvije v podobo univerzuma. Brž ko se ljubljene in venomer iskani lik oblikuje, se moja duša zateče njemu naproti, ne zaobjamem ga kot kake sence, temveč kot sveto bistvo samo. Ležim na prsih neskončnega sveta: v tem trenutku sem jaz njegova duša, saj vse njegove sile in njegovo neskončno življenje čutim kot svoje lastno, v tem trenutku je ta svet moje lastno telo, saj njegove mišice in ude prevevam tako kot svoje lastne, in njegovi najnotranjši živci se vzgibavajo po mojem čutu in predvidenju /Ahndung/, tako kot moji. Najmanjši tresljaj in sveti objem odvéje – šele zdaj je ta zor pred menoj kot oddvojeni lik. Premerim ga in v odprti duši se odzrcalja kot podoba

iz objema izvijajoče se ljubice v razprtem očesu zbudjenega mladeniča, in šele zdaj se občutje prekoplje iz notranjosti in se razstre, tako kot rdečica sramu in užitka na njegovem licu. Ta moment je najvišji razcvet religije. Ko bi Vam ga mogel ustvariti, bi bil bog – naj mi sveta usoda le ne šteje v zlo, da bi moral za to razkriti še kaj več kot elevzinske misterije –, to je rojstna ura vsega živega v religiji.

Toda s tem je kot s prvo človekovo zavestjo, ki se umakne v temino izvornega in večnega stvarstva, človeku pa za seboj zapusti le tisto, kar je ustvarila. Lahko Vam ponavzočim le zrenja in občutja, ki so se iz takšnih momentov razvila. Vendar Vam bodi povedano: če te še tako popolno razumete, če ste prepričani, da jih imate v najjasnejši zavesti v sebi, toda ne znate in ne morete pokazati, da so v Vas nastala iz takšnih trenutkov in da so bila prvotno eno in neločeno, potem sebe in mene o tem ne prepričujte še naprej, saj to vendar ni tako, Vaša duša jih nikoli ni nosila, to so le podtahnjeni otroci, proizvodi drugih duš, ki ste jih posvojili s skrivnim občutkom lastne šibkosti. Tiste, ki tako hodijo naokoli in se prsijo z religijo, Vam označujem kot nesvete in daljne vsemu božanskemu življenju. Tako nekdo poseduje zrenja sveta in obrazce, ki naj bi le-ta izražali, nekdo drug pa občutja in notranja izkustva, s katerimi prva dokumentira. Prvi spleta svoje obrazce, drugi pa iz svojih izkustev tke red odrešenja, in že je tu spor, koliko pojmov in pojasnil je treba vzeti in koliko ganotij in občutkov, da bi iz tega sestavili pošteno religijo, ki ne bi bila ne hladna in ne sanjaška. Vi cepci in leniva srca! Mar ne veste, da vse to niso nič drugega kot razkrojki /Zersetzungen/ religioznega čuta, ki bi jih morala narediti Vaša lastna refleksija, in če se zdaj ne zavedate tega, da ste imeli nekaj, kar bi ta lahko bila razstavila, od kod pa potem to imate? Spomin imate in posnetek, ne pa religije. Niste ustvarili zorov, za katere veste obrazce, temveč ste se jih na izust naučili in jih ohranili, Vaša občutja pa so mimično posneta kakor tuje grimase in prav zato so karikature.

In iz teh odmrlih, uničenih delov bi radi sestavili religijo? Sokove organskega telesa pač lahko prav dobro razdenemo na njihove tesno spete sestavine; toda vzemite te izločene elemente, zmešajte jih v kakršnem koli že razmerju, z njimi postopajte kakor hočete: boste iz tega lahko zopet naredili srčno kri? Se bo to, kar je enkrat mrtvo, spet lahko gibalo v živem telesu in se z njim poenotilo? Stvaritve žive narave ponovno vzpostaviti iz njenih ločenih sestavin – pri tem pač spodleti sleherna človeška veččina in tako Vam tudi z religijo ne bo uspelo, pa če si boste njene posamezne elemente še tako popolno naslikali in umislili od zunaj – iziti mora od znotraj. Božansko življenje je kakor ljubko bilje, katerega cvetovi se oplajajo že v zaprtem popku, sveta zrenja in občutja, ki bi jih lahko posušili in spravili, pa so lepe čašice in krone, ki se razpro brž po onem skritem dejanju, a tudi brž odpadejo. Iz polnosti notranjega življenja pa vedno znova poganjajo nove – saj božansko bilje okoli sebe ustvarja rajsko podnebje, ki mu ne škodi nobena letna doba –, medtem ko se stare potresajo in hvaležno krasijo tla, ki zakrivajo korenine, katere so jih hranile, v ljubkem spominjanju pa še vedno dehtijo nasproti stebelu, ki jih je nosilo. Iz teh brstov in kron in čašic bi Vam zdaj rad spletel sveti venec. [Str. 62–65]



## POGOVOR

**VID SNOJ:** Dober večer! Naš kolega Pavel Fajdiga, ki sicer vodi pogovorne večere Philologos, je tokrat nepričakovano nujno zadržan, zato ga zamenjujem v vlogi gostitelja pogovora. Dovolite mi nekaj predstavitvenih uvodnih stavkov o Friedrichu Schleiermacherju, o čigar knjigi *O religiji* bo nocoj tekla beseda.

Schleiermacher je bil filozof in teolog, vendar je v svojem življenju več predaval kot pisal (oziroma vsaj več spredaval kot napisanega objavil). Njegovo osrednje filozofsko delo *Dialektika* je izšlo šele pet let po njegovi smrti, leta 1839. V njem razgrinja dialektiko kot umetnost filozofskega pogovora, ki pelje mišljenje od izhodiščnih razlik do končnega soglasja, hkrati pa vzpostavlja tudi filozofski sistem, v katerem najdejo globlje sovisje različne znanosti. Štiri leta po njegovi smrti, se pravi eno leto pred *Dialektiko*, je na podlagi predavanj izšla *Hermenevtika*. S tem delom je zaslovel kot oče moderne hermenevtike, ki se je izvila iz okvira teologije in postala samostojna veda. Hermenevtiko je zasnoval kot nauk o razumevanju in razlagi govora, predvsem pisnega govora nekoga drugega. Poznamo znamenito krilatico, ki se glasi, da mora hermenevt, ko se loti obravnave kakega teksta, ta tekst najprej razumeti vsaj tako dobro kot njegov pisec, potem, v naslednjem koraku, pa celo bolje od njega.

Schleiermacher je znan tudi kot prevajalec Platona, predvsem med Nemci. V letih od 1804 do 1828 je v nemščino prevedel vsa Platonova dela razen *Zakonov*. Njegov prevod je postal klasika.

Za svojega življenja pa je izdal najbrž svoje najpomembnejše teološko delo. Leta 1820 je izšla knjiga *Krščanska vera*, prva dogmatika, ki naj bi preseglá veroizpovedne razlike med različnimi reformiranimi cerkvami.

Še na kratko o knjigi, o kateri bo nocoj tekla beseda, o Schleiermacherjevih govorih *O religiji*. To delo spada med njegova zgodnejša dela, izšlo je leta 1799. Izdal ga je anonimno, vendar je že takoj doživelo kar precej odzivov, tudi polemičnih. Zanimivo pa je, da ga je pisal in objavil v času, ko je pripadal berlinskemu krogu zgodnjih romantikov, ki jih je okrog sebe zbral Friedrich Schlegel. Ta okoliščina ni nepomembna, še zlasti glede na izhodiščno vprašanje, ki sta ga za nocojšnjo debato izbrala uvodničarja: ali Schleiermacher upoveduje religiozno izkustvo ali izkustvo romantične polnosti življenja? Poudarjam: *romantične*.

Istega leta kot Schleiermacher govore je Friedrich Schlegel izdal roman z naslovom *Lucinde*. Roman je zbudil pravi škandal, ne samo polemične, ampak tudi povsem zavrnilne, celo prezirljive odzive, in edini, ki se je Schleglu takrat javno postavil v bran, je bil njegov prijatelj Schleiermacher, ki je naslednje leto izdal zaupna pisma o *Lucindi*. Kadar nemški založniki na novo izdajo Schleglov roman, ga, kolikor sem poučen, zmeraj natisnejo skupaj s Schleiermacherjevim komentarjem, ki velja za njegovo kongenialno interpretacijo.

Schleglov roman je zelo moderno pisanje. V njem ne gre za sklenjeno dogajanje ter postopno razvijanje oseb in situacij, ampak se pripoved pretrguje oziroma jo na nekaterih mestih, recimo, zamenja scenični prikaz, ali pismo oziroma pisemski govor, ali različna opažanja. Osrednji del romana, ki je bil za sodobnike tudi najspornejši, pa prinaša izpoved glavnega junaka. Ta se svoji ženi izpoveduje o svojem preteklem življenju. Njegovo življenje je bilo polno pustolovščin, v katere ga je vodil libertinizem, tudi pustolovščin svobodne ljubezni – in predvsem te so delovale škandalozno. Vendar vse skupaj kljub temu ne izzveni kot hvalnica svobodni ljubezni, ampak, ravno nasprotno, kot hvalnica idealu zakona, ki na eni strani uteleša čutno, na drugi pa duhovno ljubezen, ljubezen, ki se odpira proti neskončnemu. Roman se končuje z nekakšnim ditirambom na neskončnost, in tu sta



si Schlegel in Schleiermacher najbrž najbliže, njuna medsebojna afiniteta je tu najočitnejša. Če se ozremo na slog Schleiermacherjevih govorov *O religiji*, lahko ugotovimo, da je ta slog ves čas zelo visok, privzdignjen, celo ditirambično zanosen. Ampak to še ni vse: kot bomo nocoj najbrž večkrat slišali, Schleiermacher religiozno izkustvo postavlja prav v zvezo z neskončnim. Na več mestih pravi, da je religiozno izkustvo občutenje oziroma zrenje univerzuma, v katerem človek prebije mejo svoje končnosti in se ove samega sebe v neskončnem. Na tej podlagi opredeli religijo kot »čut in okus za neskončno« (str. 51).

Torej še enkrat, naše nocojšnje vprašanje je: ali Schleiermacher v svoji knjigi govori o resničnem, pravem, univerzalnem religioznem izkustvu ali pa morda o romantičnem izkustvu neskončnega? To je vprašanje, na katero bosta uvodoma razmišljala naša nocojšnja gosta in nas s svojim razmišljanjem skušala zaplesti v pogovor. Ta gosta sta Alenka Jovanovski, ki je pred nekaj meseci z disertacijo *O religioznem in estetskem izkustvu* doktorirala na Oddelku za primerjalno književnost Filozofske fakultete v Ljubljani, in Branko Klun, profesor filozofije na ljubljanski Teološki fakulteti, ki je v Schleiermacherjevo knjigo prispeval prodorno in hkrati zelo jasno napisano spremno besedo. Branko, prosim.

**BRANKO KLUN:** Hvala za besedo. Ker je Vid naredil dolg uvod, mi je marsikaj prihranil. A naj najprej povem, da ker začenjam prvi – še zlasti danes, 8. marca –, to ni izraz ne spoštovanja: moja sogovornica Alenka je sama želela, naj začnem jaz. To, kar imam namen povedati, je bolj široko zasnovano, ona pa se bo osredotočila na tematiko v zvezi z vodilnim vprašanjem nocojšnjega pogovora.

Ne želim obnavljati svoje spremne besede v knjigo, ampak bi iz konteksta Schleiermacherjeve misli rad izpostavil nekaj poudarkov, ki se mi zdijo pomembni za naše nadaljnje razpravljanje. Pri tem bom pozornost bolj kot literarnozgodovinskemu kontekstu, ki ga je odlično predstavil že Vid, namenil Schleiermacherjevim filozofskim stališčem.

Za razloček od francoskega razsvetljenstva, ki je imelo močno materialistično noto in je bilo sovražno nastrojeno proti religiji, sta v nemškem razsvetljenstvu prevladovala idealizem in z njim povezan racionalizem. Religija ni bila pod udarom grobega zanikanja, temveč je bolj prefinjeno postajala odveč. Postajala zastarela, *unzeitgemäß*, »času neprimerna«. Prevladovalo je mnenje, da je presežena. To mnenje so zagovarjali takratni izobraženci, ki so hkrati naslovniki Schleiermacherjevega spisa *O religiji*. To so misleci, kot je Goethe s svojim estetskim občutjem in poetičnim motrenjem narave ali Kant s svojim konceptom moralnosti, ki pomeni uresničenje človeka, udejanjenje tistega najvišjega v človeku – človeškega uma v praksi oziroma praktičnega uma. Mednje spadata tudi Herder s svojim humanizmom in Fichte, čigar filozofija pomeni slavospev emancipaciji človeka, transcendentalnemu jazu in svobodi. V tem zgodovinskem in intelektualnem kontekstu so torej leta 1799, kot je že bilo povedano, nastali Schleiermacherjevi govori *O religiji* (ali, na kratko, *Govori*), ki so pozneje vplivali na druge predstavnike nemškega idealizma. Brez njih, pa tudi brez širše romantične misli, ne moremo razumeti ne Schellingove ne Heglove filozofije narave. Pri vseh omenjenih mislecih je bila namreč navzoča težnja, v skladu s katero so na religijo gledali zviška kot na zgodovinski relikv, ostanek, ki bi ga bilo treba na novo utemeljiti oziroma mu najti novo funkcijo. Za primer lahko vzamemo Kanta, ki je religijo reducirjal na njeno funkcijo v moralnosti.

Schleiermacher se sooča s to situacijo in religiji želi dati izvorno mesto v življenju duha, da bi tako spet dosegla dostojanstvo in bila priznana kot nekaj, kar ni niti zastarelo niti času neprimerno, temveč ključnega pomena za človeškega duha in, še več, nujno za njegovo najvišje uresničenje. Že njegova postavitev vprašanja, kam uvrstiti religijo oziroma kaj je njeno bistvo, zapušča tradicionalni teološki okvir in pomeni spremembo perspektive. Gre za metodološki korak, ki bo usodnega pomena za nadaljnje Schleiermacherjevo delo.

Ko se namreč Schleiermacher povsem filozofsko sprašuje po bistvu religije, njegovo spraševanje meri na nekaj, kar je univerzalno in kar naj bi zaradi svoje občosti obstajalo pred vsako posamezno religijo v zgodovinskem kontekstu. Zato tudi velja za enega izmed osrednjih predstavnikov, da ne rečem kar za začetnika filozofije religije. V tem oziru je njegova vloga izredna: ni bil samo eden izmed največjih evangeličanskih teologov 19. stoletja, ki je kot nihče drug vplival na (protestantsko) teologijo, temveč je imel neznanski vpliv tudi na filozofijo, na filozofsko hermenevtiko, še zlasti na Diltheya, in na filozofijo religije. Brez njega na primer ni mogoče razumeti fenomenologije religije, kot jo je v knjigi *Sveto* zasnoval Rudolf Otto (pred sabo imam izdajo *Govorov*, ki jo je uredil prav Otto ter zanjo napisal tako uvodno kot sklepno študijo, številne vmesne opombe in komentarje k tekstu).

Kolikor Schleiermacherjeva misel kaže željo dati religiji mesto in – vmes ogroženo – dostojanstvo v življenju duha, je vezana na romantični kontekst. Bližino romantiki razkriva zlasti vloga občutja v njej, saj je občutje ena izmed središčnih tém romantičnih avtorjev. Pri Schleiermacherju namreč prav občutje postane podlaga za nov pristop k religiji. Toda paziti moramo, da njegove rabe tega pojma preveč ne poenostavimo. Ne gre namreč za golo čutno izkustvo, temveč za občutje v pomenu celovitega vzdušja, v katerem se zrcali življenjska drža, to, čemur so Grki rekli *héxis* in Latinci *habitus*. Občutje po Schleiermacherju zadeva izkustvo, da nismo sami naredili sebe, ampak da prejemamo bit (ustvarjenost), da smo nošeni, usmerjani, odvisni od nečesa, kar nas presega. In prav to temeljno občutje, da smo del nečesa, kar je višje od nas, nas pelje v držo ponižnosti, predanosti in strahospoštovanja. Za Schleiermacherja sta takšno občutje in takšna drža nujno potrebna, da sploh lahko govorimo o religiji in religioznem izkustvu.

Tega, za kar pri občutju gre, po njegovem ne moremo speljati niti na metafiziko niti na moralo. Kot ste morda sami

prebrali, obema odreka zmožnost, da bi se lahko približala izvornemu religioznemu fenomenu. Kot vemo, si metafizika v pomenu naravne teologije (»naravne« iz ozira na naravni um za razliko od nadnaravnega razodetja) prizadeva spekulativno dokazati obstoj Boga in s tem religijo utemeljiti na racionalni podlagi, po drugi strani pa se religija velikokrat speljuje na moralo. Bistvo religije naj bi bilo v moralnosti, v njeni moralni vlogi, kot je na primer menil Kant.

Po Schleiermacherju, nasprotno, niti metafizika niti morala ne dosegata izvornega fenomena in bistva religije. Če za metafiziko stoji vprašanje spoznanja in za moralo vprašanje delovanja in če gre, poenostavljeno rečeno, pri prvi za teorijo in pri drugi za prakso, je za preseganje obeh treba poskati neko tretjo zmožnost (*Vermögen*) v človeškem duhu, ki bi hkrati odprla mesto religioznemu izkustvu. To je po Schleiermacherju *Gefühl*, »občutje«, ki ga je treba razumeti v širokem pomenu, hkrati pa je že na tej točki razvidno, da je področje, ki ga odpira, povezano tudi z izkustvom lepega, z estetiko. Zato se vodilno vprašanje našega večera pojavi pravzaprav spontano. Schleiermacher poudarja, da pri religiji ne gre za katero koli občutje, za kakršne koli čustvene vzgibe: religiozno občutje je specifično in ga kot takega želi tudi opisati. Na poseben način je namreč povezano s celoto, univerzumom, in kot je razvidno iz *Govorov*, ima ta univerzum zelo dinamičen pomen. Je nekaj živega in ne pomeni le celote stvari, temveč tudi dogajanja. Po eni strani pomeni enost, vse-enost, po drugi neskončnost. Po Ottu je »neskončno« (*das Unendliche*) Schleiermacherjev središčni pojem, s tem da neskončnost ni le zanikanje prostorsko-časovnih meja, temveč absoluten kvalitativni preskok, ki spominja, če uporabim platonsko prisposodbo, na vrhovno idejo. Gre za kondenzacijo absolutnega smisla, zaradi katere je neskončno hkrati absolutna enost. Tako pridemo do temeljne Schleiermacherjeve formule, da je religija občutje (in s tem doživetje) neskončnega. Je končno doživetje neskončnega – ali obrnjeno: v končnem pride do svojega razodetja neskončno.

Toda religiozno občutje ni nobena ekstaza in še manj uvid, marveč predrefleksivno doživetje neskončnega. Tu ne gre za vzpenjanje nekam drugam oziroma za preseganje v pomenu napredovanja onkraj, temveč za odkritje in doživetje neskončne globine.

Po Schleiermacherju vsaka religija temelji na takšnem izkustvu, v vsakem takšnem izkustvu pa se neskončni univerzum razodene pod specifičnim vidikom, od koder izhaja množstvo religij. Ker je vsako pristno religiozno doživetje razodetje, se zabriše klasična razlika med naravno in razodeto religijo. Četudi ima potencialno vsak človek zmožnost religioznega občutja in s tem razodetja, so elitne ali herojske osebnosti – kot jih imenuje Schleiermacher sam – le tisti, ki so zasnovali posamezne religije. Pomembno je tudi, da se razodetje neskončnega po njegovem ne dogodi drugače kot v končnosti oziroma da se zmeraj izrazi v konkretni zgodovinski religiji. Zato je tudi proti konceptu naravne religije, ki je zanj le umeten temelj religij, do katerega pridemo z razumom, in zato nekaj nezgodovinskega. To, da neskončno živi samo v končnem zgodovinskem izrazu, je pri njemu obče navzoča paradigma, ki jo lahko srečamo tudi pri drugih romantikih in ki neskončnost in absolutnost skuša spraviti s končnostjo, individualnostjo in kontingenco. Zato sam pride do uravnotežene drže, v kateri se po eni strani sprašuje po bistvu religije (ki je nekaj občega in brezčasnega), po drugi strani pa pozitivno vrednoti posamezne religije v njihovi zgodovinski dejanskosti. V *Govorih* potem med religijami vzpostavi hierarhijo in v njej na najvišje mesto postavi krščanstvo.

Vprašanje, ki se tu postavlja, pa zadeva občutje. Kot sem že omenil, je za religiozno občutje značilno, da zadeva celoto oziroma vpetost individua vanjo. Ta vpetost sproža pri njem celo paleto sekundarnih občutkov, ki bi jih lahko subsumirali pod skupni pojem *pietas* v pomenu temeljne pobožnosti. Vendar po drugi strani vemo, da tudi umetniško občutje nosi v sebi pretenzijo po doživetju celote. Zato Hegel v triadi

absolutnega duha postavlja umetnost, religijo in filozofijo skupaj, saj vsaka po svoje razodeva absolutno: v umetnosti gre za neposredno čutno doživljanje absolutnega, v religiji za njegovo objektivacijo in pozunanjenje, v filozofiji pa za dialektično preseganje, v katerem se absolutno spoznava na pojmoven način. Nasprotno meja med estetskim – lahko rečemo tudi romantičnim – in religioznim občutjem pri Schleiermacherju ni jasno postavljena in to je eden izmed vzrokov za napetosti, ki jih njegova misel sproža znotraj krščanstva oziroma protestantske teologije. Že njegov pristop, s katerim skuša religijo pojmovati kot nekaj naravnega (v povezavi z naravno zasnovo za religijo v človeku) in ji želi najti obče bistvo, je v napetem razmerju s siceršnjem samozumevanjem krščanstva. V tem kontekstu se tudi nenehno pojavlja očitek, ki zadeva panteistično tendenco v *Govorih* in problem skladnosti med njimi in njegovo lastno *Glaubenslehre* ter krščansko teologijo na splošno. Sam je v vnovičnih izdajah *Govorov* – v času njegovega življenja so se zvrstile štiri – omilil prvotno stališče, da bi postalo sprejemljivejše za konfesionalno teologijo, vendar je napetost med njima ostala predmet nadaljnjih diskusij.

S tem končujem svoj grobi uvod in predajam besedo kolegici.

**ALENKA JOVANSKI:** Hvala lepa, Branko. Mene je ob prebiranju Schleiermacherjevih govorov *O religiji* iz leta 1799 – njihove prve izdaje – še posebno vznemirilo vprašanje interpretativnih možnosti, se pravi možnosti različnih smeri interpretacije in razumevanja, vendar ne toliko teksta v celoti, ampak prav religije oziroma religioznega izkustva, o katerem je precej nadrobno govoril moj predhodnik. Poleg tega bi rada poudarila, da sama izhajam iz polja literarnih ved in da se zvečine ukvarjam z razmerjem med estetskim in religioznim izkustvom. Zato sem Schleiermacherja skušala brati natančno iz te nekoliko posebne perspektive.

Bolj kot končni odgovor na vprašanje, ali Schleiermacher govori o univerzalnem bistvu religije oziroma religioznega

izkustva ali pa njegov opis zrenja in občutenja univerzuma nemara bolj kaže v smer romantičnega izkustva (oziroma estetskega izkustva bitne polnosti, kot se kaže v odzivanju na umetniško delo), me je pravzaprav zanimala osvetljava nekaterih drugih stvari v ozadju. Zanimalo me je, ali je v *Govorih* mogoče odkriti bližino med estetskim in religioznim izkustvom – bližino, ki ni nujno estetizacija religioznega izkustva –, in če v Schleiermacherjevem premisleku o religioznem izkustvu in religiji se pojavlja, kaj je vzrok zanjo.

Kot je poudaril že moj predhodnik, Schleiermacher govori o historičnosti religije: religiozno izkustvo ne more biti univerzalno in zunajčasno, ampak je vedno izkustvo nekega človeka, ki živi v nekem zgodovinskem trenutku. Se pravi, da je človekovo religiozno izkustvo neskončnega podvrženo zgodovinenju. Še več, Schleiermacher govori o religiji iz svojega lastnega historičnega in kulturnega horizonta, to pa pomeni, da o religiji nujno razmišlja v povezavi s kulturnim, filozofskim in umetniškim vrenjem v okolju, v katerem je živel. Zato je vrednost ali zanimivost *Govorov* prav v tem, da ustvarjajo dialog med religijo in potrebo po tem, da se udejanji v živem življenju, se pravi v modernosti, kajti religija brez človekove praktične izkušnje za Schleiermacherja zagotovo ni religija. Ne metafizično filozofsko govorjenje o religiji ne redukcija religije na krepostnost oziroma moralnost nista religija. Kot bistvo, jedro religije Schleiermacher zato postavlja zrenje in občutenje univerzuma, in ko govori o občutju – o občutenju in zrenju kot dveh plateh istega –, v mislih seveda nima emocije, ampak se z jezikom poskuša dotakniti nečesa, kar se pravzaprav upira ujezikovljenju, kar je pred razumom, kar je predrefleksivno. Toda po drugi strani se prav to občutenje in zrenje, v katerih se razodeva univerzum, vedno godita v zgodovinskem času in sta vedno individualen pogled in uzrtje, individualno razodetje univerzuma.

Zvezo med Schleiermacherjem in nemško zgodnjo romantiko, predvsem Friedrichom Schleglom, je omenil že Vid Snoj, sama pa bi se zdaj rada nekoliko dlje zadržala pri

estetskem izkustvu, kot so ga videli nemški zgodnji romantiki. Izkustvo poezije je zanje namreč tisto edino, v čemer lahko posameznik udejanji ontološko polnost. Vprašanje, ki se postavlja ob Schleiermacherjevih *Govorih*, zato je, koliko se njegova historična interpretacija univerzuma, ki je, tako kot vsaka, individualna, približuje tisti absolutnosti, ki se za nemške zgodnje romantike daje v estetskem izkustvu.

To vprašanje se postavlja ob drugem govoru, predvsem ob drugem odlomku, ki sva ga z Brankom izbrala za nočejšnji pogovor. Tu lahko vidimo, da se Schleiermacher romantičnemu – se pravi estetskemu – izkustvu absolutne polnosti na trenutke približuje prek skoraj pesniškega ubesedovanja svojih lastnih zrenj in občutenj. Vendar tega ne smemo zamenjati z estetizacijo religioznega izkustva, kajti njegova raba retoričnih figur je zelo podobna strategiji, ki jo za preseganje jezikovne stiske upovedovanja božjega priporoča, recimo, že Dionizij Areopagit v *Cerkveni hierarhiji*. Schleiermacher o zrenju in občutenju univerzuma govori takole: »Begoten je in prosojen kot prvi poprh, ki ga rosa dahne na prebujeno cvetje, sramežljiv in nežen kot deviški poljub, svet in plodovit kot ženitvovanjski objem; še več, ni kot to, on sam je vse to.«

Te figure izražajo brezpogojno bohotnost univerzuma. Vse so vzete iz polja svatbene metafore, vse so izpeljane iz *Visoke pesmi*. Vendar Schleiermacher nazadnje poudarja, da tu ne gre le za primerjavo – univerzum ni *kot* vse to, ampak *je* vse to. Se pravi, da podobe, ki jih omenja, niso le podobe, ampak kažejo na udejanjenje. Imajo performativno funkcijo, ustvariti želijo prostor občutja.

Po drugi strani Schleiermacher v nasprotju s cerkvenimi očeti govori o bližini umetnosti in religije, kar je prav gotovo davek temu, da religijo obravnava ob koncu 18. oziroma skoraj na začetku 19. stoletja. Še več, govori o pomoči umetnosti religiji, saj po njegovem lahko umetnost osvobodi zakrnel oziroma blokiran religiozni čut in s tem ozdravi bolezen, ki jo je s poudarjanjem primarnosti in vrednosti razuma



povzročilo razsvetljenje. Umetnost zmore podreti zid med blokiranim, zasutim čutenjem in zrtjem univerzuma na eni strani in racionalnim premislekom na drugi.

Zanimivo je, da Schleiermacher v teh mislih ni osamljen. Tu bi rada opozorila na zgled iz 20. stoletja, delo Northropa Frya *The Great Code, Veliki kod*. V njem Frye govori o pesniškem ali, natančneje, o metaforičnem jeziku kot orodju, ki si ga sama predstavljam kot vrtalni stroj, ki lahko zdrobi argumentativni jezik filozofije in demonstrativni jezik naravoslovnih znanosti ter človeka tako naredi občutljivejšega za jezik oznanjenja. Se pravi, da Schleiermacherjeva misel najde nekako sorodnost in veljavnost še celo v 20. stoletju.

Ampak naj se od tod vrnem k vprašanju, ki me zares vznemirja. Če govorimo o razmerju med religioznim in estetskim in si skušamo razjasniti, ali v Schleiermacherjevih govorih *O religiji* med enim in drugim obstaja točka zdrsa, se seveda moramo vprašati, kaj sploh je estetsko izkustvo. Vprašanje je precej težko, zato bom nujno prisiljena zelo sploševati.

Prvič, estetsko izkustvo, se pravi izkustvo doživljanja umetniškega dela, je prav tako kot religiozno odvisno od zgodovinskega in kulturnega horizonta. Ko govorimo o estetskem izkustvu, torej ne govorimo o univerzalnem, ampak o izkustvu, ki se skoz zgodovino spreminja. Drugič, tudi to izkustvo je izrazito individualno, se pravi nezvedljivo na skupni imenovalec, na občo vsebino. Za romantike – in, širše, za pesnike, recimo od konca 18. stoletja pa vsaj do šestdesetih, sedemdesetih let 20. stoletja in morda še dlje – izkustvo bitne polnosti vzgibava refleksijsko in predrefleksijsko zavest v dinamično igro. Toda razum lahko stik s predrefleksijskim – s tistim, kar uhaja, kar je pred razumom, česar razum sploh ne priznava in ne more uzreti – zazna le kot občutje. Že sama beseda »občutje« je pravzaprav potujitev, in stik s predrefleksijsko zavestjo je prek občutja mogoč le, če pride do predrtja blokade, ki jo razum postavlja med sebe in predrefleksijsko zavest. Do tega predrtja pa pelje prav

posebna raba pesniškega jezika, ki temelji na igri, na dinamičnem vzgibavanju elementov znotraj pesniškega teksta. Skratka, jezikovna igra ruši trde nanose jezika, vendar ne le to. Ko ruši te nanose, ruši in rahlja tudi individuovo zamejenost v refleksijsko zavest. Ruši njegovo končnost in ga vzpostavlja kot dinamično, nenehno spreminjajočo se enoto, ki se odpira v nekaj drugega od sebe. Kaj pa je to? Morda občutje ontološke polnosti?

V mnogo primerih bi se dalo reči, da je tako, vendar najbrž ne z gledišča zgodovinskosti estetskega izkustva. Pomembno je le, da neka določena zgodovinska oblika estetskega izkustva omogoča spoznanje, v katerem se estetsko doživljajočemu človeku o njem samem in svetu, v katerem živi, razkrije nekaj, česar prej še ni vedel. Česar ni mogel vedeti ne o sebi ne o njem.

Estetsko izkustvo se torej z romantiko kaže kot zavezujoče prav zaradi občutja absolutne polnosti, ki ga posreduje oziroma do katerega odpira pot. To je eno. Toda po drugi strani je treba poudariti, da estetsko izkustvo vendarle pelje k izgradnji jaza. Vemo, da so romantiki govorili o *Bildung*, »izgradnji« osebe, doseganju oziroma udejanjenju absolutnega človeka – idealna oblika takšnega človeka je seveda genij –, takšna izgradnja pa je nekaj povsem drugačnega, nasprotnega od tega, k čemur stremi religija in o čemer, recimo, beremo pri cerkvenih očetih.

Če se še malo pomudim pri estetskem izkustvu, se lahko nekoliko oprem na pesnika, ki so ga Schleiermacherjevi *Govori* tako zelo navdušili, da je napisal spis *Krščanstvo ali Evropa*. V mislih imam seveda Novalisa. Novalis povezuje poezijo in religijo, zato poezijo tudi opiše kot nekaj skrivnostnega, čudežnega, sanjskega, mističnega. Vse to so seveda zasilne oznake in vprašanje je, na kaj se nanašajo. Se nanašajo na bitno polnost, ki se daje prek estetskega izkustva, ali nemara na zrenje neskončnega univerzuma, v katerem je uzirajoči pravzaprav izničen v razsežnosti jaza in predan zlitju z božjim? Novalis, denimo, v *Himnah noči* govori o

občestvu, podobno kot Schleiermacher o religioznem občestvu, in ga, spet podobno kot Schleiermacher, označuje kot nekakšno religiozno elito. Se pravi, da je to občestvo združba tistih, ki imajo vsak svoje individualno zrenje in občutenje univerzuma. Vendar Novalis govori o občestvu pesnikov, ki v temnem času, se pravi v času, ko se je zastrl dostop do bogov, goji skrivnostno védenje, ki ga razum prezira (o tem je nadrobno pisal Manfred Frank, recimo v knjigi *Prihajajoči bog*). Poezijo in njeno učinkovanje tako postavlja neposredno v bližino religije. Vprašanje, ki se ga ne da enostavno zapreti, pa je, za kakšno religijo Novalisu gre. Za religijo romantične poezije? Gre za pesniško religijo, ki individua osvobaja za razumu nedostopno nezavedno, za tisto drugo od jaza? Ali pa gre morda religijo, ki kaže in pelje k udejanjanju nadbitnostnega? To vprašanje je precej zapleteno, vendar se sama nagibam k temu, da Novalis kljub vsemu govori o estetskem izkustvu.

Naj zdaj zarišem ločnico med estetskim in religioznim izkustvom. Ker je to v modernosti zelo težko, bom skušala samo nakazati temeljno razliko, ki obstaja med prednovoveškimi, se pravi krščanskimi, novoplatonističnimi in sploh mističnimi spisi na eni strani ter moderno tradicijo govora o religiji. Spet govorim o ubesedovanju. Krščanski mistiki, zlasti tisti novoplatonistične proveniencie, o religioznem izkustvu razmišljajo kot o neskončnem ali, še raje, spiralnem procesu. O njem govorijo z metaforo mistične poti. Ključnega pomena za to pot, se pravi za proces in ne dogodek, je, da je um podvržen globoki transformaciji, ki v končni fazi pripelje do zlitja z božanstvom. To zlitje pa je seveda nov začetek. V njem je mistiku dano absolutno spoznanje Boga, o katerem Dionizij Areopagit govori kot o nevedenju. Ne gre namreč za spoznanje objekta, ker je subjekt spoznavanja razgrajen.

Po drugi strani je zelo zanimivo, da Schleiermacher, ko govori o religiji, skoraj nikjer ne omenja transformacije uma. Govori samo o občutenju in zrenju univerzuma in edino,

kar bi se lahko navezovalo na to transformacijo, je stavek, ki ga bom citirala po spominu: »Bolj ko se izničujem v zrenju, bolj uziram neskončnost univerzuma.« In kaj je značilno za novoveške filozofske in religiozoške opredelitve religioznega izkustva, predvsem od 19. stoletja naprej? Predvsem to, da se novoveški filozofi in religiozologi odrekajo metaforiki poti, se pravi procesnosti religioznega izkustva. Ko govorijo njegovi o absolutnosti, hkrati ni jasno, ali je ta absolutnost posledica transformacije uma ali ne. Namesto da bi govorili o procesu, govorijo predvsem o dogodku. Proces torej skrčijo na dogodek. Kot že rečeno, Schleiermacher uporablja izraza »zrenje« in »občutenje«. V poznejšem delu, *Krščanski religiji*, govori o občutju popolne odvisnosti in Otto, recimo, o izkustvu nadmočnega, o *mysterium tremendum et fascinans*. Vsem tem ubeseditvam neubeseditljivega – zanje ni jasno, ali gre za nadbitnostno ali morda samo za zdrs na predrefleksijsko raven – pa je vendarle skupno to, da religiozno izkustvo definirajo kot nekaj, čemur bi lahko ustrezala oznaka »sublimno«. Se pravi, da gre za občutje nečesa, česar ni mogoče nadzorovati z voljo ali razumom. Vendar jasnih odgovorov ni.

Že kar nekaj časa govorim, zato bi se zdaj dotaknila samo še tega, za kar mislim, da je vzrok zdrsne točke, morda ne toliko pri Schleiermacherju, ampak bolj pri modernem razmišljanju, predvsem modernem pesniškem razmišljanju o religiji. Bistvo Schleiermacherjevega govora o religiji je, da govori o individuu. Individuum uzira neskončni univerzum in se prav v tem uziranju postavlja v presečno območje med končnostjo oziroma svojo lastno zamejenostjo in neizmerenostjo. Po drugi strani je individuum pravzaprav temeljnega pomena za estetsko izkustvo, saj spoznava vedno nove fasete neznanega in skrivnostnega. In spoznavanje teh faset vpliva na delovanje, govor in mišljenje jaza, ne da bi jih ta sploh želel ali mogel spoznati.

**VID SNOJ:** Hvala lepa, odpiram diskusijo. Prosim, gospe in gospodje.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Tvegal bom drobno *apologijo* Schleiermacherja in njegovih *Govorov*. Ni naključje, da mi na misel prihaja prav ta beseda: ekspozitorja namreč v svojih po mojem mnenju sicer bogatih razmišljanjih nista poudarila zelo preprostega dejstva, da je literarna zvrst *Govorov* apologija. Svojo apologijo moram zato začeti prav s tem podarkom.

Apologija, zagovor svoje religije pred tistimi, ki so ji sovražni, je starodavna literarna zvrst, ki jo srečamo v različnih verstvih; v krščanstvu je bila zelo razširjena. Naj spomnim: spisi prvih krščanskih mislecev, ki so nastopili po obdobju apostolskih očetov (pred časom sem jih prevedel v knjigi *Logos za obrambo resnice*, v kateri so predstavljeni v svojem filozofskem kontekstu in teološki pomenljivosti), so zvečine prav takšni zagovori. Ne bom se nadrobneje spuščal v zgodovino zvrsti, vendar moramo vedeti, da je apologija včasih lahko tudi skrita in uporablja nenavadne strategije. Naj omenim le zelo značilen spis Klementa Aleksandrijskega *Protreptik Grkom*. Ta »spodbujajoči« spis – to je pomen grške besede *protreptikós* – je sestavljen po podobni logiki kot Schleiermacherjevi *Govori*. Kaj počne Klement? Sam je kristjan. Svoje izkustvo vere in odrešenja v Kristusu želi posredovati drugim, ki ga še nimajo. Prepričan je, da bi bilo *zanje* dobro, nujno, odrešilno, da bi ga imeli. Posreduje pa jim ga lahko le tako, da se naveže na skupne vrednote, ki jih ima s svojimi naslovniki. Te vrednote so grška umetnost, filozofija, kultura sploh. Tu naletimo na prvotni oznanjevalski vzgib in temeljno modrost »inkulturacije« evangelija – in Schleiermacher to gesto ponovi. Klement se v svojem oznanjevanju Kristusa ob vsej kritičnosti do politeizma navezuje na grško književnost in iskreno pravi: »Všech so mi Platon, Sofokles in drugi, z vami delim navdušenje nad modrostjo, ki jo izražajo njihovi spisi, vendar vas vabim nekam, kjer je ta modrost, ki jo skupaj občudujemo, realizirana v še večji polnosti.« Pravzaprav v *absolutni* polnosti.

Kaj je torej logika apologije? To, da v svetu drugega, ki je

tudi moj svet, najdem točko, na katero se lahko oprem, da bi povedal nekaj, kar je svojsko le meni, vendar želim, da bi to slišal tudi drugi. To počnem zato, ker sem prepričan, da se me je dotaknilo Absolutno samo. In Schleiermacher – seveda v precej drugačnem času kot Klement – naredi nekaj podobnega. Vidi, da živi v kulturi, v kateri je religija v krizi, odsotna oziroma »prezirana«, če uporabim njegov izraz, sam v sebi pa je globoko prepričan, da religija – in, še konkretnije, krščanstvo – nosi v sebi usoden pomen in da bi bilo za vse njegove sodobnike, tudi za izobražence med njimi, odrešilno, da bi se odprli zanj. Da bi ga sploh postali *zmožni zaslišati*.

Tu pa se začenjata Schleiermacherjeva drzna ekstrapolacija apologetske geste in njegova teološka inventivnost. Zaradi drugačnega položaja sodobnega kulture časa se želi razlastiti vseh običajnih kategorij apologetskega diskurza. Kakor so cerkveni očetje vstopali v poganski – v temelju religiozni – svet, tako on vstopa v romantični – panteizirajoči ali celo ateistični – duhovni kozmos in se v njem navezuje na vse tisto, na kar bi lahko pripel svoj govor. Pri tem se opira na izkušnje, ki so mu blizu oziroma jih ima nekako za svoje, vendar z intenco, da to, kar je skupnega, spravi v gibanje. O smeri gibanja – o Bogu – niti ne govori. Vendar to ne pomeni, da te smeri ni. Da je vse izrečeno. Da je univerzum poslednje ime Absolutnega. V tem je drzna novost *Govorov* v zgodovini apologije kot literarne zvrsti. Apologija Klementa Aleksandrijskega in druge apologije cerkvenih očetov na koncu oznanijo Bogočloveka Kristusa, učlovenega Boga, Schleiermacher pa se zadovolji s tem, da v nereligioznem svetu zbudi posluš za svojskost religije in le diskretno vpelje krščanstvo kot njeno polnost.

Pa vendar se *apologija Schleiermacherja* – v obeh pomenih te sintagme – ne more ustaviti pri tem. Če v razmislek pritegnemo njegovo nadaljnje delo, zlasti *Glaubenslehre, Nauk vere*, vidimo, kaj je glas, ki se skriva za njegovim molkom. *Govorov* in *Nauka vere* s tem ne želim postaviti v

povsem nezgodovinsko razmerje – gotovo je tudi Schleiermacher, tako kot vsakdo, opravil notranji duhovni razvoj –, vendar bi rad kljub temu poudaril, da med tema spisoma ni radikalne zarezze. *Nauk vere* vztraja pri temeljnih postulatih *Govorov*. Poudarja primat subjekta in razumevanje teologije kot vselej zgodovinsko determiniranega govora Cerkve, kot samorazumevanja verujočega v času: »Dogmatična teologija je znanost o sovisju naukov, ki veljajo v določeni cerkveni skupnosti v določenem času.« V teh poznih refleksijah Schleiermacher izredno globoko premišlja tudi svojo lastno gesto, gesto prilagoditve nereligioznemu bralstvu, in sicer v okviru teologije same. Takole pravi: »Kakršni koli zunanji dogodek ali kakršna koli akcija svobodnega izvora v mojem svetu spadata v območje, ki je odvisno od Boga. V njiju se zame razodeva Bog.« Kaj izhaja iz te misli? Kakršna koli kultura – celota »akcij svobodnega izvora«, dejanj subjektov, ki me srečujejo in nagovarjajo, izzivajo in v svoji neveri »prezirajo« – je, kolikor jo motrim z vero, na neki način razodevanje Boga in je vključena v moje občutje totalne odvisnosti od Absolutnega.

**JANKO KOS:** Mene pa vznemirja misel o neskončnosti, na kateri je Schleiermacher očitno utemeljil svojo religioznost ali, preprosto rečeno, pobožnost. Če ga prav razumem, človeka vpričo univerzuma, ki je neskončen, navda pobožnost ob doživetju njegove neskončnosti. Zanima me torej prav ta ideja, ideja neskončnosti: prvič, ali je kakor koli značilna oziroma bistvena za romantiko, če naj Schleiermacherja povežemo prav z njo, kar je zgodovinsko nujno, in drugič, ali je ideja neskončnosti dejansko taka, da lahko zaradi nje čutimo nekakšno pobožnost, polnost življenja ali nekaj podobnega, skratka, da imamo religiozno čutenje?

Kot je znano iz mnogih razlag, zlasti iz razlage Fritza Stricha, je romantika utemeljena na ideji neskončnega, v nasprotju s klasiko, ki temelji na ideji dovršenosti, se pravi končnosti. Vendar to – če pogledamo konkretne romantike, pesnike, pripovednike, slikarje in glasbenike – nikakor ne

velja za vse izmed njih. Prešeren, recimo, gotovo nima nobene zveze z neskončnostjo, razen v misli na večno ljubezen, kot si jo predstavlja Bogomila. Na splošno pa je tega dovolj v slikarstvu. Schleiermacher je bil severni Nемеc – in v severni Nemčiji bomo našli slikarje, ki na svojih slikah dejansko skušajo ujeti neskončno univerzuma. Takšen slikar je, recimo, David Caspar Friedrich, prvi, ki mi zdaj prihaja pred oči. Vendar je neskončnost veselja pri njem tesnobna. Njegov pogled na morje z negibnimi jadrnicami, nad katerimi lebdi mesec, je pogled v neskončno univerzuma, toda to ni ravno pobožen pogled na nekaj, kar naj bi človeka dvignilo nad končnost in ga pobožno soočilo z neskončno svetostjo veselja. Podobno je pri Angležih. Turner s svojimi slikami razviharjenega morja je prav tako naravnan v zrenje, morda občutenje nečesa neskončnega, vendar je tudi pri njem vprašanje, ali ga neskončnost kakor koli navdaja z religiozno pobožnostjo, če to imenujemo tako. Za Leopardija pa je jasno, da mu neskončno nikakor ni razodetje božjega ali svetega, ampak le vstop v nekakšno grozo, tesnobo – v nekaj, kar je človeku nasprotno in s čimer se nikakor ne more sprijazniti niti identificirati.

Na splošno se mi zdi, da ideja neskončnosti že v evropski romantiki, še več, v evropski kulturi od začetka do zdaj doživlja ambivalentno usodo. Po eni strani je neskončnost univerzuma, kot jo postavljajo novoveška kozmologija, astronomija in fizika, nekaj pozitivnega. Giordano Bruno je verjetno tako doživljal univerzum in njegovo neskončnost; pri Spinozi, čeprav se Schleiermacher sklicuje nanj, se mi že zdi problem, kako jo doživlja; za Nietzscheja pa je večno vračanje enakega kot ideje neskončnega ambivalentno. Je groza in hkrati nekaj, kar mora sprejeti, vendar najbrž ne s pobožnostjo, s katero Schleiermacher uzira in doživlja univerzum.

In kar zadeva moderno človeštvo – to je nas – s sodobno fiziko, astronomijo in kozmologijo, je tako, da ta fizika oziroma, še raje, astronomija beži pred neprijazno mislijo



na to, da bi bilo veselje neskončno. Zato si izmišlja zgodbe o vélikem poku ali pa o tem, da je vesoljski prostor zakrivljen. Nikakor se noče soočiti z idejo, da se veselje odpira v brezno neskončnega, in to je zame problem. Za stare Indijce je bila veriga novih in novih inkarnacij očitno nekaj negativnega. Kako pa je v krščanstvu z idejo neskončnosti, ali je v Bibliji kakor koli tematizirana, mi ni jasno. Vendar domnevam, da Bog in Jezus Kristus kot učlovečenje Boga v razmerju do človeka nista postavljena v polje neskončnega, tako da ne vem, kako je Schleiermacher svoje govore *O religiji* lahko združil s svojim svojstvom oziroma poslanstvom, namreč poslanstvom evangeličanskega pridigarja.

**BRANKO KLUN:** Najprej bi rad repliciral gospodu Kosu, potem pa še Gorazdu. Morda sem v uvodu premalo pojasnil, da neskončno, o katerem sem govoril, ni mišljeno kot zanižanje končnosti glede na časovne oziroma prostorske meje. Kar zadeva idejo neskončnosti v pomenu nedefiniranosti – ali neomejenosti, ker *finis* pomeni mejo –, je bila Grkom tuja. Neomejenost bi bila strašljiva, zato je zanje tudi kozmos omejen, končen. Neskončnost sicer obstaja, na primer pri gibanju v krogu, toda krog je »definiran« (tako Aristotel razlaga neskončno gibanje Boga kot *nóesis nóeseos*). Zato je kopernikanski obrat v razumevanju vesolja, ki ga Alexandre Koyré v svoji znameniti knjigi imenuje prehod od zaprtega kozmosa k neskončnemu univerzumu, povzročil pravi šok: brezkončnost vesolja je človeka navdala z grozo. Takšna neskončnost bi v časovnem oziru pomenila *sempiternitas*, trajanje brez konca, večno perpetuacijo (*perpetuitas*). Vendar vsega tega ne smemo sorazumeti v Schleiermacherjevi rabi besede »neskončnost«, ki se dostikrat pojavlja kot sinonim večnosti. Večnost (*aeternitas*) ni *sempiternitas*, temveč presežnost glede na čas kot trajanje, je absolutna polnost trenutka in se navezuje na pojma »presežnost« in »absolutnost«. Prav tako lahko razodevanje neskončnega v končnem in prigodnem razumemo tudi kot vprašanje neskončnega smisla. Ta ne pomeni smisla brez konca, temveč presežni smisel,



ki vstopa v večnost, v absolutnost. Kant, recimo, na koncu *Kritike praktičnega uma* pravi: »Pri moralnem zakonu pa vstopimo v neskončno.« Kaj hoče s tem reči? Ne da vstopimo v brezkončnost, temveč da se povzpnejo v sfero, v kateri kontingentnost in omejenost pustimo za sabo in se dotaknemo neskončnega, presežnega, absolutnega smisla. To idejo lahko najdemo tudi pri drugih romantikih, in prav na to meri Schleiermacherjevo občutje, ki kljub minljivosti trenutka in doživljaja vzpostavlja stik s presežnim in večnim.

Zdaj bi rad na kratko repliciral še tebi, Gorazd. Mislim, da si lepo predstavil apologetsko držo, in povedati je treba, da je Schleiermacher sam veliko pripomogel k uresničevanju tega, kar si je zadal doseči, namreč da bi religija v kulturi dobila ustrezno mesto in spoštovanje, ki ji pripada. Toda to ne zmanjšuje napetosti, ki sem jo prej omenil in je po mojem mnenju problematična. Pri tem ne gre prvenstveno za to, da Schleiermacher krščanstvo podreja splošnemu pojmu religije, temveč je problematična že transcendentalna predpostavka, v skladu s katero obstaja enotnost onkraj pluralizma zgodovinskih artikulacij oziroma individuacij religije. Schleiermacher trdi, da je to, kar resnično je, samo historično – in nič drugega. Ni absolutnega izraza Absoluta, temveč le njegov končni izraz, tudi če je krščanstvo, ki nas popolnoma zadovoljuje, najvišja religija. Težava je torej v metodični predpostavki, iz katere Schleiermacher izhaja in ki je pri njem latentno navzoča ves čas.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Se strinjam, Branko, vendar bi rad opozoril, da je problematično govoriti o Schleiermacherjevi teologiji kot konstruktivni onstran zgodovinske realnosti. To, kar je v njej novo in kar prinašajo že *Govori*, je nedvomno osrediščenje na *zgodovinsko* razumljeni subjekt. Zgodovinski subjekt pa je nadzgodovinski – prav kot subjekt. V tem paradoksu se skriva matrica *Govorov*. Ko reflektiramo Schleiermacherjevo misel, ne gre toliko za to, da bi uvideli, ali nam predstavlja nauk, ki je v tem ali onem drugačen od tradicionalne teologije ali drugih artikulacij krščanskega na-

uka, ampak bolj za to, da zaznamo in ovrednotimo temeljno inverzijo perspektive. Legitimnost te inverzije je po mojem s krščanskega stališča nesporna. To lahko zanika samo nekdo, ki ne ve, o čem Schleiermacher pravzaprav govori. Religija, kakršna koli že je, živi v zavesti. Čutim jo. Živim jo in jo reflektiram. Kaže se mi. Schleiermacher pravzaprav obrne pogled od objektivne realnosti verovanega k drugemu toposu in v njem prepozna svojsko mesto teologije, ne da bi s tem zanikal samo *fides quae creditur*, vsebino verovanega.

In še nekaj besed o neskončnosti – z njimi želim na kratko replicirati gospodu Kosu. Govor o Božji neskončnosti ima v krščanstvu starodavno domovinsko pravico. V grštvu so imeli z njo gotovo problem – spomnimo se na Parmenidovo pesnitev, Platonovo tematiziranje »brezmejne dvojnosti« ali Aristotelovo *Fiziko* –, ki so ga nasledili tudi nekateri krščanski misleci. Origen se je, recimo, na podlagi te tradicije obotavljal odreči Bogu »mejo«. Vendar je novoplatonizem naposled prišel do pozitivnega vrednotenja brezmejnosti, v krščanskem platonizmu pa je brezmejnost postala tako poudarjena, da nekateri raziskovalci, na primer Ekkehard Mühlenberg, v njej vidijo eno izmed odločilnih potez nove ontologije, ki je ustrezala krščanski izkušnji Boga. Gregor iz Nise in drugi cerkveni očetje, na primer Maksim Spoznavalec, so z velikim poudarkom govorili o Božji neskončnosti. Tudi na Zahodu imamo mogočen tok teološkega izročila – vrh doseže pri Dunsu Skotu –, v katerem je neskončnost postala najpomembnejši Božji atribut. Schleiermacher torej s tem, da govori o Neskončnem, ne inavgurira nobenega preloma s krščanskim izročilom. Zanimivo in vredno debate pa je to, da o Neskončnem govori iz nove perspektive – bolje rečeno, iz njene temeljne inverzije. To je seveda perspektiva individualne zavesti in tega, kako se neskončnost konstituira v moji religiozni zavesti. Kako neskončnost pretrpevam.

**MARKO URŠIČ:** Najprej bi rad na kratko repliciral na zanimivo razmišljanje profesorja Kosa o ambivalentnosti neskončnosti oziroma ideje ali, morda še bolje rečeno, občutja

neskončnosti. Strinjam se s tem, da je pri Friedrichu precej tesnobe, manj pa, da je tesnoba značilna tudi za Turnerja, saj se pri njem pojavi tisti odprti prostor, ki pelje naprej, recimo k Monetu in impresionistom – gre za brezmejnost svetlobe in podobno. Dodal bi še to, da je bilo že Brunovo razmerje do neskončnosti nekoliko ambivalentno, čeprav se je ta ambivalentnost bolj pokazala šele v naslednjem, 17. stoletju, recimo pri Keplerju in Pascalu, ki sta ob neskončnosti občutila grozo in tesnobo. S tem, da je ideja o velikem poku izmišljena zgodba, pa se ne morem strinjati. To ni izmišljena zgodba, sploh ni zgodba niti mit, ampak sodobni teoretski model, pravzaprav trda znanost. Dandanes gre v kozmologiji za konkretno merjenje sklenjenosti ali sferičnosti prostora in tako naprej – ampak zdaj ne bom šel v to, ker ni stvar diskusije.

Naj se torej vrnem k osrednjemu vprašanju, ali Schleiermacher ubeseduje religiozno izkustvo ali izkustvo romantične polnosti življenja. Podton tega vprašanja je v poudarku na *le*, tako sem vsaj razumel dosedanjo diskusijo. To vprašanje bi lahko parafrazirali tudi takole: ali Schleiermacher upoveduje tisto pravo, recimo *izvorno* religiozno izkustvo ali *le* izkustvo romantične polnosti življenja? Ob tem pa se mi postavlja še neko drugo vprašanje. Zdaj govorimo o izkustvu *romantične* polnosti življenja – pa recimo namesto »romantične«, ker je ta izraz morda preobtežen v tem smislu, da napeljuje na fantastično dimenzijo občutja, rajši *sublimne* (o sublimnem je govorila že Alenka) ali navsezadnje – zakaj ne? – *panteistične* polnosti življenja. Moje vprašanje torej je: ali sublimna oziroma panteistična polnost življenja, ki so jo izkusili romantiki, ni pravo religiozno izkustvo? Če upoštevamo Ottovo definicijo svetega, skoraj ne bi mogli reči, da ni, kajti *mysterium tremendum et fascinans* je gotovo navzoč tudi v velikih silah narave, če lahko tako rečem, ali pa v romantičnem sublimnem, saj se to prav tako definira kot neki misterij, ki je strašen in fascinanten – ne sicer na način teističnega Boga, ampak drugače, neosebno. Osrednje

vprašanje, ki se mi tu postavlja, torej ni vprašanje razmejitve, se pravi, ali je bil Schleiermacher »zgolj« estet ali še »kaj več«, ampak ali je občutje, o katerem piše v *Govorih*, religiozno izkustvo ali ne. Moj odgovor je: da, tudi to je religiozno izkustvo. Poleg tega gre tu tudi za vprašanje raz-ločitve med estetskim in etičnim, in kot vemo, se je to razločevanje pozneje zelo, po mojem še preveč zaostriilo pri Kierkegaardu – mislim na »suspens estetskega« zaradi etičnega in potem še religioznega. Saj nikakor ni samoumevno, da bi bila »estetizacija bivanja« – kolikor *aisthetón* ne pomeni samo nečesa, s čimer se ukvarja umetnost, ampak čutnost na splošno – načelno nižja od religioznega izkustva, namreč da njena imanenca ne bi peljala v transcendenco, v presežno bitnost. Izhodiščno vprašanje morda ni bilo mišljeno tako, če pa je bilo, ne vidim razloga, zakaj bi pri romantikih na takšen način raz-ločevali umetnost in religijo.

**ALENKA JOVANSKI:** Najprej glede Schleiermacherja. Seveda je to, o čemer govori, religiozno izkustvo. Tisto, kar se mi je zdelo zanimivo pri njem in tudi pri drugih modernih piscih, ki obravnavajo religiozno izkustvo, pa je, da govorijo o občutju neskončnega oziroma presežnega, pred katerim človek klone, pade na tla – vendar govorijo samo o občutju in nič o transformaciji. Izgubi se širši pogled na proces, ki je obstajal pred modernostjo. Mene zanima ta razlika.

**MARKO URŠIČ:** Toda ali ni ta transformacija prav v ekstatičnem soočenju s sublimnim? Saj v tem je tudi transformacija duše, ko se, recimo, zlije s svetovnim duhom, ki ga je tako opevala romantika. Ali misliš, Alenka, da transformacija ni nekako vsebovana že v tem? Ne vidim razloga, da bi bila ta transformacija tako zelo drugačna – sama si jo primerjala s plotinovsko oziroma novoplatonsko transformacijo. Zakaj je ne bi bilo tudi pri filozofih, na primer pri Schellingu, ki ga bolje poznam kot Schleiermacherja, ali pri Schleglu? Gotovo je navzoča tudi pri njih, vsaj na neki način.

**ALENKA JOVANSKI:** Navezala se bom na poezijo in dala nekoliko modernejši – pravzaprav zelo moderen – pri-

mer: Allena Ginsberga oziroma, natančneje, njegovo *Sončnično sutro*. Ginsberg je imel videnje univerzuma sončnice, v katerem naj bi se mu razkrila neskončnost. To videnje ga je tako zelo zaznamovalo, da je hotel neskončnost uzirati kar naprej. V poeziji je bil obseden z upesnjevanjem natanko tega. Toda če pogledamo njegovo življenje – divje premetavanje, eksperimentiranje z mamili in tako naprej –, je zelo daleč od tega, o čemer, recimo, govorijo novoplatonistični pisci. Ta razlika se mi zdi pomenljiva. In zato se sprašujem, ali se v tistem izkustvu, h kateremu stremljiva del pesništva, res zgodi radikalna transformacija uma.

**ROMUALD JOVAN:** Grem lahko od Schleiermacherja k Ottu? Ko Otto opredeljuje občutje svetega, ki ga imenuje *mysterium tremendum et fascinans*, izhaja iz konkretne religije, predvsem iz Stare zaveze. Toda ali gre res za izvorno občutje? Otto pravi, da je to občutje *a priori*, sam pa menim, da sploh ne gre za izvorno občutje. Ne gre za to, da tega in takšnih občutij ne bi bilo mogoče izpeljati iz česa drugega. *Mysterium tremendum et fascinans* odseva duha rodovne religije – jahvistične. Vendar se tudi pri afriških plemenih, ki so animistična in častijo duhove prednikov, pojavljajo zelo podobna občutja. In celo pri ideologijah, posebno tistih, ki so nabite z agresivnostjo, naletimo na občutja privlačnosti na eni strani in spoštovanja oziroma strahu na drugi. Takšna občutja so po mojem odsev rodovne agresivnosti. Naša rodovna bit nosi v sebi agresivnost, ta pa ima svojsko funkcijo: našemu rodu pomaga preživeti. Gospod Uršič je rekel, da tudi v zvezi z naravnimi silami doživljamo *mysterium tremendum et fascinans*. Po mojem to ne drži. Doživljamo ga samo v medčloveških razmerjih.

**MARKO URŠIČ:** To pri Ottu ni povsem jasno.

**ROMUALD JOVAN:** Otto tega še ni vedel. Bil je sijajen opazovalec, opazil je močna ambivalentna občutja, vendar ni razumel, iz česa izhajajo. Zavračal je tedanje naturalistične razlage, danes pa sodobna etologija, ki preučuje vedénje živalskih vrst in tudi človeške vrste, v vseh prepoznava

agresivnost, o kateri sem govoril. V razmerju do narave se pojavljajo drugačna občutja. Tudi ob naravi vznikne v nas občutek vznemirjenosti, zbudita se čudenje in občutje, da smo v nekem razmerju z njo, vendar vsa ta občutja ne skrivajo v sebi strahu pred potencialno agresivnostjo, ki jo čutimo v *mysterium tremendum et fascinans*.

Pa še nekaj. Schleiermacher dobro opisuje zrenje in občutje neskončnega, toda ko preide k zgodovinski religiji, je nekonsistenten. Izhaja iz tega, da se okrog kake pomembne osebnosti vzpostavi jedro, iz katerega se potem formira zgodovinska religija. Vendar se religija – zgodovinsko gledano – nikoli ne oblikuje tako, da bi jo začel neki ustanovitelj, ampak gre vedno za proces, ki v razvoju kulture teče iz predreligijskih stanj v religijsko ideologijo. Ni primarno individualno, ampak skupnostno, rodovno.

**BRANKO KLUN:** Gospod, odprli ste popolnoma drugačen pogled, ki bi zahteval široko razpravo, kakršne si tu ne moremo privoščiti. Rekel bi samo, da gre tako pri Schleiermacherju kot pri Ottu za vprašanje tega, kar Otto imenuje religiozni *a priori*: ali je religija *izvorni* fenomen v človeku, tako kot bi, recimo, lahko rekli, da je razum izvorna zmožnost človeka, ali pa je le izpeljani fenomen, ki se pojavi pozneje in izvira iz drugih predispozicij in motivov? Učeno bi temu lahko rekli vprašanje (i)reduktibilnosti religioznega pojava oziroma izkustva. Za Schleiermacherja je religija fenomen *sui generis*, vi, gospod, pa religiozno izkustvo očitno reducirate, speljujete na etologijo ...

**ROMUALD JOVAN:** ... na ideologijo.

**BRANKO KLUN:** No, prej je bilo še zanimiveje, ker ste ga speljali na biologijo. Zato pravim, da ste s tem odprli vprašanje, kaj sploh je religiozni fenomen. Ali je ta fenomen samo epifenomen bioloških procesov? Bojim se, da zdaj ni prava priložnost za razpravo o tem, ker je téma preširoka. Rekel bi le, da se s tem absolutno ne strinjam. Veste, vse je mogoče speljati na kaj drugega. Lahko rečemo, da je tisto absolutno v tej sobi zrak, saj bi brez zraka vsi umrli in je zato vse odvisno



od njega. Zmeraj je mogoče postaviti nekaj absolutnega in iz tega potem izpeljevati vse drugo. Toda zaradi razmerja odvisnosti še ne moremo narediti sklepa, da lahko tisto, od česar je neki fenomen odvisen, ta fenomen tudi v polnosti razloži. Schleiermacher je v tem kontekstu nekdo, ki se trudi iskati izvorno točko in skupni imenovalec religioznega izkustva, ki ni reduktibilno na nič drugega. Morda sem premalo poudaril svoje občudovanje in spoštovanje njegovega truda, ki želi iti prek konfesionalne pripadnosti, je pa to potem toliko bolj poudaril Gorazd.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Rad bi se vrnil k tisti točki v debati, na kateri je Marko Uršič formuliral svoj ugovor Alenki. V igri je namreč pomembno nasprotje stališč. To, kar je Alenka povedala o tradicionalno razumljeni procesnosti ali procesualnosti izkustva, o duhovnem vzponu, ki nasprotuje neposredni identifikaciji danega izkustva – recimo panteistično pojmovanega sublimnega – z religijo, tudi po mojem nedvomno drži. Ti, Marko, pa – če te prav razumem – hočeš dati pravico prav estetskemu izkustvu resničnosti, neposredni izkušnji sublimnega, da bi zunaj asketsko-mistične procesualnosti smela biti ne samo neka oblika religije, ampak religija v svoji polnosti in čistosti. Problem je tudi tu spet zelo širok. Rad bi samo opozoril na mogoč Schleiermacherjev odgovor. Pri tem se bom spet naslonil na *Nauk vere*. V tem delu beremo tezo, da so vse lastnosti, ki jih pripisujemo Bogu, le modifikacije našega zavestnega in občutenjskega zaznavanja razmerja, ki ga imamo do totalno neizrekljive realnosti. S Schleiermacherjevimi besedami: »Lastnosti, ki jih pripisujemo Bogu, ne smejo označevati ničesar posebnega na Njem, temveč le nekaj posebnega v načinu, kako se občutje absolutne odvisnosti [*das schlechthinge Abhängigkeitsgefühl*] nanaša Nanj« (& 50).

To je v kontekstu naše razprave zanimivo, mar ne? Ena izmed Schleiermacherjevih referenc za to tezo je Dionizijeva *Mistična teologija* (4. in 5. poglavje), ki jo navaja v grščini: »Trdimo torej, da Vzrok vseh resničnosti, ki je nad vsemi,

ni niti nebitnost niti neživ [...], da nima ne kakšnosti ne kolikosti ne mase. Trdimo, da Vzrok vsega [...] ni niti duša niti um [...]. Tudi ni ne beseda ne umevanje [...]. Ne živi in ni življenje [...]. Ni ne nekaj izmed nebivajočih resničnosti niti nekaj izmed bivajočih [...].« V teh besedah se razkriva tradicionalno ozadje govora o »univerzumu«. Zakaj se je Schleiermacher kot apologet izpostavil takšnemu nesporazumu? Kako je lahko v središče postavil razmerje z univerzumom, saj je vendar jasno, da je univerzum kot tak za krščanstvo nekaj sekundarnega v razmerju do Absolutnega? Če *Govore* beremo s krščanskega stališča, nas to nedvomno moti. Vendar gre po mojem za hote zbudjeno nelagodje. Schleiermacher je pretanjenejši, kot si mislimo. V *Nauku vere* vidi celoto univerzuma v apofatični tradiciji, in sicer kot edini mogoč horizont imenovanja Presežnega. Način, na katerega se vesolje v svoji naravni in kulturni dimenziji kaže naši zavesti, je edino mogoče »najdišče« besed za imenovanje Boga. Tako se nemški mislec nedvomno vpisuje v procesualno razumljeni vzpon, kot ga tematizira krščansko izročilo, na kar kaže navedek Dionizija Areopagita. Pri tem neposrednega romantičnega izkustva vzvišenega ne želi »prevarati«, ampak se nanj skuša navezati in ga postaviti v nekaj širšega (koncesija neposrednosti izvira iz njegovega specifično *protestantskega* pojmovanja vere in *razvrednotenja* »del«, med katera spada tudi – ali celo predvsem – asketski vzpon). Če bi bila njegova intenca ta, da bi religioznost kratko malo poistovetil z romantičnim izkustvom, bi bila napetost že vnaprej odpravljena, gibanje bi bilo nepotrebno – in apoloģija ne bi imela smisla.

**MARKO URŠIČ:** Saj jaz govorim ravno v tem smislu. Nisem noben apologet panteizma *per se*, kakršen je bil Spinoza, čeprav ga izredno cenim in spoštujem. Tu gre navsezadnje za zgodovinske misli, in čeprav so še žive, je od njihove dobe minilo veliko stoletij. Predvsem pa gre za *mostove*. Zakaj je bil, recimo, Pascal s svojo znamenito »stavo« tako izključujoč? Zakaj slediti strogi alternativni ali – ali, zakaj izključiti

eno na račun drugega? Mar alternativa pomeni, da se moramo nujno in dokončno odločiti za eno ali drugo možnost? Kar v naši nocojšnji razpravi – v mojem prispevku k njej – pomeni: ali je izkustvo panteistične oziroma »sublimne« polnosti življenja, o katerem piše Schleiermacher, pravo religiozno izkustvo ali ne?

Mislím, da se nikakor ni treba dokončno in enoznačno odločiti, saj so to pač stvari, pri katerih gre, kot si, Gorazd, sam rekel, za proces. Tudi pri panteističnem oziroma romantičnem doživljanju sublimnega gre za proces, tudi to ni dano samo po sebi, ni danost, ki bi bila vnaprej jasna in razpoložljiva. Nekdo gre pač v naravo ali v hribe ali kam drugam, v divjost noči, kaj vem kam, toda v njegovih ali njenih občutjih ni že *a priori* dano tisto presežno. Vselej gre za proces.

Pa še to sem hotel prej reči – kratko repliko na tisto, kar je Branko govoril o religioznosti kot prvotnem fenomenu, fenomenu *sui generis*. Sprašujem se, ali je religioznost, namreč religiozno občutje, res prvoten »fenomen«, kot je to, recimo, razum. Po Ottu je sveto nekaj, kar je skupno vsem konfesionalnim zgodovinskim oblikam religij. Če pa iz svetega – in sploh iz območja *mysteriuma tremendum et fascinans*, ki je najzgoščenejša opredelitev svetega – izključimo panteistična verovanja, s tem izključimo veliko religiozno-duhovnih tradicij, na primer kitajsko, pa velik del indijske in tako naprej. Se pravi, da v tem ne moremo iskati *differentie specificae* med religioznim in nereligioznim, ampak lahko kvečjemu govorimo o nekemu procesu, nadgradnji, mostovih med zgodovinsko in kulturno različnimi izročili. Zazdelo se mi je, da je v izhodiščnem vprašanju te razprave – vprašanju, ki je seveda zelo zanimivo in zelo dobro postavljeno – neka tiha podmena, namreč da že samo implicira odgovor. In sicer odgovor, s katerim se ne strinjam povsem.

**VLADIMIR GAJŠEK:** Samo nekaj bi pripomnil. Zjutraj sem prebiral misli Immanuela Kanta o sublimnem. Zdi se mi, da je že Kantu uspelo v marsičem pojasniti razmerje med religioznim in estetskim izkustvom.

**MARKO URŠIČ:** Zanimivo je, da Kant v *Kritiki razsodne moči* vpelje tudi pojem »matematično sublimno«. Razločujemo lahko med matematičnim in dinamičnim sublimnim: matematično sublimno je nebo, dinamično pa je, recimo, nevihta ali ocean. V zvezi s tem naj se vrnem k tistemu, kar je bilo prej povedano o »prebitju blokade«, razumu in tako naprej. Kant se s takšnimi mislimi verjetno ne bi strinjal, ampak bi zanikal, da gre tu za kakršno koli blokado, saj matematika, ki je razumsko početje *par excellence*, prav tako nosi v sebi sublimno, ki je čutno navzoče v »zvezdnem nebu«.

Romantiki so zavračali prvenstvo razuma, ker je bil v njihovi neposredni preteklosti neposredno navzoč zelo močan razsvetljski racionalizem. Toda ali moramo razum dandanes razumeti enako? Mislim, da ne. Ne gre toliko za preboj »blokade razuma«, ampak bolj za proces nadgradnje, preseganja razuma v umu oziroma duhu. Tudi sodobna kozmologija, ki smo jo prej omenjali, je s svojimi prostorsko-časovnimi modeli, ki temeljijo v relativnostni teoriji, nekaj zelo sublimnega, čeprav je nedvomno res, da je izraz *big bang*, »véliki pok«, precej nemaren, celo publicističen, in je nastal iz nekega ironičnega podtona. In če se spet vrnem k izhodiščnemu vprašanju: ali ga je res nujno formulirati kot nekakšno alternativo, ki pravzaprav že vnaprej ve, kaj je religiozno izkustvo?

**ALENKA JOVANOVSKE:** Mislim oziroma upam, da sem v svojem razmišljanju dovolj jasno povedala, da me tu zanima zdrсна točka, tisto nejasno območje.

**MARKO URŠIČ:** Ampak kam se zdrsne?

**ALENKA JOVANOVSKE:** Zdrs je mogoč v eno ali drugo smer. Zdi se mi, da Schleiermacherjevi *Govori* odpirajo dve mogoči smeri razumevanja. To sem tudi skušala pokazati, ko sem omenila Novalisa, ki se je silno navduševal nad njimi, vendar iz njegovega dela, iz fragmentov, ki jih je pisal, ne bi mogli potegniti sklepa, da gre za religijo. Skratka, zanimali sta me možnosti interpretacije, ki sta vplivali na

kulturno zgodovino. Ti možnosti je pomembno razločiti, da nas nerazločevanje ne bi zavajalo glede dosega literature in estetskega izkustva na eni strani ter glede dosega religije in religioznega izkustva na drugi.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Ko smo že pri Novalisu: v *Himnah noči* in *Duhovnih pesmi* se po mojem izraža čisto krščanstvo. Seveda v romantični dikciji, ampak tu je ubesedena krščanska vera.

**MARKO URŠIČ:** Kaj pa Shelleyjeva *Oda zahodnemu vetru*? Ali je ta torej poganska? Kajti v njej ni razvidno krščanstvo, ampak izrazito panteistično občutje, če jo že primerjamo z Novalisovimi *Himnami noči*.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Apologija se razlasti svojega, vendar le delno; vstopi v tuj svet, toda želi posredovati nekaj, kar je tujemu tuje. Lahko ji uspe – ali pa ne. Schleiermacher je v svojem času bržkone doživel precej uspehov, verjetno pa tudi marsikak spodrseljaj. To je usoda vseh apologij. Novalis – vsaj pozni Novalis, ki se je navduševal nad njegovimi teksti – je verjetno zgled za uspeh. Vendar je *Govore* bilo – in jih je – mogoče brati le kot potrditev tega, kar že sem. V tem primeru je dinamizem apologije uničen.

**ROMUALD JOVAN:** Apologetski maneuver, ki ga je po vašem mnenju uporabil Schleiermacher, me spominja na Pavlov govor na Areopagu.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Seveda, prav imate. Pavlov govor je izvorna krščanska apologija. Pra-apologija. Hodil sem po mestu, videl, da častite »nespoznavnega Boga« – in sem tukaj, da vam oznanim ravno to, kar – ne da bi se zavedali polne implikacije svoje drže – že častite.

**JANKO KOS:** Se smem vmešati? Rad bi se vrnil k neskončnemu. Gospod Klun je zelo spretno dokazoval, da je neskončnost univerzuma treba razumeti kot doživetje neskončnega smisla. Schleiermacher dejansko in dobesedno govori o neskončnosti univerzuma in ta univerzum, kot lahko vidimo tudi iz izbranega odlomka, enači z naravo – verjetno z naravo v smislu 18. stoletja, vendar zunaj me-

hanističnih razlag. Vendar pojem »neskončno« v slovenščini ne pomeni povsem istega kot pojem »večno«. Z »večnim« si vsekakor predstavljamo trajanje v času, »neskončno« pa verjetno evocira oboje, trajanje v času in širjenje v prostoru, ampak praviloma vendarle bolj drugo. Zato se mi zdi, da je – če govorimo o neskončnosti univerzuma in to kakor koli povezujemo z božjim ali božanskim in pobožnim – neskončnost atribut panteističnega boga.

Zanima me še tole. Ali je o krščanskem Bogu mogoče govoriti kot o neskončnem in večnem? Kajti večno in neskončno sta vendarle kategoriji časa in prostora. Če pa je bog, zlasti krščanski Bog, absolutni *transcendens*, je nad tema kategorijama in o njem ni mogoče govoriti, izhajajoč iz ideje neskončnega. In če Schleiermacher rabi izraz »neskončno« za univerzum in ga postavlja v okvir religioznega, je njegova ideja boga vendarle bolj panteistična kot krščanska.

**BRANKO KLUN:** Začel bom z univerzumom in neskončnostjo. Pravkar sem odprl Schleiermacherjeve *Govore* pri opombah, v katerih Otto poskuša razložiti njegov pojem univerzuma. Takole pravi: »Univerzum je celota biti in dogajanja, svet, narava, človeštvo, zgodovina.« Zato se mi zdi, da enačenje univerzuma z naravo ne seže dovolj daleč. Pri univerzumu gre za absolutno presežnost, ki zaobsega vse in je ne smemo prehitro izenačiti z vesoljem. Pa vendar: čeprav Schleiermacher s pojmom »univerzum« zajema tudi zgodovino in človeštvo, je njegova bližina panteizmu očitna. V prvi izdaji *Govorov* najdete pravo hvalnico Spinozi, ki naj bi bila v poznejših izdajah – sam tega nisem preveril – omiljena oziroma izpuščena.

Kar pa zadeva neskončnost, in sicer tudi v krščanski perspektivi, lahko samo nadaljujem to, kar je že povedal Gozard. Vzemimo na primer Descartesa, pri katerem ima ideja neskončnosti ključno vlogo. To, da ima končni *cogito* idejo neskončnosti (ki ne pomeni misliti brez konca), je paradoks, ki subjekt pripelje do obrata: *cogito* namreč spozna, da je v njej več resničnosti kot v ideji končnosti in da je sam ne bi

mogel ustvariti (si je iz-misliti). Zato ideja neskončnosti zanj postane dokaz za obstoj Boga, neskončnega bitja, ki je to idejo edino lahko položilo vanj. Neskončnost torej tu sploh ni mišljena kot trajanje ali kot to, kar Hegel imenuje »slaba neskončnost«. Zato menim, da ni nujno povezana s trajanjem v pomenu časa oziroma z brezkončnostjo v pomenu prostora. Včasih so razločevali med večnostjo (*aeternitas*) in trajanjem brez konca v pomenu *semper*, »vedno«, oziroma *sempiternitas*. Prava večnost naj bi bila nad časom. Torej pri njej ne moremo govoriti o trajanju. Seveda pa imamo težavo, da bi si to predstavljali. Toda če večnost ni trajanje, tudi ni negibno ždetje nekakšnega obstalega »zdaj« (*nunc stans*). Z večnim je mišljena absolutna polnost, ki presega čas.

Gorazd me je spomnil na Dunska Skota. Skot za razliko od ontologije biti (*esse*) Tomaža Akvinskega ontološki poudarek prenese na raven mišljenja in bistva. Zato tudi razliko med Bogom in stvaritvijo tematizira kot razliko med končnim bistvom (stvaritvijo) in neskončnim bistvom (stvarnikom). Toda neskončnega bistva Boga ne moremo misliti časovno ali prostorsko, temveč kot absoluten kvalitativni preskok, ki ga lahko zaslutimo, če najprej razumemo končnost pri človeku. Človekova končnost pa ni samo njegova časovno-prostorska omejenost, temveč kontingenca, prigradnost v najširšem pomenu. Zato neskončnost ne implicira panteizma, ampak je, kot smo videli, sestavni del krščanske tradicije.

Drugače je pri Schleiermacherju, ki je dejansko blizu panteizmu, čeprav se lahko vprašamo, kakšna motivacija, apologetska ali kaka druga, je pri njem v ozadju. To, kar me ves čas bega – toda ta tematika je širša in se dotika vsakega mističnega zlitja, vsake *unio mystica* –, je vprašanje osebe. Spust v kozmološkost, tako rekoč v poganstvo – ta šok, da Schleiermacher, kot je rekel Gorazd, vso zadevo zgrabi na tistem koncu, ki je krščanstvu najbolj oddaljen, saj je kozmos primarni interes Grkov –, poraja vprašanje, koliko je tu še prostora za judovsko in krščansko tradicijo, ki na prvo mesto postavlja razmerje in osebo.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Gotovo, toda spust v to drugo je paradokсно mogoč prav zato, ker je predpostavka Schleiermacherjeve misli vedno subjekt. Individualna, konkretna oseba je pri njem tako zelo v ospredju, da si lahko privoščiti prikritje svojega manevra. *Govori* so zanimivi kot *na videz* eksoterično pisanje, kot pisava, v kateri se avtor na videz popolnoma razgali z retoriko iskrenosti, v resnici pa ostaja skrit. V njih je ubesedena nekakšna fiktivna iskrenost.

**BRANKO KLUN:** Morda sem to res nekoliko preveč zaostрил in je treba povedati, da je bil Schleiermacher prenovitelj evangeličanske teologije in da so mnogi prav prek njega našli pot oziroma vrnitev v krščanstvo. Zato ta dejstva, ki so dokumentirana, slabijo moje ugovore. A četudi dileme, o katerih sem govoril, niso (bile) tako občutene, ne moremo reči, da ne obstajajo.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** V debati počasi prihaja na površje temeljna téma: razmerje apofatike in panteizma pri Schleiermacherju – in tudi brez ozira nanj. Je bil Schleiermacher panteist, če panteizem razumemo kot nauk, ki uči, da je Absolutno vse in da je zato subjekt sam v globini istoveten z Absolutnim ter lahko po taki ali drugačni logiki pride do te identitete, se ove svoje identitete z Absolutnim? Po mojem prepričanju *ne*. Schleiermacher je po svoji temeljni drži, prav narobe, *kritik* te pozicije, ki je bila v njegovem času seveda zelo razširjena. Zgodnji Fichte, Hegel, zgodnji Schelling in tako naprej – vsi so bili v temelju blizu panteizmu.

S tem se zanimivo navezujemo na prejšnji Philologosov pogovor, pogovor o upanišadah. Kot vsi veste, v njih namreč naletimo na temeljno proto-panteistično tezo: *Tat tvam asi*, »To [Absolutno] si ti sam«. Na koncu duhovnega vzpona pridemo do izkustva svoje identitete z Absolutnim. Schleiermacher pa tu reže. Vzpostavlja neidentiteto. Temeljni vzgib religioznosti, *Abhängigkeitsgefühl*, ti govori prav to: kar koli že si, nisi Bog, ampak si povsem odvisen od Njega. Schleiermacher se zaveda vseh cenitev in precenitev subjekta v svetu romantike, vendar vztraja. Hegel je na to večkrat reagiral



prav alergično; spomnimo se na ne prav okusno pripombo, da je po Schleiermacherju najreligioznejše bitje pes. Toda Schleiermacher se ni dal kar tako ugnati. Naše temeljno človeško izkustvo je po njegovem izkustvo popolne danosti oziroma odvisnosti, zato vsak teološki govor pravzaprav govori o skrivnosti, ki se vedno izmika in je nezajemljiva, nedoumljiva za subjekt. Manfred Frank se zelo lucidno navezuje na te Schleiermacherjeve in podobne Novalisove misli ter lepo pokaže, da celotna postmoderna zgodba – poststrukturalizem, dekonstrukcija in tako naprej – pravzaprav v marsičem tematizira nekaj, kar je že bilo mišljeno in izrečeno v toku romantike, ki ni bil panteističen, ampak je bil po svoji temeljni ideji kritika panteistične drže.

**MARKO URŠIČ:** *Tat tvam asi*, »Ti si to«, kar si omenil iz upanišad, Gorazd – tudi tu ne gre za subjekt v empiričnem niti psihološkem pomenu, ne gre za omejeni subjekt, saj to je jasno. Gre za transformacijo tebe kot omejenega subjekta, da se sploh dvigneš do »tega«, da lahko »to« ne samo rečeš, ampak tudi začutiš. Saj če rečeš, »ti si to« ali »atman je brahman«, to ni faktna, ampak presežna izjava ...

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Se strinjam, Marko. To ni faktna izjava psihološkega subjekta. Toda če ima ta izjava kak smisel, čeprav na koncu duhovnega vzpona, ga ima lahko le zato, ker je ontološko utemeljena. Brez podležeče ontologije, že obstoječega razmerja med »to« in »jaz«, duhovna realizacija edinosti ne bi bila mogoča.

Ti veš, da v svoji metaontologiji hipostaze razvijam misli, ki so po svoje blizu vzhodnim izročilom. Vendar želim z omejenostjo hipostaze, z njeno napotenostjo v drugo biti, v njen lastni izvor in konec, hkrati izpostaviti še nekaj drugega, kar je po mojem blizu prav Schleiermacherjevi intuiciji. Panteizirajoči uvid v topologiji subjekta izraža realnost, vendar le v njeni ontološki, drugotni dimenziji – dimenziji, ki je prav zaradi svoje skoraj-absolutnosti nenehno v skušnjavi, da se fiksira kot prva, kot metaontološki izvor. Problem ni izigrati eno paradigmo – reciva »panteistično« neskončno

Vse, ki ni ne to ne ono, vendar je istovetno z mano, ki nisem ne to ne ono – proti drugi paradigmi – reciva apofatično-teistični, v kateri je radikalno Absolutno, ki ga izraža apofatična negacija, s prepadom ločeno od mene –, ampak je oboje treba misliti hkrati. Sploh ne dvomim o tem, da se tako v upanišadah kot v romantičnem panteizmu izražata resnična izkušnja in pravi uvid, vendar mislim, da je stvar problematična prav zaradi svoje pristnosti ...

**MARKO URŠIČ:** To skušnjavo je pač treba vzdržati, se je ubraniti ...

**GORAZD KOCIJANČIČ:** ... in se spraševati, kakšna ontologija ali metaontologija je skrita v njenem ozadju ...

**VID SNOJ:** Gorazd, pravkar si odkril osrednjo témo tega pogovora (*smeh*), vendar smo v njem že krepko čez dve uri. Da pogovor ne bi šel v neskončnost, ga bo počasi treba končati. Predlagam, da če ima kdo še kako repliko na to, kar je bilo rečeno na koncu, ali pa kako misel – če misli, da ima kako temeljno misel –, naj jo izreče, nekaj sekund bom počakal ... Čakal sem (*smeh*). Glede na to, da smo se očitno izčrpali, vas vabim, da se pri mizi tamle ob strani še malo napojimo v svoji končnosti.





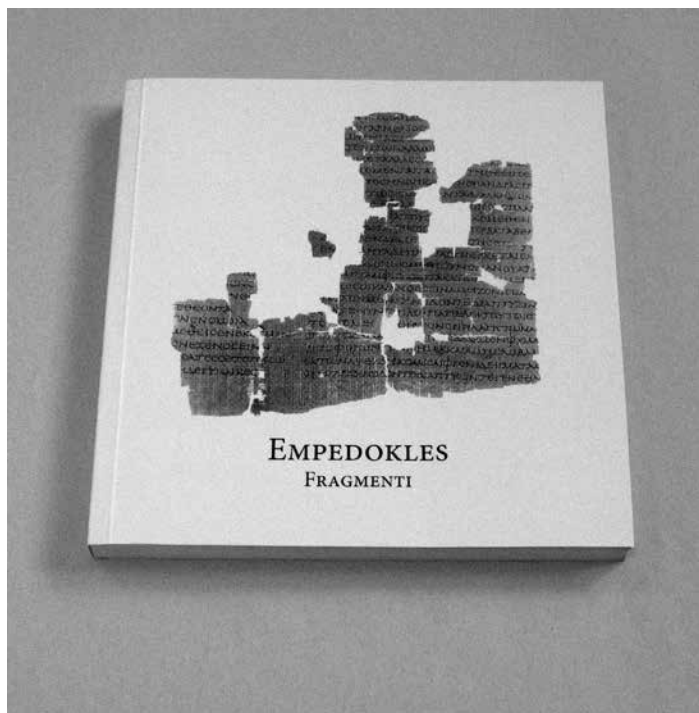


Izhodiščno vprašanje za razpravljanje ob knjigi  
Empedokla  
*Fragmenti:*

»Kako misliti Empedoklovo  
,fiziko‘ kot razodetje?«

Uvajalca večera  
DR. MARKO MARINČIČ IN JAN CIGLENEČKI

12. april 2007



Empedokles  
*Fragmenti*

Prevedel in spremno besedo napisal Jan Ciglenečki  
Ljubljana: KUD Logos, 2006

## IZBRANI ODLOMKI

### Fr. 1 (DK 112)

Prijatelji, ki v mogočnem mestu ob rumenem Akragantu živite, gor na vrhu mesta, v skrbi za dobra dejanja, pristani tujcev častivredni, v hudobiji neizkušeni, pozdravljeni bodite! Jaz pa, nesmrten bog, nič več umrljiv, zahajam k vam, čaščen med vsemi, kakor se zdim, s trakovi naokoli in ovenčan s cvetočimi obroči. Čaščen sem, ko prispem v mesta cvetoča, med moške in ženske; sledijo mi nešteti poizvedujoč, kje vodi pot do dobička, nekateri so potrebni prerokb, drugi sprašujejo, da slišali za razne bolezni zdravilne bi izreke, že dolgo prebadajo jih težke bolečine. [Str. 11]

### Fr. 23 (DK 115)

Obstaja prerokba Nujnosti, bogov starodavna odločba, večna, z obširnimi prisegami zapečateni; tisti, ki so z umorom v grehih oskrunil svoje ude in storili napako, da so krivo prisegli, dajmoni, ki so prejeli dolgotrajno življenje, blodijo trikrat deset tisoč dob odmaknjeni od blaženih in zrastejo v teku časa v razne umrljive oblike, menjavajoč težke steze življenja. Moč zraka jih namreč požene v morje, morje izpljune na zemljska tla, zemlja pa v žarke svetlečega sonca, ki vrže v vrtince jih zraka. Drug od drugega jih sprejemajo, a vsi jih sovražijo. Zdaj tudi sam sem eden od njih, ubežnik od bogov in blodeči, ki verjame v blazneči Prepir. [Str. 29]



Fr. 46 (DK 111)

Za zdravila, nastala, da zla odvrčajo in starost,  
boš zvedel, zakaj tebi le izpolnim vse te stvari.  
Ustavil boš moč neutrudnih vetrov, ki nad zemljo  
divjajo in s pihanjem pustošijo polja,  
in spet, če hočeš, boš povrnil vetrove in nazaj jih privedel;  
iz temnega dežja ob času naredil boš sušo  
ljudem in iz poletne suše  
za drevje hranilne potoke, ki domovali bodo v zraku.  
Pripeljal boš umrlega moža iz Hada. [Str. 49–51]



## POGOVOR

**PAVEL FAJDIGA:** Dober večer! Kdor je tokrat prvič prebiral ohranjene odlomke Empedoklovih pesnitev, se je gotovo težko ubranil vtisa, da je na njihovi podlagi skoraj nemogoče sestaviti celovito misel. Kdor pa je potem ob spremni študiji Jana Ciglenečkega spet potrpežljivo prelistal *Fragmente*, se gotovo ni mogel načuditi Empedoklovi sklenjeni miselni zgradbi in je hkrati obžaloval, da se obe pesnitvi – *Očiščenja* in *O naravi* – nista ohranili v neokrnjeni celoti.

Kot je zapisano v predgovoru, imamo izvirne Empedoklove fragmente skupaj z nedavno odkritimi papirusnimi odlomki prvič v celoti prevedene v slovenščino. Ohranjeni grški izvirnik je spisan v homerskem heksametru, zato bi morda lahko upravičeno rekli, da gre za poezijo, ki misli, oziroma za misel, ki pesni. Še več: prevajalec jasno poudarja, da v rojstvo grške filozofije ne moremo in ne smemo vnašati ločnic, ki so se izluščile šele v poznejših časih, ter v njem prepoznati le pomanjkljivega in nedovršenega odseva svojega lastnega razumevanja filozofskih postopkov.

Privlačnost teh arhaičnih besedil izvira iz očitnega dejstva, da nas od časa njihovega nastanka ločijo stoletja. Iz tega izhaja, da je naše branje prisiljeno premoščati duhovni prepad, ki zeva med svetom, v katerem prebivamo, in svetom, ki se je razpiral Empedoklovemu uvidu. In če smo zmožni – vsaj metodološko, torej začasno – odložiti razsvetljsko uravnalovko in se prepustiti domnevi, da nam iz teh tekstov govori radikalno drugačno dožemanje bivajočega, smo se že spopadli s prvim izzivom tega večera. Drugi izziv, sicer tesno povezan s prvim, pa sta postavila nocojšnja ekspozitorja, gospod Jan Ciglenečki in dr. Marko Marinčič, z vodilnim vprašanjem: kako misliti Empedoklovo »fiziko« kot razodetje? Prepuščam jima besedo.

**JAN CIGLENEČKI:** Na začetku bi se rad zahvalil organizatorjem za prijazno povabilo. Razumem ga predvsem kot priložnost, da osrednje točke iz svoje interpretacije Empedoklovih fragmentov osvetlim še iz drugih zornih kotov. Pri tem imam v mislih predvsem nekatera temeljna vprašanja v zvezi z razmerjem med Empedoklovo filozofijo narave in njegovim eshatološkim naukom o posmrtnem preseljevanju duš, ki so ga njegovi sodobniki razumeli kot božansko razodetje.

Preden se n drobneje lotim vloge in pomena razodetja v Empedoklovi misli, naj na kratko orišem nekaj temeljnih potez njegovega nauka. Empedokles se je, kot je splošno znano, v zgodovino zahodne misli zapisal predvsem z znamenito teorijo štirih elementov, ki je imela izreden vpliv tako na razvoj znanosti kot filozofije. V skladu z omenjeno teorijo je vse, kar biva v kozmosu, sestavljeno iz štirih osnovnih entitet, zemlje, zraka, ognja in vode. Na njihovi podlagi Empedokles utemeljuje celotno naravoslovje. Ne glede na to, da je velik del ohranjenih Empedoklovih fragmentov namenjen prav elementom in zakonitostim, ki so povezane z njimi, pa je njegova filozofija narave – to se pogosto pozablja – vendarle prežeta z mistično-religioznim naukom o posmrtnem preseljevanju.

Izvirno prepletenost obeh omenjenih aspektov Empedoklove misli potrjuje tudi nedavna najdba novih papirusnih fragmentov. Ta je namreč razločno pokazala, da je nauk o posmrtnem preseljevanju navzoč tudi v tistih fragmentih, ki jih po tradiciji razumemo kot najbolj naravoslovne. Kljub temu ostajajo mnenja med raziskovalci še naprej deljena glede tega, kako je Empedokles združil na videz nekompatibilni področji svoje misli. Odgovor na vprašanje, kako hkrati misliti naravoslovje in eshatologijo, se po mojem mnenju – poskušal ga bom predstaviti v nadaljevanju – skriva v sami strukturi in temeljni intenci njegovega nauka.

V zvezi z motivom razodetja je treba še zlasti izpostaviti Empedoklovo teorijo posmrtnega preseljevanja duš, ki se

vrti okrog nauka o dajmonih. Ti so po njegovem nekakšna božanska bitja, ki so bila v davni preteklosti izgnana iz svoje božanske domovine in obsojena na dolgotrajno prehajanje skoz različne oblike živih bitij, med katere seveda spadamo tudi ljudje.

Izraz *daímon* je po mojem ključnega pomena za razumevanje celotne Empedoklove misli in je, etimološko gledano, soroden besedi *daimónion*. Kot je znano, se ta beseda pri Platonu pojavlja v zvezi s Sokratom. Označuje božanski glas, ki Sokrata odvrča od tega, da bi storil nepravično dejanje. Tudi na splošno pa se zdi, da imajo izraz »dajmon« in njegove izpeljanke v grškem svetu izrazito etične konotacije. Navzoč je na primer v pojmu »evdajmonija«, ki je sploh eden izmed osrednjih pojmov antične etike.

Kar zadeva pojem »dajmon«, se v celoti strinjam s Pierrom Hadotom, ki v eni izmed svojih knjig pravi, da je treba antično filozofijo vedno razumeti iz perspektive življenjske drže – in seveda tudi narobe, namreč da življenjska drža, torej način življenja, določa miselni tok filozofije. Ta sicer splošna konstatacija, ki se ne nanaša samo na arhaično grštvo, temveč na grško filozofijo sploh, velja še zlasti za Empedokla. Kakor Sokratovega življenja – in še posebno njegove smrti – ne moremo ločiti od njegove filozofije, tako tudi Empedoklove misli ne moremo razumeti zunaj specifične njenega življenjskega konteksta.

Kot kažejo ohranjeni fragmenti in druga antična pričevanja, sta bila tako Empedoklovo življenje kot njegova skrivnostna smrt v vulkanskem kraterju Etne temeljno povezana z magijo in religijo, zlasti z misterijskimi kulti in raznimi očiščevalnimi obredi. Vse te dejavnosti, ki jih v zvezi z Empedoklom omenjajo številne antične legende, so bile usmerjene k enemu samemu cilju, namreč h končni osvoboditvi oziroma odrešenju božanskih dajmonov, ki prebivajo v vsakem izmed nas. Celotno Empedoklovo delovanje – vključno z njegovim naravoslovjem, kar je za témo današnjega večera še posebno pomembno – je neiztrgljivo vpeto v širši kontekst zgodbe o

padcu, preseljevanju in vnovičnem vzponu dajmonov.

Namig, da je Empedoklova misel osredinjena okrog nauka o dajmonih, dajejo že omenjeni nedavno odkriti papi-rusni fragmenti. Najdeni so bili v zgornjem Egiptu, in sicer v neznanem grškem grobu, kjer so bili prilepljeni na pozlačen nagrobni venec, ki je krasil glavo neke mumije. Že same arheološke okoliščine te najdbe – predvsem dejstvo, da so Empedoklove spise polagali v grobove skupaj z umrlimi – dovolj prepričljivo kaže na to, da so vsaj nekateri krogi v antiki Empedoklovo misel razumeli predvsem kot eshatološko razodetje.

S spoznanjem, da ima eshatologija, se pravi nauk o posmrtnem preseljevanju dajmonov, v Empedoklovi misli tako pomembno vlogo, pa se seveda na glavo obrne tradicionalno branje, ki Empedokla razume predvsem iz obzorja njegovega naravoslovja. Takšno zaobrnjeno branje, ki eshatologijo postavlja za okvir celotne Empedoklove misli, ima seveda daljnosežne posledice tudi za razumevanje njegove filozofije narave, še posebno teorije štirih elementov. Če želimo razumeti pogloblitve implikacije tega obrata, si moramo torej najprej na kratko ogledati Empedoklovo teorijo štirih elementov in njeno poznejšo recepcijo.

Po tradicionalni razlagi, ki ima svoje korenine že pri Aristotelu, je Empedoklove elemente treba razumeti v kontekstu eleatskega pojmovanja biti. Parmenid, najvidnejši predstavnik eleatske tradicije, kot je splošno znano, opredeljuje resnično bivajoče kot nedeljivo Eno, ki biva onstran vsakršnega gibanja in spreminjanja. Ker pa je obstoj gibanja in spreminjanja pogoj možnosti kozmosa, kakršnega poznamo, je pri Parmenidu in v eleatski tradiciji celotno veselje – se pravi veselje kot izvorna manifestacija gibanja in spreminjanja – v ontološkem oziru razumljeno kot nekakšen privid.

V Empedoklovi teoriji štirih elementov tradicionalne interpretacije navadno vidijo nekakšen poskus premostiti temeljne eleatske aporije, predvsem radikalno pojmovanje kozmosa kot nečesa navideznega in neresničnega. S to teo-

rijo – torej z vpeljavo mnogoterosti bivajočega, ki je predpogoj vsakega gibanja in spreminjanja – naj bi Empedokles ovrgel enega izmed osrednjih eleatskih postulatov, namreč neobstoj mnogoterosti bivajočega, vendar naj bi mu po drugi strani prav ta mnogoterost omogočala utemeljiti resničnost pojavnega sveta, katerega bistveni kategoriji sta gibanje in spreminjanje.

Temeljni pogoj za uspeh tega Empedoklovega projekta naj bi bil torej status elementov, namreč da so to, kar resnično biva. Kajti če so resnično bivajoče, je tudi celoten kozmos, ki je sestavljen iz njih, nujno nekaj resnično bivajočega – prav s tem naj bi Empedokles odgovoril na izzivalno eleatsko razumevanje kozmosa kot nečesa navideznega. Drugače rečeno, čeprav naj bi skoraj blasfemično prelomil eleatsko zapoved o nedeljivosti Enega, naj bi si po drugi strani vendarle močno prizadeval za to, da njegovi elementi ohranijo preostale značilnosti eleatske biti, predvsem kategoriji večnosti in nespremenljivosti.

Na podlagi vsega tega je tradicionalna razlaga Empedoklove elemente razumela kot v ontološkem oziru enakovredne eleatskemu bivajočemu. Že Aristotel, prvi predstavnik tradicionalne interpretacije, Empedoklove elemente in eleatsko Eno razlaga kot počela, s tem da med njimi ne vidi bistvene razlike (razen seveda v številu).

Aristotelova razlaga pa ni toliko napačna zato, ker Empedoklovi elementi ne bi bili počela vsega, kar biva v kozmosu, temveč predvsem zato, ker tudi eleatsko Eno razume v pomenu nekakšnega materialnega počela. Tu se seveda ne bom spuščal v različne interpretacije eleatskega nauka, vendar bi vseeno rad izrazil dvom glede tega, da smemo eleatsko Eno razumeti v pomenu materialnega počela oziroma nekakšne podlage, tako kot je na primer podlaga vsega bivajočega pri Talesu voda. Kakor koli že, Aristotel stori prav to: eleatsko Eno, se pravi resnično bivajoče, aplicira na fizični svet, svet pojavnosti, ki je že po definiciji popolno nasprotje eleatskemu konceptu resnično bivajočega.

V tradicionalni interpretaciji, ki Empedoklove elemente postavlja ob bok eleatskemu bivajočemu, se torej mešata dve ravni, ki sta med sabo nezdružljivi. Vendar Empedoklovih elementov ne gre razumeti ontološko, kot nekakšen *pendant* eleatskemu pojmovanju bivajočega, temveč predvsem kozmološko, se pravi iz obzorja navidezno bivajočega sveta, ki ga Parmenid imenuje svet dokse.

Čeprav takšna interpretacija Empedoklovih elementov s stališča tradicionalne razlage morda deluje provokativno, ima po mojem vendarle trdno oporo v ohranjenih izvirnih fragmentih. Tak je, recimo, fragment DK 23, v katerem Empedokles eksplicitno pravi, da je celoten kozmos skupaj z elementi, iz katerih je sestavljen, v resnici le nekakšna prevara, ki obvladuje človeški razum.

Po tem kratkem ekskurzu v ontologijo se vračam k izhodiščnemu vprašanju nocojšnjega pogovora: kako misliti Empedoklovo »fiziko« kot razodetje? V formulaciji tega vprašanja – nisem ga izbral jaz, čeprav se mi zdi izredno zanimivo – se po mojem skrivata vsaj dve nevarnosti, na kateri je treba opozoriti vnaprej.

Prva zadeva izraz »razodetje«, v zvezi s katerim je treba poudariti, da se kot tak v ohranjenih Empedoklovih fragmentih ne pojavlja. Da se ognem morebitnim nesporazumom, naj zato najprej na kratko opredelim, kaj imam s tem izrazom v mislih. Razodetje razumem kot vrsto spoznanja, ki je posredovano prek bogov oziroma njihovih posrednikov ter zadeva resnico sveta, pri tem pa je poseben poudarek na eshatologiji. Kar zadeva povezovanje razodetja z Empedoklovo mislijo, se je hkrati treba v celoti distancirati od vseh krščanskih konotacij, ki jih ima ta pojem v naši vsakdanji rabi.

Druga nevarnost je morda subtilnejše narave in zadeva izraz »fizika«. Ta izraz je v našem izhodiščnem vprašanju sicer povsem upravičeno postavljen v narekovaje, vendar kljub temu še vedno lahko precej zavaja. Ko namreč v vsakdanji rabi govorimo o »fiziki«, s tem izrazom navadno mislimo neko znanost znotraj naravoslovja, ki ga hočeš nočeš razu-

memo v skladu z – recimo temu tako – aristotelsko paradigmo razumevanja biti.

Ne glede na to, da je Aristotel le za kako stoletje mlajši od Empedokla, je njegovo razmerje do bivajočega – kljub več kot dvatisočletni odmaknjenosti – veliko bližje našemu kot Empedoklovemu. Vprašanje razumevanja biti v zgodovini filozofije je seveda zelo obsežno, zato se vanj ne želim navedno spuščati, vendar bom kljub temu poskusil v nekaj kratkih potezah skicirati splošni razvojni lok razumevanja biti v grški filozofiji.

Kot smo videli pri Parmenidu in Empedoklu – nekaj podobnega pa velja tudi za večino drugih arhaičnih mislecev –, je v tem obdobju celoten kozmos, se pravi gibanje in spreminjanje, razumljeno kot nekaj, kar biva le na videz.

Pri Platonu lahko potem najdemo mesta, ki nakazujejo premik v smeri večje resničnosti pojavnega sveta. Kot je splošno znano, so v njegovih spisih, vsaj tistih iz zgodnjega obdobja, posamezne stvari razumljene kot nekakšen posnetek – *mímesis* – tega, kar je resnično bivajoče. To seveda nikakor ne pomeni, da Platon pojavni svet razume kot nekaj resnično bivajočega, vendar ima ta svet po njegovem na neki omejen način kljub vsemu že delež pri njem. O tem priča izraz *méthexis*, ki pomeni približno nekaj takega kot »so-udeleženje« oziroma »sobivanje«.

Večji premik v razumevanju biti je potem naredil Aristotel, ki v svojih spisih na splošno izhaja iz predpostavke, da je celoten pojavni kozmos z gibanjem in spreminjanjem vred nekaj resnično bivajočega. Kot rečeno, je aristotelska paradigma podlaga za novoveško razumevanje naravoslovja, znotraj katerega navadno razumemo tudi fiziko. Izraz »fizika« torej že na izhodišču implicira bistveno drugačno razumevanje biti, ki je v arhaičnema imaginariju bolj ali manj irelevantno.

Skratka, če se zavedamo nevarnosti, ki se skrivajo v formulaciji našega izhodiščnega vprašanja, kako misliti Empedoklovo fiziko kot razodetje, lahko za konec sugeriram

še odgovor nanj. S tem ko sem poskušal pokazati, da je njegove štiri elemente treba razumeti iz konteksta na-videzno bivajočega sveta, se pravi znotraj kozmologije, ne pa tudi iz konteksta Parmenidovega pojmovanja bivajočega, smo prek ontologije prišli do tega, kar nam je znano pravzaprav že iz Empedoklovega nauka o dajmonih.

Štirje elementi so po svoji naravi sicer res večni in nespremenljivi, vendar samo toliko, kolikor so sestavni del navidezno bivajočega kozmosa. Empedokles, podobno kot pozneje razna gnostična gibanja, namreč iz perspektive padlih dajmonov celoten kozmos razume kot mesto njihovega izgnanstva, se pravi kot nekaj prehodnega in na-videznega. V Empedoklovem razumevanju kozmosa pa se nakazuje tudi odgovor na vprašanje o razmerju med njegovo filozofijo narave in eshatološkim razodetjem nauka o dajmonih.

Če torej na kratko povzamem: razodetje nauka o dajmonih je okvir celotne Empedoklove misli, znotraj katerega je treba razumeti tudi njegovo naravoslovje. Temeljna struktura te misli je v grobih potezah tale: dajmoni so bili na začetku izgnani iz svoje božanske domovine in vrženi v varljivo pojavnost kozmosa, ki je njihova ječa, po dolgotrajnem potovanju skoz najrazličnejše oblike živih bitij, se pravi ob koncu vélikega reinkarnacijskega cikla, pa se bodo spet dvignili med bogove ter navsezadnje zapustili navidezno bivajočnost kozmosa. Znotraj tako strukturirane misli ima naravoslovje osrednjo vlogo v tem, da prek razkrivanja temeljnih zakonitosti kozmosa z druge strani kaže to, kar je že bilo razodeto v nauku o dajmonih – namreč da je celotna pojavnost kozmosa v resnici samo nekaj navideznega in neresničnega.

Čeprav je Empedokles dandanes znan skoraj samo po svojem naravoslovju, smisel raziskovanja narave zanj ni bila znanost sama po sebi, temveč duhovna izkušnja navidezne bivajočnosti kozmosa. To pa postane razumljivo šele v kontekstu njegovega nauka o dajmonih. V tem oziru se lahko – čisto za konec – strinjamo z Ernstom Renanom, ki je nekoč



dejal, da je Empedokles antična mešanica med Newtonom in Cagliostrom. Vendar naj še enkrat poudarim: ne smemo ga razumeti deljeno, enkrat kot racionalnega naravoslovca, drugič kot mističnega preroka, temveč vedno kot oboje hkrati.

**MARKO MARINČIČ:** Empedoklu se bom skušal približati izza hrbtna, prek novoveških in srednjeveških branj. Dovolite mi, da za uvod preberem Hölderlinovo pesem *Empedokles*:

Življenje iščeš, iščeš, in vre in sije ti  
božanski ogenj iz globin zemlje,  
v trepetu hrepenenja se poženeš  
navzdol v plamene Etne.

Tako je v vinu raztopila bisere  
kraljičina prevzetnost. Četudi je. Da le  
ti ne bi žrtvoval, o pesnik,  
vrelemu kelihu svojega bogastva.

Toda svet si mi, kot sila zemlje,  
ki te je ugrabila, drzni umorjenec!  
In če bi me ne zadrževala ljubezen,  
bi šel za teboj, junakom, v globino.

Junak Hölderlinove drame *Empedoklova smrt* se mora s skokom v Etno odkupiti za svoj preroški dar. Njegova herojska smrt pomeni očiščenje in vrnitev v okrilje narave. Hkrati je Empedokles v Hölderlinovi drami revolucionar, ki zavrača kraljevsko oblast: *Dies ist die Zeit der Könige nicht mehr*, »To ni več čas kraljev«. Ampak k revolucionarju se bom vrnil čisto na koncu.

Srednji in novi vek poznata dva Empedokla. Na prvega se sklicuje periodični sistem elementov (čeprav so bile Empedoklove štiri korenine šele pozneje poimenovane elementi), drugi je videc in prerok: če je Vergilij skupaj z Izajijem preroval Kristusovo rojstvo, je Empedokles skupaj z Ezekielom napovedal poslednjo sodbo. *Zato* ga je lahko Luca Signorelli na znamenitih freskah v stolnici v Orvietu uvrstil med pesnike, ki so priče apokalipsi. V najnižjem pasu poslikav, ki ga je mogoče opazovati od blizu, so namreč upodobljeni Homer,

Vergilij, Ovidij, Horacij, Lukan, Dante in – Empedokles, ki iz okrogle niše radovedno opazuje dogajanje na veliki sliki. Vsi antični pesniki razen Empedokla so prevzeti iz Danteja. Najprej Vergilij, ki Danteja vodi skozi pekel, potem drugi štirje, ki jih *altissimo poeta* Danteju predstavi takole:

quelli è Omero poeta sovrano;  
l'altro è Orazio satiro che vene;  
Ovidio è 'l terzo, e l'ultimo Lucano.

Empedokles je v tej skupini tujec. Najprej zato, ker ni in nikoli ni bil »predvsem« pesnik. Aristotel v *Poetiki* celo pravi, da s Homerjem razen metruma nima ničesar skupnega. Prvi je *poietés*, drugi bolj *physiológos*, »naravoslovec«. Signorellijev Empedokles pa ni ne eno ne drugo. Je prerok apokalipse.

Kljub temu Empedoklova drža na freski morda kaže tudi na naravoslovca: drža radovednega raziskovalca, ki se prisanja ob rob krožne niše in si z roko zaslanja pogled, da bi bolje videl prizorišče sodbe. Toda kaj je ta krog, iz katerega gleda sicilski »prerok«? Da ni to krater vulkana, v katerega je po legendi skočil in se naposled – kot Orfej – vrnil očiščen, z novim spoznanjem o naravi sveta in poslednjih stvarih?

Skok v Etno so Empedoklu morda podtaknili zlobni obrekovalci. Filozof je najbrž umrl v izgnanstvu; njegovi privrženci so trdili, da se je v resnici preselil med bogove, njegovi nasprotniki pa so temu ugovarjali, češ da se je preračunljivo vrgel v krater, da bi prikriil sledove svoje telesne eksistence in dokazal svojo preselitev med bogove. Satirik Lukijan ga je pozneje rešil iz podzemnega ognja z zgodbo, po kateri ga je erupcija dvignila v nebo in preselila na luno, kjer je živel naprej in se hranil samo še z roso. Toda ne glede na motive tistih, ki so si zgodbo izmislili, skok v Etno govori o obeh, o pesniku in o »fiziologu«. Empedokles se iz vulkana vrne z dvojim spoznanjem, ki je v resnici eno samo – s spoznanjem o elementarnem središčnem ognju in s spoznanjem o onstranstvu. Tudi za Hölderlina je oboje eno.

Novoodkriti strasbourški fragment je potrdil, da sta Empedokles »naravoslovec« in Empedokles »mist« in »zdravilec« ena sama oseba. Še vedno sicer ni dokazov, da sta *Fizika* in *Očiščenja* le dve poimenovanji za eno samo delo, vsekakor pa je novi fragment, ki je imel čudno pustolovsko usodo, potrdil, da je Empedoklov nauk *enoten*, z drugimi besedami, da je njegova eshatologija, nauk o reinkarnacijah dajmonov, pa tudi njegov »okultizem«, sestavni del njegovega naravoslovja. Empedokla ni mogoče razcepiti na znanstvenika in od mrtvih vstalega čudodelnika. Ta ekscentrični mislec ni govoril samo o cikličnem razvoju kozmosa in kazenskem potovanju človeške duše ali *dajmona* skozi razna živalska in rastlinska bitja, temveč je tudi razvoj kozmosa razumel eshatološko, kot zgodbo o kozmični kazni in kozmičnem odrešenju – kot bi šel ves svet skozi nekakšne misterijske preizkušnje. Zato je Luca Signorelli v sicilskem magu upravičeno prepoznal grškega Ezekielia.

Povsem se strinjam, da je ob branju teh besedil dobro odmisлити dvojnost med »racionalnim« naravoslovjem na eni strani in misticizmom na drugi. Racionalizem je za poznoarhaične Grke anahronističen, in misticizem je polemična iznajdba razsvetljenjskega racionalizma. Ob takšnih konceptualnih vprašanjih se mi zdi koristno poseči celo po metodičnem potujevanju. To nam pomaga kolikor mogoče izstopiti iz naše specifične kulturne določenosti oziroma jo kritično ozavestiti ob nečem, kar se na prvi pogled lahko zdi podobno, vendar je v resnici pogosto zelo tuje. Metoda je torej ta: kadar 2500 let stara besedila občutim kot znana in že slišana, se ne bom banalno skliceval na »občečloveško« in »univerzalno«, ampak se bom zdrznil ob misli, da sem žrtev utvare in da si starodavnega tujca morda samovoljno prilaščam.

Recimo torej, da Grki v prvi polovici 5. stoletja še niso poznali ne filozofije ne naravoslovne znanosti, da ju niso dojemali kot ekskluzivno področje razuma in da ju niso videli v opoziciji do mita in religije. Jasno je, da zgodnji grški

»naravoslovci« niso mogli biti niti racionalisti, niti materialisti, niti brezbožci, ker teh kategorij v njihovem pojmovnem svetu ni bilo. Vsi s Talesom vred so govorili religiozen jezik in priznavali bogove. Naravi so prisojali dušo. Ko so iskali začetek sveta in princip vsega bivajočega, so se v resnici spraševali po univerzalni božanski sili, pa naj bo to Talesova voda ali Heraklitov ogenj. In tudi ko govorimo o Empedoklu, je koristno vztrajati pri tem, da ne pozna niti dvojnosti niti razdvojenosti med naravoslovjem in misterijsko eshatologijo, med znanostjo in magijo. (V novem veku se je ta meja najbolj zabrisovala prav v najrazsvetljenejših obdobjih; navsezadnje se nam iz poznejše perspektive vse »znanstvene« zablode kažejo kot nerazumno praznoverje.)

Toda na neki točki lahko to sicer zveličavno konstruiranje *tujega* postane samo sebi namen; metoda takšnega ekstremnega historizma se kaj lahko sprevrže v senzacionalistično poigravanje z retoričnimi obrati. Prav v trenutku, ko potujevanje neha biti didaktični prijem in se nagne v paradoksografijo, se bom spet skušal korigirati: to, da svoje miselne predpostavke obračam v njihovo nasprotje po načelu »če je tu x, bo tam najbrž y«, je samo še en dokaz, da sem ujet vanje. Morda še bolj kot prej, saj se zdaj slepim z lažnim zadovoljstvom, da sem se osvobojen historičnega telesa z duhom premestil za 2500 let nazaj v preteklost. Domišljam si, da potujem skozi čas, v resnici pa sem samo konzument neke umetno skonstruirane eksotike.

Kaj to pomeni v zvezi s zgodnjim grškim naravoslovjem? Če vztrajamo pri tem, da sta se razsvetljenski racionalizem in naravoslovna znanost »zmotno« sklicevala na zgodnje grške naravoslovce, nismo storili veliko. Kdo pa se lahko nanje sklicuje »v pravem duhu«? Ko je enkrat vzpostavljeno nasprotje med racionalnim in iracionalnim, smo že ujeti v njem in se z anahronizmom bojujemo proti anahronizmu.

Zato se na tej točki rajši po Gadamerjevem zgledu neham slepiti z izstopom iz svoje historične lupine. Dosleden izstop pa je v našem konkretnem primeru še posebno nesmiseln

zato, ker smo od Grkov – seveda skoz tisoč prevrednotenj in deformacij – prevzemali in skoz nepregledno stratifikacijo posrednikov še vedno prevzemamo *formo* mišljenja in izraza.

In Grki so nas vendarle naučili nečesa, kar mnogi *imamo* za objektivno in absolutno pridobitev. Mislim na sam koncept spekulativnega raziskovanja, ki ne pristaja na brezprizivne avtoritete. Zame je to vsaj relativna, če ne že kar absolutna vrednota. Da mi, ko razmišljam, ni treba pristajati na nobeno apriorno avtoriteto, se mi zdi vrednota, in tega se je pri Grkih vsekakor mogoče učiti. Tega nima Orient, tega nimajo Rimljani.

Zavedam se, da je govorjenje o »rojstvu razuma« v Miletu in Efezu otročja mitologija. In vendar je zgovorno, da so ti misleci zavrgli avtoriteto pesniškega mita, brezprizivno avtoriteto, ki nagovarja čute in si podreja um, avtoriteto, ki temelji na sirenski zapeljivosti pesniških oblik in pesniškega jezika, na mantričnem ponavljanju epskih formul. Prvi naravoslovci so svoje domneve o bistvu sveta izrekli v prozi, za razliko od starih pesnikov so jih lahko celo zapisovali in ob tem z distanco razmišljali o formi in mehanizmih miselnega izraza. Niso se odrekli samo pesniško-religiozni tradiciji; odrekli so se tudi konceptu avtoritete, ki je s to tradicijo povezan. Zato je lahko vsak novi mislec v celoti zavrgel teorije svojega predhodnika.

Še enkrat: to niso bili ne dialektični filozofi v Platonovem smislu ne znanstveniki empiriki v peripatetskem smislu. Kar so se spraševali o bistvenih stvareh, torej »o naravi vsega bivajočega«, so prosto spekulirali; morda so se navezovali na orientalske kozmologije, in v tem pogledu jih lahko imamo za svojevrstne mitologe. Ampak hkrati so začeli tudi po empirični poti iskati razlage za posamezne pojave v naravi, ukvarjali so se z zgodovino, geografijo in še z marsičim drugim. Anaksimander je bil med drugim kartograf, torej nekakšen praktični empirični raziskovalec.

To, s čimer so se ti misleci ukvarjali, nista bili ne filozofija

ne znanost. Vendar je zame že samo dejstvo, da so pesniško izrekanje »resnice« o bogovih, svetu in človeku nadomestili z argumentativno govorico, objektivni dosežek, že sama *svoboda* njihovega početja je po mojem nekaj tako izrednega, da si je zaslužila postati »utemeljitveni mit« filozofije in znanosti. Ta mit sem pripravljen častiti, čeprav vem, da gre za mit.

Na kateri strani predsokratske revolucije je torej Empedokles? Naj povem, da mi je kot mislec in kot pesnik zelo ljub, še posebno zaradi svoje poznejše zgodbe v Rimu, v srednjem in novem veku. Toda prav nič žaljivo ali svetoskrunsko se mi ne zdi priznanje, da v »ezotičnem« in »zdravilskem« delu svojega pisanja ni enakovreden Parmenidu ali Heraklitu. V primerjavi z njima je vendarle čarovnik.

Filozofija grškega zahoda, ki mu pripada tudi Empedokles, na splošno govori drugačen jezik: jezik poezije in razodetja, ki je vzhodnim naravoslovcem v veliki meri tuj. Tudi Parmenid govori ta jezik. V znanem fragmentu se z božansko vprego pripelje do vrat noči in dneva, kjer mu Boginja posreduje razodetje ontologije. Toda to, kar mu posreduje, ni ne nauk ne zbirka ritualnih zapovedi; to je prvi primer popolne deduktivne argumentacije v grški filozofiji. Poleg tega niti Boginja sama ne uči razodete resnice, temveč govori o dveh poteh; prva je pot resnice, druga pa ni pot zablode in pogube, ampak samo »pot, ki je ni mogoče misliti«.

Nikakor ne trdim, da je jezik razodetja pri Parmenidu samo metafora, samo zunanja forma neke racionalne ontologije. Same mitološke podobe bi še lahko razumeli kot alegorije. Toda izbira verzne oblike, dejanje pisanja poezije ne more biti metafora, in sicer prav zato ne, ker je pisanje poezije *dejanje*. Kljub temu mislim, da se Parmenid ne vrača k pesniškemu mitu kot govornici avtoritete. Seveda ni nključje, da si za zgled vzame Heziodovo srečanje z Muzami, torej pesniško posvetitev kot zgled za filozofsko iniciacijo. Toda pomembnejše je tole: za razliko od Hezioda ne zavzame didaktične drže, ampak se postavi v vlogo učenca inici-

anda. Ne gre za to, da bi Boginjjo uporabil kot instrument nekakšne didaktične avtoritete. Parmenid *noče* biti prerok in *noče* učiti nauka.

Prav to dvojje Empedokles počne. Z avtoriteto od mrtvih vstalega in pobožanstvenega preroka nam posreduje apokalipso, dramo o cikličnih pogubljenjih in odrešenjih vsega kozmosa. Še več: z avtoriteto od mrtvih vstalega nam prodaja uroke, zelišča in zvarke, vse mogoče orvietane, in – ne zatiskajmo si oči – v prvem fragmentu našega nocojšnjega besedila celo finančno svetovanje. Tu je vsaka apologija odveč. Apologetska bi bila razlaga, češ da okultizem »ni mišljen dobesedno« in da je ezoterična ponudba samo didaktična vaba, Empedoklu pa da gre za višje stvari. Rajši kar vzamem na znanje, da je Empedokles najbrž *res* bil uspešen newageovski zdravilec *ante litteram* in da je imel, kot poročajo viri, svojo ustanovo za alternativno medicino.

V trenutku, ko Empedokles vse to obleče v pesniško formo, pa se zgodi nenavadna preobrazba. Naenkrat nismo več naslovniki njegove alternativne medicinske ponudbe, ampak priče njegove literarne samoinscenacije. Ta je tako živa in učinkovita, da ga v bralski imaginaciji za trenutek *res* zagledamo, kako na agrigentski tržnici prodaja zvarke. In vendar na tej tržnici skoraj gotovo ni recitiral heksametrov o elementih in kroženju dajmonov. V tem pogledu bi vseeno tvegala domnevo, da je njegova prostodušna samoinscenacija v vlogi vrača, zdravilca in finančnega svetovalca tudi didaktični in »promocijski« prijem. Predvsem pa njegova govorica ne učinkuje avtoritarno. To v resnici ni govorica avtoritete, ampak govorica mestnega trga, govorica »demokratskega guruja«. O Empedoklu vemo, da je bil po političnem prepričanju demokrat in je zato moral v izgnanstvo. Hölderlin ga je preoblikoval v antirojalističnega revolucionarja. Tudi v tem je bil »historično zvest«.

Nazadnje še tole. Kakor so si Empedoklovi obrekovalci izmislili njegov skok v Etno, tako so ga njegovi občudovalci povzdignili v iznajditelja retorike. Pričevanje je skrajno

vprašljivo, čeprav ga je ohranil Aristotel, vendar ogromno pove o učinku Empedoklove poezije na antične bralce. Aristotel ali njegov vir torej Empedoklu priznava vsaj retorično spretnost. V nasprotju s tistim, kar o njem pove Aristotel v *Poetiki*, pa so antični bralci njegova besedila dojemali tudi kot izrazno zelo učinkovito poezijo.

**PAVEL FAJDIGA:** Menim, da so bile uvodne misli dokaj ostro zarisane. Opiram debato.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Marko in Jan, moram priznati, da mi je bila vajina ekspozicija nocojšnje teme resnično všeč, in sicer zato, ker se je v njej zaiskrila napetost, ki jo je omenil Pavel in smo jo verjetno vsi začutili. Sploh nisem začuden, da je prišlo do nje, saj v igri ni malo. Vajin spor se namreč dotika stvari same, za katero nam tu gre: vprašanja, kako misliti zgodnje grštvo. Naše izvore. Naše miselno rojstvo.

Marko, tvoj literarno sijajni prispevek je poleg temeljne dileme, s katero se dandanes srečujemo, razmerja nekake fizike ali psevdofizike do razodetja oziroma pseudorazodetja, vpeljal še neko drugo temeljno vprašanje. S svojim načinom razmišljanja o Empedoklu si nam dal čutiti, da se nimaš za prijatelja njegovega sveta. S svojim govorom si proti Empedoklu afirmiral sodobno skeptično hermenevtiko, hermenevtiko suma – in hkrati *samorazumevanje te sumničave hermenevtike kot drže, ki v temelju razume realnost*. Veš, kaj hočem reči? To, da je drža, ki je prav zato, ker si jo tako lepo, močno, prepričljivo formuliral, privlačna za nas vse, po mojem tudi vprašljiva. Vsaj jaz bi jo rad postavil pod vprašaj.

Pred sabo imamo Empedoklove fragmente in zdaj razmišljamo o njih, poskušamo jih brati skoz mrežo tradicij njihovega branja, ob pomoči obstoječih razlag in komentarjev. V primežu znanstvene tradicije. Toda slej ko prej se soočimo z odločilnim vprašanjem: ali je naša bralska izkušnja, ki je zakoreninjena v znanstvenem in commonsensičnem doživljanju sveta, kakršno je skrito v temelju znanstvenega, res bolj resnična od izkušnje, ki se izraža v Empedoklovih tekstih? Sam sem tako doživel vajin nastop: zdelo se mi je, da



Jan poskuša arhaični tekst vzeti zares proti samemu sebi in ga brati kot nekaj, kar lahko suspendira temeljno samorazumevanje, iz katerega kot človek svojega časa misli tudi sam, tvoje branje pa da – kljub opozorilu, da si starodavnega tujca ne želiš samovoljno prilaščati – zaznamuje samozavestna, odločna, kritična drža znanstvenika, ki v temelju ve, kaj je s tem tekstom, in ga lahko uvrsti v geografijo resničnosti. V razliki med vajinima razmerjema do teksta se skrivajo ključna vprašanja, in verjetno se moramo spoprijeti tudi z njimi, če se želimo približati odgovoru na izhodiščno vprašanje nocojšnje debate.

**MARKO MARINČIČ:** Seveda se dobro zavedam in se tudi strinjam, da takšen hladno analitičen, skeptičen pristop ni najboljše napotilo za dobro bralsko doživetje. Takšno doživetje v veliki meri izhaja iz – to pravim v zelo pozitivnem smislu – naivnega branja, ki je marsikatero nadrobnost zmožno odmisлити in mu več pomeni bližina besedila kot njegova tujost.

Drugo vprašanje pa je, koliko je takšen pristop uporaben že takrat, ko gre za izmenjavo bralskih izkušenj, kaj šele potem, ko gre za resno analizo, namreč ko skušamo besedilo postaviti v zgodovinski kontekst in navsezadnje uzavestiti svoje lastne bralske predpostavke. Sam v resnici ne verjamem – če se prav spomnim tvoje formulacije – v izkušnjo, ki se izraža v besedilu, za *razliko* od različnih kulturno pogojenih bralskih izkušenj. Mislim, da v besedilu samem ni nobene izkušnje in da se izkušnja aktualizira šele skozi posamična branja. Toda to je spet zelo načelno stališče, ki ne pomaga veliko, ko gre za interpretacijo konkretnega besedila. Če do konca vztrajamo na tem stališču, ostanemo povsem nemočni – edini izhod je, da se po zgledu nekaterih fenomenologov kratko malo odrečemo iluziji historične interpretacije. Vendar mi je tuja tudi druga skrajnost, koncept *izrekanja resnice sveta*. Morda bi rajši govoril o *formulaciji resnice sveta*, kajti sicer bi bilo treba verjeti v neposredno komunikacijo med avtorjem in recipientom *prek besedila*. Te po mojem vendarle ni.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Oprosti, Marko, vendar je za arhaično grštvo temeljna prav predpostavka – pa čeprav nam je dandanes še tako tuja –, da se resnica sveta lahko izreče. Veliki misleci arhaičnega grštva pišejo iz prepričanja, da to ni le mogoče, ampak da se v njihovi pisavi tudi udejanja. Če bi s kratko oznako poskušali označiti »razodetje«, o katerem nocoj govorimo, gre verjetno za tole: Empedokles, pa tudi, recimo, Parmenid ali Heraklit, razume samega sebe kot nekoga, ki ima uvid v najnotranjšo resnico sveta (pojem »svet« tu rabim nestrogo, pogovorno). Samozavestna drža misleca, ki ima »razodetje«, nam je dandanes nerazumljiva. Čudna se nam zdi zato, ker vsi nekako delimo tvojo kritično in skeptično *formo mentis*. Toda če želimo pustiti spregovoriti arhaičnim grškim mislecem, se moramo odpovedati sebi. Ti možje so vsekakor imeli neverjetno zaupanje v svojo najglobljo intuicijo. Parmenid tako rekoč zapisuje diktat boginje, svoje besede razume kot božanske. Empedokles tudi samemu sebi daje božanski status, ko oznanja svoj nauk. Vendar ob takšnem samorazumevanju po mojem prepričanju ne smemo vnaprej reči: »To je bedarija. Kako bi lahko neki človek videl in izrekel, kaj je bistvo sveta? To je norec, naivnež, žrtev samoprevare!« Podoben apriorizem je bil pravzaprav že – pomenljivo – Aristotelova pozicija. Kot je znano, je Aristotel o Parmenidu dejal: »To, kar ta človek govori, je blizu norosti. Norec! Nič da se ne giblje?! Kaj je zdaj to? Da ni mnogoterosti?! Očitno gre za popolnega idiota. Avtista. Kako da ni mnogoterosti? Poglej deset prstov, poglej živalce in ne vem kaj še.«

Skratka, spor glede razumevanja čudne arhaične misli, ki se je zarisal v uvodnih ekspozejih, ni nič nedavnega, ampak je navzoč že znotraj grštva samega, kot nas je opozoril tudi Jan. Poznejšim Grkom zvečine ni bilo jasno, kaj so bili možje, ki so govorili s takšnim samozaupanjem in tolikšno pretenzijo. So bili norci? So bili preroki? Kaj nam sploh hočejo povedati? Tradicionalna »znanstvena« zgodovina filozofije je tujost njihovih glasov skušala preglasiti in jih je udomačila

– na sledi Aristotelove zgodovine predsokratske filozofije. Vendar je dandanes položaj precej drugačen in obetavnejši. Tu moram omeniti vsaj ime filozofa, ki se mi zdi zelo pomemben za Janovo branje Empedoklovih fragmentov. Mislim na Petra Kingsleyja.

Kingsley je napisal pomembno knjigo, ki je izšla v devetdesetih letih in ima naslov *Ancient Philosophy, Mystery, and Magic: Empedocles and Pythagorean Tradition*. V njej skuša povezave med magijo in misterijskimi verstvi – povezave, ki spreminjajo našo percepcijo stvari – misliti na precej nov način. Delo je bilo izredno vplivno; mislim, da je leta 2003 izšla že njegova deseta izdaja. Kingsley tudi v drugih svojih delih, recimo v nedavno izdani knjigi *The Reality* (po mojem eni izmed najzanimivejših knjig o zgodnjem grštvu, kar jih je izšlo v zadnjih letih), obsežno interpretira Parmenida in Empedokla ter pri tem izpričuje podobno držo. In kaj je temeljna značilnost njegovega branja? Prav to, da arhaične tekste jemlje *zares*. Da pusti, da pod vprašaj postavijo *nas same*. Seveda lahko rečemo, da so jih zares jemali že Heidegger in njegovi učenci. To drži in prav zato Heidegger ostaja tako pomemben avtor za premišljevanje zgodnje grške misli – kar na žalost ne velja za njegova branja Platona, Aristotela in poznejše tradicije –, saj se za razliko od našega domnevno boljšega razumevanja poskuša obrniti k tem tekstom in jim prisluškovati kot tisti modrosti, ki nam še vedno lahko spregovori o bistvenih stvareh mišljenja. Podobno ravna Kingsley – in na njegovi sledi Jan – z Empedoklom, vendar morda še z večjo odprtostjo za drugačnost tekstov samih.

**VID SNOJ:** Marko, se tu lahko navežem, ali pa te tišči replika?

**MARKO MARINČIČ:** Ne, saj nimam pravega odgovora. Strinjam se, da arhaični pisci imajo takšno intenco, ki jo je v njihovih besedilih mogoče verificirati s čisto jezikovno analizo. Ta intenca je objektivno pustila sledove v besedilih. Toda odločitev ostaja na strani bralca. Vprašanje odprtosti in dovzetnosti zadeva bralca. Stvar bralca je, koliko bo Empe-

doklu uspelo posredovati mistično izkušnjo. Besedilo samo po mojem te moči nima. Samo po sebi je mrtvo.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Seveda, predpostavka branja, za katero plediram, je zaupanje besedilu in njegovemu avtorju. Zato sem tudi rekel, da tvoje branje po mojem občutku izhaja iz nezaupanja do teksta, Kingsley in Jan pa imata nasprotno držo – v zadnji instanci neutemeljivo zaupanje, zaupanje v to, da so pred nami teksti, ki nam lahko povedo nekaj strašno pomembnega. Nekaj, česar ne vemo. Nekaj nezaslišanega.

**MARKO MARINČIČ:** Tega, Gorazd, kar sem povedal, morda nisi razumel, kot je bilo mišljeno: rekel sem, da je pri pesniku filozofu, kot je Empedokles, treba vzeti v zakup vse, tudi »ezoteriko« in »alternativno medicino«. Rekel pa sem tudi, da se mi predsodek do vsega tega zdi legitimen. Z drugimi besedami: Empedokla težko postavimo ob bok Parmenidu, ker že po miselni teži nista primerljiva.

**VID SNOJ:** Navezujem se na to, kar je v prvem govornem vstopu povedal Gorazd. Rekel je, Marko, da si razvil hermenevtiko suma, in to zaostril v trditev, da Empedoklovega teksta kot kritični intelektualc pravzaprav ne jemlješ zares – kot da ta tekst ne bi izrekal resnice sveta arhaičnega grštva. To me je vznemirilo, po eni strani neprijetno, ker tega hermenevtičnega položaja tudi jaz ne delim s tabo, po drugi strani pa vendarle prijetno, ker je plodovito za debato.

Naj konkretiziram podobo, ki sem jo o Empedoklu razbral iz tvojega branja, predvsem iz sklepnih stavkov tvojega sicer res sijajnega, barvitega ekspezeja. V njih si se vrnil k Aristotelu, k njegovemu mnenju o Empedoklu, češ da ni pesnik in mu je s Homerjem skupno samo to, da je pisal heksametre. Rekel si, da je njegova govorica govorica mestnega trga, se pravi javnega nastopanja, in da je bil tudi po političnem prepričanju demokrat. Nadalje da je pesniško formo uporabljal za to, da je vanjo zavijal, če se prav spominjam tvojega izraza, svojo »medicinsko ponudbo«, pa najbrž ne samo zdravilstva v ožjem pomenu, ampak predvsem vračarstvo, magijo, vso to mistiko – tisto, čemur v sodobnem

žargonu rečemo »ezoterika«. In še, da je bil s svojo ezoteriko *avant la lettre*, ki jo je predstavljal v pesniški formi, retorično prepričljiv. Po Aristotelu naj bi bil celo oče retorike, čeprav je, kot si rekel, to dvomljivo – in če lahko dodam, ker mi je prav ob tem prišlo na pamet, naj bi bil njegov učenec Gorgias.

Vendar – in to je zdaj poanta, ki bi jo rad sestavil iz povzemanja misli na koncu tvojega ekspozija –: vse naštetu mi kaže na podobo Empedokla kot nekakšnega *sofista*, kot »misleca«, za katerega je vprašanje, ali je sploh imel intimno razmerje do stvari, o kateri je razmišljal, jo izrekal in posredoval v svojih naukih. Potem si, že v pogovoru, rekel, da je zate problematično posredovanje izkušnje v tekstu, še več, da izkušnja ni položena v tekst, ampak šele nastane ob njem z našim branjem. Če te prav razumem, avtorjeva izkušnja torej v pravem pomenu ne obstaja, ampak kvečjemu njegova intenca, ki se šele v branju teksta, nikakor ne prej, uresniči kot izkušnja. Zato je ta izkušnja, se pravi bralska izkušnja, čeprav je po definiciji *pluralna* – vsak bere po svoje, to vemo –, *edina tekstualna izkušnja*. Tu pa se mi, Marko, postavlja vprašanje, ali iz tvoje hermenevtike ne izhaja, da tudi če bi Empedokles imel intimno razmerje do stvari same, tudi če bi imel izkušnjo z njo, te izkušnje *kot izkušnje* sploh ne bi mogel posredovati v tekstu. Če je izkušnja zmeraj le naknadna, le izkušnja s tekstom, je izkušnja pred tekstom, ki naj bi se prenašala v njem kot avtorjeva izkušnja, v metodično hermenevtičnem oziru irelevantna. Seveda, prenašanje izkušnje v tekstu je zmeraj vprašljivo, najprej je zanj težko najti prave besede, potem lahko iz nje vsak naredi, kar hoče, v predrugačenjih divjega in včasih tudi discipliniranega akademskega branja lahko celo popolnoma izgine – vendar ali hermenevtika, kakršno predlagaš, po drugi strani avtorja ne razlasti izkušnje v njeni tekstualni razsežnosti? Vnaprej in povsem razlasti?

Zdaj bom izhajal iz tvojega hermenevtičnega nastavka: če je Empedokles v skladu s svojo intenco (izkušnjo dajem v oklepaj) večje oziroma retorično prepričljivo uporabljal

pesniško formo, v čem je potem razlika med njim in sofisti? Ali ni bolj kot v formi – sofisti so gojili različne oblike nevezanega govora – v samem predmetu intence, se pravi v tem, kaj je kdo imel namen posredovati, in so sofisti pač poučevali praktične, eksoterične veščine, na primer govorništvo, rabo jezika in tako naprej (in za potrebe te rabe sproti razvijali tudi prvo jezikoslovno izrazje), Empedokles pa je retorično spretno predstavljal ezoteriko? Ali torej Empedoklov način predstavljanja ezoteričnega, ki je po Aristotelu samo na videz pesniški, ni v temelju enak sofističnemu?

**MARKO MARINČIČ:** V resnici je bilo v tem, kar sem povedal, nekaj ironije na Aristotelov račun: ker Aristotel v Empedoklu ni bil zmožen prepoznati pesnika, mu je priznal vsaj to, da je retorično učinkovit. Hotel sem reči, da Aristotel morda ni najbolje izbral primera. Lahko bi našel naravoslovje v verzni obliki, ki bi ga s poezijo res povezovala samo oblika. Za Empedokla to gotovo ne velja. Priznam pa, da ga res ne jemljem *povsem* resno. Ja, jemljem ga z rahlim humorjem, in sicer prav zaradi njegove ezoterike, njegove »tržne« samopodobe. Vendar v tem ne vidim ničesar slabega: ta »demokratični«, »tržni« ali celo »bazarski« element je samo eden izmed elementov Empedoklove poezije. Najbrž ima celo nekakšno didaktično funkcijo, kot uvod v tisto, kar sledi, kot sredstvo za pritegnitev bralca. Tu je najbrž treba iskati tudi korenine zgodbe o Empedoklu kot očetu retorike, navedba o njem kot retorju pa je zagotovo iz trte izvita, čeprav je izpričana v Aristotelovi *Retoriki*. Aristotelov zapis je skrajno problematičen, ker se ni ohranila niti sled kakega Empedoklovega proznega zapisa, kaj šele govora.

**PAVEL FAJDIGA:** Rad bi vas prosil za pojasnilo. Po vašem mnenju je torej tako, da ko berem arhaični tekst, bom prej ali slej ugotovil, da ne berem avtorja tega teksta, temveč samega sebe, kajti tekst je ...

**MARKO MARINČIČ:** ... teoretično nerazumljiv. Saj, vse se začinja z razumevanjem jezika. Teoretično je res tako. Dejansko branje pa je seveda drugačno. Dejansko, pravo,

»naivno« branje je iskanje avtorja. Ampak iniciativa ostaja na naši strani.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** S sodobnega hermenevtičnega stališča je to pozicija, ki jo je seveda mogoče zagovarjati – in zagovarjajo jo številni avtorji. Zame pa je problem. Resno se sprašujem, Marko, ali tekst sam v sebi ne nosi vedno – naivno rečeno – nekakšne duhovne energije?

**MARKO MARINČIČ:** Mislim, da ne.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** No, sam sem prepričan o nasprotnem. Mislim, da besedilo nekako participira pri življenju avtorja, pri njegovi duhovnosti. Navsezadnje je onstran meja jezika izraz silnic, ki so racionalno nedojemljive in jih teoretski diskurz morda sploh ne more fiksirati – pa vendar dejansko sovzpostavljajo pomen besedila. Reciva, da bereš Heraklitove fragmente. Ne verjamem, da lahko iskreno rečeš: »Če kaj vidim v njih, gledam pravzaprav le samega sebe.«

**MARKO MARINČIČ:** Kolikor sem Heraklita zmožen najti, toliko ga je notri. Toliko je navsezadnje uspel tudi Heraklitov poskus posredovanja – v tolikšni meri je res prišlo do komunikacije med mano in njim.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Ja, ampak če je mogoča komunikacija, je v tekstu sled izkušnje ...

**MARKO MARINČIČ:** ... ki pa je v celoti pogojena z jezikom.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Torej tekst izraža samo igro jezika?

**MARKO MARINČIČ:** Ne igro. Jezik je posrednik, in sicer edini. Ne vem, ali ima o tem kdo drugačno mnenje – namreč da obstaja še kak drug posrednik?

**ALEN ŠIRCA:** Vaše stališče – da je tekst mrtev, da je črka sama po sebi mrtva – se mi zdi po svoje sprejemljivo. Vprašanje pa je, kaj meni izpričuje resnico teksta. Če je neki tekst, recimo Empedoklov, zrasel iz misterijske izkušnje, sam pa te izkušnje nimam – kako lahko na podlagi teksta, na podlagi njegovega jezika, ki je filološko bolj ali manj transparenten, sploh pridem do izkušnje? Kaj je potrebno za to? Mislim, da

sta glede tega mogoči dve stališči: vidimo, da je tekst mrtev, da nekako zrcali naš ego, po drugi strani pa mislimo – ali mogoče celo doživljamo – tisti »več«, to, kar bi bilo radikalno drugo teksta samega. Kaj torej pričuje? Kaj pričuje meni, ki živim v popolnoma drugem svetu, pa mi v neki meri vendarle naklanja razumevanje drugačne izkušnje, recimo izkušnje arhaičnega grštva? Mislim, da je tu pomembna funkcija Duha kot tistega ki pričuje, Posrednika, ki premošča več kot 2500 let prepada.

Po drugi strani pa je grška religiozna izkušnja kompleksna in problematična, ker je v temelju sinkretistična, kot to velja za vzhodne religije na splošno. Kdo je tisti, ki res razume takšen tekst? Sprašujem se, ali ni morda branje kakega modernega teozofa – teozofa, ki misli – bliže razumevanju Empedokla kot akademsko branje, ki je lahko filološko še tako prodorno.

**MARKO MARINČIČ:** S tem se absolutno strinjam. Sorodnost izkušnje je nujen predpogoj za takšen sprejem besedila. To se mi sploh ne zdi vprašljivo.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Pri zgodnjih grških mislecih je problem to, da so tako »odbiti«. Vprašanje razumevanja se ob literaturi, ki ne prestavlja meja našega ontološkega obzorja, niti približno ne postavlja s takšno ostrino. Sporočilo zgodnjega grštva, o katerem nocoj govorimo, pa je marsikdaj v popolnem nasprotju z našim razumevanjem realnosti. Po mojem prav to kaže, da se je v teh ljudeh nekaj *zgodilo* na najtemeljnejši ravni. Njihove bizarne jezikovne tvorbe – tako čudne, tako drugačne – sploh ne bi mogle nastati brez temeljne *izkušnje*. Če Heraklit ne bi imel dejanskega uvida, izkušnje Logosa vsega, kaj bi pisal? Če Parmenid ne bi dejansko izkusil, da biva le eno, Bivajoče, kaj bi pisal? Da si lahko razložiš bit teksta, moraš predpostaviti miselno oziroma duhovno izkušnjo.

Naj se vrnem k Empedoklu. Tvegati moramo nepričakovano branje. Vzemimo na primer temeljno razmerje Ljubezni in Sovraštva. To razmerje instinktivno povežemo s tem, da



je ljubezen tisto dobro, pozitivno, in sovražstvo zlo, negativno, Kingsley pa s pozornostjo, usmerjeno na tuje v grškem mišljenju, naredi obrat: sovražstvo, razdiranje, propadanje je za Empedokla pravzaprav »evangelij«, dobra novica. Zakaj? Zato, ker prinaša smrt in s tem osvoboditev dajmonov ...

**MARKO MARINČIČ:** V kozmološkem ciklu tudi ljubezen prinaša smrt.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** S stališča takšnega branja je naš svet pravzaprav *apáte*: prevara, ki jo obvladuje Afroditá. Sovražstvo, razpad, propad pa je seme osvoboditve.

**JAN CIGLENEČKI:** Ampak v tem Kingsley po mojem vendarle nima popolnoma prav, saj Empedokles izrecno pravi, da razlog utelešenja dajmonov ni Afroditá, se pravi Ljubezen, temveč Prepir. Zaradi Prepira so dajmoni vrženi v kozmos, Kingsley pa trdi ravno nasprotno, namreč da Prepir odrešuje dajmone bivanja v kozmosu. To, kot rečeno, ni v skladu z ohranjenimi fragmenti.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Ja, prepir nas seveda pahne v izgnanstvo, ampak vprašanje je, kakšna je funkcija *phílie* in *neíkosa*, ko smo že v svetu, torej že utelešeni. *Neikos* nas zato, ker nas odrešuje s smrtjo telesa, pravzaprav osvobaja, *phília* pa nas povezuje s prevaro.

**MONIKA JERIČ:** Gospod Kocijančič, pravzaprav ste zdaj povedali to, kar se je v 10. stoletju zgodilo na Iberskem polotoku – v mislih imam filozofa Ibn Masaro (883–931), ki je vplival na sufija Ibn Arabija (†1240). Ibn Masara je poznal Empedoklove nauke. Dandanes sicer govorijo, da je nanj vplival Psevdo-Empedokles – ne vem, morda je – v luči novih odkritij – dejansko šlo za njegov neposredni vpliv. Kakor koli že, pri Ibn Masari se zgodi to, o čemer ste govorili: Ljubezen pri njem postane dejavnik, ki vzgibava, Prepir pa zamenja z Zmago, ki pomeni konec. Pri tradicionalno razumljenem Empedoklu obstaja mir le v absolutni Ljubezni, medtem ko je gibanje vedno zvezano s Prepirom. Ibn Masara pa to – tako kot vi skupaj s Kingsleyjem – obrne: Ljubezen postane gibanje in Zmaga prinese mir.

**JAN CIGLENEČKI:** V Empedoklovih fragmentih je po mojem zelo jasno izražena enakovrednost Ljubezni in Prepira, Kingsley pa med njima naredi vrednostno razliko, ki je sam ne vidim. Ljubezen in Prepír pri Empedoklu kratko malo razumem kot temeljni sili, ki pač delujeta znotraj kozmosa – vendar nič več kot to.

**MARKO MARINČIČ:** Verjetno ima Ljubezen v ontološkem oziru vendarle prednost, saj je tudi sama po sebi pozitivno ovrednotena, toda brez Sovraštva v resnici ni življenja. Če pogledamo Empedoklov cikel, je Sovraštvo nujna konstituenta življenja.

**JAN CIGLENEČKI:** Mislim, da Prepír in Ljubezen pri Empedoklu nista ovrednotena kot dobra ali slaba. Ti sili imata vsaka svojo funkcijo – ustvarjata namreč ravnotežje v kozmosu –, zato se mi zdi napačno poudarjati pomen ene na račun druge.

**VLADIMIR GAJŠEK:** Po mojem je poglavitna odločitev v tem, ali ostanke arhaične misli beremo kot pesniški tekst, ki ima svojo poetološko oziroma poetično strukturo, ali pa le kot filozofsko besedilo. Vsi vemo, da Aristotela beremo drugače kot Hezioda. Gre za dva različna teksta in dva različna svetova. Pri Empedoklu in podobnih avtorjih pa se postavlja vprašanje: kako naj to beremo? Kot pesniški in/ali filozofski tekst?

**MARKO MARINČIČ:** To je za Empedokla gotovo zelo pomembno: je eden izmed zadnjih filozofov, ki so pisali v pesniški obliki. Mislim, da so bili Parmenidovi motivi za vrnitev k jeziku poezije zelo drugačni in hkrati razvidnejši, Empedokles pa je bil v svojem času zelo osamljen, s tem da za njim ni bilo nobenega vélikega grškega filozofa, ki bi izbral pesniško obliko.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Drži. Vendar vprašanje gospoda Gajška izhaja iz naše perspektive, iz perspektive ločenosti poezije in filozofije, ki sta bili v zgodnjem grštvu še povsem zlití. Vse podobne ločitve so umetne.

**MARKO MARINČIČ:** V tem oziru je zgovorna odločitev

jonskih naravoslovcev in Heraklita za prozo, ki je bila zelo določujoča za ves poznejši razvoj grške filozofije. Z njo je izrazna oblika filozofske misli postala proza.

**VID SNOJ:** Tu se po mojem postavlja vprašanje, kako je Empedokles dojemal samega sebe, ali se je dojemal kot pesnika ali ne. Mislim, da je na to vprašanje težko odgovoriti in da poraja nove in nove zaplete. Naj konkretiziram: knjiga, o kateri nocoj govorimo, predstavlja Empedokla kot avtorja dela z naslovom *Fragmenti*. Vendar Empedokles to ni. Tu sicer gre za avtorsko delo, namreč za združitev fragmentov v knjigo, toda tega dela ni opravil Empedokles sam, ampak v njegovem imenu Jan Ciglencečki, ki je drugi ali morda celo pravi avtor knjige. Po drugi strani pa je knjiga, v kateri se Empedokles pojavlja v vlogi avtorja, izšla v zbirki Poezije, ki je namenjena izhajanju prevodne poezije, in njen izid v tej zbirki sugerira, da Empedokles je pesnik.

**MARKO MARINČIČ:** Proti Aristotelu.

**VID SNOJ:** Proti Aristotelu. Naj samo še dodam, da je bila uvrstitev Empedoklovih fragmentov v zbirko Poezije Gorazdova uredniška sugestija, ki smo ji sledili vsi, tako Jan v vlogi prevajalca oziroma »avtorja« Empedoklove knjige *Fragmenti* kakor tudi midva, Marko, ki sva sourednika zbirke.

**MARKO MARINČIČ:** Tudi naslov zbirke je vzet od Aristotela.

**ROMUALD JOVAN:** Lahko še jaz postavim vprašanje? Gospod Ciglencečki, bral sem Empedoklove *Fragmente* in tudi vaš uvod. Razbral sem, da se je Empedokles skliceval na svoje magijske zmožnosti, in sprašujem se, na podlagi česa je to počel. Če se ozremo na zgodovino religije, vidimo naslednje: v verstvih se v nekaterih obdobjih pojavlja sklicevanje na čudeže, magijske zmožnosti, tudi na razodetje v pomenu sporočila od boga samega – vendar se pojavlja znotraj religijskih ideologij, ki takšna prepričanja vzdržujejo. Je Empedokles pripadal kaki religijski ideologiji ali pa je bil samotni mag in je bilo njegovo sklicevanje na čudeže, razodetje in tako naprej le samoinscenacija oziroma samopromocija?

**JAN CIGLENEČKI:** Že prej sem poskušal pokazati, da je Empedoklovo naravoslovje absolutno vpeto v razne »religijske ideologije«, če se izrazim po vaše. To dokazujejo tako njegovi fragmenti kot tudi sekundarna pričevanja o njem. Zato se mi zdi napačno razločevanje, ki se vleče še kar naprej, namreč da je bil v javnosti nekakšen mistik in prerok, zasebno pa resen znanstvenik. Profesor Marinčič je na začetku rekel, da nikoli ne moremo izstopiti iz svoje historične lupine – to je seveda res, vendar se, če se postavimo na takšno stališče, prehitro odrečemo dvomu, ki je potreben za resno branje arhaičnih tekstov. Zavest o naši lastni historični ujetosti po mojem še ni dovolj dober razlog, da bi se lahko vrnil k anahronističnemu mišljenju in spet govorili enkrat o Empedoklu mistiku, drugič o Empedoklu naravoslovcu. Ne pozabimo, da imamo na mizi nove papirusne fragmente, ki jasno dokazujejo, da je Empedoklova eshatološka tematika neločljivo prepletena z njegovo kozmologijo. Njegova eshatologija ni bila samo za na trg, po drugi strani pa njegovo naravoslovje ne samo za doma.

**MARKO MARINČIČ:** Če smem – tudi moje govorjenje je bilo nekakšna *reductio ad absurdum*. Kot sam veš, Jan, zagovarjam približke historičnega branja: zveličavno se mi zdi prizadevanje, da besedilo postavimo v njegov kulturni kontekst. Prav pri avtorju, kot je Empedokles, je to ključno. Njegov konkretni življenjski kontekst nam lahko veliko pove, tudi veliko takšnih stvari, ki nam jih sama besedila ne morejo.

Empedokles je nagovarjal Agrigentčane in tudi svojega učenca Pavzanija, o katerem govori nekaj razkropljenih poročil. Ne vemo zagotovo, kdo je bil ta človek, ampak očitno mu je Empedokles svojo filozofijo *posredoval*.

Kar zadeva religijske ideologije, pa se mi zdi poučna primerjava s Pitagorom. Empedokles in Pitagora imata skupno ozadje: pripadata zahodnemu grštvu, ki je v marsičem zelo drugačno od vzhodnega. Prav v južni Italiji in na Siciliji je največ sledov pustil orfizem, in sicer v povezavi z dionizič-

nimi misteriji. Prav v južni Italiji je bilo v grobovih tudi najdenih veliko zlatih lističev z napotki za pot v onstranstvo. In prav v južni Italiji so bila navsezadnje bolj kot kje drugje razširjena misterijska verovanja o posmrtnem življenju. V tem oziru med Pitagorom in Empedoklom gotovo obstaja stična točka (poleg tega, da je pitagorejstvo močno vplivalo na Empedokla).

Zelo poučna pa je tudi razlika. Pitagora je bil res voditelj zaprte skupnosti. Sam ni nikoli ničesar zapisal. Tudi njegova politična orientacija je bila zelo drugačna od Empedoklove: pitagorejci so bili izrazito aristokratsko usmerjeni in so imeli izreden politični vpliv na življenje nekaterih mest v južni Italiji. Empedokles pa je bil – mislim, da ima gospod, ki se je prej oglašil, prav – nekakšen »prosti strelec«. Tudi zato, ker ni imel močnega institucionalnega ozadja, v svojih besedilih tako živo upodablja lik svobodnega potujočega učitelja.

**ROMUALD JOVAN:** Beremo, da je bil vnuk nekega zmagovalca. Se pravi, da je morda imel družbeni položaj.

**JAN CIGLENEČKI:** Bil je celo državnik.

**MARKO MARINČIČ:** Ja, bil je celo državnik. Ponudili so mu kraljevsko oblast, pa jo je zavrnil.

**JAN CIGLENEČKI:** Vendar prav razlage Empedokla, ki izhajajo iz pitagorejstva in orfikov, temeljijo na konstruktivni, na predstavah, kaj naj bi orfiki in pitagorejci sploh bili. To vemo predvsem prek Platona.

**MARKO MARINČIČ:** Omejimo se na pitagorejce ...

**JAN CIGLENEČKI:** Kaj pa vemo o orfikih?

**MARKO MARINČIČ:** Ničesar. Orfikov morda ni bilo.

**JAN CIGLENEČKI:** Tako je. Vendar se pogosto prav Empedoklove ideje projicirajo nazaj k orfikom in pitagorejcem, potem pa se zgodi, da dobimo pitagorejstvo oziroma orfizem, ki sta zelo podobna Empedoklu, in ker sta mu pač podobna, iz tega naredimo krožen sklep, da je bil pitagorejec oziroma orfik.

**MARKO MARINČIČ:** Vendar je očitno odvisen od pitagorejstva.

**JAN CIGLENEČKI:** Odvisen?

**MARKO MARINČIČ:** To je splošno mnenje.

**JAN CIGLENEČKI:** Pri Platonu zremo, da so pitagorejci zagovarjali nauk o posmrtnem preseljevanju – in to je vsa podobnost.

**MARKO MARINČIČ:** Od kod pa potem Empedoklu nauk o reinkarnaciji? Res je le, da ta pitagorejski nauk pri Empedoklu dobi drugačen značaj. Reinkarnacija postane del kozmičnega cikla. To je pri Empedoklu edinstveno.

**JAN CIGLENEČKI:** To je spet vprašanje, ker tudi pitagorejce navadno razumemo kot nekakšno razklano bratovščino, ki je po eni strani verjela v mistično-religiozni nauk o posmrtnem preseljevanju, po drugi pa gojila racionalno razlago celotnega kozmosa. Skoraj enako navadno razumemo tudi Empedokla. Vendar je takšno razumevanje po mojem napačno, ker z njim umetno ustvarjamo delitve, ki jih izvirno ni bilo. V Pitagori ne moremo videti nikakršnega shizofrenika, ki bi enkrat predaval mistiko, drugič pa znanstveno naravoslovje.

**MARKO MARINČIČ:** Verjetno je celo delitev na kasti, na matematike in akuzmatike, poznejša. Zgodovinarji filozofije so dolgo verjeli, da sta v Pitagorovi skupnosti obstajali ločeni kategoriji matematikov posvečenih in akuzmatikov iniciandov. Matematiki so že šli skozi postopek posvetitve, akuzmatiki pa so samo izpolnjevali ritualne obrazce, ne da bi natančno vedeli, kakšno je njihovo filozofsko ozadje.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** To so pozna poročila. Ampak naj malo provociram. Zdi se mi, da smo prekmalu zapustili problem v najbolj drastični obliki: ali je Empedokles res čaral? To je vprašanje.

**MARKO MARINČIČ:** Pa če je verjel v to. Če je samemu sebi verjel.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** No, to ni problem v zadnji ostri. Ali je Empedokles dejansko lahko priklical dež? Je lahko ozdravljaj?

**MARKO MARINČIČ:** Ne, ni, ampak ...

**GORAZD KOCIJANČIČ:** ... prav tu je problem. Če izhajamo iz tega, da je to povsem bedasta predpostavka, ali smo potem sploh še lahko odprti za Empedoklove tekste?

**MARKO MARINČIČ:** Mislim, da je takrat obstajala večja pripravljenost verjeti v takšne pojave, se pravi, da glede njihovega *obstoja* ni bilo apriorne skepse, ne glede na to, kaj je Empedokles konkretno zmožel. Mi pa seveda *a priori* pravimo, da ni čaral in da je bil šarlatan.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Jaz tega ne pravim.

**MARKO MARINČIČ:** To pravim jaz.

**JAN CIGLENEČKI:** Naše apriorno zanikanje tega, da je Empedokles v resnici čaral, v resnici izhaja iz našega dožemanja bivajočega kot nečesa resničnega. Če pa se postavimo na njegovo pozicijo, da bivajoče ni resnično, je seveda mogoče tudi čaranje.

**MARKO MARINČIČ:** Parmenidu je to uspelo brez čaranja.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Mogoče pa je tudi čaral ...

**MILICA KAČ:** Poskusila bom nekaj dodati, ne vem sicer natančno, kaj bo nastalo, ampak – v smislu čaranja ... Debatam se po mojem dotika tudi tega, kar sem izkusila, kadar koli sem poskusila brati kak mistični tekst. Dokler sem ga hotela brati tako, da bi imel logičen smisel in da bi potem komu znala obnoviti to, kar sem prebrala, sem se na vse mogoče načine mučila, vendar nikamor prišla. Potem pa sem končno ugotovila – in takrat se mi je zdelo, da sem nekako vstopila v tekst –: tistemu, ki je pisal, je bilo prav malo mar, ali ga bom razumela, ampak je pisal natanko to, kar je videl, opazoval ali spoznal. Vprašanje je, s kakšnim orodjem pristopaš k tekstu ... Ko razuma, na katerega si sicer tako zelo ponosen, ne postaviš več *a priori* med sebe in tekst, se znajdeš v tekstu. Po mojem je podobno tudi pri antičnih tekstih. Zdi se mi lepi, berljivi – krasno, da se lahko pasem po njih. Kakor hitro pa hočem iz njih narediti nekaj, kar naj bi imelo smisel tudi v tistem strogem pomenu, v katerem smisel razumemo v 21. stoletju, sem bosa. Gola in bosa.

**BORIS ŠINIGOJ:** Po mojem pa je temeljni problem v tem: dopustiti moramo, da teksta, kot je Empedoklov, ne razumemo, ko pristopimo k njemu. Težava se skriva tudi v Logosovi izdaji, ki je akademsko razčlenjena in komentirana, po drugi strani pa prinaša poetičen tekst. Zdi se mi, da ta izdaja bralca nehote vabi k temu, da bi tekst poskušal razumeti, da bi si pomagal z vsemi opombami, številkami fragmentov, vsem tehničnim aparatom – in s tem samega sebe obvaroval pred tem, da ga ne bi razumel. Kadar sem tekst pripravljen ne-razumeti, mu moram najprej zaupati, da mi bo nekaj povedal sam (če se vrnem k temu, kar je bilo na začetku izrečeno glede zaupanja). Nekako moram v oklepaj postaviti sebe s svojimi predvidevanji in hkrati ves aparat, ki bi mi ta predvidevanja lahko pomagal preverjati, ter se prepustiti tekstu samemu. Lahko ga razumem v prevodu, ali vzporedno z izvirnikom, ali celo ob pomoči jezikovnega predznanja. Vendar moram tekstu nekako dopustiti, da stopi na prvo mesto. Ne na prvo mesto postaviti sebe, ampak tekst, ki govori meni kot bralcu. Takrat se morda lahko zgodi resnično srečanje. Ni nujno, da se zgodi, toda to se mi zdi prvi pogoj. Lahko da tekstu nisem dorasel, lahko da sem popolnoma tuj njemu in izkustvu, ki je za njim. Ampak dokler mu ne dopustim, da v meni zbudi zaupanje, iz katerega lahko, čeprav ne več na prvoten način, navsezadnje tudi nekaj razumem, toliko časa k njemu verjetno ne morem pristopiti tako, da bi se z njim srečal, zbližal.

Sicer sem zamudil del vašega ekspozicije, gospod Marinčič, vendar moram reči, da je name deloval drugače kot na moje kolege. Zdelo se mi je, da v ozadju na vas vendarle deluje privlačnost Empedoklovega teksta ...

**MARKO MARINČIČ:** Absolutno.

**BORIS ŠINIGOJ:** ... in ta vas je nagovorila celo globlje, kot ste bili pripravljene priznati. To se je kazalo v nekaterih vaših izjavah, recimo ko ste govorili: »Empedokles mi je zelo ljub, čeprav nekaj zganja tam na trgu in prodaja in čara. Empedokles je vendarle pesnik, ima privlačnost iluzije, po drugi strani pa je zelo sumljiv, saj promovira, inscenira samega



sebe.« Po mojem mnenju se je v vaših besedah kazala neka dvojnost. Sam bi rekel, da je intelektualna drža učenjaka nekako zastrla to, da Empedokles pritegne tudi na ravni, ki ni samo intelektualna. Morda se motim, vendar sem imel takšen vtis. Ta dvojnost pa mi je po svoje simpatična, ker sem v njej razbral tudi prvino samoironije.

**MARKO MARINČIČ:** Ja, saj jaz se te svoje razdvojenosti zelo dobro zavedam, še preden pridem na analitični kavč (*smeh*). Se pravi, da to sploh ni vprašanje. Celó rekel sem, da je branje po svoji naravi nekaj drugega kot pisanje komentarjev in kritičnih aparatov, rekonstruiranje besedila ... Navsezadnje so to čisto drugačni procesi.

**BORIS ŠINIGOJ:** Zdi se mi, da je to v vsakem izmed nas. Ta problem lahko pri sebi odkrije vsakdo, ker pač vsi pristopamo k Empedoklovemu tekstu iz današnjega časa, vsi smo nekako tudi bolj ali manj vzgojeni v intelektualnem smislu – vsi uporabljamo aparat, gledamo razne opombe, si pomagamo s komentarji in tako naprej. Ves čas smo razklani, ali naj se prepustimo tekstu ali pa naj se bolj opremo na to, kar nam bo pomagalo zavarovati nas same pred nesporazumom, pred tem, da ne bi razumeli. Ta razklanost se mi zdi v vašem pristopu očitna in simpatična. Zato vaše interpretacije ne bi tako črno-belo primerjal z Janovo.

**MARKO MARINČIČ:** Moderno literaturo – tisto, ki me strokovno ne zadeva neposredno, o kateri ravno ne pišem članka – dosledno berem brez opomb in spremne besede. Vendar je filološki trud vsekakor treba spoštovati. Obstajajo tudi radovedni bralci, ki bi stvari radi postavili v kontekst; pri zbirki razdrobljenih fragmentov je to življenjska nuja. Po drugi strani pa se mi zdi čisto legitimno, da se prepustimo estetiki fragmenta. Napol prazna stran ... To je lepo.

**VID SNOJ:** Lepo, pa tudi romantično ...

**MARKO MARINČIČ:** Romantično, ja. Blizu mi je lepota prazne strani z raztresenimi fragmenti. Brez komentarja, brez aparata. Ampak tu smo prostovoljne žrtve užitkov, ki so nam bili namenjeni po spletu naključij.

**VLADIMIR GAJŠEK:** Če že govorimo o fragmentih: Goethe je rekel, da je vsa literatura fragment fragmentov.

**MARKO MARINČIČ:** Ja, toda ta, o kateri govorimo nocoj, je to še malo bolj. Tu je komentar vseeno koristen.

**PAVEL FAJDIGA:** Bi se še kdo rad oglasil?

**PAVLE RAK:** Meni se zdi, da so – čeprav je Empedoklov tekst fragmentaren – nekateri njegovi fragmenti vendarle dovolj obsežni, da nas pritegnejo s svojo vsebino. Ne gre za to, da bi poljubno mešali odlomke, ampak je v njih – takih, kot so – že nekaj, kar dejansko lahko razumemo.

En sam primer. V Empedoklovi razlagi »mešanja« lahko odkrijemo izredno pomembne motive, ki stojijo za njo. Pa ne mislim na svojo zmožnost vživetja, na to, da v besedilu sam po svoje prepoznam svoje poglede. Za to razlago res stoji močna izkušnja, ki je neodvisna, tudi radikalno drugačna od naše izkušnje mešanja prvin, kot jo, recimo, izpričuje newtonovska fizika. Sam sem bil ob branju fragmentov, ki govorijo o tem, naravnost osupel ob možnostih, ki jih je to mešanje imelo za Empedokla samega na nadvse splošni ravni. Celo dajmoni, pravi, so odvisni od neke vrste »mešanja«, in če si zdaj predstavljam nekoga, ki takšno mešanje razume in ga čisto malo tudi nadzoruje, lahko – po našem današnjem razumevanju te besede – res čara ... Za Empedoklovimi fragmenti se skriva nekaj, kar ni le naša zmožnost manipuliranja z njimi.

**PAVEL FAJDIGA:** Po vsem tem upam, da ste še zmožni prav razumeti, da vas vabim na kozarec vina (*smeh*). Hvala vam za obisk.





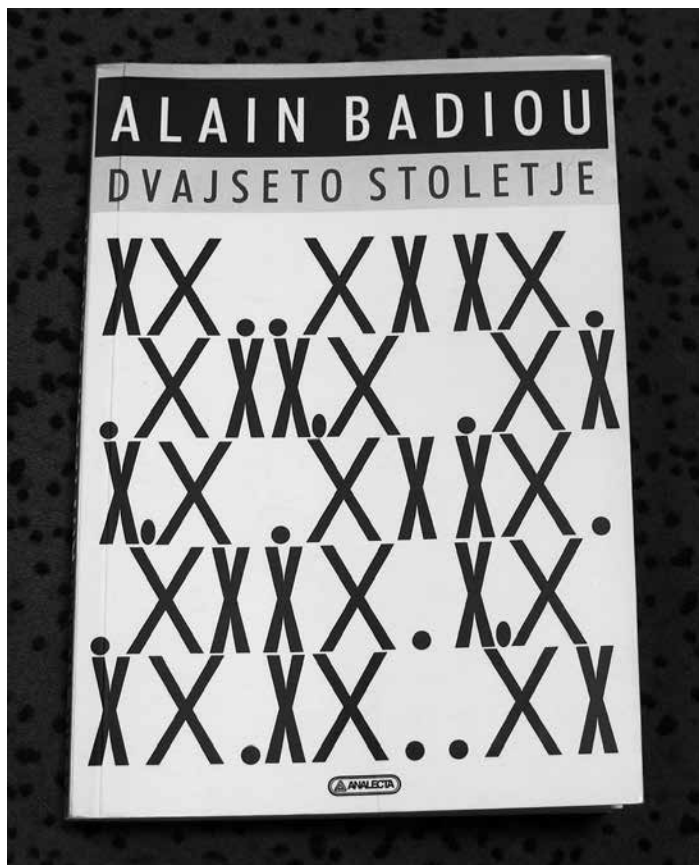


Izhodiščno vprašanje za razpravljanje ob knjigi  
Alaina Badiouja  
*20. stoletje:*

»Kaj je stoletje?«

Uvajalca večera  
DR. STOJAN PELKO IN DR. JELICA ŠUMIČ RIHA

24. maj 2007



Alain Badiou  
*20. stoletje*

Prevedla Ana Žerjav

Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2005

## IZBRANI ODLOMEK

### 4. Novi svet, že, toda kdaj?

Rečeno z enim stavkom: 20. stoletje, ki je prepuščeno strasti do realnega in umeščeno v paradigmo dokončne vojne, subjektivno izpostavi nedialektično nasprotje med destrukcijo in utemeljitvijo, zaradi katerega postavi – tako da misli celoto kot tudi njen najmanjši fragment skozi figuro antagonizma –, da je število realnega Dvoje.

Danes bomo ta stavek, če lahko tako rečem, popeljali skozi Brechtov tekst, s čimer bo dobil moč in barvo.

Brecht je emblematična osebnost 20. stoletja, čeprav o njem sicer razmišljamo kot o pisatelju, dramatik, marksističnem dialektiku, sopotniku partije ali ženskarju. Za to obstaja kar nekaj razlogov, omenil pa bom štiri: Brecht je Nemec, gledališki režiser, pristaš komunizma in sodobnik nacizma.

1) Gre za Nemca, ki začne pisati takoj po vojni, v tej osupljivi weimarski Nemčiji, toliko ustvarjalnejši, kolikor prenaša nemško travmo, ki je, kot se bo žal pokazalo v nadaljevanju, veliko globlja od poraza. Brecht je eden od umetnikov težave z identiteto, ki jo je imela njegova domovina. Obračunal bo z Nemčijo, ki je iz prve svetovne vojne stopila v nekakšno burno hipnozo.

Brecht dejansko spada med tiste Nemce, ki obupno upajo, da bodo ustvarili takšno misel o Nemčiji, ki bo popolnoma iztrgana romantizmu in odtegnjena wagnerjanski mitologiji (slednja nima toliko skupnega z genialnim Wagnerjem kot z njegovo prilastitvijo s strani resentimenta male buržoazije: propadli kramar v usnjenih kratkih hlačah se ima za Siegfrieda s koničasto čelado). Prepričan z romantizmom, ki je včasih prignan vse do neoklasične vneme, je pomembna tema 20. stoletja. S tega vidika se Brecht pogosto obrača

k Franciji. Bistvena osebnost mladega Brechta je Rimbaud. V *Baal* in v *Džunglo mest* so vključena nespremenjena Rimbaudova besedila. Za Brechta je namreč nesreča Nemcev v tem, da se borijo s težo jezika, ki je vselej usmerjen k slovesnosti sublimnega. Njegov ideal je francoščina 18. stoletja, ki je hkrati hitra in čutna, na primer Diderotova. Sicer pa Brecht glede tega, pa tudi glede veliko drugih stvari, bolj neposredno sledi Nietzscheju kot pa Marxu. Tudi Nietzsche hoče namreč nemški jezik obdariti s francosko lahkostjo, prav tako kot iz škodoželjnosti raje izbere Bizeta kot pa Wagnerja. To težaško delo, ki ga je Nemčija izvajala na sebi in proti sebi, ima za katastrofe tega stoletja osrednji pomen.

2) Brechtova usoda je v glavnem gledališka. Vse svoje življenje bo gledališki pisec in praktik. Predlaga in preizkuša temeljne reforme dramaturgije, tako glede pisanja kot tudi glede igre in režije. Lahko celo zatrdimo (in to je pomembna simptomatična točka), da je 20. stoletje stoletje gledališča kot umetnosti. 20. stoletje je namreč izumilo pojem režije. V umetnost je preoblikovalo misel same predstave.\* Copeau, Stanislavski, Meyerhold, Craig, Appia, Jouvet, Brecht, potem Vilar, Vitez, Wilson in mnogi drugi so to, kar je bilo prej le postavitve predstave, preoblikovali v samostojno umetnost. Osnovani so tip umetnika, ki ne izhaja niti iz pisateljske niti iz igralske umetnosti, ki pa ustvari v misli in prostoru neko posredovanje med obema. Režiser je nekakšen mislec predstave kot take, vzdržuje zelo kompleksno razmišljanje o razmerju med tekstom, igro, prostorom in občinstvom.

Zakaj pride v tem stoletju do izuma gledališke režije? Brecht, ki je eden od velikih gledaliških umetnikov, eden redkih, ki se hkrati ukvarja tako z besedilom kot z igro, razmišlja tudi o sodobnosti gledališča. Sprašuje se na primer, kaj je teatralnost politike, kakšno mesto ima predstava, režija v

\* Fr. *représentation*, reprezentacija, (gledališka) predstava.



ustvarjanju politične zavesti. Kakšne so pojavne figure politike? Debata o tem je zelo živa med obema vojnama, še zlasti kar zadeva fašizem. Znane so močne formule Walterja Benjamina: (fašistični) estetizaciji politike je treba zoperstaviti (revolucionarno) politizacijo umetnosti. Brecht gre še dlje, saj teoretično misel podvoji z dejanskim eksperimentiranjem, z umetniško invencijo. Vendar pa deli prepričanje, da obstaja med teatralnostjo in politiko neka posebna vez.

S čim je povezana ta teatralnost? Verjetno z novo vlogo, ki je dodeljena množicam v zgodovinskem delovanju od ruske revolucije iz leta 1917 dalje. Pomislimo na Trockijevo formulo.<sup>1</sup> Značilnost našega obdobja je po njegovem »vdor [irruption] množic na zgodovinsko prizorišče«. Podoba prizorišča je zelo osupljiva. Kategorije revolucije, proletariata in fašizma napeljujejo na figure množičnega izbruha [irruption], na močne kolektivne predstave, na nesmrtno scene, denimo zajetje Zimske palače ali pohod na Rim. Neprestano se zastavlja naslednje vprašanje: kakšno je razmerje med posamezno usodo in zgodovinskim izbruhom množic? Toda to vprašanje se lahko glasi tudi takole: kdo je igralec katere igre in na katerem prizorišču?

Brecht se sprašuje, kako predstaviti, upodobiti, gledališko razviti razmerje med osebno usodo, osebo, in neosebno zgodovinskim razvojem, množičnim izbruhom. 20. stoletje se znova znajde pred vprašanjem zbora in protagonista, njegovo gledališče je bolj grško kot pa romantično. In prav to terja izum in napredek režije. Gledališče pomeni v 20. stoletju nekaj drugega kot igranje komadov. Ljudje menijo, upravičeno ali ne, da se je njegov zastavek spremenil, da gre odslej za kolektivno zgodovinsko razjasnitev.

Ker danes takšnega prepričanja ni več, se lahko hitro zgo-  
di, da bo režija obsojena na propad in da se bomo vrnili v

1 Trockijeva *Zgodovina ruske revolucije* je izvrstna knjiga, in ni treba, da se ji odpovemo. Zelo jasno uravnovesi epski smisel »vdora množic« (formula se nahaja v tej knjigi) in marksistično politično analizo.

prejšnje stanje: dober tekst, dobri igralci, in konec! Naj nas ne nadlegujejo več s politično zavestjo ali z Grki!

Brecht si tako v starih kot v modernih igrah prizadeva postaviti vprašanje o razmerju med osebo in zgodovinsko uso-do. Kako predstaviti subjektovo postajanje skozi razjasnitev igre sil, ki ga konstituirajo, ki pa je tudi prostor njegove volje in njegovih izbir? Brecht je prepričan, da se mora gledališče spremeniti, da mora biti nekaj drugega kot samoslavljenje gledalske buržoazije.

Tudi danes mislimo, da se mora gledališče spremeniti: postati mora slavljenje demokratičnega in moralnega konsenza, nekakšen čemeran zbor o nesrečah sveta in njihovem humanitarnem privesku. Brez junaka ali tipičnega konflikta ali misli, le enodušno telesno čustvo.

Brecht in gledališki umetniki njegovega časa so razmišljali o tem, kaj je igra, kaj gledališka oseba, o tem, kako je oseba, ki pred gledališkimi okoliščinami ne obstaja, ustvarjena skozi igro, ki je predvsem igra sil. Ne gre niti za psihologijo niti za hermenevtiko smisla ne za jezikovne igre in ne za paruzijo telesa. Gledališče je aparat za konstrukcijo resnic.

3) Brecht se je priključil komunizmu, čeprav je, tako kot veliko drugih gledališčnikov (tu mislim na nenavadno pripadnost komunizmu Antoina Viteza ali Bernarda Sobela), našel način, da je s to svojo pripadnostjo vselej nekoliko ovinkaril oziroma jo speljal po diagonali. Ti ljudje gledališča so bili, hkrati zelo odkrito in ne tako odkrito, tovariši partije. Gledališče je za takšne akrobacije dobra vaja. Gotovo in iskreno pa je, da prinaša Brecht vprašanje o tem, kaj je umetnost pod pogojem marksizma ali komunizma. Kaj je didaktična umetnost, umetnost v službi ljudske jasnosti, proletarska umetnost itd.? Brecht je zagotovo ključna osebnost tovrstnih razprav, toda obenem je tudi velik umetnik, čigar dela so danes igrana povsod, tudi če so razprave o gledališki in politični dialektiki zamrle. Brecht je nedvomno najbolj univerzalen in najbolj neovrgljiv od umetnikov, ki so svoje

bivanje in ustvarjanje eksplicitno povezali s tako imenovanimi komunističnimi politikami.

4) Brecht se je v Nemčiji srečal s problemom nacizma. Vprašanje o možnosti nacizma, o možnosti njegovega uspeha, ga je zadelo s polno močjo. Okoli tega vprašanja je množil razprave in gledališke igre, kot je *Arturo Ui*, od koder izhaja slavna (in vprašljiva) formula »kjer je ogabna zver prišla na svet, tam je trebuh še vedno napet«. Vprašljiva je zato, ker hoče iz singularnosti nacizma narediti strukturno posledico nekega stanja stvari in subjektov, kar pa ni najboljši način, kako to singularnost dejansko misliti. Toda konec koncev je Brecht s skrajnimi sredstvi, in to v razgretih okoliščinah, preizkušal prefinjeno teatralno didaktiko Hitlerjevega prihoda na oblast. Zaradi česar je drugo svetovno vojno preživel v izgnanstvu. To je še ena od njegovih tesnih povezav s tem stoletjem, za katerega je osebnost izgnanca bistvena, kar lahko vidimo v romaneskni produkciji, še zlasti v romanih Ericha Marie Remarqua.<sup>2</sup> Obstaja neka čisto posebna subjektivnost izgnanstva. Zlasti tistega v Združenih državah Amerike, kjer so prebivali številni nemški intelektualci, ki so jih izgnali nacisti. Ti umetniki, pisatelji, glasbeniki, učenjaki so sestavljali izjemno aktiven, razcepljen in negotov mali svet. Treba je reči, da se je Amerika Brechtu že od nekdaj zdela zabavna, fascinirala ga je s svojo vpadljivo modernostjo, s svojim pragmatizmom in tehnično vitalnostjo. Brecht je tudi dobra evropska priča Združenih držav Amerike. In končno je človek, ki v NDR izkusi »realni socializem«, in sicer v najbolj voluntaristični in najbolj zaprti obliki. Tu je postal nekakšna uradna oseba, toda ne brez razcepov, mučnih obžalovanj, zamaskiranih dejanj. Ena

2 Delo Ericha Marie Remarqua izpostavi različne drame tega stoletja, od njegove velike klasike o prvi svetovni vojni (*Na zahodu nič novega*, prevedel Janko Moder, Obzorja, Maribor 1981) do figur blodenja, delovanja in obupane ljubezni med dvema vojnama (*Trije tovariši*, prevedel Jože Župančič, DZS, Ljubljana 1966).

temeljnih epizod iz zadnjih let Brechtovega življenja (umrl je precej mlad, leta 1956) je delavska vstaja leta 1953, ki jo je zatrla sovjetska vojska v Berlinu. Brecht je napisal pismo državnim komunističnim oblastem, kjer je v enem delu (ki je bil edini objavljen) zatrtje odobral, v drugem delu, ki je ostal »zaseben«, pa je postavljial nevarna vprašanja o zatrtju delavskega upora s strani »države delavcev in kmetov«. Da je bil Brecht lahko človek takšnih priložnostnih ovinkarjenj, je mogoče razbrati iz zaporednih predelav igre *Galilejevo življenje*, nedvomno njegove največje mojstrovine, v kateri je ena od tem dvoičnost učenjaka vpricho oblasti (že v času izgnanstva, v tako imenovanem obdobju makartizma,<sup>3</sup> sta ameriška policija in sodstvo Brechta osumila komunističnih dejavnosti).

Vidite torej, da obstaja pri Brechtu mnogo razlogov, da ga pokličemo za pričo tega stoletja, za legitimen dokument v imanentni metodi, ki jo predlagam, metodi, ki preučuje, kaj je 20. stoletje pomenilo za ljudi tega stoletja.

Naslov Brechtovega teksta, ki sem ga izbral, je »Proletariat se ni rodil v belem telovniku«. Gre za tekst, ki se neposredno

- 3 Kratkost in siromaštvo zgodovine Združenih držav Amerike, ki so danes sicer hegemonistični Imperij, sta razlog za to, da je tistih nekaj epizod z nesporno politično težo objekt neusmiljenih preiskav in vplivnih umetniških formulacij. Tak primer je secesijska vojna, bolj splošno pa vprašanje juga. Pa tudi sekvenca preganjanja s konca štiridesetih in začetka petdesetih let, ki je bilo pod krinko antikomunizma usmerjeno v glavnem proti intelektualcem in umetnikom. Tako imenovani komisiji za protiameriške dejavnosti je predsedoval senator MacCarthy, zato to obdobje imenujemo »makartizem«. Šlo je za izjemno intenzivno obdobje, saj se je v tem času od vsakogar zahtevalo, da je vohunil za drugim. Takšnih, ki so to počeli zato, da ne bi bili tudi sami osumljeni in da so ohranili svoj položaj, je bilo veliko, med njimi pa so bili tudi zelo slavni ljudje. Primer, o katerem se je največ razpravljalo, je bil nedvomno primer velikega cineasta Elia Kazana. Nešteti umetniki, igralci, scenaristi in režiserji so nastopili pred komisijo. Od tedaj dalje aluzij na to obdobje v ameriški umetnosti dobesedno mrgoli, zlasti v filmu.

navezuje na ena od naših glavnih hipotez: 20. stoletje si pod paradigmo vojne prizadeva misliti enigmatični vozec destrukcije in začetka. Tekst je iz leta 1932 in se nahaja v *Spisih o politiki in družbi (1919-1950)*. Kot boste videli, je neposredni zastavek te strani kultura, subjektivne kategorije kulture. Brecht ugotovi, da je velike buržoazne kulture konec, da pa nove kulture še ni. Postavi si tipično vprašanje tega stoletja: kdaj bo končno prišlo nekaj novega? Ali je novost že na delu, ali lahko razločimo njeno postajanje? Ali pa smo ujeti v privid tega, kar je zgolj stara oblika novega, »novo«, ki je še prestaro, ker je ujeto v destrukcijo? Vprašanje je torej: »Kdaj?« Iz teksta izločam nekakšno osrednjo litanijo, kjer je ta »kdaj« poudarjen s »ko«.\*

*Na kratko: ko bo kultura ob popolnem sesutju prekrita z umazanijo, ko bo skoraj že sistem umazanije, pravo smetišče nesigne; ko bodo ideologi preveč pokvarjeni, da bi se spoprijeli z lastniškimi razmerji, a tudi preveč pokvarjeni, da bi jih branili, tako da jih bodo gospodje, ki so jim prostovoljno, a slabo služili, pregnali;*

*ko bodo besede in pojmi komaj še povezani z rečmi, dejanji in razmerji, ki jih označujejo, bo mogoče slednje spremeniti, ne da bi bilo treba spremeniti prve, ali pa bo mogoče spremeniti besede in ohraniti staro stanje reči, dejanj in razmerij;*

*ko človek, ki ne bo pripravljen ubijati, ne bo več mogel upati, da si reši glavo;*

*ko bo duhovna dejavnost tako omejena, da bo zaradi tega trpel sam proces izkoriščanja;*

*ko velikim značajem ne bo več mogoče pustiti časa, ki ga potrebuje za to, da se preprosto zlomijo;*

*ko izdaja ne bo več koristna, nizkotnost donosna in neumnost priporočljiva;*

*ko celo nenasitna krvoločnost farjev ne bo več zadoščala in jih bo treba pregnati;*

*ko ne bo treba več ničesar demaskirati, ker bo zatiranje napre-*

\* Fr. *quand* kot vprašalnica pomeni kdaj, v odvisniški rabi (v Brechtovem tekstu) pa se prevaja z veznikom ko.

*dovalo brez maske demokracije, vojna brez maske miroljubja in izkoriščanje brez maske prostovoljnega soglasja izkoriščanih; ko bo vladala najbolj krvava cenzura vsake misli, a bo odvečna, ker ne bo več nobene misli; tedaj bo lahko proletariat prevzel kulturo, ki bo v istem stanju kot produkcija: v ruševinah.*

Ker je tekst popolnoma jasen, se bom zadovoljil s petimi poudarki.

a) Glavna tema: novo lahko nastopi le kot zajetje ruševin. Novost bo nastopila zgolj v elementu popolnoma dovršene destrukcije. Brecht ne reče, da bo destrukcija sama ustvarila nekaj novega. Njegova dialektika ni preprosto heglavska. Reče, da je destrukcija teren, kjer se lahko novost polasti sveta. Pripomnimo, da se ne nahajamo ravno v logiki razmerja sil. Ni mogoče reči, da bo lahko novo premagalo staro zato, ker bo postalo močnejše. Ko govorimo o stari kulturi, se kot prostor možne novosti ne zahteva in ne upošteva njena oslabitev, pač pa gniloba, hranilen razkroj.

b) Sicer pa nasprotnik dejansko ni predstavljen kot sila. Ni več sila. Je nekakšna nevtralna zavrženost, plazma, nikakor pa ne misel. Iz te gnijoče nevtralnosti ni dialektičnega izhoda. Če je paradigma vojne postavljena na stran dokončne oziroma finalne vojne, potem je to zato, ker protagonisti te vojne niso soizmerljivi, ker ne izhajajo iz istega tipa sil. V mislih imamo seveda nietzschejansko nasprotje aktivnih in reaktivnih sil, Dioniza in Križanega. Dodatno znamenje za to, kar sem pravkar trdil: Brecht je pogosto bližje Nietzscheju kot pa Marxu.

c) Za umetnika je zelo pomembno dejstvo, da je eden od simptomov razgradnje tudi uničenje jezika. Prizadeta je sposobnost besed, da imenujejo, porušeno je razmerje med besedami in stvarmi. Ugotovimo (kar je velika resnica današnjih dni), da je osrednja točka vsakega iztekajočega se zatiranja ravno uničenje jezika, zaničevanje vsakega inventivnega in strogega imenovanja, vladanje enostavnega in skorumpiranega jezika, kakršen je novinarski.

d) Brecht pravi – in to je znamenje nasilnosti tega stoletja –, da je konec zares tu šele, ko smo postavljeni pred alternativo: ubiti ali biti ubit. Umor je nekakšna osrednja ikona. V njem je neka metonimija zgodovine. Tu zopet najdemo stigmo strasti do realnega, ki je toliko bolj grozna, kolikor se pojavi v mediju jezika, ki je postal nesposoben imenovanja. 20. stoletje kot misel o koncu (o koncu stare kulture) je smrt kot neimenljivi umor.

Preseneča pa me, da je ta kategorija kratko malo postala temeljna kategorija sodobnega spektakla. Največkrat predstavljena oseba je konec koncev *serial killer*. In *serial killer* univerzalno troši smrt, ki je oropana vsake simbolizacije in ki ji v tem smislu spodleti, da bi bila tragična.

Teza o povezavi med umorom in odpovedjo jezika je zelo drzna. Toda vsekakor gre za spektakularni emblem izteka-jočega se stoletja. Brecht je zaznal hkratnost bežanja besed in nečesa, kar se dotika smrti, telesa, ki je, ko izgine simbolizacija, zgolj še neki ostanek.

e) Vprašanje maske. Konec nastopi, pravi Brecht, ko figure zatiranja ne rabijo več maske, ker je nastopila stvar sama. Tu je treba misliti razmerje med nasiljem in masko, razmerje, ki so ga v tem stoletju marksisti, vse do Louisa Althusserja, imenovali tudi vprašanje ideologije. K temu se bomo še vrnili.

Kaj pomeni »demaskirati«<sup>1</sup> zatiranje? Kaj natanko je funkcija maske? Brecht misli gledališče kot zmožnost demaskiranja realnega, in sicer natanko zato, ker je gledališče v prvi vrsti umetnost maske, dozdevka. Gledališka maska simbolizira vprašanje, ki se pogosto, čeprav napak, predstavlja kot vprašanje pomembnosti laži v tem stoletju. Toda to vprašanje se vse prej glasi: kakšno je razmerje med strastjo do realnega in nujnostjo dozdevka? [Str. 57–66]





## POGOVOR

**PAVEL FAJDIGA:** Dober večer! Lepo pozdravljeni! Dobrodošli na zadnjem večeru drugega cikla *Philologos*.

Predmet nocojšnjega pogovora je knjiga *20. stoletje*, ki jo je v prevodu Ane Žerjav izdalo Društvo za teoretsko psihoanalizo. Gre za zbir trinajstih predavanj, ki jih je za seminar Mednarodne filozofske šole v Parizu med letoma 1998 in 2001 pripravil francoski filozof, dramatik in esejist Alain Badiou. Kot je zapisano v posvetilu knjige, se mu je zamisel za ta besedila porodila zaradi kolegice, ki se je postavila po robu blatenju oziroma razvrednotenju, kakršnega so revolucije in aktivisti deležni od današnjih »demokratov«. S tem namigom nam avtor razkrije prvi vzgib svojega razmišljanja, ki mu rabi tudi kot vodilo pri branju nedavno minulega stoletja.

Rekel sem »nedavno minulega«, vendar to ni natančno. Ker zgodovina ni le kronologija, si z rigoroznostjo matematike, kot je nekoč opozoril Heidegger, ne moremo kaj prida pomagati. Matematična strogost naravoslovnih ved utegne biti površnost oziroma površinskost na področju zgodovine duha. Če v zgodovini iščemo pomen in pomembnost, so skope številke brez pomena ali skoraj nepomembne. Povsem sprejemljivo torej je, da je 20. stoletje krajše od števila let, ki se skrivajo v tej besedi. V tem se Badiou ujema z angleškim zgodovinarjem Ericom Johnom Hobsbawmom, ki 20. stoletje v knjigi *Čas skrajnosti* »skrajša« z letnicama 1914–1991, stoletje pred tem pa »podaljša« z letnicama 1789–1914. Podobno tudi ameriški sociolog Immanuel Wallerstein v knjigi *Moderni svetovni sistem* postavlja na začetek 16. stoletja letnico 1492 in s tem odkritje novega sveta, njegov konec pa označuje z letnico 1590, ko je Španija zgubila hegemonistični položaj v svetu. Za vsemi temi poskusi se skriva prepričanje,

da pri določanju trajanja kakega stoletja, kot pravi argentinski filozof Alejandro Piscitelli, ne gre toliko za kronometrijo kot za semiologijo.

Zato nam bo pri tolmačenju preteklosti redkokdaj uspelo preprečiti spore, kaj šele doseči soglasje. Četudi vsi pristane-  
mo na to, da je bilo 20. stoletje krajše od drugih, si verjetno nismo vsi edini v tem, kateri je tisti osrednji pojem, ki naj bi »naše stoletje« skrčil in povzel v sklenjeno enoto.

Badiou odkrije izhod iz te zagate s tako imenovano notranjo, imanentno metodo, ki je naravnana na to, kaj so o »svojem stoletju« mislili njegovi akterji. To pa pomeni, da so zanj privilegirani tisti dokumenti (teksti ali slike), »ki se sklicujejo na smisel tega stoletja za akterje samega stoletja« (str. 16).

Težave, ki se pojavljajo pri tem postopku, so številne. S prvo se mora pri svojem delu spoprijeti vsak zgodovinar: to je izbor relevantnih dokumentov. Kakor stoletje ni le seštevek vseh let, tudi zgodovinopisje ni le naštevke vseh dokumentov. (Takšen naštevke bi bil – prosto po Borgesu – kot varljiva natančnost mestnega zemljevida, ki po svoji velikosti natančno sovпада z velikostjo mesta.) Če pustimo ob strani to prvo in samoumevno zadrego, pa se pri Badioujevem poskusu pojavi tudi težava, da je sam – ob svojem branju 20. stoletja – pripadnik ene izmed skupin njegovih akterjev. Zato se njegovo branje – upam, da ne pretiravam – ne razvija brez nekakšnega programatičnega zanosa. Tisti, ki menijo, da se je 20. stoletje sklenilo šele s sesutjem dvojčkov v New Yorku, bi najbrž ironično pripomnili, da če se zvesto držimo Badioujeve imanentne metode, moramo njegovo 20. stoletje prišteti med dokumente akterjev tega stoletja, ki so ga tematizirali. Tisti, ki prebivajo na južni zemeljski polobli in so jim evropske politične dileme vsaj delno tuje, pa bi morda prizanesljiveje rekli, da je govor o koncu spopada med kapitalizmom in realsocializmom samo evrocentričen pogled na dogodke 20. stoletja in da je ustrezneje govoriti o še ne končanem spopadu med Severom in Jugom, med imperijem in kolonijami.

Kakor koli že, ker domnevam, da nisem edini med navzočimi, ki smo še »iz prejšnjega stoletja«, sem prepričan, da je bilo branje Badioujevega »branja branj« za marsikoga precej vznemirljivo. Njegova knjiga prinaša misel, ki se zdi, kot da marsikdaj vrta po osišču. V premislek o tem nas bosta uvedla nocojšnja gosta, dr. Jelica Šumič Riha in dr. Stojan Pelko. Njima torej prepuščam besedo. Prosim!

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** Najprej bi se vam rada zahvalila za prijazno vabilo, še zlasti ker ste za predmet nocojšnje razprave izbrali knjigo avtorja, čigar delo spremljam že več kot dvajset let. Izredno me veseli, da je Badioujevo ime prestopilo meje Francije in da je dandanes tudi pri nas prepoznavno kot ime izvirnega in hkrati zelo provokativnega misleca. Ko sem ga leta 1985 spoznala, je bil lokalna figura, znana samo v Franciji – takrat namreč ni objavil še niti svojega temeljnega dela *Bit in dogodek*. Njegova prepoznavnost zunaj Francije je bila precej omejena, saj je bil v senci veliko bolj znanih imen. Zdaj, ko ni več Foucaulta, Deleuza, Lacana, Lyotarda in Derridaja, pa je vendarle dobil mesto, ki mu gre na filozofskem zemljevidu, četudi se mi včasih zdi, da je njegov današnji sloves prej posledica tega, da ga – zlasti zunaj Francije – razumejo kot provokativnega misleca.

Sama Badioujeve provokativnosti ne razumem kot hlepene po cenenih učinkih na bralstvo in poslušalstvo. Žolčne polemike, ki jih kar naprej izziva, so prej posledica tega, kako pojmuje nalogo filozofije, oziroma tega, kaj lahko filozofija pove o svojem času, o žgočih vprašanih svojega časa.

Vzemimo že naslov knjige, o kateri nocoj razpravljamo. Obžalujem, da so se uredniki sicer zelo korektnega slovenskega prevoda odločili za spremembo naslova. Naslov izvirnika je namreč zgolj *Le siècle, Stoletje*. Mislim, da Badiou ni po naključju izpustil natančnejše opredelitve stoletja. Spomnili se boste, da se prvi stavek knjige glasi: »Kaj je stoletje?«, torej da ne vsebuje nobenega predikata, še tako nevtralnega ne, kot je »dvajseto«. Badiou šele hoče ugotoviti, kaj je stoletje, kaj je rdeča nit, identifikacijska poteza preteklega stoletja,

in vsaka opredelitev mu je vsaj pri prvem koraku odveč. Če bi dodal »dvajseto«, bi stoletje že historično uvrstil – kot zgodovinsko enoto med 19. in 21. stoletjem. Tej uvrstitvi pa se poskuša izogniti. Svoje spraševanje o stoletju celo radikalizira. Parafrazirajoč Geneta, ki sprašuje, kakšne barve je črnc, tudi sam postavi na prvi pogled absurdno retorično vprašanje: »stoletje, koliko let je to?« (str. 9). To je seveda vprašanje periodizacije, ki se je loti z nasprotnega konca. Kdaj lahko rečemo, da se je stoletje končalo? Kateri dogodek sklene 20. stoletje oziroma kako se kaže, da smo izstopili iz njegove paradigme?

Tu se Badiou presenetljivo sklicuje na Bossueta, ki v znameniti pridigi o smrti ob smrti Ludvika XIV. vzneseno vzklika: »Kaj je sto let, kaj tisoč let, če jih izbriše en sam trenutek?« Pokaže se mu, da je vprašanje mejnika stoletja problem že na ravni zdrave pameti oziroma mnenja. Navaja namreč tri dogodke, ki bi lahko delovali kot zapora, prag 20. stoletja: padec berlinskega zidu v politiki, dešifriranje človeškega genoma v znanosti in uvedbo evra v ekonomiji. Že sama raznoterost kandidatov za tisti trenutek, ki izbriše stoletje – ki torej pokaže, da smo že v drugem času oziroma v novem številu časa –, opozarja, da je konec stoletja nekaj problematičnega. Toda nič manj problematičen ni njegov začetek. Če 20. stoletje obravnavamo s političnega gledišča in za oporo pri periodizaciji vzamemo zgodovinske in politične parametre, kot sta vojna in revolucija, traja komaj petinšedeset let. Znotraj politične periodizacije pa so spet mogoče drugačne zamejitve. Če gre za politično subjektivacijo stoletja – to, kar Badiouja zanima v politiki, je namreč nastanek novih figur političnega subjekta –, bi mejnika lahko bila Lenin in Mao Zedong oziroma začetek oktobrske revolucije in Maova smrt. Se pravi, da se stoletje še skrajša, saj v tem primeru šteje komaj šestdeset let. Po drugi strani je v umetnosti zamejeno povsem drugače, ker če imamo Mallarméja za pesnika 20. stoletja, sega celo v 19. stoletje. V znanosti se začenja bodisi s Cantorjem oziroma Dedekindom, torej se

njegov začetek spet zamakne, premesti na konec 19. stoletja, bodisi z Einsteinovim odkritjem relativnostne teorije. In še bi lahko naštevali. Skratka, to, kako Badiou problematizira začetek oziroma konec stoletja, se mi zdi zanimivo, ker kaže, da nimamo opravka z enim, ampak z različnimi stoletji, različnimi štetji časa. Stoletje se razkroji v različna stoletja.

Vprašanje »kaj je stoletje?« je, vsaj iz Badioujeve perspektive, popolnoma pertinento za filozofijo, vendar le, če filozofija lahko odgovori na vprašanje, kako je bilo 20. stoletje subjektivirano. Vstop v stoletje od nje zahteva imanenten pristop. Vprašati se, koliko let šteje stoletje, torej koliko let šteje sto let, postaviti vprašanje periodizacije stotih let – to po mojem ni absurdno le s stališča filozofije »pod pogoji«. Badioujevo pojmovanje filozofije je namreč, kot najbrž veste, zelo specifično. Filozofija je zanj »pod pogoji«. To, da je pod pogoji, pa pomeni, da ima nalogo podati bilanco svojega časa. Se pravi, da mora izluščiti tisto, kar je novega, vrednega mišljenja, proizvedel njen čas. To nezaslišano novost Badiou poimenuje »resnica« in ta se proizvede zunaj filozofije, v njenih štirih pogojih: znanosti, umetnosti, politiki in ljubezni.

Filozofijo kot misel časa bi zato lahko opredelili kot prizadevanje izluščiti nezaslišane možnosti, za katere čas, pod pezo prisil realnosti, ni vedel, da jih je sploh zmožen. Misli svoj čas za Badiouja pomeni, da mora filozofija detektirati točke, ki pretrgajo s prejšnjo paradigmo mišljenja in vpeljejo nov čas, začnejo novo »štetje časa«. Filozofija mora identificirati prelome, prekinitve, ki čas dobesedno iztrgajo samemu sebi. Filozofija »pod pogoji« je torej tista filozofija, ki identificira točke prekinitve, ko se nemožnost nekega časa preobrne v možnost radikalne novosti. Ne razsoja od zunaj, ampak je prostor, v katerem čas misli sam sebe. Ključnega pomena se mi zdi, da je Badiou ne razume kot diskurz, ki od nekod, z nekega nedoločljivega mesta, razglaša, kaj je resnica umetnosti, politike, znanosti in tako naprej, ampak poskuša od znotraj, iz samega časa, misliti, kaj misli čas o samem

sebi. Najkonciznejšo formulacijo te torzije, tega obrata časa k samemu sebi najdemo prav v delu, namenjenemu premisleku 20. stoletja (str. 12–13):

Kajti vprašanje za nas filozofe ni, kaj se je v tem stoletju zgodilo, pač pa, kaj se je v njem mislilo. Kaj takšnega mislijo ljudje tega stoletja, kar ne bi bil preprost razvoj prejšnje misli? [...] Kaj od prej nemišljenega, celo nemisljivega, se je mislilo? [...] Še natančneje, kako je stoletje mislilo svojo misel, kako je identificiralo singularnost, ki misli svoje razmerje do zgodovinskosti svoje misli?

Nemožnost periodizacije oziroma soočenje z različnimi stoletji po drugi strani od Badiouja zahteva, da izlušči osrednjo témo ali rdečo nit, ki stoletju na vseh področjih daje identiteto. Osrednja izkušnja stoletja, ki je prepoznavna v znanosti, umetnosti, politiki in ljubezni, je zanj to, čemur pravi »strast do realnega«. Novost 20. stoletja je po njegovem volja, hotenje spreminjati realno, poseči v realno samo. Ne gre le za spoznavanje, ampak za radikalno transformacijo realnega, in prav zato uporabi na prvi pogled nenavadno sintagmo: »strast do realnega«. Bilanco stoletja torej poskuša podati izhajajoč iz fascinacije stoletja z realnim, z našo zmožnostjo transformacije realnega, ki je drugo ime za željo po absolutnem začetku, radikalni diskontinuiteti.

Seveda Badiou ni edini, ki želi podati bilanco stoletja, potegniti črto pod 20. stoletje. Na prvi pogled sledi le splošni modi, kot se je uveljavila ob koncu devetdesetih let, ko je bilo na to témo, namreč kaj je razločevalna poteza 20. stoletja, objavljenih kar nekaj knjig. Če se omejim le na francosko intelektualno sceno, je vsekakor treba omeniti vsaj dve deli, ki sta po mojem vplivali na njegovo *Stoletje*. Prvo je drobna knjižica z naslovom *Constat* iz leta 1997, v kateri avtor, francoski lingvist Jean-Claude Milner, podobno kot pozneje Badiou identificira stoletje z obdobjem revolucij, ki sega od oktobrske revolucije do tedaj, ko so v nekdanjem socialističnem taboru začeli odstranjevati Leninove kipe. Tej Milnerjevi knjigi bi lahko ob bok postavila njegovo drugo knjigo,

*Strukturalizem*, v kateri gre za drugačno bilanco, namreč za bilanco teoretske revolucije 20. stoletja, saj je v središče razpravljanja postavljen strukturalizem kot temeljni teoretski projekt stoletja. Rdeča nit obeh knjig je, če nekoliko poenostavim, tale: vsi projekti, vse inovacije, ki jih je porodilo 20. stoletje, so spodletele, se izjalovile. Gre torej za izrazito pesimistično bilanco. Milner namreč skuša pokazati, kako se projekt, ki je resda zelo inovativen in produktiven, na koncu vseeno zlomi, doživi neuspeh.

Badiou želi s svojim *Stoletjem* podati drugačno bilanco. Njegovo *Stoletje* je, kot v številnih intervjujih pravi tudi sam, predvsem reakcija na prevladujoče istovetenje 20. stoletja s stoletjem totalitarizmov in množičnih pokolov.

Med bilancami 20. stoletja kot stoletja grozodejstev moram zdaj vsekakor omeniti knjigo Gérarda Wajcmana *Objekt stoletja*, ki kot osrednji dogodek izpostavlja taborišče smrti, torej množično uničevanje. Wajcmanova perspektiva ne bi mogla biti bolj tuja Badiouju, ki ga zanimajo invencije, afirmativne novosti, če smem tako reči, ne pa pokoli, uničevanje, grozote. Vendar je Wajcmanu ne glede na to, da se z Badioujem razhajata, treba priznati, da je našel zanimivo paralelo med nacističnim množičnim uničevanjem, ki hkrati že briše sledi zločina, in radikalnim suprematizmom Kazimirja Maleviča, kot ga reprezentira zlasti znamenita slika *Črni kvadrat*. V obeh primerih je vse, kar ostane od destrukcije, samo njen kraj. Wajcman razglša *Črni kvadrat* za objekt stoletja, ker gre za sliko, ki kultivira pogled: uči nas gledati nič, nič nas sili videti kot nekaj. Ta slika je zanj odgovor na vprašanje, kako uprizoriti dogodek, ki je izbrisan. Ni namreč prezentifikacija podlage, na katero je mogoče naslikati kar koli, ampak izbris objekta. Ni površina, preden je nanjo kaj naslikano, ampak površina po izbrisu, izničenju objekta, in prav v tem izbrisu oziroma odtegnitvi objekta vidi Wajcman edini način, kako lahko umetnost prikaže izbris množičnega uničevanja, se pravi to, da je pravzaprav ostal samo kraj, na katerem se je zločin zgodil. Zato Malevič – za Wajcmana

– nekako anticipira umetnost po Auschwitzu: kako slikati uničenje, ko so izbrisane celo sledi za njim. Badioujevo 20. stoletje pa lahko razumemo kot implicitno polemiko z Wajcmanovim *Objektom stoletja*, ki jo lahko povzamemo s sintagmo: *Beli kvadrat* proti *Črnemu kvadratu* oziroma Malevič proti Maleviču. Badiou, kot sem že dejala, ne zanika zločinov in destruktivnosti 20. stoletja, ampak jih povezuje s tem, kar je po njegovem temeljna izkušnja tega stoletja – s strastjo do realnega.

Izraz sam je tudi za Badiouja do neke mere problematičen. Lahko bi rekli, da označuje nekakšen voluntarizem: poseči v realno, manipulirati z realnim oziroma izsiliti realizacijo projekta, ki naj bi pomenil radikalno novost in s tem priložnost za absolutni začetek na vseh področjih, v politiki, umetnosti in znanosti. Direkten poseg v realno, izsiljenje realizacije neke nezaslišane, nemogoče novosti, po Badiouju omogoča razločitev 20. od 19. stoletja. 19. stoletje je namreč zanj stoletje skoraj brezmejnega, naivnega zaupanja v napredek, stoletje tako rekoč slepega zaupanja v to, da bo zgodovina sama uresničila idejo napredka. 20. stoletje pa je stoletje realnega, ali, bolje, volje do realnega, volje do realne, temeljite transformacije sveta in človeka. Strast do realnega je fascinacija z absolutnim začetkom, prelomom, radikalno novostjo, ki zahteva transformacijo ali celo totalno destrukcijo starega. In kot nenehno poudarja Badiou, fascinacija z novim človekom, z udejanjenjem ideje nove družbe, pomeni tudi vnaprejšnjo pripravljenost na žrtve. Druga plat strasti do realnega je torej popolna indiferentnost do žrtev, ki so potrebne za realizacijo absolutno novega. Pri tej strasti gre za nerazločljivo povezavo med destrukcijo in formalističnim avantgardizmom, ki ga je najlaže prepoznati v umetnosti, vendar Badiou razbira težnjo k formalizaciji tudi v politiki in znanosti, recimo v matematiki.

Zdaj pa k poglavju »Novi svet, že, toda kdaj?«, ki sva ga s Stojanom izbrala za branje. Ni naključje, da v tem poglavju najdemo lepo ponazoritev strasti do realnega v komentar-



ju kratkega Brechtovega teksta z naslovom *Proletariat se ni rodil v belem telovniku*. V tem tekstu Badiou prepoznava temeljno preokupacijo 20. stoletja, kolikor je njegovo osrednje vprašanje hkrati temeljno vprašanje stoletja samega: kdaj bo končno prišlo kaj novega? Badiou po mojem zelo lepo pokaže, da je to vprašanje mogoče postaviti v nekem nemogočem trenutku, trenutku suspenza, ko je stara paradigma že v ruševinah, nove pa še ni oziroma vsaj še ni mogoče prepoznati njenih obrisov, njenega porajanja. Pri Brechtu je to seveda trenutek tik pred zamenjavo kultur, trenutek, ko je stare buržoazne kulture že konec, nove, proletarske, pa še ni oziroma ni videti, da bi nastajala. Čas suspenza je ambivalenten: na eni strani je čas trohnenja, gnitja, propada, degradacije stare paradigme, ki lahko traja neskončno, na drugi pa čas upanja, da se bo vendarle pojavilo novo, in zato tudi čas dvomov: če se bo novo porodilo, ali in kako ga bomo prepoznali?

Ključno vprašanje je seveda vprašanje destrukcije. Destrukcija je po prevladujočem mnenju 20. stoletja oziroma avtorjev, na katere se Badiou sklicuje, predpogoj za nastanek novega. Brecht je zanj zanimiv kot nekdo, ki tako rekoč uteleša kredo tega stoletja: novo se lahko rodi samo na ruševinah starega. Kreacija novega, invencija, zahteva totalno destrukcijo starega. Toda če bi se s tem zadovoljili, bi se strast do realnega izrodila v nekakšen sadizem ali kvečjemu cinizem – in Badiou prepoznava v Brechtu predvsem nekoga, ki zna rokovati s strastjo do realnega. Zato se mi ne zdi naključje, da hvali njegovo gledališče, njegovo umetnost reprezentacije, ki zna s pomočjo mask, se pravi dozdevkov, vzpostaviti distanco do realnega, ustvariti nekakšen vmesnik med nami in realnim. Ob Brechtovem primeru torej pokaže, da obstajata dva modusa strasti do realnega. Strast do realnega, vzeta v elementarni, celo rudimentarni obliki, je nekakšna nestrpnost do posredovanja; je zavračanje posredovanja, reprezentacije, zastopanja realnega. V tem oziru je dejansko poskus izsiliti neposreden dostop do realnega in izenačena z destrukcijo. Badiou sam priznava, da je to po-

glavitna oziroma prevladujoča oblika, v kateri se manifestira v 20. stoletju, zlasti seveda v politiki.

Toda iz izkušenj stoletja poskuša potegniti še drugo obliko uresničevanja te strasti, to, čemur sam pravi »sustrakcija«, odtegotanje oziroma, natančneje, prakticiranje odtegotanja. Tu je Brecht kot teoretik in praktik potujitvenega učinka (*Verfremdungseffekt*), izredno dragocen zaveznik, saj kaže, kako je mogoče vzpostaviti razmik, distanco med realnim in lažnivimi reprezentacijami oziroma dozdevki, ki zakrivajo, potvarjajo realno. Skratka, Brecht po Badiouju kaže, kako je mogoče z masko, ki se razglaša za masko – z uporabo oziroma izrabo maske, dozdevka –, utreti drugačno pot do realnega, pot, ki ne pelje v golo destrukcijo.

Drugi Badioujev vodnik, ki kaže možnost drugačnega uresničevanja strasti do realnega, je, kot sem že omenila, Malevič. Badiou dopušča dve interpretaciji Malevičevega suprematizma. Po prvi je to destruktivni radikalizem, popolno izničenje predmetnosti, da bi se pokazala praznina kot mesto, kamor se lahko vpiše absolutni začetek. To bi bil Malevičev *Črni kvadrat*. Toda Badiou zoperstavi *Črnemu kvadratu*, ki ga ima Wajcman za objekt stoletja, drugo Malevičevo sliko, *Beli kvadrat na beli podlagi*, iz katere je po njegovem mogoče potegniti drugačen pouk. Ne gre več za destrukcijo, ampak za prakticiranje minimalne razlike v istem, torej razlike med belim in belim, s tem da razlikovanja belega od belega ne gre razumeti v pomenu neskončnega očiščevanja, neskončne destrukcije, ampak v pomenu rehabilitacije minimalne razlike. Lahko bi torej rekli, da Malevič, kot ga razume in interpretira Badiou, uresniči, realizira Mallarméjev projekt: ponazoriti minimalno razliko, ki pa je vseeno ireduktibilna in celo absolutna, namreč razliko med mestom in tem, kar se na tem mestu zgodi.

Tu lahko vidimo, da se znotraj novatorskih projektov 20. stoletja kljub vsej strasti do realnega lahko vzpostavi drugačno razmerje med dozdevkom in realnim: ne več neskončno uničevanje, očiščevanje realnega od dozdevkov, ampak prak-

ticiranje odtegotvanja oziroma vzpostavitev minimalnega razmika med realnim in dozdevkom. Vsak poskus rešitve realnega pred okužbo z dozdevki pelje v destrukcijo. Ta pot je po Badiouju zagata brez izhoda. Ko namreč pademo v past dialektike dozdevka in realnega, ni izhoda. Ni izhoda, ker ni formalnega kriterija za ločevanje dozdevka od realnega, tako da predmet sumničenj in dvomov v zadnji instanci postane realno samo. Nobeno realno ni dovolj realno, bi lahko rekli, da bi bilo prosto suma, da ni zgolj dozdevek, in zato obsojeno na uničenje. Destrukcija, neskončno očiščevanje realnega od dozdevka, torej uniči realno samo. V praksi odtegotvanja, minimalne distance pa je realno rešeno prav z minimalnim razmikom med njim in dozdevkom. To uprizarjanje minimalne razlike med realnim in dozdevkom, odtegotvanje, je praksa, ki je sicer privilegirana v umetnosti, vendar jo je mogoče aplicirati tudi na drugih področjih, zlasti v politiki.

Morda bi se tu lahko ustavila in pozneje v debati izpostavila še kak moment Badioujevega razumevanja 20. stoletja.

**STOJAN PELKO:** Spoštovani, najprej seveda najlepša hvala za vabilo. Počaščen sem ... in hkrati prestrašen. Prestrašen zato, ker nisem vajen filozofskih debat. »Vzgajan v Deleuzu« sem mislil, da se mora filozof prestrašiti vsakič, ko sliši za debato. In da filozofija ni ne kontemplacija ne komunikacija, kaj šele debata. Če bi verjel temu, kar sem prevajal, bi moralo veljati, kar pravi Deleuze v knjigi *Kaj je filozofija?*, namreč da »zamiseli o nekakšnem zahodnjaškem demokratičnem pogovoru med prijatelji ni še nikoli proizvedla niti najmanjšega pojma« (str. 12). Po Deleuzu – še vedno – naj bi bila filozofija stroga disciplina ustvarjanja pojmov, porojena iz kreativne nuje, pogosto nehotena, izsiljena, celo nasilna – in zato po definiciji samotna, v tišini, v odsotnosti dialoga in debate.

Potem pa ... potem se zakopljem v prvi Philologosov zbornik in vidim, da se da. Da se da pogovarjati, da se da debatirati – in vendar v tej debati še vedno ohranjati specifično samotnost.

Nocoj bi rad pred vami govoril o treh rečeh, relativno

osebno, morda celo malo samotarsko: o *zamudi*, o *navdušenju* in seveda nekaj malega tudi o *filmu*. O zamudi *do* Badiouja, o navdušenju *nad* Badioujem in o filmu, če lahko tako rečem, *pod* Badioujem. Če se mi uspe v teh treh legah, teh treh držah, dotakniti časa, ujeti čas, bom, upam, nekaj povedal tudi o stoletju. Kajti zamuda je, ko ti *čas uide*, ko obvisi v preteklosti; navdušenje je, ko za trenutek pomisliš, da *ga imaš*, da si ga morda ujel v blisku sedanjosti; film pa razumem ravno kot medij, ki mu čas uspe *ponesti naprej*, ki mu ga uspe zapisati za prihodnost.

Ko sva se z Jelico prvič dobila na témo nocojšnjega pogovora, je bila zelo odločna: ob Badiouju je treba govoriti le o *politiki* in o *umetnosti*. To je pomenilo, da ne bova govorila ne o ljubezni ne o znanosti. In sva si razdelila: ona je vzela politiko, jaz umetnost. Potem pa sva ugotovila, da sva vsak po svoje nehote prišla do istega, namreč do četrtega poglavja, poglavja o Brechtu! Ni naključje, saj se ti dve témi, politika in umetnost, tesno stakneta prav v njem. Šele potem sva našla vprašanje: »Kaj je stoletje?« To se mi sploh zdi prava praksa: odgovor vedno predhaja vprašanju, ki ga je mogoče formulirati šele, ko je slutnja odgovora že tukaj. Zato lahko tudi sam – še toliko lažje, ker je Jelica to že lepo razvila – kar takoj vržem odgovor: na vprašanje »kaj je stoletje?« Badiou odgovarja, da je temeljna značilnost 20. stoletja *strast do realnega*, ki niha med destrukcijo in redukcijo. Če na eni strani dileme sploh ni ter je zgolj in vedno samo destrukcija, se na drugi strani enačbe enkrat znajde utemeljitev, drugič odtegnitev, tretjič začetek. Zadeva pa me zares začne zanimati, ko Badiou od redukcije preide k odtegnitvi, formalizaciji. Toliko bolj zato, ker pravi: »Če hočemo misliti par destrukcija/odtegnitev, je prva vodilna nit umetnost« (str. 76).

S tem počasi prehajamo na teren, na katerem si upam kaj povedati. Rekel bi, da je na tej točki Badiou foucaultovski, ker verjame, da je umetnost – kot argumentira Foucault v slovitem spisu o Kantovem vprašanju »kaj je razsvetljenje?« – tisti *l'autre lieu*, »drugi kraj«, »drugačno mesto«, na

katerem se družbene transformacije ne le jasneje pokažejo, ampak včasih sploh šele producirajo. Poglejte na stran 60 *20. stoletja*, na kateri piše, da je gledališče »aparatus konstrukcije resnic«. To je to! Brecht je zanimiv za Badiouja, kolikor v gledališču, na sceni, najde *l'autre lieu*, prostor inscenacije resnice. (Samo kot zanimivost: tudi na hrbtni strani prvega Philologosovega zbornika sem našel pojem inscenacije, javne inscenacije filologije, ljubezni do besede.)

Badiou me torej zanima kot ta, ki pravi, da nas umetnost pouči, *kako misliti tisto, kar nismo mi*, ali celo, kako se do tega vesti – vendar v pojmovnem paru destrukcije in formalizacije. Ena izmed najglobljih, pa tudi najtežjih maoističnih lekcij, kar nam jih je zapustilo 20. stoletje, je, da spor med formalizacijo in destrukcijo ni dialektičen. Ta spor se ne rešuje s sintezo in *Aufhebung*, »ukinitvijo«, ampak je rešljiv z enim od teh dveh členov! Badiou povzema »Maovo direktivo«, ko pravi, da je treba »spor med formalizacijo in destrukcijo poravnati s formalizacijo« (str. 138). Sam tako razumem tisto minimalno razliko, tisti razmik, o katerem je govorila že Jelica.

Toda to je že odgovor: spor med formalizacijo in destrukcijo rešujemo s formalizacijo.

Kje pa je tu vprašanje »kaj je stoletje?«. Kje je zamuda, kje navdušenje, kje film?

Zamuda je moja osebna. Priznam, da me Badiou sploh ni zanimal, dokler ni leta 1997 napisal knjige o Deleuzeu. V resnici je še banalneje: vedel sem, da je Alenkin mentor, Jeličin znanec, Slavojev prijatelj, Tonijev kolega ... Bil je torej nekdo, s katerim so se ukvarjali drugi, zame pa kot mislec sploh ni obstajal. In potem, leta 1997, v času, ko je še vedno veljala nekakšna nekrološka obzirnost do Deleuzea, kombinirana z dolgočasnimi zborniki o njem, pride knjiga *Deleuze. La clameur de l'Être*, ki je bila zame čisto odkritje. Spominjam se, da so me v Parizu še v letih 1989 in 1990 čudno gledali, ko sem v okviru poglobljenega študija za diplomu iskal *linke* med Deleuzom in Heglom. Potem pa Badiou kar naenkrat

reče, da čas in resnico oba filozofa mislita podobno, namreč kot *spomin*, zanj pa da je misljiva samo prek *teorije angaž-maja*. Resničnega, še dodaja, ne gre iskati na strani spomina, ampak se večne resnice vedno rojevajo v radikalni prekinitvi, pozabi, celo aboliciji časa. Zdi se torej, da je fragmente večnosti mogoče najti takrat, kadar zarezete čas, v *reзу*.

In do reza bomo še enkrat prišli na koncu, pri filmu.

Trenutek reza Badiou v knjigi o Deleuzu prav poetično definira kot »trenutek, v katerem živimo, kot bi ta čas nikoli ne obstajal [ ...], kot bi bili nesmrtni« (str. 97) – kot bi se bilo mogoče vesti, da smo v nekem trenutku nesmrtni. Na teh straneh razpre tudi svoj sloviti kvartet, o katerem je govorila že Jelica: takšno realno izkustvo je realno izkustvo političnih revolucij, ljubezenskih strasti, znanstvenih odkritij in umetniških kreacij. Kot da je gesta radikalnega reza povsem primerljiva na štirih zanj ekscelentnih področjih: v politiki, znanosti, umetnosti in ljubezni.

Badiou popelje to tematiko tudi v 20. stoletje, v katerem govori o moči »prekoračitve meja«, ko neskončno postane kvaliteta končnega. To ni več (romantično) 19. stoletje umetnika kot sublimnega posrednika med Idealom in čutnim, temveč (post-romantično) 20. stoletje materialistične formalizacije, ko je neskončno lahko rezultat scenskega naključja, dogodkovne negotovosti. Ko se nekaj zgodi na sceni, ko se zgodi v prizoru ali, še najraje, med dvema prizoroma, v *reзу med dvema prizoroma*. Čas dogodkovne negotovosti je čas naključja meta kock, čas, ki za »enega od privilegiranih akterjev tega stoletja«, kot pravi Badiou, naredi Brechta, saj je na meji desakralizacije dela in destitucije umetnika.

Od tod bi lahko skočili naravnost v četrto poglavje, k Brechtu, vendar bi prej rad povedal nekaj o tem, čemur Badiou pravi *vidnost dejanja*. Tudi s tem pojmom, *visibilité*, se vzpostavlja nehoten – ali pa hoten, kaj vem – dialog med njim in Foucaultom. Na strani 193 20. stoletja Badiou zapiše: »Idealno gledano je umetniško delo 20. stoletja pravzaprav le vidnost njegovega dejanja.«

Ne fetišiziramo torej umetnine same, ampak je umetniško delo 20. stoletja, idealno gledano, pravzaprav to, da *vidimo dogodek*, da vidimo njegovo delanje in dejanje. Temeljni problem kar naenkrat postane problem *sledi*, tistih sledi, s katerimi se dotlej nevidno zapiše kot vidno. In na tej točki se prepletejo, zavozlajo tako različni avtorji, kot so Paul Klee, Jean-Luc Godard in Stéphane Mallarmé (ne sicer v sami Badioujevi knjigi, vsekakor pa v njegovi definiciji, po kateri umetnost naredi, da nevidno postane vidno). S treh različnih izhodišč – iz poezije, slikarstva in filma – pridete do tega, da je vprašanje *visibilité*, »vidnosti«, izredno pomembno, ko hočemo razumeti, kaj je to, kar ni več delo oziroma umetnina, ampak dejanje, dogodek, vidnost dogodka.

Badiou v že omenjenem odlomku knjige o Deleuzu – odlomku o radikalnih prekinitvah, v katerih je videti delo v nastajanju oziroma dejanje in se večne resnice rojevajo iz pozabe časa – pravi, da je za takšne trenutke pripravljen žrtvovati vso »Deleuzovo imanenco in njegovo enoglasnost biti«. Tem prekinitvam hoče priti na sled, govori o mallarméjevski doktrini sledi in zatrdi: *Pour ma part, je suis mallarméen* (str. 132), »Kar zadeva mene, sem mallarméjevec«. (Mimogrede: Žižek v uvodu monografije Petra Hallwarda o Badiouju aforistično pravi: »Le kaj več bi si sploh lahko želeli kot avtorja, ki kombinira kar tri M-je znanstvene, estetske in politične revolucije: matematiko, Mallarméja in Mao!« Če potrebujete pop formulo za Badiouja, je to torej 3M: matematika, Mallarmé, Mao. Zato ga je tudi tako težko misliti: zanimivo je brskati po Mallarméjevi poetiki, te pa presune, ko ugotoviš, da njegov radikalizem na nekem drugem, recimo političnem področju pripelje do maoizma.)

Toliko o *zamudi* oziroma o tem, zakaj je moj pogled na Badiouja zelo partikularen: v njegov opus sem vstopil skož eno samo, deleuzovsko točko.

Sledi *navdušenje*. To je zvezano z zamudo, najraje pa bi videl, da ga uvidite med vrsticami, vmes med besedami. Če nekoga spremljate skož čas, ga pač spremljate. Če pa ga od-

krijete retroaktivno, je podobno kot s kritiško obsesijo pri filmu, ko vsake toliko nekoga odkrijejo za nazaj, da se lahko čudijo: »Oh, kako neverjetno, da je že v svojem času delal take reči!« Zakaj je zanimiva takšna retroaktivna gesta? Ker se tistemu, ki išče, njegova lastna tedanjost pokaže v drugi luči: »Joj, kako bi to potreboval, a kaj, ko do tega takrat še nisem imel dostopa! Danes pa ...« Zdi se, da nas ta gesta za hip sicer vrže nazaj v tedanjost, v resnici pa kar najradikalnejše postavi vprašanje *sedanjosti*, današnjega dne. In prav ta naperjenost v sedanjost me v Badioujevi knjigi najbolj navdušuje. Badiou me navdušuje, ko z zelo kompleksnim filozofskim aparatom tematizira stvari, o katerih nam sicer poroča žurnalizem. Tega »ubije« z enim samim stavkom: »Ugotovimo [...], da je osrednja točka vsakega iztekajočega se zatiranja ravno uničenje jezika, zaničevanje vsakega inventivnega in strogega imenovanja, vladanje enostavnega in skorumpiranega jezika, kakršen je novinarski« (str. 65).

V Badiouju ne vidim zaveznika v boju proti redukciji, ampak proti simplifikaciji in banalizaciji jezika. Moje neprikrito navdušenje torej izhaja iz tega, da njegovo pisanje razumem kot *manifest sedanjosti*, in sicer v tistem pomenu, v katerem manifest sam definira kot nekaj, kar »v nedoločeni prihodnosti rekonstruira to, kar se, ker spada v red dejanja, takoj izginulega bliska, v sedanjosti ne pusti imenovati« (str. 169). Za nazaj ugotoviš, da je imel prav za naprej – tako kot Guy Debord, ki je leta 1992 ob ponatisu knjige *Družba spektakla* v uvodu zapisal, da od leta 1967 nima česa spreminjati: *Je ne suis pas quelqu'un qui se corrige*, »Nisem nekdo, ki bi se popravljaj!«.

Če počasi strnem nocojšnjo zgodbo v dva pojma – ne več v zamudo in navdušenje, ampak v tehtnejša pojma –, bi rekel, da ves čas vendarle zasledujemo *misel* in *dogodek* ter relacijo med njima. Zakaj? Ker je *misel* tisto, kar se v Brechtovem teatru *zgodí*. In zato gotovo ni naključje, da na ta dva pojma naletimo, tudi ko se pogovarjata vélika filozofa konca 20. stoletja, Foucault in Deleuze. Ta dva sta si res imela kaj



povedati! Foucault v tekstu *Teatrum philosophicum* o Deleuzu pravi, da bo to morda njegovo stoletje, in to utemeljuje takole: če je v tem stoletju res kaj misliti, je to relacija med mislijo in dogodkom, med fantazmo in dogodkom, med krajem in mislijo, ki se na dogaja na njem. V poglavju iz knjige *20. stoletje*, ki ga nocoj skupaj beremo, pa Badiou podobno gesto pripiše Brechtu. Četudi za umetnost 20. stoletja enkrat razglasi jazz in drugič film, se navsezadnje vseeno odloči, da je to teater. In za to ponudi kar tri argumente: prvič, ker je 20. stoletje izumilo pojem režije, drugič, ker je v umetnost preoblikovalo misel same predstave, in nazadnje, ker teatrski umetnik ne izhaja niti iz pisateljske niti iz igralske umetnosti, temveč *v misli in prostoru išče posredovanje med obema* – kot bi v akvariju prostora in misli posredoval med besedami in telesi, pisateljskimi besedami in igralskimi telesi.

V tej konstelaciji Badiou trdi, da je režiser *mislec predstave*. 20. stoletje je torej stoletje gledališča kot umetnosti, ker je izumilo pojem režije oziroma vzpostavilo režiserja kot misleca predstave. Kaj pomeni, da Brecht ne samo režira, ampak tudi misli predstavo? Kako vzdržuje zelo kompleksno razmišljanje o razmerju med tekstom, igro, prostorom in občinstvom? Tako, da prostor za misel sprevrne na stran občinstva – in kar naenkrat temeljna dilema stoletja, ki niha med destrukcijo in redukcijo, postane to, kako občinstvo vidi dejanje na sceni in kako mu ga medij omogoči misliti.

Na tej točki je preskok iz gledališča v film stvar enega samega reza. Kajti če je katera umetnost v 20. stoletju zares sestavljena iz samih rezov, to ni niti slikarstvo, ki je sosledje potez, niti kiparstvo, ki je sosledje odvzemanja, niti teater, ki je sosledje gest, ampak film, ki je pravzaprav eno samo *sosledje rezov*. Če nam gre torej za iskanje minimalne razlike med krajem in tistim, kar se na tem kraju dogaja, če je ta minimalna razlika tista redukcija oziroma formalizacija, ki se zoperstavi destrukciji, se zdi, da prav v univerzumu filma pridemo do tega, da se takšna zagata ves čas postavlja pred filmskega režiserja kot misleca predstave, avtorja filmske reprezentacije.

Ker sem na začetku omenil strah, bom z njim tudi končal. Prva gesta pri razumevanju redukcije kot zoperstavitve destruktiji, pravi Badiou, je, *da nas preneha biti strah*. Druga stran strahopetnosti pa ni volja, ampak prepustitev temu, *kar napoči*. Slovenski prevod je tu pomenljiv, ker dogodek *napoči*, kot da bi ga prevod hotel z besedo razpočiti: *ce qui arrive*, »to, kar prihaja«, kar je *à venir*, kar je prihodnost. Prihodnost je napočena, čas je razpočen. Mišljenje, razmerje med mislijo in dogodkom, torej ni stvar volje, temveč nehotenega predajanja postajanju, tistemu, kar napoči: misel je v funkciji prihodnosti. In dejansko gre pri ugotavljanju tega, kako ne biti strahopetec, po Badioujevem mnenju za *moč mišljenja*. »To vprašanje med leti 1920 in 1960 obravnavajo številna romaneskna, še bolj pa filmska dela. In morda je velik prispevek Amerike k tematiki 20. stoletja, da je v osrčje svojega filma umestila vprašanje genealogije poguma in intimnega boja proti strahopetnosti« (str. 154). Film nam je najbližje, ko postane *theatrum philosophicum*, ko se moč mišljenja zoperstavi temu, kar napoči. Ko misli misel in dogodek hkrati.

Tudi Badiou nas torej na koncu pošlje tja, kamor sem enkrat že šel z Deleuzeom: v kino. V kino kot prostor teme, v katerem je mogoče izkusiti strast do realnega, pa tudi radikalno izkustvo izgube časa v rezu. Če potrebujete napotek, v katerem filmu in katerem prizoru je to do bolečine vidno in slišno, priporočam *Mulholland Drive* Davida Lyncha. V prizoru v klubu Silencio je zgovorno inscenirano, kako minimalna razlika med telesom in glasom, med vidnim in slišnim, proizvaja realne učinke. Vidite jih najprej pri občinstvu v nočnem klubu, vendar se ta vidnost dejanja, to vidno napočenje dogodka, kaj hitro prenese tudi na nas, občinstvo v dvorani. V kinu se da v živo izkusiti razmik med mestom in tem, kar se na tem mestu godi. Toliko za začetek.

**PAVEL FAJDIGA:** Hvala lepa. Odpiram debato.

**ROMUALD JOVAN:** Samo tole vprašanje: zakaj so se vse inovacije izjalovile?

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** To ni Badioujeva, ampak Milnerjeva teza. Njuni bilanci novatorskih projektov 20. stoletja sem primerjala zato, ker sem hotela izpostaviti različni, skoraj diametralno nasprotni gledišči. Milnerjeva bilanca je izrazito pesimistična. Zdi se, kot da bi se Milner sam spraševal, kako je mogoče, da se je nekaj tako inovativnega, kot je bil strukturalizem, ki je močno zaznamoval sodobno misel od šestdesetih let naprej, tako rekoč razblinilo, izginilo skoraj brez sledi. Skratka, zanima ga, kako je mogoče, da se neki projekt, naj bo teoretski ali političen – projekt, ki pomeni radikalno novost –, vseeno zlomi. In njegov odgovor je presenetljiv: ne zlomi se zato, ker bi trčil ob odpor, ampak, paradoksnost, zaradi svoje izredne moči, produktivnosti. Projekti 20. stoletja so spodleteli, četudi v nekem oziru niso poznali meja, niso trčili ob nobeno oviro.

**ROMUALD JOVAN:** Zakaj pa so se izjalovile inovacije v politiki?

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** Odgovori na to vprašanje so seveda različni. Badiou v *20. stoletju* po mojem zelo jasno pokaže, da je v politiki prevladala druga tendenca strasti do realnega, praksa destrukcije in ne praksa odtegovanja. Prevladalo je prizadevanje neposredno uresničiti neko idejo, in sicer ne glede na žrtve, hkrati pa nenehno sumničenje vsakogar, da ni »za stvar«, da prikriva ne vem kakšne zahrbtnosti misli, ki naj bi onemogočile realizacijo projekta. Vendar Badiou ob zgledu umetnosti pokaže, da je z realnim mogoče rokovati tudi drugače. Ta zgled je poučen, ker Badiou tudi v umetnosti detektira isto izkušnjo, isto strast do realnega, kot na drugih področjih, le da se tu prakticira na način odtegovanja. In če je v umetnosti mogoče prakticirati drugačen pristop k realnemu, nikakor ni nujno, da se strast do realnega v politiki izteče v destruktivnost. Problem dveh poti, dveh pristopov k realnemu, destrukcije in sustrakcije, je po mojem eden izmed ključnih problemov celotne Badioujeve filozofije. V njegovi prvi pomembnejši knjigi, *Teoriji subjekta*, je, recimo, večji poudarek na destrukciji. Njegovo pozicijo morda še najlepše

ponazarja Brechtov citat, ki ga sam komentira takole: »Nujna je destrukcija, zato da bi se lahko rodilo nekaj novega.« V 20. stoletju pa vendarle poskuša premestiti poudarek in poiskati drugo pot, drugo obliko rokovanja z realnim.

**ROMUALD JOVAN:** Toda ali se politične inovacije 20. stoletja niso izjalovile prav zato, ker nekako niso bile v skladu z naravo človeka in družbe? Ker destruktivnost kot nekaj neobvladanega ne more peljati v nič novega?

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** Če bi vam poskušala odgovoriti, izhajajoč iz Badiouja, torej rekonstruirati njegov odgovor na vaše vprašanje, bi rekla, da bi Badiou najprej postavil pod vprašaj obstoj človekove narave. 20. stoletje je bilo obsedeno s kreacijo novega človeka, kar je mogoče le, če človekova narava ne obstaja. Glede destruktivnosti pa bi rekla, da – kot jo razume Badiou – ni nekaj, kar bi bilo v človeški naravi. Človek zanj ni žival, ki, če je ne nadzorujemo oziroma ne poskušamo kanalizirati njene agresivnosti, samo potencira svoj destruktivni naboj. Sama sem prepričana, da destruktivnost locira v projekt, v tisto, čemur pravi formalizacija, ki hoče izsiliti realizacijo. V sami logiki projekta je torej nekaj, kar pelje v destrukcijo. Ampak kot je povedal že Stojan, nikakor ni nujno, da se formalizacija izteče vanjo. Bilanca stoletja, kot jo v svoji knjigi podaja Badiou, je prav analiza iskanj, nihanj med dvema modusoma realizacije inovativnega projekta.

**ROMUALD JOVAN:** Toda nekateri psihologi, recimo Erich Fromm ali Konrad Lorenz, so vendarle razmišljali o človekovi naravi. In jaz pač agresivnosti ne bi pripisal projektu. Agresivnost ali pa destruktivnost je izrazito človeška lastnost. Projekt sam tega najbrž ne more imeti v sebi, čeprav ...

**PRIMOŽ KRAŠOVEC:** ... če je destruktivnost v človekovi naravi, projekti niso šli proti njej.

**ROMUALD JOVAN:** Prosim?

**PRIMOŽ KRAŠOVEC:** Prej ste rekli, da so se projekti zalomili oziroma da so šli proti človekovi naravi, zdaj pa pravite, da je destruktivnost že v njej.

**ROMUALD JOVAN:** Ampak saj obstaja tudi obvladovanje agresivnosti. In človek teži k temu.

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** To je vprašanje sublimacije. Mor-da bi lahko improvizirala odgovor na vaše vprašanje. Kako je torej mogoče, da pride do koincidence med tem, čemur pravite agresivnost, ki naj bi bila v človekovi naravi, in de-struktivnostjo, ki je tako rekoč vpisana v projekt? Rekla bi, da je Badioujeva rešitev za to koincidence nekakšna zvijač-nost projekta. Ta za to, da bi se uresničila novost, izrabi tudi agresivnost, ki naj bi bila, kot pravite, že v človekovi naravi. To priznava tudi Badiou sam, sicer ne v *20. stoletju*, ampak v *Etiki*. Preprosto povedano, vsaka novost, vsaka resnica, ki jo porodi dogodek, zahteva novo koncepcijo subjekta, ki pač izrablja to, kar nas tvori kot človeške živali, torej tudi agresivnost.

**VID SNOJ:** Preden posežem v debato, mi dovolite besedo o uvodnih prispevkih: prispevek gospe Jelice Šumič Riha mi je deloval zelo poučeno, Stojanov pa tudi lepo literarno oblikovano. Taka sta se mi prispevka zdela najbrž v skladu s tem, da sta si uvodničarja razdelila področji, ki ju zajema Badioujeva obravnava 20. stoletja – politiko in umetnost. Oba sta uvodoma tudi že spregovorila o tem, kar Badiou imenuje »strast do realnega« in je po njegovem temeljnega pomena za razumevanje 20. stoletja. Skušala sta pokazati, kako se ta strast kaže na enem oziroma drugem področju – kot nihanje med destrukcijo in redukcijo oziroma, bolje, formalizacijo, je rekel Stojan. Za razvoj debate pa je pomembno, da se vpraša-mo, od kod ta strast izhaja in kaj v zvezi z njo pomeni »real-no«. Zato bi zdaj rad predvsem vam, ki ste brali Badioujevo knjigo, obrnil pozornost k enemu izmed poznejših poglavij, ne k tistemu, iz katerega sta izhajala kolega.

To je poglavje, v katerem Badiou na kratko obnavlja teorije subjekta v 20. stoletju in z njimi pojasnjuje, od kod pravzaprav strast do realnega. Badiou že prej nekje pravi, da je bil prerok 20. stoletja v 19. stoletju Nietzsche, ko pa začne obravnavati teorije 20. stoletja o subjektu, navede njegovo maksimo:

»Postani to, kar si!« (str. 126). To, cepljeno na omenjene teorije, pomeni, da subjekta na začetku sploh ni. Subjekt – po Badioujevem razumevanju očitno predvsem subjekt 20. stoletja – ni nič naravnega. Subjekt postane. Se pravi: subjekt postane to, kar je. Pa ne, kar nekako že je, ampak kar ni bil. Sploh ni bil. V absolutnem pomenu. Ni mu dano, ampak mora šele postati to, kar *potem* je. *Na začetku je nič, ki mora nekaj postati*. To tezo Badiou ilustrira s Sartrovim izrekom o prednosti eksistence pred esenco, češ da mora subjekt s svojim bivanjem opredeliti svoje bistvo, se pravi to, kaj je, potem v obravnavo pritegne Lacanovo tezo, da se subjekt vzpostavi kot manko biti, in se nazadnje naveže še na svojo teorijo, v skladu s katero se subjekt zmeraj vzpostavi šele z dogodkom. Z vsem tem utemeljuje, da je subjekt, ki deluje tako v politiki kakor v umetnosti 20. stoletja, v temelju nič – in prav kot nič, manko biti, hoče postati nekaj, *prav kolikor je nič, ki hlepi po tem, da bi bil, ga žene strast do realnega*.

Če se po drugi strani vprašamo, kaj je za Badiouja »realno«, nikakor ne smemo prezreti, da ta pojem zvečine okvirja Lacanova triada simbolno – imaginarno – realno. Kljub temu pa ima na nekaterih ključnih mestih v knjigi po mojem drugačen pomen. Ne pomeni obstoječega, nobene obstoječe, fizične resničnosti, če hočete, niti metafizične realitete, ampak to, kar subjekt 20. stoletja, ki je manko biti, sam zasnavlja. Realno, naj bo umetniško ali politično, je njegov lastni *projekt*, v katerem se utemeljuje kot v nečem, kar premore bit.

Rad bi rekel samo še tole, najprej kar zadeva umetniško realno: s tem, kar Badiou pravi o umetniških avantgardah, se precej strinjam. Z njegovimi razlagami poezije, zvečine vélike poezije 20. stoletja, poezije Osipa Mandelštama, Saint-Johna Persa, Fernanda Pessõe, Paula Celana in tako naprej, se strinjam precej manj in jih sprejemam predvsem kot spodbudo za njegovo lastno mišljenje. Ponekod se strinjam, vendar še zdaleč ne povsod. Mesta, s katerimi se ne strinjam, pa zadevajo politično realno. V Badioujevi knjigi je nekaj mest, ki delujejo več kot vznemirljivo – delujejo

razburljivo, vsaj zame. Morda bo nocoj še priložnost za razmislek o tem.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Na začetku sem se takoj mislil javiti k besedi, vendar sem bil zaradi simpatičnega navdušenja nad Badioujem, ki sta ga v svojem nastopu izžarevala ekspozitorja, v zadregi. Sam namreč navdušenja z njima ne delim. Branje tega pisca mi zbuja precej nelagodja, svoje občutje pa bom zdaj poskušal pojasniti v navezavi na to, kar je povedal Vid. Morda bom tako še povečal ljubezen obeh ekspozitorjev do Badiouja, ker mu bosta pač morala stopiti v bran.

V 20. stoletju mi je gotovo tuja že osnovna tonalitet: diskurz lepe duše, ki se zgraža nad plitko sodobno demokracijo in človekovimi pravicami ter hkrati zagovarja diskretni šarm terorja. Vendar me ni vznemirila le nevarna povezava moralistične drže brez humorja z apologijo pravičniškega nasilja. To, kar me pri Badiouju najbolj moti, je sled subjekta pisave. Sedimentacija njegove – Stojan, naj se izrazim po tvoje – strašljive gotovosti. Naj to pojasnim z metodo knjige same.

Tako kot Badiou samovoljno izbira in potem razlaga avtorje, v katerih se »subjektivira stoletje«, sem v njegovi knjigi – samovoljno in dekontekstualizirano – izbral figuro, ki osvetljuje njegovo lastno držo. Ko na str. 153 govori o razmerju jaz – mi, izpostavlja dve veliki figuri. Ena izmed njiju je figura razkroja, »nekakšna vesoljna naturalizacija ‚jaza‘ v ‚mi-ju‘ orgiastične krutosti«.

V tej figuri je lahko navzoč tudi *idiotizem* kot »elementarna razširitev jaza«, stihijska ekspanzija sebstva. Če izrazu damo nekoliko širši pomen, ki izhaja iz etimologije grškega izraza *idiótes*, in ga razumemo kot takšno ekspanzijo jaza, ki je zaprt za sleherno drugost in hote vztraja v istovetnosti s sabo, s tem da vsako drugost zgnete v samstveno uzrtje, je lahko šifra za strašljivo gotovost perspektive, v kateri Badiou motri »stoletje«: subjekt, ki zapisuje politično in duhovno zgodovino, svoje geste – ki je izbor, kot je uvodoma ugotovil že Pablo – ne reflektira kot osebno, privatno perspektivo,

ampak jo »idiotsko« razume kot razgrinjanje zgodovine same. Ta drža v 20. stoletju ni reflektirana, ampak predpostavljena, vendar to ne pomeni, da ne izhaja iz temeljnih *ontoloških* premislekov, ki jih je Badiou predstavil drugje. To poudarjam zato, ker je *razmerje ontologije in historiozofije ključnega pomena za razumevanje te knjige*. Idiotizem v obravnavi duhovne in politične zgodovine namreč izvira iz – reflektiranega in hotenega – idiotizma Badioujeve temeljne ontološke pozicije. Zato mi dovolite, da razpravo za trenutek prestavim na abstraktnejšo raven, ki je kljub nasprotnemu videzu povezana s konkretnostjo naše teme.

Badiou v spisu *Filozofija in matematika* in drugih, obsežnejših teoretskih delih odločno istoveti matematiko in ontologijo. Intenca tega samooklicanega platonizma – ki, mimogrede rečeno, nima ničesar skupnega ne s Platonom ne s platonistično tradicijo – je precej preprosta. Badiou želi iz območja človeške vednosti in, širše, iz katere koli misljive človeške izkušnje izriniti pojem skrivnosti, nedoumljivega, Drugega. Ta postopek je zviti in prepričljiv v času, v katerem humanisti bolj slabo poznajo matematiko, ki je izredno razvejana in kompleksna. Gre za tole: filozofi matematiko ločujejo od ontologije, ker ne vedo, kaj se je v njej zgodilo s Cantorjem, Dedekindom in njunimi nasledniki. Samo zato lahko postulirajo nekakšno neskončno, skrivnost, ki je nekaj neracionalnega in nekalkulabilnega. Nasprotno je za sodobni matematični *lógos*, ki je ukrotil problem transfinitnega, problem neskončnega odpravljen – in s tem ovržena vsaka teologija kot diskurz o Misteriju, o Drugem biti in mišljenja. Novo mišljenje lahko prav ob pomoči matematičnega diskurza, ločevanja neskončnega od Enega teologije, potisne neskončno v končnost – in s tem nepojmljivi Absolut, Izvor vsega, nadomesti s transfinitno kalkulabilnim *apeíronom*. Brezmejna naivnost izenačevanja matematičnega diskurza in (meta)ontologije torej s to gesto, se pravi z imanentizacijo neskončnega, izrine možnost kakršne koli skepse, naj ima empiričen ali transcendentalen, profan ali sakralen izvor.



Matematika je zmožnost v nas, ki nas osvobaja naše lastne končnosti in nam kaže, da naše mišljenje sploh ni omejeno na končnost. Vse je pod oblastjo nove formalne misli. Napočil je čas novega razsvetljenstva. Ni več mraka, kamor bi se lahko zatekal obskurantizem.

Ta čisto sofistčni razmislek, ki temelji na ekvivokaciji apofatične metaontološke skrivnosti, ki se zažira v samo bit realnega, in kvantitativne, »slabe« neskončnosti, če uporabim Heglov izraz, se marsikomu sliši imenitno, pač zaradi njegovih lastnih ideoloških predpostavk. Toda s stališča elementarne iskrenosti do samega sebe – iskrenosti, ki nam kaže, da živimo življenje, o katerem v bistvenem oziru ne vemo praktično ničesar in ki je za nas popolna skrivnost – se takšna psevdo-gnoza kaže kot manipulativen ideološki projekt. Badioujeva maoistična modrovanja o zgodovini ne izhajajo le iz politične strasti, ampak so projekcija ontološkega idiotizma in njegove strašljive gotovosti.

**STOJAN PELKO:** To, kar si povedal, Gorazd, je zelo lucidno. Ko si govoril o idiotizmu, pa si se dotikal nečesa, kar morda lahko pojasni, zakaj je film včasih vzvod, ki pomaga razumeti kako stvar. Opisoval si *negativno plat* enačbe, ki jo Badiou razvije prek Pessôe, vendar ji zoperstavi brechtovsko minimalno razliko. V metafori piratov oziroma gusarjev iz Pessôove *Pomorske ode* najprej najde orgiastičnost, figuro razkroja. Potem pa se vpraša: ali je ta figura edina opcija? Ne, ni, pravi, obstaja še drug način, namreč da se »jaz‘ v ,mi-ju‘ ohrani v *neločeni obliki*« (str. 152) – in ohranitev te neločitve je lahko za nas zastavek debate. Jaz vstopi v neločljivo povezavo z mijem, vendar v njem vztraja kot notranji problem. To ni več ekstatična, orgiastična spojitev, ampak *neločena artikulacija*.

To, kar Badiou najde pri Pessôi, najdem jaz pri Larsu von Trierrju, dobesedno, *by the book*. Poslušajte, kaj piše Badiou na strani 153 *20. stoletja* (in kako se mi med njegove besede vrivajo naslovi von Trierrjevih filmov): »V tej figuri je pogosto prisoten seksualni moment [*Lom valov*], pa tudi dro-

ge, alkohol, idiotizem [*Idioti*]. Ali pa pesem, glasba in ples [*Plesalka v temi*].« Von Trierju čez meje dogme tolčejo prav vsi ti elementi, Pessôove figure razkroja kršijo njegova dogmatsko samo-zadana pravila. Potem pa, kot bi se odločil za drugačno, brechtovsko pot, pot iskanja minimalne razlike, skrajne formalizacije realnega – posname *Dogville*. Film, ki ni drugega kot besede in telesa na praznem gledališkem odru z narisanimi črtami, vendar hkrati njegova najboljša, največja drama. Rekel bi, da je Badioujeva stava, kar zadeva par orgija – redukcija, na strani redukcije in da je prav neujemljiva minimalna razlika eno izmed mogočih soočenj s skrivnostjo, o kateri si prej govoril ti, Gorazd. Če pozorno gledate *Idiote*, vidite, da von Trier celo znotraj orgiastične norosti pride do trenutkov, ki so *neločeni par excellence*. Tedaj kratko malo ne vemo, ali je to, kar gledamo pri glavni junakinji, igra ali ne: ali igra, ali igra, da igra, ali pa sploh ne igra? Dobesedno nerazločljivo je – vendar prek odkrivanja, kaj je res, odkrijemo same sebe kot gledalce, razkrije se naše strukturno mesto.

Če si o Badiouju drznem reči še nekaj splošnejšega: lahko da pri njem ni tiste plemenitosti misli, ki me, denimo, navdušuje pri Deleuzeu, je pa neka *brutalnost*, ki je morda celo še inspirativnejša za razkrivanje brutalnosti dobe, v kateri se ta misel dogaja.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Problem 20. stoletja po mojem ni v brutalnosti dobe, ki jo izraža, ampak v »kratkih stikih«, s katerimi jo Badiou želi izraziti in ovrednotiti. Recimo ko razlaga strast do realnega, ki naj bi opredeljevala to stoletje, s tole anekdoto: nekega komunističnega delegata mednarodnih brigad v Španiji pokličejo nazaj v Moskvo, in možak, pravi Badiou, naj bi sicer vedel, da bo tam usmrčen, ampak vseeno odide, ker pač ljubi realno, ker ve, da to spada zraven, ker zanj – nekako tako komentira Badiou – realno vključuje tudi to dimenzijo. To je – psihološko, življenjsko, zgodovinsko – kratek stik v razumevanju tragike ideologije in zavesti v njenem primežu. Meni osebno je pri takih neumnostih kar slabo ...

**VID SNOJ:** »Realno« tu pomeni partijo.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Že že, ampak Badiou izrecno trdi, da k možakovi odločitvi spada groza smrti ...

No, pa še kratek stik z nasprotnega ideološkega pola. Ko Badiou razmišlja o krščanstvu, njegovo vsebino povzame s tezo, da je za rojstvo novega sveta potrebno *nasilje*. Novi svet, pravi, »se rodi v znamenju trpljenja in smrti nedolžnega. [...] Kako se lahko poberemo iz takšnega začetka? Kako lahko prekoračimo njegovo absolutno nasilje? To je že od nekdanjeden eden od velikih problemov uradnega krščanstva. In to je bil tudi problem začetka tega stoletja, in sicer zaradi prve svetovne vojne, revolucije iz leta 1917« (str. 47). Neumnost *non plus ultra*. Kakšno zvezo ima ta preskok s krščanskim razumevanjem odrešenja in odrešilne Bogočlovekove smrti? Kdaj in kje naj bi to bil »eden od velikih problemov uradnega krščanstva«? Seveda vse to razkriva brutalnost dobe in dob. Ampak kaj se zaradi takšnih nesmiselnih povezav dogaja v prezentaciji te brutalnosti? Če so to kratki stiki, kaj se dogaja v mraku Badioujeve knjige, v temi, ki zaradi njih napoči v bralčevem umu? Kam nas Badiou pelje s svojo knjigo?

Poskusimo na to odgovoriti vsi skupaj, v pogovoru. Naj za začetek tvegam mnenje. Zdi sem mi, da je *20. stoletje* povsem ideološki tekst, ki nam z relativno kompleksnim filozofskim aparatom in eksegezami umetnosti poskuša med vrsticami sporočiti: »Hej, vi malomeščani, pritožujete se nad revolucijami, vendar je to, kar govorite, prazno in brez miselne teže. Revolucije so jedro vsega dobrega v preteklem stoletju. Na vseh področjih. Šibolet: Dogodek. Če hočemo narediti kar koli pametnega, moramo nadaljevati s prevrati.«

**STOJAN PELKO:** Po mojem je »realno« pri Badiouju ime za mrak, za skrivnost, o kateri govoriš ti sam, Gorazd. Hkrati si pa zelo banalno in morda nekoliko heretično predstavljam človeka, ki mora leta 1998 zasnovati cikel predavanj in si reče: »Aha, zanimivo, stoletje se bliža koncu. Pobrskal bom malo po knjižni polici, med avtorji, ki so mi ljubi, in jih sestavil v serijo predavanj – pa da vidimo, kaj bo iz tega nastalo!« Kaj

hočem reči? To, da se mi 20. stoletje ne zdi sistemska knjiga, pisana zato, da bi rešila vprašanje razmerja do sveta, ampak gre za svojevrsten *plaisir du texte*, *plaisir de la lecture*, se pravi za užitek v besedilih, užitek samega predavanja, sukanja med odlomki, ki so lahko zelo arbitrarno izbrani. Lahko da avtorju delam krivico, vendar prav v arbitrnosti nastajanja njegove knjige vidim drznost: privzeti nehotenost, da v nekem trenutku sežeš po pravi knjigi, da ti neki tekst, poetičen ali političen, pride prav kot povod za to, da brskaš, kako daleč v témo (in tème!) lahko greš. Paradoks je, da mi je to, kar praviš o Badioujevi knjigi, zelo blizu. Vendar me hkrati motivira, da jo berem in si jo blazno podčrtujem, ker se mi zdi, da s svojo arbitrnostjo in brutalnostjo zelo zgovorno reže svoj čas – in reže vanj.

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** Rada bi dodala dve pripombi. Prva zadeva realno, druga pa Badioujevo pojmovanje subjekta.

Teoretsko gledano so z Badioujevim pojmom realnega velike težave. Ta pojem si sicer res sposoja od Lacana, vendar ga uporablja precej neortodoksno. Velikokrat smo v dvomih, kaj pravzaprav sploh misli z njim. Na eni strani imamo torej Lacanov koncept realnega, ki je tisto nemogoče, nedostopno, dostopno samo z nezaslišano transgresijo, za katero mora subjekt plačati zelo visoko ceno, zastaviti tako rekoč svojo kožo. Toda pozni Lacan, recimo, navaja tudi Joycea kot zgled za to, da je mogoče iznajti pristop do realnega, ki ne terja uničenja. Pri Badiouju pa se mi zdi, da se mešata dva aspekta. Po eni strani je pri njem res mogoče zaslediti fascinacijo z destrukcijo, ki razodeva lacanovski aspekt grozljivosti realnega. Vendar se mi po drugi strani zdi, da izraz »realno«<sup>1</sup> ponekod uporablja v najvsakdanjšem pomenu, torej v pomenu dejanskosti, tega, kar je. Zabrisanost meje med obema pojmomoma realnega je kritizirala vrsta njegovih komentatorjev.

Kar zadeva subjekt, pa bi rekla, da si Badiou spet do neke mere sposoja, vendar hkrati tudi že premešča distinkcijo, ki jo je vpeljala psihoanaliza, namreč distinkcijo med ja-

zom in subjektom, se pravi med jazom kot mestom naših lažnih identifikacij in subjektom kot učinkom označevalca. Po Badiouju subjekta ni mogoče enačiti s človeškim bitjem oziroma človeško živaljo, ker je subjekt instanca, ki vznikne naknadno, kot posledica dogodka. Drugače povedano, subjekt se rodi, ko človeško bitje vzame nase posledice, ki jih implicira dogodek.

V perspektivi te dvojnosti subjekta in človeške živali ni težko razložiti, kako je mogoče, da se nekdo iz španske državljanske vojne vrne v Moskvo, zato da bi se pustil ustreliti. Zakaj to z Badioujevega gledišča ni protislovje? Ker je borec španske državljanske vojne vzel nase posledice, ki izhajajo iz zvestobe dogodku, oktobrski revoluciji. Biti zvest dogodku, ohranjati politični dogodek živ, zahteva tudi to, da človek vzame nase ceno, ki jo je treba plačati za zvestobo. Gre za zvestobo dogodku, ne pa za to, da bi mislil, da ima partija prav. V tem bi lahko videli Badioujevo interpretacijo Nietzschejevega gesla »Postani to, kar si!«.

**RADO RIHA:** Rad bi se navezal na problem destrukcije, še prej pa imam kratko pripombo k Badioujevemu razmerju do skrivnosti. Mislim, da je njegovo obravnavo »skrivnosti« mogoče brati tudi drugače, da pri njem ne gre za prizadevanje po razsvetlitvi, odstranitvi fenomena »skrivnosti«. Njegovo stališče je prej, da je »skrivnost« nekaj, kar je treba živeti, in sicer tu in zdaj, in za to je treba imeti pogum, ne pa samo govoriti o tem, da je v življenju polno skrivnosti. Takšno govorjenje že vsebuje distanco do »skrivnosti«. In še tole: Badioujevo ime za to, čemur Gorazd Kocijančič pravi »skrivnost«, je dogodek. Dogodek je nekaj zunanjega, kar deluje sredi imanence ...

**GORAZD KOCIJANČIČ:** ... prav na to sem mislil. Badiou govori o imanentizaciji neskončnega – in prav v tem je problem. Ko sam govorim o skrivnosti, mislim, nasprotno, na radikalno presežnost.

**RADO RIHA:** Badiou to presežnost ohranja. Njegov problem je, kako tu in zdaj, sredi imanence, ohraniti moment

transcendence. Kako narediti transcendenco vidno.

In zdaj k problemu destrukcije. Gotovo, pri Badiouju imamo opraviti s pozitivnim ovrednotenjem destrukcije, morda pa bi si lahko dovolili, da za trenutek zapustimo 20. in se vrnemo v 18. stoletje. Mislec destrukcije *par excellence* je Kant. Kaj je namreč njegova morala univerzalnega drugega kot absolutno pozitivna validacija destrukcije? Kaj je moralni zakon? To, kar od subjekta zahteva, da deluje ne glede na vse svoje empirične interese. Zahteva žrtvovanje njegovega ljubega jaza, zahteva gesto destrukcije vsakdanjega izkustva.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** To je lacanovsko branje.

**RADO RIHA:** To je šolsko branje Kanta. Spomnimo se še Kantove definicije svobode. Svoboda je zanj zmožnost začeti dejanje iz samega sebe, se pravi zmožnost, da pretrgamo kavzalno verigo, ki vodi in ureja naše življenje. To pretrganje ni mogoče brez destrukcije. In to je drugi element šolskega branja Kanta.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Poskusiva se sporazumeti glede osnovnih pojmov. Pri Kantu moralni imperativ nedvomno zahteva žrtev, samoodpoved vsemu, kar nasprotuje diktatu praktičnega razuma, in sicer radikalno samoodpoved. Vendar zdaj ne govorimo o tem. Govorimo o žrtvovanju drugih, ne o žrtvovanju samega sebe oziroma etičnem »boju s samim seboj«, kot bi temu rekli v tradicionalni asketski terminologiji. Kajti Badioujev moralni imperativ – neizrečen, skrit v mraku želje, ki se sedimentira v pisavi – narekuje žrtvovanje drugih. Človek sam kot posameznik nima nobene vrednosti v primerjavi s pomenom ideje, s ceno uresničitve velikih emancipatoričnih zastavkov. Žalostno je, da se takšne misli dandanes spet pojavljajo in da so tako popularne med levo inteligenco.

**RADO RIHA:** Mislim, da razlika med Badioujem in Kantom ni v tem, da bi Badiou zahteval žrtvovanje drugih. Individuum se kot umno bitje ne more odtegniti imperativu, da ravna ne glede na svoja empirična nagnjenja. To velja na

ravni posameznika kakor tudi na ravni tega, kar posameznik pričakuje od drugih. V 20. stoletju ne vidim zahteve, naj se žrtvujejo drugi. Množice.

Res pa je, da so Badioujeva politična stališča jasna. Po naključju sem bil v Parizu navzoč na okrogli mizi, posvečeni njegovemu delu. Med drugim so ga spraševalci – šlo je za neposreden radijski prenos – skušali pritisniti ob zid z vprašanji v slogu: »Pa kaj je z vašimi knjigami, ali niso vse to maoistična stališča, morda celo stalinizem?« Badiou se je z njimi, razen s sugestijo o stalinizmu, strinjal. Jasno je povedal, da parlamentarna demokracija zanj ni pojem emancipatorične politike. Da jemlje resno projekt oktobrske revolucije. In minimalna intelektualna poštenost od nas zahteva, da ga glede tega vzamemo resno. Da torej skušamo ugotoviti, zakaj francosko oziroma oktobrsko revolucijo jemlje resno, ne pa da se, ko slišimo za ta politična projekta, odzovemo z govorjenjem o žrtvovanju drugih.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Se strinjam, to zadnje ste lepo povedali. Stvari je treba vzeti resno in jih premisliti. Prav k temu sem v resnici želel spodbuditi s kratkim opozorilom na – po mojem prepričanju skrajno problematične – teoretske oziroma ontološke predpostavke historiozofije 20. stoletja. Vendar se nam tudi pri resnem razmisleku o razmerju do drugih ljudi, do človeškega drugega v Badioujevi misli vrne »idiotizem«: imanentizacija Neskončnega ob pomoči matematike, izsiljeni sovpad matematike in ontologije, pomeni pramatrico idiotizma, ki ne izključuje le Drugega v pomenu Ottovega *das ganz Andere* ali mističnega Niča celotne apofatične tradicije Vzhoda in Zahoda. V tej pramatrici se namreč z drugostjo Absoluta vred lustrira *tudi drugost drugačnega sočloveka*. Ne obstaja drugi, ki bi lahko živel in izrekal »individualno modrost«. Teza stoletja se po Badiouju glasi: »Ne, ni individualne modrosti.« Znamenje tega je že selekcijski princip njegove knjige. Dvajseto stoletje subjektivirajo ustvarjalci, ki so Badiouju – ob uporabi večje ali manjše interpretacijske sile – tako blizu, da lahko postanejo njegova

usta. Množica pesnikov oziroma umetnikov in mislecev tega stoletja, ki so svojo usodo in zgodbo svojega časa subjektivirali povsem drugače, z »individualno modrostjo«, recimo Edith Stein ali Pavel Florenski – nalašč omenjam žrtvi levega in desnega totalitarizma, ki sta obe mislili proti ateističnemu použitju drugosti Boga in sočloveka –, pa mu je tako odveč, da je kratko malo ni.

**JANKO KOS:** Nerad posegam v to debato, ker sem pre malo doma na francoski filozofski in politični sceni, navezal pa se bom na to, kar je povedal Gorazd Kocijančič.

Seveda, pri Badiouju je tako, da je že izbira tega, kaj je zanj stoletje, politično opredeljena. Kdo drug bi rekel, da je bilo 20. stoletje stoletje Amerike, saj je od prve do druge svetovne vojne gospodarsko in vojaško zavlada la svetu. Po zmagi nad Sovjetsko zvezo je njeno zmagoslavje popolno: traja oziroma se stopnjuje z globalizacijo, ki ni nič drugega kot amerikanizacija. Če gledamo s tega stališča, sploh ni vprašanje, ali bo Amerika ohranila prvo mesto v svetovni politični tekmi. Po njenem zgledu bodo ravnale vse druge morebitne svetovne sile, Kitajska ali Rusija, tudi če se bo sama zaradi takih ali drugačnih neuspehov umaknila. No, ampak to so obstranske meditacije.

Badiou za »stoletje« jemlje tisto bistveno v 20. stoletju, to pa so zanj očitno revolucije kot nosilke tega, kar imenuje »strast do realnega«. Iz njih poskuša potegniti apologijo 20. stoletja.

Stvar je presenetljiva, kajti Badioujeva apologija se dogaja na ničejanski ravni. Presenetljivo pri tem levčarju, ki izhaja iz Marxa in verjetno prav tako iz anarhistov, tudi francoskih, namreč je, da je njegova apologija 20. stoletja kot stoletja revolucij, komunizma in tako naprej postavljena na Nietzschejeve pojme: nenadoma se pokaže, da je osrednji filozof levece našega časa Nietzsche, ne Marx. Badiou je zelo radikalen v nameri, da reši vse, kar se je dogajalo pod egido revolucije v 20. stoletju – reši za prihodnost. Pa ne da bi rekel, češ te inovacije so se ponesrečile zaradi teh in teh gospodarskih



in družbenih razlogov, zdaj pa bomo iskali nove rešitve in se vrnili s podobnimi poskusi. Ne, pravzaprav govori o tem, da tisto bistveno pri teh revolucijah ni bil ne cilj ne najdena rešitev, ampak pot sama, ki so jo ubirale s svojo »strastjo do realnega«.

Ozadje Badioujeve apologije se pokaže zlasti v zadnjem poglavju knjige. V njem je govor o tem, kako je treba prezirati navadnega človeka, človeško žival, ki samo vegetira oziroma želi preživeti, se pravi, kako je treba prezirati forme, v katerih se vegetiranje navadnega človeka kaže oziroma izpostavlja – družino, kulturo, Cerkev, državo. Badiou pristaja na geslo intenzivnosti življenja zoper dolgočasno nepomembno vegetiranje. To je seveda čisti Nietzsche. Pod to egido lahko opraviči vse, kar se je v 20. stoletju dogajalo nasilnega, krutega in pošastnega, in sicer predvsem na komunistični strani. Zanimivo je namreč, da po drugi strani razmeroma malo govori o nacionalsocializmu, čeprav se mi zdi, da bi se to, kar pove o lepoti nasilnega, nevarnega življenja, zlahka dalo prenesti tudi na nacionalsocializem. Nekatero nadrobnosti, ki jih mimogrede nakaže, so v tem oziru zelo zgovorne, recimo njegov odpor do tega, da bi se preveč govorilo o holokavstu. Ta zanj očitno ni zanimiv, ker ne razodeva »strasti do realnega«, ki se kaže v nasilni akciji, ki je kruta, včasih celo pošastna. Auschwitz, holokavst – to je zanj nekaj nepomembnega, nekaj, kar ga moti. Motijo pa ga še druge stvari, ki so znamenje tistega, kar imenuje »živalski« oziroma »pomilovalni humanizem«. Vse to bi lahko govoril Nietzsche.

Po mojem je pomembnost Badioujeve knjige v tem, da z apologijo 20. stoletja odpira vprašanje, kaj je bila levica, še več, kaj je bil revolucionarni radikalizem 20. stoletja, ki se je začel z Leninom, vendar od njega sega nazaj, pa ne samo k Marxu, ampak tudi k anarhistom in nihilistom, tudi ruskim. Kot že rečeno, je krog, znotraj katerega se vrti njegova misel, določen z Nietzschejem, v konkretnih političnih stvareh pa je naiven. V neki opombi pod črto govori o tem, da si zelo

želi, da bi se Nemčija in Francija stopili v eno, morda celo v eno državo, eno kulturo, in bi iz tega nastala prava hrbtnica združene Evrope, čeprav ne razumem, v kakšni zvezi naj bi to bilo z njegovo apologijo nasilja v 20. stoletju. Skratka, mislim, da je *20. stoletje* pomembno, značilno delo. Je znamenje nečesa.

**STOJAN PELKO:** Gospod Kos, za trenutek mi dovolite, da nastopim kot avtorjev advokat, saj je v njegovem tekstu že ves odgovor na vaš očitek, ki je vgrajen vanj: »[...] če ne mislimo tega, kaj so mislili nacisti, prav tako ne moremo misliti tega, kaj so počeli, kar posledično onemogoči vsako realno politiko, ki bi prepovedala vrnitev tega početja« (str. 13). Badiou potem celo pravi: »Zdaj mi bodo rekli: nočete videti, da sta nacizem, vrh tega pa še stalinizem, predvsem figuri Zla. V nasprotju s tem trdim, da če ju identificiram kot misli ali kot politiki, potem sem končno v položaju, da ju sodim, vi pa s hipostaziranjem sodbe konec koncev ščitite njuno ponavljanje« (str. 13–14). Očitek, da gre za neko sosledje, ki na koncu pripelje do tega, da Badiou o nacizmu ne govori, še več, da ima morda celo še kaj lepega povedati o njem, kratko malo ne vzdrži. Tekst nam govori nekaj drugega: nacizem hočem misliti, da bi razumel, kako je mislil samega sebe – in da mi ne bi mislili tako oziroma da bi lahko mislili radikalno drugače.

**JANKO KOS:** Ja, ta odlomek imam v spominu, vendar mi je zbudil pomisel, da ga Badiou izreka iz zadrege, ker bi bralec, ki izhaja iz celotnega konteksta njegove knjige, utegnil narediti drugačen sklep.

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** S tem se ne strinjam povsem, ker sem imela priložnost brati tudi druga Badioujeva dela, v katerih je eksplicitno omenjen Auschwitz. Badiou seveda odločno nasprotuje vsakršni sakralizaciji Auschwitza. Ta zanj ni absolutno zlo, nič tako grozovitega, da bi paraliziralo mišljenje. Zato v nasprotju z večino sodobnih teoretikov vztraja pri tem, da je bil nacizem neka določena politika, kar v njegovem besednjaku pomeni: neka misel. Če namreč

nacizmu odrečemo status politike, po njegovem sploh ne moremo razumeti, kako je do njega prišlo. Muči pa ga ravno problem: kako je takšna politika sploh mogoča?

V *Etiki* Badiou pokaže, kako je mogoče ločiti pravi politični dogodek od golega simulakra dogodka, se pravi revolucijo emancipatorične politike od nacionalsocialistične revolucije. Težava je po njegovem prav v tem, kako prepoznati pravi politični dogodek. Simulakrum oziroma dozdevek političnega dogodka in pravi politični dogodek imata namreč nekatere skupne poteze: oba pomenita neko prekinitev, pretres dane situacije, zarezno med prej in potem. Razlika se pokaže na ravni univerzalnega oziroma naslovitve. Dogodek se naslavlja na vse, je za vse, nikogar ne izključuje, ker ne predpostavlja nobenega vnaprej določenega atributa, ki naj bi ga imeli tisti, na katere se naslavlja. Zato je nujno artikuliran na praznino. Nacizem pa, prav nasprotno, predpostavlja neko določeno substanco, predikate, ki naj bi jih imeli tisti, ki sodelujejo pri novem projektu. Ključnega pomena pri tem je, da Badiou pokaže, kje so podobnosti med pravim dogodkom in nečim, kar je zgolj simulakrum.

Skratka, Badiou poskuša tako rekoč na formalni, načelni ravni zarisati demarkacijsko črto med emancipatorično in izključevalno politiko, kakršna je bila nacionalsocialistična. Se pa strinjam z vami, gospod Kos, da je njegov sogovornik Nietzsche, in sicer že dalj časa. Sam je celo večkrat dejal, da ga mika napisati knjigo o Nietzscheju, vendar nekako ni prišel do tega, da bi jo zares napisal. V njegovi misli bi lahko prepoznali veliko nietzschejevskih motivov, kar ne preseneča, ker ga Nietzsche zanima kot eden izmed osrednjih antifilozofov, ki imajo v kontekstu njegove koncepcije filozofije ključno vlogo Drugega, lahko bi rekli tudi imamentnega kritika filozofije same. Filozofija je zato nenehno pred nalogo, da zavrne antifilozofijo oziroma da najde nove argumente proti antifilozofski kritiki. Nietzsche kot kritik Platona je torej za Badiouja, ki svojo filozofijo razume kot vrnitev k Platonu, res zelo dobrodošel sogovornik, ker za-

hteva, da na novo premisli, kaj pomeni ponoviti Platonovo gesto dandanes.

**RADO RIHA:** Mene je obsedla predvsem tale misel: prav ob Badioujevi knjigi lahko opazimo, da je že v samem Marxu to, kar je pozneje povsem jasno izrekel Nietzsche. Marxova apoteoza delavskega razreda, ki se bo razširil, ki se bo okreplil, ki bo velika moč zgodovine, je samo posebna varianta volje do moči. Kako je z intenzivnostjo življenja, ali je Nietzschejeva lastnina ali pa leži kot temelj že v Marxovem projektu osvobojenega človeka, ne vem, vendar bi se dalo razmišljati tudi o tem. Kakor koli že, konflikt, ki ga v bralcu sproži Badioujeva knjiga, je po mojem povezan z vprašanjem, ali je res treba zaničevati navadnega človeka, ki ne želi drugega kot preživeti oziroma si želi le nekaj malega užitka. Ali ga je res treba izničiti? V zadnjem poglavju Badiou izrecno pravi, da takšen človek ni vreden, da preživi. Da naj – zdaj ne morem recitirati na pamet, ampak gre prav za to – izgine. To so zanimive misli. Dovolj radikalne, da se moraš odločiti, ali si nadčlovek ali ne.

**ŽIGA CERKVENIK:** Po mojem tu nikakor ne gre za vprašanje nadčloveka, ampak za vprašanje subjektivnosti. Z drugimi besedami, gre za vprašanje temeljne pozicije, na katero se postavi Badiou, ko pravi, da je človek več kot zgolj žival, ki ji gre kratko malo za preživetje. Človek ima zmožnost dostopa do neskončnosti – to je Badioujeva temeljna ontološka pozicija.

Po drugi strani se mi zdi, da je nocojšnji pogovor spravljen na plan precej napačno recepcijo Badioujeve knjige, lahko bi rekel celo nerazumevanje, pravzaprav nerazumevanje v polnem pomenu besede, ki ga je tej besedi dal francoski filozof Jacques Rancière – tu kratko malo ni skupnega jezika. Ves ta govor o apologiji oziroma apologetiki totalitarizma, celo terorja – Badiou nikjer ne reče ničesar podobnega, nasprotno. Na platnico svoje knjige je postavil citat iz Sartrove drame *Zaprta v Altoni*, poleg tega pa se eksplicitno distancira od slavnega Franzovega stavka: »Jaz bom odgovarjal za

to stoletje.« Pravi namreč, da njegov namen ni podeliti 20. stoletju smisel za nazaj ali celo prevzeti odgovornost za vsa dejanja in strahote, ki so se zgodile v njem, ampak samo misliti to stoletje, kot se je mislilo *sámo*. To ni apologija, ravno nasprotno. Badiou poskuša končati nikoli končana prerekanja o tem, kdo je kriv za vse, kar se je dogajalo v 20. stoletju, da bi končno lahko začeli *misliti* to, kaj je to stoletje dejansko naredilo oziroma *sámo* mislilo. Po mojem je to ključna distinkcija, in ker jo Badiou vpelje v uvodu oziroma predgovoru svoje knjige, se mi zdi, da je moramo jemati kot toliko bolj težno ali vsaj tematsko.

**VID SNOJ:** Se lahko vmešam? K besedi me spodbuja to, o čemer se je pravkar govorilo, pa tudi odlomek, ki ga je iz Badioujeve knjige prebral Stojan in ki govori o tem, da je treba misliti nacistično zlo, ker če ga ne mislimo, nismo zmožni sodbe o njem in ga pač dopuščamo. Badiou v svoji knjigi misli tudi komunistično zlo – in ko ga misli, ga racionalizira –, vendar ne zato, da bi ga obsodil, ampak da bi ga upravičil. V nasprotju s kolegom, ki je govoril pred mano, menim, da gre v tem primeru za apologijo, v nasprotju z gospodom Riho pa, da Badioujevo zadržanje do skrivnosti ni resnično zadržanje, ki bi se vzdržalo posega v skrivnost in ji pustilo biti to, kar je. Badiou skrivnosti zla ne pusti biti skrivnost.

To se najlepše vidi v odlomku o stalinskih čistkah. Badiou trdi, da zanje obstaja racionalen razlog. Jasno in glasno. Pravi nekako takole: nihče ni verjel in še zdaj ne more verjeti, da sta bila Zinovjev in Buharin japonska agenta, za kar so ju obtožili in ju v takšno vlogo potisnili tudi na sodnem procesu. Nihče ni mogel verjeti in ne verjame, da bi bili montirani procesi resničnost, da bi bili kaj drugega kot fikcija, pa vendar za to, da so jih uprizarjali, obstaja racionalen razlog.

Dovolite mi, da zdaj preberem odlomek s strani 73. Mislim, da moram prebrati prav ta odlomek, ker vsebuje poanto Badioujeve razlage stalinskih čistk, čeprav se mi hkrati zdi, da sam po sebi ne deluje povsem jasno, še zlasti ne ob poslu-

šanju, in ga bom zato moral nujno predstaviti v svoji razlagi. Glasi se takole:

Menim, da je poanta naslednja [Badiou tu meri na poanto v zvezi s stalinskimi čistkami; izpuščam del njegovega stavka v oklepaju in nadaljujem z branjem]: realno, kot je razumljeno v svoji kontingentni absolutnosti, ni nikoli dovolj realno, da ga ne bi sumili dozdevka. Strast do realnega je nujno tudi sum. Nič ne more potrditi, da je realno zares realno, razen sistem fikcije, kjer bo igralo vlogo realnega.

Sam sem si ta odlomek lahko razložil tako, da sem v pojmu »realno« prepoznal partijo. Ta se tu pojavlja v dveh pomenih: kot nekje okrog leta 1937 realno obstoječa združba, hkrati pa tudi kot realno v ontološkem pomenu, kot to, kar premore biti, katere subjekt, ki je manko biti, nima in jo ravno strastno išče. Badioujeva misel, kot jo razumem, je, da se je v zvezi z realno obstoječo partijo porodil sum in da je bilo ta sum treba odvrniti, to pa z montiranimi procesi: s tem, da se je okrog partije zgradil »sistem fikcije« in da so bili v ta sistem v vlogi zarotnikov zoper njo vključeni njeni najzvestejši člani, njej sami pa je bila podeljena vloga realnega, se pravi tega, kar je v nasprotju z lažjo, ki se izdaja za resnico – v nasprotju z vsemi, ki se kljub videzu največje zvestobe samo pretvarjajo –, v resnici resnično. In partija, nosilec vloge realnega v fikciji montiranih procesov, je iz njih na koncu izšla kot realno samo.

Podoba je tale: realno obstoječa partija, partija v senci suma, osumljena glede na trdo vsakdanjo resničnost, v kateri je obstajala in vladala, da ni resnično to, kar se predstavlja, da je – in na drugi strani, po prehodu skoz fikcijo montiranih procesov, spet partija, vendar očiščena suma, tisto realno, spet dobljeno realno. Pa vendar: ali je realno v odlomku, ki sem ga prebral, res isto s partijo? Po čem si to lahko mislimo? Čeprav partija v odlomku sploh ni omenjena, si to lahko mislimo po stavku, s katerim Badiou sklene svojo predstavitev stalinskih čistk. To je Stalinov stavek, ki se glasi: »Partija postane močnejša le tako, da se prečisti.« V

mojem branju ta stavek na koncu, v poanti, vzvratno kaže na to, da ima Badiou, ko v navedenem odlomku govori o realnem, ves čas v mislih partijo.

Stalinov stavek je temeljni kamen Badioujeve razlage. In to sporen. Ne vem, od kod izhaja, in tega tudi Badiou ne pove, vendar v njem prepoznavam ideološko geslo, ki je glede na odsotnost konteksta, v katerem je bil izrečeno, lahko oboje, poziv k čiščenju in hkrati upravičenje zanj. Brati ga je mogoče kot imperativ (»Partijo je treba prečistiti«) in kot utemeljitev (»Tako postane močnejša«). Problem pa je v tem, da Badiou iz *ideološkega gesla naredi racionalno resnico*. Resnico stalinskih čistk, seveda.

Na to, iz česa izvirajo te čistke, najbrž gledamo različno, in kar bom zdaj rekel, se bo nemara slišalo zelo, celo preveč preprosto: izvirajo iz popolne, nedoumljive blaznosti, s tem da sta se na neki poziciji moči nemara skombinirala strah in krutost in se je strahovit strah zase ves čas preobračal v pošastno krutost do drugih. Toda to je že psihološka etiologija, ki v resnici ne pojasnjuje ničesar. Radikalno zlo je racionalno nerazložljivo. Badiou pa naredi prav to: *radikalnemu zlu najde racionalen razlog*. S tem ko ideološkemu geslu da status racionalno izraženega pojasnila (kot da to geslo ne bi bilo le ena izmed manifestativnih kretenj, ki jih predvideva ideološki aparat), za stalinskimi čistkami zagleda načrt, pamet, na katere snovanje jih je mogoče speljati. Čistke postanejo dejanja, ki imajo namero, čiščenje dobi smisel. Zlo, ki se je pri tem godilo, je racionalizirano. Badioujeva sugestija je, da če nekaj lahko mislimo – in, misleč brez meščanskega ali humanističnega sentimenta, razumemo –, lahko to tudi sprejmemo. Sprejmemo onstran morale. Eksces zla, ki je izbruhnil na plan v stalinskih čistkah, je za nas lahko sprejemljiv onstran moralnega dobrega in zla kot nekaj, drznem si reči, vendarle dobrega. Dobrega, ker racionalnega. Ker se v tem zlu, ne glede na žrtve, razkriva *racionalno samoprojektiranje subjekta*, se pravi, navsezadnje, *njegovo realno*. Realno je projekt, je projektil, ki seje žrtve tudi med privrženci, ne

le med nasprotniki. V takšnem gledanju je po mojem velika perverszija uma, ki je v globoko iracionalni zadevi prepoznal racionalno jedro.

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** Rada bi replicirala, ker se čutim izzvano. Odlomek, ki ste ga citirali, sem sama brala kot kritiko in ne kot apologijo partije. Mislim, da je problem, ki ga hoče Badiou v tem kontekstu izpostaviti, problem implikacij imanence. Afirmirati imanenco v politiki namreč pomeni vleči konsekvence iz tega, da ne obstaja instanca, ki bi odločala o tem, kaj je dovoljeno in kaj ni, instanca, ki bi bila poklicana, da izreka absolutno resnico. Toda cena za to, da take instance ni, je neznosna negotovost. In poistovetiti partijo z instanco odločanja za Badiouja že pomeni beg pred negotovostjo, ki jo prinaša dogodek kot radikalna prekinitiv. Torej, če še enkrat ponovim: pri njem ne vidim apologije partije. Država-partija, ki odloča o vsem, že napoveduje propad revolucije, izdajo dogodka. Zato po mojem nikakor ni naključje, da se Badiou navezuje na Maleviča kot izumitelja svojevrstne prakse odtegotovanja, vzpostavljanja minimalne razlike, ki je alternativa logiki destrukcije. Ta logika je namreč smrtonosna past. Gre za neskončno očiščevanje realnega in s tem uničevanje vsega, kar naj bi se lažno predstavljalo kot realno – neskončno zato, ker ni kriterija, ob pomoči katerega bi lahko ločevali realno od dozdevkov realnega, kar seveda pomeni, da lahko sum pade na vsakogar in da nihče ni na varnem.

Še enkrat, ne strinjam se z vašim branjem Badiouja, kolega. Dodala pa bi še nekaj. Nobena skrivnost ni, da Badiou vidi v Leninu političnega inovatorja, nikjer pa ničesar podobnega ne trdi o Stalinu. In če povzdiguje Mao, je to zato, ker je ponovil Leninovo gesto, se pravi, ker je iznašel neko drugo obliko politične organizacije, ki ravno ni partijska. Mao je zanj namreč nekdo, ki je prek eksperimentiranja z novimi organizacijskimi oblikami presegel partijsko paradigmo.

**STOJAN PELKO:** Lepota Philologosa je, da v živo upri-zarja ljubezen do besede – in da v besedah vedno najdemo zaveznice. Zato se tudi lahko gremo igro »z odlomkom na



odlomek«. Tudi tokrat pa moram odgovoriti, da je bila omejena le ena izmed alternativ. V tekstu namreč spet najdemo dve orientaciji: eno, ki se s tem, ko sprejme destrukcijo kot tako, zaplete v neskončno očiščevanje, in drugo, ki poskuša *izmeriti* neizogibno legitimnost in ki jo Badiou imenuje »odtegovalna« orientacija. Ne gre torej za rešitev, ampak prav za »osrednjo razpravo v tem stoletju: destrukcija ali odtegnitev?« (str. 75). Na tej točki Badiou izreče – če lahko tako rečem – maoistično samokritiko na svoj račun. Najprej prizna, da se je skrtil za Mallarméjevo izjavo: »Destrukcija je bila moja Beatrice,« potem pa pravi, da je v knjigi *Bit in dogodek* iz leta 1988 izpeljal eksplicitno samokritiko v zvezi s tem in pokazal, da lahko odtegovalna misel negativnosti premaga slepi imperativ destrukcije in očiščevanja. Priče smo torej njegovi lastni drami, poti od destrukcije k odtegnitvi.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Drži, samo poskusimo to prevesti. Badiou, kot to jaz razumem, pravi takole: »OK, na eni strani je stalinska logika očiščevanja, v kateri vladata blaznost in destrukcija, in to zavračam. Imaš pa tudi drugo možnost, ki je racionalna: tu čistiš le tisto, kar je nujno.«

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** Ne strinjam se s tem, da gre pri drugi opciji za čiščenje nujnega. Pri Badiouju gre ves čas za problem, kako iz nečesa, kar je radikalno kontingentno in čemur pravi »dogodek«, rigorozno vleči posledice. Zanj je osrednji problem, kako je mogoče biti zvest dogodku, če pa je ta radikalno kontingenten. Zanimivo je, recimo, kako v *Teoriji subjekta*, v kateri je destrukcija tako rekoč prepoznavno znamenje novosti, zoperstavi Sofokla in Ajshila, se pravi Antigono in Oresta. Zakaj se mu Ajshil zdi zanimiv? Ker pokaže neko drugo, ne-tragično možnost izhoda. Namesto da bi bil Orest kaznovan za uboj, kot zahteva stari zakon maščevanja, Ajshil pokaže, da je neskončno verigo ubojev in maščevanj mogoče pretrgati z ustanovitvijo nove instance za reševanje sporov. Pri njem se vzpostavi nova instance razsojanja, ki implicira moment reflektirajoče sodbe, in to seveda nima ničesar skupnega s partijo. Gre za novo prakso

deliberacije in odločanja neodločljivega, ki subjektu omogoči, da se iztrga iz mehanične logike zob za zob. Skratka, v nasprotju z večino francoskih intelektualcev, ki jih fascinira tragični lik Antigone, Badiouja bolj fascinira odkrivanje rešitve, ki ravno ne zahteva žrtvovanja tega, čemur sam pravi »človeška žival«.

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Badiouja očitno beremo na zelo različne načine. No, želel sem reči še nekaj. Gospod Kos je mimogrede omenil Ameriko. Pomembno jo je – kot simbol – pritegniti v debato. Kar zadeva družbeno, politično kontekstualizacijo Badioujeve knjige, se je namreč pomembno zavedati, da gre za produkt defetistične misli, poskus visoke intelektualne utemeljitve političnega angažmaja ideološke frakcije, ki je imela v svojem teoretskem primežu tako rekoč pol sveta, vendar ga je izgubila. V političnem vakuumu, v katerem so ZDA na politični ravni zmagale pravzaprav na vseh frontah, ima levica potrebo po tem, da teoretsko na novo zasnuje svojo zgodbo. Tragično pa po mojem je, *kako* to počne – prav zaradi pristnega in smiselnega začetnega protiglobalističnega in protikapitalističnega vzgiba. Najprepričljivejši, najbolj politično mobilizirajoči strani v Badioujevi knjigi sta strani 45 in 46, na katerih kataloško našteva grozote, ki se dandanes dogajajo v nerazvitem svetu ...

**STOJAN PELKO:** Stroški za parfume....

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Ja, recimo da bi to, kar Evropa v enem letu porabi za parfume, lahko rešilo problem lakote v Afriki ... Takšna strašljiva dejstva nedvomno zahtevajo radikalno protikapitalistično politiko, nikakor ne prokapitalistične ali kvazidemokratske, ki to nepravilnost podpira. Toda če se leva politika dandanes teoretsko konstituira na takšnih temeljih, kot jih slutimo pri Badiouju – na sprejemanju in rehabilitiranju svoje lastne zločinske dediščine –, kljub svoji kvaziradikalnosti v resnici ponavlja stare vzorce. In to je najbolj grozljivo, namreč da se spet vzpostavlja umetni miselni in politični »ali – ali« med nostalgijo po sovjetih in kapitalizmom z njegovimi političnimi vrednotami. Da se na

levici ne zasnuje politična refleksija, ki bi se znebila te nostalgije, in sicer korenito. Z deli Guya Lardreauxa in Christiana Jambeta se je v francoskem maioizmu sicer že razprla nova duhovna perspektiva, ki pa je bila očitno prezahtevna ...

**PRIMOŽ KRAŠOVEC:** Badiouju težko podtaknemo, da zagovarja realno obstoječe socializme. Njegov véliki projekt je ravno razločevanje med različnimi, protislovnimi elementi znotraj komunističnih projektov. To, kar zagovarja – ali pa se mu zdi vredno ohraniti ali morda nadaljevati –, so tako imenovane politične sekvence, se pravi sekvence dejanske revolucionarne akcije, in ne termidorji, policijske države ter državni terorizem, ki revolucionarnim sekvencam sledijo. Zato je Badiouju všeč Kitajska, ne navdušuje pa se pretirano nad Sovjetsko zvezo, vsaj ne v času stalinizma. Kitajska mu je všeč, recimo, zaradi politične mobilizacije množic v času kulturne revolucije in tako naprej. To bi težko označili za nostalgijo ...

**GORAZD KOCIJANČIČ:** Razumem, da ima Badiou raje Kitajsko od Rusije. Toda kaj je bila socialistična Kitajska? Kaj je pomenila v zgodovinskem smislu? Koliko uničenih milijonov človeških življenj je bilo tam? Zakaj in v imenu česa se je to dogajalo? Škoda, da se politično občutljivi ljudje, ki se zavedajo problemov današnjega sveta in bi radi odpravili vnebovpijoče krivice, z Badioujem zatekajo k nostalgiji po Mao Zedongu. To je nedvomno popolna zabloda, ki samo krepi desnico. To govorim z anarhističnega, torej levičarskega stališča, vsekakor ne z desničarskega, da ne bo nesporazuma.

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** Gotovo je, da gre tu za vprašanje dediščine. Ampak kaj je ta dediščina? To, kar hoče Badiou povedati, ko resno obravnava Mao, je tole: zgled kulturne revolucije kaže, da nikoli ne moremo imeti recepta za naprej, kako ravnati, kaj storiti v konkretni situaciji. Zato se ne strinjam z vami, da sta Rusija in Kitajska dediščina, saj gre za neponovljive invencije. Oktobrska revolucija, kitajska kulturna revolucija ali pa, če navedem Badioujev zgled iz

umetnosti, Mallarmé – vse to so zanj invencije, torej nekaj neponovljivega. To, da se je zgodilo nekaj novega, po mojem pomeni, da se ne moremo ničesar naučiti iz starega in da nam pretekla izkušnja ne more biti v oporo. Edino, kar se lahko naučimo, ko nastopi taka radikalna zarez, je soočenje z negotovostjo, kako ravnati v razmerah neodločljivosti. Dediščina torej ni nekaj, kar vlečemo za sabo. Navdihuje nas lahko samo to, da »ljudje mislijo«, kot pravi Badiou, da so zmožni v konkretni situaciji najti rešitve za probleme, ki se pojavljajo v njihovem času. Ne gre torej za to, da bi bilo – ker so sovjeti iznašli novo politično formo ali pa ker je Mallarmé izumil novo pesniško formo – to formo mogoče uporabiti v kaki prihodnji situaciji v politiki oziroma v pesništvu.

**PAVEL FAJDIGA:** Težko je zaznati, da bi bil Badiou v položaju negotovosti. Jasno namreč trdi, da vsaka novost nastane epsko in da je nasilna. Prav tako trdi, da trpljenje navadnega človeka ne zmanjšuje pomena revolucije. Njegovo stališče je jasno in natančno postavljeno. Zato osebno nimam nobenega dvoma o tem, kaj želi sporočiti. S tem se lahko samo še strinjam ali pa ne. Badiouju je povsem jasno, da vsaka novost nastane s prelomom. S tem se moram sprijazniti, biti pogumen. Vedeti moram, da je to resnica zgodovine in da sem kot človek del te zgodovine. Skratka, osebno ne vidim, kje se pojavlja njegova negotovost. Svojo *deliberatio* je že opravil. Se je že odločil.

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** Ja, deliberacijo je že opravil, na tej točki se je že odločil, da so mogoče radikalne prekinitev. Glede tega gotovo ne omahuje. Vendar prekinitev zanj pomeni prav to, da ni nobenih navodil, kako ravnati. Takšen prelom tudi pri njem implicira moment reflektirajoče sodbe, se pravi, da je izhod iz zagate šele treba najti. To je tista negotovost, o kateri sem prej govorila. Po Badiouju francoska in oktobrska revolucija ne ponujata receptov, ki bi jih lahko aplicirali na svojo situacijo. Starih rešitev ni mogoče prenašati na nove situacije.

**PAVEL FAJDIGA:** Vseeno mislim, da Badiou prevzema nekatere »lekcije« iz preteklosti. Ko, recimo, govori o kulturni revoluciji na Kitajskem, sicer pravi, da je bila strašna, vendar ima pri njenem vrednotenju izredno visok tolerančni prag. Ob takšnih odlomkov v njegovi knjigi mi je prišlo na misel, da bi se enako lahko izražal Joseph Goebbels ali srednjeveški papeži, ljudje popolnoma drugačnega prepričanja. Ko oznanjamo absolutno resnico in novost, je naš tolerančni prag absolutno visok.

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** Ja, vem, ampak saj on ni tista instanca, ki razglašča absolutno resnico.

**PAVEL FAJDIGA:** Res je, vendar je on tisti, ki trdi, da gre pri Mau za novost. Zato tudi prenese, kar se je zgodilo med kulturno revolucijo.

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** Badiou kitajsko kulturno revolucijo nedvomno prepozna kot novost, vendar to, kar ga fascinira, niso žrtve, ni pobijanje, ni moment blaznosti. Fascinira ga ugotovitev, do katere so prišli Kitajci sami, namreč da stare paradigme niso več uporabne in da je treba iskati novo rešitev. Skratka, zanima ga iskanje novega. Dobro, vi pravite, da je njegov tolerančni prag visok ...

**PAVEL FAJDIGA:** ... v knjigi piše dobesedno tako.

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** To pač jemlje v zakup. Vseeno pa mislim, da je poudarek pri njem na iskanju nove poti, poti, ki še ni bila utrta, skratka, da ne gre za razglašanje resnice s pozicije gospodarja.

**VLADIMIR GAJŠEK:** Znano geslo iz internacionale pravi: »Bili smo nič, bodimo vse.« Mislim, da so se v imenu tega »nič« in »bodimo vse« dogajali ne samo gulagi in ustrelitve, ampak tudi vse revolucijske perverzije, ki so postavile »nič« v »vse«. O tem nas je poučil Dušan Pirjevec, ki je bil komisar in se je spoznal na revolucijo. Badiou pa govori kot tipičen Francoz. Sodobna francoska miselna in politična situacija, tudi če pomislimo na Sarkozyja in tako naprej, je povsem drugačna od naše slovenske. Vi, gospa Šumič Riha, ki se že leta ukvarjate s francosko filozofijo, veste, da ima drugačno

obeležje. Navezanost francoskih filozofov, pa tudi umetnikov na komunistično partijo je včasih prav smešna. Skratka, gre za poseben kontekst, ki je drugačen od našega.

**JELICA ŠUMIČ RIHA:** To je res. Če odmislimo francoski kontekst, Badiouja res ni mogoče razumeti.

**PAVLE RAK:** No, če ta kontekst vzamemo malo širše, ko govorimo o francoski intelektualni »sceni« 20. stoletja, sploh ni čudno, da je njen referenčni avtor prav Nietzsche: Nietzschejev referenčni koavtor je markiz de Sade. In ob tem imamo lahko cel kup pomislekov, ki smo jih nocoj že slišali. Fascinacija s transgresijo, zločinom (družbenim ali individualnim), z de Sadom ali Kitajsko in njeno kulturno revolucijo, se lepo vpisuje v kontekst fascinacij francoskih intelektualcev 20. stoletja. Najprej so bili fascinirani z leninizmom, potem s stalinizmom. Potem ko je fascinacija s stalinizmom minila, je bil nekaj časa v modi titoizem, pa Kitajska, pa Kuba (vmes so imeli še avanturo s Kambodžo in Rdečimi Kmeri). Nekateri so po Kubi našli Miloševića in beloruskega predsednika Lukašenka, in ta niz verjetno še ni končan. Obstaja še Severna Koreja, v tem svetu še ni vse izgubljeno. Še naprej se naprezamo, da, kot je bilo nocoj rečeno, to, kar je nevidno, postane vidno.

Vendar se to naprežanje da opisati s staro zgodbo o novih kraljevih oblačilih. V njej gre prav za naprežanje, da bi videli tisto, česar ni. Ali v našem primeru, da bi rešitev družbenih in zgodovinskih problemov videli tam, kjer je ni. Nekateri se močno trudijo, drugi – otroci, nepoučeni, nevedneži vseh vrst – pa brez posebnega truda vidijo, da tam ni ničesar. Ampak ker se referenčne osebe močno trudijo, se moramo vsi vsaj delati, da se trudimo videti nekaj namesto nič. Večkrat imam vtis, da gre pri francoski filozofiji, čeprav je zelo fascinantna, za takšno naprežanje.

**JANKO KOS:** Smem še nekaj pripomniti? Moj vtis ob Badioujevi knjigi je vendarle ta: Badiou, preprosto rečeno, na življenje oziroma svet ne gleda z moralnega stališča. Moralnost zanika, tako kot stoji Nietzsche onkraj dobrega in

zla. Mislim pa, da je njegov instinkt estetski, kajti to, kar ga fascinira v 20. stoletju, je silovito, sijajno, krvavo, kruto dogajanje – in to so seveda estetski prizori. Ni naključje, da 20. stoletje razume skoz literaturo, avantgardo, Maleviča in tako naprej. To je estetika. Moška estetika, seveda. Če smo odkriti, je tudi Nietzsche filozof moških za moške, ne za ženske. Nietzschejeva filozofija ni ženska filozofija. Razloge za to bi verjetno morali poiskati pri Camilli Paglia, ki se mi zdi najboljši interpret tega, kaj je moško in kaj žensko, zoper feminizem.

Kakor koli že, tu je osrednja figura Nietzsche, in sicer tudi glede tega, kje stoji Badiou. Verjetno je Badiou vrhunski estetik, v nasprotju s Sartrom, ki je v resnici moralist, estetsko prazen. Hvala lepa.

**PAVEL FAJDIGA:** Vsem se lepo zahvaljujem za obisk in sodelovanje. Debata je bila izredno zanimiva in precej razgibana. Upam, da ni bila preostra in da sta se nocojšnja gosta dobro počutila med nami. Vabim vas še na kozarec vina in sproščen klepet.



### Kaj je *Philologos*?

To poimenovanje je mogoče različno razumeti.  
V sebi lahko skriva avtorski podpis društva.  
Kot večpomenska sestavljenka, philo-logos,  
lahko, nadalje, označuje »filozofsko besedo«,  
torišče filozofske metagovorice oziroma refleksije. Ali  
pa, navsezadnje, meri na to, kar takšna efleksija pred-  
postavlja – na »ljubezen do besede« –,  
oziroma na »tistega, ki ima rad besedo«  
in ki to ljubezen tudi dejavno izraža  
v branju – na filologa.  
*Philologos* je javna inscenacija filologije  
v najširšem pomenu.

### NASTOPAJOČI

- Borja Bolčina • Žiga Cerkvenc • Jan Ciglencečki •
- Pavel Fajdiga • Vladimir Gajšek • Tine Hribar • Monika Jerič •
- Romuald Jovan • Alenka Jovanovski • Milica Kač •
- Branko Klun • Gorazd Kocijančič • Janez Koman • Janko Kos •
- Edvard Kovač • Aleš Košar • Manca Košir • Primož Krašovec •
- Danilo Likar • Boris A. Novak • Katarina Marinčič •
- Marko Marinčič • Jure Mikuš • Nada Pagon •
- Vlasta Pecheiner Klander • Stojan Pelko • Pavle Rak •
- Rado Riha • Janko Rožič • Vid Snoj • Brane Senegačnik •
- Janez Strehovec • Tomaž Šalamun • Boris Šinigoj • Alen Širca •
- Igor Škamperle • Lenart Škof • Jelica Šumič Riha • Andrej Ule •
- Marko Urbanija • Marko Uršič •