

RISBE, RAZRISI

UMETNOST IN MIŠLJENJE

Martin Heidegger -		
Shinichi Hisamatsu:	Umetnost in mišljenje	5
Tine Hribar:	Fenomen Bernikovega slikarstva	9

ESTETIKA IN ETIKA

Janko Lozar:	Frederic Jameson in postmoderna umetnost	57
Rok Svetlič:	Lytardov prispevek k sodobni etiki	75
Valentina Hribar		
Sorčan:	Kritika Heideggrove recepcije Nietzscheja v sodobni francoski filozofiji	101

ČAS, RITEM, PROSTOR, MERA

Evanghelos		
A. Moutsopoulos:	Pojem kairosa (pravega trenutka) in njegovi sodobni filozofski vidiki	129
Tracy Colony:	Čas in umetniško delo	143
Bernhard Waldenfels:	O ritmu čutov	161
Miguel de Beistegui:	Heidegger in kraj arhitekture	189
Damir Barbarić:	Umetnost in mera	225
Jože Hrovat:	Telo in lepota ideal	257

DOBA PODOBE SVETA

Renato Cristin:	Razum in subjektiviteta po postmoderni	275
Dean Komel:	Apriorij svetovnosti, hermenevtika vmesnosti in medkulturnost	303

RECENZIJE

Eugen Fink		327
------------	--	-----

IZVLEČKI

331

NOTES ON CONTRIBUTORS

Günter Figal is Professor of Philosophy at the University of Tübingen.

Pavel Kouba is Professor of Philosophy at the Charles University of Prague.

Bernhard Waldenfels is Professor of Philosophy at the Ruhr University of Bochum.

Eric Sean Nelson is PhD candidate in Philosophy at the University of Memphis.

Dean Komel is Associate Professor of Philosophy at the University of Ljubljana.

Andrina Tonkli-Komel is Assistant Professor of Philosophy at the University of Ljubljana.

Dan Zahavi is Senior Researcher at the Danish Institute for Advanced Studies in the Humanities, Copenhagen.

Önay Sözer is Professor of Philosophy at the Boğazçi University of Istanbul.

Guy van Kerkhoven is Professor of Philosophy at the Ruhr University of Bochum.

Philip Buckley is Professor of Philosophy at the McGill University of Montreal.

Ivan Blecha is Assistant Professor of Philosophy at the University of Olomouc.

Ion Copoeru is Associate Professor of Philosophy at the University of Cluj.

Silvia Stoller is Lecturer at the University of Vienna (Department of Philosophy) and currently Researcher at the University of Nijmegen (Department of Philosophy).

Janko Lozar is post-graduate student at the University of Ljubljana (Department of Philosophy).

Minja Fabjan is post-graduate student at the University of Ljubljana (Department of Philosophy).

PHAINOMENA

CONTENTS VOL. 11, NO. 39-40, 2002

GRAPHS, DIAGRAMS

ART AND THINKING

- 5 Martin Heidegger – Shinichi Hisamatsu: Art and Thinking
9 Tine Hribar: The Phenomenon of Bernik's Painting (Image and the Gaze)

AESTHETICS AND ETHICS

- 57 Janko Lozar: Frederic Jameson and Postmodern Art
75 Rok Svetlič: Lyotard's Contribution to Contemporary Ethics
101 Valentina Hribar Sorčan: Criticism of Heidegger's Reception of Nietzsche in French Contemporary Philosophy

TIME, RYTHM, SPACE AND MEASURE

- 129 Evangelhos A. Moutsopoulos: The Notion of Kairos (the Right Moment) and Its Contemporary Philosophical Aspects
143 Tracy Colony: Time and the Work of Art
161 Bernhard Waldenfels: On the Rhythm of Senses
225 Damir Barbarić: Art and Measure
257 Jože Hrovat: The Body and Beauty's Ideal

THE AGE OF THE WORLD PICTURE

- 275 Renato Cristin: Reason and Subjectivity after Postmodernism
303 Dean Komel: The A Priori of World, Hermeneutics of the Intermediacy and Interculturality

BOOK REVIEW

- 327 Eugen Fink

- 331 ABSTRACTS
-

UMETNOST IN MIŠLJENJE

UMETNOST IN MIŠLJENJE

3

UMETNOST IN MIŠLJENJE

Pripravil Tine Hribar

M. Heidegger – S. Hisamatsu

UMETNOST IN MIŠLJENJE

Protokol seminarja z 18. maja 1958

Heidegger: Rad bi poskusil, izhajajoč z evropskega stališča, dojeti bistvene poteze umetnosti. Vprašanje, ali ima dandanes umetnost sploh še kako vlogo, je neogibno. Seminar bi začeli z vprašanjem, kako to, čemur pravimo vzhodnoazijska umetnost, razume samo sebe. Čisto konkretno bi vprašali, predstavljajoč različnosti vzhodnoazijskega sveta, ali v njem sploh lahko govorimo – v našem pomenu - o umetnosti in umetninah. Obstaja na Japonskem ime za »umetnost«?

5

Hisamatsu: Na vprašanje ni težko odgovoriti. Umetnost v modernem (zahodno-estetiškem) pomenu obstaja na Japonskem približno od sedemdesetih let. Gre za presaditev in prevod. Japonci smo prevzeli vse zahodne pojme, obenem pa smo se oprli na svoje lastne korenine. Ob prenosu smo tvorili predvsem zloženske. Tako »gei« prvotno pomeni umetnost kakega zmorenja sploh, umeti nekaj narediti. Zloženka »gei-jiz« pa potem podaja pomen zahodnega estetiškega pojma umetnosti.

Heidegger: Kaj je bilo poprej? Ste v umetnini prej videli predvsem *podobo*? Kakšno je izvorno izkustvo umetnosti, pred privzemom evropskih pojmov? To je najbolj zanimivo.

Hisamatsu: Obstaja še neka stara beseda za »umetnost«; stara japonska beseda z globljim pomenom, ki je neodvisen od evropske pomenskosti. To je »geido«, pot umetnosti; »do« je kitajski »dao«, ki ne pomeni le poti kot metode, marveč gre za globok odnos do življenja, do našega lastnega bitja. Tako da ima ta umetnost odločilen pomen za življenje.

Heidegger: Rad bi se navezal na pogovor, ki sva ga imela z Vami na Dunaju, saj bi s tem lahko prišli za korak naprej v vpraševanju, ki smo se ga tu lotili. Evropska umetnost je v svojem bistvu določena z naravo predstavitve. Predstavitev (*Darstellung*: prezentiranje), *eidos* napravi vidljivo. Umetniško delo, slika, upodablja, napravlja vidljivo. Za vzhodnoazijsko umetnost pa je predstavitev ovira, podobnostno, podoba, ki napravlja vidljivo, pomeni prepreko.

Hisamatsu: Dokler je človek na poti k izvoru, je umetnost kot predstavitev podobnostnega zanj ovira. Ko pa je do izvora prišel, predstavitev identičnega ne pomeni več zapreke; tedaj postane prikaz izvorne resnice same.

Heidegger: Napisano, narisano ni več le ovira, ampak odprtje vira, napotilo na gibanje sebstva k izvoru.

6

Hisamatsu: Zenovsko umetniško delo je lepo, če iz njega živo govori pratemelj. Tedaj ima tudi opazujoči možnost, da se mu ta temelj pokaže.

Heidegger: Vzhodnoazijska umetnost ne proizvaja nič predmetnega, ki bi potem kot tako vplivalo na gledalca. Podoba ni simbol, ni prisposodba; marveč se s slikanjem, pisanjem gibljem k sebstvu.

Hisamatsu: Res, bistvo zarisane črte ni v simbolnem, temveč v gibanju. S takšnim pojmovanjem gibanja se povsem strinjam. Umetnina ni predmet, za katerim bi tičal pomen ali smisel, marveč učinkuje neposredno, kot gibanje. A dokler je govor o gibanju k izvoru, še nismo ali pa nismo več v njem. Ko pa smo v njem, se gibanje giblje samo.

Na Zahodu je izvor neko bivažoče, nekaj identičnega. V zenu pa je izvor brez oblike, *ne*-bivažoče. Vendar pa ta 'ne' ne pomeni gole negacije. Ta nič, ki je brez oblike, se lahko kot povsem brezoblično prosto giblje, se giblje lahko povsod in vselej. Iz tega prostostnega gibanja nastane gibanje, ki proizvede umetnino.

Heidegger: Ta praznina ni negativni nič. Če bi to praznino razumeli kot prostorski pojem, bi morali reči, da je praznina tega prostora ravno uprostorjenje, tisto, kar zbere vse stvari.

Hisamatsu: Z uprostorjenjem se povsem strinjam. To uprostorjenje mora biti prosto vseh vezi. Ne sme biti vezano na veljavnost. Pomeni svobodno učinkovanje zenovske resnice same. Lepota umetnine je v zenu v tem, da se brezlično uprisotni na nečem podobnostnem. Brez tega prisostvovanja brezličnega sebstva v likovnem zenovska umetnina ni mogoča. Lepoto si moramo v zenu torej vselej misliti v sovisnosti s svobodo izvirnega sebstva.

Lepota zenovske umetnine, njeno bistvo, je v svobodnem gibanju izvirnega sebstva. Če se to gibanje izrazi v likovnem, imamo umetnino. A ta prisotnost ni omejena na likovno v smislu umetnosti. Najvišja lepota je prej tam, kjer ne preostane ne forma ne struktura. Umetnost v zenu torej ni omejena na posebna področja. To gibanje lahko nastopi povsod.

Na mnogovrstne načine. Umetnost je povsod, kjer živi zen.

Heidegger: Postalo je jasno, da s svojo predstavo (namreč s predstavo neposredne stalne poti) sploh ne moremo priti tja, kjer Japonci že so. Zato bi rad končal s koanom, ki je bil mojstru Hakuinu najljubši: z dvigom roke. »Poslušaj zvok ploska ene roke!«¹

Prevedel Tine Hribar

¹ Martin Heidegger/Shinichi Hisamatsu: *Die Kunst und das Denken*, v: *Heidegger und Japan*, Jan Thorbecke Verlag, Messkirch/Sigmaringen 1989, prav tam, str. 212–215.

FENOMEN BERNIKOVEGA SLIKARSTVA

Popodoba in pogled

Janez Bernik je v intervjuju z naslovom *Beseda je dragocena, naj bo taka tudi poteza*¹ na vprašanje, ali verjame v popolni red, odvrnil, da ga ni. Morda ga je največ v naravi, a še tam nastajajo nenavadne stvari, ki občasno zrušijo vzpostavljeni red. Toda, dopolni svojo misel Bernik, obstaja tudi *vertikalni red: sveti red sveta*. Je ta red, drugačen od tistega v naravi in družbi, popolni red? Morda, a kaj pomeni?

9

Na to vprašanje odgovarja, lahko sklepamo, umetnost, saj je prav ona »sveta stvar, misterij«, torej zelo blizu, če ne najbližje svetemu redu sveta. A le tedaj, kadar biva iz svoje »izvirne svetlobe«, ki se ji iz naravnega in družbenega nereda lahko približamo edinole skozi katarzo. Skozi očiščenje, natančneje, očiščevanje, saj očiščenje »ni nikoli zares dokončno«. Temu ustrezno Bernikova zadnja grafična mapa, ki jo je poimenoval *Katharsis*, nosi podnaslov *Ad infinitum*; gre za neskončnost, ki pa dokončanih grafičnih odtisov ne zadeva. Ti so, enako kot risbe in slike, obsojeni na svojo do-končnost. Ne da se jih spremeniti. Moč jih je le uničiti. Uničimo jih, namreč kot take, tudi tedaj, če jih spremenimo. Kajti spremenjene risbe ali slike niso več to, kar so bile. So

¹ *Janez Bernik med umetniki eksistence – Beseda je dragocena, naj bo taka tudi poteza* (intervju Jelke Šutej Adamič), *Delo – Sobotna priloga* (7. junija 1997), str. 39.

druge, drugačne. Kot bi bili drugi in drugačni, če bi šli z akvatintno potezo kar čeznje, že odtisnjeni grafični listi.

Lahko pa naredimo kajpada nove grafične liste na podlagi predelanih, morebiti tudi v novi barvi odtisnjenih jedkanic. Ta postopek je Bernik konec sedemdesetih in konec osemdesetih let uporabil kar nekajkrat. Primerjajmo *Dokument V, 1965*, in *Dokument V, 1965/89*. Več ko dvajset let je minilo med njima. Drugi dokument, jedkanica in akvatinta, je čistejši; pisava s prvega je zbrisana, vnesena pa sta beli in črni križ, itn. Pred seboj imamo novo grafiko, čistejšo tako s čisto likovnega kot pomenskega vidika. Drugačna je tako njena sintaksa kot semantika.

To pa pomeni, da ima katarza, o kateri govori Bernik, dvojni pomen. Izraža se tako navzven kot navznoter. Zadeva tako umetnine kot umetnika. Najprej njega. Očiščevanje, izraženo v podobah, je predvsem samoočiščevanje. Ker ni nikoli dokončno, sledi slika za sliko, risba za risbo, odtis za odtisom. A ta nedokonč(a)nost ne pomeni, da se vmes ni ničesar spremenilo. Narobe. Spremenil se je tako umetnik kot njegove umetnine. Spremenila se je njegova podoba, predvsem lastna podoba o samem sebi.

10

Po obdobju katarze, izrecno dojete kot take, Bernikove podobe oživijo. Nekako od srede devetdesetih let postanejo ne samo bolj razgibane, ampak tudi bolj vedre. Kakor da bi se v njih naselilo novo veselje. Čeprav zastrto, je tu. Najpogosteje v obliki humorja. Ironije, zlasti pa sarkazma, pri Berniku nikoli ni bilo veliko. Bila je tragičnost. In zelo malo veselja. V osemdesetih letih skoraj le na podobah o izgubljenem sinu, ki se je vrnil v očetov objem. Zdaj pa podobe s humorjem, ki je za razliko od filozofske ironije ključen za umetnost, domala prevladujejo. Humor, ki tiči v njih, se kaže skozi igrivost osrednje, najpogosteje edine postave.

1. Katarza

Sarkastična je *Slovenska ikebana* (29. 11. 1988, datum nekdanjega državnega praznika ustanovitve Socialistične federativne republike Jugoslavije) z velikimi mučilnimi kleščami ter srpom in kladivom v »šopku«; motiv nahajamo, s primesjo ironije, tudi na novoletni voščilnici za leto 1988, na kateri harmonikar sedi na kupu sena z velikimi vilami in grabljami ob strani ter kladivom in

srpom pod svojimi nogami. Tragična so Bernikova dela (gvaši in slike), ki so nastala na začetku osemdesetih let in nosijo naslov *Anagoge*, pa tudi tista s konca osemdesetih let, stekajoča se v izostreno *Slovensko Guernico* (3. 7. 1988) in *Ikebano Moloh* (8. 8. 1988) z mrtvaškimi glavami. Navezujoča se na občutja tragiko presegajočega ciklusa o izgubljenem sinu, deloma pa zaznamovana z ironijo, je podoba dobrega pastirja (7. 5. 1987); ta na ramenih nosi ovco, stopa naravnost proti nam – ena redkih slik, s katere gledajo oči – skoraj – prav nas, toda pastirska palica se je znašla med nogama, tako da se korakajoči vsak hip lahko spotakne.

Slike očiščevanja v vodi – s krvavo rdečo postavo (17. 10. 1993) izrazito, z zeleno postavo in z rdečimi kapljami krvi na sebi (19. 7. 1994) manj – so še zmerom predvsem tragične, z vidika vzdušja travmatične. Od tragičnega vzdušja pa se ob vrsti pokrajinskih slik poslavlja podoba (27. 7. 1995 – 19. 12. 1996) s postavo, ki spominja na budističnega meniha: v rumenem oblačilu sedi na nevidnem sedežu, nogi ima položeni na bel krog (ta je na rumeni podlagi, nekoliko svetlejši od njegovega oblačila), tudi prepasan je z belim pasom, roki ima sklenjeni kot v molitvi, plešasto ali obrito glavo z zaprtimi očmi sklanja v globoko kontemplacijo.

Nato pa se začne ples. Smo pred slikami z igrivimi držami na robu kroga (23. 9. 1996), v igri s krogom (3. 12. 1996), kača, poprej vselej na preži, pa pred barvno umirjenim možakom v vodi (15. 12. 1996), kakor da beži. Isto se od srede devetdesetih let naprej dogaja tudi na risbah. Nikakršno naključje ni, da se Bernik v intervjuju spomni prav Kocbekovega stiha, prvega stiha iz njegove poslovilne pesmi, ki zazveni v obžalovanje: *Nisem se dovolj naigrjal z besedami ...* Bernik Kocbekovo nikalno obliko zaobrbe v trdilno, tako da navedbo pretvori v brezpogojno ugotovitev: »Premalo sem se naigrjal z besedami.« Premalo, slikarsko rečeno, sem se naigrjal s potezami. Doslej. A še je čas.

Nikakršno naključje ni, da prav v risbi z naslovom *Kriza izpraznjenosti* (20. 8. 1999) do besede pride zgolj in samo poteza. Poteza kot taka. Množica potez. Kljub občutku izpraznjenosti, ki je tega dne zajela slikarja, zato poteze na tej risbi zaigrajo v vsej svoji polnosti. Paradoks, ki je v življenju pogost. Trpimo, čedalje bolj, a nenadoma nas preplavi užitek; to ni užitek trpljenja, uživanje v trpljenju, marveč njegov presežek. Ta presežek se uveljavi tudi v *Krizi izpraznjenosti*; kljub praznini, z vidika veljavnih podob, je pomensko, recimo nadpomensko, izredno bogata.

Kako da je kljub temu govor o izpraznjenosti? Kakor da potez sploh ne bi bilo več na voljo. Toda potez ne manjka. Skoraj gnetejo se. A kakor da so, v celoti vzeto, brez izgleda, kar naš pogled sili, da bega od ene poteze do druge, ne da bi se mogel zaustaviti in jih smiselno povezati. Ne gre torej za izpraznjenost v pomenu umanjkanja potez sploh, marveč za manko reda med njimi. Za njihovo kaotičnost, dejansko ali le navidezno, glede na sveti red sveta, red, ki vesolje vzpostavlja kot kozmos. Tega naj bi ne bilo več oz. naj bi se izmaknil; tako tisti iz avtorjevega notranjega sveta kot tisti iz sveta zunaj njega. To hkrati pomeni, da se vse druge risbe kljub svoji ambivalentnosti in enigmatičnosti nanašajo na sveti red sveta; pričajo o njem, še več, njegovo unavzočenje so. Korespondirajo z njim, obenem pa ga s svojo prezenco reprezentirajo.

In ko ne umaknemo svojega pogleda, ko nas *Kriza izpraznjenosti* ne izpusti, nas v svojem izgledu brez izgleda pravzaprav še posebej privlači, v nas vznikle videnje. Ne gre le za privid, gole dozdevke? Ne. Kajti risba je tu, poteze so tu, je risba, tu so celo zapisi. Pravzaprav je celotna risba en sam zapis, toda zapis različnih zapisov, celo zapis pismenk.

12

Najprej avtorjeva signatura, tam na robu zgornjega desnega dela risbe: B. Na sredi risbe, malo na desno, v diagonali z B, kakor da se nam smeje mnogopomenski, večznačni, berljivi, a nepreberljivi OH. Od spodaj se s srede risbe dviga proti vrhu rahlo na desno nagnjena pasovnica, odmev udomačene popotne palice, morda tudi kače. V spodnji polovici risbe nahajamo tri trikotnike, dva obrnjena navzdol, med njima samodejno nastali navzgor obrnjeni trikotnik; ki pa ga preči pasovnica, tako da se deli na dva podtrikotnika, od katerih se desni zaradi prečnih treh potez znova razdeli na več podpodtrikotnikov. Sredino obvladujejo rombi, morda trapezi v obeh pomenih te besede. Na levem sredinskem delu risbe visi kot protiutež signature B, pomaknjena nekoliko nižje, pentlja v obliki pokončne, nekoliko zmaknjene osmice, znamenje neskončnosti; a ker ima nekakšen repati privesek, jo lahko prepoznamo tudi kot zmajčka iz otroških iger pod vedrim nebom. Zgoraj, v levem kotu risbe, je navzdol obrnjen bat, spolno najbolj opredeljivo znamenje na risbi. S sredine risbe pod vrhom zijajo nasproti batu nekakšna, s spominom na risbe iz prejšnjih let bi rekli kačja usta, zdaj pa to ni več tako gotovo. A prej da kot ne. Kajti rahlo na desno nagnjena pasovnica se na vrhu pravzaprav cepi, tako da se nam kaže, zlasti če se nam pokaže lik sredi razcepa, kot palica za lovljenje kač.

V celoti vzeto je risba nedvomno, ne pa tudi nedvoumno, strukturirana. Že v izhodišču, saj gre za pokonci zarisani pravokotnik, bržkone z merami zlatega

reza. Pravokotna oblika ni toga, strogo kartezijanska; je malce »nepravilna«, nepravokotna, nagnjena nekoliko na desno, z neravnimi stranicami, na levem spodnjem kotu se poteza izvije iz okvirja in uide spod spodnje, od drugih nekoliko močnejše zarisane stranice. Tudi sicer kot ni pravokoten, marveč se malce zaokrožen razteza na to stran stranice; podobno zgornji levi kot, ki pa se bliža trikotniški obliki, od katere nato odstopa, čisto na levem delu kota, majhna pentljica. Podčrtana spodnja stranica in z dvema črtama zarisana zgornja stranica dajeta vtis čezploskovitosti, rahle prostorninskosti. Zaradi sredinske vertikale, ki celotno pravokotno risbo deli na dva ožja pokončna pravokotnika, je risba prostorninsko nalomljena, kakor da bi jo bilo moč zložiti; ne skupaj, proti meni, temveč v nasprotno smer, navzven, tako da bi bila guba, da bi bil rob hrbtna zloženke obrnjen k meni.

Če se nekoliko odmaknemo, šine skozi risbo, skozi trikotniška kraka, zasidrana kot nogi, skozi srednji romboidni ali trapezasti trebušni del in skozi glavasto pa dokaj ostro obliko zgoraj, figura, kakršne poznamo s Pregljevih slik; a brez mračne arhaičnosti ali moderne krvavosti.

V tej razlagi se poteze obnašajo kot besede. Ko sledimo svojemu pogledu in ga spreminjamo v videnje, risbo, zgrajeno iz potez, že tudi ubesedujemo, se pravi, upomenjamo. A če se ozremo na Bernikov izrek, da je beseda dragocena in da naj bo taka tudi poteza, ju, kolikor naj vsaka od njiju ohranja svojo lastno dragocenost, ne smemo pomešati. Poteza slej kot prej ohranja svojo samobitnost. In naše razlagalne besede so manj kot prevod. Kadar skušajo biti več od prevoda, kar se zgodi že tedaj, ko sebe in druge preprečujemo, da naša razlaga ni nič drugega kot prevod, pravilna in verodostojna odslikava slike, pa se besede razlage pretvorijo v lažne besede ponareodka, če ne že kar potvorbe.

Glede tega sem priča sam sebi. V besedilu *Anagogičnost telesa* sem razlagal Bernikovo novoletno voščilnico² za leto 1981, na kateri sem uzrl starca, ki se bojuje s psom, takole:

»Spopad z velikim psom je spopad na življenje in smrt, soočenje s smrtjo. Starec s stisnjenimi zobmi, z močno brado, ki pa je že taka, kot da bi bila del mrtvaške lobanje, srepo zre psa, morda mimo njega v prazno. Pogled je trd, zagrizen, toda iz njega zre hkrati tudi groza.

² Risbo, ki je bila podlaga voščilnice, najdemo v knjigi *Janez Bernik: Jedkanice in akvatinte 1952–1992*, EWO, Ljubljana 1993, str. 151.

Se je v ciklu *Anagoge* starec vdal? In se docela zleknil? Ga je umoril neznanski pes in mu glavo odgriznil? Je to telo starčevsko telo? In je smrt dokončno in popolnoma zmagala? Ali pa se je razprla diabolična zareza iz cikla *Sence na duši*, da bi se človeško telo še enkrat, znova rodilo?«³

Ta razlaga je temeljila na moji samoprevari. Ki ni izhajala iz napačnega pogleda, ta je, kakor poudarja Aristotel, vselej pravi, marveč iz mojega videnja, premočno zaznamovanega ali določenega s kontekstom anagogičnih teles: mrtvih teles oz. živih trupel. Ob obzirnem Bernikovem namigu, da ne gre za psa, temveč za ovco, sem bil najprej šokiran, zamajan v svoji samogotovosti in v svoji nečimrnosti prizadet, nato pa sem se moral ozreti kajpada po drugačni razlagi. Spremeniti svoje razumevanje, predružačiti svoje videnje. Isto podobo sem zato v tekstu *Ecce homo* opisal takole:

»Na grafiki iz leta 1980, sicer novoletni čestitki za leto 1981, se srečamo s podobo ostarelega moškega, ki se v vzleknjenem položaju 'bojuje' z ovco; 'starec' je ovco, čeprav se sprva zdi, kakor da ga je podrla na hrbet, krepko stisnil s koleno, z rokami pa jo drži za vrat, jo pravzaprav davi. Je rabelj. Kajti ovca ni nikakršen popadljiv pes, marveč žrtev, žrtveno jagnje. Vendar je tudi rabelj pravzaprav žrtev. Vsekakor je vse kaj drugega od tega, kar naj bi bil zmagoslavni junak. V spopadu s žrtvijo, ki je spopad na življenje in smrt in pomeni zato soočenje s smrtjo, 'starec' s stisnjenimi zobmi, z močno brado, ki pa je že taka, kakor bi bila del mrtvaške lobanje, srepo zre v žrtveno jagnje, morda mimo njega v prazno. Pogled je trd, zagrizen, toda iz njega zre hkrati groza. Kakor da bi se bal, da ga bo umoril njegov lastni zagon. Da bo postal svoja lastna žrtev. Se v ciklu *Anagoge* 'starec' dokončno vda? Je smrt (glej risbo z dne 5. V. 1982) dokončno in popolnoma zmagala? Anagogičnost telesa iz tega cikla je v tem, da to telo biva vmes. Da zaradi tega pritrnilno odgovarja na vsa vprašanja. Ker na paradoksalen način združuje življenje in smrt, se to telo še ni zares rodilo, obenem pa že vstaja od mrtvih.«⁴

Vse do nedavnega me je bilo ob moji dokumentirani izhodiščni samoprevari, skoraj nesprejemljivi zmoti, predvsem sram. Dokler ob pripravi na pisanje

³ Tine Hribar: *Sveta igra sveta (Umetnost v post-moderni dobi)*; Mladinska knjiga, Ljubljana 1990, str. 357; objavljeno najprej v *Novi reviji* 2 (1983) 17–18, str. 1831–1836.

⁴ Tine Hribar: *Ecce homo*; v: *Janez Bernik: Razstava 1985*, Moderna galerija, Ljubljana 1985, str. 60–61.

pričujočega teksta nisem ob ponovnem, natančnejšem ali podrobnejšem branju študij o Berniku v tekstu *Bernikovo romanje za človekom* Milčeka Komelja naletel na odstavke, v katerem avtor najprej ugotavlja, da je Bernik v odnosu do kulturne dediščine dokončno obudil in prerodil, podobno kot Pregelj »barbarsko homersko antiko«, trpeči ekstatični in krščanski pozni srednji vek. Ta stopnja, nadaljuje Komelj, je postala zanj usodna, figure teh grafik, polne podzavestnih dojemanj, ki so v bistvu deskriptivno nerazložljive, a nadvse sugestivne, so ponovno vpete v gledališče človeške ikonografije kot na začetku; kot bi umetnik uprizarjal človeško dramo z osebami, ki imajo vsaka svojo specifičnost, metaforo v krščanski mitologiji in jasno izoblikovan tip igralca v umetnikovem osebnem duhovnem razponu:

»Tako si sledijo po prvotnih *Anagogah*, figurah mrtvega Kristusa, izvitih iz diagonal, prizori iz Svetega pisma (snemanje s križa, križanje, objokovanje, vrnitev izgubljenega sina) in subjektivno prirejene, docela novi motivi, ki pa prav tako sodijo k njim in prav tako jasno razodevajo arhetipsko dramatičnost človeških konfliktov, dialog ali obredno dogajanje, vztrajanje ali boj na smrt, in se zdijo prav tako nekako svetopisemsko metaforični, pa naj gre za medčloveške dialoge biblijskih figur, zlasti Kristusa in Marije Magdalene, za z glavo navzdol obrnjenega samotnega Kristusa, ki se uteleša tudi v ženini molitvi ali se, kot nekdan v baroku, prikazuje ob molivcu kot vizija, za vrnitev izgubljenega sina – samega umetnika? – pred simboličnim lokom domačih vrat, ali za napetost med dobrim in zlim, za prizor nekakšne stigmatizacije, za žrtvovanje jagnjeta ali za boj z volčjo živaljo, divjim psom ali volkom kot drugim človekovim jazom ali temnim svetom, ali kot za podobo življenjske muke ali ogroženosti in dokončne samote, ki jo pooseblja samotni Kristus na križu, ponekod le v družbi z odhajajočim simbolom zvestobe, psom, ob nogah, torej problematike, kakršna je značilna za najgloblje ustvarjalce.«⁵

Komelj še doda, da v sklopu omenjenih svetopisemskih oseb – Kristusa, Marije ali Marije Magdalene – izstopajo kot posebnost zlasti zagonetni starec z visoko kapo, navadno razlagan kot podoba zla ali kot »nekakšen mag, veliki duhovnik ali antikrist«, upodobljen tudi v vlogi Longina, ki prebada Kristusovo stran, a prav tako kot podoba njegovega objokovalca, molilca in strašno spačenega rablja.

⁵ Milček Komelj: *Bernikovo romanje za človekom*; v: Janez Bernik: *Jedkanice in akvatinte 1952–1992*, prav tam, str. 45 in 47.

Očitno gre za dvoumnosti, celo večumnosti, toda boja »z volčjo živaljo, divjim psom ali volkom« na Bernikovih podobah ne bomo našli. Komelj dela isto napako, kot sem jo zagrešil jaz. Od kod izvira ponavljanje te napake? Po vsej verjetnosti je v podobah soočenja z ovco res nekaj pasjega, morda celo volčjega. A na kateri ravni?

V vzratnem ogledalu zdajšnjih, igrivih in humornih podob, na kateri še zmerom nastopa ista, čeprav spremenjena, podobrotena moška figura, se ta tudi na starih prizorih z ovco kaže na nov način. Kakor da so pasje, volčje poteze zginile tako z njegovega obličja kot obraza ovce. Seveda so obrisi eni in isti, a zdaj jih vidimo drugače, kot poteze nečesa drugega. Nov uvid zastavlja nova, svoja vprašanja. Ali se moški in ovca sploh bojujeta? Ali moški ovco res davi? Se je pravzaprav ne brani? Je ne skuša odriniti od sebe? Se zavarovati pred njo? A ne pred njeno sovražno napadalnostjo, temveč pred njeno ljubeznijo, manj zavezujoče rečeno, pred njeno nasilno nežnostjo. Nasilna nežnost ni isto kot nežna nasilnost. Tudi če se po vsebini ne razlikujeta, izhaja razlika med njima iz našega razmerja do nežnosti. Če se ji predajamo, jo doživljamo, tudi kadar je po svoje silovita, z užitkom, če pa oseba, ki želi biti do nas nežna, hoče biti, četudi jo zavračamo, postane za nas odvrtna tako ona sama kot njena nežnost. Doživljati jo začnemo kot nasilje. Umikamo se ji. Ni moški zdrsnil vznak prav zaradi umika (na podobi iz leta 1979), tako da je postal nekoliko nasilnejši (na podobi iz leta 1981) šele po neuspelem umiku, potem ko se mu ni uspelo izmakniti nepopuščajoci nasilni nežnosti?

16

A čemu vsa ta ugibanja? Ti premiki od prve k drugi in zdaj k tretji razlagi? Ne bi bilo veliko bolj preprosto za razlago vprašati umetnika? Neposredno njega. Kajti on že ve, kaj je hotel narisati, upodobiti, torej, navsezadnje, povedati. Toda zadeva ni tako preprosta, še manj enostavna.

Že Platon je v *Državi*, v prispodobi o votlini, ki vsebuje, zgodovinsko gledano, prvi zasutek teorije umetnosti oz. estetike, izpostavil vprašanje razmerja med izgledom stvari in človekovim pogledom. Na podlagi razločitve pogleda in videnja oz. uvida. Pogled je pravilen, če ustreza izgledu. Izgled je Platonovo ime za neskritost stvari, za resnico v izvornem, Parmenidovem pomenu besede, torej za resnico, ki izvorno ne pripada nam, marveč stvarjem samim. Šele če je naš pogled dovolj odprt, če je po svoji odprtosti zmožen odkriti stvar v njeni neskritosti, postane pravilen, se pravi, resničen; resničen v drugotnem, ne prvobitnem pomenu. Pravilnost pogleda, ustrežanje pogleda izgledu je kriterij,

naknadno merilo njegove resničnosti. Naknadno v dveh pomenih: prvič, resnica kot pravilnost pogleda, ki jo potem lahko ubesedimo, prenesemo v izjavo »to je to«, je nekakšen posnetek izvirne resnice stvari, njene neskritosti, tj. biti, in drugič, pravilnosti kot merila resnice, ustrezanja našega pogleda izgledu stvari ni moč izmeriti, saj imamo ene same oči, skratka, na ravni čutil nimamo tretjega očesa, s katerim bi lahko premerili ali izmerili naš dvoočesni pogled na izgled stvari.

Od tod problemi gledalca in njegove verodostojnosti glede resnice, ki jo izreka. Kajti gledalčevo videnje ni istovetno ne z njegovim pogledom, ki je sam na sebi prazen, ne z izgledom stvari v njegovi nasebni polnosti, marveč vsebuje presek izgleda in pogleda. Presek, ki spet ni odvisen samo od pogleda oz. izgleda. Pogledu tujca, ki bi prišel na Zemljo s povsem drugega vesolja, vesolja, kjer ne bi bilo ljudi in živali pa tudi rastlin ne, bi se izgled figuralne slike, slike s človeškimi in drugimi liki, kazal kot izgled nečesa abstraktnega; ne samo posebno vrsto slik, vse slike bi imel za slike abstraktnega ekspresionizma. Ker bi bil njegov transcendentalni pogled drugačen, ker bi bili pogoji njegove možnosti videnja drugačni, bi se mu tudi izgledi stvari, med njimi tudi slik, kazali drugače kot človeku in njegovemu, človeškemu pogledu.

Enako, čeprav ne isto, je z umetnikovim videnjem ter z njegovim pogledom na eni in izgledom umetnine na drugi strani. Pri njem sicer ne gre za ustrezanje pogleda izgledu, gre pa za ustrezanje izgleda videnju. Ali izgled umetnine, ki jo je izoblikoval, ustreza njegovemu videnju umetnine? Vnaprejšnjemu videnju, viziji? Pogled, naknadni, na že izoblikovano umetnino mu ne more dati docela ustreznega odgovora. Kajti odgovor, ki mu ga daje, ni odgovor na izvorno vprašanje, ki izhaja iz »tretjega«, toda nečut(il)nega notranjega, bolj, duhovnega očesa.

Zato umetnik išče odgovor pri drugih, natančneje, posluša, kdaj se bo resnica, ki jo pripoveduje drugi, namreč o njegovi podobi oz. upodobitvi, ujela z njegovo lastno. Na ravni pomena, ne pogleda, drugače rečeno, v območju videnja in uvida. Poleg tega se izgled umetnine, upodobljene, s tem pa že tudi osamosvojene podobe nikoli ne ujema z vnaprejšnjim videnjem. Po eni plati zaostaja za vizijo, po drugi plati pa jo prehiteva. Prehiteva v tem pomenu, da v svoji osamosvojeni pomenskosti vsebuje več od menjenega pomena.⁶

⁶ Vse to pa seveda še ne pomeni poljubnosti, ne daje podlage izgovorom, da imamo pravico kako

Risba *Kriza izpraznjenosti*, risba svobodne igre potez, je nastala na podlagi minimalne likovne in brez pomenske vizije. Sam naslov nam pripoveduje, da se je umetnik nenadoma znašel v krizi, brez vizije. A glej paradoks; prav ta brezpomenska vizija je na ravni nezavednega vsebovala tako rekoč neskončno pomenov. Prav izpraznjenost z vidika vnaprejšnjega zarisa nas sprošča v vse smeri, nam omogoča nešteto branj, prevajanj igrivo brezpomenskih potez v poteze s pomenom, celo v poteze obrazov. Bržkone dolgo begamo s svojim pogledom, toda videnje se vse bolj strukturira, dokler ne zagledamo obrisov, ki se nam kažejo kot verjetni, nazadnje že kar prepričljivi, tako prepričljivi, da ne moremo več pobegniti od njih. Četudi umaknemo svoj pogled, jih vidimo, se pravi, fiksiramo jih kot izgled.

18

podobo razlagati povsem po svoje, češ, saj ni skupnega, za vse obveznega videnja. Tako Taras Kermauner v zapisu *Zrna zemeljskega tkiva* (Naši razgledi, 13. avgust 1993, str. 62) o Bernikovi risbi *Slovenska Guernica* (3. 7. 88) pravi: »Je iz časa začetkov t. i. Slovenske pomladi; danes vemo, da gre pri tem za napačen – za avtoheroizanten, ideološki, patetičen – naziv. Razumnejši smo bili že tedaj bolj skeptični do razraščajočse se – samoslepilne – evforije, ki je v državno nacionalni samostojnosti videla sakralno vrednoto. Bernik kot umetnik je že tedaj podal dvoumnost – dvojno naravo – tedanjega slovenskega položaja. Naj je bil kot zasebnik še tako čustveno navdušen nad začetim zgodovinskim dogajanjem, naj ga je to navdušenje zapeljalo v vzporejanje male in prebrisane slovenske zgodovince s špansko državljansko vojno, proces zoper četverico s Piccasovo Guernico, sliko o bombardiranju nezaščitenega baskovskega mesteca, o krvi in trpljenju velikega formata z nečim lokalnim, je podal resnico, ki je presegala njegovo zasebno vednost. Danes je branje te polpretekle zgodbe do kraja razvidno, očiščeno dodatnega – nepotrebnega patosa.« Ta razlaga bi morda držala, če bi se *Slovenska Guernica* res nanašala na »osamosvojitveno vojno« 1991. Toda pri Berniku gre za upodobitev pobojev po II. svetovni vojni, zločina nad slovenskim narodom leta 1945. Zato Kermaunerjeva razlaga Bernikove risbe z risbo samo nima nič; je čista fantazmagorija interpretira in kot taka izraz njegovih fantazem, predvsem pa navzven obrnjene samozamere, ker ni sodeloval pri slovenskem osamosvajanju, se pravi, pri samopreoblikovanju Slovencev v nacijo, narod z lastno državo. Interpretacija, ki fakte podredi fikciji, v tem primeru avtofikciji, ni interpretacija. Taka »razlaga« izhaja iz nasilja tako nad umetnino kot nad umetnikom. Je izraz neupoštevovanja do njiju, obenem pa dokaz velike površnosti, pogosto tudi nepoznavanja ali pozabljivosti. Kajti Bernik v *Pogovoru* (Nova revija 13/1994/145-146) povsem jasno pove: »Kot dvanajstleten deček sem v visoki pomladi leta 1945 v premočni svetlobi ves omamljen v utopijo o koncu svetovnega pokola nekaj dni, če ne tednov, strmel iz svoje rojstne hiše v nasilno vrnjene mlade fante in može, ujete v tretji krog nedoumljive zvijače bratomorne vojne. Nisem mogel doumeti, da so žrtve in rablji govorili isti, moj jezik. Starejši med nami so tiho sami vase izgovarjali, pobili jih bodo. Glasovi teh besed so bili podobni besedam medvojnih vdov in mater, ko se je nemalokrat iz njih slišal vzdih – noč ga je vzela. Tako, vidiš, sem kot dvanajstleten videval, če naj po tvoje rečem, svetost življenja. V tej zvezi bi dejal, da nepomirljivo iščem notranje razmerje ali, natančneje, ravnotežje med etiko in estetiko. Ne bom se spuščal v nepopisno tragiko slovenske bratomorne vojne, ki kar še traja spričo diabolične nepopustljivosti poraženega zmagoslavja. Leta 1983 sem napisal nekaj besed, ki 'pomirjajo' mojo vznemirjenost ob zrenju v slovenskega Kajna in Abela.« (Str. 107–108.)

V nasprotju z Metko Krašovec, ki navaja, da pri njej »nastajajo risbe brez poprejšnje podobe v glavi in se materializirajo na listu samem«,⁷ tako da dokler ne nastane, ne ve, kaj bo nastalo, in velikokrat tudi tega ne, kaj pomeni, Bernik v že citiranem intervjuju poudari, da se le sem in tja prepusti slastem procesualnega užitka, sicer pa mora stvari najprej urediti v sebi: »Tako da se slika zelo počasi zbira v meni, šele nato nastopijo procesualne muke in užitki dela«. Ob tem pa takoj doda: »Sledim viziji, ki se prav počasi jasni. Ta slika potem že rojeva drugo ...«. Dokončana slika je dokončna, ni pa dokončna vizija. Vizija, ki umetnika zmerom znova napoti k drugi sliki. Vsaka od slik mu nekaj pove o njegovi viziji, duhovni in likovni, toda nobena je ne izpove. Tako sta na najgloblji ravni Metka Krašovec in Bernik na istem, vzvratno gledano, govorita iz istega.

Misel vztrajno išče smisel. Četudi je pomen določene podobe že jasen, še ni jasen pomen tega pomena. Vizija se jasni in zjasni z vsako dokončano risbo, ta jo pojasnjuje, vsaka nova tudi za nazaj, s tem spreminja pomen starih, osamosvojenih podob. Umetnikova vizija sama, vizija kot jasnina, pa slej ko prej ostaja skrivnost, po kateri je umetnost misterij, sveta stvar. Sveta stvar sveta, v katerem nam je vsem biti, obenem pa je vsem dano tudi razumeti, kaj pomeni biti v svetu, kaj je smisel biti. Tudi v območju umetnosti in umetnin. Zato se skozi naše razumetje njegovih umetnin, kolikor ga znamo izreči, z novega vidika, namreč prav našega, dopolnjuje tudi umetnikovo samorazumetje. Obenem se kristalizirajo, razjasnjujejo skoraj ne, nejasnosti, kakor tista glede »zagonetnega starca z visoko kapo«, ki se v svoji ambivalentnosti po Komelju kaže bodisi kot mag ali veliki duhoven bodisi kot antikrist, da ne navajam drugih možnih branj oz. razlag.

Ob tem gre vseskozi vsaj za troje: za izgled umetnine, za njen pomen in za pomenskost tega pomena. Šele to troje se zgosti v smisel, brez katerega bi misel tavalala v praznem.

Eno je videti igrivost te ali one podobe, drugo pa je sprevideti, da so z igrivostjo prežete risbe celega razdobja, kakršno je Bernikovo obdobje od srede do konca devetdesetih let. In skozi to sprevidenje uzreti spreobrnitev v igrivost, ki ji sledi prevrednotenje tragičnega. Tragično ni povsem izginilo, še je tu (zlasti na risbi z dne 5. 2. 1998), a zaradi prisotnosti humorja na večini risb je pričujoče

⁷ *Metka Krašovec*, EWO, Ljubljana 1994, str. 122.

kot tragično onkraj tragičnega. Tragično kot tragično ne prevladuje. Medtem ko so bile poprej netragične, so zdaj, po katarzi, izjeme čisto tragične podobe, podobe brez igrivosti in humorja. Se pa vseeno vračajo. To, kar je na ravni zavednega tragično, je na ravni nezavednega travmatično. Temeljna značilnost travmatičnega pa je, da se vrača. In da je v svojem vračanju duševno realno, kot je dejansko realno vračanje letnih časov ali obračanje nebesnih teles.

Ob tem obstajajo tudi prehodne podobe, podobe na robu, kakršno vsebuje risba z dne 27. 11. 1995. Likovno je risba razdeljena na dva dela, zgornjo in spodnjo polovico, ki je z diagonalo od levega kota zgoraj do desnega spodaj spet razdeljena, namreč na dva trikotnika. Sredi risbe je telo; leži vzporedno z diagonalo s spodnje polovice risbe, torej diagonalno, z nogami proti zgornjemu levemu kotu celotne risbe in z glavo, nagnjeno k spodnjemu desnemu kotu. Od večine teles iz cikla *Anagoge* se razlikuje v vrsti »podrobnosti«: leži diagonalno, a ne na diagonali, marveč preči vodoravnico, ki se pasasto vije med zgornjo in spodnjo polovico risbe; telo ni iztegnjeno, marveč je v nekakšni skrčki, z rokami pod kolena objema svoji nogi z nenavadno velikimi stopali; niti zgornji niti spodnji del risbe ni črn, spodnji je, razen črne diagonalne črte, povsem bel, zgornji del je strukturiran s poldolgimi ali polkratnimi – glede na dimenzijo risbe – vodoravnimi in navpičnimi črtami, ki tvorijo, ko se križajo, srednje velike pokončne pravokotnike. Skoraj nič črnega ni na tej risbi (temnejša je podobna risba z dne 9. 17. 1999).

20

Tudi s pomenskega vidika prevladuje svetli ton. Temna nista ne »zemlja« ne »nebo«. Človeško bitje, ki se drži pod kolena, zagotovo ni truplo. Nekako ni zarito v spodnji, zemeljski del risbe, čeprav sega vanj z vsem zgornjim telesom, z glavo v celoti. Edino ta glava spominja na prejšnja trupla, umetnostnozgodovinsko na glave z nekaterih Goyevih risb. A se kljub temu zdi, da se to človeško bitje v svoji embrionalni, obenem pa gimnastični drži nekako ziblje, da obvladuje tako zgornji kot spodnji del risbe in da se utegne vsak hip zazibati tako močno, da se bo zagnalo iz visečega položaja. Ne samo v poravnano lego, marveč v vzravnano stoji. Da se bo, skratka, postavilo na noge. To se zgodi na risbi z dne 11. 11. 1997; možak se je, še zmerom v skrčki, postavil na noge in se ogleduje v ogledalu. Dokler (13. 10. 1999) se, še zmerom zroč samega sebe, če smemo tako domnevati, skozi zrcalno podobo, ne dvigne nad zemljo, kjer zdaj kot angel, z veliki krili, lebdi v prostoru.

Na pot samovzpostavitve stopi možak sicer že na risbi z dne 14. 12. 1995. Pred nami je še zmerom človek iz cikla *Katharsis*, stoji v vodi, a ne v stoječi, marveč

tekoči. Kakor da se je za hip ustavil v hoji po potoku navzdol, nekaj zagledal v njem in zdaj, od nekakšnega začudenja, bolje, čudenja, razpira roki. Vsekakor je, četudi je obstal, v gibanju. Desno roko ima še ob telesu, z levo pa je zamahnil ali pa zamaha še ni ustavil. Črte, kratke poteze so sicer za njim, ob njem, a nekako pršijo od njega, žareč njegovo energijo. Je še nekaj znakov, morda znamenj, ki bi jih lahko prebrali kot očesa ali ženska spolovila, tudi »potok« se zgoraj čudno zaključuje, z obrisom kozje glave ali celo z risom kače, a to branje je bolj ali manj, vsekakor pa preveč vsiljivo, nasilno.

Iz istega leta sta tudi dve risbi z razvidno kačo. Na eni moški z golo moškostjo in lasnim repom, prej značilnim za »zagonetnega starca z visoko kapo«, stoji sredi kroga, z zadnjico naslonjen nanj, z nogami pa oprt na prednji rob poševnega četverokotnika oz. paralelogramske ploskve, tlorisne podlage. Stoji, pritiskajoč nanjo z obema nožnima palcema, na popotni, diagonalno položeni palici, v rokah pa drži skoraj povsem vzravnano, a ne iztegnjeno, temveč vijoko se in z navzven upognjenim repom pričujočo kačo. Pričujočo, kajti zazrla se je v možaka, kakor da posluša njegov pomirjujoči, domala ljubkovalni glas. Ne na možaku ne na kači ni nič napadalnega. Kača ne sika, možak je ne davi, marveč jo, ne več čisto starčevski, z rokami gladi, boža. Njegov obraz, zazrt, čeprav skoraj zaprtih oči, je miren, z rahlo, čisto rahlo sledjo blaženosti.

21

Ta nenavadni prizor je v svoji nenavadnosti okrepljen z nenavadnim odnosom med spodnjim četverokotnikom in krogom nad njim. Čeprav se sprva zdi, da možak s kačo stoji v veliki posodi, to ni mogoče, saj dno prave posode ne more biti četverkotno, odprtina zgoraj pa okrogla. Krog, obroč visi, četudi možak sedi na njem, pravzaprav v zraku. Ta lebdeči položaj obroča je tudi tisto, kar sedeči položaj možaka neopazno spreminja v stojo. In prav v tem je eden od kazalcev igrivosti, skritega humorja risbe. Kajti bistvo humorja je od bolj razvidne ironije in povsem razvidnega sarkazma ravno v tem, da je zastrt. Vsebuje več, kot izreka; prinaša nekaj neizrekljivega. Kaže več, kot vidimo; zarisuje nekaj nevidnega.

Na drugi risbi možaka s kačo v rokah je razdalja med njegovo glavo in glavo kače še manjša. Kakor da je možak tik pred tem, da jo poljubi. Oba sta nekoliko bolj nagnjena kot na že prikazani risbi, možak vznak, kača naprej, proti njemu. Možak zdaj trdno sedi na zidu, na nekakšnem obzidju, ki pa to ni, saj je na spodnjem desnem delu risbe zaupognjen – optično gledano pravokotno, na sami risbi ostrokotno – proti nam, potem gre diagonalno – pod možakom –

proti levemu robu risbe, dokler se nekoliko nad sredino risbe ne zasuče spet na desno. Palice ni, morda pa so tu njeni razlomljeni deli, eden od njih pod zidom. Čisto na dnu je bernikovsko značilna pentlja, podobna ležeči osmici, znamenju neskončnosti, a zaradi več kot zapletene zapentljanosti osmice znamenju igrive, humorne neskončnosti.

Risb s kačo je iz zadnjega obdobja vsega skupaj več ko dvajset. In na nobeni od njih to ni več sikajoča, napadalna kača. Moški se vseskozi igra z njo. Razteguje jo, jo zvija in ovija po svoji volji, ta se zvija pod, med njegovim nogami itn. Iz teh risb še bolj kot iz poprejšnjih vznikla simbolna ambivalentnost kače, živali, ki od vseh vsebuje največ nasprotstev. Kača je pravzaprav simbol tistega, čemur Nikolaj Kuzanski pravi *coincidentia oppositorum*, sovpad nasprotij. Kača zaradi svojega strupa pomeni smrt, obenem pa zaradi sposobnosti levitve večno obnavljajoče se življenje, torej nesmrtnost. Bojimo se je, obenem pa nas privlači; torej gre pri njej za dvojnost, značilno za odnos do svetega, zato kača v vseh religijah nastopa kot sveta žival, bodisi s pozitivnim bodisi z negativnim pomenom. Je simbol ženskosti, njene zapeljivosti, obenem pa faličnosti, moškosti. Je zvita žival, obenem pa bitje modrosti. Bitje zemeljskosti, obenem pa, namreč kot kozmična kača ali kot ognjena, leteča kača bliska in strele, nebeškosti. Ob Evini kači iz raja imamo Mojzesovo železno kačo. Skupaj z orlom je – po Nietzscheju – Zarastustrova uroborična kača: simbol večnega vračanja enakega, tj. življenja kot nikoli odživete volje do moči. Pogosto jo nahajamo ovito okoli palice oz. drevesa; v medicinskem emblemu se kači npr. ovijata okoli kaduceja, mitične glasniške palice Merkurja, ki je naslednik kozmičnega boga Hermesa, ta pa dedič egiptovskega boga Tota, ob vzporednem nadangelu, serafu Mihaelu. S tem seznam pomenov kače kot simbola kajpada še zdaleč ni sklenjen.⁸

Za Bernikovo zadnje obdobje soočanja s kačami sta posebno značilni dve risbi istega datuma: 20. 4. 1998. Na obeh je možak, naš stalni spremljevalec, upodobljen po dvakrat: v spodnjem delu risbe z manjšo, v zgornjem delu z večjo postavo. Manjša postava s kačo v rokah stoji; na eni risbi je, s kačo v desni roki, začudeno in radovedno (od kod pa ta?) obstal pred temno kačo pred svojimi nogami, na drugi risbi drži kačo z obema, raztegnjenima rokama, kakor da bo z njo nekaj premeril in izmeril. Večja postava se giblje, poskočno, skoraj

⁸ Hans Engli v knjigi *Das Schlangensymbol – Geschichte, Märchen, Mythos* (Walter-Verlag, Solothurn 1994) prikaže več ko 100 pomenov kače kot simbola.

plesno. In v svoji veličastnosti zviška gleda na tega, s kačami ubadajočega se človečka pod seboj. Sam s kačami nima nobenega opravka več. Svoj ples pleše tako rekoč na glavi tiste postave spodaj. Na eni risbi, tisti s kačo kot metrom, se je z nogo dobesedno oprl na glavo človečka, bržkone zaradi tega, da se bo lažje odgnal v svojem poskoku. V rokah ne drži več kače, temveč gorečo svečo, ki oddaja za svečo neobičajno veliko svetlobe.

To bi bil docela dionizični človek, če ne bi bil kljub poskočno plesni razigranosti prežet s krščanskim duhom, zaradi katerega se kljub svoji vzvišenosti nekako sočutno ozira na »svojega bližnjega«, sam v sebi pa je razigrano spokojen, kierkegaardovsko do skrajne vznemirjenosti umirjen. To ga žene naprej, obenem pa ga občasno vrača tudi v prejšnja, čeprav predrugačena stanja. Na risbah z dne 2. in 3. 12. 1992 se spet, tudi tokrat v podvojitvi, ukvarja s kačo; ni pa več uročen z njo, narobe, obvladuje jo, obrnil jo je od sebe proč in zdaj iztiska iz nje še zadnje kaplje strupa, s tem pa tudi svojega.

Tudi risb s svečo je več. Za zdajšnje Bernikovo obdobje je zelo značilna z datumom 25. 11. 1927. Risba je črna, vse bi se dogajalo v temini, če ne bi bilo sveče, ki od spredaj razsvetljuje možakovo postavo in nad katero ta greje svoji iztegnjeni roki. Čez sredo, nekoliko pod polovico risbe, teče čez vse slikovno polje bela črta, črta obzorja. Močno beli, znamenje osvetljenosti, sta leva noga in leva roka, nekoliko manj bolj oddaljeni obraz. Obličje je spokojno, do hvaložnosti pomirjeno, nič ne terja, nič ne pričakuje, obenem pa ni moč reči, da je le vdano v usodo.

Temu se bolj približata risbi z dne 6. 12. in 24. 12. 1997. Zlasti druga s huzjanovsko⁹ figuro; toda potem preberemo naslov in se, poneseni s tihim humorjem, ki se skriva za protislovjem med narisanim in zapisanim, nasmehnemo: *Dobro jutro Alberto*. Dobro jutro, kličem te, da začneva dan z novimi vragolijami. To so vragolije s palico, s trikotnikom, kvadratom, krogom, pentljo ali kakim drugim likom. Polno jih je in veliko risb jih prikazuje. Razdelimo jih lahko na dva dela.

Večina je tistih, na katerih možak preizkuša red sveta in njihove nosilce, npr. geometrijske like, brez katerih, kakor obrazloži že Platon v *Timaju*, bi demiurg

⁹ Zdenko Huzjan je bil Bernikov študent, torej se vpliv njegovih *Gnezdivcev* izkazuje že kot vračalni, povratni vpliv.

iz kaosa nikoli ne mogel oblikovati kozmosa, lepo in dobro urejenega vesolja. Zdaj, na risbah, so ti temeljni liki podvrženi poskusom razpiranja, preoblikovanja v drug in drugačen lik, skratka, različnim preizkušnjam, do kdaj sploh vzdržijo v tem, kar so. Vzvratno pa, ko se igra, na določen način tudi muči s temi liki, možak preizkuša tudi samega sebe, svoj položaj v njihovem svetu oz. svetu, ki temelji na njih in njihovi trdnosti, temeljni nespremenljivosti, ko gre, recimo, za razmerje med trikotnikom in četverkotnikom ali krogom.

Vsekakor toga razdelitev na zemeljskostni kvadrat trdnosti, duhovnostni krog popolnosti in trikotnik človeškosti (s konico navzgor moškosti, navzdol ženskosti) ne velja več, natančneje rečeno, svetotvorna funkcija teh elementarnih likov je zdaj vpeta v skoraj artistskično igro. Skoraj, kajti še zmerom gre za osmišljajočo igro, ne pa za igračkanje. Za igro pa zaradi tega, ker igralca zmerom znova pripelje pred nepričakovani razplet in ga spravi v začudenje in čudenje.

Nekoliko manj je risb, na katerih se možak čudi samemu sebi. Presenečen nad svojimi sposobnostmi uživa v igri s samim seboj. Lahko bi tudi rekli, da se možakar na njih razkazuje. Včasih, kadar je pred ogledalom, tudi pred samim seboj. Pravzaprav razkazuje – recimo na risbi z dne 18. 2. 1998 – samega sebe, brez rekvizitov; in se ogleduje. Drugič, sam nekakšen vražiček (5. 12. 1998), možak poplesuje kar tako, na glavi – z maškarastim obrazom ali obrazom šamana, vrača – pa ima za razliko od nekdanje zgolj ene kite kar sedem skupaj z njim poskakajočih kit. Tu sta, nadalje, risba (7. 3. 1998), na kateri možak igra – bržkone, lahko da drži samo svitek – na piščalko in risbi (14. 3. 1998), na katerih, tudi to ni povsem gotovo, igra na orglice.

24

Precej zagonetna je risba (17. 12. 1997), na kateri spet srečamo »zagonetnega starca z visoko kapo«, a tokrat dokaj pomlajenega in ne v podobi Antikrista, marveč v podobi, podobni Kristusovi. Videli bi ga razpetega na križu, če ne bi videli, da trdno, z obema nogama stoji na tleh. Vsekakor gre za postavbo, ki ima obliko križa, pa tudi razpeti roki sta kot roki s križa, na križu: tako desna z domala stisnjeno pestjo kot leva z razprto, a nekako mrtvo dlanjo. Ogleduje se v ogledalu, ki pa ni zrcalo, marveč prozorno steklo, morda sneto okno. Vendar kaj čudno okno, saj je čistega stekla, tako kaže, le za nekoliko večji trikotnik na desnem zgornjem delu risbe; toliko ga je, da pokaže črnino, na kateri »počiva« roka, ki jo vidimo skozenj. Večinoma je sestavljen iz beline, ki pa ni belina stekla; kakor da bi bil prekrit s plastjo beleža, spodaj na levi strani »ogledala« pa je še kdo ve od kod in kako sivo obarvan trikotnik. Kaj tedaj

možak, po kristovsko prepasan, zre v tem čudnem oknu ali skozenj, kolikor se to sploh da? Ima odprte oči, a za kaj? Podobno zagonetna je risba z dne 27. 12. 1997. Možak čepi v podobnem položaju, z zrcalno obrnitvijo, kot tisti pred svečo, tudi roke ima dvignjene podobno. Sprva se zdi, da meče močno senco in da mora biti za njim enako močna luč. A je ni, »nebo«, lahko bi bila tudi stena za njim, je povsem črno; in »senca« pred njim je črni križ sredi kroga, ki ne more biti senca na robu kroga in na vznožju križa čepečega možaka.

Še nekaj takšnih poigravanj in preigravanj je. Recimo na risbi oz. z risbo z dne 25. 8. 1997, za katero nisem povsem prepričan, to bi ga pa res lahko neposredno vprašal, ali Bernik figure na njej ni zarisal sprva v obliki črke T, »odrešenske črke Tav«, torej s postavo Križanega. In jo šele potem datiral tako, da imamo zdaj na glavo obrnjeno postavo. Postavljeno s kretnjo, ki se, kolikor gre še zmerom za Križanega, že približuje sakrilegiju. Podobno obrnjena oz. datirana je tudi podoba z dne 2. 2. 1998; posledica zaobrtnjenosti je poleg drugega ta, da glavo zdaj doživljamo povsem drugače, kot sploščeno in nekako pritiskajočo ob tla, vsekakor ne kot Kristusovo.

2. Idol in ikona

Humor in igrivost Bernika sprostita. Odrtgata ga, dobesedno, od tal. Plešoč, poskakujoči možaki so se odtrgali do zemlje, na pol ali pa povsem lebdijo v zraku, med zemljo in nebom. Tiste postave, ki se ne gibljejo, marveč meditirajo, so zazrte vase ali pa premišljujejo o neznani skrivnosti. A tudi one se vse bolj dvigajo v lebdenje nad zemljo. In postajajo postave z angelskimi atributi. V zadnjem obdobju so angeli, čeprav v svoji angelskosti še zmerom dvoumni, nedvomni.

Na risbi z dne 12. 2. 1998 meditira moški v do tal segajoči »togi«, z malce nagnjeno glavo in s sklenjenimi rokami, tako da ima njegova kontemplacija morda molitveni pomen. Brez otožnosti, kaj šele togote. Tisto, kar ga povzdigne nad zemeljskost, sta dva »madeža« vzdolž obeh sklenjenih rok, segajoča nekoliko čez ramena, navzdol do komolca na desni roki, na levi še malce nižje. Zato delujeta kot krili, pravzaprav kot krilci, s katerima bi možak sicer kaj težko poletel, a mu vseeno dajeta angelski pridih. A le pridih, saj mu tudi okvir, v katerega je postavljen, skorajda da stoji za rešetko oz. pred ograjo, ne dopušča vzleteti in poleteti.

Precej zavrt je še tudi angelski možak na risbi z dne 18. 2. 1998. Ograje ali rešetke ni več. Možak je brez obleke. Ima slabotne noge in roke, krilce pa kar veliko, torej kar močna krila, če ima tudi drugo krilo, ki ga sicer ne vidimo. Težave pri razlagi dela črno ozadje pa tudi precejšen črn madež ob vznožju oz. pod velikim četverkotnim črnim ozadjem. Gre za senco, lužo ali kaj drugega? Možakova senca ni, saj za njim ni nikakršne luči, pa tudi oblika madeža ne kaže na to. A zakaj se možak sploh ukvarja s tem madežem, zakaj je sklonjen nad njim in zazrt vanj? Vsaj deloma? Ali pa tudi to ne in seže njegov delni pogled le do sklenjenih rokič?

Povsem drugače je z angelsko postavo na risbi z dne 27. 8. 1999. Klečeča, kljub temu pa nekako lebdeča postava, postava z velikimi krili je lahko zgolj in samo angel. In nedvomno živo moli. Vprašanje je le, zlasti če pomislimo še na osnutek bronastega kipa (300 × 90 × 50) angela z dne 18. 8. 1999, ali je angel živ. Ne gre morebiti za angela z nagrobnega spomenika? Saj kleči nad svečo, morda nad svečo na grobu?

26

Risba je rothkovsko razporejena, razdeljena na tri dele. Rothkov odmev je tu precej šibak, močnejši je na primer na vrsti barvnih risb brez figur, pa tudi na figuralni barvni risbi z dne 18. 9. 1999, vendar dovolj močan, da dodatno prispeva k sublimnosti pričujoče podobe.

Če vprašanje živosti ali neživosti angela na pravkar prikazani podobi še obstaja, pa na risbi z dne 13. 10. 1999 ne obstaja več. To bitje s krili, domala večjimi od njega, vsaj z vidika njegovega, že znanega, predrojstveno skrčenega položaja, je nedvomno živo, saj se, kot vrsta drugih njemu sorodnih bitij, ogleduje v ogledalu. Ne vemo, kaj vidi, vase zamišljeno bitje je to, toda pogleda ne odvrne, torej ga tisto, kar je zagledal, tako ali drugače privlači.

Bernikovi angeli niso klasični angeli. Niso tradicionalni angelčki z nabožnih slik, pa tudi moderni angeli, kakršne sta slikala Marc Chagall ali Paul Klee, ne. Kleejevi angeli so – razen nekaj izjem, ko so neizmerno nežni – v svoji lepoti prej strašni, na Rilkejevi sledi, kot prijazno zaščitniški. Vsekakor so zelo mnogovrstni. Bernikov angel pa je en sam. Napravi pot skozi lastno transformacijo in transsubstanciacijo, a ostaja isti. Isti v tem pomenu, da gre vseskozi za isto bitje. Za bitje, ki tudi v svoji angelski formi in substanci ohranja svoje izvorno zemeljsko poreklo. Svoje starosti ne spreminja. Ostaja možakar, prej star kot mlad, s potezami, ki so znamenja zemeljskosti, ne angelskosti.

Dvig od zemeljske človeškosti k angelskosti, prikazan s krilci oz. krili, človeškost celo poudari. Angelske postave so lebdče, nekako brez težnosti, obenem pa ranljive. S poduhovljenimi, a smrtnimi telesi. Kam tedaj z duhovnega in umetnostnozgodovinskega vidika postaviti Bernikove »angele«, tako samo-svoje in posebne?

Sicer pa je vprašanje umestitve Bernikovih podob nasploh hermenevtična enigma, ki je ni lahko razplesti. Sprva se zdi, da nekaj navezav ni težko izpostaviti: Stupica, Pregelj, Huzjan od domačih, od tujih Michelangelo pa Caravaggio, Kazimir Malevič, Paul Klee (npr. *Ubogi angel* z značilnimi krili iz leta 1939 pa tudi *Vznik kače* iz istega leta), Willem de Kooning, Barnett Newman, Mark Rothko, Antonio Tapies, Francis Bacon in Anselm Kiefer.

Bacona Bernik celo izrecno navaja. Toda razlika med shizofrenostjo oseb ali sadistično mesenostjo teles prvega in sublimno zemeljskostjo drugega je nespreledljiva in odločilna, tako da je Bernikov odmik od Bacona večji od povezave z njim: to najlažje ugotovimo, če primerjamo Baconovo študijo po Velásquezu *Portret papeža Inocenca X* in Bernikove podobe »zagonetnega starca z visoko kapuco«. Ali če se obrnemo nazaj. Tudi Caravaggiev vpliv je hermenevtično izredno zapleten; kajti pri tako močnem umetniku, kot je Bernik, naravni zakoni časovne ireverzibilnosti nimajo moči. Bernikove podobe učinkujejo tudi vzvratno, se pravi, imajo vpliv na Caravaggia, natančneje, na zdajšnje videnje njegovih slik. Na gledanje teh slik v luči Bernikovega odnosa do slikarskega prostora ter svetlobe in teme.

To je, na primer, razvidno iz zapisa *Prostor in luč, dotik in telo – Notice o recepciji Caravaggia v postmodernizmu* Tomaža Brejca.¹⁰ Ko Brejc obravnava recepcijo Caravaggia v osemdesetih letih 20. stoletja in se pri tem sklicuje na interpretete, kot so Hibbard, Longghi, Friedlaender, Spear in Stella, predvsem pa na film Dereka Jarmana, ne omenja Bernika, toda na njegova izvajanja nedvomno učinkuje tudi sočasna Bernikova umetniška govorica.

Vzemimo navedbe o delovnem prostoru slikarstva, v katerem se pod vplivom caravaggizma figura formira kot samostojna fizična entiteta, da s svojimi oblikami, konturami in svetlobno modulacijo omogoči izoblikovanje eksisten-

¹⁰ Tomaž Brejc: *Iz modernizma v postmodernizem I*, Obalne galerije – Artes, Piran 2000, str. 231–246.

cialnega prostora dotika. Ne velja več, da prostor obstaja, še preden vanj vstopi figura, tudi ne gre več za perspektivno iluzijo, kajti pogled, četudi dotik napove nevidno nadaljevanje pogleda, ne seže dlje, do koder se lahko iztegne roka. S tem novi »delovni prostor« slikarstva nadomešča projektivnega. S haptičnimi izkušnjami »prostora vživetja«, v katerem »telo in ne perspektivna globina določa znotrajslikovna razmerja in pogoje reprezentacije«, postane mogoča izpostavitve fizičnih dotikov. Strategija dotika uveljavlja fizični dotik nad distanciranim pogledom, z elementi »nove haptične morfologije«, ki označuje »višjo stopnjo manipulacije chiaroscuro«; in v tkivu podobe, v njeni »načelni slikoviti ploskovitosti uveljavlja fizično, haptično artikuliranje izraznih učinkov«. Kakor da s pogledom res otipavamo konfiguracijo telesa.

28 Opraviti imamo z zamejitvijo globinskega in daljinskega pogleda, s »cenzuro, ki ne dopušča, da bi prestopili enkapsulirani prostor slike«. Ta suspenz pripovedi se stopnjuje v »ekstatični zapis, v katerem je mogoče dotik predstaviti v optičnih terminih«; haptični elementi opisa nadvladajo optično pripoved, zaustavitev optičnega gibanja pa razgali haptično izkušnjo kot »antiironično, nedistancirano, subliminalno, vendar v jedru eksistencialno izkušnjo«, v katero lahko vstopimo samo skozi ekstatično vživetje. Ob tem je figura nosilec haptičnih vrednosti, prostor pa optičnih. Ker pa je v haptično doživljanje figur vpletena tudi luč oziroma tema, se ločnica ne kaže le kot fizični rob, ki ga optično kontroliramo, ampak tudi kot izziv za podaljšano razumevanje figur in prostora, ki ga oblikujejo.

Sicer pa je slika transparenten medij, odvisen od tega, kako je sprožena, izdelana, usmerjena in izrabljena svetloba. Ko Caravaggio uporablja chiaroscuro, »dramatično strategijo« svetlega in temnega, se lahko posveti samim figuram in zanemarja »kompozicijski decorum«. Saj gre predvsem za »retorični obrazec«, ki izhaja iz širokega pojmovanja kontraposta, ki zavzame celotno območje antitetičnih polarizacij, skozi katere se fizična dejanja kažejo kot duhovna spoznanja. Tako kot nam že preprosto semantično razlikovanje pojasni razmerje med fizikalno, posvetno svetlobo in metafizično, ezoterično lučjo; svetloba je brezbarvna, čista in sterilna, kolektivna in tehnična, luč pa je posebna. »Luč v ontološkem in teološkem smislu razsvetli bit in v temi se izgubi nebit; v luči se ugleda prisotno in resnično, in skoznjo se ločuje odsotno in tuje.« To pa so po Brejcu kategorije, ki spreminjajo površno naturalistično zamisel chiaroscuro kot posebne odrske, nočne in kletne razsvetljave v duhovna spoznanja, razsvetljenja. Chiaroscuro zato ni nikakršna »slikovita domi-

slica, temveč prej ponovitev božje geste, ločitev svetlobe in teme«, vzpostavitev vseh dualitet, ki jih prvotna, stvariteljska gesta sproža za vse večne čase.

Izhodišče pravkar odvite retrospektive je zagotovo prej Bernikova umetniška govorica kot pa govorica podobarjev tako imenovane »nove podobe«. Z vidika Bernikovih slik je Caravaggieva slika *Znamenja Sv. Frančiška*, prva njegova religiozna podoba, nastala pred štiristo leti, najbolj »podobna« Bernikovim podobam iz cikla *Anagoge*, zlasti če imamo pred seboj njeno črno-belo fotografijo: glavo diagonalno ležečega, od svetniških doživetij povsem izčrpanega svetnika, drži v naročju angelsko bitje, od spredaj osvetljeno s svetlobo, ki obseva tudi polovico svetnikovega obraza, druga polovica pa ostaja neosvetljena. Vse to podobo, ki je sicer podoba blažene predanosti Bogu, spreminja, kakor ugotavlja Andreas Beyer, v pieta.¹¹

Pri Bernikovem ciklu *Anagoge* smo priča nasprotnemu življenjskemu toku. Tudi tiste podobe, ki spominjajo na pieta, žarijo z libidionalno energijo. Prežete niso le s poetičnostjo, ampak tudi z erotičnostjo. Obenem je Bernikova upodobitev stvari in stanj kot fenomenov veliko bolj radikalna; eidetska redukcija je popolna. Prostora kot prostora ni več. Na slikah iz osemdesetih let je za figurami, bolje, ob njih, saj tudi ozadja kot ozadja ni več, le površina slikovnega polja, kakršnega poznamo iz abstraktnega ekspresionizma. Na risbah se po črno belih nefigurativnih *Sencah na duši* s konca sedemdesetih in začetka osemdesetih let kot »ozadje« figur sem in tja uveljavlja informel (ta nastopa tudi samostojno, npr. na monokromatsko rdečih risbah), večinoma pa gre za temen del figure na svetlem/belem »ozadju« oz. beli del na temnem/črnem »ozadju«. Redukcija prostorskega ozadja pa je najbolj očitna na podobah oken, poslopij in pokrajin.

Te podobe so – čeprav velikokrat zelo dramatične, včasih že romantično viharne – tihožitne. Človeka na njih – za razliko od Bernikovih grafik iz leta 1952 in 1954, ko skozi okno gleda, sem k nam, ženski obraz – ni. Skozi okna ne vidimo; vse, kar vidimo, je na oknu, tik za steklom ali v odsevu na njem. Ta okna so, kolikor se ne odpirajo v svet, svojevrstna ogledala; v njih ne gledamo toliko obrisov tistega, kar se kaže, kolikor si ogledujemo umetnikov pogled. In

¹¹ Vse od osemdesetih let zanimanje za Caravaggia ne poneha. Nadaljujejo se razstave, kakršna je bila sredi osemdesetih let *The Age of Caravaggio* (Metropolitan Museum). Pravkar je bila v Londonu (Burlington House – Royal Academy of Art) odprta razstava z naslovom *The Genius of Rom.*

razbiramo njegovo videnje. To, kar se kaže, je neločljivo od tega, kako se kaže. Od, husserlovsko rečeno, stvari kot fenomenov. Objektivne danosti ni brez subjektivne naravnosti; ki pa seveda ni vnaprejšnja, marveč se pokaže kot taka šele z zrcaljenjem. Še več: podoba kot ogledalo stvari se zaradi zrcaljenja umetnikove naravnosti spreminja v zaslon. Vendar ne v platno kot odsevni pripomoček povsem psihičnih doživljajev oz. subjektivnih projekcij, temveč v ekran umetnikove biti v svetu. In s tem izročnosti rečem sveta. Izročnosti, ne prepuščenosti.

Bernikov reizem okenskih podob ni izraz pristanka na postvarelost reči, marveč znamenje zavračanja antropocentričnega pollaščanja. Te podobe sporočajo, da pred našo igro z rečmi sveta te reči so. Preprosto so, na nas pa je, da jim pustimo ali ne pustimo biti: *biti* in biti to, *kar* so. Na tihožitnih oknih, lavirankah s čopičem, se Bernik ne igra, kot se z geometrijskimi liki, marveč se izroča igri reči samih, predvsem pa igri svetlobe in teme. Medtem ko geometrijske like razdira, jih razteguje, iz ploskovitega trikotnika ali pravokotnika dela prostorska razsežja (seveda še zmerom na ploskvi, tako da nahajamo optično iluzijo prostora, ne pa tudi skulpturalne iluzije ali trompe l'oeila), z liki na oknih nihče ne počne ničesar. Kajti na njih, pred njimi, za njimi ali ob njih ni človeške postave ali človeškega obraza, pogleda. Pogled, pogled brez pogleda, videnje je drugod. Delimo si ga, nevidnega, z umetnikom, kaže pa se nam le z izgledom risbe, ki jo imamo pred seboj.

30

Jasen je obris, zaris okna, razločni so obrisi rastlin, rož, morda oblakov. Okna imajo trdo in trdno, bolj ali manj ustaljeno geometrijsko obliko, »liki« oblakov, rastlin in rož pa so mehki, naravni, »nepravilni«. Takšni, kakršni se nam dajejo, nudijo sami od sebe. V svoji samodanosti, samognanosti, ko gre za oblake, nam niso na razpolago, ne obvladujemo jih, ne držimo jih v svojih rokah, marveč jih le sprejemamo. Kolikor jih ne moremo zagrabit, v njihovi biti tudi zapopasti ne, kolikor nam celo uhajajo, smo mi vključeni v njihovo igro, ne pa oni v našo.

Teh risb, slik in podob – razliko med njimi si bomo ogledali tudi z umetnostno-zgodovinskega vidika – je veliko, saj gre tako rekoč za umetnikov likovni dnevnik. Tako rekoč vsak dan je nastala kaka »skica«, kak dan pa tudi več.

Tak dan je bil 3. 3. 1993; pred seboj imamo štiri risbe s tem datumom. Na vseh štirih je okno. In na vseh teh umetninah umetnik presega, zvrstno in slogovno,

običajna »umetniška dela«. Bernik ohranja svojo zavezanost modernizmu, namreč s tem, da ne pristaja na realistično, iluzionistično umetnost, na realistično iluzijo iluzornega realizma. Izhaja iz ploskovnosti slikarskega polja, iz njegove dvodimenzionalnosti, iz tega, kar je določilo – enkratno, obenem pa določujoče, omejujoče – za naravo tega medija. V tem smislu ostaja čisti umetnik, vztraja pri čistosti svoje umetnostne zvrsti, pa naj slika ali kipari. Bernikova umetnost je »očiščena«, čista umetnost. A ne samo z estetskega, marveč tudi etičnega, celo ontološkega vidika.

Vse to Bernik dosega, če uporabim kar njegove besede, z »metaforično interferenco svetobe, barve in oblike«, s takšno interferenco, da »v čutnonazornem ugodju zaboli«. Radosti biti, ljubezni za nič, ki je hkrati »ljubezen za vse«, ni brez bolečine. Nahajamo se sredi razločkov, ki so skrajno pretanjeni. Zadržimo se najprej na ravni likovnosti. Pravkar uvedene slike so predvsem slike. Slike v pomenu definicij Clementa Greenberga. Niso, v strogem pomenu besede, le črtne risbe, saj so narejene s čopičem in z nanosi rahlo barvnih, zelenkasto rumenih, ne zgolj črno-belih površin. Na prvi pogled se zdi, da bi te slike lahko imeli tudi za podobe, za slike, ki nekaj upodabljajo, posnemajo oz. predstavljajo. Navsezadnje gre prav za okna, ne za kako sliko tradicionalno modernega abstraktnega slikarstva. A kaj upodabljajo, predstavljajo pričujoče Bernikove slike?

Te slike ne predstavljajo ničesar. To, kar prikazujejo, ni predstavljeno. Ni postavljeno pred nas kot predmet. Drugače rečeno, preden predstavljajo karkoli drugega, te slike predstavljajo same sebe. Svojo lastno slikovno vsebino. Na eni od slik vidimo dva madeža, ki ju prepoznamo kot oblačka; na dvodelnem oknu, sestavljenem iz štirih kril, od katerih sta odprti le notranji, madeža-oblačka na zgornjem levem delu levega zunanjšega krila nekoliko manjka, drugi, nekoliko večji madež-oblaček se razteza čez vso širino desnega krila, malce sega – izza stičnih letov obeh polovic okna – že v levo krilo, tako da imamo vtis, kako sledi prvemu oblačku in kako se torej oba oblačka počasi premikata. Kako bosta s svojim »mimohodom« polagoma izginila iz našega obzorja. Izročeni smo, ne da bi se jima izročili, njuni pričujočnosti. Nismo pa jima prepuščeni; lahko se jima prepustimo ali ne.

Zdi se, da na drugih treh slikah istega datuma nimamo opravka z istim oknom pa tudi z istim delom dneva ne. Najprej sta to dvodelni okni z dvema stranicama, toda razdeljenima na več manjših delov: eden s šestimi, drugi z osmimi

– po tri oz. po štiri na vsaki polovici okna – štirikotno uokvirjenimi manjšimi stekli in trikotnim steklom na vrhu okna. Na svetlejši sliki s sedmimi manjšimi »okenci« je na oknu, »za« stekli levega krila, silhueta rastline/drevesa, morda kaktusa, katerega »senca« se zrcali na desnem navznoter odprtem krilu, z enojnim steklom, dvodelnega okna.

Toda drevo, ki smo ga prepoznali, ni predstavljeno; ne gre za upodobitev drevesa, saj so tu le tri, štiri poteze s čopičem, ki smo jih na podlagi svojega videnja zagledali kot »poteze« drevesa oz. nekoliko večje rastline. Na nekoliko temnejši sliki z devetimi manjšimi »okenci« »drevo« v obliki rahlo modificiranega križa ni več za stekli, onkraj katerih meče svojo senco, marveč tostran stekel; daje vtis precejšnje velikosti, tako da okna, če bi to sliko zagledali zunaj konteksta ostalih slik istega datuma, morda sploh ne bi imeli za običajno okno, marveč za stekleno steno velike stavbe. Na četrti, še temnejši sliki »istega« okna drevesa ni več videti, s prečno potezo čopiča je zabrisana tudi meja med najbolj spodnjima »okencema« in »okencema« nad njima; bržkone je padel že mrak, saj se le lahko svetlika skozi (domnevna) okenska stekla. Ta slika se že zelo približa informelu, saj učinkuje predvsem s svojo čisto likovno postavitvijo, s slikovno vsebino kot tako.

32

Pri vseh štirih oknih je v ospredju izraznost vtisa. To so impresije, upodobljene na ekspresiven način. Doživeto izraženi vtisi ob prepletanju oken kot kombinacije likov ter svetlobe in teme, črne in manj črne, bele in še bolj bele barve. Belina bele barve dodatno izstopa ob spremljavi nekoliko rumenkastih ploskev ali obrob; spet povsem drugače učinkuje samostojen rumenkast pokončni pravokotnik, z omehčanimi koti in stranicami, sredi črno-sive slike (30. 11. 1997), namreč kot navzočnost čiste, a skrivnostne – samoizvorne – svetlobe.

Kako pa je z naslikanimi okni, s slikami-okni glede na njihovo realno resničnost? Gre za sliko-posnetek, se pravi, za odslikavo dejanskih oken? So to v spominu ugliedana, po spominu naslikana okna? Ali povsem domišljajska okna? Odgovor na ta vprašanja ni pomemben. Temu, kaj ta trditev pomeni in zakaj je kot taka sploh možna, se bomo približali, če sledimo navedbam Jureta Mikuža v študiji *Sence na duši in Anagoge ... problem figure v moderni umetnosti*,¹² v kateri očrta shemo razvojnih stopenj figuralnega slikarstva.

¹² Jure Mikuž: *Sence na duši in Anagoge ... problem figure v moderni umetnosti*; v: Janez Bernik: *Razstava 1985*; Moderna galerija, Ljubljana 1985, str. 11–31.

Prva, izhodiščna stopnja je »podoba figure«, preprost posnetek, kopija vide-nega; kriterij te podobe sta verizem in mimetičnost, združena v »realističnem načinu odslikave«, ki sliko spreminja v pripovedno podobo. Figura ima, ker denotira predmet v celoti, tako na ravni označevalca kot označenca, naravo znaka. Upodobljeno grozdje je na najboljših slikah te vrste tako »resnično«, da ga kljujejo ptiči. Glede na Bernikove motivne sklope bi moralo naslikano telo ali truplo v tem primeru pomeniti »dokumentarno poročilo« in »ohranitev spomina na določeno osebo«; naslikano okno bi moralo biti istovetno s foto-grafijo okna kake sobe iz povsem določene stavbe; itn.

Druga stopnja je stopnja, ko se v vlogi alegorije in personifikacije pojavi »meta-podoba figure«. Odslikane figure nastopajo v vlogi nečesa ali nekoga dru-gega. Križano ali razpeto telo pomeni, vsaj znotraj krščanske kulture, Kristusa; križ kot krščanski simbol ne pomeni niti dveh prekrizanih desk kot pri mizarju niti sonca kot v hinduizmu, tudi dejanskega križa, na katerega je bil pribit Jezus ne, marveč pomeni križ iz križevega pota in vse, kar je pomensko vezano nanj. A kot je v vsakdanjem življenju »podoba figure« dandanes skoraj v celoti povzela fotografija, tako so simbole domala povsem nadomestili ideografski znaki: nekdanji simbolni »andrejev križ« na prometnem znaku preberemo kot napoved cestnega križišča.

Na tretji stopnji nahajamo »metafiguralno podobo«, ki na prikrit način skozi realistično, na videz pripovedno podobo sporoča »subjektivno resnico, osebno videnje objektivnega sveta«. Križev pot z motivi Jezusovega trpljenja postane – glede ali pa ne glede na njegovo religiozno vsebino – simbolno sporočilo občečloveškega trpljenja: Glej, človek! Gre za dealegorizacijo, ki pa ne pelje nazaj k podobi figure kot pripovedni podobi, marveč k subjektivni sporočilnosti, k umetniškemu sporočilu umetnikove lastne intimne, osebne vedenja in skozenj njegove refleksije družbe, zgodovine, civilizacije in usode človeka/človeštva. Podoba ostaja, kolikor se nanaša na podatke, ki so zunaj subjek-tivnega, objektivna, vezana morda na tradicionalno oz. konvencionalno ikono-grafsko motiviko (kot to lahko vidimo na slikah od Michelangela in Caravaggia do Rembrandta in Goye), toda »važnejša je njihova simbolna funkcija, s katero navidezno prikrivajo in tako obenem s suspenznim zastojem in zastrtjem re-prezentirajo« umetniškovo subjektivno, osebno sporočilo. Pri teh slikah, slikah z metafiguralno podobo, gre vselej za več plasti: podoba je kot naslikana zgod-ba, grajena je po načelih likovnega jezika (skladnje, barvnih odnosov, kom-pozicije, porazdelitve svetlobe in sence ipd.), obenem pa vsebuje še dodatne, ustrezneje rečeno, globlje – nekonvencionalne – pomenske plasti.

Na četrti, po Mikužu zadnji stopnji je moderna, tj. »figuralna podoba«. Figuralna podoba ni figurativna; ne izhaja iz analogije tistega, kar predstavlja, in tistega, kar je predstavljeno, kar omogoča prepoznanje drugega v prvem. Slika s figuralnimi podobami oz. slika kot figuralna podoba pa tudi abstraktna slika ni; saj s svojo podobo o nečem pripoveduje. Figurativno, katerega nasprotstvo sta nefigurativno in abstraktno, izraža izpeljavo slikovnega objekta iz njegovega realnega modela in je kot tako le »poseben primer figuralnega«. Razmerje med teorijo figuralnega in teorijo figurativnega, vzpostavil ga je Lyotard, je enako razmerju med splošno in posebno relativnostno teorijo.

Figura figuralne podobe svobodno razpolaga z možnimi oblikami v razponu »od mimetičnih do abstraktnih«, ne da bi jo pri tem omejevala kakršnakoli referenčnost. Modernemu umetniku, toda z izkustvom informela za seboj, ne gre ne za tradicionalno pripovedno zgodbo, ne za kak realen objekt, ne za abstraktno idejo, ki bi jo ilustriral, zato lahko oblikuje natanko take figure, kakršne se mu zdijo v njegovem videnju nujne za »optimalni sporočilni izraz«. Kolikor je figuralna podoba z objektivnim svetom povezana samo prek njegove subjektivne interpretacije, se giblje v imaginarnem prostoru ustvarjalčevega imaginarija, ki je po Mikužu podoben toposu manifestacij nezavednega, kot so sanje, fantazije, eksaltirana in psihotična stanja. Njenega mesta zaradi ukinitve iluzionizma in vzpostavitve poploščeniosti ne določajo več iluzionizmu lastne predpostavke, kot so perspektiva, kompozicija, plani in gravitacija, marveč jo slikar svobodno, »kot po principih breztežnosti«, razporeja po slikovni ploskvi v funkciji lastne vizije, ki je podobna mehanizmom kondenzacije, deformacije, substitucije, premestitve, subvertiranja in anamorfoze. »Figura je transparenten znak umetnikovega subjektivnega videnja.« Z odpravo odslikavanja objekta postane naslikana slika sama objekt, v prostor katerega ustvarjalec investira svoje subjektivno, ob čemer tudi to ni pomembno, ali so slikane oblike aluzivne ali nealuzivne.

Če Bernikova figuralna podoba spominja na tradicionalne oblike določenih reči, kot so kamen in kruh, popotna palica in kača, križano telo ali truplo, s tem ni rečeno, da nastopa v konvencionalni ikonografski funkciji. Polje njenih asociacij, s tem pa tudi pomenov in razlag je popolnoma svobodno in odprto, kot je »neomejen umetnikov pretok idej, vizij in misli«. Moderni slikar se zato ne trudi več, da bi, sledeč predmodernemu mimetičnemu imperativu, prek slike usmeril našo pozornost na objekt, ki je na njej naslikan, temveč želi narediti sliko tako, da sama po sebi, kot umetnostni objekt, pritegne gledalčev pogled.

To je ključna Mikuževa postavka. Na njenem ozadju bere Bernikove slike iz cikla *Anagoge*, to branje pa lahko prek cikla *Katharsis* podaljšamo vse do cikla *Bližina samote*, tako da njihove izraznosti oz. sporočilnosti ne vidi več predvsem na ravni označenca, tj. pomena, marveč na ravni označevalca, tj. slike kot slike. Ko gre za grozljive podobe, kakršno prinaša slika *Slovenska Guernica*, naj bi bil izraz te slike grozljiv ne glede na stopnjo bralnosti upodobljenega motiva. Slika sama, in to najprej na formalni ravni, je grozen, grozo zbujujoč predmet. Kajti danes, ko je realna groza po svoji grozovitosti preseгла najstrašnejše podobe same sebe, groza v slikarstvu ne more biti več motiv. Bernik dosega »vtis strahotnosti z distribucijo svetlega in temnega, z nasilnim, grobim načinom poteze, s skicoznostjo in karikiranjem figur, včasih tudi z nenavadnim soočanjem najbolj bizarnih barv«. Najstrašnejši vtis, nadaljuje Mikuž, pa naredijo tiste slike, v katerih je groza zajeta v elementu, ki ne sodi niti na raven označevalca niti na raven označenca, celo k vizualnemu znaku samemu ne; gre za »pogled, to počelo in princip likovnosti, slikarjevo poglavitno orodje, ki opredeljuje in omogoča funkcijo gledalca« in tako sproži umetnostni komunikacijski proces.

Če Bernikove figure, ki se zaradi aluzij na krščansko ikonografijo dajejo v gledanje kot igralci v srednjeveški pasijonski igri, že imajo izoblikovano glavo, imajo v njej tudi oči; toda te so včasih zaprte, včasih očitno odprte, a brez šarenice in zenice. A strašnejše od slepote ali degeneracije je po Mikužu to, da »nikjer noben pogled ne seže iz okvira podobe«, da pogled nikdar ne prodre v prostor gledalca: čeprav te figure vselej nekaj počnejo, bodisi da se gredo nasilje, usmiljenje ali prijaznost, hkrati »gledajo, oziroma bolje rečeno boljčijo druga v drugo in dosledno ignirirajo vse, kar je zunaj njih samih«. Gledalec je izrinjen v odrinjen, pasiven in nemočen položaj. A prav zaradi tega nas zmerom znova silijo, da jih pogledamo in jih zaradi problemske in pomenske enigmatičnosti še naprej ogledujemo. Ključni rezultat in novost, povzame Mikuž, so prav te figure, ki spominjajo na tradicionalne, ekspresivno slikane človeške postave, kot jih poznamo od poznogotskega naturalizma prek naivizma in brutalizma do ekspresionizma, toda Bernik je izoblikoval njihovo samosvojo podobo, tako da lahko govorimo o »Bernikovih figurah«, podobno kot o Picassovih, Dubuffetovih, De Kooningovih, Baconovih, Giacomettijevih, Lubar-dovih, Pregljevih in Stupičevih.

Mikužev prikaz Bernikovega slikarstva vsebuje njegove temeljne in bistvene značilnosti. Postavlja pa nas pred neko dilemo, pred vprašanje, ali spada pred-

stavljeni razvoj k imanentni logiki razvoja slikarstva ali ne. Ali formalni razvoj od pripovedne podobe figure prek metapodobe figure in metafiguralne podobe do figuralne podobe korespondira z razvojem od lepe in očarljive do strašne in grozljive vsebine? Naj vprašanje zastavim neposredno: Ali to, da z moderno figuralno podobo naslikana slika postane sama objekt, zaradi česar figure, ki v realnosti ne obstajajo, reprezentirajo samo sebe, sovпада s tem, da Bernik slika preplet teles in telesnih delov tako, da se nam zdi, kakor da je »delan po escherjevski, sami v sebe obrnjeni perspektivi«, in da zato nikjer noben pogled ne seže iz okvira podobe? Skratka, se moderno slikarstvo po svoji lastni logiki, po logiki, po kateri slika kot slika postane grozen predmet, izteka v grozo? Se umetnost končuje kot, rečeno po Cankarju, strašnejše od strahu? V grozovit avtizem sveta kot vase zaprte komore? V strašno ciklostilno reciklažo v krogu korelacije med subjektivnim in objektivnim?

36

Mikuževo temeljno sporočilo se glasi: »Bernikovi zapiski (ker ne moremo reči 'zariski') niso dokumentarna kronika, ki bi zanamcem pričala o objektivni podobi našega sveta, ampak so prenicljivo pričevanje o tem, kako ta svet doživlja in likovno izraža senzibilen umetniški subjekt, ki v njem živi.«¹³ Kategoriji »subjekt« in »objekt«, proizvoda kartezijske paradigme, tu zagotovo nista mišljena v striktnem pomenu modernega, novoveškega antropocentrizma, tj. subjektivitete in subjektivizma. Torej se je ob tem dobro spomniti na Heideggrov sestop pod pogoje možnosti subjekta, pod subjektiviteto človeka kot subjekta, ki se, kakor jo je demaskiral Kant, vselej vzpostavlja že tudi kot objektiviteta objektov. Doba modernega človeka, doba subjektivitete je doba podobe sveta, podobe kot objektivacije subjekta, zaradi česar o »objektivni podobi« sveta sploh ne moremo več govoriti; ta sintagma je pomenska *contradictio in adjecto*, kajti objekt kot pred-»met« je po definiciji tisto po subjektu pred-stavljeno: tisto, kar si človek kot subjekt postavlja, »meče« predse. Svet kot volja in predstava, to je moderni svet, tudi svet moderne umetnosti.

Bernikovo slikarstvo zadnjih dvajsetih let ni slikarstvo *tega, modernega* sveta, marveč slikarstvo bolečine ob njem, zaradi njega, a vselej na ozadju *sveta kot sveta*, h kateremu ne spadata le strah pred smrtjo in groza ničā, ampak tudi »smehljaj sveta«, radost biti. Zato ga ni mogoče speljati na izraz njegovega subjektivnega doživljanja. Njegovo slikarstvo se ne steka v samogovor, marveč vsebuje odgovor na nagovor sveta. Kakršen že ta je. Očarljiv ali grozljiv, zno-

¹³ Prav tam, str. 22.

sen ali neznosen, prijeten ali neprijeten. Povedano z Bernikovimi besedami iz leta 1994, iz časa nastajanja cikla *Katharsis*:

»Če pogledava le v iztekajoče se stoletje, se kaže kot prepojeno s trpljenjem in ogroženostjo. Pomisliva na Cankarja, Kogoja, Groharja, Kosovela, Ivana Preglja, Kocbeka, Marija Preglja, Stupico, Strnišo, tudi dramatika in poezija Daneta Zajca nam odgovarja na takó zastavljena vprašanja.

Mar ni tudi iz trpljenja naslikan 'mrtvaški ples' v Hrastovljah? Seveda pa lahko mislimo in živimo tudi tako kot Aristip iz Kirene, utemeljitelj hedonizma.

Moja zrcalna pisava je obtežena s strahom, dvomom, distanco, da ne rečem tudi s krivdo. Poenostavljeno rečeno, gre za kolektivno krivdo in nerazumljivo se zdi, da se ta zgodovinski ekran slovenske preteklosti v celoti končno ne osvetli.

So pa tudi 'drobne stvari', ki me neizmerno razveseljujejo, denimo, zares izbrane besede na pravem mestu v pravem trenutku ali poseben in natančen zvok arhitekture in, če stvari nalašč pomešam, arhitektura glasbe in zagotovo ne nazadnje metaforična interferenca svetlobe, barve in oblike, da v čutnonazornem ugodju zaboli. Tudi smehljaj sveta kar tako.«¹⁴

V takem položaju se umetnik v razmerju do umetniške prakse postavlja »v položaj razdvojenosti« ne samo v razmerju do biti in niča, življenja in smrti, ampak tudi v razmerju do umetnosti, natančneje, do razmerja med slikarstvom kot takim in pripovednostjo. Na eni strani mora govoriti o tragični in travmatični usodi naroda, na drugi strani želi »ubežati pripovedni zaznamovanosti«, s katero je obremenjeno tradicionalno, neočiščeno slikarstvo. Od tod naklonjenost redukciji v delovnih postopkih; marsičemu se je treba odreči, kot da bi igral šah, »pametno je žrtvovati«, da pridobiš.

V tem kontekstu ima tudi naslov cikla *Katharsis* vsaj dvojen pomen. Gre za očiščenje in čistost tako na ravni umetnosti življenja kot življenja umetnosti. Središče pomena na slikah iz tega cikla je po Berniku v »človekovi zrcalni projekciji v vodi«; katarza, upodobljena z očiščevanjem v vodi, ki je »materia prima«, izvor življenja, simbol rodovitnosti in obnavljanja, čistosti in modrosti.

¹⁴ Pogovor z Janezom Bernikom, NR 13 (1994) 145–146, str. 108.

Od tod povezava vode in zakramenta krsta. Pot vode je »vodoravna kot črta neskončnosti«; skupaj »z dobro mislijo in popotno palico«, ki pri očiščevanju spremlja katarzično postavbo s slik, je to »iskanje utopije in metaforičnega privida, je prisposodba katarze in ne nazadnje vere občestva za pot do sprave«. Ta »programski« koncept ni mogel ostati brez (s)likovnega odziva. Ne dopušča, recimo, neobveznega sprehajanja po konceptualni umetnosti.

Eno od slik (28.12. 1993) iz cikla *Katharsis* sem znotraj vprašanja, naslovljenega na Bernika v intervjuju leta 1994, komentiral takole: Pravzaprav si uporabil le dve barvi, zeleno in rdečo. Presenetljivo je, kako je ob tem vzniknila vodnost tekoče vode. Vendar to ne želi biti lepa slika. Zelena barva je bolj ali manj motna, kontrast z rdečo je silovit in zato do določene mere odbijajoč. Ne pomeni to bega od lepote ali vsaj od določenega pojmovanja lepote? Včasih je bila lepota sinonim za umetnost; umetnost je bila istovetena z lepo umetnostjo, po Heglu tudi s čutnim svet(lj)enjem ideje? Ali se danes sploh še da reči, kaj je lepo, in prikazati to lepoto, ali pa je slikar ob vseh teh prekrasnih reklamah ali embalažah za pasjo hrano prisiljen, da slika onstran lepega in grdega?

38

Bernik je glede zelene in rdeče barve odgovoril, da sta to »barvi obnavljanja, vegetacije in miru na eni ter ljubezni, ognja in krvi na drugi strani«. To sta »komplementarna bregova, sta kot bela in črna, zaživita v skupnem ženitvenem ekranu poetičnega obreda«. Čeprav je tak opis rdeče in zelene barve pretirano splošen, morda tudi patetičen, v ikonografiji kompozicije nedvomno dobi, je dodal Bernik, simbolika teh barv svojo »estetsko lego in smisel«. Vprašanje lepote in lepe umetnosti pa je povezal z »odgovori nove poetike in lepote«, ob kateri »se bodo sesule simulacije in z ničimer utemeljene neobvezne igre in spakovanja«. ¹⁵ Ob teh Bernikovih poudarkih ostaja obrazložitev, po kateri nekatere njegove slike dosegajo »vtis strahotnosti z distribucijo svetlega in temnega, z nasilnim, grobim načinom poteze, s skicoznostjo in karikiranjem figur, včasih tudi z nenavadnim soočanjem najbolj bizarnih barv«, presplošna in zato formalistična. Kajti Bernik z istimi postopki dosega tudi vtis očiščevanja in očiščenja, vtis pomirjenosti s svojimi prikaznimi, vtis prijateljstva s samoto in celo vtis, ki nam ga podarja »smehljaj sveta«.

S čisto formalnim in/ali tehničnim pogledom, četudi tehno-poetično zaznamovanim, ni mogoče osvetliti vseh dimenzij Bernikovih (zeleno-rdečih) slik

¹⁵ Prav tam, str. 112.

in (črno-belih) risb. To, da komplementarne barve, tudi črna in bela, ti predbarvni barvi, zaživita, namreč kot komplementarna bregova, v »skupnem ženi-tvenem ekranu poetičnega obreda«, nas napotuje onkraj formalnih okvirov, v drug in drugačen kontekst. Kontekst poetičnosti in obrednosti, po katerem se na ekranu slike ali risbe šele pokaže in kaže to, kar se in *kakor* se; ta *kakor* je pomemben, saj šele *kaj* in *kako* skupaj dasta tisto, čemur fenomenologi pravi-mo fenomen. Fenomen, ki je sinonim za *stvar samo*; stvar sama ni niti stvar na sebi niti samo stvar za nas, marveč je to stvar, uzrta v svoji biti. Le ob tem izhodišču sploh lahko odgovorimo, kdaj kaka stvar postane estetski predmet in kdaj umetnina.

Stvar iz vsakdanjega, na uporabnost naravnanega življenja postane estetski predmet, ko jo razstavimo v prostoru umetnosti, katerega konkretizacija je umetnostna galerija. S tem ta utilitaristični predmet (vseeno kateri, ni nujno, da so to Duchampovi artikli) postane estetski predmet, kajti zdaj ga lahko uzremo, kolikor zremo nanj z estetsko naravnanimi, brezinteresnimi ali neutilitarističnimi očmi, v njegovi biti: v njegovi čisti navzočnosti in/ali pričujočnosti. Estetski predmet se rodi skozi naš pogled, drugače rečeno, naš pogled je tisti, ki običajni uporabni predmet pretvori, ne da bi ga glede njegove dejanskosti v čemer koli spremenil, v umetnostni, neobičajni, tj. estetski predmet. V estetski predmet, nikoli pa v umetnino. Umetnina ima drugačen pomen, druge razsežnosti.

Najmanj, kar prinaša umetnina kot umetnina, je – poleg estetičnosti kot pred-pogoja – poetičnost. Več od tega »najmanj« je obrednost, o kateri je spregovoril Bernik in je pričujoča tako na njegovih slikah kot risbah. Obrednost, skupaj z misterijem, v skrajnih naponih z mističnim, nahajamo tam, kjer za vidnim slutimo nevidno. Kjer, če izhajamo iz slike, slika ni le *imago*, ampak tudi *ikona*.

Razmerje med vidnim in nevidnim je, če za pričo navedemo le Mauricea Merleau-Pontyja,¹⁶ tisto, ki nam omogoča biti *tu*, v ne-skritosti, tj. v resnici kot jasnini biti. V jasnini, ki se kot ne-*skritost* nikoli ne loči od skritosti in skrivnosti. Znotraj zakona resnice (jasnine), odločilnega zakona biti, zato ni razveze. Obstaja zaveza, ireduktibilna zavezanost, katere drugo ime je obrednost, v območju umetnosti torej poetična obrednost. Obrednost, ki je že kot taka ne-

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty: *Vidno in nevidno*, Nova revija – Phainomena, Ljubljana 2000.

ločljiva od čistosti in očiščevanja. In po Jean-Luc Marionu¹⁷ od ikone kot nprotja idola, podobe kot naše projekcije na zaslon sveta, projekcije, ki se nam vrača kot refleks nas samih, npr. naše želje po vsemogočnosti in podobno.

Bernik je šel s ciklusom *Katharsis* zavestno skozi obred očiščevanja; tako samega sebe kot svojega slikarstva, kolikor je bilo še vezano na območje idolov in se, stopajoče skozi somrak malikov, še ni očistilo do ikonskosti ikon. To očiščevanje se seveda ni dogajalo niti v aristotelovskih niti v heglovskih, marveč se dogaja v naših časih. V dobi po kartezijski paradigmi, po dobi podobe sveta, skratka, po moderni, antropocentrični dobi subjektivitete in subjektivizma.

Po Aristotelovi filozofiji tragedije, katere temelj je teorija katarze, sta značilnosti katarze v tem, da se z njo očistimo in na ta način znebimo *groze* in *sočutja*, ki sta nas zajela in preplavila ob nesrečni usodi tragičnega junaka. Po duhovni vzgoji, ki smo je bili deležni s krščanstvom, nas katarza še zmerom osvobaja groze, ne odpravlja pa sočutja. Sočutja, ki se po zlorabi metafizičnih projektov vzpostavlja kot ključna dimenzija človečnosti, onkraj svetobolja in samousmiljenja, pa vendarle tako v odnosu do drugega kot do samega sebe. In prav to sočutje, tudi do samega sebe, preveva Bernikovo slikarstvo, ki je nastalo po njegovi osebni in umetniški katarzi, katere drugo ime je slikarska redukcija in katere residuum je zato vseh odvečnih primesi očiščena slika ali risba. Neposredno se to sočutje izpričuje v bolj prijateljskem razmerju s samim seboj, v prijateljevanju z lastno samoto, posledično pa z vsem, kar je.

Drugo osnovno izhodišče Aristotelove filozofije tragedije, njegove filozofije umetnosti sploh, je zahteva, izhajajoča iz razumetja umetnosti kot lepe umetnosti, da mora umetnost tudi grde, grozljive in celo pošastne stvari prikazovati na lep način. Bernikovo izhodišče je drugačno: grdih reči ni mogoče prikazati na lep, marveč le na »grd« način. Grd v pomenu, kakršnega nam je predstavil Mikuž. Zato Bernik lepote ne zavrača nasploh, je ne odklanja, pač pa tedaj, kadar to terja tema, seže po »grdem« oz. se dvigne onkraj »lepega« in »grdega«, se pravi, onstran lepega in grdega v tradicionalnem pomenu besede.

¹⁷ Glej Marionovo knjigo *L'idol et la distance*, Grasset, Paris 1977.

3. Podoba in pogled

Za zdajšnje stopnjo Bernikovega slikarstva je zelo, če ne najbolj značilna risba z dne 12. 5. 1998; pred nami je črno-bela slika, naslikana s čopičem na prozorno folijo, s čimer po tehniki spominja na cikel *Senca na duši*. Vendar na tej sliki ni nobene sence več. Beremo jo lahko na najrazličnejše načine. Docela naivno ali pa povsem reflektirano. Sledimo že prikazanim umetnostnozgodovinskim stopnjam slikarstva:

1. Po predstavah prve stopnje naj bi bila Bernikova slika, ki jo imamo pred seboj, »podoba figure«, odslikava dejanskega stanja stvari, trenutni posnetek dogodka, ki se je pravkar zgodil. Starejši možak, utrujen od celodnevne dela, bržkone ukvarjanja z drobnico, o čemer priča odložena pastirska palica, je svojo utrujeno glavo položil na že počivajočo kozo; morda je zaspal od utrujenosti, zagotovo pa ima oči zaprte, medtem ko koza glavo še zmerom drži pokonci in prijazno gleda v temo.

2. Kot »metafiguralna podoba« je ta slika alegorija mirnega, pastoralnega življenja na kmetih, sožitja med kmečkim človekom in njegovimi domačimi živalmi, upodobitev zasluženega mirnega počitka po opravljenem delu.

3. Gre za »metafiguralno podobo«, slika ne prikazuje objektivnega stanja na kmetih, ni posnetek ali odraz pastoralnega življenja, temveč je izraz slikarjevega osebnega, subjektivnega umetnikovega doživljanja sveta in življenja; umetnik želi pokazati, kako pomirjen, četudi utrujen, je po napornem ustvarjanju (o čemer priča odložena slika v desni zgornji polovici slike) in kako njegova umetniška dejavnost ni v nasprotju s preprostim, naravnim življenjem, v katero spadata domača žival, kakršna je koza, in pastirska palica.

4. To je »figuralna podoba«, saj je očitno, da ta slika ni nikakršen odsev stvarnosti, marveč je stvarnost tista, ki se z nje kaže kot odsev, kot odsev slike same. Možak na sliki ne predstavlja nikogar, ne realnega pastirja ne ideje pastirja in pastirstva pa tudi samega umetnika in njegovega položaja ne, marveč je projekcija njegove intime, njegove fantazme, konkretno, erotične želje po bližini, po dotiku in stiku z živim, toplim, obenem pa ne spolno zahtevnim, použivajočim telesom. O tem priča golo, že nekoliko izčrpano možakovo telo, telo možaka, ki je skoraj na koncu svoje poti. Tisti predmet

na spodnji levi polovici slike ni popotna, še manj pastirska palica, pač pa je, vključno s svojo ukrivljenostjo, falusni simbol. Koza je pač koza, toda ta »koza« ni koza, marveč je kozliček, o možakovem zapletenem razmerju z njim pa pričajo njegove oči, ki so morebiti res zaprte, morda pa so polodprte ali celo povsem odprte, a ujete v lastni pogled.

5. Sam menim, da Bernikova slika v svoji postfiguralnosti, kot postfiguralna podoba onkraj subjektivnosti poljubnosti prikazuje to, kar kaže, in nič drugega. Reprezentira zgolj in samo to, kar prezentira. A ne le sama zase, ampak tudi v kontekstu drugih Bernikovih slik, tako »sočasnih« kot preteklih. Navsezadnje v kontekstu celotnega svetovnega slikarstva. Slika sama, prezentna v mali risbeni dimenziji, s črno barvo razmejujoča črnino od beline, z datumom in slikarjevo signaturo na dnu, prezentira onstran/tostran razlike med objektivnim stanjem in subjektivnim doživljanjem način biti človeka, pobljže, možkega. Vidimo, da je sam s kozico, toda med njima – onkraj/tokraj zavestnega odnosa – obstaja neka tiha in mila, tako rekoč zaupljiva povezanost. Navezanost, ki se izraža v roki, s katero možak objema kozico, in nožici, ko jo je kozica položila na možakovo ramo. Možak, ki je glavo položil na telo živali, deloma, z obrazom pa jo je naslonil na svojo roko, ni več v položaju krčevite skrčke, marveč v sproščeni – ne v skrčeni ne v togo iztegnjeni – legi. Njegova samota ni samota popolne osamljenosti; človeško je bržkone osamljen, toda živ je in čuti tisto prapovezanost, ki obstaja med vsemi živimi bitji, zlasti pa med človekom in njegovimi domačimi, bolje, udomačenimi in zato poldomačimi živalmi. Kajti v domačnosti med človekom in živaljo vselej ostaja nekaj tujega, neizgovorljivega in zato skrivnostnega. Tako kot med ljudmi, še posebej med moškim in žensko kot telesnima bitjema, bitjema nagonov in poželenj.

42

S tehnopoetičnega vidika to ni več slika modernističnega slikarstva. Takšna, čisto modernistična slika v resnici, kakor je bil prisiljen priznati tudi največji zagovornik modernističnega slikarstva, Clement Greenberg, sploh ne obstaja. Do nje ne more priti, kakor Greenberg zapiše v svojem zapisu *Modernistično slikarstvo*,¹⁸ zaradi dveh razlogov.

Najprej zaradi tega ne, povzame Greenberg refleksijsko, ker že »prvi madež na površini uniči njeno dejansko ploskovitost«, torej dvodimenzionalnost kot

¹⁸ Clement Greenberg: *Modernistic painting*, Partizan Review 1990, str. 42–49.

ekskluzivno značilnost slikarskega medija, tako da celo v Mondrianovih konfiguracijah lahko še vedno slutimo nekakšno iluzijo, nekakšno tretjo dimenzijo, torej tridimenzionalnost, ki je značilna za kiparstvo, ne pa za slikarstvo. Tu gre torej za nemožnost čisto modernistične slike z vidika slike same, z vidika umetnine.

Potem pa se Greenbergu zapiše še to, tokrat z vidika umetnika, da samokritika modernistične umetnosti, se pravi, samoomejevanje na lastne imanentne medijske možnosti, v primeru slikarstva omejevanje na vidno izkustvo oz. striktno optičen izraz, ni bila nikoli drugačna kot »spontana in sublimna«, vprašanje prakse torej, njej imanentna, nikoli pa predmet teorije oz. programa. Da se je razkrila samokritična tendenca modernističnega slikarstva, je bilo potrebnih več desetletij individualnih dosežkov. Noben umetnik, povzame Greenberg, se te tendence ni zavedal in se je docela še ne zaveda, prav tako »noben umetnik ne bi mogel uspešno delati z zavestjo o tem«. Drugače rečeno, umetnik, ki zavestno modernistično slika, ni več umetnik.

To pa seveda pomeni, da je Greenberg, ki je modernistično slikarstvo izrecno izpostavil, s svojo kretnjo to slikarstvo že tudi razstavil in s tem kot tako uničil. Od njegove estetike, teorije modernističnega slikarstva naprej, so vsi »umetniki« že vnaprej, s polno zavestjo poznali pravila modernističnega slikanja, nobeden ni mogel več slikati, ne da bi se zavedal, kaj počne. Ne da bi vedel za tendenco, ki ji je podrejen. Skratka, kdor je hotel biti zares umetnik še naprej, se je moral odreči modernističnemu slikarstvu, »prestreljenemu« s teorijo, torej tudi figuralni podobi, in v tem pomenu, z oziralnega vidika, preiti k postfiguralni podobi in v postmoderno slikarstvo. Postmoderno ne v ideološkem pomenu ali v pomenu »druge moderne«, stekajoče se v ultramodernizem, marveč v temeljnijšem, slikarsko rečeno, prav v postfiguralnem pomenu.

Posledica tega premika je bila, da je s teorijo modernističnega slikarstva izpostavljeno nasprotje med literarno temo in slikarskim izrazom postalo »zastarelo«. Medtem ko »modernistično slikarstvo zahteva«, da se literarna tema, preden postane predmet slikarske umetnosti, najprej »prevede v striktno optičen, dvodimenzionalen izraz«, s čimer naj bi izgubila svojo literarno naravo, v slikarstvu po modernizmu to prevajanje ni več potrebno. Saj ni tako, da bi imel umetnik pred seboj najprej literarno temo, njej pa bi s pomočjo slikarske prevedbe sledil optičen izraz, marveč se literanost, pripovednost oblikuje in izoblikuje hkrati z likovnostjo prezentiranega: upričujoče(va)nega.

Modernistične omejitve zdaj zato odpadejo. Bernik svobodno prehaja, ne da bi prestopal striktno slikarska sredstva in se ločil od samoomejitve na ploskovno polje, od abstraktnega k figurativnemu. V obeh »slogih« slika, riše sočasno. Obenem se zaveda, da se iluziji tridimenzionalnosti ni mogoče povsem izmakniti. Zakaj je torej v mejah slikarstva ne bi v polni meri tudi uporabljal? Naj si bo pri telesih naj si bo pri stvareh, kot so zaprta ali deloma odprta okna. Nikoli pa ne zaide v namerni iluzionizem. Kdaj bi se to zgodilo? Tedaj, ko bi se s slike ali risbe v nas, iz oči v oči, zazrle naslikane oči. S slike v nas zročee oči so največja hoteno izzvana iluzija, večja od katerekoli iluzije prostorsosti; skrajna meja tega iluzionizma pa so, ko se gibljemo mimo slike, nas spremljajoče oči, kakor na nekem zgodnejšem (9. 9. 1975) Bernikovem »portretu«.

44

Zdaj Bernik pogleda s slike ne spusti, ne dopusti, da bi zapadli v iluzijo, da nastiti s slike neposredno gleda. Ne prestopi meje med iluzijo in iluzionizmom. To ni posledica atavizma naslikanih figur, ki se razkazujejo, ne da bi »se nas upale pogledati«, marveč učinek tega, da je svet slik samostojen, po svojih lastnih zakonitostih urejen svet. Slikovni svet ima svojo samobitnost, zato je naravno, da nobena figura s slike ne gleda v naš svet ali v svet onkraj »obzorja« slike, kakršnega srečamo na Bernikovi risbi z dne 28. 11. 1999; predvsem zaradi tega ne, ker je svet en sam, tako da je že podvojitvena cepitev sveta na svet slik in naš svet zavajajoča.

Nenavadno »tihožitje s kozico« je nastalo nekoliko pred opisanimi štirimi okenskimi podobami z dne 3. 3. 1998. Dva dni za temi podobami je nastala za eno okno – proti desni strani risbe – razširjena podoba. Gre za nekakšno podvojitvev, katere izraz je tudi rastlina/drevo na drugem oknu; prva rastlina z osnovno obliko štiriperesne deteljice se zrcali na steklu odprte desne stranice prvega okna, druga rastlina z osnovno obliko triperesne deteljice pa ni ponovitev prve. Značilna je tridelna struktura tako po vertikali kot po horizontali risbe, struktura, ki se na naslednjih risbah vse bolj osamosvaja, hkrati z osamosvajanjem likov in črt, ki se čedalje bolj oddaljujejo od slikovne sličnosti z oknom in se čedalje bolj prepuščajo svoji lastni igri oz. svojim lastnim zakonitostim. Vse do risbe z vpisanim velikim – za risbo – naslovom v spodnji tretjini: *Samurajeva vest* (26. 11. 1999). Od kod ta naslov? Ali samuraji sploh imajo vest?

Srednji del tridelne risbe, nekoliko večji od spodnjega in zgornjega, je ravno tako razdeljen na tri dele, tokrat na pokončne pravokotnike z izmerami 4, 6 in

5 centimetrov, od katerih je črni srednji največji, levi sivi najmanjši, desni beli pa nekoliko večji od njega. Na samurajsko okolje spominja japonska urejenost oz. videz premičnih, svetlobo presevajočih sten japonskih sob. Kaj ob tem pomeni vpisani naslov? Gre za samurajevo urejeno, a pretežno črno vest, obremenjeno z ubijalsko krivdo? Vest je glas, ki mi narekuje: Bodi to, kar si! Bodi človek. V razmerju do drugega: Bodi človeški! Glas vesti, ki je glas biti,¹⁹ je krivda, namreč glas črne, slabe vesti. Morda naslov potemtakem sploh ni vezan na zgornja dva dela risbe, marveč le na temni madež pod zapisom naslova?

Brez vpisanega naslova bi bila pričujoča risba ena izmed drugih, njej sličnih, uvrstili pa bi jo bržkone pod rubriko geometrijskega abstraktnega slikarstva. Ker pa je pomenski »naslov« v ekstremnem nasprotju s siceršnjo »brezpomenskostjo« risbe, prav to protislovje risbo spreminja v nekaj posebnega. Jo izpostavlja kot zelo, če ne povsem drugačno od drugih sočasnih in – če ne upoštevamo napisa – sorodnih risb. Za paradoksnim naslovom, paradoksnim ne po sebi samem, temveč z vidika celotne risbe, se skriva več reči: katarzična moralna zavest avtorja, njegovo zdajšnje odklanjanje modernistično prazne abstraktnosti in pa humor, ki bolj ali manj očitno tiči za večino podob iz zdajšnjega cikla o samoti.

Mesec dni (13. 3. 1998) po risbi možaka s kozico je nastal Bernikov »avtoportret«, najsibo v dobesednem ali pa prenesenem pomenu, ki zveni iz prepoznanja, tudi priznanja iz njegovega zapisa *Kako naj se spremenim v besede*,²⁰ po katerem »zmeraj na novo« dela »isto podobo, sebe«. Namreč na ozadju nekega samospraševanja, spraševanja, »kako pred obličjem resnic in smisla biti sestaviti zrcalni koláž lastne podobe«, drugače rečeno, »kako v kozmičnem načrtu skrivnosti objeti bolečino in jo stopiti z milostjo v avtoportretni svinec teksta«. Najsibo literarnega ali likovnega.

Iluzivno ozadje »avtoportreta« je temno, razdeljeno po navpičnici na komaj razvidne, po temini le nekoliko med seboj razlikujoče še štiri dele, pravzaprav na pet ali celo šest, kolikor za samostojen del štejejo tudi debelo črno potezo

¹⁹ Vprašanje biti, vključno z vprašanjem, kaj pomeni biti človek, si Bernik zastavi že zgodaj, najdemo pa ga – prav kot takega – na prvih straneh *Črt* (MK, Ljubljana 1977), v pesmi z naslovom *biti*, napisani tudi na risbi (28. nov. 75), s to razliko, da na risbi lahko preberemo tudi sintagmo »biti človek pomeni biti«, v pesmi pa je beseda »pomeni« izpuščena; ta risba je zanimiva tudi zaradi svoje ironičnosti, saj je ob navedeni pesmi narisano dekle z lepo glavo, ki pa »kaže« jezik.

²⁰ Janez Bernik: *Kako naj se spremenim v besede*, Nova revija 20 (2001), 225–226.

na dnu in pa belino med njo in vsem, kar je nad njo. Nad njo je poglobljena »doprna« postava, z rahlo naznačenimi rokami, bolj rokičami, ki nosi, brez vmesnega vratu, nesorazmerno veliko možko glavo. Levi del rahlo sklonjene mižeče glave ali glave s povsem povešenimi očmi je teman, desni svetel; tudi nos je teman, kar glavo, ki je slikana sicer od spredaj, obrača v profil, kar dodatno poudarja veliko levo uho. Profilna drža temne polovice obraza dela vtis, kakor da zastira neviden svetel del celotnega obraza, tako da se srečujemo z nekakšno podvojitvijo obraza, s tem pa tudi človeka, njegove osebnosti. To je osebnost podvojene, morda razdvojene, ne pa tudi razcepljene osebe.

Izraz na obrazu je vase zazrt, kontemplativen, skoraj mil, nekoliko ga razjedajo le usta. To samotno, deloma še zmerom razdvojeno človeško bitje se ni sprijaznilo s svojo usodo, le sprijateljilo se je z njo. Izrazite, nemirne poteze pričajo, da je kljub prijateljstvu z lastno samoto še zmeraj vznemirjeno. Vseeno pa je portretiranec zelo drugačen, veliko mirnejši od tistega, kakršnega kažejo portreti spred let, na primer (glej *Risbe na papirju*) z dne 7. 7. 1990, 3. 10. 1991 in 23.10.1991, ki mu iz oči seva tesnoba, celo groza, morda zgroženost. A vselej tudi neko čudenje, domala začudenje. Še ostrejši so portreti, ki jih bržkone ne moremo imeti za avtoportrete niti v metaforičnem pomenu, z začetka osemdesetih let, kakršen je tisti z dne 14. 11. 1982. Vsekakor spremembe, ki jih opazimo na zdajšnjem »avtoportretu«, sovpadajo s spremembami na drugih Bernikovih risbah z razdobjnega preloma ob prehajanju v novo tisočletje.

46

Te risbe so prej odgovor kot pa vprašanje, kako »izoblikovati metaresničnost čudenja in ljubezni v obliko duše«. So čakanje na »krilati nasmeh«, hkrati pa že terjajo tisto, kar velewa Bernikova pesem (20. 10. 1999): *... nariši obraz iz vode rojstva / razpni korak do otroških oči /do čezsvetne starosti v razsežja neba ...* Je risba z dne 28. 11. 1999, strukturno – sintaktično, ne semantično – sorodna sliki (27. 4. 1999) Krstnikove smrti v trnovski cerkvi, vzniknila že iz tega novega temeljnega razpoloženja?

Slikarsko je risba ekstremno čista tako s sintaktičnega kot semantičnega vidika. Izžareva pretanjeno strogost bachovske kompozicije, simetrične in harmonične, z namernimi disharmonijami, kakršno uprizarja na Bernikovi risbi kontrapunktno poševno pričujoča palica, tudi sama navzoča v kontrastni kontrapoziciji črnine in beline. Na ploskovnem, brezprostorsko razprostrtem črno-belem slikovnem polju se okoli osnovne križne kompozicije, ki izhaja iz stoječe figure z odmaknjenima rokama, oblikujejo delna polja, delne bele in črne

ploskve s potezami napetosti med vodoravnimi in navpičnimi razpostavitvami in s križajočima se diagonalama palice in desne roke, stikajoče se s palico.

Motivno gledano imamo pred seboj postavbo krepkega, postavnega in lasatega moža. Bernikova bitja z risb se, če vzamemo za izhodišče ciklus *Anagoge*, z leti pomlajajo, ne starajo. Razvijajo se, tako kot tista iz Platonovega *Državnika*, v nasprotju z logiko narave. Možak, odvrnjen od nas, ni gol, temveč ima hlače, segajoče nekoliko pod kolena. Bos je in razoglav, z dolgo, do pasu segajočo (samurajevsko?) kito las. V desni, diagonalno od telesa odmaknjeni roki drži palico, ki se spodaj dotika prstov desne noge. Z levo roko, tudi diagonalno odmaknjeno od telesa, toda v komolcu skoraj pravokotno poravnano, sega – malce nad obzorjem – skoraj do levega roba neba. Nebo je temno, za razliko od zemlje, ki je svetla. Svetel je tudi zgornji del možakovega telesa, skupaj z rokama; kita, ki pada po sredi hrbta, je črna, črne so tudi hlače, črna je na levo vržena vodoravna senca možaka, črna pa je tudi palica, a le do obzorja, nad njim, na ozadju temnega neba pa postane svetla, bela. Ta njena osvetljenost je nenavadna; medtem ko senca možakarja pada na levo, torej je njegova postava osvetljena z desne, je palica osvetljena od spredaj, kakor da luč nanjo sveti z naše, prednje strani. Torej ni enotnega, skupnega izvora svetlobe.

Lahko bi rekli, da možakova drža nakazuje pričetek pohoda, da ga vidimo pred začetkom poti, pred korakom proti novemu tisočletju in v zagnanem gibu k novemu obzorju, vendar pa je tu nekaj »malenkosti«, ki temu ugovarjajo. Najprej to, da je roka, ki drži palico, zvrnjena; palice se ne oprijema na popotno pohodni način, marveč s palcem navzdol palico nagiba vnazaj, na obrambni ali napadalni način, saj bo roka njen spodnji in težji konec morda vsak hip dvignila in palico uporabila kot gorjačo. Vsekakor s to držo ni moč hoditi (naprej), poleg tega je leva noga, ki naj bi se dvignila v korak, obtičala, tako da je, le za pol stopala, pred desno nogo, komajda kaj dvignjena.

V zvrnjeni roki, nazaj obrnjeni dlani, tiči skrita ironija, zastrti bernikovski humor, prisoten tudi v manku, s katerim je zaznamovana možakarjeva palica, saj ji manjka značilna ukrivljenost na zgornjem koncu, po kateri ločimo izdelano popotno od naključno pobrane palice. Leva, spet značilno bernikovsky predimenzionirana možakarjeva roka ni prodrla v temo; malce nad obzorjem, ki ločuje svetlo zemljo in temno nebo, se neba dotika kot črne šolske table. Edino glava je nagnjena naprej, v temno črnino neba. A kaj naj vidi, uzre v tej temini? Lahko le čaka, kaj se bo prikazalo: prikazen, morda temnejša od teme

ali pa angel prikazovanja, poslanec iz »jasnine večnosti«. Enoznačnega, svetovnonazorskega, kaj šele ideološko prozornega odgovora v Bernikovem slikarstvu ne bomo našli. V tem se njegovo slikarstvo ujema z dramatikom angleškega dramatika Howarda Barkerja, avtorja »tragedij« *Grad, Evropejci in Uršula*.

Bernik kljub katarzični redukciji, pomenskemu in likovnemu očiščenju, kar zadeva bivajoče, na ravni biti ohranja nesklenjeno odprtost za skrivnost. Odprtost, ki se razkriva kot nova sproščenost do stvari, reči njegovega in našega sveta. To slikarstvo ni optimistično, vzdržuje pa čez ravnotežje med grozo zgolj nič in polno radostjo biti čudežno segajoče čudenje sveti igri sveta, ki se razpira kot začudenje nad svetim redom sveta, nedojemljivim, a slej ko prej pričujočim. Bernik je njegova pričujoča, čuječa priča, tako kot v pohodu zastavljeni, a na vsako znamenje, demonično ali angelsko, pripravljeni mož »čezsvetne starosti« in postave.

48

Zato kljub nezaceljivi rani sveta, zarezani z našo smrtnostjo, kljub vsem grozam sveta Bernikovo slikarstvo gledamo z užitek, z užitek, ki izvira iz užitka, prelitega v njegove slike in risbe. Naj ta veliki, a samotni možak, zastavljen pred črnim nebom, vidi kaj ali nič, zadošča že njegov nevidni pogled, ki pa ga mi vidimo prav kot takega, da se ga ne bomo nikoli nagledali. Vsakršna samobitnost in samosvojost potisne v samost in samoto, najpogosteje tudi v osamljenost, a dokler poznamo užitek, četudi le mimobežni užitek ob rahlem premiku sence na oknu, nismo samotneži in samotarji. Iz prijateljstva z lastno samoto vznikata prijateljstvo s samim seboj, po njem morda tudi prijateljstvo z drugimi, vsekakor pa prijateljstvo s svetom. Otožnost, zlita s tihožitji, ne pomeni svetobolja, marveč ganjenost nad lepoto sveta, od katere se poslavljamo od rojstva naprej.

4. Bernikovo mesto v slovenskem in svetovnem slikarstvu

Skupina IRWIN je v letošnjem, 3. trienalu sodobne slovenske umetnosti v okviru razstave (14. 12. 2000 – 18. 2. 2001) z naslovom *Vulgata* na belo steno v enem od prostorov Moderne galerije v Ljubljani montirala konstelacijo slik raznih slovenskih slikarjev 20. stoletja, od Ivana Groharja in Riharda Jakopiča prek Gabrijela Stupice in Emerika Bernarda do Sergeja Kapusa in Bojana Gorenca, ter vanjo vključila tudi sliko Janeza Bernika iz cikla *Kamen – kruh* z

začetka sedemdesetih let. Instalacija – naziv je upravičen zaradi uokvirjenja vseh slik z masivnimi okvirji (s črno smolo in z reliefnimi kotniki), značilnimi za »umetniško skupino« IRWIN – nosi nemški naslov *Was ist Kunst Slovenija*, slovensko rečeno, *Kaj je slovenska umetnost*. Sam akt, katerega rezultat je ta konstelacija, narejena po »retro principu«, ni bilo umetniško dejanje v klasičnem pomenu.

Ne gre za umetnost v njenem specifičnem pomenu, marveč za »umetnost« manipuliranja z umetnostjo. Za umetnost, kakršno je po koncu (lepe) umetnosti, ki jo je razglasil v svoji *Estetiki* Hegel, formuliral Nietzsche in jo povezal s po njem izpostavljenim »velikim stilom«, sam ta stil pa neposredno vezal na tisto, čemur je rekel »velika politika«. To pa ni nič drugega kot politika stiliziranja, oblikovanja videzov, ki smo jim danes pod vplivom Baudrillarda navajeni reči simulakri. Tako na ravni forme kot na tematski ravni.

Zato ni naključje, da so pod obnebjem »velikega stila« kot »velike politike«, seveda v naših »domačijskih« mejah, komponente »umetniškega« manipuliranja z umetnostjo tudi znanosti pravkar minulega in sedanjega stoletja, kot so sociologija, antropologija in informacijska teorija. Kot tudi ni naključje to, da glavni manipulator U3 Gregor Podnar v irwinovski akciji poudari prav njeno politično razsežnost. Potem ko navede, da gre v tem projektu »za kontekstualizacijo v realno obstoječem polju nivelizacije«, za opozarjanje na pomankljivosti uradne »nacionalne« umetnostne zgodovine, povzame:

»S tem je delo *Was ist Kunst Slovenija* tudi zavestno kulturnopolitično dejanje, ki pa s sabo prinaša nevarnosti samonivelizacije, ko Irwin lastno vlogo proizvajalca in interpreteta umetnosti prevede v polje političnega. Ironija je, da Irwin izmed izbranih del po *retro principu* ponovno interpretira tudi modernistična dela/umetnike – *nesporne* ikone slovenske nacionalne kulture – kot 'analizo zgodovinske skušnje slovenske likovne umetnosti'. *Retro princip* se navezuje na *prosti tok znakov* (tudi nacionalnih znakov in simbolov), katerih vrednost je treba vedno znova presojsati in konstituirati, saj – upajmo – niso determinirani.«²¹

Niso determinirani, vendar to ne zadeva umetnosti in njene teorije, marveč znakovno znanost, tj. semiologijo. In ironija, o kateri govori Podnar, ni umet-

²¹ Gregor Podnar: *Vulgata*, Moderna galerija, Ljubljana 2000, str. 33.

niška ironija, marveč ironija z vidika umetnosti manipuliranja z umetnostjo. Tej umetnosti, umetnosti manipuliranja z umetnostjo, se v postmoderni dobi, v dobi biti bivajočega²² kot razpoložljivosti razpoložljivega ne moremo izogniti. Glavni Princip, katerega sestavina je tudi retro princip, te dobe se glasi: *Anything Goes! Kar hočeš!* To načelo, ki ga je prvi izpostavil Paul Fayerabend, filozof znanosti, je Artur C. Danto s področja filozofije znanosti prenesel v filozofijo umetnosti, od koder ga od začetka osemdesetih let projicira, preslikava na umetnost in umetnine.

50 Delaj, kar hočeš, vse je dovoljeno. Ni pa vse enakovredno. Izrek, ki ga je vpeljal Dostojevski, da je tedaj, če ni Boga (vrhovnega Kriterija), vse dovoljeno, Lacan upravičeno dopolni (ne popravi, saj je dopolnitev implicirana že v izreku samem), da tedaj ni dovoljeno nič. Brez Postavljavca postav ni ne zapovedi ne prepovedi. Če ni meja, jih ni moč prestopiti; ni prestopka, pa tudi nobenega postopka ne. Zgubimo se v brezmejnosti, brez cilja in smisla. Drugače rečeno: meje si moramo postavljati sproti, si z domisleki izmišljati »smisel« svojega početja, natančneje, ga razbrati v vzratnem ogledalu cilja, ki smo si ga zastavili ali nam ga je začrtal v umetnosti manipuliranja z umetnostjo izkušeni ekspert, recimo kustos. Cilj »posvečuje« sredstva, tudi medij, kakršna je likovna umetnost. Vrednost umetnin – pravzaprav že to, ali je to ali ono umetniško delo sploh vredno, da pride v izbor – določajo projekti. Določena je s projektom »umetniškega vodje«,²³ s programom določene »tematske razstave«, ne z njihovo umetniškostjo oz. poetičnostjo. To pa obenem pomeni, da prevrednotenje vrednot, izhajajoče iz umetnosti manipulacije z umetnostjo, umetnin kot umetnin ne zadeva. In da jih v njihovi umetniškosti, dokler jih ne popači ali uniči, tudi prizadeti ne more. Prizadet je lahko le umetnik; ne kot umetnik, marveč kot človek. Bernikova slika ostaja to, kar je, tako v bernikovski kot v irwinovski instalaciji, torej v vsakršni konstelaciji.

Dve desetletji po razglasitvi konca umetnosti je bil Danto prisiljen napisati članek *Umetnost po koncu umetnosti*;²⁴ in konec umetnosti, ki je očitno še

²² Tu je poudarek prav na biti kot biti bivajočega, se pravi, na biti kot bivajočnosti bivajočega, ne na biti kot biti, na biti kot dogodju, ki tudi spada v postmoderno dobo, a kot njena drugobitna, umetnost kot umetnost omogočujoča, ne sobitna valenca.

²³ Sintagma je sposojena iz *Intervjuja z Gregorjem Podnarjem* (M'ars 12/2000/1–2), v katerem najdemo tudi naslednjo izjavo: »Tudi danes se bolj vidim v vlogi umetniškega vodje kot kustosa.« (Str. 54)

²⁴ Arthur C. Danto: *Art after the end of art*, v: *The Wake of Art*, OPA, Amstrdam 1998.

zmerom ni konec, skrčiti na konec *lepih* umetnosti. Obenem pa pristati na to, da vse ni umetnost. Čeprav je vse na razpolago, vse ni poljubno. Namesto da vsake toliko časa razglasimo konec ali smrt umetnosti, kmalu za tem pa smo ta razglas prisiljeni pod pritiskom nasprotnih dejstev umakniti, bi bilo torej boljše ugotoviti, da beseda »umetnost« nima enega samega, marveč več pomenov. A ta utilitaristični izhod, poznan iz analitične filozofije, bi bil navidezni, celo lažni izhod. Kajti tudi ta pot nas slej ko prej pripelje pred vprašanje, *kaj je umetnost* v odlikovanem, neprenosljivem in nenadomestljivem pomenu besede. Namreč vrhunska umetnost naše dobe, sodobna umetnost najvišjih stopenj.

O stopnjah, ne o eni sami, pišem namenoma. Umetnost je ena sama, ena sama jezikovna umetnost, umetnost slikarstva, toda smeri in zvrsti je več. Ravno tako stopenj. Pri tem niso mišljene stopnje v kakovosti, od začetniške do zrele, ob čemer lahko kdo vse življenje ostane pri prvi, marveč stopnje v sposobnosti združevanja, znotraj istega medija, teme in forme.

Mišljene so stopnje, ki se ujemajo s prikazanimi petimi stopnjami razvoja slikarstva. Tudi slikarji *lepih* slik, podob, kakršne poznamo iz obdobja lepe umetnosti, so umetniki. Umetniki so slikarji abstraktnega slikarstva, abstraktnega ekspresionizma ali informela, kakršna sta Gustav Gnamuš in Ivo Prančič. Danes je moda, da slikarstvo njune vrste povezujemo, že od Rothka naprej, z religioznostjo. To, kar je bilo pred desetletji dokaz čiste materialnosti informela, naj bi bilo zdaj dokaz čiste spiritualnosti. Toda med čisto snovnostjo in čisto duhovnostjo, kot vemo iz začetka Heglove *Znanosti logike*, po katerem sta čista bit in čisti nič isto, ni razlike. Kajti čista snovnost je duhovni proizvod, ne proizvod narave. Zato je upravičeno tako Gnamuševu izrecno navezovanje na duhovnost kot Prančičevo vztrajanje pri snovnosti. Enako upravičeno pa je tudi Bernardovo neposredno povezovanje snovnosti in duhovnosti. Saj se čutenje barve na ozadju duha vselej dogaja že tudi kot občutenje čustev.

Vendar vztrajanje pri čisti biti v filozofiji ali pri čisti snovnosti v slikarstvu, če naj ne konča v molku ali v belini Malevičevega kvadrata na belem polju, neogibno variira. Četudi gre za variacije na isto temo, se forma zato spreminja; oblike postajajo jasnejše ali pa bolj zabrisane, spreminjajo se barve, spreminja se nasičenost barvnih polj, itn. Bernik je to že zgodaj spoznal, zato ni ostal pri isti temi. Ravno tako je kmalu spoznal, da znak, kot je npr. križ (glej Bernikovo grafiko *Znak* iz leta 1981), lahko v najboljšem primeru deluje kot simbol, nikoli

pa kot ikona; od tod njegova risba križa v krogu, na obodu katerega in ob vznožju katerega čepi človek (27. 12. 1997), kajti ikone brez človeške figure ni. Brez človeške figure so možne slike, kot so »tihožitja«, niso pa možne podobe, ki so, če izhajamo iz njihovega resničnega pomena, dvojne: slike vidnega in ikone nevidnega. Ravno to, ikone nepredstavljivega in neupodobljivega, pa Bernikove podobe brez upodobljenca so. Saj, kot smo videli, celo pri »avtoportretih«, ne gre za realne, referentne upodobitve.

Zaradi vsega tega je Bernik tematsko in formno bogatejši od večine slovenskih likovnih umetnikov, tudi od Mušiča, Preglja in Stupice, še posebej pa seveda od takšnih slikarjev, kot so Jemec, Gnamuš in Bernard. Kljub različnim temam, njihovemu spreminjanju in povezovanju estetske z etično in religiozno dimenzijo, Bernik ostaja dosleden, zvest svojim estetskim načelom in tehnopoetičnim pravilom. Tudi pri svojih »delih po naročilu«, kot so »nabožne« slike, vključno s črno-belimi Križevim potom, ki jih je spomladi 1999 naredil za prenovljeno trnovsko cerkev.

52

S svojo umetniško doslednostjo, obenem pa razvejenostjo se Bernik približuje likovnim umetnikom svetovnega pomena, kot so bili, če ostanem v okviru 20. stoletja, Matisse, Klee, Picasso in Bacon. S svojim humorjem oz. zdajšnjo igrivostjo pa se slovensko slikarstvo, skoraj celotno dvajseto stoletje polno turopnosti, včasih celo morbidnosti, znova vrača k radoživosti, značilni za slovenske impresioniste. Tako da smo se Slovenci spet vzpeli vsaj na raven ravnotežja med Groharjevim *Sejalcem* in Jakopičevim *Slepcom*. Odmev Bernikove pobude, ki sledi modrosti Mojstra Eckharta, po kateri se življenjska sproščenost in odprtost za skrivnost ne izključujeta, marveč predpostavljata, lahko zaznamo tudi pri mlajših generacijah. Morda smo nasploh pred spremembo duhovne atmosfere med slovenskimi slikarji, na kar kažejo, recimo, zadnje razstave Zdenka Huzjana (predvsem z razstavo *Vzglavniki neba in zemlje* v letu 2001, pa tudi z letošnjo razstavo *Okruški neba* v Bežigrajski galeriji) in Tomaža Gorjupa. Navsezadnje tudi iz naslova trienalne *Vulgate zveni* vsaj avtoironija, če že ne humor.

Vsekakor je znamenj, da tudi v likovni umetnosti iz obdobja brezplodnih konfrontacij prehajamo v obdobje sožitja različnih smeri, vse več. In to ne pod obnebjem relativističnega pluralizma, glavnega povzročevalca konfliktov, marveč v prostoru dovolj razvidnega kozmosa vrednot. Kozmosa, v katerem visoka umetnost, kakršna je Bernikova, ne izgublja svojega mesta. Si pa ne lasti ab-

solutne oz. ekskluzivne pozicije. To, kar je z vidika visoke umetnosti malo ali skoraj nič vredno, ima s socialnega stališča lahko velik, z zornega kota socialne psihologije ali psihoanalize pa neprecenljiv pomen.

Smo sredi prepletanja umetnosti in znanosti, njunih spleto in presekov, katerih proizvodov ne moremo več uvrščati na področje klasične (tradicionalne in moderne) umetnosti, kar pomeni, da imajo svojo avtonomno eksistenco, s tem pa tudi vrednost. Priča smo prestopanju meja znotraj umetnostnih področij, prehajanju med slikarstvom in kiparstvom, tudi novim poskusom stvarjenja totalne, vse umetnosti združujoče, obenem pa od vseh dosedanjih umetnin razlikujoče se umetnine, itn. Vse te naravnosti, vse te dejavnosti so ne le družbeno, ampak tudi umetniško legitimne. Tako kot so v znanosti legitimi interdisciplinarni projekti.

Vendar interdisciplina kot taka, interdisciplinarna Znanost ne obstaja. V interdisciplinarni projekt vesoljske postaje – njene zasnove, njene izdelave, njenega utirjenja, njenega delovanja, življenja na njej – se ne more vključiti kak vsevednež, marveč ga lahko izvajajo le znanstveniki visoke tehnologije, utemeljene na najvišjih dosežkih posameznih znanosti, kot so fizika, kemija, biologija, itn. Ob tem pa se lahko povsem mirno in v okviru nekih drugih, deloma celo analognih vrednot razvija tudi modelarstvo, amaterski in profesionalni navdušenci lahko iznajdljivo izdelujejo in spretno vodijo svoje aviončke. Isto, čeprav ne enako, je v umetnosti. Brez visoke umetnosti in brez čistosti likovnih medijev, kakršno je slikarstvo, ni možna nikakršna aksiološka komparacija, nikakršna vrednostna primerjava in nikakršna tehno-poetična kompilacija, tudi nikakršna umetnostna manipulacija z umetnostjo in umetninami.

LITERATURA

- Bernik, J.: *Kako naj se spremenim v besede*, Nova revija 20 (2001) 225–226.
- Brejc, T.: *Iz modernizma v postmodernizem I*, Obalne galerije – Artes, Piran 2000.
- Danto, A. C.: *Art after the End of Art*, v: *The Wake of Art*, OPA, Amsterdam 1998.
- Engli, H.: *Das Schlangensymbol - Geschichte, Märchen, Mythos*, Walter-Verlag, Solothurn 1994.
- Hribar, T.: *Ecce homo*; v: *Janez Bernik: Razstava 1985*, Moderna galerija, Ljubljana 1985.
- Hribar, T.: *Sveta igra sveta (Umetnost v post-moderni dobi)*; Mladinska knjiga, Ljubljana 1990.
- Greenberg, C.: *Modernistic painting*, Partizan Review 1990.
- Komelj, M.: *Bernikovo romanje za človekom*; v: *Janez Bernik: Jedkanice in akvatinte 1952–1992*.
- Krašovec, M.: EWO, Ljubljana 1994.
- Merleau-Ponty, M.: *Vidno in nevidno*, Nova revija – Phainomena, Ljubljana 2000.
- Marion, J.-L.: *L'idol et la distance*, Grasset, Paris 1977.
- Podnar, G.: *Vulgata*, Moderna galerija, Ljubljana 2000.

ESTETIKA IN ETIKA

ESTETIKA IN ETIKA

55

ESTETIKA IN ETIKA

Pripravil Janko Lozar

56

FREDERIC JAMESON IN POSTMODERNA UMETNOST

Frederic Jameson and Postmodern Art

1. Platonizem in umetnost

57

Ena temeljnih filozofskih dilem, ki izvira iz Kantove misli, se glasi takole: ali ima pri spoznavnem procesu ontološki primat transcendentalna sinteza razuma ali transcendentalna sinteza umišljanja. Katera od njiju je bistvenejša: ali domišljija, ki posreduje v podobe zasnite čutne podatke razumu, ta pa jih naknadno subsumira pod pojmovne kategorije, ali je, nasprotno, razum tisti, ki z razlikotvornostjo prvi zareže v amorfnu čutno maso in loči rumeno od rdečega, gibanje od mirovanja, in je domišljija le spremljevalni, »dekorativni« pojav delovanja razuma? Vprašano poenostavljeno: Kaj je človeško primarneje, estetska ali teoretska izkušnja življenja? To vpraševanje sloni na tihi predpostavki, in sicer na ničejski zahtevi, da moramo religijo, moralo, filozofijo in umetnost premisliti na ozadju temeljnjšega vprašanja, ali neki filozofem, veronauk, morala ali umetnina življenje *potrjujejo* in ga zapeljujejo v bogatejše življenje ali pa ga *zanikujejo* in siromašijo. Vemo, da je Nietzsche s svojo kritiko platonizma meril ravno na to in da se njegov odgovor glasi: »Naša religija, morala in filozofija so dekadenci oblike človeka. – *Nasprotno gibanje: umetnost*« (Nietzsche, 1991, str. 443). Z ozirom na njegov aforizem iz *Somraka malikov* (Nietzsche, 1989, str. 9), »'Vsaka resnica je enostavna.' – Kaj ni to dvostavna laž?«, bomo brž pristavili, da Nietzsche ne meče v isti koš

celotnega platonizma. (Kje drugje se kaže njegova naklonjenost do, recimo, Platonovega *Parmenida* npr. v 799. paragrafu *Volje do moči*.) Ta resnica je tako najmanj dvostavna: ločiti velja vsaj med platonizmom za ljudstvo in klasičnim platonizmom, ki se cepi na dva Platona ...

A da ne zaidemo z zastavljene poti premisleka: iz navedenega aforizma je očitno, da se Nietzsche v kantovski dilemi postavi na stran umišljanja kot umetnosti. Estetsko spoznanje, ki je pri Baumgartnu, sicer utemeljitelju estetike kot znanosti, hierarhično nižje od znanstvenega spoznanja, pri Nietzscheju postane poglavitna odlika človeka, odlika višjega človeka kot ustvarjalca. S tem se poudarek z jasnega in razločnega spoznanja prenese na jasno spoznanje, ki sodi v polje umetnosti. Tu sledi nekoliko daljši citat, ki pa si zaradi lucidnosti zasluži, da ga navedemo v celoti (Nietzsche, 1991, str. 445–46):

Stanja, v katerih polagamo v stvari *poveličanje* in *polnost* in ob njih pesnimo, dokler ne odseva iz njih naša lastna polnost in življenjska radost: spolni nagon; opoj; tek; zmaga nad sovražnikom; porog; bravuroznost; grozovitost; ekstaza religioznega občutka. *Trije* elementi predvsem: *spolni nagon, opoj, krvoločnost* – vse troje sodi k najstarejši človekovi *praznični radosti*, vse enako prevladuje v začetnem »umetniku«.

58

Obrnjeno: če nam stopijo nasproti stvari, ki kažejo tako poveličanje in obilje, odgovori animalično bitje z nekim *vzburjenjem sfer*, kjer imajo sedež vsa stanja slasti: – in mešanica zelo nežnih odtenkov animaličnih dobrih počutij in poželenj je *estetsko stanje*. To nastopi samo pri takih naravah, ki so sploh zmožne oddajajočega in prekipevajočega obilja telesnega vigorja; v njem je vselej *primum mobile*. Trezni, utrujeni, izčrpani, izsušeni (na primer učenjaki) ne more absolutno ničesar sprejeti od umetnosti, ker nima umetniške premoči, nuje preobilja: kdor ne more dajati, tudi nič ne sprejme.

Naj nam to razmišljanje služi kot izhodišče za spoprijem s »postmoderno« filozofsko mislijo Frederica Jamesona, s katero se lahko slovenski bralec sooči v delu *Postmodernizem*.¹

Tema postmodernizma je izredno obširna. Najpoprej zato, ker se postmoderna misel profilira skozi preizpraševanje moderne dobe in je njen diapazon na-

¹ Slovenski prevod pravzaprav prinaša le izbor esejev iz sicer veliko obsežnejšega izvirnika. Kljub vsemu se bomo osredotočili na prvo poglavje, ki se ponaša najmanj s tem, da je zajeto v naslovu knjige: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. S tem se bomo izognili bibliografski dolgovernosti, ki s svojim podrobnim poznavalstvom največkrat zakriva neko zadrego: kako izpostaviti bistveno nekega mišljenja – pazite, to še ne zadostuje! –, ki bistveno zavezuje razlagalca.

ravnost glomazen. Brezupno piko na i pa postavi dejstvo, da je mogoče v vseh velikih postmetafizikih najti eksplicitne ali implicitne odmeve drugih mislecev, ki vsak na samosvoj način problematizirajo metafiziko. Vsak interpret se tako nahaja pred težavo, kako se lotiti interpretacije, če manjka pregled nad celoto. Naše razmišljanje bo te zagate deloma rešilo pomagalo, ki nam ga nudi sama miselnost visokega modernizma: ta sloni na kritiki spoznanja in resnice, ki od Kanta naprej začenjata izgubljati absolutni značaj nasebnosti. S tem se odpre možnost samosvoje resnice (kot vselejšnje skazice), katere iskanje najprej določa – ironije se tukaj ne manjka – izrek »pustiti si biti«.

V to nas ne vodi prazna samovolja, pač pa imperativ, da je razmišljanje vselej arena srečljivosti življenjskega apetita z upovedanimi rečmi. Ne bomo se torej šli nekakšnega prestižnega akademiziranja, kot se dogaja v vrstah analitičnih filozofov, ki logično konsekventno dokazujejo neobstoj časa, ne da bi ta argumentacija vplivala na njihovo siceršnje priznanje, češ, seveda v osebnem življenju čas obstaja! V tem naravnost bizarnem pojavu lahko prepoznamo tisto pozabo biti, ki jo Heidegger natančno opredeli kot epohalno dogodevanje biti kot postavja, računajočega predstavljanja, ki se ga nič bistveno ne tiče, niti tisto ne, kar se v predstavljanju (dokazovanju, razpolaganju) neposredno predstavlja (Heidegger, 1967, str. 363): »Bistvo postavja je v sebi zbrano postavljanje, ki preži [streže] po svoji lastni resnici bistva s *pozabljenostjo*« [poudarek J. L.]. A o tem nekoliko pozneje.

Najprej izpostavimo problematičnost sintagme »kulturna logika poznega kapitalizma«. Ta problem bo v nadaljevanju osvetljeval vse druge vidike Jamesonovega razmisleka o postmoderni. Na prvo žogo bi pomislili, da kulturna logika (postmodernizma) bistveno določa in nosi družbeni svet poznega kapitalizma. Vendar drži ravno nasprotno. Zavaljo natančnejšega razumevanja sintagme bi morali med oba samostalnika umestiti še dve besedi, ki pojasnita razmerje med obema: »kulturna logika – kot odraz – poznega kapitalizma«. Pravzaprav je sintagma na prikrit način dovolj natančna edinole v smislu sintagmatičnosti. »Kulturna logika« je otročiček na levi, ki drži za roko očeta »pozni kapitalizem«, ki pelje hčer proti poljani simulakrov, pa če ta to hoče ali ne.

Logika poznega kapitalizma opredeljuje logiko postmoderne kulture. Vzemimo primer Jamesonove obravnave umetnosti Andyja Warhola, in sicer dela *Diamond Dust Shoes*, ki je voda na mlin naši izpeljavi (str. 13):

Človek je res v skušnjavi, da bi tukaj zastavil – mnogo prezgodaj – eno od osrednjih vprašanj o postmodernizmu in njegovih možnih političnih razsežnostih: dejansko se delo Andyja Warhola *suče zlasti okrog vseprisotnosti potrošnega blaga*, in velike podobe steklenice Coca-Cole ali konzerve juhe Campbell za oglasne panoje, ki *izrecno potiskajo v ospredje fetišizem potrošnega blaga v poznem kapitalizmu, bi morale biti krepke in kritične politične izjave*. [poudarek J. L.]

Kakšen je odnos med kulturno-estetsko produkcijo in družbeno realnostjo? Postmodernizem se *suče okrog* ekonomske politike potrošniške družbe, »postmoderne« podobe *potiskajo v ospredje* fetišizem potrošnega blaga v poznem kapitalizmu in bi morale biti *kritika* političnega dogajanja. Stvar je jasna: prvič, umetnost se *suče okrog* ekonomske politike, se pravi, da umetnost kot taka nima svojega lastnega težišča, resnice, pač pa jo prejema – tako kot se manjše nebesno telo giblje okrog večjega zaradi večje privlačne sile – od ekonomsko-politične sfere. Umetnost *deleži* na družbeni realnosti. Drugič, umetniške podobe *potiskajo v ospredje* fetišizem potrošnega blaga, tako da umetnost *zgolj odraža, posnema* dogajanje v družbeni realnosti. In tretjič, umetniške podobe bi morale biti politične izjave o družbeni realnosti, se pravi, s čimer je umetnost bodisi dekor ali korektiv, v vsakem primeru pa *zgolj spremljevalni, komentarski* pojav. Deleženje, posnemanje, komentiranje – platonistična resnica sveta.

60

Sta umetnik in njegovo ustvarjanje kot fenomen postmoderne kulture res le odraz dogajanja v logiki poznega kapitalizma, ki ga najpoprej določa logika simulakra? Pojdimo korak za korakom. Prvič, kaj sploh je simulaker? In drugič, ali je dogajanje v današnji družbi in nadalje v estetski produkciji res odraz njegove dialektike?

Vrniti se moramo k Platonu in njegovemu dialogu *Parmenid*, v katerem se Parmenid kot izkušen filozof s Sokratom pogovarja o deleženju stvari na idejah. V tem kratkem odlomku je v velikem slogu uvedena sama ideja simulakra, o kateri Jameson pravi, da je »identična kopija nečesa, česar original ni nikdar obstajal« (str. 21). Kaj ima to opraviti s Platonom, ki po utečenih predstavah zagovarja nasebnost idejnega sveta ali ontološki realizem? Bore malo. Tu se najavlja drugi Platon, ki je, kot pravi Mladen Dolar v interpretaciji tega dialoga (Dolar, 1996, str. 56), »v prvem delu zapisal zelo radikalno kritiko svoje lastne teorije idej [...] ter se tako rekoč pokazal kot boljši kritik samega sebe od svojih kritikov«. Pa navedimo odlomek iz dialoga (Platon, 1996, str. 14–15):

»Če torej,« je rekel, »nekaj posnema idejo, ali bi lahko ta ideja ne bila podobna stvari, ki jo posnema, v takšni meri, kot ji je bila stvar narejena za podobno? Ali je mogoče, da bi podobno ne bilo podobno podobnemu?«

»Ni mogoče.«

»In ali ni zelo nujno, da je podobno udeleženo na eni in isti ideji kot [njemu] podobno?«

»Nujno.«

»Toda ali niso podobne stvari podobne s tem, ker so udeležene na tej ideji sami?«

»Popolnoma tako.«

»Torej je nemogoče, da bi nekaj bilo podobno ideji, pa tudi, da bi bila ideja podobna stvari. Sicer se bo vselej zraven ideje pojavljala neka druga ideja, ki naj bo podobna drugi, toda različna, in pojavljanje idej se ne bo nikoli ustavilo, če naj bo ideja podobna tisti, na kateri je udeležena.«

»Popolnoma res je, kar govoriš.«

[...]

»Zdaj vidiš, Sokrat,« je rekel, »v kakšno težavo pridemo, če nekdo predpostavi ideje kot bivajoče z ozirom na nje same?«

»Prav zares.«

Platon problematizira deleženje stvari na nasebnih idejah in z idejo podobnosti svet nasebnih idej nareže na neskončno plasti – čebule. (Dobro vemo, kaj nam preostane, ko odstranimo vse njene plasti!) O tem dialogu je bilo že veliko napisanega, zato se raje osredotočimo na Jamesonovo aplikacijo te ontološko problematične sfere na družbeno sfero današnjega sveta. »Kultura simulakra zaživi, povsem ustrezno, v družbi, v kateri se je menjalna vrednost generalizirala do tiste točke, kjer se je spomin na uporabno vrednost že izgubil ...« (str. 21). Kultura simulakra kot dogajanje v sferi idej torej pojasnjuje dogajanje v družbi. In kaj naj počne umetnost? Umetnost naj sprejme primarno dogajanje idejnega, sekundarno logiko poznega kapitalizma, in naj se artikulira prav kot komentatorka obeh primarnejših dogajanj.²

² Videti moramo, da je umetnost v platonizmu le pasivno dojeta, da se povsem zgreši njena aktivna, ustvarjalna plat, pa lahko z laskoto uvidimo, kako »slep« je platonizem za umetnost kot tako.

V kakšnem smislu je ta mišljenjska logika platonistična? Spomnimo se nazorno podane ontologije iz Platonove sedme knjige *Države*, v prispodobi o votlini, in se vprašajmo: so odsevi umetniških stvaritev na zadnji steni votline res le odsevi čutno zaznavnih stvari v votlini, torej odsevi poznega kapitalizma? In so stvari v votlini res le odsevi idej in dogajanja v svetu idej? Marko Uršič v eseju o Platonovi prispodobi o votlini zastavi vprašanje (Uršič, 1994, str. 202):

Toda – kaj se je v zgodovini grškega duha zgodilo, da pri Platonu kozmos postane (kakor) neznanska votlina? Saj se je vendar tudi v njegovem času, enako kot nekaj stoletij poprej, nad grškim morjem in zemljo bočil brezdanci in prav v tej neizmernosti veličasten nebesni obok, posejan s tisočericimi sredozemskimi zvezdami! Kako je prišel Platon do nenavadne misli, da smo ljudje, prebivalci tega sveta, zaprti v neznanski votlini?

Tu se govori neplatonistično, pa vendar, gotovo, v dobršni meri zavezujoče. To vpraševanje ne stavi na primat idejnega nad čutnim, niti ne čutnega nad idejnim, kar bi bil goli obrat platonizma, pač pa z vprašanjem razpira možnost drugačne poti in daje izvorno spregovoriti sferi domišljijškega, ki se v Platonovi zgodbi oglašča ravno skoz podobo sveta kot votline. Govori o prispodobi votline in prispodobi grškega sveta pod sredozemskim nebom, pod katerim se srečajo vedeno, zasnovano in videno kot istoizvorni (*physis*). Še ključnejši vpogled pa je, da platonizem kot idejogledje in umnost ni univerzalno človeško določilo, temveč *prelomen trenutek v zgodovini duha*. In ta zgodovina platonizma je živa še pri današnjih mislecih, kolikor jih določa v najbistvenejšem mišljenja.

62

Pri Jamesonu je platonistično ravno ohranjanje ontološke hierarhije, ki umetniški, domišljijški topos reducira na terciarno reprezentacijo kot posnetek posnetka idej. Po tej logiki sfera domišljije ali umetnosti za življenje resnice ni ključna. Služi le kot ponazorilo resnice kot skladnosti med idejami in bivajočim. In prav s te točke Jameson pokroviteljsko diktira dober okus umetnosti. Ta naj bo danes le didaktično pomagalo pri razlagi resnične, zavezujoče podobe življenja, ki se razodeva v deleženju bivajočega na, sicer bistveno neurejenem, simulakrskem redu idej.

Kako se kaže ta dikcija očesu, ki sliši Nietzschejev preobrat in stavi na drugače dojeto umetnost? Če hočemo idejno in ekonomsko sfero prenesti v sfero umetnosti, samo umetnost oropamo zmožnosti prvobitne bivanjske izkušnje. Odvzamemo ji – kaj drugega kot njej lasten način razkrivanja resnice biti. Iz

poslušnosti nareku Nietzschejeve besede moramo tako problematizirati estetik, ki sloni na logiki simulakra. Umetnik ali umetnostni teoretik, ki se predajata fetišizmu simulakra, sledeč Nietzscheju, nista zmožna estetske skušnje, nimata umetniške pramoči in nuje preobilja, ki – ustvarja svet, ne glede na »simulakrsko« skušnjo misleca, ali navadnega potrošnika, ali potrošniškega umetnika.

Z ozirom na izhodiščno dilemo v Platonovi prispodobi je mitična razsežnost ključnejša od logične: torej nazornost prispodobe sveta kot votline nič več ne gre jemati kot nazorno podobo, ki ponazarja nekaj drugega. Gre za izvorno občutenje/videnje/vedenje (*mythomai*), ki je, če ne odličnejše, pa vsaj enakovredno problemu deleženja bivajočega sveta na najbivajočnejšem svetu idej. Enako kot pri poznem Heideggru, ki poleg misli ontološke diference zasnuje prapodobo sveta kot četverja.

Kaj se pokaže? Pri Jamesonu, ki očitno stavi prej na razum kot na domišljijo, umanjka temeljna prispodoba postmodernega življenja, ki bi zasnavljala in s tem nosila človeka v celoti. Vse se nazorno, idejogledno razlaga v okviru platonistične dvojnosti čutnih stvari in nadčutnih bitnosti. Človek in umetnik sta le reagent in reaktor na to dogajanje. Slabljenje postmodernega afekta kot ena ključnih prvin postmoderne umetnosti je po Jamesonu le odraz deleženja na destruirani sferi idej! »Postmodernistično izkušnjo oblike želim okarakterizirati z nečim, kar se bo zdelo, kot upam, paradoksen slogan: da 'razlika povezuje' (str. 34).« Če je Benveniste prišel do odkritja, da Platonove ideje niso nič drugega kot označevalci, katerih pozitivna vsebina počiva na njihovi negativnosti, razliki do drugih označevalcev, se nam jasno pokaže platonističnost Jamesonovega zastavka. Kje pri Jamesonu najdemo kako metaforo, ob izkušnji katere (po Nietzschejevo) »animalično bitje odgovori z nekim *vzburjenjem sfer*, kjer imajo sedež vsa stanja slasti«? Očitno je, kako daljnosežna je problematizacija razuma in domišljije ter njunega primata v smislu zvestobe življenju: če se postavimo na stran domišljije, se moramo (tudi in predvsem z Nietzschejem) vrniti daleč nazaj k Platonu in njegovemu revolucionarnemu obratu heraklitovskega sveta: če je pri Heraklitu v središču sveta svetotvorni ogenj kot »umetniško« zasnut prostor, v katerem se sprepletajo in srečujejo istoizvorno čutno, domišljijsko in miselno, se pri Platonu ogenj, ki prinaša izvorni življenjski smisel, preseli v transcendenco, v nadnebesni prostor idej, domišljijski svet prispodob in čutne zaznave pa so le še njihovi odsevi. *Logos* pri Heraklitu je zbirni prostor (*hestia*) čutnih zaznav, domišljijjskih po-

dob in mišljenin, človek je pod njegovim obnebjem »zbor« istoizvorne čutnosti, domišljije in miselnosti. Pri Platonu se *logos* preseli v nadnebni prostor idej, ki so najbivajočnejše, in od tam zbira, naknadno vnaša red in logiko v kaotični čutni svet bivajočega in svet umetniških podob. Človek je v tem smislu triadično, hierarhično bitje (raz)uma, ta pa kot najvišji agens urejuje čutno maso podatkov in se zgolj še odraža v domišljjskih podobah.

V okviru platonizma s postmoderno resda nastopi relativizacija in razsrediščenje na ravni idej, s čimer se diskreditira njena nasebnost (ne pa tudi brezčasnost!) – toda bržkone kot vrnitev k »postmodernemu« Platonu samemu, ki v *Parmenidu* sesuje lastno metafiziko. A s tem ostajamo v primežu platonizma. Šele Nietzsche artikulira problem platonizma neplatonistično, ko stavi prav na domišljijo in ne več na razum. Njegov »da« domišljiji ta okvir preseže, saj problematizira Platonov prenos poudarka na logično, diadično (reprezentacijsko) shemo ideje-stvari. Kaj drugega pomenijo Nietzschejeve besede v *Rojstvu tragedije*, kjer govori o izgubi tragedije (mitosa) in rojstvu aleksandrijskega sokratika (Nietzsche, 1995, str. 51):

64

Umetniški prapojav, ki ga tu omenjamo za razlago tragiškega zbora, je pri našem učenjaškem gledanju na elementarne umetniške postopke skoraj spotakljiv; ne more biti namreč nič trdnejšega, kakor da je pesnik samo s tem pesnik, ker se vidi obdan s postavami, ki pred njim živijo in delujejo ter jim pogleduje v najskritejše kotičke bistva. Zaradi posebne slabosti moderne nadarjenosti pa se nagibljemo k temu, da si estetski prafenomen predstavljamo preveč zapleteno in abstraktno. Metafora za pravega pesnika ni retorična figura, temveč nadomestna podoba, ki dejansko plava pred njim namesto pojma.

2. Fenomenologija in umetnost

Vrnimo se k Nietzschejevemu citatu. Kaj nam govori Nietzschejev zastavek kritike platonizma? Kaj se je izgubilo z rojstvom platonizma? Kaj pravzaprav pomeni »najstarejša človekova praznična radost«?

Naj si še tako razbijamo glavo, ko razmišljamo o odnosu med idejami in stvarmi, razuma in domišljije do čutnih zaznav itd., pa s tem kljub vsemu ostajamo platonisti. Tu se bomo naslonili na Heideggrovo misel o pozabi biti, in sicer v precej specifičnem smislu. Človek živi v pozabi biti, čeprav ga bit kot taka

vendarle nosi v tem, kar je. Medtem ko se z (raz)umom polašča in razširja na vse regije bivajočega, vztrajno pozablja samo bit. Ves Heideggrov napor gre v smeri obujanja čuječnosti mišljenja, pretanjenja duha, ki bi pripoznal tisto razsežje, v katerem človek izvorno vselej je, ne da bi se tega v stalnem kroženju med bivajočim nujno zavedal.

Bit se daje v razpoloženju. Brž lahko pristavimo, da so tudi razpoloženja tista, ki se ohranjajo skoz pozabo in samoumevnost (prav kakor bit – prim. Uvod v *Bit in čas*). In če Heidegger trdi, da metafizika kot visoki platonizem biti ne misli oziroma jo misli le v najsplošnejšem in nezavezujočem izrazju, bolj ali manj mimogrede, bomo mi trdili, da je tudi za Jamesona kot platonista značilna *pozaba razpoloženja*.

Kaj torej pomeni »najstarejša človekova praznična radost«, ki ji je na sledi Nietzsche?³ Gre za obuditev in razprtje tiste dimenzije, ki pristno nosi in zasnavlja človeka v njegovi človeškosti (filozofiji, znanosti, religiji in umetnosti). Gre za vprašanje razpoloženja. Trdili bomo, da umetnina oziroma umetnost, če in le če je velika, iznaša na svetlo temeljno bivanjsko razpoloženje. Prav to je preizkusni kamen velike umetnosti. Pogrošna umetnost se zgolj obregne ob dogajanje posamičnega bivajočega: zgolj opisuje svet bivajočega, izraža ideje. Naj je v opisovanju še tako tehnično in slogovno izpiljena, s tem nikakor ni rečeno, da bo dosegla bistveno razsežnost, ki kliče človeka k praznični radosti ali grozi. V obeh primerih je potemtakem pogrošna, saj v sebi ne nosi tistega prastarega človeškega prazničnega *razpoloženja*, ki ni nič bivajočega. Torej pristnega bivanjskega *ethosa*, ki iznaša v neskritost vse človekove velike strasti v razpoloženjski uglasenosti (*Stimmung!*) in ubranosti – kot temeljni človeški *pathos*. Uglasenost in življenjsko ubranost pa si moramo izboriti. V pogovor smo priklicali Heraklita in njegov 53. fragment, kjer razkriva izvorno bistvo človeka kot bitja (*polemos*).

Ne razpoloženju, ne *ethosu*, ne *pathosu*, ne uglasenosti, ne ubranosti, ne deino-tativnosti se ne moremo približati in se zadržati v njihovi bližini s platonistično

³ Tu moramo preprečiti neki nesporazum. Nietzschejev biologizem jemljemo z zadržkom. Če bi ga vzeli v zakup, bi Nietzscheja kaj zlahka odložili v koš antiidealstov, ki brez idealizma izgubijo tla pod nogami. Njegova govorica je sicer polna sočnih biologizmov – kot priča že navedeni citat –, vendar njegov neakademski značaj mišljenja še ni zadosten razlog, da ga kot kritika platonizma mimogrede ovržemo. Tema je preširoka in zahteva poseben premislek, zato le osnovna teza: Nietzsche se je s kritiko platonizma in zagovarjanjem umetniško biti gibal v neposredni bližini ontološke diference prav s tematiziranjem platonističnega in tragičnega razpoloženja.

razlago umetnosti. Platonist stoji v tej izvorni dimenziji kakor gobar, ki sredi gozda stoji na gobi in se dela pametnega, da gob itak ni.

Kako je torej z Jamesonom? Kako naj mislimo njegova tri primarna določila postmodernizma: slabljenje afekta, konec tematizacije časa in neosebnost estetske izkušnje? Mimogrede navržimo, da je simptom pozabe razpoloženja že Jamesonovo vztrajanje pri besedi »afekt« kot izrazu za bistveno dogajanje v človeku. Prim. tudi str. 33: » [...] prejšnji [tj. moderni – op. J. L.] afekti tesnobe in odtujenosti«. Afekt je vendar nekaj kratkotrajnega, silovit izbruh strasti, ki je daleč od temeljne, človeka stanovitno prežemajoče strasti. Toda tu ne gre le za tiskarskega škrata, prevajalsko napako ali slučajno nepremišljenost avtorja.

Kako je s časom in njegovim »je bilo« pri postmodernem človeku? Pri Jamesonu, ki je nedvomni dedič platonizma, je odgovor jasen (str. 19):

Izginjanje afekta pa bi v ožjem kontekstu literarne kritike lahko označili tudi kot izginjanje velikih modernističnih tem časa in časnosti [...] sam mislim, da je mogoče trditi, da, vsaj na empirični ravni, naše vsakdanje življenje, naše psihične izkušnje, naše kulturne terminologije obvladujejo kategorije prostora in ne več kategorije časa kot v predhodnem obdobju visokega modernizma.

66

Samo hvaležni smo lahko Heidegru za lucidno tematizacijo poslednje epohe biti kot razpoložljivosti razpoložljivega. Morda najnazornejši primer takega malomarnega načina biti, ki je ovit v vato samopozabe in nezavezujočnosti, je prav ta Jamesonova izjava, ob kateri nam gredo lahko samo lasje pokonci. Kakor da je problem časa in časnosti res le neka tema (!?), ki se nas nič ne tiče in se ji lahko v pogovoru ali kulturni produkciji preprosto izognemo!? Tu moramo pomisliti na tista pozitivistična nezavezujoča dokazovanja o neobstoju časa. *Tu* se pokaže pravi pomen pozabljanja biti: nič drugega kot grozovito pomanjkanje čuta in čuječnosti za tisto, kar nas *bistveno* prizadeva. Kaj pa bi spoštovani gospod Jameson porekel na besede Thomasa Manna oziroma glavnega junaka *Čarobne gore* Hansa Castorpa, da je oživljanje čuta za čas kratkotalo oživljanje čuta za življenje? Da se nas *minevanje* časa nič ne tiče?!

Razpoloženje se daje v odprtosti za bit, ki je ekstatična enotnost časja. Nikakor zgoj ne ponavljamo tistega, kar je povedal Heidegger v svojem prvencu, pač pa hočemo s kladivom te misli z njenimi najdaljnosežnejšimi posledicami za evropsko *humanitas* udariti po prstih Jamesonovo spozabljenost nad – samim

sabo in potemtakem tudi najbistvenejšim umetnosti. V Deleuzovem slogu se moramo vprašati, *kdo* sprašuje o bistvu današnje umetnosti, pa nam bo jasno, da človek, ki je gluha za bistveno človeško, pač ne premore »absolutno ničesar sprejeti od umetnosti, ker nima umetniške premoči, nuje preobilja: kdor ne more dati, tudi nič ne sprejme« (Nietzsche, 1991, str. 445-46).

Heidegger nam bo s pronicljivo tematizacijo epohe postavlja kot izzivanja in razpolaganja v pomoč pri odstiranju narave bistvovanja *užitka*. Bistvena značilnost užitka je, da ga lahko v nedogled izzivamo. Beseda izzivanje tu ni nalključna, saj razkriva naravnost človeka, ki ga nosi bit kot postave: ta surovo *izziva* stvari sveta in samega sebe zavoljo uživanja.⁴ Druga beseda, ki je bistveno povezana s prvo, je razpolaganje oziroma razpoložljivost. Kar se da v vsakem trenutku izzvati, je razpoložljivo. Angleški jezik dobro razkriva prikrito bistveno dogajanje v razpolaganju. Neka stvar ali občutek, s katerim razpolagamo oziroma ga lahko kadar koli izzovemo (*to have something at one's disposal*), z razpolagalcem ni v pristnem medsebojno določujočem razmerju, temveč je najprej in nujno ovrgljivo, kolikor naj bo vselej znova na razpolago (prim. dvojni ali trojni pomen sledečih besed: *to dispose of something* – razpolagati s čim, znebiti se česa, uničiti', *disposable* – razpoložljiv, uporaben, odstranljiv'). Kakšen je način biti resnice kot pravilnosti (gr. *orthotes*, lat. *adequatio*)? Predpostavka soizmernosti in skladnosti misli in bivajočega je nasebno bivajoče, ki je resnica sama na sebi. Z razmislekom o bistvu resnice se z druge strani približamo bistveni indiferentnosti in brezinteresnosti (lat. *inter esse*, kot vmesnost biti, razprtost, dovezetnost za drugobiti) te naravnosti. Človeka, ki se srečuje ali odvrta od tako zasnutega bivajočega, prežemata temeljna neskrbnost in nemarnost: samostojno bivajoče ter nasebna resnica (kakor da) človeka tako in tako čaka v svojem nasebju, počivajoč v čisti transparenici, naj je njegov odnos še tako malomaren. Za bistvovanje užitka so tako značilni vsezajemajoče izzivanje in razpolaganje, ovrgljivost in ničenje, indiferentnost in brezinetresnost, vsi ti pa slonijo na resnici biti, zasnuti kot pravilnost.

Postavimo razpoložljivost ob bok razpoloženju. Četudi sta si imensko zelo blizu (denimo prva v angleškem jeziku *disposition* in drugi v latinščini *dispositio*), razpoložljivost ni v ničemer sorodna z razpoloženjem. Kakor hitro se odločimo z njim razpolagati, se nam izmakne. Razpoloženje ni nič razpo-

⁴ Berite Heideggrovo delo *Tehnika in obrat!*

ložljivega. Če postavimo skupaj užitek in razpoloženje, se pokaže, da je razpoloženje (razpoložen človek) kot ekstatična odprtost do razkrivanja dovetno dožitka. Pomenljivo pri tem je, da če je razpoloženje ubrana zbranost (*logos*) kot stanovitna odprtost (*ekstasis*), je užitek sicer dobrodošel (kdo pa ne uživa rad!), ampak predvsem v smislu jugoslovanskega pregovora »Svakog gosta za tri dana dosta«. Dobro razpoložen človek je sumnjičav do pretiranegažitka zato, ker ta vodi iz stanovitne ekstatičnosti kot ubrane odprtosti v razbrzdanost in nezbranost ter nemaren in nezavezujoč odnos do vsega. Uživalec je na drugi strani povsem nedovzeten do česar koli drugega in drugačnega od lastnegažitka, ki na vse regije bivajočega kot njemu razpoložljive gleda kot na nekaj zgolj izrabljivega in ovrgljivega. Sploh pa do kakršne koli stanovitnosti in ubranosti, s katerima se najpoprej ne da razpolagati.

Človeka, ki se je razklenil v lastnem razpoloženju kot čuječnosti za bit bivajočega, ne nosi resnica kot pravilnost, ujemanje predanih misli in bivajočega, ne naslanja se na indiferentna, popolnoma transparentna tla gotovosti, pač pa je prebujen v prostor resnice kot neskritosti. Le ker resnica kot neskritost počiva v sami sebi kot skritost in skrivnost, človek pod njenim obnebjem marno, skrbno in zainteresirano razkriva zakrito in s tem razklepa sebe v bistveno razpoloženje. Resnica tako ni več nekaj razpoložljivega in s tem ovrgljivega. Ob tem je treba pojasniti, kaj mislimo s tem, da razpoloženje kot bistveno razsežje vselej nosi človeka, da človek v razpoloženju vselej *je*. Tudi resnica kot pravilnost vselej *je*, vendar na drugačen način kakor resnica kot neskritost. Način biti resnice kot pravilnosti je usmerjen naprej k novemu kot tujemu, ki ga zvedemo pod vnaprej dano, transparentno resnico. Tu bistvuje bit kot razpoložljivost razpoložljivega, torej tudi ovrgljivost ovrgljivega – ko tuje spoznamo, ga zvedemo pod znano, smo z njim opravili, ga ovržemo v polje transparentne nasebnosti in se napotimo naprej k novemu še neznanemu.⁵ Bistvo resnice kot neskritosti, ki ravno tako vselej *je*, pa se kaže kot pot od znanega, netujega k neznanemu, tujemu, ki *je* v netujem in znanem. Ključna pri tem je marnost, čuječa pozornost do tistega, kar se jemlje v mar, se razkriva v lastni tujosti, ki je nikoli ne privedemo do čiste transparence, da bi jo lahko zaprli in ovrgli v polje samoumevnosti in šli naprej. Način mišljenja, ki stavi na resnico kot razkrivanje neskritosti, ki počiva v skrivnosti, se nemara najjasneje razo-

68

⁵ Pri tem je pomenljivo razmišljanje Tineta Hribarja, ki v zvezi z Aristotelom, ko obravnava razpoloženje znanosti, izpostavi jedro načina znanstveno biti kot pot od aporije (tujega, neznanega) k evporiji, ki odpravi čudenje kot tako.

dene v razkrivanju nesamoumevnega in prikritega v tradicionalni resnici kot pravilnosti. Ta je lahko to, kar je, le če sta mišljenje in bivajoče že vselej srečljiva v lastni odprtosti. Resnica kot pravilnost je tisto netuje, na videz samoumevno, v čemer se marnemu mišljenju razkrije resnica kot neskritost. In resnica kot pravilnost lahko zavlada le, če zanemari in postane indiferentna do lastnega bistva kot neskritosti. Do bistvovanja užitka smo se tako približali s tretje strani. Za lastno nepretrgano delovanje nujno potrebuje ničenje razpoloženja kot bistveno človeškega.

Lahko potegnemo vzporednico s tisto Heideggrovo strah in nelagodje vzbujajočo ontološko diferenco? Vsekakor. Uživajoči človek izziva in razpolaga s samim sabo in stvarmi sveta *kot bivajočim*. Vseprek ima opraviti z razpolaganjem zgolj z bivajočim. Pa je *in der Stimmung sein*, pa je človek dobro razpoložen zaradi kakega bivajočega? In obratno, ali je človek nerazpoložen zaradi kakega bivajočega? Ali gre prej za nekaj neotipljivega, za nekaj, kar ga v celoti preveva in prežema in ne najde nobene razlage v konkretno bivajočem?⁶

Kaj ima to opraviti z Jamesonom? Ko govori o *pasticcio*, pastišu,⁷ ki naj bi bil poglavitna slogovna začilnost postmoderne umetnosti, Jameson pomenljivo pravi (str. 21): »Vseprisotnost *pasticcio* je kompatibilna vsaj z zasvojenostjo.« S čim pa smo lahko zasvojeni, če ne z užitkom? Smo lahko zasvojeni z dobrim razpoloženjem, ki človeka razklepa v prostor prostosti? In ali je umetnost res le stvar užitka?

Pastiš je postavje v prozi. In zasvojenost je njegov skrivaj vladajoči afekt. Afekt vedno znova izzvanega in razpoložljivega užitka. Rekli smo, da platonizem zgreši bistveno razsežnost umetnosti. Kolikor zgreši bit, gre tudi mimo razpoloženja. Kako pa se Jamesonov platonizem kaže v optiki čuječnosti za bit in razpoloženje? Prav uživanje samega sebe, zasvojenost s samim sabo se kaže

⁶ Če so bit v zgodovini visoke metafizike kaj zlahka dojemali kot vrhovno Bivajoče, s čimer so zanemarili marsikaj izvorno človeškega, pa to ne more biti tako z razpoloženjem. Sam fenomen razpoloženja, ki se rado skriva, se upira pobivajočenju v Boga. Če se mu namreč sploh lahko bistveneje približamo, se nam ne kaže nič drugače kot izvorna *razprtost*, nikakor ne absolutno sklenjena in Smiselna, v kateri kot razprt in skrajno čuječ prebiva človek na zemlji, pod nebom in v prostosti.

⁷ Literarno, umetniško ali arhitekturno delo, ki posnema slog predhodnih del, ali takšno slogovno posnemanje.

kot najbistvenejše določilo biti kot postavlja in človeka kot izzivalca in razpolagalca. To pa, kot že rečeno, nosi in prežema človeka, ne da bi se tega danes sploh zavedal ali skušal zavedati. Pa četudi sesuva red idej. Le kako se tudi bi. Psihologija zasvojenca je dovolj zgovorna. V surovem uživanju in zničevanju vsega, kar ga okroža (tudi in predvsem biti!), se zasvojenec najpoprej ne sme zavedati lastnega užitka, če hoče v nedogled uživati.

Že pri Platonu je opazna neka indiferentnost do telesnega, čutnega, umetniškega. Še osupljiveje pa se to pokaže v tako imenovani poslednji epohi: Za kaj gre? Računajoče predstavljanje predstavljivega je kljub vsesplošnemu uživanju osupljivo indiferentno do tistega, kar se nam v predstavljanju kaže. Primeri: indiferentnost športnikov do lastne telesnosti, ko se lahko obdržijo v konkurenci zgolj s pomočjo umetnih substanc; umetnosti naj nič več ne ustvarjajo ljudje, ampak stroji (računalniška glasba, »sloviti« slepi fotograf ...); pojav svetovnih nazorov, ki jih lahko lahkoverno menjamo: kot se kaže pri kulturistikah, ki ob pogledu na nasmejan trebuh in prešerno dušo porečejo: »Aha, ti si pa vitalist. Po mojem je to nekoliko zgrešeno, jaz se grem drugačno ideologijo.«

70

Od istega načina biti bivajočega je nošeno tudi Jamesonovo postmodernistično sporočilo, češ da »kulturni proizvodi postmodernističnega obdobja niso povsem brez občutenja, ampak da so takšna občutenja [...] intenzivnosti – sedaj prosto lebdeča in *neosebna* in jih ponavadi obvladuje posebne vrste evforija« (str. 18–19. Poudarek J. L.). Trdim, da se pozaba razpoloženja začne s platonizmom in njegovim degradiranjem (ki je posledica nezmožnosti?) umetniškega in tragičnega občutja sveta.

Kdo je torej človek, ki takole razmišlja o umetnosti? (Imejmo ves čas v mislih uživalca.) Ne premore ekstatične, stanovitne odprtosti do preteklega, zdajšnjega in bodočega, saj se prepušča trenutnemu užitku, ki naj v naslednjem hipu mine in naj ga zamenja nov trenutek (čas kot čisti zdaj, *nunc stans*). Ne premore velikega patosa, ki stvari sveta privede v stalnost izgleda in človeka k ubrani odprtosti zanje, saj je prerazdražen od uživanja, ki naj koj preneha, in ko preneha, naj se le čim prej povrne. In ne premore osebnih stvari, je raje objektivni in neoseben, da se ga ja vse to preveč bistveno ne tiče.⁸

⁸ Vse to je problem užitka, ki bi ga lahko artikulirali deleuzovsko: reaktivne sile prevladajo nad aktivnimi silami tako, da jih zapeljejo v užitek. Ta se izkaže za slabiško reakcijo na deinotativni

S tem še zdaleč nočemo vreči v koš gole ekonomije užitka celotni platonizem. Saj tudi Jameson, ki po našem pač ždi v tem košu, ni edini ali najlegitimnejši garant platonistične resnice. Vsekakor pa naj bo miselna čuječnost do prevlade logike užitka, ki nazadnje grozi z zničenjem človeškosti, osnovno vodilo spoprijema s platonistično tradicijo. Tako je treba brižno pretehtati Heglovo trditev iz *Fenomenologije duha* (Hegel, 1998, str. 107–108), v poglavju Gospostvo in hlapčevstvo:

Gospodar se nanaša *na hlapca posredno prek samostojne biti*; zakaj ravno le-te se mora hlapec držati; to je njegova veriga, od katere v boju ni mogel abstrahirati in se je zato izkazal kot nesamostojen, da ima svojo samostojnost v rečosti. Gospodar pa je oblast nad to bitjo, zakaj v boju je izkazal, da mu velja le kot neki negativum; [...] hlapec se kot samozavedanje sploh na reč nanaša tudi negativno in jo odpravi; a zanj je hkrati samostojna, in zato s svojim negiranjem ne more z njo opraviti tja do uničenja, ali, *le obdeluje jo*. Gospodarju pa *postane* s tem posredovanjem *neposreden* odnos kot čista negacija reči ali *užitek*.

Problematična je že trditev, da je gospodar v boju dokazal, da mu bit velja le kot neki negativum. Predvsem z ozirom na Nietzscheja in njegovo spodkopavanje našega *zaupanja v moralo* (Nietzsche, 1999, III, str. 12) oziroma na lucidno razlikovanje med dvojico dobro/zlo in dobro/slabo (Nietzsche, 1988, str. 242). Kaj je namreč značilno za človeka, prežetega s tradicionalno, krščansko-platonistično moralo? Da se do lastnega dobra in dobrote dokoplje z *negacijo* vsega ostalega: »Vsi vi ste zlobni in pohujšani, ves svet se peha v grehoto in nič, *potemtakem* sem jaz dober in vrl.« Heglov gospodar, kolikor mora za potrditev svojega položaja nujno najpoprej negirati tako sočloveka kot reč, je subjekt (podložnik!) čredne morale, morale sužnjev, in s tem ni nič boljši od lastnega hlapca.

Ključni problem pa je pot omikanja hlapca, na katerega stavi Hegel. Ta naj reči ne bi negiral, temveč jo omikal. Omikanje namreč slej ko prej iznese na plano bitje uma, katerega skrivna logika delovanja, smotrnost, je po Heglu naslednja (Urbančič, 2000, str. 289): »S tem da pa je izpolnjeni smoter določen *le* kot sredstvo in material za druge smotre, je objekt že postavljen kot na sebi ničen.«⁹ Oba, tako hlapec kot domnevni gospodar, sta obličje in naličje ene in iste

značaj življenja. Užitek pa kot logika razpolaganja in izzivanja ni nič drugega kot užitek golega ničanja človeškega, svetnega in bitnega.

⁹ Glej izjemno lucidno interpretacijo Heglovega idealizma v: Urbančič, *Moč in oblast*, Nova revija,

postave, tj. nesrečne zavesti, ki izvorno neugodje pregluši s hrupom moči negativnega (razuma) in vstopi v kraljestvo užitka.

Tudi Alenka Zupančič se v platonistično jasni in razločni maniri dotakne te teme (Zupančič, 2001, str. 73–74):

Pasivnost hiperaktivne družbe bije v oči. V tem lahko vidimo rezultat neke slabe računice glede težav, ki so na delu v strasti (do) realnega: prepustimo strast Stvari, pa ne bomo več žrtev vseh tistih neprijetnosti in težkih (in pogosto »ideoloških«) izbir, v katere nas vpleta želja. Napaka! V resnici nismo nikoli več mirni. Prej izčrpani in depresivni, saj Stvar tako preide v register imperativa užitka, ki nas zasleduje povsod – prav tistega imperativa užitka, v katerem smo prepoznali osnovno matrico »asketskega ideala«.

Vsa težava je v prašanju, ali in kako je mogoče reči »Ne« temu imperativu užitka.

72

Platonizem bi lahko najsplošneje označili za henologijo, nauk o logiki Enega (ob tem imejmo v mislih Platonovo delo *Parmenid*). Ne Enega absolutno, na kar se nasloni tradicija neoplatonistov in kasnejša linija apofatikov, pač pa v vseh možnih kombinacijah z bitjo, vselej izhajajoč od Enega, bodisi iz biti ali nebity Enega. Če prvih pet hipotez logične vaje izhaja iz biti Enega, ostale štiri izhajajo iz njegove nebity. Izostane pa pot od biti k množstvu bivajočega, drugim stvarjem. Mišljenju biti utre pot Heidegger. Heideggrova fenomenologija je neplatonistična prav v svoji ontologiji. Platonizem se osredotoča izključno na henološko perspektivo, reducirajoč bit na neartikulirano, samoumevno določilo bivajočega, drugih stvari, kar se denimo izraža tudi pri Zupančičevi, ki ji je bit zgolj neko nedoločeno realno kot realno. Prav s to neizgovorljivostjo in neartikulacijo pa realno platonizma ohranja univerzalnost in občeveljavnost, samoumevnost in brezčasovnost, ki jim napravi konec Heidegger. Če imamo v mislih Platonovo dialektično shemo, je Heideggrov pristop očitno drugačen od Platonovega. Če lacanovci govorijo o deleženju enega na biti prek odsotnosti Enega in manka biti, pa Heidegger (predvsem v *Uvodu v metafiziko*) razkriva prostor srečljivosti *logosa* in *physis*, enega in biti, in se v odstiranju še

2000. Urbančič skoz prizmo ontološke diference in epohalne zgodovine biti v samoumevnosti Heglove »univerzalne« dialektike uma odkriva zgodovinsko umeščeno, nesamoumevno zgodo biti, ki jo Heidegger poimenuje »oblast bistva tehnike«. Vse kaj drugega – in nevpeto v zgodbo ničujoče metafizike – je Prometejeva »ugodljiva moč«; glej 1. del, 5. poglavje.

nemišljene pokrajine mišljenja, izhajajoč ne iz enega, pač pa biti, srečuje s postojanjem, videzom, mišljenjem in najstvom.

Zakaj ta razlaga? Skušamo se čuječe približati prostoru odprtosti biti, ki ni ne nekakšna odsotnost ne manko, ki ju tvori neskončno veriženje označevalcev (kot logika Enega), pač pa razprtost razpoloženja, stanovitna čuječnost, ki gre mimo logike označevalca, ne da bi se zato morala odreči govorici. Trditev, da se z odpovedjo dialektiki Enega odpovemo govorici, je izraz totalitarne težnje. Najtežji udarec henologiji (kot hegemoniji) je pravzaprav Heideggrovo pozgodovinjene biti, zgodovinska umestitev zgodovine uma. Te gromozanske naloge se je dodobra lotil že Nietzsche in Heidegger je v tem njegov legitimni naslednik.

Frederic Jameson je platonist. S Platonom imata skupno vsaj nedovzetnost za bit in razpoloženje. Tako v *Parmenidu* Parmenid pred dialektično vajo nakloni pozornost lastnemu razpoloženju karseda mimogrede, kar priča o pozabi biti in razpoloženja.¹⁰ Po dolgem nagovarjanju k logični vaji se Parmenid odloči ustreči radovednežem in navrže (Platon, 1996, str. 19): »Očitno vam moram ustreči. Toda pri tem se mi zdi, da se počutim kot Ibikov konj, ki se je sicer kot dober tekač, vendar že star, moral še enkrat tekmovati z vozovi in je zatrepetal pred tem, kar ga je čakalo, zaradi izkušnje, ki jo je imel.« Četudi Zupančičeva pravilno določi izvor diktature užitka v asketskem idealu, to še ne pomeni, da Platonova logična vaja, Heglov um, Lacanova logika želje in Jamesonov pastiš nimajo nič opraviti z asketskim idealom. Tu imejmo odprte oči. Tu se odpira arena za boj *za* omikanost, nikakor ne *proti* razbrzdanosti občutkov kakega evforičnega in zasvojenega Jamesona. V nasprotju s Heglom bomo dejali, da ni um tisti, ki omikuje reč, saj ta vodi v aktivno ukinjanje in izničenje vsega končnega, pač pa prej miselna čuječnost, ki z mišljenjem biti in razpoloženja razkriva razdiralnost tako asketskega ideala kot diktature umnosti in užitka.

Naj se vse to sliši kot še tako dolgovezna apologija umetniško biti – kaj je ta drobni esejčič proti dvatisočletni štoriji blatenja in hladnokrvno umnega oma-

¹⁰ Ni treba posebej poudarjati, kako tuj je moral biti duh aleksandrijskega človeka hladne vedrine, ki se tako mimogrede in nerodno obregne ob lastne občutke, človeku Ajshilovega tipa, ki ga žene zanos tragične modrosti. Prim. Nietzsche, *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Prav s tenkočutno dovzetnostjo za razliko v temeljnem bivanjskem razpoloženju se Nietzsche odmakne od platonistične henološke tradicije in se približa Heideggrovi ontologiji. Bit se navsezadnje izvorno daje v razpoloženju.

lovaževanja in zanemarjanja umetniške izkušnje, ki jo samo še krepijo platonistične estetike kakšnega Jamesona!

Jamesonovo postmoderno uživaštvo je izraz nepristnosti *postmodernega* sveta – ne sveta in bivanja (prim. Nietzsche, 1991, 25).

LITERATURA

- Deleuze, J.: *Nietzsche & Philosophy*, The Athlone Press, London 1996.
- Dolar, M.: »In Parmenidem parvi comentarii,« v Problemi 7-8/1996, letnik XXXIV.
- Hegel, G. F. W.: *Fenomenologija duha*, Analecta, Ljubljana 1998.
- Heidegger, M.: »Tehnika in preobrat,« v *Izbrani spisi*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967.
- Heidegger, M.: *Uvod v metafiziko*, Slovenska matica, Ljubljana 1995.
- Heidegger, M.: *Bit in čas*, Slovenska matica, Ljubljana 1997.
- Jameson, F.: *Postmodernizem*, Problemi-razprave, Ljubljana 1992.
- Nietzsche, F.: *H genealogiji morale*, Slovenska matica, Ljubljana 1988.
- Nietzsche, F.: *Somrak malikov*, Slovenska matica, Ljubljana 1989.
- Nietzsche, F.: *Volja do moči*, Slovenska matica, Ljubljana 1991.
- Nietzsche, F.: *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, Karantanija, Ljubljana 1995.
- Nietzsche, F.: *Morgenröte*, KSA III, Deutschen Taschenbuch Verlag, München, 1999.
- Platon: *Parmenid*, v Problemi 7-8/1996, letnik XXXIV.
- Urbančič: *Moč in oblast*, Nova revija, Ljubljana 2000.
- Uršič, M.: *Gnostični eseji*, Nova revija, Hieron, Ljubljana 1994.
- Zupančič, A.: *Nietzsche: Filozofija dvojega*, Analecta, 2001.

LYOTARDOV PRISPEVEK K SODOBNI ETIKI

Lyotard takoj na začetku, za utemeljitev misli heterogenosti ključnega dela *Razkol*, opiše razliko med *differend* in *litige*:

»Za razliko od pravnega spora (*litige*) bi bil *razkol* (*differend*) primer konflikta med (najmanj) dvema stranema, katerega ni moč ustrezno rešiti, ker manjka pravilo razsojanja, ki bilo uporabno za obe argumentaciji.«¹

Ta dvojna delitev nas ne sme zavesti, češ da gre tu za kak dualizem – kot bomo videli, je vsak rešen spor zgolj potlačen, je *razkol*, kot prevajamo *differend* (nemško: *Widerstreit*). Misel totalne heterogenosti vseh oblik bivajočega (diskurzov, racionalnosti) spada v Lyotardovo pozno obdobje, ki se začinja z delom *Postmoderna vednost*.

1. Radikalna heterogenost

Specifično za Lyotarda ni zgolj spoznanje, da nas obdaja heterogeno bivajoče, pač pa diagnoza oz. ocena tega spoznanja. O »mnogoterosti« govori tudi oče

¹ Lyotard J.F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 9

henologije Parmenid – pač s stališča resnice, v luči katere je vsaka mnogoterost zgolj videz, prevara. Celo Hegel, ki zapiše »subjekt je substanca«, govori o mnogoterosti kot o nečem nujnem – nujnem, da steče dialektika, ki vodi h končni Enosti. Razlikuje pa se Lyotardova ocena heterogenosti in enotnosti: zanj je heterogenost edino dopustno stanje, eno(tno)st – spravo – enači s terorjem. Heterogenost ni izhodišče reševanja problema, ampak je že rešitev. Lyotard ne le zavrača možnosti enotnosti, konsenza – še več, povsem onstran pesimizma je *dissenz* zanj edino etično stanje sveta. Tu gre Lyotard mimo vseh filozofov: v oceni, da je svet videti heterogen, sovпада z mnogimi; v oceni, da je heterogenost (konfliktnost) neodpravljiva, bi morda še našel kakega zagrenjenega somišljenika; toda ocena, da se konfliktnosti ne sme (!) odpraviti, je Lyotardova par excellence. Kaj je Lyotarda pripeljalo do najbolj radikalne oblike heterogenosti v novi dobi, postmoderni? Kaj zanj pomeni pojem postmoderna?

Lyotard je utemeljitelj izraza postmoderna na področju filozofije, v tem ko izdelala nekaj kriterijev za postmodernost v filozofiji.² Zanj je postmoderna

76

»stanje kulture po transformacijah, ki so doletele pravila iger znanosti, literature in umetnosti po koncu 19 stol.«³

Moderna se od postmoderne razlikuje po načinu legitimacije trditev. Za moderno je namreč značilna veljava, oziroma verjetje v *»velike pripovedi«*, ki služijo kot Arhimedova točka veljavnosti znanstvenih trditev. Kadar hoče zna-

² Sicer ta oznaka ni neproblematična. Že genealogija izraza "postmoderna" kaže na mnogoznačnost oznake. Izraz se uporablja v štirih valovih v skoraj stoletnem razmaku in v čisto različnih kontekstih. Prvič, leta 1870, uporabi ta izraz John Watkins Chapman in ga nameni slikarstvu tistega časa. Drugič, leta 1917, s tem izrazom označuje Rudolf Pannwitz splošno stanje duha, gre za parafrazo Nietzschejeve filozofije, za njeno aplikacijo na tisto obdobje. Tretjič, v letu 1934, Federico de Oniz s tem izrazom opiše specifično tedanje literature.

Vsebinske značilnosti postmoderne bi v grobem lahko zajeli v treh točkah:

1. Radikalna pluralizacija. Od tradicionalne se razlikuje v tem, da meri na bazo, na temelj. Ne le akcidence, sama substanca podleže pluralizaciji, zaradi česar je spremenjena cela igra.
2. Pripoznanje sobivanja več različnih modelov, pojasnitev. Neka stvar je z drugega zornega kota povsem drugačna, toda, in to je za postmoderno bistveno, ta drugi zorni kot nima več luči kot prvi. Opusti se od Platona naprej metafiziko obvladujoči model (enega) sonca.
3. Antitotalitarna pozicija. Mnogoterost ni mišljena v smislu popustljive in cenene pluralnosti, ampak pod obnebjem zgodovinske izkušnje in skozi optiko svobode, s čimer postmoderna s sabo nosi moralno konotacijo.

³ Lyotard J. F.: Postmoderna vednost, str.17; cit. po Schäfer W.R.: *Lyotard zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 1988

nost povedati kaj resničnega, mora legitimirati svoja pravila igre. Za moderno je značilna gesta, da se legitimnost postopanja neke znanosti zagotavlja z zvanjem teh postopkov na neki metadiskurz, na veliko pripoved, ki kot nekaj ne-znanstvenega zagotavlja znanstvenost znanosti. Skratka, Lyotard definira postmoderno kot dobo, v kateri uplahni vera v take velike pripovedi.

Za moderno sta značilni predvsem dve vrsti metadiskurzov, legitimizacij. Prvič, Kantova, po kateri je »*smoter in legitimacija vednosti emancipacija ljudi*«. ⁴ Drugič, Heglova, po kateri je »*vednost razvoj ideje, subjekt vednosti niso ljudje, ampak spekulativni duh*«. ⁵ Svoji veljavnosti izgubita, ko se Heglov enotujoči element obravnava kot »eden-izmed«, Kantov model velike pripovedi pa izgubi veljavo ob nadaljevanju spoznanja samega Kanta, da znanstveni uvid ne more biti osnova za legitimacijo preskriptivnih stavkov. Ta nastavek Lyotard razširi na vse igre jezika: ne le etika, nobena od njih ne more črpati legitimnosti od drugod. Obstaja popolna neprevedljivost enih iger jezika v druge.

S tem smo prišli do centra Lyotardove filozofije postmoderne: radikalne heterogenosti med različnimi jezikovnimi oblikami. Lyotard poda osnovno delitev na »*sistem pravil*« za tvorbo stavkov in na »*vrste diskurzov*« ⁶ Primeri prvih: opisovati, pripovedovati, spraševati. Primeri slednjih: poučevati, oglaševati, dialogizirati. In kar je bistveno – Lyotard vztraja pri radikalni neprevedljivosti, inkomezurabilnosti med temi oblikami. Ni skupnega imenovalca, ki bi bil v ozadju kot možna točka srečanja. Nemara se zdi, da bi bila to kognitivna oblika stavkov. Tako bi na primer stavek: »Zapri vrata!« zvedli na stavek: »Rekel je, da naj zapre vrata.« Toda Lyotard ugovarja: »resnica« stavka »Zapri vrata!« ni v opisu, deskripciji, z nevtralne razdalje, pač pa npr. zaprtje vrat. Ob splošnem teoremu neprevedljivosti stavkov pa Lyotard posebej opozarja na najbolj pogosto napako utemeljevanja preskriptivnih stavkov (etika, politika) na deskriptivnih (znanost). To razliko spregledajo revolucije, ki v imenu znanstvene resnice spoznanja danes spreminjajo jutri.

Značilno za delo *Razkol* je, da Lyotard razvija postmoderno filozofijo na lingvističnem instrumentariju. Glavna referenca mu je pozni Wittgenstein, tj. igre

⁴ Schäfer W. R.: *Lyotard zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 1988, str. 27

⁵ Schäfer W. R.: *Lyotard zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 1988, str. 27

⁶ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 10

jezika, ki pa jih Lyotard interpretira na svoj način: igre razume kot boj, boj med vrstami diskurzov, katerih edini namen je zmaga, ne pa kak konsenz ali resnica.

»Priznali bi, da so vrste diskurzov, kakor naj že bodo med seboj heterogene, podvržene enemu in istemu pravilu, to je: zmagati.«⁷

To pomeni pod svoj smoter stlačiti vse druge. Vsak konsenz je lahko le lokalni in začasen, saj prekriva razkol v ozadju. *»Konsenz je stanje diskusije, ne pa njen cilj«.*⁸ V Lyotardovem konceptu jezikovne heterogenosti ni prostora za neki dokončni »tako je«. Ni več privilegiranih mest resnice, ali če uporabimo Platonovo prisposodbo sonca: sedaj sveti več sonc in nobeno nima več svetlobe kot kako drugo – vsi »pogledi« so enakopravni. Ena in ista stvar je z enega stališča legitimna, z drugega pa protislovna. Ta pomen »pogleda« priznavajo tudi drugi filozofi, specifično Lyotardovo pa je spoznanje, da tu ni možen noben korak naprej. Značilnost razkola je, da umanjka pravilo razsojanja, ki bi bilo aplikabilno na obe sprti strani in bi omogočalo eni legitimiteto odreči, drugi priznati. V skladu s teoremom o neprevedljivosti jezikovnih iger tu ni možen noben korak naprej – še več, ne sme se zgoditi, saj bi vsaka rešitev spora pomenila zmago ene strani, kar pomeni, da bi se merilo ene strani apliciralo na področje druge, ki bi bila potisnjena v molk. To pa vodi v teror, oziroma je že teror. Razkol ni le začetek problema, je hkrati tudi že rešitev. In filozofija je zavezana k varovanju teh razkolov.

78

Tako Lyotard ne bo zavračal filozofije *moderne* kot misli znotraj logike Enega, tudi do svojih sodobnikov, ki skušajo misliti mehke oblike enotnosti, je odklonilen. Tako na primer Habermas (prav tako kot Lyotard) priznava heterogenost, vendar zahteva, da vsak diskurz odgovori vsaj na zahtevo po legitimaciji svojih pretenzij. Ta zahteva, kratko rečeno, »upravičiti se«, je po Lyotardu že redukcija heterogenosti. Kajti upravičiti se pred drugim predpostavlja 1) univerzalni okvir debate, 2) enakopravne udeležence in 3) predmet razprave. To so za Lyotarda neopravičene predpostavke, saj so vsi trije naštetih elementi šele rezultat komunikacije (boja). Celotni predmet debate ni nekaj vnaprej danega, treba ga je nasprotni strani šele vsiliti.

Seveda nasprotna stran tudi ni enakopravna, saj je zanjo cilj komunikacije zmaga, ne pa konsenz. Konsenz je možen le kot zmaga ene strani – in je znak

⁷ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 217

⁸ Schäfer W. R.: *Lyotard zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 1988, str. 34

za krivico, za nasilje nad eno diskurzivno vrsto, ki je bila potlačena, saj se edino tako lahko »strinja« s konkurenčno.

Od kod heterogenost sploh nastane? Od kod srečanje tako različnih pojavnosti? V *Razkolu* Lyotard to pojasnjuje na lingvističnem polju: gre za to, da en stavek sledi drugemu. To sledenje je nujno – ni ne prvega ne poslednjega stavka:

»Mora se verižiti.«⁹ »... Stavek, ki se godi, mora biti verižen naprej (četudi z molkom, ki je stavek), ni možno izpustiti veriženja.«¹⁰

Ob nujnosti veriženja, povezovanja stavkov, pa je način kontingenten. Nujnost veriženja je tisto, kar zagotavlja, da ontološka zgradba ne pade v nič. »Vrste diskurzov so načini pozabitve ničā ...«¹¹ To je v skladu s kritiko kartezijanskega utemeljevanja gotovosti v misli, ki se ve: Cogito ergo sum.

»Iz stavka: jaz dvomim, ne izhaja, da sem, pač pa, da obstaja stavek.«¹²

»Jaz mislim« ni prvi stavek, ker predpostavlja izraza »jaz« in »mislim«, ki sta pojasnljiva le iz totalitete jezika – totaliteta jezika pa je le ideja, saj nikoli ni mogoče denotirati: »to« je jezik. Poleg tega, če naj bi bil prvi stavek, predpostavlja tudi vrstni operator, ki mora zopet že predhoditi.

Tako se le stavek ogne dvomu – ne njegova resničnost, pomen, itd. Kar se izogne, je »prehod«¹³ od stavka do stavka. Novi priveriženi stavek ni *sollen*, ampak *müssen*. Toda način veriženja, tj. katere vrste stavek bo sledil, je povsem kontingenten. Stvari (stavki) preprosto sledijo, »... brez zadostnega razloga ...«.¹⁴ »Da« je pred »kaj«: »Da se kaj godi, vselej predhaja vprašanju po tem, kaj se godi.«¹⁵ Njihovo kajstvo pa je odprto, ni določeno s prejšnjim stavkom. Prejšnji stavek implicira nešteto možnosti nadaljevanja, od katerih se lahko realizira le ena. Ukazu lahko sledi: protiukaz, obotavljanje, opravičilo, prošnja, sprenevedanje, molk – karkoli. Nobeno nadaljevanje ni »naravno«,

⁹ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 119

¹⁰ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 58

¹¹ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 229

¹² Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 108

¹³ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 119

¹⁴ Welsch W.: *Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1996, str. 327

¹⁵ Lyotard J. F.: *Das Inhumane*, Passagen Verlag, Wien, 2001, str. 108

»pravilno«, z drugimi besedami: vsa nadaljevanja so tuja, to je heterogena prejšnjemu stavku. Ker se lahko izmed naštetih stavkov uresniči le eden, so drugi neizogibno prikrajšani. Lyotard vidi glavno nalogo filozofije v tem, da te potlačene možnosti nadaljevanja spravi do besede, da najde idiom zanje. Lyotardova poanta je, da ni razkol prisoten le, ko je očiteno, ko se kdo upira ukazu: »Spoštuj državne zakone!«; pač pa tudi takrat, ko je videti, da je dosežen konsenz, ko je kdo npr. sprejel nadoblast. Lyotard navaja primer prebivalca otoka, ki ga je Francija kolonializirala. Kot francoski državljani se lahko bori proti neštetim krivicam. Toda pravni sistem je popolnoma gluha za krivice, ki izhajajo iz okoliščine, da je človek postal francoski državljani. In ravno tu, ko je videti vse pomirjeno, mora filozofija pokazati na potlačeni boj stavkov, ki so zapisani molku. Tej etični plati bomo posvetili celo tretje poglavje.

Če upoštevamo 1) radikalno heterogenost stavkov, 2) nujnost povezovanja in 3) kontingentnost načina povezovanja, ugotovimo, »... da je konflikt strukturna nujnost.«¹⁶ Nujnost, ki odstrani vsako možnost: sporazuma, »skupnih« predmetov, kompromisa, predvidljivosti, razumljivosti itd. In kolikor pomeni »razumeti« v tradicionalnem smislu prikazati (umne) temelje – to je »zadostne razloge« za vsako stvar – ni čudno, da so Lyotarda imeli za iracionalista. Še toliko bolj je to bilo v oči, ker ob tem Lyotard ni kazal nobene zaskrbljenosti – nasprotno – po njem postavljeno in zagovarjano izgubo Smisla, ki bi vsaj na nivoju možnosti lahko vlival vero v urejenost sveta – vsaj kot neskončna naloga znanosti – je Lyotard sprejel z optimizmom in olajšanjem. Ali je Lyotard iracionalist?

80

S stališča klasičnega pojmovanja umnosti kot prikaza Enega temelja vsega (Platon, Aristotel), ali s stališča predstavitve sebe kot temelja vsega (Descartes), ali s stališča zmožnosti, ki je vsaj strukturirana okrog enotujočega imaginarnega fokusa (Kant) – se Lyotard nemara res zdi iracionalist. Wolfgang Welsch kot avtor odmevne knjige *Vernunft*, ki se odkrito oplaja pri Lyotardu, opozarja na zanimivost, da v *Razkolu* ne najdemo niti enkrat omenjene besede »um«. Podobno se godi pojmu »subjekt«. Značilno je namreč opiranje Lyotarda na lingvistični obrat, v slogu tega pa Lyotard zapušča »... vsakršen antropocentrizem za seboj. Zato se izogiba na splošno govoriti o zmožnostih ...« človeka.¹⁷ Tudi sam opozarja, da »... ni razloga, razen nečimrnosti, da bi to napetost« pri

¹⁶ Riha Š. Jelica: Avtoriteta in argumentacija, Analekta, Ljubljana, 1995, str. 57

¹⁷ Welsch W.: *Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1996, str. 313

veržanju stavka »... imenovali volje ali nameni ...«,¹⁸ kar bi bil antropocentrizem. To dejstvo, da je sledenje stavka nujno, Lyotard tudi previdno zajame z oznako, da »se godi«, ne pa z oznakami, da nekaj »je« ali da »je resnično«. ¹⁹ Pri Lyotardu torej ne bomo našli nobene sledi kakšnega subjekta, tudi v kantovskem smislu ne, ki pravi, da »jaz« kot vehikel lahko spremlja vse moje predstave. Lyotard:

»Ideja jaza in z njim povezana izkušnja nista potrebni za opis resničnosti.«²⁰

Ta radikalizem je drža, pri kateri Lyotard ne bo mogel vztrajati – to bo predmet obravnave drugega poglavja. Tu se osredotočamo na očitek iracionalizma – namreč ob predstavljeni radikalni heterogenosti, ki izključuje vsako smiselno (umno) strukturiranost resničnosti (stavkov), in ob lingvističnem radikalizmu, ki smo ga opisovali ravnokar, se zlahka nudi vtis iracionalizma.

Toliko bolj je presenetljivo, da je stvar ravno obratna. Lyotard je prišel do svojega modela radikalne heterogenosti ravno z natančnim opisovanjem dogajanja v procesih moderne racionalnosti. Pri tej oceni mu v celoti sledi Welsch. Postmoderne ne smemo obravnavati kot novega začetka, ki bi poganjal iz absolutnega preloma s tradicijo, torej kot *antimoderno* ali *transmoderno*, ampak kot stopnjevanje in izpeljavo značilnosti, ki so že dolgo prisotne v moderni, najbolj v moderni 20. stoletja. Le-ta najbolj korenini v postheglovski filozofiji 19. stoletja in tudi v zgodnejših oblikah pluralističnih potez. Skratka, postmoderno določa zgodovina odnosa med enostjo in mnogostjo, ki se z nekakšno nujnostjo končuje v postmodernem pluralizmu, katere najradikalnejši zagovornik je prav Lyotard.

Svojo tezo o bistveni navezanosti moderne 20. stoletja in posmoderne je moč podpreti s prikazom pluralnih potez v znanosti, družbi in umetnosti pozne moderne.

1) Znanost. V znanosti se v 20. stoletju pojavi »kriza temeljev«. Z relativnostno teorijo (1905) se ukinja pojem celote, saj nobeden izmed relativnih sistemov ni privilegiran,²¹ tako da bi lahko predstavljal središče (izhodišče) sistema.

¹⁸ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 226

¹⁹ Schäfer W. R.: *Lyotard zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 1988, str. 63

²⁰ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 86

²¹ Welsch W.: *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie Verlag, Berlin, 1997, str. 186

Nasprotno, obstaja več neodvisnih sistemov, med katerimi lahko opredelimo le relacije, ne moremo pa zaobjeti celote – zato relativnostna teorija – kar se še zaostri kasneje (1927) s Heisenbergom. Skratka, ni več dostopa do celote, ni transparence znotraj sistema, vsako spoznanje je omejeno. Očitno je sovpadanje stanja v znanosti z mišljenjem v začetku 20. stoletja, kar ne pomeni, da se je filozofija zgledovala po znanosti, ampak obratno.

2) Družba. Tudi v družbi je že v moderni zaznavna poteza pluralnosti. Welsch navaja²² M. Webra, ki govori o »politeizmu vrednot«, poleg tega ni več koincidence med nekdanjimi enotnimi določili: Dobrim, Lepim, Resničnim, Svetim. Če Weber govori o pluralizaciji kot o pojavu, ki mu je treba »pogumno pogledati v obraz«, čeprav ni zaželen, pa je kasneje Paul Valery pluralizaciji že bolj naklonjen.

3) Umetnost. Analogno gornjima primeroma tudi v umetnosti opazimo spremembe, ki kažejo na opuščanje celote. Na spremembe in z njimi povezano krizo identitete umetnosti opozarja tudi govorjenje o »de-definiciji« umetnosti. Namesto celote tematizirajo avtorji posamezne elemente, motive, barve itd. Primer slednjega je na primer Klein,²³ ki je svojo barvo celo patentiral. Postmoderno umetnost lahko interpretiramo kot nadaljevanje nastavkov avantgardnega gibanja tega stoletja.

82

Iz tega potegne Welsch glavno tezo svoje knjige:²⁴ postmoderna na vseh področjih je nadaljevanje, stopnjevanje in jasenje potez moderne; torej ni dramatičnega prehoda med moderno in postmoderno. Ta teza v primerjavi z Lyotardovo ne prinaša nič novega, razlika med njima ni v genezi postmoderne, pač pa v razumetju heterogenosti.

Popolnoma v tem duhu je ena izmed pogostih intervencij Lyotarda v sodobne debate, ko je na očitke o zmedbi sodobne racionalnosti reagiral v kantovskem duhu delitve umskih zmožnosti. Teza je bila, da je um spričo aksiomatske in metodološke mnogoterosti postal nepregleden. Lyotardov odgovor je nasproten: ravno delitev kompetenc »... predstavlja v resnici znamenje za 'povečano racionalno strogost'«,²⁵ katere nevarno nasprotje je nasilno enotenje (kompe-

²² Welsch W.: *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie Verlag, Berlin, 1997, str. 189

²³ Welsch W.: *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie Verlag, Berlin, 1997, str. 193

²⁴ Na to opozarja že naslov: *Unsere postmoderne Moderne*.

²⁵ Welsch W.: *Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1996, str. 306

tenc), kar imenuje praksa konfuzije. Gre za to, da se en tip racionalnosti nasilno uporablja kot osnova in kot vse povzemajoč. V mislih ima Lyotard znanstveno racionalnost oziroma kognitivni um – in iluzijo, da je moč vse zvesti nanjo »brez preostanka«. ²⁶ Posledica je, da ta tip racionalnosti vrši nasilje nad stvarmi, ki zahtevajo druge pristope – v govorici *Razkola*: druge idiome – s čimer je tak način spoznavanja krivičen do stvari, saj skuša aplicirati svoje idiome na področja, ki ob njih le molčijo. To je praksa konfuzije, praksa neločevanja. Rešitev je v delitvi pristojnosti znotraj racionalnosti, kar edino zagotavlja strogo uma.

Delitev umskih zmožnosti je Kantov pojem, toda Lyotard gre dlje. Če so pri Kantu so vse tri zmožnosti nekako povezane v celoto, pa pri Lyotardu 1) ni le treh poddelitev, temveč nešteto, 2) ni več nikakršne povezanosti, ampak radikalna heterogenost, ki ima vzrok v neprevedljivosti ene vrste diskurza v drugo. Vse to je posledica razvoja, ki je zaznaven v sami moderni. Lyotard vidi na primer poreklo svoje misli tudi v Gödelovem teoremu nepopolnosti, ki opozarja na to, da »neprotislovnosti nekega sistema ni mogoče dokazati s sredstvi tega sistema.« ²⁷ Vsem formalnim sistemom je lastno, da se ob njihovem pojasnjevanju naslonijo na naravni jezik (beri: sistemu tujo heterogeno govorico, ki mora slediti – sledenje stavka je nujno), ki pa je nekonsistenten. Z drugimi besedami, znanosti imajo postulate, »... ki ne spadajo v resničnostno vrsto igre jezika, katera pravzaprav utemeljuje znanost, pač pa so moralne, perskriptivne vrste.« ²⁸ Posledica tega je, kot smo dejali, da je lahko konsenz le lokalni in tranzitivni pojem. Pogled, ki se ozre na sistem od zunaj, tega lahko vidi kot neveljavnega in ni merila, ki bi lahko ta spor (razkol) rešilo.

V duhu spoznanja te fragmentacije se Lyotard vmeša tudi v debato, ki je polemizirala na temo, da je sodobni čas brez figur velikih intelektualcev. Lyotard opozori, da je moderni lik intelektualca temeljil na duhu enotnosti, ki je omogočal univerzalne pristojnostih na osnovi vednosti o le enem področju – nastopal je kot univerzalni pričevalec resnice. In ravno tega univerzalnega ni več: če je nekdo danes pesnik, filozof, znanstvenik itd., mu to ne podeljuje avtoritete za univerzalno interveniranje na področju duha. Ni več velikih pripovedi, ni več legitimacije s sklicevanjem na metagovorico. Postmoderni ustre-

²⁶ Welsch W.: *Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1996, str. 307

²⁷ Schäfer W. R.: *Lyotard zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 1988, str. 36

²⁸ Schäfer W. R.: *Lyotard zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 1988, str. 38

zen način legitimacije je legitimiranje skozi »paralogije«²⁹ Dejstvo razkola med heterogenim ni paraliza mišljenja, ampak edino ustvarjalno stanje, ki poraja. Vse ostalo je teror enega. Postmoderno mišljenje bo mišljenje heterogenosti, prehodov med heterogenimi igrami, skratka mišljenje tega »med«.

K problemom, ki so povezani s tem, prehajamo v naslednjem poglavju.

2. »Predmet je stavek?« – Prva kršitev

Na samem začetku v uvodu v *Razkol* Lyotard sistematično pregleduje predmet, tezo, vprašanje, metodo itd., knjige, ki jo je spisal. Kot *problem* opredeli: »... *poiskati možnost* (kako, op. R.S.) *rešiti integriteto mišljenja*.«³⁰ V tem poglavju bomo pregledali probleme, ki jih odpira model radikalne heterogenosti. Gre za temeljno tendenco, da naj bi kljub njej mišljenje vseeno nekako funkcioniralo: mislilo to heterogenost. Hkrati pa je velika ovira za zasnovo takega mišljenja aksiomska zavrnitev slehrnega metadiskurza kot univerzalizacije in paradigmatizacije ene vrste diskurza.

84

Če se spomnimo glavnega spoznanja prejšnjega poglavja: gre za tezo o neprevedljivosti enega diskurza v drugega. To pomeni, da posamični način govorjenja (mišljenja), z drugimi besedami, posamični idiom, adekvatno povzame le sebi specifično predmetno področje. Na sosednjem je brez kompetenc, če pa vseeno deluje, dela krivico in nasilje. Konsenz a priori ni možen, saj vsi govorimo drug jezik. In tu nastopi problem, ki ga navrže vsako refleksijsko mišljenje – mišljenje mišljenja: če privzamemo, da torej ni možen konsenz, to predpostavlja konsenz v disenzu, torej konsenz.

Iz te zadrege se lahko Lyotard reši na dva načina. Bodisi vztraja pri absolutni heterogenosti in pri odsotnosti sleherne metadistance, s čimer pa heterogenost kot heterogenost odpravi. Kajti o heterogenosti lahko govorimo le v primeru, da se zatrjuje (spoznava, zre) inkomenzurabilnost diskurzov, kar pomeni, da mora biti ta pozicija, da jih lahko sploh opazuje, komenzurabilna z vsemi elementi. Pri vztrajanju, da ni nobenega metadiskurza, je trditev o heterogenosti potisnjena med druge, je »ena izmed« – ki, skladno s teoremom o

²⁹ Schäfer W. R.: *Lyotard zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 1988, str. 31

³⁰ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 11

neprevedljivosti, ne more veljavno ocejevati ostalih stavkov. S tem je spoznanje o heterogenosti le na ravni lokalnega konsenza in nima univerzalne veljave. Absolutna heterogenost je nesmisel: nobena *differend* ne more biti totalna, »differend, kot jo opredeli Lyotard, je logično nemožna.«³¹

Druga možnost pa je, da vendarle priznamo neko distanco, ki je v odnosu do vseh udeležencev – tako da lahko zazna njihovo neprevedljivost, to je absolutno heterogenost. Vendar mora biti, če naj ne ponavljamo napake velikih pripovedi, to instanca popolnoma sui generis, ne pa kaka Ideja idej. Lyotard izbere to drugo možnost. Kar pa je konstatirati že zdaj: model absolutne heterogenosti brez metapozicije je logično nemogoč. Če Lyotard še tako zatrjuje, da jaz ni potreben za opis resničnosti, da jaz ni nad stavki, ampak njen del, je vendarle treba misliti »nekoga ali nekaj«, ki bo nad stavki. Le tako so lahko stavki to, kar so – heterogena struktura različnih idiomov.

Pri tematizaciji te (meta)-pozicije, ki ni Metapozicija, naredi Lyotard korake, ki so bili (poleg radikalizacije heterogenosti nasploh) tarča očitkov. Gre za model arhipelagosa, pramorja, pri čemer vsak diskurz nastopa kot otok:

»Vsaka od vrst diskurza bi bila kot otok; zmožnost razsojanja (faculte de juger) bi bila, vsaj delno, kot ladjar ali admiral, kateri odpošilja od enega otoka na drugega ekspedicije s ciljem, predstaviti na enem, kar je bilo na drugem najdeno (iznajdeno, v izvornem smislu invenire) in kar prvemu lahko služi kot »kot-da-zrenje« za validiranje. Ta intervencijska moč, vojna ali trgovina, ne poseduje nobenega predmeta, nobenega svojega otoka, pač pa zahteva medij, morje, arhipelagos, pramorje ali glavno morje, kot je bilo nekoč poimenovano egejsko.«³²

Pozorni bodimo na težišče prisprodebe: intervencijska zmožnost sama nima nobenega otoka (diskurza, idioma), pač pa le medij: morje. To omogoča samospoznanje otoka, s tem ko predstavlja stvari z enega otoka na drugem.

Welsch, nemški zagovornik postmoderne, je razvil obsežno kritiko tega modela, ki jemlje primerjavo z otoki preveč neposredno. Welschev argument je, da ta model povsem ločenih otokov zaobide Lyotardovo poanto, tj. da je treba

³¹ Manfred Frank, *Die Grenzen der Verständigung*, Frankfurt a. M. 1988; cit po: Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard Aisthetisches Ethos*, W. Fink Verlag, München, 1997

³² Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 218

heterogenost varovati, ta model pa ne prikazuje nikakršne potrebe po varovanju. Pri modelu ločenih otokov je težko razumeti nevarnost, na katero naj filozofija opozori: na dejstvo, da se diskurzi lahko polastijo drugih, da ima vsak stavek sebe za legitimnega nadaljevalca prejšnjega. Admiralu tako ostane le prazno tavanje od otoka do otoka – brez pravega poslanstva, saj med ločenimi otoki ni nobene trgovine, izmenjave, itd. »*Kajti očitno so dejavnosti (admirala, op. R. S.) gigantsko maksimizirane, medtem ko so dejavnosti vrst diskurza drastično minimizirane.*«³³ To kritiko je treba razumeti tudi s horizonta Welschevega modela transverzalnega uma, ki ne skriva naslonitve na Lyotarda, vendar gre glede narave povezav med diskurzi svojo pot. Lyotard skladno z modelom arhipelagosa utemeljuje povezave med otoki na osnovi zunanjega elementa, Welsch pa vidi bistvo posameznih vrst diskurza (tipov racionalnosti) v notranjem sprepletanju. Vanj nato vstopa transverzalni um, intervenira med njimi, preprečujoč nelegitimne težnje kolonializacij, in pri tem nastopa v popolnoma drugi vlogi kot admiral. To je temeljna razlika med Lyotardom in Welschem, ne pa sama, v prejšnjem poglavju prikazana geneza postmoderne.

86

Podobno kritiko izreče Saskia Wendel, ko opozarja, da Lyotardov model omogoča le »... *prehode, ne pa povezav ...*«³⁴ in še ti so topi, ne pa smiselni prehodi – saj v prisposodbi z otoki le-ti nimajo neke samonikle zmožnosti občevanja med seboj. Lyotard naj bi se ujel v strogo alternativo: absolutna identiteta – absolutna heterogenost. S tem je izpuščena »... *vmesna pozicija, odnos v diferenci in diferenca v odnosu ...*«³⁵ Z Welschevimi besedami, gre za »... *dogmo radikalnega zloma ...*«.³⁶

Morda je nauk o nemožnosti konsenza točka, kjer se često krešejo mnenja. Morda je model arhipelagosa nastal malce nereflektirano, kot pravi Welsch, v boju zoper hegemonijo kapitala. Tako naj bi Lyotard v strahu pred glavnim sovražnikom (poleg kognitivnega uma) zgradil okoli vsake vrste diskurza kitajski zid, ki resda preprečuje sovražne vdore, toda hkrati odpravlja samoniklo komunikacijo med njimi.³⁷ Vse te argumente in njihove posledice je mogoče

³³ Welsch W.: *Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1996, str. 342

³⁴ Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard Aisthetisches Ethos*, W. Fink Verlag, München, 1997, str. 99

³⁵ Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard Aisthetisches Ethos*, W. Fink Verlag, München, 1997, str. 99

³⁶ Welsch W.: *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie Verlag, Berlin, 1997, str. 256

³⁷ S tem postane etika zasnovana zgolj v samoreferenci izoliranega smisla, ne pa v odnosu do kakega elementa, ki bi zagotavljal ločevanje dobrega od zlega. Posledica tega je, da je etično (dobro) že samo dejstvo, da diskurz je, neetično pa je, če ga ni (je zamolčan). To odpira legitimacijo tudi nacizma in druge probleme. O tem v naslednjem poglavju.

sprejeti – ne pa kritike, ki letijo direktno na sam model otokov. Ta prisposodba ima sporočilo v tem, da »admiral« nima svojega otoka – ne pa v ločenosti otokov. Res je, to je pomanjkljivost prisposodbe – nemara bi bila primernejša prisposodba intervencije iz zraka, ko bi, denimo, neka instanca pazila, da posamezne države ne kolonializirajo – da drugih držav ne delajo za province pod svojo pristojnostjo. Seveda interventor ni zopet neka država. Ob tej korekciji modela diskurzivne zvrsti mejijo ena na drugo. Spomnimo se: stavek sledi, mora slediti, vendar ni podan zadostni razlog, ki bi zagotavljal, kaj bo sledilo – sledenje je nujno, način pa kontingenten. Toliko o kritikah, ki se osredotočajo (zgolj) na ločenost otokov.

To poglavje smo začeli z nalogo ohranitve integritete mišljenja, z drugimi besedami, vztrajati pri možnosti smiselnih izjav kljub radikalni heterogenosti. To je možno, kot smo ugotovili, le ob instanci metapozicije, ki je drugorodna: admiral nima svojega otoka. Iščemo torej tako zmožnost, ki bo imela odnos do vseh posameznih diskurzivnih zvrsti, sama pa ne bo nobena izmed njih. Ali, če si dovolimo to retorično figuro, iščemo zmožnost, ki bo pojmovala različna, heterogena pojmovanja, sama pa ne bo ena izmed teh pojmovanj: iščemo pojmovnost brez pojma – to je iščemo način, kako se univerzalno da uzreti glede na posamične vrste univerzaliziranja, ne da bi razpolagali z Univerzalnim. Za te potrebe se Lyotard obrne na Kanta, na tretjo Kritiko, kjer nalogo admirala opravlja »zmožnost sojenja« (*faculte de juger*).³⁸

87

To bo naloga specifično filozofskega diskurza: deluje brez pravila, ga šele išče.

»Pojem filozofskega diskurza je pravilo (ali več pravil), ki jih je treba poiskati, ne da bi lahko ta diskurz ustrezal temu pravilu pred njegovim odkritjem. Ni vodeno veriženje, stavek za stavkom, po nekem pravilu, pač pa po iskanju pravila.«³⁹

Tako mišljenje bo lahko našlo »idiom« za razkol sam: za uvid v to, da obstaja idiom le za eno vrsto diskurza. To bo idiom, ki bo deloval kot idiom (splošno), vsebinsko pa strogo rečeno ne bo idiom. Lyotard želi napisati filozofsko knjigo in mora najti element, ki bo družil vsa področja filozofije: ontologijo, spo-

³⁸ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 218

³⁹ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 168

znavno teorijo in etiko,⁴⁰ ki odpira pogled na vse vrste diskurzov, kar ohranja integriteto mišljenja. To je *reflektirajoča razsodna moč*.

Določujoča razsodna moč kot zmožnost aplikacije pojma na zore nastopa že v *Kritiki čistega uma*, vendar je razsodni moči kot zmožnosti sui generis v celoti posvečena šele tretja *Kritika*, kjer se izdelava razlika med določujočo in reflektirajočo razsodno močjo. Prva določi predmet glede na pojem, bistveno pri tem pa je, da pojmi že obstajajo vnaprej kot horizont smisla. To je glavna okoliščina, ki jo razlikuje od reflektirajoče razsodne moči. Če je določujoča razsodna moč podrejena občemu in le »skrbi za to, da je posamično Nekaj prestavljeno v perspektivo obče zakonodaje ...«,⁴¹ pa je reflektirajoča razsodna moč mnogo bolj posvečena svobodni igri s čutnostjo oziroma upodobitveno močjo in je pri tem partnerka razumu.

Njena naloga je, da šele najde obče za posamično – toliko je njeno postopanje reflektivno, kar pomeni, da je v produkt refleksije všeto gledišče, ki šele vznikne skupaj s sodbo. Razumeti refleksijsko sodbo pomeni »... opredeliti prav samo odsotnost določitve, na kateri je sodba utemeljena«, z drugimi besedami, »... je poskus artikulacije nekega momenta nedoločnega, ki je prav kot tak določujoč za našo spoznavno zmožnost ...«⁴²

88

V našem primeru gre za zmoči pogled na polje heterogenosti, vendar brez instance, ki bi nasilno reducirala vse vrste diskurza nase kot na skupni imenovalec. To »iskanje pravila ni posledica njegove empirične odsotnosti, ampak refleksija njegove izvirne nemožnosti.«⁴³ Zato filozofija v postmodernem smislu ne izhaja iz pravil, ampak je iskanje pravila; zato postmoderna filozofija ni produkcija vednosti, predpisovalka norm, ampak razsojevalka: »nujnost razsojanja je absolutna, ker ni absolutnega razsodnika (nujnosti).«⁴⁴ Nenehno se je spraševati, ali je to primer pravila, ki se hkrati s to sodbo tudi izumlja. Skupaj s sodbo »das ist der Fall« nastane tudi obče, katerega primer posamično je, vendar je to obče ireduktibilno zaznamovano s singularnim: s samim aktom izjavljanja, to je s subjektom izjavljanja. »Izjava nima drugega jamstva kot svoje izjavljanje ...«⁴⁵ Tako sodba, ki nima pojma in ni usmerjena k pojmu,

⁴⁰ Riha Š. Jelica: *Avtoriteta in argumentacija*, Analekta, Ljubljana, 1995, str. 58

⁴¹ Riha Š. Jelica, Riha Rado: *Pravo in razsodna moč*, KRT, Ljubljana, 1993, str. 174

⁴² Riha Š. Jelica, Riha Rado: *Pravo in razsodna moč*, KRT, Ljubljana, 1993, str. 155

⁴³ Riha Š. Jelica: *Avtoriteta in argumentacija*, Analekta, Ljubljana, 1995, str. 28

⁴⁴ Riha Š. Jelica: *Avtoriteta in argumentacija*, Analekta, Ljubljana, 1995, str. 52

⁴⁵ Riha Rado: *Subjekt izjavljanja kot fantazma Kantove filozofije*, v: *Filozofski vestnik*, Ljubljana, 1/1997, str. 42

vseeno doseže namen sodbe: trdno pojmovno določitev, tj. smiselno strukturiranost.

To je nekaj splošnih naznak delovanja refleksijske razsodne moči, vendar pri Lyotardu zaman iščemo podrobnejšo razdelavo problematike, kakršno najdemo pri Kantu: pri občutku lepega gre za to, da refleksijska razsodna moč povezuje dve zmožnosti: čutnost in razum – oziroma upodobitveno moč, ki poenoti prvo, in pojem, ki poenoti drugo. Upodobitvena moč je prepuščena sama sebi, svobodni igri, pri čemer razsodna moč deluje tako, da upodobitveno moč primerja s svojo zmožnostjo nanašanja na pojme. Ugotavlja, ali je razmerje spoznavnih možnosti tako, da gre za spoznanje nasploh. Torej, ali je razmerje refleksijske razsodne moči in upodobitvene moči prilagojeno spoznavni zahtevi razuma: občosti. Ta občost sodbe, ireduktibilno subjektivna občost je v tem, da se nanaša zgolj na razmerje subjektivnih zmožnosti, ne pa na kako lastnost predmeta. Izjava o lepem je izjava o smotrnosti subjektivnih spoznavnih zmožnosti, ne pa o kvaliteti predmeta. Izraz te smotrnosti je občutek ugajanja.

Podobno, z bistvenimi razlikami seveda, je z občutkom vzvišenega. Tu razsodna moč motri upodobitveno moč s horizonta idej uma (neuma), s čimer pride do zloma čutnosti, ki ne more odgovoriti (neskončni) zahtevi uma. Rezultat zloma čutnosti je paradoksalni vznik (vseeno čutnega) občutka vzvišenega, ki reprezentira idejo. Občutek sublimnega je prav tako izraz smotrnih razmerij ustroja spoznavnih zmožnosti.

V tem ekskurzu razsodne moči pri Kantu so na vsakem mestu precizno izdelana razmerja med raznimi spoznavnimi zmožnostmi. Pri Lyotardu žal česa takega ne nahajamo. Zato ostaja v neki meri odprto vprašanje, kako razumeti vlogo razsodne moči pri Lyotardu – kako zadobiti tisti obči pogled, ki je pogoj spoznanja in (kot bomo videli v naslednjem poglavju) varovanja heterogenosti, ter s tem rešuje integriteto mišljenja. Če skušamo misliti Lyotardovo heterogenost po vzoru Kantove lepote, pridemo v zadrego. Tam razsodna moč išče v upodobitveni moči poteze, ki bi ustrezale splošnosti, katere vzorec si razsodna moč izposoja pri razumu. Tu pa bi razsodna moč vzorec občosti dobivala pri lastnosti idiomov, ni pa jasno, kje naj bi iskala to ustrežanje občosti – to je, kje bi bil drugi člen, med katerima naj bi ugotovili smotrno povezanost? Naj bi bila to zopet heterogenost diskurzov, idiomov? V tem primeru bi razsodna moč prišla do občega spoznanja glede idiomov. Kaj bi bilo obče spoznanje?

Ne smemo pozabiti, da reflektirajoča razsodna moč ne le ne izhaja iz pojmov, tudi ne streži k njim. Občo določenost doseže z ireduktibilno subjektivno zaznamovanostjo. Torej bi bilo to spoznanje sicer univerzalno strukturirano, vendar vselej zaznamovano s singularno okoliščino posamičnega akta sodbe. Spoznanje bi se torej lahko tikalo posamičnih vrst diskurza, pri čemer bi jih lahko obče spoznanje zajelo prek *odnosa* z drugimi vrstami diskurza. Morda ima Lyotard to v mislih, ko govori o prenašanju, ki ga admiral vrši z enega otoka na drugi otok. Tako bi razsodna moč en otok (diskurz) primerjala z drugim, s čimer bi s tem 1) šele določila njegovo identiteto, nizanje identitet pa šele konstituira pogoj, možnost pojma heterogenosti. Poleg tega 2) pa bi lahko zaznala zavojevsko vedenje enega diskurza nad drugim. Slednje je pogoj možnosti razvitja etike znotraj Lyotardovega modela, čemur se sicer tudi posveča ta sestavek. Tako bo za nas centralno spoznanje, da razsodna moč ima zmožnost pogleda (ki je pogled brez Pogleda, ubesedenje brez Besede, pojmljenje brez Pojma), ki lahko vidi meje diskurzov. Seveda je to vedenje vselej odvisno od aktualne sodbe in nima značaja trajnosti, saj se eksistencialno veže na obstoj izjavljalnega akta.

90 Ali to pomeni, da je etika, ki rabi ta razločujoči pogled, odvisna od kontingentnega dejstva izreka sodbe? Ali je etika etika, če je kontingentna? Ali ni lastnost moralnega zakona ravno njegova absolutnost? Ali Lyotard s tem ukinja etiko, oziroma jo spusti na raven kontingentne spremljevalke sicer edino nujnega dogajanja v svetu: tega, da stavek mora slediti?

Odgovor je negativen.

3. »Predmet je stavek?« – Druga kršitev

V prejšnjem poglavju smo si ogledali, kako je moč misliti razkol: dejstvo, da za posamezni diskurz obstaja le po en idiom. To je mogoče misliti preko »ne-idiomatskega idioma«, s pomočjo pojmovnosti brez pojma – s sodbo reflektirajoče razsodne moči. Sedaj moramo narediti korak naprej.

Akti razsojanja reflektirajoče razsodne moči so vselej vezani na singularnost. Odvisni so od samega dejstva razsojanja in zato niso trajni/absolutni. S to zmožnostjo-videti-heterogeno si Lyotard zagotovi prvi instrument, da sploh lahko govori o heterogenosti brez protislovja. Toda zanj je heterogenost mnogo

več kot golo dejstvo stavčne strukturiranosti – je okoliščina, ki je v nepogrešljivi zvezi z etičnimi razsežnostmi. *Razkol* je knjiga, pri kateri je takoj očitno,

»da Lyotardovi premisleki filozofije jezika počivajo na etičnem vzgibu.«⁴⁶

Lyotard je torej prisiljen še enkrat kršiti maksimo iz uvoda v *Razkol*: predmet je stavek.⁴⁷ »Prva kršitev« je bila uvedba oziroma sklicevanje na »admirala« (razsodno moč), ki je zmožna kot ne-idiom govoriti o neprevedljivosti idiomov. S težnjo, slednje artikulirati na polju etike, je prisiljen kršiti to maksimo še enkrat, in sicer iz dveh razlogov: prvi je vselejšnja ireduktibilna singularnost sicer univerzalne refleksije. Etika mora biti po Lyotardu absolutna, tako kot moralni zakon pri Kantu. Drugič, tudi če bi se refleksijska sodba nekako izmaknila temu momentu singularnosti, ki jo krni, je po svojem ustroju za etiko brez koristi. Namreč, te sodbe so lahko le *deskriptivne*, za etiko pa rabimo raven *perskriptivnosti*.

To je pomembno poglavje Lyotardovega nauka o heterogenosti diskurzov, saj gre za eno od napak, ki je v preteklosti imela največ kvarnih posledic (poleg seveda že omenjene hegemonije kapitala in kognitivnega uma): proton pseudos zahodnega mišljenja je neločevanje med deskriptivnimi in perskriptivnimi stavki in zvajanje enih na druge. To razliko natančno izdela šele Kant, izjema v zgodovini je le Aristotel. »*Revolucionarna politika*«⁴⁸ zameša predmet kognitivnega in perskriptivnega stavka. Prehajanje z nivoja deskriptivnosti na nivo perskriptivnosti je nelegitimno – slednji mora imeti svoje poreklo in se mora legitimirati na sebi lastne načine.

Preden se posvetimo podrobnejšemu ogledu te »druge kršitve«, se moramo nekoliko pomuditi pri tipiki Lyotardovega razumetja etike. Lyotardov filozofski projekt je etični projekt – pri tem pa je zanimivo, da ob heterogenost kot tipični postmoderni koncept postavi popolnoma konzervativno pojmovanje etike. V tem je konzervativnejši in manj dosleden od Heideggra in Adorna, ki v zavračanju stare filozofije zavračata tudi etiko. Nasprotno, za Lyotarda je etika nujna. Kot drugo pa je zanimivo, da – čeprav Lyotard izhaja iz filozofije

⁴⁶ Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard ästhetisches Ethos*, W. Fink Verlag, München, 1997, str. 24

⁴⁷ Glej: Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 10

⁴⁸ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 268

jezika – zavrne obravnavo etike, ki je značilna ravno za filozofijo jezika: analitično deskriptivno metodo. Za Lyotarda je deskriptivna etika leseno železo. Neutrlnost znanstvene deskripcije je le opis pomenov izrazov, ni pa to etika. Zato je neizogibna alternativa: ali neznanstvena etika ali neetična znanost. Nadalje, na Kantovem vzorcu temelječi koncept etike zavrne ob deskriptivnem tudi razne »romantične« emotivne koncepte: etika ni formulacija občutka, ampak legitimacija dejanja. Kot smo opozorili, legitimacija etike ni mogoča na osnovi deskriptivnih ugotovitev – zato »druga kršitev.« Tako se etika lahko legitimira le na svojem področju. Tu pa nastopi Lyotard s čisto specifično gesto utemeljevanja etike.

Najstvu kot nepogojenemu in absolutnemu v Kantovem smislu gre – to smo že rekli – »*nededucirljivost in nepokazljivost.*«⁴⁹ Za razliko od Kanta, kjer je moralni zakon faktum, je za Lyotarda kvazi-faktum: *prisotnost odsotnosti*. Evidenca zavezanosti je dana le v intelektualnem občutku: »*Evidenca fiktivnosti zaveze tako ni evidenca teoretičnega uma, ampak rezultat intelektualnega občutka, namreč (občutka, op. R.S.) spoštovanja zakona.*«^{50, 51} Občutek izdaja prisotnost odsotnega: nepojmljivo in nepokazljivo. Gre očitno za »... *filozofijo, orientirano na židovsko mistiko ...*« (37), podobno kot pri Levinasu in Derridaju. Pri prvem velja Drugi, njegovo obličje, za znak oziroma sled absence. Pri Derridaju pa je to Razlika, Dar. Razlika med Lyotardom na eni strani in Levinasom ter Derridajem je v tem, da se pri njima moralni zakon opira na to nepredstavljivo, pri Lyotardu pa je zakon sam ta nepredstavljivost.

Kljub prenesenim vzorcem etike iz Kantove druge Kritike je tu razlika nespregledljiva: Lyotard zapušča logiko identitete z uvedbo *negativne prezenca*. Pri tematiziranju prezentiranja absence Lyotard koleba med Heideggrom in Kantom. »*Ta negativna predstavitev zakona, prezenca absence, se vrši kot sled, znak ...*«⁵² pri čemer je v ozadju navezava na Heideggra in njegovo razumetje resnice kot razkritosti, ki ima v osrčju skritost, skrivnost – lethe.

Na drugi strani se zopet ponuja – zavajajoča – navezava na Kantovo tretjo Kritiko, natančneje na analitiko sublimnega. Rekli smo: izkaže se, da čutnost

⁴⁹ Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard Aisthetisches Ethos*, W. Fink Verlag, München, 1997, str. 31

⁵⁰ Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard Aisthetisches Ethos*, W. Fink Verlag, München, 1997, str. 33

⁵¹ Pri Kantu je ravno obratno, moralni zakon določa voljo neposredno, brez kakšnih občutkov: »... *moralni zakon neposredno določa voljo ...*« (I. Kant: *Kritika praktičnega uma, Analekta, Ljubljana, 1993, str. 126*)

⁵² Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard Aisthetisches Ethos*, W. Fink Verlag, München, 1997, str. 39

ne more odgovoriti na zahtevo ideje uma – čutnost ne more predstaviti nepredstavljivega. Pa vendar samo spoznanje nepredstavljivosti producira nekaj, kar, paradokсно, predstavi prav nepredstavljivo. Nezačnost čutnosti je vseeno prikaz ideje, ki se izraža v občutku sublimnega.

Lyotard govori o občutku spoštovanja, kar bi lahko bila analogija občutku sublimnega – nikakor pa ne občutku spoštovanja do moralnega zakona iz druge Kritike, saj tu evidenca zavezanosti ne potrebuje občutka, ta je le stranski produkt. Pri Lyotardu je, nasprotno, ta intelektualni občutek edina priča o obstoju zakona. Za interpretacijo Lyotardove etike iz tretje Kritike govori tudi enačenje moralnega zakona z regulativnimi idejami: »Lyotard imenuje evidenco nepogojene zavezanosti (...) tudi regulativna ideja«,⁵³ saj gre za nepravo, kot-da evidenco.⁵⁴

Kljub vsemu je ta navezava etike na tretjo Kritiko nevzdržna. Razlog je v tem, da deskriptivni nivo »prve kršitve«, ki ima zgolj možnost zaznati stanje heterogenosti razlik med vrstami diskurzov, rabi dopolnitev – etično vodstvo, saj je deskriptivni nivo popolnoma slep za etiko, ki pa mora biti po zahtevi Lyotarda absolutna. Poleg tega ne pride v poštev od kontingentene okoliščine, od izjavljalnega mesta odvisna etična zapoved. Če naj ima heterogenost značaj trajne etične vrednosti, mora biti zapoved k varovanju heterogenosti absolutna. In zakon, ki se daje kot prezenca absence, ki je dan skozi občutek absolutne dolžnosti, ima svoj način legitimacije.

Da subjekt skozi refleksijo ne proizvaja občutka zavezanosti, pač pa obratno, občutek zavezanosti razgradi subjekt, je razvidno tudi iz Lyotardovega razumetja svobode in avtonomije. Kritiki absolutnega utemeljevanja etike namreč opozarjajo (očitajo), da Lyotard dela podobno napako kot subjektivistično mišljenje. Za obravnavo takih kritik tu nimamo prostora, glavno pa je, da gre pri Lyotardu za razpust subjekta: tam se objekt mora podvreči subjektu, tu se mora jaz podvreči dogodku. »Subjekt se nadomesti skozi dogodek, oz. zakon ...«. ⁵⁵ Iz podvrženosti zakonu izhaja tudi drugačno razumetje svobode: »Resnična svoboda je poslušnost zahtevi zakona, sovpadanje zmoči in

⁵³ Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard Aisthetisches Ethos*, W. Fink Verlag, München, 1997, str. 32

⁵⁴ Ti obrati znotraj Kanta so naleteli na hude očitke s strani akademskih eksegetov – Josef Preger: »Nespoštljivo« branje Kanta, v: Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard Aisthetisches Ethos*, W. Fink Verlag, München, 1997, str. 97

⁵⁵ Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard Aisthetisches Ethos*, W. Fink Verlag, München, 1997, str. 106

morati ...«. ⁵⁶ Zopet gre za eksplicitno naslanjanje na Levinasa: postanem talec drugega. Ne gre za »jaz«, »mislim«, »lahko«, itd., obstaja le klic zakona, brezpogojni Moraš, s čimer se iz jaza izžene sleherna poteza subjektivnosti, ta je tako prazen in nima (lastne) volje. Zanj je svoboda zgolj prisluhnenje zahteve, pasivnost, vdanost. Podvreči se je potrebno zakonu – ne, ker je moj (Kant), ampak, ker *ni* moj zakon. Podvrženosti zakonu ni jemati kot prisilo, saj je to prisila le s horizonta avtonomnega subjekta. Zato Lyotard ponuja za model etične dojemljivosti infantilnost: »*otročkost je tako za Lyotarda model »bonne emancipation«, ki je prisluhnenje klicu, je sebe-postavitev v dar absolutni zavezi*«⁵⁷ – to je alternativa avtonomnemu subjektu. Skladno s prej predstavljeno alternativo: »*Obligacija in pasivnost namesto zakon in svoboda.*«⁵⁸

S tem skuša Lyotard uresničiti svojo zasnovo etike kot srednjo pot med dvema skrajnostma: med 1) univerzalno etiko s poslednjo utemeljitvijo in med 2) popolnim relativizmom. Lyotardova etika je torej univerzalna, toda brez poslednje utemeljitve: ne ve se, odkod prihaja ukaz:

»*Ne morete potrditi, da je to, kar vas kliče, nekdo. Ravno v tem je etični univerzum.*«⁵⁹

94

Ukaz izhaja iz paradoksnega dejstva prezenca absence, ki se daje v obliki sledi. Kljub temu da to ni utemeljitev v kakem faktu (Kant) (»... *ni fakt, ki bi ga lahko dokazali, pač pa občutek, [...] znak ...*«⁶⁰), je zaveza vseeno absolutna. Absenca ne pomeni kake »*slabe neskončnosti*« ali »*skepticizma*«. ⁶¹ Tudi občutek spoštovanja ni empirični občutek ali hedonizem.

Ko smo pogledali *način* zaveze etičnega zakona, ko smo ugotovili, da zavezuje kot absenca (sled, odsotnost), se lahko dotaknemo še same *vsebine* zaveze, to je tega, kar je predmet preskripcije. Toda ugotovili bomo, da »odkod« zaveze in »kaj« zaveze na neki način sovpadata. Predmet zaveze, ki vznikata iz absence, je prav prisluhnenje odsotnosti izločenih stavkov – je dolžnost razviti občutek za odsotno, najti idiome za odsotno :

⁵⁶ Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard Aisthetisches Ethos*, W. Fink Verlag, München, 1997, str. 57

⁵⁷ Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard Aisthetisches Ethos*: W. Fink Verlag, München, 1997, str. 62

⁵⁸ Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard Aisthetisches Ethos*: W. Fink Verlag, München, 1997, str. 54

⁵⁹ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 196

⁶⁰ Schäfer W. R.: *Lyotard zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 1988, str.66

⁶¹ Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard Aisthetisches Ethos*: W. Fink Verlag, München, 1997, str. 53

»Biti pravičen do razkola pomeni: uporabiti nove prejemnike, nove pošiljatelje, nove pomene, nove referente, s čimer lahko krivica najde izraz ...«. Skratka, razkol izraziti je moč le »... kolikor se mu ustvari ustrezne idiome.«⁶²

Za natančnejšo razdelavo naznačenega se moramo za hip vrniti k predmetu prejšnjega poglavja. Rekli smo, da stavek vselej sledi (stavku): »Stavek ne more izostati ...«⁶³ Vendar je izmed nešteto možnosti lahko kot nadaljevanje uporabljena le ena. Ker pa

»... legitimeteta prve argumentacije ne izključuje, da ni druga legitimna«,⁶⁴

pomeni, da je izbrani način veriženja izbran brez zadostnega razloga, saj bi bil kak drug povsem enakovreden. Zato se ostalim godi krivica – uporaba enega nadaljevanja je krivica za druge. Skratka, dejstvo, da je vedno na voljo več stavkov, kot se jih lahko realizira – to okoliščino imenujemo redundanca stavkov – nujno vodi v razkol. To je v dejstvo, da se je vselej izbralo neko nadaljevanje, da je problem »rešen« (spor rešen, pogodba podpisana, sklenjen kompromis, dosežen konsenz, zahteva zavrnjena), toda rešitev je le površinska. V ozadju je razkol, saj vsako nadaljevanje pomeni krivico prejšnjemu stavku (vrsti diskurza), saj se ima vsako nadaljevanje za legitimnega nadaljevalca (povzemovalca, razsojevalca, za »resnico«) prejšnjega. Katerikoli diskurz ima isto lastnost, to je zmagati, stlačiti vse pod svoj smoter.

95

Namen filozofije pa ni, kot bi lahko naivno sklepali, najti »pravo« nadaljevanje, ki ne bo nasilno. To je za Lyotarda naivna predstava, saj je vsako nadaljevanje hkrati pravo (kolikor je neko nadaljevanje pač nujno) in hkrati napačno, saj s svojo heterogeno naravo ne more stopiti v komunikacijo s prejšnjim, ne da bi bilo pri tem nasilno. Naloga filozofije je torej: razviti občutek za odsotno, za nerealizirane stavke in kot krivice prestaviti v stavke:

»Razkol je nestabilno stanje in moment govornice, kolikor nekaj, kar bi moralo biti preneseno v stavke, na to še čaka. To stanje vsebuje molčanje kot negativni stavek, ki pa apelira tudi na načelno možne stavke. Kar naznačuje to stanje, imenujemo običajno občutek. (...) Le-ta zahteva naporno iskanje, da se najdejo

⁶² Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 33

⁶³ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 11

⁶⁴ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 9

nova pravila za (...) nadaljevanje stavkov, katera bodo lahko izrazila razkol, ki se da izkusiti v občutku, če želimo preprečiti, da bo ta razkol zadušen s strani pravnega spora in bo alarmantni klic občutka brez koristi.»⁶⁵

Razkol je stanje, ko nekaj, kar bi moralo biti preneseno v govorico, še čaka – o tem priča edino občutek. Občutek, ki je klic, alarm, da je nekaj zamolčano. Prav tako pa je uvedba etičnega občutka »druga kršitev« načela, da vse, kar je, je stavek.

Spraviti do besede zamolčani stavek, je popraviti krivico. Vendar sta pri tem možni dve vrsti krivice, ontološka in etična.⁶⁶ Ontološka izhaja iz dejstva redundance stavkov: izbran je lahko le eden. To krivico je mogoče popraviti, vsaj v smislu neskončne naloge, to je ubesediti zamolčane stavke. Etična krivica pa zadeva zmožnost samega govorjenja. Gre za primer, ko bi nekaj moralo biti ubesedeno, vendar zaradi specifičnih okoliščin to ni mogoče. Primer za slednje je po Lyotardu primer holokavsta. Žrtvi je vzeta možnost prikaza tega, da je žrtev. Sledeča Lyotardova argumentacija je več kot problematična in gre takole: bodisi da nisi bil v plinskih celicah, torej nisi žrtev; bodisi da si bil, toda svoje žrtvenosti ne moreš dokazati, ker si mrtev. V to argumentacijo, skladno s katero bi ne bilo mogoče dokazati nobenega umora, se tu ne moremo spuščati – omenjamo jo le zaradi specifične razlike med ontološko in etično krivico. Prva torej zadeva okoliščino, da ne moremo reči vsega. Ta je popravljiva v slabi neskončnosti. Druga pa žrtve ne pusti govoriti in je nepopravljiva. Prva izhaja iz povezovanja stavkov, druga zadeva samo nezmožnost povezovanja.

96

* * *

Pregled Lyotardove filozofije zaključujemo z ugotovitvijo, da je njegov projekt po eni strani neuspešen, po drugi strani pa nadvse plodovit: po eni strani naredi manj, kot je hotel, po drugi strani pa več, kot je hotel. S stališča samega Lyotarda, ko zavrača vsak metadiskurz z namenom preprečitve sleherne hegemonije, kar je primer etične zahteve par excellence – *»ne obstaja nobena vrsta diskurza, katere hegemonija nad drugo bi bila pravična«*⁶⁷ – je projekt neuspeh. Lyotard začrta za uresničitev etičnega načrta preveč rigorozno pot z dogmo: Vse, kar

⁶⁵ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 33

⁶⁶ Riha Š. Jelica: *Avtoriteta in argumentacija*, Analekta, Ljubljana, 1995, str. 61

⁶⁷ Lyotard J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987, str. 262

je, je stavek. Ne *cogito ergo sum*, pač pa dejstvo stavka je tisto, kar se izmakne dvomu. Iz stavka »Dvomim« ne izhaja, da sem, ampak da obstaja stavek.

Tako seveda ne gre: stavek mora biti »za« nekoga. Bodisi za sledeči stavek, s čimer gre heterogenost kot *univerzalna* zahteva po zlu – saj bo sledeči stavek naredil vse za zavojevanje prejšnjega. Bodisi za neko (meta) pozicijo, s čimer gre po zlu ambiciozni: »Vse je stavek.«

Na drugi strani pa je Lyotardov projekt uspešen. Uspe razviti filozofijo/etiko radikalne heterogenosti, vendar le ob dveh (nererefektiranih, nemišljenih) kršitvah lastne zapovedi. »*Toda od kod sploh izvira zahteva po ubesedovanju krivice? Ali ni to etična zahteva, ki je na ravni radikalne ontologije množstva sploh ni mogoče uresničiti?*«⁶⁸ Iz golega dejstva, da se stavki verižijo, gotovo ne izvira. Izkaže se, da je potrebno misliti za uresničitev Lyotardovega načrta dve (meta)poziciji: deskriptivno in perskriptivno. Prva je nujna, da sploh lahko govorimo o heterogenem, da sploh ločimo vrste diskurzov. Druga, da ima heterogenost lahko obliko najstva, to je, da se legitimira skrb za čimbolj heterogeno strukturo bivajočega.

Kar pa je pomembno, etična zahteva ne le ne izhaja iz dejstev, tudi nanaša se ne na dejstva. »Dejstvo«, da so neki stavki ostali zamolčani, ni dejstvo, ampak odsotnost, ki se daje skozi sled: prezenca absence. Brez te etične dimenzije skrbi za odsotno sploh ne moremo govoriti o razkolu, ker ga ne vidimo. Razkola pravzaprav »nikjer ni«. Vsako nadaljevanje stavka razkol prikriva. Tako v primeru sprave, ko neka vrsta diskurza meri drugo s svojim merilom in si jo podjarmi; kot navsezadnje tudi v primeru konflikta, če ga obravnavamo kot ne-še-spravo, kar je enako napačno kot že dosežena sprava. Le vertikalni pogled z etične (meta)pozicije lahko odpre pogledu dimenzijo senzibilnosti za absenco, ki vsako težnjo horizontalne strukture (vrst diskurzov) po vertikalni ureditvi (po zmagi, metadiskurzu, hegemoniji enega diskurza) prikaže kot nelegitimno.

Da pa bi dosegli horizontalnost (ne-metadiskurzivnost bivajočega), rabimo vertikalno (etično) pozicijo. Skratka, da bi bila heterogenost legitimirana, rabimo element, ki je zunaj nje: neheterogen element. Tako sta na delu dva paradoksa: 1) da bi zagotavljali heterogene vrste diskurzov, je nujen neki izvenheterogeni

⁶⁸ Riha Š. Jelica: *Totemske maske demokracije*, ZPS, Ljubljana, 1996, str. 139

element (ki krši heterogenost), 2) na drugi strani se heterogenost uveljalja na vrstah diskurzov (ki so per definitionem potencialni kršilci heterogenosti).

Le če lahko mislimo ta dvojni paradoks, dojamemo Lyotardovo sporočilo. Nujna je dvojna kršitev heterogenosti (spoznavnoteoretska in etična), da se lahko zagotavlja – ne spoštovanje heterogenosti – ampak ravno kršenje heterogenosti. Lyotardov model ne uči strpnega sobivanja različnosti, ampak vojno stanje. Pravičnost (ali vsaj ideja pravičnosti) ni v tem, da bo imel vsak svoj mir, ampak da bo lahko vsak – in to je nadvse pomembno, saj s tem Lyotardova poanta stoji in pade – prav vsak vodil svojo vojno. Krivica ni nekaj empiričnega, ampak nekaj konstitutivnega, torej ubeseditvev kot poprava krivice ni nič drugega kot njena univerzalizacija. Razlika med krivico in pravico je le v njeni univerzalizaciji: pravica je univerzalizirana krivica.

Lyotardov model pravičnosti je bellum omnium contra omnes. Ni sprave, sprava je teror. Še več, vojskovanje enega zoper vse prav tako vodi v teror. Le vojskovanje vseh z vsemi je stanje, ki ustreza duhu sodobnega časa. Rekli smo: heterogenost, spor, ni začetek reševanja problema, ampak je že rešitev – vendar mora biti v tem sporu dano sodelovati prav vsakomur. V tem je bistvo legitimacije skozi paralogije, ki naj zamenjajo legitimacije prek metadiskurzov. Legitimno je tisto, kar je v medsebojnem ireduktibilno *konfliktnem* odnosu, ne pa kar je *skladno* z Enim – skratka: legitimnost je že v preprostem dejstvu, da nekaj je, na pa šele v ustreznem odnosu z Instanco.

98

Če pustimo ob strani vse očitke, ki izhajajo iz načina, kako zasnuje koncept heterogenosti, katerega smo v večji meri že obravnavali prej, in se osredotočimo zgolj na sporočilo radikalne filozofije/etike heterogenosti, prav tako ugotovimo, da je Lyotardov koncept naleteval na mešane odzive. Nesporno je, da ima antitotalitarni zagon: če Lyotarda vsaj malo upoštevamo, poslej niso več mogoče: Družba, Ideja, Resnica, Gibanje itd. Poleg tega postavi na trdna tla razna sanjava gibanja, ki se zbirajo okoli zamisli »sožitja različnosti«, okoli tega, da se morajo imeti »ljudje radi« itd., ne: sovražiti in odklanjati je malone »človekova pravica«.

Na drugi strani heterogenost prinaša nemalo težav. Kot prvo je s tem legitimirana, oz. celo zapovedana vsakršna zastopanost, kar pomeni, če se osredotočimo na rdečo nit Razkola – na holokavst – da je tudi nacistična zgodba legitimni pogled na stvar: njena legitimnost je »stvar pogleda.« Lyotard ne

zadovoljuje temeljne zahteve »tradicionalne etike«, o kateri govori Werner Marx, ko skuša prav to najti v Heideggrovi misli: 1) *ločevanje dobrega od zlega* in 2) *dajanje prednosti dobremu*. S tem se zdi, da je zapadel »drugi nevarnosti« postmoderne: razpustu v pluralnosti, *anything goes*. Čeprav je v ozadju stroga/absolutna etična zahteva: in ravno ta etična zahteva (prepoved kakršnega koli ločevanja) ukinja, po mnenju mnogih, etiko (ločevanje med dobrim in zlim).

Nemara pa je najhujši očitek, ki ga lahko namerimo na Lyotarda, ta, da se je ujel v lastno zanko: ko skuša preseči staro, gre v radikalen boj zoper neko sestavino novoveškega mišljenja, vendar ob tem uporablja njene načine mišljenja. Tako v bistvu ponovi staro zgodbo, le da sedaj cela zgradba stoji na glavi. Če je paradigma novega veka (obvezna) enotnost, povezanost, je Lyotardov model (obvezna) heterogenost, nepoveznost. Če je tam subjekt vse reduciral nase, se tu subjekt razpusti v objektu (dogodku, zakonu). S. Wendel opozarja, kot smo rekli: Lyotard ne dopušča »diference v odnosu, in odnosa v diferenci«. Ves »odnos« je tu reduciran na diferenco (Differend) – odnos je mogoč le kot absolutni ne-odnos: konflikt, razkol. V ozadju je (v želji preprečiti nasilje) v igri nasilje s stvarjo: ne pusti se stvari (diskurzu, itd. ...), da je, kar hoče, ampak se od zunaj predpostavi, kaj v »resnici« hočejo diskurzi: biti absolutno samosvoji, do te mere, da se niti ne morejo sporazumevati.

Sama izhodiščna misel heterogenosti, potem na refleksijski razsodni moči gradeč model, kot tudi opozarjanje na naivnosti npr. Habermasovskih predpostavk o neki »pra-enotnosti« – vse to so poteze, ki so veliko obetale glede misli pluralnosti kot za postmoderno paradigmskega načina mišljenja. Žal nad vsem tem lebdi Absolutna etika, ki vse nastavke nato zaduši v brezprizivnem: »Moraš biti in se vesti kot ireduktibilno heterogen!« Posamezni diskuruz ni kompetenten soditi o sebi, njegova resnica je izven njega: kaj je, mu pove šele mistična prezenca absence, ki sicer – res je, to je velik napredek v primerjavi s terorjem Enega – vsakomur dopušča, da *je*; hkrati pa pri tem prejudicira, *kaj je*: večni samotar smisla.

LITERATURA

- Lyotard, J. F.: *Der Widerstreit*, W. Fink Verlag, München, 1987.
- Lyotard, J. F.: *Le differend*, Les Editions de Minuit, Paris, 1983.
- Lyotard, J. F.: *Postmoderne Moralitäten*, Passagen Verlag, Wien, 1998.
- Lyotard, J. F.: *Das Inhumane*, Passagen Verlag, Wien, 2001-10-09.
- Riha R.: »Kritika razsodne moči kot zadnja Kantova kritika«, v: Kant I.: *Kritika razsodne moči*, ZRC SAZU, Ljubljana 1999.
- Riha R.: »Subjekt izjavljanja kot fantazma Kantove filozofije«, v: *Filozofski vestnik*, Ljubljana, 1/1997, str. 27–42.
- Riha R.: »Kako je moč misliti singularno univerzalno?«, v: *Filozofski vestnik*, Ljubljana, 1/1999, str 193–203.
- Riha Š. J., Riha R.: *Pravo in razsodna moč*, KRT, Ljubljana, 1993.
- Riha Š. J.: *Avtoriteta in argumentacija*, Analecta, Ljubljana, 1995.
- Riha Š. J.: *Totemske maske demokracije*, ZPS, Ljubljana, 1996.
- Schaefer W. R.: *Lyotard zur Einführung*, Junius Verlag, Hamburg, 1988.
- Welsch W.: *Unsere postmoderne Moderne*, Akademie Verlag, Berlin, 1997.
- Welsch W.: *Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1996.
- Wendel S.: *Jean-Francois Lyotard ästhetisches Ethos*: W. Fink Verlag, München, 1997.

Valentina Hribar Sorčan

KRITIKA HEIDEGGROVE RECEPCIJE NIETZSCHEJA V SODOBNI FRANCOOSKI FILOZOFIJI

Jocelyn Benoist, mlajši francoski filozof fenomenološke usmeritve, v svojem prispevku h knjigi *Philosophie contemporaine en France* (1994)¹, poudarja, da so osemdeseta leta preteklega stoletja prinesla ponovni zagon »heideggrovske kulture«, kar leta 1986 končno privede do celovitega francoskega prevoda *Sein und Zeit*. Tako naj bi bila celotna francoska fenomenologija zadnjih let v znamenju intenzivnih debat s Heideggrom, kar se kaže v njenih naporih, da bi sistematično zapolnila vrzeli njegove filozofije. V tem oziru bodo v ospredju naše pozornosti naslednji aktualni misleci: Mathieu Kessler, Michel Haar in pravkar omenjeni Jocelyn Benoist. Njihovo temeljno področje mišljenja je predvsem razumevanje Nietzschejeve izvirne misli, toda vsem trem Heideggrova recepcija Nietzscheja predstavlja velik izziv.

101

I. MATHIEU KESSLER:

1. Okus: estetski temelji etike

Mathieu Kessler v svojem prvem knjižnem delu *L'Esthétique de Nietzsche*

¹ Jocelyn Benoist: »Vingt ans de la phénoménologie française«, v: *Philosophie contemporaine en France*, Ministère des Affaires étrangères, Paris, septembre 1994, str. 27–51.

(1998)² minuciozno obravnava Nietzschejevo vizijo umetnosti in estetike v ožjem smislu, namreč njegovo ontologijo umetniškega ustvarjanja in umetnine same. Toda Kesslerju ta tematizacija ni zadoščala, tako da že njegovo naslednje delo *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique* (1999)³ napotuje k Nietzschejevi zastavitvi umetnosti in estetike v njenem širšem smislu. Nato pa Kessler svojo misel preverja v kritičnem dialogu s Heideggrovo interpretacijo Nietzschejeve filozofije, zlasti v članku »L'art a plus de valeur que la vérité« (2000).

102

V svoji drugi knjigi, katere naslov bi se v slovenskem prevodu lahko glasil *Nietzsche ali estetsko preseženje metafizike*, Mathieu Kessler torej izostri pozicijo Nietzschejeve estetike na tisto v ožjem in ono v širšem smislu. Estetika v ožjem smislu, s katero naj bi zreli Nietzsche obravnaval umetnost kot specifično ustvarjalnost *par excellence*, naj bi zavzemala le manjši, toda paradigmatični delež estetike v širšem smislu, namreč v smislu estetizacije temeljev njegove ontologije. Kessler obžaluje, da doslej ni še nihče obravnaval Nietzschejevega zasnutja estetike v širšem smislu dovolj sistematično. Obenem pa izrecno poudarja, da se njegova misel opira na interpretacije, ki so jih o Nietzscheju pisali Sarah Kofman, Éric Blondel, Patrick Wotling in Wolfgang Müller-Lauter, pa tudi Jean Granier in Michel Haar. Zavrača pa Heideggrovo interpretacijo Nietzschejeve volje do moči kot volje do volje, češ da se ne ozira na njegovo kvalitativno opredelitev volje do moči, namreč v pomenu estetske, generične forme ustvarjalnosti. Glede na to, da volja do moči izraža najsplošnejši ustvarjalni princip, oblikovalno silo, katere neposredni izraz je (umetniško) delo, ta estetski formalizem v širšem smislu nadomesti racionalistično finalnost zadostnega razloga. Takšna interpretacija nam onemogoča, da bi v volji do moči videli le iracionalen koncept slepe, oblastizeljne sile.

Kessler skuša umestiti v širši civilizacijski kontekst Nietzschejevo celotno estetizirano ontologijo, ker je prepričan, da ta omogoča razumevanje temeljnih vzgibov civilizacijskih tokov. Pri tej interpretaciji bo osrednjo vlogo nosil pojem okusa. Največja izvornost Nietzschejevega moralnega prevrednotenja vseh vrednot naj bi bila v privzetju (sodbe) okusa kot temeljnega etičnega kriterija. Estetska sodba, ki je obenem fiziološka sodba, torej tvori temelj moralne sodbe. Ozadje Nietzschejeve estetske utemeljitve etike naj bi bila težnja po razkritju religioznega nihilizma, ki naj bi širil zavajajočo vero, da ni človek

² Mathieu Kessler: *L'Esthétique de Nietzsche*, PUF, Paris 1998.

³ Mathieu Kessler: *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, PUF, Paris 1999.

tisti, ki ustvarja vrednote. Toda Nietzsche naj bi s svojo tezo ovrgel tudi tiste opredelitve okusa, kakršne je pred njim zasnovala filozofija. Najprej je zavrnil Platonovo degradacijo okusa kot amoralnega, nato pa radikaliziral Kanta, ki okus tretira še kot simbol moralno dobrega. Nietzsche naj bi ne želel podati novih, univerzalističnih vrednot, marveč si je zastavil vprašanje, kateri človeški tip je doslej najbolj uspel. Na podlagi tovrstne analize naj bi zasnoval etiko singularnosti.⁴ Nietzsche torej ne želi podati nove morale *a priori*, pač pa se ozira na osebnostni *ethos*.⁵ V tem oziru se mu upira tropizem šibkih, ki težijo k univerzalistični, absolutni, vse poenotujoči zapovedi. Tudi na področju etike gre torej v prvi vrsti za vprašanje stila, pa tudi za toleranco do drugačnosti.

Nietzsche naj bi ne imel namena sistematično preseči vseh moralnih zakonov, kakor jih je doslej sprejela judovsko-krščanska tradicija, temveč izpostaviti, poudari Kessler, artistično bistvo človekove narave kot edine stvariteljice vrednot. Tu se na bistven način srečamo z Nietzschejevo temeljno postavko: estetskim perspektivizmom. Nietzsche namreč resnice, ki jo izrekamo v obliki sodbe, ne razume več kot adekvatno reprezentacijo stvarnosti, se pravi kot spoznavno sodbo, marveč zgolj še kot spremenljivo vrednoto, ki jo izražamo na ravni vrednostne sodbe, in sicer skozi akt interpretacije. Interpretacija torej pomeni vsakokratno vrednostno razlago sveta. Odslej bo vsaka stvar (vsako dejanje) posledica vsakokratnega človekovega vrednotenja; bo tisto, kar in kakor se človeku kaže, kakor se pojavlja v aktu njegove interpretacije: svet kot videz ali fenomen bo le še ta razlaga sama. Človek torej po Nietzscheju resnice nič več ne spoznava, temveč jo skoz vrednotenje sam producira ali ustvarja. Vrednotenje je artistično, oziroma ustvarjalno dejanje v najsplošnejšem smislu, od tod nujnost estetske utemeljitve Nietzschejeve ontologije.

Pa vendar človeško vrednotenje poteka v skladu z določenimi kriteriji, ki pogojujejo resnico kot – s kriteriji vrednotenja določeno – interpretacijo. Glavni

⁴ V tej smeri bo najbolj očitna Nietzschejeva teorija nadčloveka, katere zamisel lahko nahajamo tudi v njegovi naslednji misli: «Problem, ki ga tu postavljam, ni to, kaj naj reši človeštvo znotraj zaporedja bitij /-človek je konec-/: marveč to, kateri tip človeka bi bilo treba vzgojiti, hoteti kot več vrednega, bolj sposobnega življenja, bolj gotovega prihodnosti.» (*Fragments posthumes, début 1888 – jan. 1889*, Gallimard, Paris 1977, frag. 25 (6), str. 379; povzeto po: Mathieu Kessler: »Filozof umetnik, Umetnost ima večjo vrednost kot resnica«, v: *Phainomena*, št. 31–32, Fenomenološko društvo/Nova revija, Ljubljana 2000, str. 108.)

⁵ S tega vidika bi bilo lažje razumljivo tudi Nietzschejevo preučevanje poganstva in krščanstva, in sicer ne toliko prek njunih doktrin, marveč predvsem na podlagi antropološke obravnave dveh tipov religioznosti: Dioniza in Križanega.

kriteriji vrednotenja resnice so po Nietzscheju fiziološki in psihološki. Tako bo v fiziološkem smislu resnično to, kar biološko zadovoljuje naše potrebe, oziroma tisto, kar nam služi in prinaša ugodje. Temeljni fiziološki kriterij vrednotenja resnice bo v njeni koristnosti. Ta pa se odločilno navezuje na poglavitni psihološki kriterij vrednotenja: voljo do moči, kajti človek vselej vrednoti v okviru določene perspektive, njen horizont pa določa prav stopnja njegove volje do moči. Resnica torej pomeni zgolj verovanje, da je nekaj resnično ali pravo znotraj določene perspektive, ali z Nietzschejevimi besedami: »Resnica' potemtakem ni nekaj, kar obstaja in kar je treba najti, odkriti – temveč nekaj, *kar je treba ustvariti in je ime za neki proces.*«⁶

Na ta način tudi morala zgubi svoj racionalistični temelj, saj nič več ne izreka spoznavnih, marveč le še vrednostne sodbe. Toda po Kesslerjevem prepričanju to nikakor ne implicira, da je Nietzsche ustoličil čisto iracionalnost v morali. Res pa je, da je racionalnost degradiral na raven zgolj sredstva. Moralne vrednote sledijo estetskim in fiziološkim vrednotam, kakor jih določa utilitarno naravnana volja do moči. Tako bo rafinirani narcisizem zadnje merilo Nietzschejeve estetsko utemeljene, singularizirane etike. Na odločitvi za narcistični egoizem, kot zadevo okusa, pravzaprav temelji vsaka morala, zaključuje Kessler: gre le za vprašanje, ali smo na strani gospodarjev ali hlapcev.

104

Navzlic pogojenosti vsake vrednostne sodbe z estetsko in fiziološko ne bi smeli pozabljati na njeno specifičnost v odnosu do spoznavne sodbe. Nietzsche sicer reducira spoznavno sodbo na zgolj vrednostno, nikoli pa ne obratno. To pomeni, da zavrača mit znanstveno utemeljene morale, morale, ki bi jo utemeljevali fiziološki principi. Zato je Nietzsche oster nasprotnik Spencerjeve biologistične morale, ki skuša utilitarizem spraviti na raven znanstvenega spoznanja. Nietzsche hoče torej z vso odločnostjo razločiti svoj estetski perspektivizem od biološkega pragmatizma.⁷

To naj bi govorilo v prid Kesslerjevi tezi, s katero se ta zoperstavlja Heideggrovi interpretaciji, ko zatrjuje, da je poslednji temelj Nietzschejeve filozofije, navzlic eksaltaciji telesnosti, estetski oziroma artističen, ne pa fiziološki.

⁶ Friedrich Nietzsche: *Volja do moči*, SM, Ljubljana 1991, par. 552, str. 314.

⁷ Umestna bi bila tudi refleksija, v kolikšni meri je Nietzschejev perspektivizem res naravno utilitaristično, oziroma, na kateri ravni bi bilo vendarle smiselno razločiti Nietzschejevo pragmatično zavzemanje za interpretacijo od določenih dejstev, na katerih temelji njegova filozofija oziroma človeška misel sploh.

Sodba okusa v zadnji instanci pogojuje tudi fiziološko sodbo. To naj bi bilo razvidno prav na podlagi Nietzschejevega estetsko utemeljenega perspektivizma, oziroma estetike v širšem smislu, kjer estetsko pod svoje okrilje zajame tudi fiziološko. Nietzsche se torej ne podaja na scientistični pohod, saj bi na ta način zagovarjal nekakšno različico biologistično pogojenega izhodišča – interpretacijo vrednot, neodvisno od subjektivitete človeka.⁸

2. Osmišljanje končnosti

Mathieu Kessler še poglobi kritično distanco do Heideggrove interpretacije Nietzschejeve filozofije v članku »L'art a plus de valeur que la vérité« (2000).⁹ Nasprotuje predvsem trditvi, da Nietzscheju ni uspelo dokončno preseči metafizike. Zmotno naj bi bilo Heideggrovo temeljno eksplikativno načelo, kot ga je moč razbrati na podlagi njegove interpretacije Nietzschejevih zatrjevanj, da je umetnost več vredna kakor resnica in da imamo umetnost zato, da bi ob resnici ne propadli.¹⁰ Nietzsche naj bi po tej interpretaciji filozofsko voljo do resnice opredelil kot voljo po resničnem svetu v Platonovem in krščanskem smislu: kot hlepenje po nadčutnem. Le umetnosti, kot izrazu čutnega sveta, naj bi zares uspelo razkrivati resnico.

Kesslerjev očitek Heideggro je najprej metodološke narave: če bi kronološko preučeval vsa Nietzschejeva besedila, ne pa zgolj posthumnih fragmentov (katere v strnjeni obliki poznamo predvsem iz kompilacije z naslovom *Volja do moči*), pri čemer še posebej izstopa Heideggrova analiza poglavja *Volja do moči kot umetnost*, bi slednji prišel do odločilnega spoznanja o Nietzschejevi večplastni opredelitvi resnice. Nietzsche se namreč že po letu 1876 odvrne od metafizičnega utemeljevanja umetnosti in spelje njeno funkcijo na lažno olepšavo življenja z videzi, oziroma jo, z nekega drugega vidika, istoveti z ustvarjanjem preprostega, strogega, klasičnega sloga. Šele od *Vesele znanosti* (1882)

⁸ Postopek Kesslerjevega dokazovanja pa je vendarle nekoliko sporen: v strogem smislu se tudi z estetskim zajetjem fiziološke pogojenosti sodbe okusa ne gibljemo več na polju subjektivitete, saj jo Nietzsche odpravi prav s svojo fiziološko-psihološko postavko o človeku kot zgolj mislečem telesu.

⁹ Mathieu Kessler: »Le philosophe-artiste, L'art a plus de valeur que la vérité«, v: *Magazine littéraire*, n° 383, janvier 2000, str. 24–27. Kot je razvidno iz opombe št. 4, je ta članek preveden tudi v slovenski jezik.

¹⁰ Mathieu Kessler se pri tem sklicuje na naslednji Heideggrov tekst: La volonté de puissance en tant qu'art, v: *Nietzsche I*, Gallimard, Paris 1971.

dalje, predvsem pa v svoji pozni ustvarjalni dobi, Nietzsche zagleda resnico s smeri tragičnega, pesimističnega in kaotičnega smisla bivanja, ki ga je treba – predvsem s pomočjo umetnosti – preseči s pesimizmom moči. Preživetvenega vzornika bo našel v nadčloveku kot filozofu-umetniku, kajti resnica lahko povzroči filozofov propad, če ni obenem tudi umetnik. Za Nietzscheja je torej nevarna le resnica »pripoznanja tragičnega in nihilističnega značaja slehernega bivanja«,¹¹ ne pa metafizična izmišljija nadčutnega sveta. Resnica je torej nevarna spričo tragične narave bivanja kot take, ne pa zavoljo sokratovskega optimizma, v duhu katerega je Platon idealiziral resnico. Nietzschejevo razumevanje resnice gre torej v dve smeri: v perspektivno določitev resnice kot videza ter v dionizično in artistično potrjevanje tragičnega občutja življenja.

Kessler sklene: »Potemtakem Nietzschejeva filozofija umetnosti ni le preprost preobrat platonizma; ne gre za zatiranje, da je resničen samo čutni svet, v nasprotju s Platonom, ki je trdil, da je možno spoznati edinole inteligibilni svet in da je samo ta vreden pozornosti. Nietzschejeva filozofija ne obstoji v tem, da bi zaobrnila platonistično dualnost čutnega in inteligibilnega sveta in pri tem ohranila isti pojem resnice kot adekvatnost 'stvarem'. Ne da bi Nietzsche to nasprotje, ki ga popolnoma ovrže, znova povzemal, trdi, da ni potrebno uvajati nobenega razlikovanja med resničnim in navideznim svetom.«¹² Kessler je torej prepričan, da se Nietzsche ne zaustavi pri ovržbi resnice z njenim poenotenjem s platonističnim metafizičnim slepilom, temveč s prevrednotenjem resnice v videz na temeljit način spremeni njen pomen.

106

Iluzornost resnice najbolj podaja umetnost v obliki laži in prevar, toda ne na resigniran način, marveč z radostnim pritrjevanjem čutnemu bivanju. Tako se umetnost s samolastnim ustvarjanjem videza zoperstavlja filozofskemu uvidu tragične podobe resnice. Nietzsche zahteva, da moramo po smrti Boga, če se želimo izogniti breznu nihilizma, na novo ovrednotiti človeka oziroma zmožnosti njegove ustvarjalnosti. To pa vodi prav v pripoznanje njegovega artističnega bistva. Novi vrednostni kriterij prinaša tudi novo odgovornost: odslej mora (nad)človek smisel svojega bivanja ustvarjati sam, kar pomeni, da mora v polni meri sprejeti svojo končnost in brez pridržkov privoliti v tragičnost

¹¹ Mathieu Kessler, *ibidem*, str. 112.

¹² *Ibidem*, str. 26–27.

Prevod je povzet po: Mathieu Kessler: »Filozof umetnik. Umetnost ima večjo vrednost kot resnica«, str. 112–113.

bivanja. Toda od tod pa do človekovega obupa, propada in celo samomora po Kesslerjevem prepričanju ni daleč. Prav zato naj bi Nietzsche rešitev ugledal v navezavi na umetnost, saj mora ta, da bi bila plodna v svojem izzivanju smrti, predstavljati svet v – navidezno – polnejši, preprostejši in močnejši obliki, kot v »resnici« je ... Kot nekakšna večna mladenka.

3. Kako zadržati *l'esprit français*?

Kesslerjeva interpretacija Nietzschejeve filozofije je zanimiva iz več razlogov. Z razločitvijo estetike glede na njen ožji in širši pomen je Nietzschejevo razumevanje artistske narave bivanja kot takega in celoti, »sveta kot samo sebe porajajoče umetnine«, ¹³ upravičeno umestil v središče njegove filozofije. Analiza Nietzschejevega uzrtja tako artistske kot nihilistične naravnosti človekove narave se steka v intrigantno tematizacijo razmerja med estetiko in etiko, še zlasti prek pojma okusa. Pri tem pa je nenavadno, da Kessler zavrne Kantovo pojmovanje okusa kot simbola moralno dobrega. Kant namreč v *Kritiki razsodne moči*, celo pri vpeljavi ideje nadčutnega v *Analitiki lepega*, vztraja na *zgoj* simbolni vpletenosti dobrega v lepo. Potemtakem skuša že sam ovreči platonistično estetiko, ki temelji na hegemoniji dobrega nad lepim. Izpostaviti želi suverenost sodbe okusa. Četudi estetska sodba navsezadnje posredno vpeleje etično normativnost za zagotovitev svoje obče veljavnosti, vendarle temelji na artistski ustvarjalnosti, ki je subjektivna in brez neposredne smotnosti. Ostaja vprašanje, do kolikšne mere je bil Kant v svoji estetiki dosleden. Očitno je Kessler želel, ne brez nerodnosti, prek Nietzscheja problematizirati prav ta vidik Kantove estetike.

Še posebne pozornosti je vredna Kesslerjeva opredelitev Nietzschejevega moralnega prevrednotenja vseh vrednot kot etike singularnosti, ki naj bi se tako po metodološki kot po vsebinski plati odločilno razlikovala od pretekle filozofije. Vprašanje pa je, v kolikšni meri je Nietzschejeva obravnava velikanov klasičnega sloga ¹⁴ res odločilna za njegovo filozofijo, koliko pa gre le za vzpo-

¹³ Friedrich Nietzsche: *Volja do moči*, par. 796, str. 443.

¹⁴ V tem smislu Nietzsche pogosto navaja naslednja politična in državniška imena: Cezarja, Aleksandra Velikega, Friderika Velikega in Napoleona. Prav tolikšno, če ne celo večje spoštovanje pa namenja tudi naslednjim umetnikom: Homerju, Aristofanu, Danteju, Rafaelu, Leonardu da Vinciju, Michelangelu, Rubensu, Goetheju, Stendhalu ... Nenazadnje tudi Wagnerju.

redno ali celo naknadno ponazoritev lastnih, v izhodišču teoretičnih postavk. Kessler sicer umestno odobrava Nietzschejevo izvornost, ki se kaže v etični refleksiji na podlagi osebnostnega etosa, toda pri tem ni odveč previdnost glede njegovega sklepa, kako je Nietzsche dokazal, da mu ni do novih, univerzalističnih vrednot, oziroma do nove morale *a priori*. Zastavlja pa se še temeljnejše vprašanje: Kako vzpostaviti etiko singularnosti na nekonceptualnih temeljih, ne da bi zašli v *reductio ad absurdum*? Od razrešitve tega problema je konec koncev odvisna tudi potrditev estetskega temelja etike.

Prav o tej problematiki teče v Franciji živahna razprava, in sicer gre, kot podarja francoski kritični mislec Jean-Luc Chalumeau, za dvoboj med kantovci in nietzschejevci glede razmerja med univerzalnimi vrednotami in singularnostjo. Prvi naj bi pod okriljem Kantove *Tretje kritike* peli slavospev pravu, drugi pa naj bi skušali z Nietzschejevo pomočjo utrditi moč posameznika v odnosu do oblasti.¹⁵ Tudi Kessler zoperstavi na eni strani tropizem šibkih, pri čemer najbrž misli predvsem na zgodovino krščanstva, na drugi strani pa toleranco do drugačnosti kot enega pglavitnih pozitivnih učinkov Nietzschejeve etike singularnosti. A glej ga zlomka: Nietzsche je pri poveličevanju klasičnega, aristokratskega stila pogosto prav sovražen, včasih sicer utemeljeno, do romantičnega, t. i. plebejskega in demokratičnega sloga (tudi anarhističnega, socialističnega, celo žurnalističnega) upravljanja sveta. Tematika, ki jo skuša Kessler povzeti, je preveč zapletena, da bi jo mogli razrešiti s simplificirano opozicijo gospodarja-hlapca.

108

Glede na doslej znana Kesslerjeva stališča o Nietzschejevi filozofiji se ni čuditi, da zavrne tudi Heideggrovo pglavitno tezo, po kateri Nietzscheju ni uspelo preseči metafizične ravni mišljenja. Ob tem se nasloni na Nietzschejevo zasnovo nihilizma, ki jo interpretira na naslednji način: Človek je vržen v svet kot stičišče med dvema neskončnima ničema: med tistim, ki ga razumemo kot svojo predhodnost, in onim, ki sledi našemu minljivemu bivanju. Človek se porodi prav na tej ničelni točki, ugotavlja Kessler, zato je soočanje z grozo zgolj niča nujni eksistencialni pogoj človeka kot končnega bitja, se pravi način njegove biti v svetu. Nihilizma, kolikor ga razumemo kot temeljni način človekovega odnosa do minljivosti in smrtnosti, torej ni mogoče preseči. Tudi na filozofski ravni ne. Potemtakem Nietzsche nikakor ne bi mogel še koreniteje

¹⁵ Jean-Luc Chalumeau: *Introduction aux idées contemporaines en France*, La pensée en France de 1945 à nos jours, Librairie Vuibert, Paris 1998, str. 143.

preseči metafizike. Heideggrova kritika Nietzscheja je zatorej neupravičena, sklene Kessler.

Ali je človek res obsojen na to, da bo po soočanju z grozo zgolj nič, ki ga najgloblje opredeljuje, vedno znova zapadal v nihilistična razpoloženja? Nietzsche je še upal v nasprotno, navzlic sklepni misli iz *Genealogije morale*, po kateri bo človek vselej še raje hotel nič, kot nič ne hotel. Za Kesslerja pa je nihilizem, kolikor ga razume predvsem kot eksistencialno občutje končnosti, nekaj dokončnega. Obenem pa trdi, da od Nietzscheja dalje nihilizem in metafizika, vsaj na filozofski ravni, nič več ne sovpadata. Pri tem pa je njegova kritika Heideggrove opredelitve Nietzschejeve filozofije – kot ne povsem uspelega poskusa prevrata platonizma – tudi tokrat nekoliko tendenciozna.

Nedvomno je bila platonistična in nato krščanska volja do resnice kot stremljenje po nadčutnem torišče metafizične zmote in poglavitni vir nihilizma. Tudi v času modernega nihilizma asketska volja do nič po Nietzscheju ni brez nevarnosti, saj bodisi perpetuirala krščanstvo bodisi vodi v občutje suicidalne absurdnosti, ki pa ni nič drugega kot sprevrnjena oblika istega razpoloženja, le da brez upanja v ponovno ustoličenje vrhovne resnice in njene emanacije smisla. V tem oziru je Heideggrovo povzemanje Nietzschejeve zastavitve nihilizma povsem točno. Smemo pa pritrditi Kesslerjevi kritični refleksiji toliko, kolikor Heidegger ne izpostavi dovolj Nietzschejevega prevrednotenja ontološkega statusa resnice in smisla v smeri perspektivizma. Nekateri drugi Kesslerjevi očitki Heideggro pa so prav komični, denimo ta, da metafizična resnica ni bila nevarna, ker je bila, pač v skladu z Nietzschejevo karikaturjo Sokrata, optimistično naravnana. Res je, da je tudi Nietzsche sam označil Platonovo zamisel o zgolj dialektično dosegljivem svetu idej »kot relativno pametno, preprosto, prepričljivo«,¹⁶ toda takoj zatem opozori na razvoj te najstarejše oblike ideje v krščanstvu, ki za seboj pušča tudi strašljive posledice. Kessler tudi ne vidi, ali pa ga namerno spregleduje, razkorak med Nietzschejevo in svojo lastno opredelitvijo nihilizma, tako da naposled pristane pri kontradiktorni tezi, ko hkrati zagovarja na eni strani Nietzschejevo uspeho preseženje nihilizma in metafizike, na drugi pa neminljivost človeške zavezanosti nihilističnemu horizontu.¹⁷

¹⁶ Friedrich Nietzsche: »Kako je 'resnični svet' nazadnje postal bajka, Zgodovina neke zmote«, v: *Somrak malikov*, SM, Ljubljana 1989, str. 28.

¹⁷ Morda ne bi bilo odveč, če bi po Heideggrovi eksistencialno-ontološki izpostavitvi temeljnih človekovih občutij namenili pozornost tudi pojmu, ki ga je Nietzsche najsiloviteje preziral: sočutju.

II. MICHEL HAAR:

1. Heideggrova apolinična interpretacija dionizičnega Nietzscheja

Michel Haar¹⁸ je zagotovo eden najtemeljitejših interpretov Nietzschejeve in Heideggrove filozofije v sodobni francoski fenomenologiji.¹⁹ Posebno pozornost namenja Heideggrovi refleksiji Nietzschejeve misli. Naslonili se bomo predvsem na njegov zadnji prispevek »La lecture heideggérienne de Nietzsche« (2000),²⁰ ki skuša tudi čim bolj verodostojno predočiti status Heideggrove dediščine v francoski fenomenologiji (oziroma hermenevtiki), kolikor se ta osredotoča na Nietzschejevo filozofijo.

Michel Haar je prepričan, da Heideggrove interpretacije Nietzschejeve filozofije še danes ni mogoče niti zaobiti niti preseči. Doslej je bil namreč Heidegger prvi filozof, ki je Nietzschejevo delo povezal v sistematično misel in ga tako izmaknil zgolj literarnemu branju (André Gide v Franciji, Robert Musil v Nemčiji), ki njegovega filozofskega dometa še zaslutilo ni. Koherentnost, kakor jo razkriva Heidegger v Nietzschejevi filozofiji, ni fiktivna konstrukcija struktur, ki naj bi sicer sploh ne obstajale. Nasprotno, Nietzschejeva misel je globoka, stroga in natančna, toda z izjemo Heideggra tega niso opazili niti Nietzschejevi najboljši interpreti, h katerim Haar prišteva predvsem Jaspersa,

110

Uzreti ga je mogoče tudi brez naslonitve na krščansko milost, s katero se je, tudi v schopenhauerjevski preobleki, spopadal Nietzsche. V sočutju lahko pripoznamo tudi nekaj več kot zgolj laično, demokratično toleranco do drugega, oziroma nekaj, kar presega zgolj dopuščanje njegove svobode in spoštovanje medsebojne enakosti. Sočutje je sicer zajeto v tem, da pustimo drugemu biti to, kar je, oziroma tisto, kar si želi postati, toda ta dopustitev se lahko nehoté sprevrže v brezbriznost. Zgodí pa se lahko tudi obratno, prav tako nehoté, da namreč drugemu s svojo iskreno dobrotljivostjo delamo silo. Sočutje pomeni skrb, odgovornost in dopustitev obenem. Navzlic vsem skušnjavam, ki jih na filozofski ravni ponovna vpeljava sočutja povleče za seboj, menim, da bi bilo ta pojem smiselno rehabilitirati.

¹⁸ Naj navedem le nekaj pomembnejših Haarovih del:

– *Le chant de la terre, L'Herne, Paris 1987.*

– *Heidegger et l'essence de l'homme, Millon, Grenoble 1990.*

– *La fracture de l'histoire, douze essais sur Heidegger, Millon, Grenoble 1994.*

¹⁹ – *Par-delà le nihilisme, nouveaux essais sur Nietzsche, PUF, Paris 1998.*

– *La philosophie française entre phénoménologie et métaphysique, PUF, Paris 1999.*

Michel Haar tesno sodeluje s skupino, ki je osnovala knjižno zbirko *La philosophie en effet* pri založbi *Galilée*, predvsem z *Jacquesom Derridajem, Philippom Lacoue-Labarthom in Jean-Lucom Nancyjem*, žal pa ne več s tragično preminulo *Sarah Kofman*.

²⁰ Michel Haar: »La lecture heideggérienne de Nietzsche«, v: *Cahier Nietzsche, L'Herne, Paris 2000*, str. 263–276.

Deleuza in Klossovskega.²¹ Meni namreč, da je relevantna le takšna interpretacija Nietzschejeve filozofije, ki na prvo mesto postavlja temeljni problem njene relacije z metafiziko.²²

Heideggrov namen naj bi bil izkazati Nietzschejevo veličino. Tako se mu njegova filozofija pokaže kot konec, a tudi že kot prehod k drugačni zgodovini. Celotno Heideggrovo branje Nietzscheja je po Haarovem mnenju osredotočeno na umestitev njegove filozofije v nujni zgodovinski tok, pri čemer igra

²¹ Michel Haar je zelo kritičen do francoske recepcije Nietzschejeve filozofije: «Francoski Nietzsche se mi zdi pogosto prelahkoten, celo Deleuze, ki je, vsaj od daleč, najbolj inteligenten.» (*Ibidem*, str. 268.)

²² Kako zelo je za Michela Haara še danes pomemben odnos filozofije do metafizike, izpričuje tudi njegova zadnja knjiga *La philosophie française entre phénoménologie et métaphysique*, – *Francoska filozofija med fenomenologijo in metafiziko*, v kateri na prvem mestu problematizira vztrajanje sodobne francoske fenomenologije v metafizično zamejenem obzorju, pri čemer izpostavi predvsem Michela Henryja, Emmanuela Lévinasa in celo Jacquesa Derridaja. Pri prvih dveh mislecih naj bi se metafizičnost njeguna mišljenja, četudi na povsem nasprotnih bregovih, pokazala v afirmaciji neposrednega srečevanja z absolutom, iz katerega naj bi izhajal ves smisel. Resnica, kot transcendenca, ostaja nedosegljiva. Kar pa naj bi ne bilo sporno, kajti metafizika, še zlasti pri Lévinasu, ni več v primarnem razmerju z ontologijo, temveč z etiko. Tako absolut ni deduciran iz fenomenološke deskripcije, marveč je že od vsega začetka preprosto postuliran. Henryjeva in Lévinasova filozofija je fenomenologija absolutna, ki se daje, razodeva, fenomenalizira. Henry in Lévinas ostajata zavezana fenomenologiji kot metodi, ki sestoji v tem, da ugleda in opiše fenomene takšne, kakršni se kažejo. Kaže pa, da »v francoski sodobni filozofiji ni nikakršnega konsenza« (str.1), ugotavlja Michel Haar, saj se njena motrenja absolutna razlikujejo kot dan in noč.

Derrida pa naj bi se odrekel vsakršnemu zatekanju k absolutu. Prav tako ima pojem metafizike pri njem striktno pejorativen pomen. Toda za razliko od Heideggra, pri katerem se inspirira, naj bi sam ne ponudil nobene definicije bistva metafizike. Haaru namreč ne zadošča Derridajevo sklicevanje na metafiziko prezence in njegovo neustavljivo navajanje sistema binarnih opozicij. Še več, sprašuje se, če ni metafizično tudi Derridajevo seganje k razliki (*la différence*) kot izvoru metafizičnih opozicij? Razlika, kot pogoj možnosti produkcije razlik (*les différences*), pomeni njihovo transcendentno, absolutno predhodnost, ki ni nikoli prezentna. Njena izvornost se ne kaže kot temelj, marveč kot igra razlik samih. Produkcija razlik, njihova vselej že pluralna igra, bo torej absolutno izhodišče. Derridajeva pozicija je po Haarovem mnenju nietzschejevska, ker je tudi tu najizvornejše tisto, kar je pluralno, ne pa najprej nekakšna substanca, ki bi nato sprožila nasprotja. Tu so torej nasprotja tista, ki producirajo substančne identitete. Ravno tako naj bi se Derrida strinjal z nietzschejevsko definicijo metafizike kot primata inteligibilnega in Enega. Metafiziko naj bi bilo možno preseči le z njenim prevratom, namreč z upostavitvijo primata čutnega in pluralnega. Ob tem se Haar sprašuje, če Derrida v svojem sprevačanju metafizike ne ostaja ujetnik preobrnjenih opozicij. Njegovo sprevačanje platonizma se mu namreč kaže kot naivnost, ki je prav tako metafizična, saj skuša vzpostaviti, oziroma ponovno vpeljati izgubljeno resnico, in sicer dvojno resnico telesa in jezika kot izvorne enotnosti označevalca.

Vse tri mislece, Henryja, Lévinasa in Derridaja, naj bi torej povezovalo metafizično iskanje izvornosti.

ključno vlogo prehajanje zadnjega človeka v nadčloveka. Kolikor Nietzsche nastopa kot končna figura (zahodno)evropske metafizike, se Heideggrova kritika usmerja na njegovo nepreseženo vpetost v platonizem (tudi na način ahistoričnega anti-platonizma). Toda Heideggrova interpretacija Nietzschejeve filozofije je, poudarja Haar, kontrastna, kar postane še posebej očitno na podlagi njegovih opredelitev volje do moči.

Heidegger v svoji prvi interpretaciji, kot lahko preberemo v *Nietzsche I* (predavanja iz leta 1936), voljo do moči opredeli kot *Stimmung*, kot artistično »opojnost«, ki se sprošča v samopresegajočem ustvarjanju form. Kot ekstatično razprtost do biti bivajočega. Nato pa jo, kot je razvidno iz *Nietzsche II* (natančneje, iz predavanj, ki jih je imel Heidegger v letu 1940), definira – na podlagi *essentia* – kot voljo do volje. Volja do moči naj bi namreč izražala zgolj še samopotrjevanje, ki mu gre le za samoohranitev in brezmejno, samonanašajoče naraščanje. V zadnji instanci hoče volja do moči zavoljo hotenja samega, brez vsakršne finalnosti. Ob tem Haar pregleduje Heideggrovo branje Nietzschejeve volje do moči v luči njegove refleksije o tehniki. Volja do moči naj bi namreč naznanjala tehnološko racionalnost, in sicer kot princip kalkulacije, ki omogoča nenehno povečevanje zalog na podlagi nezadržne cirkulacije uporabnih in menjalnih sil. Volja do moči in večno vračanje naj bi izpričevala nihilistični temelj tehnike in njeno krožno produktivnost.

112

Toda, opozarja Haar, Heidegger je v svojem zadnjem ustvarjalnem obdobju skušal Nietzscheja rehabilitirati. Z dovršitvijo metafizike naj bi jo Nietzsche delno že tudi presegel. Vendar bi podrobnejšo razlago te afirmativne Heideggrove drže iskali zaman, saj nam venomer znova hiti dokazovati, kako Nietzsche zastira zgodovino biti. Haar pogreša Heideggrovo bogatejšo refleksijo Nietzschejevega večnega vračanja, pa tudi dionizičnega in tragičnega patosa. Heidegger naj bi se izogibal Nietzschejevi pozitivni misli božjega, četudi je ni mogoče reducirati na ponavljanje metafizike kot onto-teo-logije. Kajti njene prave zametke lahko zasledimo zgolj v mistiki. Heidegger naj bi ostal do konca zadržan glede Dioniza zato, ker ga je uzrl predvsem v vlogi vezi med voljo do moči in večnim vračanjem, oziroma med bitjo in postajanjem.

Navzlic izrecnemu poudarku, da je Heideggrova interpretacija Nietzschejeve filozofije izjemna, Michel Haar ne skopari s kritiko na njegov račun. Tako naj bi bila Heideggrova interpretacija vsega tistega, kar Nietzscheju pomeni umet-

nost, zelo redukcionistična, saj slednjo degradira v napovednico kalkulacijske misli. Podobno naj bi veljalo za njegovo refleksijo Nietzschejeve filozofije telesa, namreč na podlagi pojma animalnosti, in sicer v najbolj metafizični, schopenhauerjevski verziji. *Animal rationale* z nadčlovekom postane *brutum bestiale*! To je za Haara nevzdržno hermenevitično nasilje, še posebej, če se ozremo na Nietzschejevo vizijo nadčloveka kot pesnika in vedeža. Prav tako nevzdržna, celo bizarna, se mu kaže redukcija človeka po eni strani na funkcionarja tehnike, tirana, ki s tehnologijo obvladuje zemljo tja do planetarnih razsežnosti, po drugi strani pa na pastirja biti.

Najbolj sporno pa je po Haarovem prepričanju to, da Heidegger ob Nietzscheju pozabi na pojem interpretacije, čeprav ga je sam izrecno izpostavil že v začetku 20. let preteklega stoletja, ko je spregovoril o hermenevitičnosti življenja. Redukcija volje do moči na *essentia* zanemari Nietzschejevo kritiko konceptov bistva, substance in subjekta. Po Nietzscheju namreč bistvo v pomenu platonsko-aristotelskega *eidosa* ne obstaja več. Bistvo postane perspektivično. V strogem smislu bi morali o volji do moči vselej govoriti v množini, pri čemer je vsaka izpostavitev smisla zgolj trenutni, oziroma začasni izraz nekega gibljivega ravnotežja medsebojno bojujočih se sil. Nietzsche torej relativizira klasično metafizični *Grund* tako, da ga dekonstruira v *Abgrund*. Da je Heidegger popolnoma zgubil iz uvida Nietzschejev perspektivizem, naj bi bilo razvidno tudi iz njegove kritike Nietzschejevega racionalizma kot slutnje popolne pozabe biti v frenetični razpuščenosti volje do volje. Ta naj bi v svoji preračunljivosti, ki se kaže kot iskanje najadekvatnejših vrednot, zgolj zakrivala brezciljno oblastiteljnost. Haar pa meni, da se je že Nietzsche bojeval proti leibnizevski tradiciji zadostnega razloga kot poslednji legitimirajoči instanci, saj je nenehno opozarjal, da volja do moči pomeni neomejeni proces interpretiranja, proces, ki ne more nikdar dospeti do najadekvatnejše reprezentacije.

Nobena racionalnost, naj bo leibnizevska, heglovska ali tehnološka, niti ne poskuša priti do neskončnega števila možnih kalkulacij, ampak zgolj do tistih, ki so najbolj »resnične«, se pravi, najbolj abstraktne. Racionalnost torej izključuje napačno in navidezno, medtem ko perspektivična interpretacija ne zahteva niti aplikacije principa neprotislovja niti principa realnosti. Tako ima lahko fiktivna interpretacija, denimo o večni pogubi ali o večnem vračanju, izjemno moč. Po drugi strani pa volja do moči nima zmožnosti, da bi vrednosti/vrednote kar razgrnila pred seboj in jih tako objektivno primerjala. Vsaka

interpretacija je ujeta v situacijo, v kateri se poraja, se pravi, da ni niti pre-računana niti preračunljiva. V tem oziru je spontana in provizorična. Iz tega izhaja, da so prehodne narave tudi vrednote. Ni se jih mogoče polastiti tako kot znanstvenih ali tehničnih objektov, pač pa je njihov interpretativni model, denimo, branje kliničnih simptomov ali filologija. Neskončne interpretacije torej ni mogoče priličiti brezmejni, a nedvoumni racionalnosti tehnike, sklene Michel Haar analizo Heideggrove domnevno temeljne hermenevtične napake pri obravnavi Nietzschejeve filozofije.

114

Kje torej iskati sorodnosti med Nietzschejevo in Heideggrovo mislijo? Haar jih zapaža v njuni zgodovinski viziji filozofske tradicije, in sicer na treh ključnih mestih: pri iskanju drugačnih opredelitev Boga, pri radikalnem prevpraševanju antropocentrizma in v ponovnem odkritju predsokratikov. Kar zadeva Boga, mora filozofija zavzeti ateološko, če ne celo ateistično stališče, kajti nihče nima fenomenološkega izkustva večnosti. Odpor do antropocentričnega humanizma je pri Nietzscheju očiten, saj človeka označuje le kot moment v animalnem življenju, natančneje, kot »še ne ustaljeno žival«,²³ kot žival, ki jo je treba preseči, saj je bolna spričo hipertrofije ponotrzanjenosti in slabe vesti. Problematizacija antropocentrizma je deležna posebne pozornosti tudi pri Heideggru. Afiniteta do predsokratikov pa pri Nietzscheju in Heideggru sovпада s sovraštvo do Platona,²⁴ s to razliko, da naj bi se Heidegger navzlic svoji kritičnosti ovedel zgodovinske nujnosti platonizma za evropsko zgodovino. Ahistoričnost Nietzschejevega pogleda na zgodovino naj bi se pokazala ob primerjavi njune konceptualizacije nihilizma. Nihilizem je po Nietzscheju značilen zgolj za dekadentna obdobja,²⁵ Heidegger pa ga razširi na celotno evropsko zgodovino, pri čemer je pozaba biti, od Platona dalje, v vsaki epohi bolj pereča in nihilizem vse hujši. Dekadenca, katere temeljni vzvod je nihilizem, je torej pri Nietzscheju nezgodovinski fenomen, medtem ko ima pri Heideggru popolnoma zgodovinsko obeležje. Po drugi strani pa se strinjata v

²³ Friedrich Nietzsche: *Onstran dobrega in zlega*, SM, Ljubljana 1988, par. 62, str. 66.

²⁴ Nietzsche vendarle postane do Platona nekoliko prizanesljivejši, kadar se loti Schopenhauerja. To je razvidno zlasti tedaj, ko kritizira Schopenhauerjev odnos do erotike in sočutja.

²⁵ Haarovemu stališču, da je Nietzschejevo razumevanje zgodovine ahistorično, ni mogoče eno-značno pritrditi. Že Nietzsche namreč trdi, da sta dekadenca in nihilizem v večjih razsežnostih vzniknila z nastopom platonizma in s porajanjem krščanstva, kar je nato determiniralo celotno evropsko zgodovino. Zgodovinska znamenja fiziološke posrečenosti se mu ob poganstvu kažejo še v renesansi in v umetnosti nasploh, kar nas res napeljuje k temu, da Nietzsche, za razliko od Hegla in Heideggra, še ni imel celovito izdelanega evolutivnega pristopa do zgodovine. Toda ob tem ne gre spregledati, da je tudi Nietzsche razkrival moderni nihilizem kot najhujšo stopnjo sprevrženosti evropskega človeka.

tem, da zgodovina pomeni zastiranje začetka, ki postaja vse bolj prikrit in nedosegljiv.

Heidegger naj bi nepresežno veličino Nietzschejeve filozofije začutil, meni Haar, predvsem v tematizaciji vélikega stila kot najprimernejše regulacije heterogenih silnic ali strasti. Zmernost naj bi bila za Heideggra največja človekova vrlina, zato prezira wagnerizem in se nagiba k najčistejšemu, skorajda formalističnemu klasicizmu. Dionizičnega stanja, opojnosti, ne razume kot vitalno energijo, marveč kot bleščečo zmago forme oziroma kot logično čustvo, ko se *Stimmung* umetnika razpira jasnini *eidosa*, transcendenci forme, ki se uveljavlja na logičen, skorajda matematičen način. *Stimmung* je torej estetska ali umetniška tedaj, ko se ugodje poraja v redu, zamejitvi in repetitiji. Skratka, v klasičnem stilu.

Heideggrovo filozofsko naravnost torej zaznamuje pomanjkanje razprav o telesnosti, o dionizičnem in tragičnem patosu, kot tudi majhna pozornost, ki jo namenja Nietzschejevi viziji večnega vračanja enakega. Vse do zadnjega ustvarjalnega obdobja se tudi izmika konceptu narave, ki je bil odločilen za romantični patos. Michel Haar poudarja, da Heidegger pripada generaciji, ki je prelomila z romantizmom. Če upoštevamo še njegovo poudarjanje tistih potez klasičnega stila v umetnosti, ki jih je Nietzsche obravnaval predvsem kot apolinične, zlasti redoljubni in trezni formalizem, potem bi smeli, s Haarovo implicitno pomočjo, zatrditi, da je bilo Heideggrovo branje Nietzschejeve filozofije predvsem apolinično, oziroma zadržano do Nietzschejeve vse izrazitejše dionizične utemeljitve filozofije.

Michel Haar pa nas predvsem opozarja na osrednje vprašanje, ki si ga pravzaprav zastavlja celotna francoska fenomenologija, namreč: Ali je Heideggrova trditev, da je Nietzsche dovršil, ne pa tudi presegel metafiziko, upravičena? Ob tem omehča trdoto Heideggrovega prepričanja, ko poudari, da je slednji vendarle pripoznal Nietzschejev delni presežek metafizičnega mišljenja. Toda Haar ne podaja svoje lastne interpretacije, kako se je to, vsaj na implicitni ravni, v Heideggrovi filozofiji dogodilo, saj mu bržkone gre predvsem za zvesti prikaz njegove misli. Ostaja torej vprašanje, v čem Nietzsche še ostaja metafizik, kje pa je že mogoče slediti njegovemu odmiku od pretekle filozofije.

Četudi se Michel Haar bolj kot izvirni mislec izkazuje kot odličen interpret, se mlajši francoski fenomenologi zelo radi sklicujejo nanj, saj ponuja odlična

izhodišča za nadaljnjo refleksijo. Na njegov vpliv smo postali pozorni že pri obravnavi Kesslerjeve interpretacije Nietzschejeve filozofije, še izraziteje pa se bo potrdil, ko se bomo posvetili Jocelynu Benoistu. Slednji se podrobno loti prav tistih mest, ki jih je Michel Haar kritično ovrednotil, ni pa jih razvil v lastno smer.

III. JOCELYN BENOIST:

1. (Ne)fenomenološkost Nietzschejevega mišljenja smisla

Jocelyn Benoist zastavlja provokativno vprašanje: »Nietzsche est-il phénoménologue?« (2000),²⁶ – »Ali je Nietzsche fenomenolog?«, na katero skuša odgovoriti z analizo znamenitega poglavja iz *Somraka malikov: Kako je »resnični svet« nazadnje postal bajka. Zgodovina neke zmote*. Benoistov namen je predvsem kritična refleksija Heideggrove interpretacije Nietzschejeve perspektivne tematizacije resničnega in navideznega sveta, na podlagi katere se bo spoprijel z njegovo tezo o Nietzschejevem neuspelem poskusu presejanja metafizike.

116

Jocelyn Benoist že takoj na začetku opozarja, da je Nietzschejevo razumevanje biti še tradicionalno, saj skuša s spodbijanjem parmenidovske biti izpostaviti zgolj novo tezo o bivajočem, se pravi o tistem, ki je, ali o tistem, za kar verjamemo, da je, ne pa o biti sami. Nietzschejeva kritika metafizične postavitve biti kot trajnosti, stalnosti in večnosti se steka v reafirmacijo postajanja. Nietzsche naj bi tako ohranil klasično antitetiko biti, le da se postavi na nasprotno, heraklitovsko stran.

Za Benoista je pri Nietzschejevi interpretaciji resničnega in navideznega sveta najprej pomembno to, da Nietzsche ni zavrnil pojma realnosti, ampak ga je le premestil. Tisto, kar je odslej realno, je doslej veljalo za navidezni svet. Seveda na podlagi spremembe ontološkega statusa realnosti. Kar je metafiziki pomenilo realnost, »resnični« svet, sedaj postane zgolj dekadentni simptom nič. Podobno je z resnico: tam, kjer je doslej vladala resnica, Nietzsche uvidi le zmoto. Ali je Nietzsche zgolj zaobrnil metafiziko, oziroma izvorno platoniistično shemo resnice in videza? Ne, je prepričan Benoist, z odpravo tako »res-

²⁶ Jocelyn Benoist: »Nietzsche est-il phénoménologue?«, in Cahier Nietzsche, L'Herne, Paris 2000, str. 307–323.

ničnega« kot »navideznega« sveta je Nietzsche izstopil iz platonistične hierarhije. Ostal je le še svet videzov, toda ne več kot narobna stran »resničnega sveta«, pa tudi kot na novo nastali, edino resnični svet ne. Kajti Nietzsche prevrednoti tako pojem resnice kot videza. Za Benoista je pomembno predvsem naslednje vprašanje: Ali ju Nietzsche sploh še ločuje?

Pri iskanju odgovora se Benoist najprej nasloni na Heideggra, ki naj bi se prvi ovedel konsekvenc Nietzschejeve filozofije. Heidegger namreč izpostavi naslednji problem: Na čem temelji svet videzov, če je transcendentni temelj navideznega sveta, tj. »resničnost«, odpravljena? Na čem stojimo, če ne težimo več k resnici? Mar Nietzschejev perspektivizem ne nakazuje, da je zaslutil drugačno resnico, a se je pred njo umaknil, in sicer tako radikalno, da je morda že tudi sestopil iz filozofije, tja v norost? Nato Benoist nadaljuje z vprašanjem, ki ga povzema po Michelu Haaru: Ali ni Nietzsche z zavrnitvijo Kantove konceptualizacije fenomena, ki temelji na stvari na sebi, že anticipiral fenomenologijo, se pravi, »idejo, da se vsako bivajoče sámo kaže zgolj na podlagi samega sebe in da to kazanje/razkrivanje (*l'apparaître*) pomeni isto kot bit sama?«²⁷

117

Navzlic kritičnosti do kantovske dediščine Nietzsche po Benoistu ni opustil pojma videza, marveč ga razvije v smer, ki izkazuje njegovo lažn(iv)o in nezavedno naravo. Z odpravo »resničnega sveta« Nietzsche torej odpravi tudi »navidezni svet«, ne pa videza kot takega. Toda filozofija mora ponuditi takšno ontološko interpretacijo, ki videza ne bo opredeljevala na podlagi predhodno zastavljene, pogojitvene resnice, še več, videz mora nenehno ohranjati subverzivno držo do vsakršne resnice. Benoist meni, da se v tem kaže temeljni Nietzschejev paradoks, ki ga oddaljuje od fenomenologije.

Nietzschejev perspektivizem, ki skuša preseči razkol med resničnim in navideznim svetom, je prevrednotil pojem videza in resnice tako, da se odslej stvar zgolj kaže (*apparaît*), oziroma je zgolj videzna (*apparente*). To, kar je videzno, je obenem tudi resnično. Toda ta resnica je zgolj navidezna, a ne zato, ker bi bila v odnosu do nečesa, kar bi bilo bolj resnično od nje same, marveč zato, ker je podvržena principu videza kot iluzije in perspektive. Nietzsche torej ovrže pojmovanje resnice na sebi kot nasprotja videza. Vendar s tem ne odpravlja relativnosti, prav nasprotno, le-ta celo osmišlja perspektivizem, kajti vsaka

²⁷ Michel Haar: *Nietzsche et la métaphysique*, Gallimard, Paris 1993, str. 94–95.

resnica kot videz temelji na boju posamičnih volj do moči za samoohranitev in premoč, se pravi na (utilitarno) določenem razmerju.

Kako pa je potem mogoče, povzema Benoist Heideggrovo vprašanje, da Nietzsche obenem zatrdi: «Ne preostane niti senčice pravice več, da bi tu govorili o videzu ...?»²⁸ Z odpravo »resničnega« in »navideznega« sveta Nietzsche zavrne zgolj platonsko in kantovsko pojmovanje videza, tako da pojma videza ne le ne odpravi, marveč ga z reinterpretacijo celo povzdigne. Njegova epistemologija se odreka le pojmu pojava, namreč pojava kot afekcije stvari na sebi, s čimer želi ovreči Kantovo transcendentno estetiko: ko razgalimo kantovsko fikcijo pojava, se ne prikaže nič drugega kot videz. Zgolj videz je torej resnična in edina realnost stvari, ki jo obvladuje volja do moči.

118

Benoist se ne strinja s Heideggrovo interpretacijo volje do moči kot Nietzschejeve opredelitve biti. Nietzsche namreč pojmuje stvari tako, da jih ovrednoti kot zgolj dinamične kvantitete, katerih bistvo je v tem, da merijo kvantiteto svoje moči z vsemi drugimi kvantitetami. Volja do moči torej ne pomeni niti biti niti postajanja, marveč patos kot tisto najosnovnejše stanje, iz katerega potem rezultira postajanje. Volja do moči je resda tisto, kar tiči za »stvarmi«, toda iz Nietzschejeve reinterpretacije stvari je razvidno, da ni niti stvar niti ni izpeljana iz kake poslednje stvarnosti. To pomeni, da je Nietzsche zavrnil diskurz o biti v tradicionalnem smislu. Na ta način Benoist kajpada ovrže svoje lastno, oziroma tisto metodološko zvijačno izhodišče, ki smo ga navedli na začetku.²⁹

Benoist poudari tudi tveganje, ki ga pomeni Nietzschejeva fenomenalistična redukcija fenomena na videz; redukcija, ki vse, vključno z naravnimi fenomeni, vidi skozi/kot določeno interpretacijo. Tako je videz stvari speljan zgolj na razliko v stopnjah subjektivnega dojetanja. Četudi subjektivizem, perspektivizem in relativizem na ta način spodkopljejo metafizično gotovost, po Heideggrovem prepričanju Nietzsche ostaja vpet v metafizični horizont. Zaznamovalo naj bi ga metafizično ontološko razpoloženje, po katerem je bistvo bivajočega kot takega in v celoti v njegovi reprezentaciji. Toda, opozarja Benoist, Nietzschejev subjektivizem ali fenomenizem je tako radikalen, da se

²⁸ Friedrich Nietzsche: *Volja do moči*, par. 567, str. 322.

²⁹ Gre za metodološki postopek, ki je v francoski filozofiji nekaj običajnega in se nedvomno napaja pri kartezijanski dediščini.

upravičeno zastavlja vprašanje, ali ga sploh še smemo reducirati na metafiziko reprezentacije. Ta predpostavlja subjekt reprezentacije kot subjekt pred vsakršnim konstitucijskim aktom. Nietzsche pa fenomenalizira tudi t. i. »notranji svet«, ker ga prav tako zvede na (na)videzni svet, še več: nič ni bolj fenomenalnega, nič ni bolj iluzornega od notranjega sveta. Nietzsche želi torej ovreči – kot referenco resnice – metafizično pojmovanje sveta tako, da seže vse do njegovih korenin, tja do pojma subjekta. Zato Benoist zatrjuje, da je prav ta ontološka radikalnost Nietzscheju omogočila preboj tradicionalne doktrine o resnici. Tako si ni mogoče zamisliti, da bi Nietzsche tretiral resnico kot subjektno adekvatnost objektu, potem ko jo je ponižal na raven videza.

Ali oddaljitev od metafizike subjektivitete Nietzscheja približa fenomenologiji ali ga od nje oddalji? Po Heideggru naj bi bil Nietzsche z odkritjem perspektivnosti kot izvorne moči razkrivanja že blizu opredelitvi resnice kot *alétheia*, vendar je ostal ujetnik antinomičnega mišljenja, še zlasti nasprotja med videzom in pojavom, kar naj bi ga pogubilo. Benoist pa nasprotuje takšni interpretaciji, ker meni, da ni pravična do Nietzschejevega preobrata metafizike. Heidegger naj bi vse do konca Nietzschejeve kritike resnice ne vzel zares. Nietzsche res ni došel do fenomenologije, do razumetja videza (*l'apparence*), oziroma kazanja/razkrivanja (*l'apparaître*) kot resnice, ki je *alétheia*. Toda mar ne gre razloga iskati v tem, se vpraša Benoist, da njegova kritika biti ni zgolj kritika tradicionalne metafizike (tiste, ki razvrednoti videz v imenu biti kot Biti), marveč radikalno prevpraševanje same ideje resnice? Niti resnica biti niti resnica videza, takšno naj bi bilo Nietzschejevo končno napotilo pri odpravi tako »resničnega« kot »navideznega« sveta. Ob tem Benoist zavrne očitek, da nas tovrstna interpretacija vodi h golemu fenomenističnemu razumevanju Nietzschejeve filozofije.

Za kaj torej gre v Nietzschejevi viziji resnice, oziroma, kaj preostane, ko sta odpravljena tako »resnični« kot »navidezni« svet? Neskončno razpoložljiva igra interpretativnih odsevov? Interpretacija, ki zavajajoče navaja k očitkom o podrejenosti Nietzschejeve filozofije bistvu tehnike oziroma tehničnega sveta, je zelo vabljava. Toda temeljni vzgib Nietzschejeve kritike resnice kot adekvatnosti je v njegovi kritični teoriji spoznanja, ki jo zaznamuje globoko nezaupanje v preteklo epistemologijo, zlasti spričo njene pasivne naravnosti. Nietzsche naj bi zavračal tradicionalno voljo do resnice zaradi njene nespoznobnosti, da bi postala volja do ustvarjanja.

Ustvarjanje je antipod aдекватnosti, kajti tisti, ki ustvarja, se ne pusti ujeti v nobeno predhodno formo. Ob tem se Jocelyn Benoist nasloni na Nietzschejevo apologijo umetnosti, za katero je prepričan, da ne vodi v esteticizem, marveč v preseganje ontologije s poetiko, natančneje, z estetiko ustvarjanja (*une esthétique de la création*), ki s preseganjem že danega nenehno preigrava resnico. Takšna misel bi se po eni strani le stežka uklonila zahtevi fenomenologije po imanenci resnice, po drugi strani pa ne zapade v ontološki aktivizem, ki enači bit in ustvarjanje. Ustvarjanja namreč ni mogoče omejiti zgolj na neko aktivnost subjekta, obenem pa pomeni ravno tisti skriti presežek, ki šele omogoča mišljenje biti.

Kolikor fenomenologijo razumemo kot metodični nauk o tistem, kar se kaže, se Nietzschejeva misel razlikuje od nje po tem, da je najpoprej mišljenje pomenov, in ne biti, potem pa v tem, da je misel o ustvarjanju, in ne o razkrivanju v smislu razpoznavanja že danega. Perspektivizem, samolastna postavitev smisla kot pomena, je nezaupljiv do aдекватnosti. Glede na to, da je smisel zgolj izraz relacije, je pojem resnice kot tak brez vsakega smisla. Nietzscheju gre na prvem mestu za interpretacijo, fenomenologija pa izpostavlja predvsem uvid in je kot mišljenje biti še vedno zavezana iskanju imanence resnice, sklene svojo tezo Jocelyn Benoist.

120

2. Perspektivna estetika ustvarjalnosti proti fenomenološki imanenci resnice

Tako kot za predhodnika Michela Haara in sopotnika Mathieuja Kesslerja je tudi za Jocelyna Benoista najvznemirljivejši filozofski izziv v spoprijemu s Heideggrovo filozofijo. Zavreči želi njegovo poglavitno tezo o Nietzscheju kot dovršitelju metafizike. Najpomembnejši poudarki njegove refleksije so naslednji: Nietzsche vso resnico razkriva zgolj na ravni videza oziroma interpretacije (onstran nje ni prav ničesar) in zavrne pojem pojava, natančneje, enačenje videza s pojavom, in sicer iz bojazni, da bi ne prišlo do napačnega sklepa, kako videz kaže na kaj drugega od sebe, za razliko od kantovskega fenomena, ki obstaja le na podlagi stvari na sebi. Resnica je pri Nietzscheju zajeta v videzu kot nenehno spreminajoči se zadevi, iz katere ni mogoče sestopiti k nekakšni poslednji resnici. Ne zato, ker bi bila resnica na epistemološki ravni nedosegljiva, tako kot delno pri Platonu in Kantu, ampak zavoljo tega, ker je zunaj videza preprosto ni. Ali to pomeni, da je resnica zgolj (na)videzna?

Jocelyn Benoist upravičeno zavrača Heideggrov dramatični očitek, češ da se Nietzschejev perspektivizem razblinja v relativizmu in subjektivizmu. Od tod naprej pa se njuni stališči razhajata. Kaže, da Nietzsche, vsaj v svojem poznem ustvarjalnem obdobju, ne zavrača resnice kot take, marveč z njeno omejitvijo na videz zgolj opozarja na njeno spremenljivost. Četudi je zgolj videz, resnica ni le navidezna. Redukcija resnice na postajanje predvsem onemogoča nasprotno redukcijo, redukcijo na kakršen koli absolut. Vselej lahko seveda pride do skrajnostnih odklonov: resnica se lahko v svoji vrtoglavi spreminjivosti bodisi popolnoma razkroji v shizofrenem zastopanju nasprotujočih si stališč, vse tja do kolapsa, bodisi je porinjena v kot z dominanco najbolj nasilne volje do moči. Nietzschejev perspektivizem ne vodi nujno niti v norost niti v nesmiselno in brezobzirno nasilje, saj na izhodišču vendarle omogoča, seveda v omejenem obsegu, koherentno zastopanje resnice.

Na Heideggrovo kritično vprašanje, na čem stojimo, če ne težimo več k resnici, bi torej smeli odgovoriti: Nietzschejeva afirmacija videza se sicer v svojem izhodišču zoperstavlja resnici, a predvsem v njenem metafizičnem pomenu, se pravi, Nietzsche s prevrednotenjem tako pojma videza kot resnice še vedno teži k njuni simbiozi. Navsezadnje govori proti Nietzschejevi zapadlosti v absurдни relativizem njegovo celotno prevrednotenje vrednot. To se včasih celo nevarno nagiblje na nasprotno stran! Res pa je, da je Nietzschejeva misel v svojem izhodišču še antinomična. To velja še tudi tedaj, ko skuša antinomije preseči, stopiti onkraj njih.³⁰

Zagotovo je vredna pozornosti tudi Benoistova teza, da Nietzschejeva epistemologija temelji na pojmu ustvarjanja (*la création*), na aktivnem razmerju do smisla, zaradi česar njegovo celotno filozofijo opredeli kot estetiko ustvarjanja. Produkcija smisla kot aktivno dejanje subjektivne interpretacije naj bi bila po njem v nasprotju s fenomenološkim pasivnim razkrivanjem intencionalno imanentne resnice. Toda s fenomenološko metodo ni mogoče opraviti tako na kratko, se pravi, le na podlagi kritike – v luči aktivnega perspektivizma – njenega domnevnega pasivnega principa. Benoistovo zavzemanje za t. i. Nietzschejev fenomenizem se prelomi prav na tej točki, ker mu ne uspe prepričljivo dokazati, da s tem sam ne zapada v popolni relativizem in subjektivizem. Prav tja namreč vodi njegovo stališče, da Nietzschejev perspektivni

³⁰ Od tod naprej bi bila zagotovo zelo relevantna analiza, kako skuša fenomenologija preseči antinomično mišljenje.

videz noče nikdar dospeti do resnice. Benoist potemtakem želi zavzeti kritično distanco do Heideggra tako, da njegovo radikalno stališče o Nietzschejevem fenomenizmu še poglobi. To pa je mogoče storiti le z zavajanjem o domnevno totalni relacijskosti in relativnosti Nietzschejeve misli. Benoistova teza o fenomenološkem pasivnem spoznavanju imanentne resnice je zatorej nevzdržna. Fenomenologija skuša s tematizacijo intencionalnosti zapolniti prav vrzel, ki jo je za seboj pustil Nietzschejev vsemogočni, a navsezadnje razpršeni subjekt, se pravi, preprečiti filozofiji, da bi z aktivnim subjektivizmom ne zašla v slepo ulico. Nietzsche je s perspektivizmom sicer zasnoval teorijo resnice kot produkcije interpretacij, oziroma kot procesa (samo)osmišljanja, ni pa še prešel na tematizacijo tega, kako človeško mišljenje in spoznavanje sploh potekata. Njegovo raziskovanje se je usmerilo predvsem v razkrivanje tistih komponent – fizioloških in psiholoških –, ki interpretacijo, resnico in smisel determinirajo kot vrednote.

122

Benoistova opredelitev Nietzschejeve filozofije kot estetike ustvarjanja posredno nakazuje, da se volja do moči steka predvsem v voljo do ustvarjanja, se pravi, da volja do moči po svojem bistvu ni izpraznjena v tolikšni meri, da bi se morala prej ali slej preleviti v voljo do volje. Prav zato se Benoist ne strinja s Heideggrovim premislekom zgodovine, oziroma moderne dobe. Vendarle kaže, da preveč minimalizira Heideggrova svarila. Četudi ovržemo Heideggrovo navezavo Nietzschejeve volje do moči na tehnično bistvo moderne dobe, bo slednje še vedno vredno razmisleka. K bolj celovitemu pristopu bi sodila še vsaj omemba skušnjav volje do moči, da bi zapadla v voljo do volje, česar se, kot rečeno, Benoist ne loteva, kot tudi ne refleksije sodobnega nihilizma. Takšen pristop bi bil za relevantno tematizacijo Nietzschejevega preseganja metafizike, ki ga Benoist sicer postavlja na prvo mesto, zagotovo dobrodošel. Očitno je želel to dilemo razrešiti predvsem na epistemološki ravni, seveda Nietzscheju v prid.

IV. OBČUTJE RESNICE IN SMISLA V SODOBNI FRANCOSKI FILOZOFIJI

Po obravnavi vidnih interpretov Nietzschejeve filozofije v sodobni francoski filozofiji, Mathieuja Kesslerja, Michela Haara in Jocelyna Benoista, je mogoče nedvoumno izluščiti njihovo trdno prepričanje, da se je Nietzscheju uspelo izmakniti metafizičnim zankam. Svoja stališča vsi trije avtorji reflektirajo pred-

vsem na podlagi kritične prevetritve Heideggrove interpretacije Nietzschejeve filozofije. Pristop Michela Haara je sicer neprizanesljiv, a nepretenciozen. Bolj radikalni sta zastavitvi Mathieuja Kesslerja in Jocelyina Benoista, ki zavračata temeljna Heideggrova izhodišča. Kaže, da je Benoist pripravljen reafirmirati Nietzschejevo filozofijo celo za ceno opustitve fenomenoloških izhodišč. Od kod tako pritrjujoč odnos do Nietzscheja? Ali gre res za neposredno privzemanje njegovih izhodišč ali pa morda bolj za posredni učinek neposrednega nasprotovanja Heideggrovi filozofiji? Ali za tem tičijo kaki globlji razlogi ali pa se na ta način izpričuje predvsem želja palčkov, da bi se povzpeli na velikanova ramena in pogledali čezenj?³¹

Morda bi ne bilo nápak predpostaviti, da pravkar obravnavane mislece zavezuje postmoderna paradigma mišljenja. Druži jih zavračanje Heideggrove redukcije volje do moči na voljo do volje. Kaže, da do tehnike ne gojimo več tako pejorativnega odnosa kot z modernostjo vznemirjeni in obremenjeni Heidegger. Seveda se še kako zavedamo njenih negativnih posledic in nevarnosti, ki na nas prežijo v planetarnih razsežnostih, res pa je tudi, da se vzporedno z občutjem vsesplošne ogroženosti krepijo tudi naša globalno naravnana občutja skrbi in odgovornosti. Četudi svet postaja tržno nadvse razpoložljiv, je tudi spoštovanje človekovih pravic vse pomembnejše.

123

Kessler, Haar in Benoist želijo izpostaviti estetsko in etično afirmacijo individualnosti, ki naj bi jo skušal že Nietzsche izmakniti univerzalističnemu nasilju metafizičnega mišljenja. Estetika naj bi prvokrat spregovorila s stališča umetnika samega, ne več zgolj z vidika pasivnega recipienta; etika naj bi končno dala besedo osebnosti zavezi. Toda afiniteta sodobne francoske filozofije

³¹ Zelo velika ovira pri francoski recepciji Heideggrove, navzlic njegovi intenzivni prisotnosti v vseh obdobjih francoske fenomenologije, je njegova vpetost v nacizem. To je tudi poglavitni razlog za zapoznelo francosko prevajanje Heideggrovih del, ki še danes, kot poudarja Michel Haar («La lecture heideggérienne de Nietzsche», str. 269), zaostaja za nekaterimi drugimi narodi, denimo Italijani, pa tudi Američani. Zato je še toliko bolj zanimiv Haarov poudarek (*Ibidem*, str. 264), da je Heidegger v svojem pismu, ki ga je leta 1945 poslal rektoratu univerze v Freiburgu, med drugim zapisal, da so njegova predavanja o Nietzscheju, ki jih je imel od leta 1936 do 1945, pomenila »duhovni odpor« proti nacizmu in da je z njimi skušal dokazati, kako nimamo pravice Nietzscheja povezovati s to ideologijo. V zvezi s tem Francozov pravzaprav ni bilo potrebno nikoli posebej prepričevati, ker so bili že vseskozi bolj ali manj prepričani, da je Nietzsche odločno nasprotoval vzniku nacizma in antisemitizma. Na to so bili francoski intelektualci in glasbeniki pozorni že v času Nietzschejevega zgražanja nad Wagnerjevim nacionalsocializmom. Nemški nacizem naj bi torej Nietzschejevo misel zlorabil v svoje propagandne namene.

do Nietzscheja je še globlja: nanjo se je naslonila predvsem zato, ker ta izpostavlja ustvarjalno naravnost do sveta. Tudi s tega vidika bi bilo smiselno navezati Nietzschejev opus na postmoderno paradigmo, zlasti njegov dionizični patos, ki sicer temelji na tragičnosti, a se zavoljo tega ne želi odreči ustvarjalni igrivosti.

Toda Nietzschejev pristop je bil ponekod vendarle izključujoč, drugače rečeno, utemeljeval ga je s takšno voljo do moči, ki ni tako zelo daleč od Heideggrovih negativnih opredelitev. Četudi je tretiral uničevanje predvsem kot pogoj možnosti ustvarjanja novega, ni povsem izključil aristokratske pravice, po kateri cilj posvečuje sredstvo. Pri tem ne pomaga kaj dosti, če volja do moči postane v svojem zmagoslavju milostno blagohotna do šibkejših. Skratka, Nietzschejeva ontologija prikazuje svet predvsem v luči volje do moči. Heidegger mu v tem sledi, kolikor opozarja na sprevrženost njene vsemogočnosti, zlasti v moderni dobi. Obenem pa že napravi enormni korak stran od volje do moči, ko filozofijo zaobrne v smer eksistencialov, s skrbjo in tesnobo na čelu.

124

Kessler, Haar in Benoist ne upoštevajo dovolj te temeljne razlike med Nietzschejevo in Heideggrovo ontologijo. Četudi so nekatere njihove pripombe na račun Heideggrove recepcije Nietzschejeve misli umestne, ne zadoščajo za dokaz tega, da se je Nietzscheju uspelo iztrgati iz objema metafizike. Saj ni mogoče spregledati najgloblje, obenem pa v nebo vpijoče predpostavke Nietzschejeve celotne filozofije, ki vztraja pri moči, pa naj bo ta še tako ustvarjalna! To je torej mesto, na katerem Nietzsche še vedno stopa po metafizični preprogi. Moč se izkazuje kot najizvornejša resnica, v zadnji instanci kot Eno, v smislu izvora emanacije vseh resnic in pravic, natančneje, resnic kot pravic. Volja do moči, vsaj na ravni mišljenja, ne predstavlja več epohalne nevarnosti, kaj šele, da bi sodobno občutje resnice in smisla temeljilo na volji do moči. Seveda pa bi bilo kratkovidno zatrjevati, da sodobno duhovno obzorje zaznamujejo zgolj volji do moči nasprotna občutja. Človek je po svojem neodvrtljivem bistvu, kot smrtno in zato minljivo bitje, zavezan tako biti kot niču. Ob tem pa se ustvarjalnost kaže kot zelo pomemben porok, da ne bo zapadel niti v suicidalno pasivnost niti v nihilistično nasilje nad drugim. Toda navzlic temu, da nas človeška umrljivost opredeljuje kot bitja biti in niča, nas tudi ne prežema več taka tesnoba, kakršna je s smrtjo Boga zajela neposredni ponietzschejevski čas, z vrhuncem v Heideggrovi filozofiji. Sodobno občutje časa ni več videti tako mrakobno.

Kaže, da Michel Haar, Mathieu Kessler in Jocelyn Benoist nekoliko dlakocepsko merijo daljnosežnost Nietzschejeve in Heideggrove filozofije. Zadnjega od njih kritičnost zanaša celo tako daleč, da zavrača smiselnost iskanja resnice, češ da gre za preostanek metafizične naravnosti. Toda iskanju resnice se ni mogoče odpovedati, pa naj bo njen status še tako krhek in ranljiv. Prav vznikanje drugačnega, seveda pa že dolgo ne več vélikega, upanja, morda razločuje sodobno občutje časa, katerega živimo, od postmoderne epohe, za katero domnevamo, da je – vsaj v njeni francoski različici – prešla, saj ne pristajamo več na postmoderni relativizem resnice in smisla.

LITERATURA

Benoist, Jocelyn:

- »Vingt ans de la phénoménologie française«, in *Philosophie contemporaine en France*, Ministère des Affaires étrangères, Paris, septembre 1994, str. 27–51.
- »Nietzsche est-il phénoménologue?«, in *Cahiers Nietzsche*, L'Herne, Paris 2000, str. 307–323.

Chalumeau, Jean-Luc:

- *Introduction aux idées contemporaines en France*, La pensée en France de 1945 à nos jours, Librairie Vuibert, Paris 1998.

Heidegger, Martin:

- *Izbrane razprave*, CZ, Ljubljana 1967.
- *Evropski nihilizem*, CZ, Ljubljana 1971.
- *Bit in čas*, SM, Ljubljana 1997.

Haar, Michel:

- *Nietzsche et la métaphysique*, Gallimard, Paris 1993.
- *Par-delà le nihilisme, nouveaux essais sur Nietzsche*, PUF, Paris 1998.
- *La philosophie française entre phénoménologie et métaphysique*, PUF, Paris 1999.
- »La lecture heideggérienne de Nietzsche«, in *Cahiers Nietzsche*, L'Herne, Paris 2000, str. 263–276.

Kessler, Mathieu:

- *L'Esthétique de Nietzsche*, PUF, Paris 1998.
- *Nietzsche ou le dépassement esthétique de la métaphysique*, PUF, Paris 1999.
- »Le philosophe-artiste, L'art a plus de valeur que la vérité«, in *Magazine littéraire*, n° 383, janvier 2000, str. 24–27; prevod:»Filozof umetnik. Umetnost ima večjo vrednost kot resnica«, v *Phainomena*, št. 31/32, Fenomenološko društvo/Nova revija, Ljubljana 2000, str. 107–113.

Lectures de Nietzsche, Jean-François Balaudé in Patrick Wotling (ur.), Librairie Générale Française, Paris 2000.

Nancy, Jean-Luc: *La pensée dérobée*, Galilée, Paris 2001.

Nietzsche, Friedrich:

– *Onstran dobrega in zlega*, Predigra k filozofiji prihodnosti, SM, Ljubljana 1988.

– *H genealogiji morale*, Polemični spis, SM, Ljubljana 1988.

– *Somrak malikov, ali kako filozofiramo s kladivom*, SM, Ljubljana 1989.

– *Volja do moči*, Poskus prevrednotenja vseh vrednot, SM, Ljubljana 1991.

Le Rider, Jacques: Nietzsche en France de la fin du XIX siècle au temps présent, PUF, Paris 1999.

ČAS, RITEM, PROSTOR, MERA

ČAS, RITEM, PROSTOR, MERA

127

ČAS, RITEM, PROSTOR, MERA

Pripravila Andrina Tonkli - Komel

128

Pojem *kairosa* (pravega trenutka) in njegovi sodobni filozofski vidiki

Zorenje in propadanje: *kairos* kot koncept

Predloženo besedilo poskuša razširiti in hkrati posplošiti vprašanje, ki me že dolgo aktivno zanima – vprašanje *kairosa*. Nekateri vidiki moje teorije o *kairosu* izvirajo neposredno iz nenadnega vpogleda, drugi pa so plod dolgotrajnega procesa preučevanja in poglobljenega razmišljanja. Za sedanje potrebe je slednje mogoče primerno razdeliti v klasične, da ne rečem shematične, tri dele, ki preučujejo epistemološke, ontološke in aksiološke vidike problema.

129

1. *Epistemološki vidik* vprašanja *kairosa* moramo upoštevati v povezavi z mojim naslovom in konceptualnimi strukturami, ki jih implicira. Morda 'zorenje in propadanje' nekoliko preveč spominja na Aristotela in njegov spis *O nastajanju in minevanju*, toda moje videnje se v resnici močno razlikuje od njegovega. Na tem mestu ne poudarjamo procesa nastajanja ali prehoda od biti do ne-biti. Govorimo o izjemnem trenutku *znotraj* tega procesa, o trenutku, ki zaznamuje prehod od pomanjkanja do presežka: dvig do stanja ravnovesja in zgrešitev tega stanja: čakanje na optimalne pogoje in prekipevanje. Pogoji so na obeh straneh nestabilni, nestalni, in se prepletajo v enovit sistem samo zaradi optimalnega pogoja, ki v tej luči ni zgolj sklep, temveč je veliko več, je tečaj v pravem pomenu besede.

Ko gre za zavest, tako gledanje nadalje pomeni, da subjekta ne smemo več preučevati deskriptivno in statično, kot je to počel Aristotel, temveč dinamično

in z neke vrste predanostjo. Drugače povedano, um, ki je tu zajet, je temeljno naravnano na raziskovanje, blizu mu je prava mera in zavrača nezmernost. To je jedro miselnega sistema, ki se brez pomislekov poslužuje infinitezimalnega računa, če je namen vrednotenja teh stanj čim ustrežnejše izkoristiti možnosti, ki so v igri. Še tako neznatne podrobnosti in še tako majhne nianse dobijo pomen in postanejo izredno pomembne pri opisovanju edinstvenega trenutka, trenutka *par excellence*, pred katerim ni bilo še nič dovršeno in po katerem je že vse izgubljeno. Tako bežni trenutek sam po sebi postane odločilni trenutek. Od tukaj naprej je epistemološki problem v tem, kako ujeti na videz minljivo; kako osvetliti tisto, kar je videti kot nenehno stopnjevanje odtenkov; kako obvladati izginevajoče. Cilj je vedno prikazati, da je ta trenutek odločilen v vseh situacijah, na katere se lahko nanaša, in da so tudi situacije ključnega pomena, če naj razumemo in si tolmačimo ne samo pojem nastajanja, temveč tudi dinamiko zavesti, ki je vezana nanj.

130

Tukaj si bomo morali ogledati tematiko nekaterih ključnih izrazov, predvsem tistih, ki pomenijo pomanjkanje in presežek. Najprej pa moramo poudariti eno: zelo pomembno je, kar so že sami Grki povedali o pravi meri in o nezmernosti. Izraze kot $\mu\epsilon\tau\rho\nu$, $\lambda\iota\upsilon\nu$ in $\alpha\gamma\alpha\nu$ so modri biozofi pojmovali kot da so si pomensko blizu, vsaj znotraj natanko opredeljenih časovnih meja, ki ustrezajo 6. stoletju pred našim štetjem. Izraz $\mu\epsilon\tau\rho\nu$ je označeval racionalni kriterij: svet in človeško življenje je mogoče zreducirati nanj in ju vrednotiti po njegovih merilih. V zvezi z $\mu\epsilon\tau\rho\nu$ je $\lambda\iota\upsilon\nu$ pomenil dviganje neke kvalitete do najvišje meje, do katere je bila sprejemljiva, medtem ko je *agan* označeval dejansko preseganje meje in usmerjal pozornost na nesprejemljivo naravo tega prekoračenja. Pri tem ne gre le za stopnjevanje od superlativnega do nesprejemljivega, temveč za dejansko spremembo *qualitas*, ki implicira spremembo zavestne drže. Ta drža je v prvem primeru pozitivna, v drugem pa močno negativna. In zdi se, da lahko prav tukaj uvidimo prepad med »dognanjem« in »presojo«, se pravi med brezbriznostjo in intelektualno, da ne rečemo moralno, predanostjo. Kjer prava mera jamči izjemno racionalnost, nezmernost nosi v sebi iracionalnost, celo neukrotljivost, prekoračenja.

Pri tem konceptu gre za stopnjevanje intenzivnosti, s katero se lahko nekaznovano izrazi kakšna kvaliteta. »Nekaznovano« pomeni, da ne preseže same sebe, ker bi sicer tvegala spremembo oziroma »spremembo registra« – neke vrste $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\alpha\sigma\iota\varsigma\ \epsilon\iota\varsigma\ \alpha\lambda\lambda\omicron\ \gamma\epsilon\nu\omicron\varsigma$, če si izposodimo Aristotelov stavek. Ko govorimo o kvaliteti, lahko mislimo njen *minimum*, pa tudi *maximum quod sit*

(naključni maksimum): nad njim vsaka kvaliteta postane fluidna, zunaj nadzora, celo nedoumljiva in pod skrajnimi pogoji neobstoječa za zavest, ki se ji od tega trenutka naprej izogiba. Kaj se godi z resnično prisotnostjo kvalitete, na to ne vpliva: kar se tiče zavesti, je vrednost lahko pozitivna ali negativna in sprejemljiva ali nesprejemljiva, odvisno od tega, ali preseže dano mejo ali ne. Ta meja je lahko odločilni dejavnik pri tem, ali bo bistveni značaj kake kvalitete ohranjen ali ne. Meja, ki označuje sposobnost te kvalitete, da se spremeni, je v neposredni zvezi z omejitvami, ki si jih zavest v splošnem dovoli vsiliti vzdolž celotnega razpona svoje racionalne dejavnosti. Spekter vrednosti intenzivnosti za vsako kvaliteto mora torej imeti dva delna vidika, če naj se začne razvijati na minimumu in neha razvijati na maksimumu. Ne le da se nad tem maksimumom konča spekter določene kvalitete, temveč se spremeni in postane vrednostni spekter neke druge kvalitete. To pa zato, ker omenjeni maksimum deluje hkrati kot prag minimuma druge kvalitete. Zavest povezuje te vrednosti z zavedanjem o njihovi sprejemljivosti ali nesprejemljivosti.

In tukaj v mrežo naših misli nenadoma vstopi nov pojem – pojem *kritične točke*, ki jo moramo razumeti kot minimum, pod katerim se kvaliteta že tako spremeni, da postane neprepoznavna. V skladu s tem razmišljanjem in ob upoštevanju tega, kar smo pravkar prikazali na določenem primeru, je videti, da v spektru intenzivnosti katerekoli kvalitete obstajata dve kritični točki ali »pragova« – minimalna in maksimalna. Vse vrednosti, ki jih kvaliteta lahko ima, se lahko gibljejo v razponu med tema dvema točkama, ne da bi se kvaliteta sama kakorkoli spremenila. Zavest ta spekter med dvema skrajnostma pojmuje kot referenčno območje. To območje je zelo raztegljivo, toda ne v smereh, ki ju zamejujeta obe skrajnosti, temveč navznoter. To pa zato, ker se je sposobno prilagoditi procesu sukcesivne interpolacije, ki poteka od najrudimentarnejšega do najkompleksnejšega in teži k temu, da bi obogatila svojo vsebino v odnosu do zavesti. V tej luči si lahko to območje ogledamo v celoti. Hkrati se krči in manjša, dokler se ne zreducira na kvantitativni in kvalitativni minimum – minimalnost v resničnem pomenu besede. Ne bo težko razumeti, da je zavest – kot z lahkoto vidimo – sposobna temeljito izkoristiti elastičnost svojega objekta in mu vsiliti za svoj namen najustreznejše oblike, se pravi oblike, ki najbolj ustrezajo njeni intencionalnosti.

Tukaj koncept intencionalnosti zavesti dobi posebno težo in pomen. V pravkar omenjenem kontekstu lahko intencionalnost razumemo zgolj kot vizijo o zmotnosti dejanja, ki je zmotnosti nujno predhodna in ji vsiljuje svojo orientacijo.

Kot njena sestavina je intencionalnost povezana z dejanjem, ki ga – preprosto povedano – podpira. Ni mogoče, da bi zamešali samo dejanje z natančnimi intencijami zavesti, ki se izenačujejo z zavestjo o zmotnosti dejanja. Ta razlika med intencionalnostjo zavesti in intencijo samo nam omogoča opredeliti značaj prve. Opazni sta dve lastnosti. Prva je nekakšen sistem koordinat, po katerih lahko opredelimo sleherni akt zavesti, druga pa neke vrste magnetno polje znotraj same zavesti, kjer akt dobi potreben »naboj« – »rahlo obarvanost«, kot bi lahko rekli – ki poudari njegovo enkratnost, hkrati pa mu omogoči, da zavzame svoj prostor v funkcionalnem spletu aktov, podobnih vedenjskim smernicam, ki jih določa splošna orientacija zavesti.

V tem smislu je branje rabe izraza »intencionalnost«, ki smo ga tu privzeli, bližje Bergsonovemu kot Husserlovemu pomenu. Gre za »klasični« pomen, ki se ne sklada z naraščajočo navado videti (in poudarjati) podobnosti med razmišljanji in skupnimi izhodišči Bergsona in Husserla namesto jih ločevati. H konceptu »intencionalnosti zavesti« se bom še vrnil, da bi ga povezal s problemom *kairosa*, ki je moja glavna naloga, za zdaj pa zadošča, da iz celotne razprave izluščimo en sam poudarek (ki strnjeno izraža pomen epistemološkega vidika vprašanja, s katerim se ukvarjam): da se zavest in realnost dotikata prek intencionalnosti zavesti. Zavest, ki je prožna, gnetljiva in prilagodljiva, okvirja realnost v delovanju in tvori notranjo dimenzijo delovanja, pri čemer svojo orientacijo usmerja proti tistemu, kar je stvarno. Je sila, ki usklajuje odnos delovanja do zunanjega sveta.

Intencionalnost zavesti torej že po svoji naravi zavesti omogoča rezanje kontinuitete resničnega, da nastanejo »rezine«, s katerimi je mogoče čim boljše doseči cilje bivanja. Model za ta nenehni proces rezanja (*decoupage*) je mreža (*grille*), s pomočjo katere razbiramo in si tolmačimo svet. Ta mreža ima dve plati: kategorije poprejšnjega in poznejšega. Kadar jih postavimo v odnos do epistemoloških vrednosti, ki »nabijajo« – ali še bolje, »barvajo« – zavest v določenem primeru, je dinamična narava mreže posledica same narave situacije, ki sproži namerno dejavnost zavesti, situacije pozornosti in pričakovanja. Ta binarnost načina, na katerega se zavest odziva na svet, povzroči cel sistem kategorij. Bolj kot o aplikaciji dveh kategorij, poprejšnjega in poznejšega, v logiki moramo razmisliti o tem, kako sta uporabljene v realnosti. Po tem, kar je bilo rečeno v zvezi z intencionalnostjo zavesti, morata ti kategoriji imeti dinamično aplikacijo, ne pa statične. Razlika je v številnih posledicah, ki jih

ima struktura sistema kategorije kot orodja zavesti, ki se hoče postaviti v odnos do sveta in obratno – si tolmačiti svet v odnosu do svoje lastne dejavnosti.

Naslednja dva odstavka sta neke vrste most med epistemološkimi in ontološkimi vidiki problema. Klasična metoda razvrščanja časa v kategorije predpostavlja tri vrednosti; preteklost, sedanost in prihodnost. Na tem trojnem sistemu filozofi in znanstveniki že od nekdaj gradijo svoje koncepte nastajanja. Toda kakor hitro se neha nanašati na pojave, temveč na doživete stvari, sistem postane obupno statičen, majav in neustrezen. Gre za razliko med domnevno objektivnimi realnostmi in objektivizirano notranjo izkušnjo. To izkušnjo določajo situacije »čakanja«, ki smo jih že omenili, in je neposredno povezana z intencionalnostjo zavesti. Pod takimi pogoji moramo v sistem vključiti dinamično kategorijo, ki naj bi zamenjala tradicionalno trojstvo. Sistem tako postane binaren, ker ga sestavljata dve kategoriji. Na voljo imamo tudi ustrezne izraze, le da je videti, kot da jih ni odkril še nihče razen Grkov: *ουπω* in *ουκειτ*, ali z drugimi besedami, kategoriji *še ne* in *nikoli več*.

V nadaljevanju svoje analize ontoloških vidikov vprašanja bom poskusil komentirati ti dve kategoriji, ki pomenita bogat prispevek k tradicionalnemu konceptu nastajanja. Toda naj najprej poudarim, da v novem sistemu ni nobene eksplicitne omembe sedanosti kot kategorije. Ideja sedanosti je sicer implicirana, toda – kot je videti – šele potem, ko je bila do skrajnosti okleščena. Dejansko je ta ideja vsebovana vnaprej v prvi od obeh kategorij, medtem ko je sedanost (še vedno v enakem redu idej) zreducirana na kritično točko, projicirano v prihodnost, ali bolje rečeno – zasidrano v prihodnosti in vključeno vanjo. Tako prihodnost postane območje enotno živetege trajanja, znotraj katerega zavest trdo dela in prosto vsiljuje svoje lastne pogoje. Na mesto časa zdaj stopi *kairos*, časovnost pa zamenja *kairičnost* – izraz, ki veliko bolj ustreza naravi in delovanju zavesti.

2. *Ontološki vidik vprašanja kairosa* je odslej neločljivo povezan z epistemološkim. Problem epistemološke analize zahteva neko drugo vrsto analize, in sicer ontološko, v kateri pravkar omenjeni koncepti najdejo ustrezno polje aplikacije. Kajti kategorijski okvir, ki ga povezujemo s *kairosom*, ne zagotavlja le modela znotraj njegove sheme, temveč mu tudi nudi pravo strukturo, s katero se lahko prilagodi resničnosti v nenehnem gibanju, nenehnem spreminjanju in nenehnem procesu preobrazbe. Problem si lahko zdaj postavimo tako, da iščemo način, ki bi nam omogočil uvideti »privilegirane« trenutke in jih nekako

ujeti. Ti trenutki se zgodijo med razvojem (ali evolucijo) kakega bitja (ali situacije) in se v vseh primerih izkažejo za pomembne pri prehodu tega bitja ali situacije iz šibkega stanja v močno, iz stanja biti v stanje, bolj polno biti (ali obratno, iz močnega stanja v šibko, in iz stanja biti v stanje, manj polno biti). To lahko posplošimo kot »naključni prehod iz stanja biti X v stanje biti, ki je drugačno od X«, odvisno od tega, katero od obeh stanj prevlada – biti bolj polno ali biti manj polno. Poleg tega se za »privilegirane trenutke« v vsakem primeru izkaže, da podpirajo proces uporabe dinamičnih izrazov, da ustvarijo spremembo, premeno in ontološko preobrazbo. To ustreza procesu, po katerem se premeno izkoristi v korist zavesti in bivanja, ki je objekt svoje zavesti. Prav tako je v sorazmerju z dejanskim procesom, v katerem zavest posreduje v realnosti, da bi jo vključila v svoj lastni svet ali se z njo asimilirala (kar je v bistvu enako). Naj še omenimo, da se intencionalnost zavesti pri tem razkriva na najmočnejši, najdoslednejši in najučinkovitejši način.

134

Vse to implicira, da v srcu kontinuitete bitij in situacij v bistvu vlada diskontinuiteta. Najprej si oglejmo bitja. Najpreprostejši in najboljši primer pravičnega gledišča, s katerega moramo preučevati to diskontinuiteto v jedru kontinuitete, je infinitezimalni račun, najkompleksnejši primer pa sta biološki in lingvistični strukturalizem. Čeprav ni treba, da bi se zadrževali ob teh premislekih, bi bilo zelo narobe, če jih ne bi niti omenili. Naj zadošča, če rečemo, da bo odslej postalo pomembno opredeliti *tisti* minimalni trenutek v evoluciji biti, ki zaznamuje konec poprejšnjega stanja in začetek poznejšega. Ali z drugimi besedami – konec faze zorenja in začetek faze propadanja, degeneracije, celo razkroja, toda vedno z intencionalnostjo kot osnovo. Proces zorenja se nujno mora končati in njegovo skrajno stanje je zrelost. Toda strogo gledano zrelost sama ni faza, temveč jasen proces, ki je povezan s procesom, ki poteka pred njim. Ko doseže vrhunec, ta nikakor ne more trajati in začne se stanje propadanja, kot smo že omenili.

Prehod iz stanja *še ne* v stanje *nikoli več* je en problem, nanj pa se navezuje neki drug problem – prehod iz stanja novosti v stanje propadanja, ali z drugimi besedami problem staranja. Načeloma je novo tisto, kar je dodano že obstoječemu in že s tem svojim bivanjem zapolni neki vakuum, neko ontološko vrzel; ne-bit, ki – zanimivo – postane zavestna, šele ko je zapolnjena, se pravi po tem, ko je izginila. V tej luči novo postane kronska priča diskontinuitete. Toda – kar je še bolj zanimivo – diskontinuiteta na videz izgine v natančno tistem trenutku, ko se pojavi novo. Novo se razkrije kot tisto, kar se naravnost

afirmira, takoj ko vznikne iz ne-bivanja, da bi se vsililo kot bit. Ni treba poudarjati, da je ta akt afirmacije podvržen procesu, v katerem se je treba izogniti vsem dejavnikom, ki se bojujejo proti preživetju novega; te dejavnike je treba »poraziti«, če naj se tako izrazimo. Ker je to tako, si novo privzame neke vrste sposobnost za preživetje, ki mu omogoča, da obstane in se hkrati prilagodi pogojem, ki tvorijo okvir njegovega bivanja. Sledi, da mora novo, če hoče obstati, sprejeti načela sukcesivnih premen, ki mu omogočajo, da se nenehno obnavlja.

Toda navkljub nenehnemu obnavljanju je novo, ko doseže stabilen ontološki status, očitno podvrženo procesu staranja. Dlje ko obstane, bolj se vsiljuje in starejše postaja; bolj se spreminja in propada. Obstaja sicer en primer (toda samo en), kjer je ta razkroj zaustavljen, in sicer takrat, ko se novo – kot bit, ki se vsak trenutek znajde pred izzivom – razglasi za bolj polno bit, ali z drugimi besedami, ko samo po sebi jamči svoje vztrajanje pri svoji biti in ko mu lastna sredstva omogočajo, da se krepí in tako doseže zagon nenehnega povečevanja, kar mu omogoča, da ostane, kjer hoče. Toda na splošno se novo ne more izogniti staranju. Tudi če se nenehno začinja in nehuje obnavljati, tvega, da bo izgubilo kontinuiteto in zatorej tudi sposobnost za preživetje. Medtem ko se spreminja, se samo po sebi odtuja od svoje biti. Z Aristotelovega stališča – če prehaja iz stanja potencialne biti v stanje dejanske biti, da bi si zagotovilo svojo trajnost, mora ustreči zahtevam svoje entelehije. Če mu to ne uspe, se znajde brez svojega bistva.

Čeprav je v Aristotelovem svetu o novem treba razmišljati v odnosu do reda, ki izključuje sleherne časovne parametre, bi bile stvari zelo drugačne v svetu, kjer ideja časovnosti ne igra pomembne vloge in kjer o novem lahko razmišljamo v skladu z njegovim dejanskim procesom staranja, ki postane bistveni vidik njegove biti. Aristotel je v svojem razmišljanju poudarjal začetno in končno stanje biti, toda v drugačnem konceptu bi bil poudarjen dejanski proces spreminjanja, ki upošteva tudi vsa vmesna stanja. Lahko bi celo trdili, da se bistvo biti skriva prav v tem preoblikovanju. Če hočemo uskladiti ti dve nasprotujoči si gledišči, si moramo problem ogledati z vidika *kairosa*, ne pa z vidika časa: se pravi v luči koncepta ključnega trenutka, ki kondenzira prihajanje-v-bit. To pa ne pomeni, da bi morali zanemariti skrajne pogoje prehoda iz potencialne biti v dejansko, temveč se ob tem samo zatekamo h konceptu novega, ki olajša pot do obnove pojma biti.

Kaj nam omogoča trditi, da novo že ni več novo in da je doseglo točko biti, ki nam onemogoča, da bi ga še naprej pojmovali kot novo? Kaj je tisto, zaradi česar je bit neopazno prešla iz enega stanja biti v drugo? Na ta vprašanja lahko odgovorimo, če uvedemo pojem *kairosa* in njegovega sistema kategorij – *še ne* in *nikoli več*. Sadež, ki je še zelen, je zagotovo že polno izoblikovan sadež: njegova identiteta torej ni sporna. Toda ne moremo ga še okusiti, ker še ni dosegel stopnje zrelosti in polnosti, ki bi nam omogočala, da uživamo v njegovem polnem okusu. In obratno – nagnit sadež je še vedno isti sadež, kot je bil v trenutku zrelosti, hkrati pa vsebuje tako več kot manj snovi v primerjavi s tistimi, ki jih je vseboval prej: prav zaradi teh snovi vemo, da gnije. *Kairos* tega sadeža lahko natančno določimo: to je tisti trenutek, ko je bil sadež bolj zrel kot zelen in manj gnil kot zrel.

136

Izbral sem jasen, toda tipičen primer, s pomočjo katerega lahko dojamemo celoten pomen problema *kairosa*. V resnici mi je dal zamisel za naslov tega poglavja. V vsakdanjem življenju bi lahko našli še veliko podobnih primerov, ki segajo od matere narave, zgodovine, do primerov iz znanosti ali tehnologije. Eden takih primerov je tudi obrok, ki ga jemo, ali Leverrierovo odkritje planeta Neptuna. Lahko pomislimo tudi na utrujenost kovine ali stroja ali pa na priložnosti, ki smo jih bodisi izkoristili bodisi zamudili in ki bi lahko spremenile tok zgodovine za posameznika ali človeštvo kot celoto.¹ Že klasični sofisti so poudarjali pomen argumentov, v katerih je *kvantitativni minimum* deloval kot *kvalitativni maksimum*. Pozabili pa so dodati – vsaj tako se mi zdi –, da ta kvantitativni minimum deluje tudi kot intencionalni optimum.

Zdaj pa pogledjmo, ali lahko vse podatke iz doslejšnje analize in primerov strnemo v en sam strog model, ki bi ga lahko pojmovali kot dejansko strukturo *kairosa*. Jasno je, da je ta model trenutek, kajti – kot smo videli – tvori območje, ki se hkrati širi in krči, odvisno od zornega kota. Drugače povedano, ta trenutek je strukturiran v skladu z intencionalnostjo zavesti, ki se nanj odziva, ali še bolje – v odnosu do katere obstaja. Naj povem še drugače: znotraj dejanske strukture *kairosa* sedanost sploh ne izgine, čeprav je tako videti. Sedanost se premakne proti natančno določeni točki v preteklosti ali prihodnosti in se torej aktualizira. Prav tovrstna aktualizacija deluje v »sedanosti« in jo *kairizira* v njenem trajnem bivanju. »Sedanost« se podaljša (in sicer v katerokoli od dveh

¹ (»Človeških poslov tok kipi in pada: / izrabi plimo, k sreči te privede; / zamudi jo, in vso življenja pot se moraš v stiski med klečevjem viti.« Shakespeare, *Julij Cezar*, IV. 2)

smeri), ker na njeno kontinuiteto deluje intencionalna zavest ter reže njeno enovitost, tako da razlikuje med *prej* in *potem*. Ne gre več za vprašanje razlikovanja med preteklostjo in prihodnostjo, temveč moramo odslej ločiti dve konceptualni razsežnosti prihajanja-v-bit, tako da se ju ne da zreducirati eno na drugo, ker obe dobita kvalitativno drugačen intencionalni naboj.

Kairos se torej afirmira kot »privilegirani trenutek«, ki v sebi nosi tisto, kar bi glasbeniki poimenovali *fermata*. Za strukturni model *kairosa* sta torej značilni tako togost kot plastičnost, pri čemer je slednja posledica intencionalnega dejavnika, ki je neločljivo povezan s sleherno dejavnostjo bivanja, ki jo »preživimo«. V tem modelu vsak proces prestrukturiranja časa organizira, oblikuje in vsiljuje samega sebe. Ni pretirano trditi, da ni nobenega trenutka »preživetega« časa, ki ni *kairičen*. Ker kairičnost zamenja časovnost, močno poudarja noetični značaj slednje, njen lastni »živeči« značaj pa je v nasprotju s čisto shematično naravo časovnosti. Od tu naprej bomo nekoliko predelali Bergsonovo trditev, da pojem časa izvira iz aplikacije pojma nepovezanega prostora na »živeto« trajanje. V resnici se pojem prostorskeosti zreducira na dimenzionalno funkcionalnost prav prek pojma časovnosti, ki je že sam produkt abstrakcije.

Časovnost in prostorskost sta vsaka na svoj način abstrakciji iz realnosti, ki ima v svojem bistvu opraviti s *kairosom*. Kategorije *kairosa* enako dobro ustrezajo sukcesivnosti in hkratnosti kot ravnema bivanja, dokaz za to pa je dejstvo, da lahko celo prostor »živimo« v časih *kairičnosti*. Na prostorski ravni lahko potegnemo vzporednico med parom kategorij *še ne* in *nikoli več* ter parom *še ne tukaj* in *nikoli več nikjer*. Morda drži, da se sukcesivnost in hkratnost kvazi-funkcionalno zlivata na tej prostorsko-*kairični* ravni in tvorita substrat, na katerega lahko presadimo intencijo, ki omogoča ali vsiljuje strukturo diskontinuitete, tako da dovoljuje enkratnemu in neponovljivemu, da se pojavi in je sprejeto. V tem kontekstu je vse, kar lahko zreduciramo na infinitezimalno, infinitezimalno le po imenu, kajti v resnici ni pomembno infinitezimalno samo po sebi, temveč njegov pomenski naboj.

Naj ponovimo, da se element *kairosa* manj nanaša na maksimalno in minimalno kot pa na optimalno. Zdaj lahko »optimalno« razumemo samo v povezavi z nekim poprejšnjim vrednotenjem, zavestnim ali nezavestnim, se pravi v povezavi z neko predispozicijo. Zatorej postane intencionalni element, ki bo služil za katerikoli zavestni proces strukturiranja ali prestrukturiranja realnosti,

ko se bo zavest hotela vsiliti svetu, tako da si ga bo prilastila, ali ko bo hotela podrediti svet svojim zahtevam in namenom. To razkriva vso globino izrazov kot *premalo*, *ne dovolj* in *nezadostno* ali *preveč*. Izrazi izražajo potrebo, pomanjkanje, opustitev, ali neko polnost, ali preobilje. V isti sapi pa namigujejo, da stopnjevanja ni moč doseči le med *biti bolj polno* in *biti manj polno*, temveč tudi znotraj dejanskih območij, ki jih *označujeta biti bolj polno* in *biti manj polno*. Omogočajo nam, da izrazu *za las* pripišemo njegov polni ontološki pomen, in odpirajo številna okna, skozi katera lahko cenimo enkratno.

3. Zdaj postane najpomembnejši *aksiološki vidik* vprašanja. Odslej *kairičnost* kot strukturalnost ne bo več naša glavna skrb. Če bi bila strukturalna, bi nam omogočila trdno gledišče, ki bi bilo ob vsaki priložnosti enkratno in bi pomagalo vzpostaviti kvantitativno in kvalitativno diskontinuiteto znotraj zaporedja, ki bi bilo že samo diskontinuirano. Namesto tega si moramo zdaj ogledati odločilno naravo te točke in jo povezati s pomenom, ki ga intencionalnost zavesti pripisuje prehajanju iz stanja v stanje in iz situacije v situacijo. V tej luči je vrednost, pripisana *kairosu* kot ključnemu, optimalnemu trenutku, preprosto dejanska objektivizacija intencionalne dejavnosti zavesti, ki poskuša postaviti smerokaze znotraj zaporedja in dejansko tudi znotraj sobivanja, da bi predstavila svoje prednosti in jim vdihnila izraz v odnosu do svojih lastnih možnih načinov delovanja. Še več, aktualizacija trenutka – tistega v prihodnosti, na primer, ne pomeni le približevanje tega trenutka, temveč tudi projekcijo samega bivanja v prihodnost.

138

Kategoriji »prej« in »pozneje« se torej ne zreducirata le na neki velikosti brez pomena, temveč na vrednosti, s tem pa postaneta osrednji točki zanimanja zavesti. Ti točki bi se zlili, če ju ne bi *kairos* – ki ostaja aksiološka točka, kljub temu pa se tesno navezuje na obe osrednji točki zanimanja – naredil nezdružljivi, ker prvi pripisuje status »tistega, v kar še upamo«, drugi pa status »obžalovanega«. Ti dve tonaliteti, ki pripadata emocionalnosti, samo poudarjata dejstvo, da intencionalnost zavesti v bistvu aktualizira vrednosti in da aktivno polje bivanja, ki je implicitno izraženo v tej intencionalnosti, doseže zaključek. Ker se je optimalna *kairična* točka sposobna širiti, lahko znotraj sebe združi celoten pomen aksiološke objektivizacije in trdi, da je sama po sebi resnična in prava vrednost. Odslej bo branila svojo enkratnost in od zunaj delovala na zavest s svojo neustavljivo privlačnostjo. Pred to točko ni nič pomembno, po njej je vse izgubljeno. In zakaj je njen položaj tako pomemben? Ker daje zavesti priložnost, da se ji približuje korak za korakom, potem ko jo je v bistvu

že dosegla. Bliže ko ji prihaja in večji ko so obeti, da se ji bo zdaj zdaj približala, bolj se točka odmika in bolj se verjetnost, da jo bo dosegla, umika v pozabo. Enkratnost tega trenutka je izziv propadanju sveta, ki je artikuliran okrog njega. Ta svet bi zavest prav gotovo pripeljal do srečanja z ničem, če se zavest ne bi bila sposobna odmakniti od sveta, ki je artikuliran okrog popolnoma drugačne referenčne točke – ali natančneje, neke druge vrednosti –, in tako znova dobila oblast nad seboj. Z določenimi omejitvami proces približevanja in oddaljevanja lahko znanstveno ponazorimo z Dopplerjevim učinkom. Dopplerjev zakon ugotavlja spremembe višine tona kot funkcijo gibanja; kot funkcijo vira zvoka, ki se približuje ali odmika v odnosu do opazovalca in je torej tudi (dejansko) funkcija zavesti.

Kairos torej ni nevtralna točka v zavesti, temveč se vzpostavlja kot nujna faza na popotovanju zavesti, najsi se pojavi počasi ali ne. Ker je tako, lahko problem *kairosa* opredelimo v odnosu do glavnih črt, vzdolž katerih deluje zavest. Bodisi kot vrednost, o kateri razmišljamo, jo izživimo ali ustvarjamo, *kairos* zahteva privolitev zavesti, kadarkoli se nahaja nad njo. Med njima ni nikoli nobenega konflikta, temveč ravno obratno, kajti zavest je že po svoji naravi sposobna dojeti strukturo *kairosa*, ki že sama izhaja iz intencionalnosti, se ji ustrezno prilagoditi in poravnati svoje vedenje z zahtevami te strukture. Torej je popolnoma nepojmljivo, da bi lahko obstajala kakšna zavestna dejavnost, ki ne bi mogla biti *kairična*. Enako velja tudi za vse akte zavesti: različne objektivizacije zavesti so organizirane (ali še bolje – »strukturirane«) kairično in njihovo središče gravitacije ima nesporno *kairično* naravo. Različni cilji, ki jih zavest ustvarja hkratno ali zaporedno in vzporedno na različnih ravneh, ustvarjajo intencionalni kompleks, ki je večdimenzionalen, poliedričen in polivalenten. Ta kompleks natančno ustreza večdimenzionalni, poliedrični in polivalentni strukturi zadevnih aktov. To velja celo za najbanalneje in najobrobnejše akte.

Podobno previdno razliko med dvema zaporednima fazama zavestnega vedenja lahko vidimo v vsakem primeru, ki ustreza strukturi *kairosa*, kot smo jo predhodno zasnovali in zavestno izživeli. Poznamo fazo vzpona, ki ustreza oblikovanju nekega dejstva ali stanja, in fazo spusta, ki ustreza degeneraciji, razpadu in propadu tega istega dejstva ali stanja. V tej luči je *kairos* nenehen tečaj, ki hkrati ločuje in združuje dve plati strukturnega skupka dveh faz. Natančna funkcija tega tečaja je zgostiti skupek, pri čemer se ta preseže in hkrati ostane povsem ločena entiteta. To je tisto, kar bi lahko poimenovali

»konkretna optimalna minimalnost«, ki leži tik na osi linije vedenja zavesti in deluje kot objektivizirana širitev te linije. Kot stohastični cilj tega vedenja ga je treba razumeti v smislu *petiteia* (načrtovanega gibanja), ki zagotavlja, da bo približevanje postopno in previdno, ker je tudi samo izraz nenehne budnosti. Intencionalna plat zavesti se torej ustrezno povezuje z naravo *kairosa*, ki je njena vrhovna objektivizirana projekcija. Ta ustreznost je značilna za bivanje na vseh ravneh aksiološke dejavnosti – kot etična in estetična raven, pa tudi kot znanstvena in tehnološka raven. Če vse skupaj strnemo, izraz dinamizma katerekoli človeške družbe poteka po tej poti. Vse, kar moramo narediti, je, da enak model dejavnosti *kairosa* apliciramo na vse te različne dejavnosti in na koncu ugotovimo, da vse vodijo tja (»Vse poti vodijo v Rim«, poznolatinški pregovor).

140

Kot kritična točka, ki jo sklene njegova fermata (s katero se istoveti), *kairos* stoji na vrhu procesa, ki vodi po zaporednih stadijih prek dinamične afirmacije človeške prisotnosti, od bivanja do nebivanja. Toda zdaj je nabit z vsemi lastnostmi, ki jih je podaril slednjemu. Lahko bi ga primerjali s funkcijo, katere vsi parametri so pod določenimi pogoji in v danem trenutki pridobili natančno določene vrednosti, ki ji omogočajo, da doseže svoj optimalni izraz. Ko je trenutek mimo, je funkcija zanimiva le še v akademskem smislu, kar se tiče dejavnosti, za katero je bila zasnovana. Zdaj je oropana smisla in je zreducirana na prazno školjko. *Kairos*, ko pride, deluje kot katalizator katerekoli zavestne dejavnosti, in zavest ponavadi sodeluje v *kairosu*, ko se dvigne kot takšen nespremenljiv proces objektivizacije. To dejanje sodelovanja je v bistvu nenehna zaveza, ki jo sprejme zavest z zvezi s svojo lastno intencionalno dejavnostjo: zaveza, ki jo ta dejavnost natančno izraža.

Kairos je več kot le »trenutek priložnosti«: je odločilni, ključni trenutek v smislu trenutka odločitve in ukrepanja. Vse, kar je bilo prej in kar sledi, je le nadaljevanje tega ukrepanja, v katerem je implicirana celotna eksistenca. Ni treba dodajati, da je tisto, kar omogoča zavesti, da podari svetu natančen pomen, ne da bi šla proti sebi, prisotnost *kairosa*; *kairos* je prizma, skozi katero zavest gleda na svet, in je predpogoj za vstop vanj in zlitje z njim, po tem, ko si ga je naslikala tako, da je postal razumljiv.

* * *

Kakšen sklep lahko potegnemo iz tega razmišljanja? Vsi dokazi na videz kažejo, da je *kairos* – ki je merilo in hkrati vrednota – intencionalna stvaritev

zavesti, in sicer takšna, ki spoštuje naravo resničnega. Še več, je učinkovito sredstvo, ki bivanju omogoči spoznati pomen in pomembnost načina, kako slednje deluje na svet, ker razlikuje med načini »približevanja« in »oddaljevanja«. Tudi ko zavest sledi počasnemu, toda gotovemu zorenju situacij, katerim je predana, in tudi kadar vnaprej zakoliči minimalni in optimalni trenutek, po katerem obstaja tveganje, da bi se te situacije razkrojile, se še naprej približuje temu trenutku, ki ima odslej status objektivnega podatka, ki lahko poveže objektivno stvarnost z živeto stvarnostjo. Sledi, da kategoriji *še ne* in *nikoli več* nista zgolj abstrakciji, temveč dober prikaz strukture intencionalnosti zavesti, ki je že po sebi izraz strukture dejavnosti bivanja. Kairični odnos je globoko zakoreninjen v človeški stvarnosti. Ker je tako – kadarkoli si želimo ustvariti avtentično sliko dejavnosti zavesti v vseh njenih možnih vidikih, imamo nujno pravico zamenjati statični sistem in tradicionalne časovne kategorije z dinamičnim sistemom in *kairičnimi* kategorijami.

Prevedla Lili Potpara

ČAS IN UMETNIŠKO DELO: PREMISLEK HEIDEGGROVE AUSEINANDERSETZUNG Z NIETZSCHEJEM*

»Nietzsche ist ein Übergang-«¹ **143**

Najbrž je najbolj sporen vidik Heideggrovega predavanja o Nietzscheju, ki ga je imel v letih 1936-37 z naslovom *Der Wille zur Macht als Kunst*, njegovo razumevanje volje do moči kot bistvene enotnosti, ki podpira vsako dejansko mnogoterost. Heidegger pravi: »Volja do moči ni nikoli hotenje po posamezni dejanski [*Wirklichen*] stvari.** Zajema bit in bistvo bivajočega; sama je ravno to.«² Zdi se, da razume Heidegger voljo do moči kot dano bistvo, v katerem temeljijo vsa določena individualna razmerja. Takšno razumevanje je brez

* Članek bo objavljen tudi v *Heidegger Studies* 2002.

¹ M. Heidegger, *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst* (Frankfurt: Klostermann), 1985, str. 278.

** entity

² Reference na Heideggrova predavanja o Nietzscheju so podane v oklepaju (N) skupaj s številko strani: *Nietzsche*. Martin Heidegger, vol. 1 & 2, prev. David Krell (San Francisco: Harper Collins), 1991. Reference na verzije teh predavanj v *Gesamtausgabe* bodo pridržane za gradivo, ki je bilo v verziji *Neske* leta 1961 izpuščeno ali spremenjeno in je označeno z (NWM) in (NMG), ki napotujeta na: Bd. 48 *Gesamtausgabe*, »Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst«, (Frankfurt: Klostermann), 1985, in Bd. 44 *Gesamtausgabe*, »Nietzsches metaphysische Grundstellung im abendländischen Denken: Die ewige Wiederkehr des Gleichen, Klostermann, Frankfurt 1986. Vsi prevodi iz *Gesamtausgabe* so moji.

dvoma v nasprotju s skoraj vsemi Nietzschejevimi opisi volje do moči, kjer utemeljujejo videz enotnosti razmerja razlike. Pri Nietzscheju nista enotnost in bistvo nikoli izvorna, temveč sledita genealogijam postajanja in razlike.

Po letu 1961, ko je bil objavljen Heideggrov *Nietzsche*, so ga številni komentatorji kritizirali, češ da je zameglil prvenstvo mnogoterosti in razlike v Nietzschejevih opisih volje do moči. Najznačilnejša predstavnika te kritike sta Michel Haar in Wolfgang Müller-Lauter:

[Heideggrova] redukcija volje do moči na bistvo spregleda in zamolči Nietzschejevo kritiko tradicionalnih pojmov bistva, substance, subjekta in identitete. Pri Nietzscheju ni nobenega bistva v platonskem smislu *eidōs*, se pravi v smislu stalne enotnosti, ki bi bila pred vsako mnogoterostjo (Haar 1996, str. 125).

144

Po [Heideggrovi] interpretaciji volja do moči ni zoperstavljen drugim kvantitetam moči,* drugim voljam do moči, marveč se razvija znotraj svoje edinstvenosti. Samo-zadostno se giblje v območju svoje lastne biti. [...] Po Heideggrovi ni potemtakem določena »samo-potrditev« nič drugega kot »izvorna potrditev bistva.« [...] Predvsem pa je treba odločno zavrniti Heideggrovo tezo, da je volja do moči vedno »bistveno volja ... nikoli hotenje po posamezni dejanski stvari« (Müller-Lauter 1999, str. 20).

V tem tekstu bom skušal pokazati, da so neustrezna vsa tista razumevanja Heideggra, ki reducirajoče esencionalizirajo pomen volje do moči, kajti enotnost, s katero definira Heidegger voljo do moči kot bistvo, nima tradicionalnega pomena *eidōs*, temveč enotnost bistva, ki ima svoj izvor v razliki. Enotnost, ki jo pripisuje Heidegger volji do moči kot umetnosti, bi morali razumeti v smislu enotnosti, porojene v trenutku ustvarjanja, ki utemeljuje in določa posamezno obliko zgodovinske eksistence. Ta pomen enotnosti ni niti statičen niti transhistorično dan. Prej bi lahko rekli, da je skrajno naključen in pomaknjen na ustvarjalni prelom z vsemi eidetskimi danostmi v *kairoso Augenblicka* Nietzschejevega večnega vračanja.

Moja argumentacija takšnega razumevanja je sestavljena iz treh delov. V prvem izhajam iz trditve, da bi morali pomen bistva v Heideggrovem razumevanju volje do moči kot umetnosti interpretirati v kontekstu njegovega razumevanja

* Power-Quanta.

zgodovinskega pomena umetnosti. Ta kontekst interpretiranja njegovega razumevanja volje do moči je v sekundarni literaturi pogosto spregledan. Brez dvoma je eden od razlogov za to v tem, da se je Heidegger, ko je leta 1961 urejal ta predavanja za verzijo *Neske*, odločil, da številne odlomke o zadevni tematiki spremeni ali izpusti. Ker bi rad predstavil dejansko osrediščenost navedene problematike v njegovi razlagi volje do moči, bom pogosto citiral popolnejšo verzijo rokopisov omenjenih predavanj iz *Gesamtausgabe*.

V drugem delu pokažem, kako je ta zgodovinska dimenzija umetnosti kot volje do moči utemeljena na izkušnji izvorne temporalnosti v Nietzschejevem večnem vračanju. Nujna je razgrnitev pomena umetnosti v izrazih časa, kajti po Heideggru izhaja pomen volje do moči v zadnji instanci iz prvotnega smisla temporalnosti, kakor je opisan v Nietzschejevem premisleku večnega vračanja: »[...] volja do moči nima drugega izvira kot večno vračanje, pri čemer nosi znamenje svojega izvora vedno s sabo, kot tok svojega vira« (N, str.81). Potemtakem je pomen volje do moči kot umetnosti v zadnji instanci sestavljen iz določil razlike med prozaičnim in primordialnim smislom časa. Ti dve obliki časa sta prozaični »zdaj« *chronosa*, ki je temeljna enota historiografije, in bolj primordialni moment *Augenblicka*, v katerem se prekine kontinuiteta zgodovinske tematizacije.

Ob interpretiranju volje do moči v luči temporalnosti, ki jo določa, pridem do sklepa, da enotnost volje do moči kot bistvo, v skladu s Heideggrovim razumevanjem, ne oporeka Nietzschejevemu razumevanju bistva kot funkcije razlike. Smisel razlike, ki je osnova enotnosti umetniško utemeljene zgodovinske eksistence, je mogoče najti v kairološki temporalnosti ustvarjanja, ki je zadnja podlaga Heideggrovega razumevanja volje do moči kot umetnosti. V luči premislekov volje do moči kot umetnosti sklenem s predlogom za razrešitev Heideggrovih enigmatičnih opisov začetne Nietzschejeve zavzetosti kot artikulacijo razlike [*Auseinandersetzung*] med Nietzschejevo in Heideggrovo lastno mislijo.

I

V luči izvornih rokopisov predavanj, ki se precej razlikujejo od izdaje *Neske* iz leta 1961, vendar pa so ostali do danes v angleščini nedostopni, je postal pomen bistva v Heideggrovem razumevanju volje do moči kompleksnejši. V prej

navedenem odlomku, ki ga citira Müller-Lauter, se nahaja pomembna sprememba izvornika. Odlomek bi se moral glasiti: »Samo-potrditev [...] je vedno vračanje v svoje bistvo, k izvoru.* *Samo-potrditev je izvorno preoblikovanje bistva.*« [*Selbstbehauptung ist ursprüngliche Wesensverwandlung.*] (NWM, str. 70) Kaj je tukaj takega na pomenu bistva, da njegova potrditev sovпада z njegovim preoblikovanjem? Odločilno je razumevanje tega, kaj misli s to potrditvijo Heidegger, kajti smisel le-te je v njegovi razlagi volje do moči kot umetnosti izenačen s pomenom omogočanja in ustvarjanja. Heidegger poudari, da se pri tem, ko pripisujemo volji do moči ustvarjalnost: »[...] pogosto zdi, da namigujemo na to, da se v njej in z njo nekaj proizvaja. Odločilna pa ni produkcija v smislu izdelovanja** [*Verfertigen*], temveč postavitev*** in preoblikovanje [*Verwandeln*], napraviti nekaj drugače [*anders*] kot..., bistveno drugače. Iz tega razloga je za ustvarjanje bistvena potreba po uničevanju« (N, str. 61). Tega odlomka ne smemo interpretirati na ravni zgolj ontičnega smisla preoblikovanja, temveč kot opis možnosti prehajanja iz ene zgodovinske oblike eksistence v drugo.

146

Heideggrov navidezno paradoksn opis samo-potrditve volje do moči kot hkratnega preoblikovanja je razumljiv, če je podan v izrazih kontinuitete in preoblikovanja, navzočih v njegovem pojmovanju zgodovinskega bistva umetnosti. Prvič, na kontinuiteto bistva je potrebno gledati kot na stalno potrebo po zgodovinsko utemeljenem razmerju do bivajočega.**** Drugič, smisel preoblikovanja znotraj tega bistva bi morali razumeti kot prehod med različnimi *oblikami* zgodovinske eksistence. Isti smisel kontinuitete, ki se opira na globljo zmožnost preoblikovanja, zrcali Heideggrovo lastno razlago umetnosti, kot zmožnosti zgodovinskega preoblikovanja, v prvi predstavljeni različici *Der Ursprung des Kunstwerkes*, ki je izšla novembra 1935 in potem spet januarja 1936: »Ponovitev začetka pomeni vedno preoblikovanje izvornega začetka, istega in vendar spet drugačnega.« [*Die Wiederholung des Anfanges ist immer eine Verwandlung des anfänglichen Anfanges, dasselbe und doch gerade wieder ein Anderes.*]³ Domet smisla tega preoblikovanja je mogoče misliti na ravni pomena bivajočega v celoti ***** znotraj posamezne zgodovinske epohe.

* A going back into its essence, into the origin.

** Manufacturing.

*** Taking up.

**** Beings, tj. bivajočih, bitij.

³ Heidegger, *De l'Origine de l'œuvre d'art*, Première version (1935), texte allemand inédit et traduction française par E. Martineau, Authentica, Paris 1987, str. 46. Vsi prevodi tega teksta in osnutka

V tem prehodu je pomen ponovitve [*Wiederholung*] očitno tudi paradoksalen, kajti zdi se, da sugerira smisel replikacije, ki je obenem preoblikovanje. Ta smisel ponovitve, ki je obenem preoblikovanje, bi morali razumeti kot ustvarjalen spoprijem s preteklostjo, zunaj njenega temelja v izvorni temporalnosti. Za Heideggra ni smisel *Wieder-holung* nikoli preprosto vračanje nečesa preteklega, temveč je bistvenejše odločilno soočenje z zgodovinskostjo, ki se dogaja v *Augenblicku* pristno prisotnega. Smisel soočenja s preteklim, ki je obenem prehod [*Übergang*] k novim možnostim, tvori ključno točko razumevanja bližine med Heideggrom in Nietzschejem. Na to razmerje se bom navezal v zadnjem delu.

Heideggrovo razumevanje volje do moči kot bistvene določitve pomena biva-jočega bi bilo treba izraziti na način, na kakršen razumeta z Nietzschejem umetnost kot zmožnost* utemeljitve kontinuitete zgodovinskega obdobja: »Prva in vodilna temeljna izkušnja umetnosti same ostaja izkušnja njenega pomena za utemeljitev zgodovine, in da je njeno bistvo v tovrstnem pomenu. Potemtakem je treba osredotočiti pozornost na ustvarjalca, umetnika. Nietzsche izrazi zgodovinsko bistvo umetnosti v svojem zgodnjem obdobju z naslednjimi besedami: 'Kultura lahko napreduje le na osnovi osredotočenja na pomembnost umetnosti ali umetniškega dela'« (N, str. 140).⁴ Heideggrova interpretacija ustvarjanja v Nietzschejevemu pojmovanju umetnosti je osnovana na njegovem lastnem razumevanju umetnosti kot bistvene zmožnosti utemeljitve zgodovine. To bistveno temporalno razumevanje ustvarjanja zelo jasno prehaja v njegovo interpretacijo Nietzschejevega opisa umetnosti kot nihilizmu zoperstavljenega gibanja.

so moji. Heideggrov opis umetnosti kot preoblikovanja in ponovne utemeljitve določene oblike zgodovinske eksistence je prav tako jasno navzoč v zgodnejšem osnutku: »Potemtakem ne obstajajo sodobna dela, ki bi bila umetniška, temveč veljajo za dela umetnosti le tista, ki delujejo na tak način, da preoblikujejo in vtisnejo merilo svoje epohe *same*.« [Daher gibt es keine zeitgemäßen Werke, die Kunstwerke wären, sondern nur jene Werke sind solche der Kunst, die so am Werk sind, daß Zeit *sich* gemäß machen und verwandeln.] *Heidegger Studies*, vol. 5, 1989, str. 15.

***** Beings as a whole.

* A power.

⁴ Heideggrov citat je iz neobjavljenih zapiskov iz leta 1873, združenih pod naslovom: »*Filozof kot zdravnik kulture*« (*The Philosopher as Cultural Physician*). Enako stališče je zastopal Nietzsche leto poprej v *Rojstvu tragedije*: »Toda brez mita izgubi vsaka kultura tisto zdravo naravno zmožnost svoje ustvarjalnosti: le horizont, ki je določen z miti, dopolni in združi celotno kulturno gibanje.« Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*. (prev.) Walter Kaufmann, Vintage, New York 1967, str. 135.

Nihilizem, katerega priča naj bi bil po Heideggru Nietzsche, ni bila zgolj ena pesimistična *Weltanschauung* med mnogimi, temveč prej sam notranji dogodek zahodne zgodovine: »Z nihilizmom misli Nietzsche tisto zgodovinsko gibanje, tj. dogodek [*das Ereignis*], v katerem se najvišje vrednote razvrednotijo, v katerem so uničeni vsi cilji [...]« (N, str. 156). Nietzschejevo razumevanje umetnosti kot odziv na nihilizem za Heideggra ne predstavlja zgolj artistično izoblikovane ontologije ali plehkega esteticizma. Nietzsche vidi umetnost, ki si jo je zamislil ob soočenju z nihilizmom kot napredujoči *zgodovinski* dogodek, prej v njeni zmožnosti, da prekine in preoblikuje temelje zgodovinske eksistence same. Po Heideggru se je Nietzsche obrnil k: »[...] umetnosti v njeni zgodovinski določitvi kot nihilizmu zoperstavljenega gibanja [...]« (N, str. 91), ker se je izkazalo, da najvišjim vrednotam manjka: »[...] ustvarjalna in povezovalna moč za utemeljevanje človeške zgodovinske eksistence na bivajočem v celoti« (N, str. 90). Umetnost postane nihilizmu zoperstavljeno gibanje, ker se zoperstavlja sodobni fragmentaciji eksistence, s tem ko ponuja: »[...] pripravo in utemeljitev meril in zakonov zgodovinske, razumske eksistence« (N, str. 92). Ta skrajni smisel ustvarjalnosti v Nietzschejevi metafiziki je pred-videl Heidegger kot možnost izoblikovanja in določitve enotnosti zgodovinske epohe.

148

Heidegger opisuje na osnovi zgodovinsko utemeljene zmožnosti umetnosti Nietzschejev razmislek o pomenu ustvarjalnosti kot vprašanje: »[...] naslovljeno na zgodovino umetnosti* v bistvenem smislu, kot vprašanje, ki participira pri oblikovanju bodoče zgodovine Daseina« (N, str. 156). Z zgodovinskim bistvom umetnosti Heidegger ne misli, da lahko postane umetnost predmet zgodovinskega študija, temveč da lahko umetnost odpira in ohranja posamezna epohalna razumevanja bivajočega v celoti: »Vélika umetnost in njena dela so vélika v svojem zgodovinskem pojavljanju in biti, kajti v človeški zgodovinski eksistenci izpolnijo odločilno nalogo: na delom ustrezen način manifestirajo tisto, kar bivajoče v celoti je, ohranjajoč tovrstno manifestacijo v delu« (N, str. 84). Čeprav je to v sekundarni literaturi pogosto spregledano, pa razume Heidegger Nietzschejev razmislek o umetnosti kot: »[...]boj za možnost vélike umetnosti [...]« (N, str. 127). V izrazih tega istega boja za »véliko umetnost« pa je postavil Heidegger v prvi različici *Der Ursprung des Kunstwerkes* vprašanje o umetnosti. Nedvomno je potegnil to paralelo z Nietzschejem na osnovi ontološkega smisla boja v svojih prvotnih ocenah ustvarjalca kot možnega

* Art history, umetnostne zgodovine.

»samo-izničujočega prehoda« [*selbst-vernichtender Durchgang*],⁵ ki naj bi utemeljil novo obliko zgodovinske eksistence.

V začetnem paragrafu v *Der Wille zur Macht als Kunst* Heidegger naznani, da se bo osredotočil na zgodovinski vidik Nietzschejevega razmisleka o umetnosti s citiranjem njegovega še ne objavljenega zapiska iz leta 1872:

»Obstajajo časi velike nevarnosti, v katerih se pojavi filozof – obdobja, ko se vrta kolo vse hitreje – , ko stopijo filozofi in umetniki na mesto ugašajočega *mythosa*. So precej pred svojim časom, kajti pozornost sodobnikov [*Zeitgenossen*] pritegnejo le prav počasi« (N, str. 3).

Stavki pred tem citatom se glasijo takole: »Območje filozofa in umetnika se nahaja iznad hrupa sodobne zgodovine [*Zeitgeschichte*], onstran nuje.* Filozof kot *zavora na kolesu časa*.«⁶ Umetnik in filozof sta v tem odlomku določena z razliko med prozaično tematizacijo zgodovinskega napredka in bolj izvorno dimenzijo časa, ki ni merjen s krono-loško tematizacijo. V zadnjem paragrafu predavanja se vrne Heidegger k istemu kontrastu med zgodovinsko tematizirano temporalnostjo in globljim kairološkim momentom, v katerem je takšna kontinuiteta uničena in predelana. Kakor koli že, tale celoten sklepni paragraf je bil v izdaji *Neske* izpuščen:

»Le védenje, ki izhaja iz izvornih temeljev in vprašanj, omogoča trden pogled in odločnost do najnevarnejših nihilističnih sil – tj. tistih, ki se skrivajo izza buržuazne kulturne 'dejavnosti' ter umetniških in religioznih reformnih gibanj. Prav nič ne pomagajo tej veličini tisti, ki se obračajo k temu, kar je bilo do sedaj veliko, kajti zanikajo njen najgloblji temelj: nujnost ustvarjanja. Ne zmorejo prenesti tega, kar je za ustvarjanje bistveno: nujnost uničevanja. Največje uničevanje pa nosi na sebi prav ustvarjalec sam. Najprej mora prenehati biti svoj lastni sodobnik [*Zeitgenosse*], kajti še najmanj pripada samemu sebi, prej postajanju biti. Poznavanje usode ustvarjalca, v povezavi z vednostjo o smrti

⁵ M. Heidegger, *Vom Ursprung des Kunstwerkes. Erste Ausarbeitung*, Heidegger Studies vol. 5, 1989, str. 6.

* Necessity, ali potrebe.

⁶ Friedrich Nietzsche, *The Philosopher: Reflections on the Struggle Between Art and Knowledge* (Filozof: refleksije o sporu med umetnostjo in vedenjem), v *Philosophy and Truth Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870's*, (ur. in prev.) Daniel Breazeale, Humanities Press, New Jersey 1979, str. 6.

Boga, je bilo tisto, kar je Nietzscheju, *Daseinu* misleca, omogočilo véliko gotovost sredi vsakega preloma in prevrata« (NWM, str. 274).⁷

Razlog, zakaj pojmuje Heidegger Nietzschejevega ustvarjalca kot nekoga, ki ni več svoj lastni sodobnik, je mogoče pojasniti le z zgodovinskim bistvom vélike umetnosti, ki tvori ozadje Heideggrovega razumevanja volje do moči. V prvi objavljeni različici *Der Ursprung des Kunstwerkes* pravi: »Véliká umetnost ni nikoli najnovejša [*zeitgemäÙe*] umetnost. Umetnost je vélika tedaj, ko, ob popolnem razkritju svojega bistva v svojem delu, postavi resnico, ki postane merilo zgodovinskega obdobja.«⁸ V Heideggrovem razumevanju ustvarjalnosti v razmerju do Nietzschejeve izkušnje smrti boga pa je sporen smisel ustvarjanja, ki ga je iskal Nietzsche kot odgovor na pojemajočo moč *mythosa*, da bi združil in utemeljil zgodovinsko eksistenco.

150

V nekem drugem razdelku, ki je bil v verziji *Neske* izpuščen, Heidegger pravi: »Nietzsche si je vzel za izhodišče spoznanje, da brez Boga in bogov zgodovinski *Dasein* ni možen« (NWM, str. 191). S to izjavo ne misli tega, da mora biti *chronos* zgodovinskega časa ponovno utemeljen na véčnosti onto-teologije, temveč da je razumel Nietzsche umetnost in religijo kot vira prekinitve in preroditve nasproti zapori, do katere pride, ko se v mediju kronološkega časa pretehtajo možnosti. Po Heideggru je najgloblji pomen umetnosti, tj. ustvarjanja kot volje do moči, fundamentalna možnost prehoda v novo zgodovinsko obliko življenja. Ravno glede na ta skrajni smisel prehoda onstran izčrpanosti sodobne epohe, določene s smrtjo Boga, je razumel smisel ustvarjanja v skladu z voljo do moči kot: »[...] pripravljenost pripravljenosti za bogove« (N, str. 200). V istem smislu pripravljenosti za prihod božanstva citira iz *Antikrista* vodilno misel celotnega predavanja: »Skoraj dva tisoč let in niti enega novega boga!«

Čeprav razume Heidegger Nietzschejevega »umetnika-filozofa« kot: »[...] umetnika v podeljevanju oblike bivajočemu v celoti« (N, str. 73), smisla tega oblikovanja ne smemo razumeti kot proizvod estetsko tematiziranega subjekta.⁹

⁷ Provokativno diskusijo o tem odlomku najdeš v dodatku z naslovom: »*On the Editing of Heidegger's Nietzsche Lectures*« v: Gregory Fried's, *Heidegger's Polemos*, Yale, New Haven 2000.

⁸ *Ibid.*, *De l'Origine de l'œuvre d'art*, str. 48.

⁹ S pomočjo opuščениh in skrajšanih odlomkov iz rokopisov predavanj nam Heidegger prikrije stopnjo, do katere je uvidel Nietzschejev premislek umetnosti kot segajoče onstran estetike in zarisujoče preoblikovanje na ravni biti. Na primer, v odlomku o velikem stilu v izdaji *Neske* beremo:

Heidegger ne interpretira Nietzschejevega ustvarjalca kot estetskega subjekta, kajti zgodovinska prekinitev, do katere pride v trenutku ustvarjanja, razumljena kot odločitev o samem pomenu biti, je pred vsako estetsko tematizacijo ustvarjalca. To je tudi razlog, zakaj pripisuje Heidegger umetnosti premestitev totalnosti *Daseina* v ustvarjalno tveganje: »[...] umetnost postavi celoto *Daseina* v odločitev ter jo tam ohranja« (N, str. 125). Ontološke konstitucije ustvarjalca po Heideggru ni mogoče razložiti s pomenom, ki je dan bivajočemu v ustvarjalčevi sočasni epohi. Ustvarjalec zgodovinsko določene umetnosti je prej *bistveno* oblika* prehoda, kajti sam mora biti vedno prvi, ki je preoblikovan v luči novega zgodovinskega merila, postavljenega z ustvarjanjem. Zdi se, da se Heidegger opira ravno na to formulacijo, ko opisuje ustvarjalca kot voljo do moči.

Heidegger določi podobo ustvarjalca pri Nietzscheju kot fundamentalno ekstatično gibanje k možnostim. Smisel ekstaze, ki pomeni v zadnji instanci ekstatični značaj izvorne temporalnosti, je bistvenejši od vsakega specifičnega ontičnega vidika ustvarjanja. Potemtakem je Heidegger s svojim razumevanjem umetnikov in ustvarjanja pri Nietzscheju dedič iste sistematične premestitve vseh tematizacij telesa, življenja, fizične moči, kar je cena za njegovo lastno privilegiranje ekstatičnega značaja človeškega bitja. Vendar pa si kaže zapomniti, da nima ustvarjanje, ki je sporno pri Heidegrovem soočenju z Nietzschejem, nobene povezave z estetskim. Sporen je prej transestetski smisel ustvarjanja, ki je po Nietzschejevemu razumevanju lasten človeku kot v *bistvu* gibanju transcendence k novim možnostim.¹⁰

»Na prvi pogled je Nietzschejeva misel o umetnosti estetska; po svojem najglobljem hotenju je metafizična, kar pomeni, da je definicija biti bivajočega« (N, str. 131). Namesto: »je definicija biti bivajočega«, v rokopisu beremo: »je treba uvideti miselni dosežek preoblikovanja biti, v kateri je mogoče razumeti glede na to določitev bistvo umetnosti same« [...] es ist Er-denken, das denkerische Durchsetzen einer Wandlung des Seins, das Wesen der Kunst selbst angesetzt auf diese Bestimmung.] (NWM, str. 160).

* figure, podoba

¹⁰ Ta smisel transcendence v človeškem bistvu se najbrž najjasneje prikaže v Zarastrovem opisu: »V človeku je veliko to, da je most in ne cilj; na njem je ljubezni vredno to, da je *pot-čez* (a going-across) [ein Übergang] in *pot-navzdol* (a down-going) [ein Untergang].« Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra* (Tako je govoril Zarathustra), (prev.) R. J. Hollingdale, Penguin, Baltimore 1961, str. 44. Ob zaključku svojega predavanja *Die Grundbegriffe der Methaphysik* iz leta 1929–30, si Heidegger jasno prisvoji ničejansko podobo bistva človeka kot prehoda: »Tako vržen v tem metu je človek *prehod* [Übergang], prehod kot fundamentalno bistvo pripetljaja (occurrence). Človek je zgodovina, ali bolje, zgodovina je človek. Človek je v tem prehodu prevzet in zato bistveno »odsoten«. Odsoten v fundamentalnem smislu – nikoli preprosto priročen (at hand), temveč odsoten v

Razlog, zakaj ni utemeljil Heidegger pomena ustvarjanja v kakšnih Nietzschejevih pogosto fizikalističnih, in zares fizioloških, zasnovah umetnika, je v tem, da so v dogodku stvarjenja te ontične upodobitve umetnika same odprte za redefinicijo v luči novega zgodovinskega merila bivajočega, ki ga ustoliči ustvarjalec. Kot takšne ne podpirajo dogodka stvarjenja kot svojega temelja. Vse ontične tematizacije umetnika so redefinirane iz samega dogodka stvarjenja. V tem smislu je razumel Heidegger zgodovinsko preoblikovanje, do katerega pride pri ustvarjanju, kot enako *destrukcijo* sodobnega pomena bivajočega. To razumevanje ustvarjalca kot bistvene možnosti prehoda in destrukcije je utemeljeno v izvorni odprtosti samega časa.

152

Zaključni *topos*, na katerem določi umetnika kot utelešenje volje do moči, tvori pred-kronološka stran trenutka, po Heideggru fundamentalne ontologije, ki je bila samo ekstatično bistvo časa. Ustvarjalec je prehod [*Übergang*] med specifičnimi oblikami zgodovinske eksistence, kajti kot nekdo, ki stoji v trenutku izvorne temporalnosti, je ekstatični temelj začetka nove oblike zgodovinske eksistence. Ustvarjalca vélike umetnosti ni mogoče reducirati na interpretacijo v izrazih njegove sočasne epohe, kajti v trenutku ustvarjanja je uničeno* prav to sodobno razumevanje bivajočega in nadomeščeno z novo zgodovinsko določitvijo pomena bivajočega. Ravno tako ni smisel destrukcije, ki jo prestaja ustvarjalec, zgolj obrat ali preokret preteklega. Na to soočenje s preteklim, zamišljeno kot preoblikovanje [*Verwandlung*], ki se nahaja v Nietzschejevi viziji *Augenblicka* izvorne temporalnosti, lahko gledamo tudi kot na razlog, zakaj se Nietzsche v Heideggrovih uvodnih predavanjih ne kaže kot zgolj obrat platonizma, ki določa zgodovino zahodne misli.

Glede na Nietzschejevo retoriko preobračanja platonistične tradicije se Heidegger vpraša: »Katera metamorfoza ji leži v osnovi?« (N, str. 211. [*Welche Verwandlung liegt der Umdrehung zugrunde?*]) Razlog, zakaj ni Nietzschejeva misel zgolj preobrnitev platonistične podreditve umetnosti resnici, je v tem, da zasnuje Heidegger pomen ustvarjanja pri Nietzscheju kot preoblikovanje, ki ni ujeto v zgodovinske ocene napredka, spremembe ali obnovitve. Nietzschejeva

svojem bistvu, v svojem *bistvenem biti proč*, premeščen v *bistveno bivšost* (essential having been) ali *prihodnost* – [...]« Martin Heidegger, *The Fundamental Concepts of Metaphysics*, (prev.) W. McNeill in N. Walker, Indiana Univ. Press, Bloomington 1995, str. 366. V predgovoru k izdajam *Neske* je označil Heidegger leto 1930 kot leto, z začetkom katerega je mogoče videti soočenje z Nietzschejem kot osvetlitev poti k *Pismu o humanizmu*.

* Overturned.

vizija o novem razmerju med umetnostjo in resnico je prej misel, ki izhaja iz smisla preoblikovanja, ki odpira na novo utemeljeno zgodovinsko epoho: »V skladu s svojim bistvom se umetnost in resnica sami po sebi stekata skupaj v območju nove zgodovinske eksistence« (N, str. 161). To novo razmerje je utemeljeno na zmožnosti ustvarjalca, da ustoliči novo zgodovinsko obliko eksistence v trenutku izvorne temporalnosti. Če hočemo priti do Heideggrove zadnje določitve pomena volje do moči kot umetnosti, moramo razložiti Nietzschejevega ustvarjalca kot v bistvu prehod in destrukcijo, s temporalnostjo *Augenblicka* v njegovem pojmovanju večnega vračanja.

II

Drugo predavanje o Nietzscheju, ki se osredotoča na misel o večnem vračanju, je imel Heidegger v poletnem semestru 1937. Tukaj se lahko že vidi, kako smisel izvorne temporalnosti, ki se razkriva v tej misli, določa predstavitev volje do moči v prvotnem predavanju. Ob začetku prvega predavanja opiše temporalnost večnega vračanja kot razkritje: »[...]skritega bistva časa« (N, str. 20). Brez dvoma je to napotilo na Nietzschejevo vizijo *Augenblicka* kot trenutka odločitve, do katerega pride v ekstazi izvorne temporalnosti. Čeprav je imel drugo predavanje o Nietzscheju leta 1937, ocena ekstatične temporalnosti, ki je temelj volje do moči, že določa njegovo razumevanje volje do moči iz prvotnega predavanja.

Na začetku prvega predavanja Heidegger pravi: »Kdor pozabi misliti misel večnega vračanja skupaj z voljo do moči kot tisto, kar je treba pristno in filozofsko misliti, temu se izmakne ustrezno dojetje metafizičnega dometa doktrine volje do moči v njenem polnem obsegu« (N, str. 21). V drugem predavanju nedvoumno ponovi to razmerje: »*Volja do moči, v svojem bistvu in v skladu s svojo notranjo možnostjo, je večno vračanje enakega*« (N, str. 203). Seveda tega ne smemo razumeti kot zgolj izenačitev volje do moči z večnim vračanjem. Prej gre za to, da določa večno vračanje voljo do moči v njeni notranji možnosti, s tem ko se smisel ustvarjanja, kot prehod iz ene zgodovinske oblike v drugo, opira na izvorno temporalnost *Augenblicka* kot svoj pogoj možnosti. Z drugimi besedami, prvotna ekstaza časa sama je mesto Heideggrove ocene ustvarjanja kot zgodovinskega preoblikovanja in prehoda.

Heidegger utemelji svoje razumevanje izvorne temporalnosti pri Nietzscheju z odlomkom iz *Tako je govoril Zaratustra* z naslovom: »O prikazni in uganki«. V

tem odlomku govori Zaratustra o postanku pri vhodu, na katerem piše »Trenutek« [Augenblick] in kjer vidi dve poti, ki se raztezata pred in za njim kot neskončni stezi prihodnosti in preteklosti. Za Heideggerja je pri tem prehodu pomembno dejstvo, da govori Zaratustra o teh poteh kot križajočih se [stoßen]. Smisel tega križanja ni viden tistim, ki omeji pogled na razmerje med prihodnostjo in preteklostjo, znotraj *Augenblicka*, s prozaičnim zaporedjem »zdajev«. Po takšni oceni bi morala teči prihodnost skozi pričujoči trenutek in v preteklost, brez vsake možnosti stika.¹¹

Heidegger interpretira Zaratustrov pogled na spor med prihodnostjo in preteklostjo v *Augenblicku* kot soočenje s preteklostjo iz njenega temelja v odprtosti izvorne temporalnosti: »Kdor stoji v Trenutku, dopušča, da pride tisto, kar se samemu sebi upira, v navzkrižje, vendar ne v zastoj, s kultiviranjem in podpiranjem spora [*Widerstreit*] med tistim, kar mu je dodeljeno kot naloga, in tistim, kar mu je bilo dano kot njegova obdaritev. Videti Trenutek pomeni stati v njem« (N, str. 57). Zanimivo je, da se besedilo v rokopisu nadaljuje: »Stati v trenutku uvida pomeni izstopiti v razsežnost dovršene sedanosti in njene zgodovinskosti« [*Im Augenblick stehen, ist aber gerade: in die ganze Weite der erfüllten Gegenwart und ihre Geschichtlichkeit hinausstehen.*] (NMG, str. 59). Heidegger določi nazadnje s temi možnostmi odločitve o zgodovinskosti najglobljo sovisnost volje do moči in večnega vračanja: »Ustvarjati, v smislu ustvarjanja onstran samega sebe, pomeni najbistveneje tole: stati v trenutku odločitve [*Augenblick der Entscheidung*], v katerem je tisto, kar je doslej prevladalo, naša obdaritev, usmerjeno k zasnovani nalogi« (N, str. 203).

154

Po Heideggerju je pomen volje do moči kot umetnosti utemeljen na podobi ustvarjalca kot ekstatičnega razprtja same temporalnosti. Če pojmuje voljo do moči tudi kot bistvo bivajočega, kakšna je potem narava tega bistva v razmerju do njene notranje določitve z ustvarjalčevo zmožnostjo zgodovinskega preoblikovanja v izvorni ekstazi samega časa? V nasprotju s tradicionalno predstavo bistva kot *hypokeimenona*, ki vztraja za vsemi spremembami in pojavi, pa enotnost volje do moči kot bistva ni nepretrgana v smislu tradicionalnega meta-

¹¹ Smisel ponovitve [*Wiederholung*], ki jo pripisuje Heidegger Nietzschejevemu razmisleku o vračanju znotraj *Augenblicka*, se približa eksistencialnemu smislu ponovitve, ki karakterizira Dasein v obdobju zgodnje fundamentalne ontologije. Iz te perspektive lahko vidimo pomen Nietzschejeve *Auseinandersetzung* kot konfrontacijo z vztrajnostjo [*Ständigkeit*] Daseina v njegovi eksistencialni zmožnosti odločitve. Cf. *Sein und Zeit*, str. 264, 308, 386.

fizičnega bistva. Po Heideggrovem razumevanju je morda volja do moči, kot bistvena določitev bivajočega, bolje izražena kot posebna zgodovinska kontinuiteta, ki je vedno pomaknjena na globljo zmožnost in nujnost preoblikovanja. Z drugimi besedami, zgodovinska kontinuiteta, nujna za zdravje kultur in posameznikov, vsebuje globljo potrebo po destrukciji in rekonfiguraciji v smislu ustvarjanja onstran celote kake zgodovinske epohe.

Ta zmožnost metamorfoze je sposobnost ustvarjalca, da se sooči z zgodovino in ponovno utemelji zgodovino iz ekstatične temporalnosti, ki razpira možnost same zgodovinske kontinuitete. Po Heideggru je ta neizčrpna zmožnost prehoda ravno tako osnova za Nietzschejevo upodobitev človeškega bistva kot *Übermenscha*. Zanj je Nietzschejeva vizija *Übermenscha* izraz temporalnega značaja človeka kot v bistvu zmožnost tradicije in prehoda. To je napovedano na koncu prvega predavanja, ko Heidegger naznani, da je podoba *Übermenscha* tista, ki: »[...] ponovno utemelji bit – v otrplosti védenja in vélikem slogu ustvarjanja.« (N, str. 220). V luči temporalnosti, ki določa po Heideggru pomen ustvarjanja pri Nietzscheju, smisel prehoda, ki je nakazan z *über* v *Übermensch*, ni izrecno ontično gibanje, temveč temporalna ekstaza samega človeškega bitja. Ta smisel transcendence lahko gledamo kot osnovo Heideggrovega nenavadnega sklicevanja na Nietzscheja že v predavanju o Hölderlinu v letih 1934–35: »Ko se sprašujemo po bistvu človeka, mislimo nekako vedno na *Übermenscha*.« [*Nach dem Wesen des Menschen fragend, denken wir immer irgendwie den Übermenschen.*]¹²

Pomen volje do moči kot bistva bivajočega ni eidetska redukcija posameznosti na nespremenljivo občost. Heidegger pojmuje bistvenost volje do moči kot kontinuiteto, ki zagotavlja zgodovini njen obstoj. Ta kontinuiteta je negotovo uravnovežena na globlji potrebi življenja po razdrobitvi tiste eksistence, ki je gradila na ruševinah trenutka in se giblje onstran same sebe. Če je končna določitev ustvarjalca, kot najgloblje vidnosti volje do moči, zmožnost zgodovinskega preoblikovanja in prehod v ekstatično bistvo časa, kakšna je potem razlika med Heideggrovim razumevanjem *Übermenscha* in njegovim lastnim pojmovanjem ustvarjalca v obdobju kasnejše fundamentalne ontologije, in še posebej v prvih dodelavah *Der Ursprung des Kunstwerkes*? Razen osvetlitve pomena bistva v tem predavanju priskrbi razumevanje volje do moči s tem-

¹² M. Heidegger, Bd. 39 *Gesamtausgabe*, Hölderlins »Germanien« und »Der Rhein« (Frankfurt: Kklostermann) 1980, str. 166.

poralnostjo, ki jo določa, tudi ustrezen kontekst interpretacije Heideggerjeve ocene prvotne Nietzschejeve zavzetosti kot »osvobajajoče« artikulacije razlike do njegove lastne misli.

III

V obrobni opombi iz prvega predavanja o Nietzscheju Heidegger zapiše: »Bridkost soočenja [*Auseinandersetzung*] je možna tukaj le zato, ker je podprta z najintimnejšo sorodnostjo, z da-jem bistvenemu« (NWM, str. 277). A v kakšni bližini sta si bila v letu 1936, da je prvotna zavzetost razumljiva le kot razpirajoča distanca med njima? V luči mojega razumevanja temporalnosti, ki določa smisel ustvarjanja, s katerim se je Heidegger soočil pri Nietzscheju, je mogoče videti Heideggerov opis prvotne Nietzschejeve zavzetosti kot *Auseinandersetzung*, ki je osnovana na nujnosti distanciranja od Nietzschejevega smisla ustvarjanja, kot je bilo prisotno v prvih dveh dopolnitvah *Der Ursprung des Kunstwerkes*.¹³

156

V osnutku iz leta 1935 in freiburški različici *Der Ursprung des Kunstwerkes* razume transcendenco ustvarjalca kot kraj odprtosti, kjer je spodbujen in ohranjen dinamični *Streit* umetniškega dela. V končni verziji, ki je bila novembra in decembra predstavljena v Frankfurtu, podoba ustvarjalca ni nič več tisti kraj, ki vzdržuje neskritost, ki se pojavlja v umetnosti, temveč je določena kot odprtost, ki je bistveno presežena z globljim *Urstreit* biti same.¹⁴ Če je bila, kot sem pokazal, zmožnost ustvarjanja, ki jo je videl Heidegger pri Nietzscheju, bistveno sposobnost izvorne temporalnosti, da podpre dinamiko zgodovinskega preoblikovanja, potem se lahko vidi, kako se ta smisel ustvarjanja prekriva s pomenom ustvarjanja v Heideggerovi prvi različici *Der Ursprung des Kunstwerkes*.

¹³ Z izdajo »*Vom Ursprung des Kunstwerkes: Erste Ausarbeitung*« leta 1989 v *Heidegger Studies vol. 5*, dobimo pred oči popoln obseg Heideggerjeve reformulacije vprašanja o umetnosti v tem obdobju. Oba, tekst in rokopis predavanja, ki je bilo prebrano v Freiburgu 13. novembra, potem pa spet v Zürichu 26. januarja 1936, sta v angleščini nedostopna.

¹⁴ Ta premik je zabeležil Françoise Dastur v »*Heideggerova freiburška različica O izvoru umetniškega dela*« (Heidegger's Freiburg Version of the Origin of the Work of Art), v: *Heidegger toward the Turn* (ur.) James Risser (New York: State Univ. Press), 1999. Na ta premik je prav tako opozoril Jacques Taminiaux v »*Izvor "O izvoru umetniškega dela"*« (The Origin of »The Origin of the Work of Art«) v *Poetics, Speculation and Judgement: the Shadow of the Work of Art from Kant to Phenomenology* (prev.) Michael Gendre (New York: State Univ. Press), 1993. Čeprav sta obe branji točni, pa obema spodleti pri raziskovanju razmerja tega premika do vključitve Nietzschejevega dela.

V freiburški verziji Heidegger pravi: »Do ustvarjanja pride le v samoti določenega posameznika. Skozenj se odloča resnica zgodovinske Dasein ljudi.« [Das Schaffen geschieht nur in der Einsamkeit der einzelnen Einzigen. Durch sie wird die Wahrheit des geschichtlichen Daseins eines Volkes entschieden.]¹⁵ Te radikalne samote, v kateri pride do ustvarjanja, ne smemo razumeti kot zgolj ontične distance. Prej je izraz razlike, ki se razpre, ko ustvarjalec preneha biti svoj lasten sodobnik in stoji v trenutku odločitve, ki ustoliči pomen bivajočega za zgodovinsko epoho. Potemtakem je določeno mesto resnice v freiburški verziji kot izvorna temporalnost trenutka v njegovi zmožnosti, da ustoliči »avtentično« zgodovinskost: »Odrprtost tu-ja, Resnica, je le kot Zgodovina. Le ljudje so lahko, v načrtovanju svoje prihodnosti in ohranjanju preteklosti v prisotnem, zgodovinski.« [Die Offenheit des Da, Die Wahrheit ist nur als Geschichte. Geschichte aber, d.h. in dem erläuterten Sinne zukünftig-gewesend-gegenwärtig ist immer nur ein Volk.]¹⁶ Takšnih formulacij ustvarjanja kot odločitve, ki utemeljuje posebno zgodovinskost ljudi, ni v končni verziji *Der Ursprung des Kunstwerkes*.

V nasprotju z razumevanjem ustvarjanja kot zadnje strani dogajanja neskritosti lahko vidimo v končni verziji *Der Ursprung des Kunstwerkes* reartikulacijo mesta neskritosti onstran odprtosti *Daseina*, kot »moč« trenutka in prvotnejše razkrivanje in skrivanje same biti. Medtem ko si ustvarjalca še vedno predstavljamo kot nekoga, ki vzdržuje odprtost specifičnega zgodovinskega razmerja do bivajočega, je pomen ustvarjanja ponovno premišljen v skladu z ustvarjalčevo globljo povezanostjo z dogodkom neskritosti, katere temelj ni več Dasein. Potemtakem je pomen ustvarjanja v končni različici redefiniran kot: »[...] prejemanje in premeščanje v razmerju do Neskritosti«¹⁷ in zgolj prisostvovanje nerazumljivosti dela »*factum est*«. ¹⁸

Medtem ko je ustvarjalec še vedno zamišljen kot tisti, ki spodbuja in vzdržuje dinamično napetost umetniškega dela, domet te dinamike ni več izenačen z najgloblji dogajanjem neskritosti, kakršno je bilo v prvotnih različicah. Dasein ustvarjalca ni več kraj odločitve o biti, temveč fundamentalno premišljen, vsekakor redefiniran, iz svoje odvisnosti od prvotnejše neskritosti same biti.

¹⁵ Ibid., *De l'Origine de l'oeuvre d'art*, str. 48.

¹⁶ Ibid., str. 36.

¹⁷ M. Heidegger, *The Origin of the Work of Art*, v *Basic Writings* (prev. in ur.) D. Krell (London: Routledge), 1996, str. 187.

¹⁸ Ibid., str. 190.

V končni verziji je Heidegger reartikuliral pomen ustvarjanja onstran vsake zmožnosti preoblikovanja v preizkusu ekstatične temporalnosti. Razumevanje ustvarjalnosti, kakor jo je predstavil Heidegger v zadnji uri frankfurtskih predavanj *Der Ursprung des Kunstwerkes*, je bilo poročilo o ustvarjalnosti kot zmožnosti [*Vermögen*], prejete in določene najprej iz njene povezave z bitjo.

Z uokvirjenjem Heideggrovega prvotnega ukvarjanja z Nietzschejem v njegovem sočasnem razvoju vprašanja o umetnosti je jasno, da razume Nietzscheja kot soočenje s svojimi zgodnejšimi pojmovanji *Dasein* kot ustvarjalno-destruktiven prehod onstran samega sebe in za bit. Heideggrovo trditev, da je Nietzschejev *Auseinandersetzung* odvisen od skupne točke, je mogoče najlepše razložiti s podobo človeka kot prehoda iz destrukcije [*Übergang und Untergang*]¹⁹ onstran glavnega vprašanja metafizike. Na osnovi te bližine je mogoče razumeti produktiven značaj distance, sposojene od Nietzscheja, kot odklon od *Dasein*a fundamentalne ontologije in njene zmožnosti samotveganja v trenutku preoblikovanja preteklosti in ustoličenja biti. V tem smislu je skušal Heidegger uporabiti Nietzschejevo misel v njeni celotni efektivni sili: »Da bi se lahko skozi soočenje osvobodili [*frei werden*] za najvišji napor mišljenja« (N, str. 5). Heidegger lahko razumemo, kot da se je distanciral od hotenega madeža na *Seinsfrage*, še vedno prisotnega zgodaj leta 1936. Ta preostali vidik njegove predhodne fundamentalne ontologije se je ohranil v misli, da je lahko človeška transcendenca ustvarjalni temelj za spominjanje biti. Iz te perspektive je predstavljal »najvišji napor mišljenja«, ki ga artikulira začetna Nietzschejeva zavzetost, ravno ponovni premislek človeškega bitja kot sorodnost-biti, ki bo usmerjala Heideggrovo kasnejšo *Denkweg*.

158

Prevedel Jože Hrovat

¹⁹ Zdi se, da uporablja Heidegger to podobo človeškega bistva kot prehoda in zatona v odlomkih iz *Beiträge*, sestavljenih v prvi polovici leta 1936. Na primer: *Dasein* je fundamentalno dogajanje prihodnje zgodovine. To dogajanje se pojavi iz zadostnosti (enowing) in postane možni kraj trenutka odločitve o človeku – njegovi zgodovini ali ne-zgodovini, kot njegov prehod k zatonu [*Übergang zum Untergang*].« M. Heidegger, *Contributions to Philosophy*. (prev.) P. Emad in K. Maly (Bloomington: Indiana Univ. Press), 1999, str.23.

LITERATURA

- Haar, Michel. »Critical remarks on the Heideggerian reading of Nietzsche« v *Critical Heidegger* (ur.) Christopher Macann. (London: Routledge), 1996.
- Heidegger, Martin. *Contributions to Philosophy*. (prev.) P. Emad in K. Maly (Bloomington: Indiana Univ. Press), 1999.
- *The Fundamental Concepts of Metaphysics*. (prev.) W. McNeill in N. Walker (Bloomington: Indiana Univ. Press), 1995.
 - »Hölderlins 'Germanien' und 'Der Rhein'.« (Frankfurt: Klostermann), 1980.
 - *Nietzsche*. vol. 1&2, (prev.) David Krell (San Francisco: Harper Collins), 1991.
 - *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*. (Frankfurt: Klostermann), 1985.
 - *Nietzsches metaphysische Grundstellung im abendländischen Denken: Die ewige Wiederkehr des Gleichen*. (Frankfurt: Klostermann), 1986.
 - »The Origin of the Work of Art« v *Basic Writings* (prev. in ur.) D. Krell (London: Routledge), 1996.
 - »De l'Origine de l'oeuvre d'art«, Premièrre Version (1935), texte allemand inédit et traduction française par E. Martineau. (Paris: Authentica), 1987.
 - »Vom Ursprung des Kunstwerkes Erste Ausarbeitung.« *Heidegger Studies* vol. 5, 1989.
- Müller-Lauter, Wolfgang. *Nietzsche: his Philosophy of Contradictions and the Contradictions of his Philosophy*. (prev.) David Parent (Champaign: Illinois Univ. Press), 1999.
- Nietzsche, Friedrich. *The Birth of Tragedy*. (prev.) Walter Kaufmann (New York: Vintage), 1967.
- »The Philosopher: Reflections on the Struggle Between Art and Knowledge« v *Philosophy and Truth Selections from Nietzsche's Notebooks of the Early 1870's* (ur. in prev.) D. Breazeale (New Jersey: Humanities Press), 1979.
 - *Thus Spoke Zarathustra*. (prev.) R. J. Hollingdale (Baltimore: Penguin), 1961.

Bernhard Waldenfels

O RITMU ČUTOV

»Inventer, doit ressembler beaucoup à reconnaître un air dans la chute monotone de gouttes d'eau, dans les battements du train et les coups d'une machine alternative.«

Paul Valéry, *Cahiers*¹

161

1. Poblížnji opis čutnega sveta

Svet čutov – ta pomeni več kot le mozaik čutnih vtisov – od nas terja, da občutenja in zaznave obravnavamo prav tako situativno, kontekstualno in institucionalno kakor simbolne izjave in dejanja; navsezadnje od nas terja tudi skrb za to, da bodo tudi oni deležni tistega poblížnjega in gosto stkanega opisa, kakršnega Clifford Geertz zahteva v etnografiji. Znale težnje po dekontekstualiziranju v novoveški filozofiji in znanosti, ki so takemu opisu napoti, se da pojasniti na različne načine. Drobljenja izkustva v *sensations* in *perceptions* se zagotovo ne da zvesti zgolj na metodično prizadevanje, da bi s postopkom izoliranja prišli na sled specifičnim potekom in zakonitostim. Za tem se je dolgo časa skrivalo pričakovanje, da bomo lahko kje staknili enostavne pri-

¹ 2. zv., str. 992; nem. prev.: 6. zv., str. 103.

marne danosti, bazične stavke in elementarne forme, iz katerih se bo dalo izpeljati oziroma konstruirati vse drugo. Te elementaristične težnje so se danes na mnogotere načine umaknile holističnim in sistemskim nasprotnim težnjam, pri čemer pa vsekakor sporno ostaja vprašanje, ali imamo opraviti z evolutivskimi skupnimi težnjami ali pa le s heterogenimi formami organiziranja.

Privzetej čutnih svetov, ki svetu življenja podeljujejo senzualne poteze, nas postavlja pred stari problem, kako misliti intra- in intermodalno enotnost čutov in kako pojasniti temu ustrezajoči fenomen sinestezije. Pri obravnavi te problematike bomo v ospredje postavili ritmizacijo čutov. Mesto te ritmizacije je na samem pragu tvorbe čutov. Z vprašanjem o tem, ali so senzorični ritmi naravni ali umetni, se postavlja nadaljnje vprašanje, ali so čuti sploh kdaj popolnoma medsebojno uigrani in uglašeni po tistem, kar jih aficira. Mar ni tako, da mora sleherni, še tako uspela evritmija jemati v račun tisto tujerodno, ki zmoti ritem s tem, ko izpleše iz vrste?

2. Družljivost čutov

162

Preprosta predpona *syn-*, po slovensko “z-”, ki se pojavlja v številnih tvorjenkah, kot so sinteza, sinopsa, simahija, simpatija ali pa prav sinestezija in sinergija, služi temu, da izraža sežemanje /Zusammenfassung/ dveh ali več entitet. Glede na način, kako se to povezovanje godi, se seveda da razpoznavati pomembne razlike. “X pride s svojo prijateljico, s svojim psom ...”, to pomeni, v *spremstvu* nekoga drugega. V tem opisu členov odnosa ne moremo enostavno zamenjati. Obstaja “glavni člen”, ki se oddvaja od drugih členov (Hua, Zv. XIX/2, str. 684). Povedano v govorici glasbe, obstajata *glavna melodija* in *spremljava*. Sprevrnitev bi zadevni položaj spremenila, tudi če bi bilo stvarno stanje, namreč to, da x in y prideta skupaj, enako. Ta opis z ene strani, ki razlikuje med glavno osebo in njenim spremljevalcem, pa se vsekakor da nadomestiti z zaporedno razvrstitvijo: “x, y, z ... pridejo *skupaj*”, pri čemer zaporedje imenovanja lahko nevtralizira abecedni vrstni red.² Stavak “x, y, z pridejo skupaj” obenem pomeni: “*vsak/-a* pride z *vsako/-im*, oziroma enostavneje povedano: *vsi* (člani neke skupine) pridejo skupaj” ali, nazadnje: “Pride *vsa*

² Vsekakor pa bi si bilo mogoče zamisliti tudi hierarhizirajočo abecedno razvrstitev, tako kakor v Huxleyjevem Krasnem novem svetu, za prebivalce katerega je usodno, če v družbo vstopijo kot tipi gama. Kdor hoče hierarhizirati, bo za to vedno našel sredstva in poti.

družina, vse sosedstvo”. Od začetne individuacije in privilegiranja posameznih členov smo prešli h kolektivu, v katerega je vsakdo vključen kot sočlen. Enostranski “z” se je spremenil v oboje- ali vsestranski “skupaj”. Muzikalno gledano, bi to pomenilo: glas melodije in glas spremljave sta se zbrala v duet oz. posamezni glasovi so se združili v zbor. Pri tem se postavlja vprašanje, ali ta prehod uspe brez šivov, tako da zgolj stopi skupaj tisto, kar je v osnovi že združeno, ali pa skladna povezanost glasov strnjuje tisto, kar v tej povezanosti še naprej ostaja ločeno. V tem spet razpoznamo sociološko alternativo: ali individualizem ali holizem. Ta alternativa tudi v svoji metodološki različici pušča skozi sebe presevati ontološki osnovni vzorec.

Opazujmo torej oblike družljivosti čutov. Prestavimo se na prizorišče srednjeveške katedrale z njenimi slikovnimi in svetlobnimi preprogami iz stekla, njeno akustiko, ki pogloblja prostor, nanosi kadila in vonjavami sveč, njenimi kipi in relikviariji, ki vabijo k dotiku.³ Ali pa skočimo v moderni industrijski svet in si unavzočimo ogenj v visoki peči, ki se zabada v vse čute, jih podžiga in prebuja vizijo peklenškega ognja, katerega lesk je sicer že zdavnaj ugasnil. Ali pa se prestavimo v vsakdanji čutenjski vrvež vele mestne železniške postaje, ki je nekdaj Moneta zvalil z bregov Sene, ali pa enostavno vzemimo posebno vzdušje kakega stanovanja, ki ne izdaja le navad njegovega uporabnika, temveč diha tudi njegovega duha – kje se tu končuje en čut in kje se začneja drugi? Le komu bi sploh prišlo na misel, da bi štel množstvo pritekajočih vtisov ali pa samih čutov? Že ob teh primerih se pokaže, ne obstaja le problem štetja, temveč števni (Straus 1956, str. 20). To, kar štejemo, so kvečjemu čutni organi kot deli prostorsko razprostranjenega telesa, izmed katerih se nekateri pojavljajo posamič, drugi paroma: oči, ušesa, nos, organi okušanja in jezik.⁴ Ob peteroprstih rokah, ki služijo kot organi tipanja in obenem prijemanja, in pri stopalih in nogah, ki delujejo kot organi gibanja, postane znotrajtelesna zamejitev že težja.⁵ Scela pa to velja za kožo, ki se jo da enkrat motriti kot mejno površino žive telesnosti, drugikrat pa kot površino telesa (ibid., str. 393). Preštevanju čutov dajejo potuho parcialne motnje, kakršne se, denimo pojavljajo pri pre-

³ Prim. Horst Wenzel, *Hören und Sehen, Schrift und Bild* (1995), III. poglavje: O srednjeveški cerkvi kot prostoru gledanja, slišanja, vonjanja, okušanja in kot prostoru, ki ga je treba občutiti.

⁴ Para kot “števniške tvorbe”, ki zajema tisto, kar si sopripada, ne gre zamenjevati s številom 2, ki seštevava poljubni stvari. O tem primerjaj Koffka 1966, str. 252.

⁵ Tako je očitno, da se petero prstov zaradi svoje funkcijske diferenciranosti, ki se izraža v njihovem poimenovanju, prav tako upira golemu štetju. Glede evolijskega oblikovanja roke prim. Leroi-Gourhan 1984, II. poglavje.

svetli svetlobi, pojavi trajne odpovedi, kot so slepota, gluhost in ohromljenost, ali pa primerjava z živalskimi vrstami, ki kažejo drugačno lestvico čutov in drugačne načine premikanja. Ker se v nenormalnih primerih kak čut pojavlja samostojno, brez drugih, se zdi, da iz tega sledi, da tudi v primeru normalnosti sleherni med njimi deluje brez učinkovanja drugih čutov nanj oziroma ne glede na druge, dokler nekaj določenega ne ukrenemo glede koordinacije, ki učinkuje nasprotno začetni izoliranosti posameznih čutov.

Iskanje nekega reda čutov, ki svojo iztočnico nahaja v na začetku omenjenem *syn-*, je v novoveškem mišljenju in raziskovanju pripeljalo do dveh temeljnih različic. *Empiristična* različica izhaja iz množstva raznovrstnih in heterogenih čutnih vtisov. Red nastane s tem, da specifične vtise, denimo, določeno rdečo, vedno znova spremljajo določene vonjske, okušajnske in taktilne kvalitete in se na podlagi tega trajno asociirajo s prvimi.⁶ *Intelektualistična* različica prav tako izhaja iz tega, da je dana mnogovrstnost, vendar privzema, da vse ostaja zgolj pri naključnih znanstvih, tako da se določeni »nekaj« iz preddane mnogovrstnosti ne izlevi tako dolgo, dokler ne vzpostavimo poenotujočega sovisja. Tako se pri Kantu ena od temeljnih pasaj *Kritike čistega uma* glasi: “Toda povezava (conjunctio) nečesa mnogovrstnega nasploh v nas ne more priti prek čutov”, temveč izvira iz neke “sinteze”, “povezave [...], ki ni dana po objektih, temveč jo lahko vzpostavi le subjekt, saj je akt njegove samodejavnosti” (B 129 isl.). Sinteza, ki je naknadno naložena brezredni mnogovrstnosti, množstvo čutov degradira v *différence négligeable*. Že Max Scheler (1966, str. 84 isl.) je opozoril na to, da pri Kantu sintetizirajoči funkciji razuma in uma tolikšno prednost podeljuje šele kaos čutnih vtisov in gonskih vzgibov, ki jih je prevzel od Huma in Hobbesa. In dejansko Kant specifični karakter različnih čutov upošteva šele v svoji antropologiji, torej na področju tistega, kar sta kultura in narava naredili iz človeka, ne pa na področju uma, ki naravi in morali predpisuje njune zakone. Enotnost uma in mnogolikost čutov sta torej različni zadevi. To se spremeni šele tedaj, ko se začenja red čutov iskati v dogajanju čutov samem in ko aisthesis – v nastavkih že pri Aristotelu, popolnoma pa potem pri Husserlu, Plessnerju, Gurwitschu, Merleau-Pontyju in v geštaltizmu – privzame obliko esteziologije. Če gledamo dinamično, to pomeni, da red čutov izvira iz procesa samoorganiziranosti, torej procesa, ki kot organiziranje

⁶ Kakor je znano, družbeni pomen “asociacije”, združbe, ne izgine, tudi ko ta termin tako rekoč zasežemo, da bi opisali sfero senzualnega; tako se je v času Marxa govorilo o svobodnih združbah individuumov.

samega sebe po sebi samem izkazuje neko paradokсно samonanašalnost, ki jo je mogoče obvladovati le z diferenciranjem “sebstva”, ne pa s poenotovanjem in identificiranjem.⁷ Samoorganiziranje se torej primarno kaže kot diferenciranje oz. samodiferenciranje, ne pa kot poenotujoča tvorba, ki se nanaša na neko preddano mnogovrstnost.

“Povezano je lahko le tisto, kar je bilo pred tem ločeno. Nauku o povezovanju doživljanjev mora predhajati nauk o njihovem ločevanju. Prvi problem je torej cezura” (Straus 1956, str. 21).⁸

3. Preskusni primer sinestezije

V dobesednem pomenu je sinestezija soznavanje oziroma sočutenje. K običajnemu izkustvu spada, da v trenutni zaznavi soznavamo mnogo tistega, kar bi lahko zaznali ali občutili le z drugimi čuti. Tako vidimo trdoto polena, raskavost preproge; slišimo silovitost vetra, praznost posode, spokojnost ali pa prenapetost v tujem glasu; vohamo, da je nekaj v zraku. V takšnih primerih bi lahko govorili o *ko-modalni* zaznavi. Vendar sinestezija v specifičnem pomenu pomenja več kakor običajno sopostavljenost /miteinander/ različnih čutnih sfer. Pomenja *heteromodalno* zaznavanje ali občutenje, ki je v tem, da barve slišimo in, nasprotno, zvokom pridajamo barvo, da pasji lajež razlomi svetlobo luči v noči ali pa da se okus kake jedi kaže kot nekaj kroglastega. To so anomalni pojavi, ki se deloma pojavljajo mimogredno, pod vplivom meskalina ali alkohola, pri sinestetikih, h katerim posebej spada veliko umetnikov, na primer Vladimir Nabokov in Olivier Messiaen, pa privzemajo trajno obliko in tudi variirajo glede na kulturo. Prehajanje ene čutne sfere v drugo se navsezadnje izraža v naši vsakdanji govorici, ko govorimo o svetlem in temnem sopranu, o zvočnih barvah, o kričeče rumeni, o žametnem glasu, o raskavem glasu ali pa o sladkobni rožnati. Deloma tu vstopajo v igro intermodalne kvalitete, kot so intenzivnost, svetlost ali gostota, ki prevevajo vse sfere čutnega.⁹

⁷ Glede tega prim. Husserlovo koncepcijo pasivne sinteze; s tem “bastardnim pojmom”, ki *sinizvije iz rok teze*, se Husserl giblje po sledih *Kritike razsodne moči* in Schellingove filozofije narave.

⁸ Glede razmerja med asociacijo in disociacijo prim. že Scheler 1966, str. 413–420.

⁹ Glede splošnega ozadja te raziskovalne problematike, na katero se nanašata tudi Erwin Straus in z njim Maurice Merleau-Ponty, prim. poglavje »Intermodalne kvalitete (sinestezije)«, ki ga je napisal Werner Heinz v: *Handbuch der Psychologie*, Zv. I/1 (Thomae 1966). Psihoanalitik Martin Dornes to problematiko obravnava v svojih raziskavah človekovega predverbalnega razvoja, ki se med

Sinestezija predstavlja preskusni primer zato, ker je pojasnjevanje anomalij odvisno od tega, kako si predstavljamo normalni primer. Če za osnovo postavimo množstvo senzualnih kvalit, ki so med seboj le asociativno povezane, potem smemo, strogo vzeto, govoriti le o »vzporednih občutjih« /Nebenempfindungen/, ne pa o »soobčutjih« /Mitempfindungen/ (Straus 1956, str. 222). Ker v tem primeru različne čutne modalitete same po sebi druga z drugo nimajo nič opraviti, preostajajo za sinestetske fenomene le pojasnila, kakršno je induciranje elektrokemičnih sprememb v kakem heteromodalnem sektorju ali pa podmena o nihajnih frekvencah, ki jih velja pripisati vsem zunanjim dražljajem in ki s tem na vseh področjih čutnega priključujejo enak vtis svetlosti (prav tam). Takšna scela fiziološka vzročna pojasnila se sicer lahko približajo mejnemu primeru izkustev, ki delujejo kot šok, so pa vsekakor preveč nespecifična, da bi sploh lahko zajela specifični svetlostni karakter posameznih čutnih kvalit (Merleau-Ponty 1945, str. 264).¹⁰

166

Pomanjkljivim pojasnilom od spodaj ustreza – kot se pač pogosto dogaja – prav tako pomanjkljivo pojasnjevanje od zgoraj, ki sinestezijo zvaja nazaj na zaznavne sodbe ali pa na simbolni način izražanja (Straus 1956, str. 221). Poskusi vzročnega pojasnjevanja, ki so blizki empirizmu, se gibljejo na infra-modalni ravni, poskusi simboličnega pojasnjevanja pa na supramodalni ravni. Intermodalnost, za katero pri sinesteziji gre, pa v obeh primerih tako ali drugače nekje obtiči.

Revizija tega se lahko začne le na stopnji normalnih izkustev. Kot pojasnjuje Merleau-Ponty v svoji *Fenomenologiji zaznave*, pri fenomenu sinestezije v osnovi sploh ne gre za izjemen pojav: »Sinestetska zaznava je, nasprotno, pravilo« (1945, str. 265). Enotnost izkustva ni niti materialno dana niti formalno zastavljena, temveč prihaja iz samostojne »avtohtone organizacije« (ibid.,

drugim navezujejo tudi na Heinza Wernerja, in sicer pod geslom "navzkrižnomodalna zaznava" /kreuzmodale Wahrnehmung/ (*Der kompetente Säugling*, 1993, str. 43–46, 87).

¹⁰ Novejša nevropsihologija v svoji topološki naravnosti postopa veliko bolj diferencirano, s tem ko zaznavo razumeva kot "večslojno dogajanje" in ko ga pripisuje nekakšni "polimodalni dejavnosti" (Lurija 1992, str. 70). Temu ustrezno je treba razlikovati med udeležbo modalnih, intermodalnih in supramodalnih polj možganske skorje (Seitenberger v: Oeser/Seitenberger 1988, str. 79–86). Najnovejše raziskave nadalje dopuščajo sklepanje, da nadrejeni možganski centri optično možgansko regijo, kolikor optični dražljaji tega ne zahtevajo, uporabijo tudi pri obdelovanju drugih, denimo, taktilnih dražljajev. To bi potem lahko pojasnjevalo dejstvo, da mnogi slepci svoj primanjkljaj premagajo s pomočjo močnejše slušne in taktilne dejavnosti. Prim.: R. Degen, "Sehzentrum und Fingerspitzengefühl", v: FAZ, 5. 11. 1997.

str. 270). Intersenzorne predmete izkušamo na ozadju intersenzornega sveta, zato ker čuti med seboj komunicirajo. Sinestezijski ustreza sinergija s strani žive telesnosti:

»Videnje tonov, slišanje barv nastaja tako kakor enotnost pogleda skozi obe oči: s tem da živa telesnost ni vsota drug ob drugega postavljenih organov, temveč sinergičen sistem [...]« (prav tam).¹¹

Poenotenje /komuniciranje-Einigung/ čutov se ne odvija vertikalno, temveč »transverzalno«, kot prečna povezava (prav tam). Merleau-Ponty, navezuje se na Herderjevo opredelitev človeka kot *sensorium commune*, ugotavlja:

»Čuti se predstavljajo drug v drugega, ne da bi za to potrebovali tolmača, drug drugega razumejo, ne da bi jim bil zato potreben prehod skozi kako idejo« (prav tam, str. 271).

Podobno se izraža že Erwin Straus. V odločilnem poglavju svojega dela *O smislu čutov /Vom Sinn der Sinne/*, v katerem se ukvarja z občutenjem kot načinom komunikacije, pride do naslednjega rezultata:

»Sleherne modaliteta nam daje le en delni aspekt sveta. Čutne vtise lahko strnemo v enotnost, ki je več od gole soobstalosti, saj so čuti načini komuniciranja. V sleherni modaliteti sem v enotnosti svojega bivanja na različni način v stiku s svetom kot enim. Odnos jaz-svet je eden, načinov tega odnosa pa je mnogo. Zato mi lahko sleherni od njih taisto stvar naredi dostopno le z enega delnega vidika. Kot ne-cele pa se modalitete medsebojno dopolnjujejo v neko pravo sopostavitev. Tako je taista stvar tista, ki jo lahko vidim in obenem otipam; zgrabim svinčnik, ne rumene barve; to, česar se dotikam, je vidna stvar, ne pa barva. *Drugo* je tisto, kar je skupno vsem čutom« (1956, str. 237).

Enotnosti čutov, ki izhaja iz komunikacije žive telesnosti s svetom in medsebojne komunikacije čutov, nikakor ne smemo razumeti kot nevprijetne enotnosti. Razume se, da svet, posredovan skozi čutno zaznavo, ki venomer na novo vzhaja in premineva/zahaja v životelesnem tu in zdaj občutenja, predstavlja le neko "odprto totaliteto", "katere sinteza ostaja nedopolnljiva" in tako

¹¹ Glede podrobnejše problematike "sodelovanja čutov" prim. 16. poglavje, ki ga je napisal I. Kohler v: *Handbuch der Psychologie*, Zv. I/1 (Thomae 1966).

na strani objekta kakor tudi subjekta dovoljuje le “presumptivne enotnosti na horizontu izkustva”. In pri tem nikakor ni določeno, ali so vse perspektive uskladjive (Merleau-Ponty 1945, str. 254). Če je tako, potem se nam zastavlja cela vrsta vprašanj.

Kolikor slehernemu čutu pripada specifično čutno polje in kolikor teh čutnih polj ne gre motriti kot delov nekakšne vnaprej dane ali vnaprej postavljene celote – mar potem ne mora veljati domneva, da celotna organizacija izkustva izkazuje *dominance*, ki jih je treba razločevati situativno, pa tudi habitualno in strukturalno, tako, da se “celotni igrokaz” (prav tam, str. 261) vselej inscenira na različne načine? Merleau-Ponty, sklicujoč se na Heinza Wernerja, govori o tem, da nam različni poudarek nakaže “usmerjenost na barvnost ali pa na zvočnost” (prav tam, str. 263).

Naslednje vprašanje zadeva *prirejenost občutečega in občutenega*, prirejenost, ki jo avtor pojmuje kot neke vrste igro vprašanja in odgovora. Čutno nastopa kot »nedoločeni, nejasni dražljaj (*solicitation*)«.

168

»Tako čutno, ki je na tem, da bo občuteno, moji živi telesnosti zastavlja tako rekoč nekakšen zaviti, nejasen problem. Najti moram naravnost, ki *bo* čutnemu omogočila, da se določi in postane, recimo, modro, najti moram odgovor na slabo formulirano vprašanje. In vendarle to počnem le na njegovo podbudo, moja gola naravnost nikoli ne zadošča za to, da bi sebi res dal videti modro ali pa si dal občutiti trdo površino. Čutno mi vrača le to, kar mu podeljujem, to pa imam sam spet le od njega« (prav tam, str. 248).

»Vprašanje« je slabo formulirano zato, ker »vprašujoči« in »odgovarjajoči« ne sledita že vnaprej nekemu skupnemu logosu, kakor to predpostavlja vplivna kozmološka teorija o *connaturalitas*.¹² Komunijska in simpatijska, ki ju tako zelo poudarja Erwin Straus, kažeta vse preveč miroljubno podobo; napotujeta na izmenjavo, pri kateri sta dajanje in jemanje v osnovi eno. Toda mar ni tako, da se v *solicitation* skriva tudi neko vznemirjenje, nezmereno terjanje /Zumutung/, ki pomeni več kakor le nerešeni problem ali pa odprto vprašanje?¹³

¹² Prim. Merleau-Ponty 1945, str. 251. Izraz *connaturalité*, ki ga je treba razumeti kot “prapogodbo (*contrat primordial*)” oziroma kot “dar narave” (prav tam), v prevodu (“narava, ki jo imam skupaj z bitjo”) izgubi svojo pregnantnost.

¹³ *Solicitation* ne pomeni le “dražljaja”, temveč tudi “nujno prošnjo, zaprosilo”. Glede izčrpnjega podajanja strukture vprašanja-odgovora v misli Merleau-Pontyja prim. *Deutsch-Französische Gedankengänge*, 10. pogl.

Nazadnje bi se veljalo vprašati, ali morda enotnosti čutov še vedno ne postavljamo previsoko s tem, ko vzajemno komunikacijo čutov iščemo naravnost v nekem skupnem "pomenskem jedru" (prav tam, str. 266). Merleau-Ponty se pri tem sklicuje na raziskave Kurta Goldsteina (prim. 1934, str. 167–174), ki kažejo, da sleherni barvi pritiče neka določena motorična vrednost in da sleherni barva priključuje posebno barvno zadržanje. Tako rdeča in rumena podpirata tekoča in proti nečemu iztezajoča se gibanja (abdukcije), modra in zelena pa sunkovita in odklonska gibanja (addukcije).

»Intencionalno je občutje, kolikor v čutnem srečujemo predtakt določenega ritma eksistence – abdukcije ali addukcije – in, odzivajoč se na ta predtakt, zdrsnemo v način eksistiranja, ki nam je sugeriran, in se nanašamo na neko zunanjo bit bodisi tako, da se ji odpiramo bodisi zapiramo« (Merleau-Ponty 1945, str. 247).

To, kar se tu imenuje intencionalnost, še ne pomeni nobenega akta, ki nekaj pomenja, ne da bi bilo zategadelj to ujeto v golo subjektivno stanje, ki ne bi pomenjalo popolnoma ničesar. Ne, v tem zadevamo ob ritme gibanja, na »dinamične in kinetične vzorce« (Dornes 1993, str. 87), ki podobno kakor tvorba glasov v govorici prispevajo k tvorbi smisla. Ničesar ne bi bilo, kar bi lahko bilo menjeno in razumljano *kot nekaj*, če ne bi bilo *nečesa*, kar se povrača v prihajanju in odhajanju.¹⁴ Prvi korak pri učenju jezika ni razumevanje smisla, temveč ponovno prepoznanje glasovnih tvorb in pismenk (prim. Jakobson 1969). Kolikor na tej stopnji obstaja soigra čutov, bi jo bilo treba označiti kot predsemantično in predteleološko oz. kot subsemantično in subteleološko, saj temu ne dajeta tona niti enoten pomen niti enoten cilj. Ritem in smisel se prevevata, a se ne pokrivata.¹⁵

¹⁴ O tm prim. Husserla: Tisto "momentano dano" občutje se šele v ponovljenem ponovnem spominjanju pojavlja »kot identično *dabile*«, ki ga pomenjamo in zatrjujemo kot bivajoče (Hua, XI. zv, str. 110); nobenega »nekaj« ni brez vračanja nazaj k ... (str. 236). Ta »spet«, ki deluje že v retenciji, je v tem smislu izvoren in ni nikakršna zgolj sekundarna modifikacija. K temu prim. še enkrat ustrezna odkritja iz nevrofiziologije: »[...] za to, da bi določili intenzivnost zaznave tona, je potreben minimalni časovni interval. Kaj pa to pomeni? Prvi od dveh soslednih si impulzov je že minul, ko se pojavi drugi. Prvi učinkuje naknadno, ne več kot živčni impulz, a vendarle tako, da se drugi živčni impulz nekako spremeni« (Florey 1991, str. 175). Avtor izrecno napotuje na Bergsonov *Matière et mémoire* in na Husserlova *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*.

¹⁵ Glede tega prim. poetološka razmišljanja Jacquesa Garellija *Rhythmes et mondes* (1991, str. 422–440). Avtor delo počasenja */Zeitigungsarbeit/*, ki ga opravlja ritem, prestavi v "red predindividualnosti" (str. 426). A dominantnost smisla se lahko na plan prebije celo pri tako "muzičnem" mislecu, kakršen je bil Platon. Prim. *Politeia* 398 d: "Harmonija in ritem morata slediti logosu."

4. Enakomernost in neenakomernost gibanja

Grška beseda *rythmós* označuje, kot v svojih jezikovnih raziskavah dokazuje Emile Benveniste, najpoprej – podobno kakor *schéma* ali *trópos* – zgolj *distinktno* formo, vsekakor predvsem ono formo, ki se – kot to sugerira besedni pomen – kot »vrsta toka« uteleša v tekočem, bežnem, gibajočem se elementu. Nam danes tako domačo opredelitev tega pojma v smislu *forme in mere gibanja* najdemo šele pri Platonu, ko ta na primer v *Zakonih* (664 e–665 a) »zaporedju gibanja (*té tés kinéseos táksei*)« prisodi ime »ritem«. ¹⁶ K temu se mimogrede vrne Aristotel v svojem nauku o gibanju. Čas, tako se glasi znamenita definicija, je »število gibanja glede na poprej in kasneje«. Toda še pred slehernim izrecnim štetjem gibanje v ritmu nahaja svojo *artikuliranost*. Le preko ritmične členitve iz nerazločenega toka dogajanja nastane sosledje *določenih* gibanj. ¹⁷

170

Posamezna ritmična gibanja pa se ne določajo funkcionalno, izhajajoč iz dosega cilja, kakor to velja za faze rasti rastline ali pa za stadije bolezenskega poteka, temveč svojo določenost prejemajo iz vrste in načina *poteka gibanja*. Kar pri tem šteje, nista oni Na kaj cilja in oni Kaj rezultata, temveč Kako vzgibanosti. Sleherni fenomen se preobrazi v ritem, če ga motrimo kot »vrsto gibanja«, namesto da bi, denimo, pri nizu besed pazili na tonski upad ali ob pogledu na morje na barvo (Valéry, *Cahiers*, I. zv., str. 1296). Ritem je nekaj domačega le »na poti«. Temu ustrezno je vseskozi razumljen kot urejeno *vračanje* enakega stanja, ki ga vnanje označuje udarjanje takta. Če bi vse ostajalo enako oziroma, narobe, če bi bilo vse utekajoče, ne bi bilo nobenega določenega gibanja, ki bi se razločalo od drugih gibanj; imeli bi le neumoren tok gibanja, a nobene ritmike. Prosto padajoče telo nam dopušča zaznavati ritem prav tako malo kakor enakolično vrteče se kolo; ritem obstaja le pri živih bitjih, pri gibanju katerih pride do upada energije (Valéry, prav tam, str. 1341). Zani-

¹⁶ Prim. E. Benveniste, »Der Begriff des 'Rhythmus' und sein sprachlicher Ausdruck«, franc. 1966, str. 327–335. Avtor s tem v zvezi napotuje na to, da pripona *-thmós* na splošno ne nakazuje le udejanjenja ustreznega pojma (v tem primeru: *rhéo* – "teči"), temveč poleg tega v to igro souvaja tudi očitno modalnost njegovega udejanjenja.

¹⁷ Upošteva je enakomerno, ritmično dihanje tekača Aristotel oz. njegov kompilar konstatira: »Sleherni ritem svojo mero prejema od določenega gibanja (*horisméne kinései*).« Tako v kratki razpravi O utrujenosti (*Problematica Physica*, V, 16, 88 2 b 2 isl.). Vprašanje, kaj je prej, gibanje ali ritem, je enako vprašanju, kaj je prej, občutje ali oblika. V razmerju med Kaj in Kako ni nobenega časovnega ali siceršnjega prvenstva.

miv mejni primer je življenje sanj. Valéry sanjskim procesom odreka ritem z utemeljitvijo, da v njih ni nobene istosti, ponovno prepoznanje pa tu nadomešča izobličenje, tako da razmik med a in b, drugače kakor v matematičnih enačbah, tu nikoli ni enak razmiku med b in a (*Cahiers*, II zv., str. 95). Tudi če si postavimo manj strog pogoj identitete, bomo morali pritrčiti, da ritmi sanj ponikajo med ritmi budnosti in le-te izobličujejo tako, kakor se to godi pri zamaknjeni sliki.

Če se držimo ritmičnosti živega, potem to po Helmutu Plessnerju kaže »neenakomernost v enakomernosti, urejeno neurejenost«, tako da – kot to demonstrira Buytendijk s primerjavo likov – pri obrisih kroga, elipse, jajca in lipovega lista vtis živosti narašča z večjo neurejenostjo (Plessner 1981, str. 178). Hans Ulrich Gumbrecht tej in podobnim mislim da aktualno obliko s tem, ko – braneč fenomen 'ritma' zoper dominantnost smisla – zatrdi: »Ritem je prispetje forme pod (oteževalne) okoliščine časovnosti« (1988, str. 717); pri tem formo, sledeč Luhmannu, razume, izhajajoč iz njenih obrisnih črt, kot sočasnost samoreference in reference tujega. In kar nazadnje zadeva zazanavo ritmičnih fenomenov: teorija gestalta ob tem, da se razmiki med glasbenimi ritmi očitno razlikujejo od intervalov med posameznimi toni in s tem odpirajo lastne možnosti variiranja, govori o ritmičnih uobličenjih /Gestalten/. Tvorba uobličenj se tudi tu podreja omejevalnim pogojem, ki sovpadajo z mejami človeškega senzorija. Pri ritmih, ki jih registriramo zelo počasi, tonska nihanja zadobijo zelo nedoločen karakter, pri prekomernem pospešenju ritmov pa nazadnje sploh izginejo.¹⁸

¹⁸ Prim. R. Chocholle v: Thomae 1966, str. 206. Raziskave vedénja kažejo, da se pri ritmično ponavljajočih se gibanjih, kakršno je mahanje, božanje ali stresanje sogovornikove roke, v normalnih okoliščinah držimo trisekundnega takta. To ustreza času prezentnosti, ki predstavlja eno od fundamentalnih veličin našega doživljajskega sveta in ki ga povprečno odmerjajo tri do štiri sekunde. (Prim. Oeser/Seitenberger 1988, str. 91, 140, in Florey 1991, str. 179, z napotilom na *Grenzen des Bewusstseins* Ernsta Pöpppla). To pa vsekakor ne izključuje tega, da na nevronalni in na doživljajski ravni ure tečejo različno. Zdi se, da v omrežju centralnega živčnega sistema ni nobene 'ure', ki bi kazala globalni čas; že 'ure čutov' tečejo različno hitro in posredujejo 'lokalni čas' (Oeser/Seitenberger 1988, str. 183). Na ravni doživljanja časa se »taista« mera trajanja kaže kot daljša ali pa krajša. Za neučakanega vse traja predolgo; zaradi pomanjkljivega naravnavanja na tempo lahko trpita besedna in telesna govorica. Relativiranje časa nazadnje pripelje do tega, da se celo pri merjenju časa čas-prostor merjenja ne ujemata z merjenim časom in merjenim prostorom, temu ustrezno pa se tudi ritem ne ujema z metrumom.

5. Življenjski cikli in zvenski ritmi

Če se vprašujemo, na katerih področjih ritem igra posebno vlogo, некоč zadeveno na že omenjeno področje *življenja*. Tega členijo ritmi, kot so vdihovanje in izdihovanje, pulz in srčni utrip, vključeno pa je v ritme kozmičnega plimovanja, ritme dneva, meseca in leta. Človeka ti življenjski procesi sozadevajo, kolikor kot posamično bitje oziroma kot bitje rodu pripada področju živega. Največje bogastvo različic pa ritmika razvije na posebnem področju slušnega sveta in v temu svetu ustrezni slušni umetnosti, katere zakoni prehajajo tudi na področje muzikalnosti govorce. Ne le da se človek življenjskih ritmov deleži, ti ga srečujejo tudi fenomenalno v časovno potekajočih zvočnih nizih; ritem skupaj z višinami in nižavami melosa prispeva k tvorbi avditivnih uobličenj, ki potem z barvo zvena in jakostjo glasu zadobivajo še dodatno opredeljenost. Dokler je človek samega sebe motril kot del kozmosa, se je v slušnem svetu zrcalil vseobsežni red, ki ga je bilo moč zajeti le z očmi in ušesi duše. To velja za arhaične kulture, pa tudi še za grško "muziko", v kateri se je tisto, kar danes imenujemo glasba, združevalo z jezikovnim izrazom in plesnim gibom, preko svojega uglaševanja s harmonijo sfer pa je zadobilo tudi etične dimenzije.¹⁹

172

Kozmična ubranost življenja, ki ritmu odmerja osrednje mesto, razpade, takoj ko se kozmos razpusti v *disjecta membra*. To kar preostane, so najpoprej predvsem vitalni procesi, moderno povedano: procesi v okrožju bioloških sistemov (celic, organizmov, populacij), katerih endogeni ritmi so relativno neodvisni od periodične neenakomernosti procesov v okolju. Čutna avra ritma zdaj zbledi; 'ritem' postane sinonim za periodičnost in cikličnost ter se nanaša na vse »v skupinah organizmov, posameznih organizmih in njihovih delih odvijajoče se pojave [...], ki se v skladu z zakonitostmi ponavljajo v določenih časovnih intervalih«. ²⁰ Razen v procesih, ki jih velja jemati kot biološke, ritem nahajamo kot receptivni, v posebnem pomenu avditivni fenomen, ki vključuje človeški

¹⁹ Prim. Georgiades 1958. Nietzsche grško »časovno ritmiko«, ki ima opraviti s časovnimi dolžinami in kračinami, zoperstavi naši »barbarski ritmiki afekta«, ki z dvigom in upadom glasu učinkuje tako, da stopnjuje afekt. »*In summa*: naša vrsta ritmike spada v patologijo, antična pa k '*ethosu*'« (v pismu s konca avgusta 1888 C. Fuchs, objavljeno v: *Briefwechsel*, III, 5, str. 405). Ne glede na glasbeno nagnjenje, ki spregovarja v tej izjavi, tudi Nietzsche, s tem ko ritmu priredi določeno formo življenja, prestopa meje zgolj formalne estetike.

²⁰ Tako biolog H. Kalmus, kakor ga navaja J. Aschoff v geslu "ritem" v: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, 8. zv., 1033. stolpec. Ta geselski članek, kateremu se imam zahvaliti za nekaj pomembnih napolit, poleg filozofskega razdelka vsebuje tudi posebna razdelka v zvezi z ritmom v biologiji in psihologiji.

glas, navsezadnje pa na izročilno izredno bogatem in izredno razčlenjenem polju glasbe in retorike z njunimi umetniško uobličevanimi ritmi. Posledica razkosanosti in sočasnega ožanja tega pojma je to, da s prehodom ritma na neavditivna in neglasbena področja, tako na primer s podmeno o »melodiji gibanja« kar na lahko opravimo kot z nečim 'zgolj metaforičnim'. Toda s tem o zadevi sami nikakor še nismo izrekli zadnje besede.

Ne obstajajo le zgodovine pojmov, temveč tudi njihove usode, ki pa seveda niso zapisane v zvezdah. Vzemimo za primer prostorsko perspektivo; preden si je lahko zagotovila svoje mesto v filozofiji, je že dolgo spadala med teoretično podprte prakse slikarstva. Tudi z ritmom ni nič drugače. Kakor smo videli, spada med najstarejše najdbe filozofije, toda središčno mesto v njej, ki bi presegalo golo specialnost, najde le stežka. Za to se da navesti različne vzgibe. 1. Zdi se, da je ritem v svoji elementarni formi vse preveč obremenjen z arhaičnim, brezgodovinskim, cikličnim dojemanjem narave, ki ne razpozna lastne postalosti. 2. V nasprotju s tehnikami delovanja in govorjenja teorije delovanja in govorjenja vse preveč poudarjajo momente, kot so cilj, pravilo, učinkovitost in veljavnost, zato jih zgolj forme potekanja teh dveh pojavov tudi ne zanimajo; hitrejši ali pa počasnejši, brzopleti ali obotavljivi način govorjenja ali delovanja stavka pač ne naredita resničnejšega, dejanja pa ne pravilnejšega. Tako se vsaj dozdeva; da pa to ne drži povsem, se nakazuje v pregovoru *bis dat qui cito dat* oziroma v čakanju na pravi trenutek in v medsebojni uglašenosti govorjenja in delovanja. 3. Že omenjena razdrobitev senzorijske v izolirane čutne sfere je iz ritma, ki ga pač ne moremo ne videti ne vohati, naredilo zgolj poseben akustični fenomen, 4. Linearna prirejenost /Zuordnung/ senzoričnih procesov in procesov, ki potekajo v živcih efektorjih, je čute degradirala v registracijske naprave, ki gibanja posnemajo ali pa sproščajo, vendar jih ne sooblikujejo. Oko bi bilo potemtakem bolj nepomično od kamere, ki izvaja svoje zamike. Že omenjena revizija nauka o čutih, ki na vseh področjih rokuje z mejo prehajajočimi koncepti, kakršni so uobličenje /Gestalt/, struktura, polje, tonus, regulacijska zanka in omrežje, je tovrstne predsodke medtem temeljito pretresla in spodkopala.²¹ Ta revizija v veliki meri zadeva oba nazadnje navedena vzgiba, manj prva dva, ki sta zategadelj še naprej sporna. Priporočljivo bi torej bilo, da bi skozi naš seznam vprašanj šli v obratni smeri.

²¹ V psihologiji je omejenost ritma na avditivno področje, s tem ko je razvil podmeno o vizualnih ritmi, prvi prebil Kurt Koffka. Prim. prej omenjeni geselski članek 'ritem', stolpec 1035.

6. Kinezis in aisthezis

Podmena, da opažanje nečesa nikakor ne predhodi učinkovanju na ta nekaj, temveč da opažanje in učinkovanje, občutenje in samovzgibanost v krogu segata eno v drugo, medtem že spada med temeljne predpostavke raziskovanja vedenja in njegovih kibernetičnih modelov. Nekaj, kar poziva, izziva, za bitje, ki se ne zmore dobesedno »spustiti v« to nekaj, se le temu odpreti ali zapreti, izgubi sleherni smisel. »Tisto privlačno in grozo zbujaajoče je privlačno in grozo zbujaajoče le za bitje, ki se lahko usmerja, se približuje in oddaljuje, ki se, skratka, lahko giblje« (Straus 1956, str. 241). To velja tudi za afektivno nevtralizirane zaznave in opažanja. Celó če nam nekaj vzbudi pozornost, ne da bi to pričakovali, in nas afekcija preseneti, celo tedaj presenečenje predpostavlja to, da se naša pričakovanja usmerjajo v neko določeno smer, da se posvečamo neki določeni ponudbi dražljajev, od neke druge pa se odvrčamo.²² Že golo opažanje ubere neko določeno smer in cilja na nekaj, kar nas privlači, zgroža ali pa na neki način zanima. Pri tem ne gre le za kako dodatno »izvedbo gibanja«, ki se naznanja v kakem »občutenju gibanja«, torej kot nekaj, kar se odvija v prostoru, temveč je živo gibanje, ki se na nekaj usmerja, dojeto kot neka »so-vzgibanost skupaj z nami samimi« (prav tam, str. 245), ki ustreza premenjujočemu se prikazu svetnih danosti. Narobe razumljene besede »kinesteza«, ki jo uporablja tudi Husserl, torej ne smemo več razumeti kot občutenje gibanja, ki se od drugih občutij razlikuje le po posebni občutenjski vsebini, temveč »kin-esteza«, ki jo jaz predpisuje samemu sebi (prim. Hua, VI. zv., str. 164), pomeni gibajoče se občutenje in občuteče se gibanje, pri čemer ta hiazmatska formulacija nakazuje, da se kinezis in aisthezis niti fenomenalno niti nevronalno nikoli popolnoma ne prekrivata.

174

Preplet zaznave in lastnega gibanja žive telesnosti neposredno preide v ritem. »Ritma ni mogoče misliti,« zapiše Valery (*Cahiers*, I. zv., str. 1340). In da bi to trditev podkrepil, predlaga tale eksperiment:

²² Novejši nevrološki eksperimenti napotujejo na to, da že pri pretežni osredotočenosti poskusnih oseb na enega od dveh obličij pri binokularni rivaliteti na določene barvne odtenke ali na vzorec odtenkov namesto na vzorec barv senzorični možganski centri teh oseb reagirajo različno, denimo v smislu »okularne dominance« (Seitenberger, v: Oeser/Seitenberger 1988, str. 81). To bi pomenilo: »Že na živčnih celicah (nevronih), na mestih, kjer prehajajo v možgane, se da razbrati, ali oseba stimulusu sledi z notranjo soudeležbo ali ne. Senzorični detektorji pri tem zavesti pomagajo, da prek teh filtrov preseje vse tisto, kar je bistveno.« Že signali čutnih organov torej do svojega cilja ne pridejo, dokler niso selektivno filtrirani. Prim. R. Degen, »Verschobene Wahrnehmung im Gehirn«, *FAZ* z dne 10. 9. 1997.

»Bodi čisto pri miru in poskušaj si predstavljati ritem. Nemogoče. Nekoč sem spoznal nekoga, ki je mislil, da to lahko naredi, pa si je ritem udarjal z utripom vek. Ali pa s trzljaji v kotičkih ustnic.«

Če se ritem reši ozke vezanosti na področje slušnega, prežame vse čute in jim podeljuje vsakokrat posebno dinamiko. Jakob von Uexküll temu ustrezno v svoji biologiji uporablja drug glasbeni pojem, pojem melodije, da bi označil uobličevalnost čutov. V navezavi na Kantove sheme čistega uma je koncipiral »uobličujočo melodijo« (1973, str. 118), torej melodijo, ki se tako rekoč sama igra in se igrajoč iznajdeva.²³ Melodija se razvija s pomočjo »smernih znamenj«, tako na primer pri gibu roke, ki na papir izpisuje število, pri čemer desna roka na splošno postopa drugače kakor leva, v gibanju pogleda, ki otipava konture, ne da bi se smernih znamenj, ki jim sledita roka in oko, med potekom melodije gibanja zavedali.

»Melodija sama nam je, preden se odigra, scela nepoznana. Znan nam bo le rezultat, in sicer v taki obliki, da potem vemo: pred nami je neka določena znana stvar« (prav tam, str. 117).

Podobno velja za ritem, po katerem ta melodija gibanja teče. Tudi tu pride do ponovitev, ki so še pred slehernim eksplicitnim identificiranjem.²⁴

Zdaj v zvezi s tem opazujemo različna človekova čutna izkustva. Gledanje se ne omejuje le na recipiranje in registriranje čutnih vtisov. Pri očaranem *pogledovanju*, ki se začne že v najranejšem otroštvu (prim. Dornes 1993, 2. poglavje), se pogled udejanja na raznovrstne načine, s tem ko deloma počiva na stvari, deloma s predmetom potuje, deloma sunkovito zamenja naravnost. Pogled se odpre ali pa zapre ali pa izvede manever priprtja. Zaprtje očesa je enako spancu v tem, ko je okrog nas nenadoma noč, medtem ko nam odprtje oči ponovno vrne dan. Videno se približuje in oddaljuje, pomakne se v središče ali pa se odmakne na rob vidnega polja. Motoriko pogleda, ki jo gre fiziološko opisati kot delovanje očesnih mišic, kot preusmeritev zenice, kot gibanje očes-

²³ »[...] pri učinkovanju drugih stvari na nas nismo trpni, temveč temu nasproti mahoma postavimo našo silo. Stvari se dotaknejo naših strun, mi pa iz tega naredimo melodijo.« Tako Nietzsche (KSA, 9. zv., str. 311), ki pa je vseeno enostransko poudarjal igro sil tam, kjer drugi stavijo na harmonijo.

²⁴ Odtod ritmika zadobi velik pomen pri tvorbi spomina, in to predvsem pri ustni tvorbi izročila. O tem prim. Leroi-Gourhan 1984, poglavja VII–IX, prav tako pa tudi obsežno novejšo literaturo o kulturi in spominu.

nega jabolka ali kot kontrakcijo krožnih očesnih mišic in mišice dvigalke vek, lahko še pred slehernim fiziološkim sondiranjem razberemo na omenjeni igri vizualnosti. »Gramatika« pogleda, ki je že dolgo deležna posebne pozornosti fiziognomike,²⁵ ustreza prav tako pretanjena »stilistika« pogleda, ki jo v bistvenem določajo ritmi gledanja. Tako kakor način govora (*léksis*) ne ponikne v povedanem (*lektón*), tudi način gledanja ne ponikne v videnem. Igralci, ki se učijo inscenirati poglede, in ne samo pogledov, ampak tudi gledanje in sedenje, to vse predobro vedo, in na neki način smo vsi igralci, ki se gibljemo na javnem odru. – Tipanje, ki prav tako pove več kakor le medsebojni trk dveh teles, svojo pot išče v gibanju *otipavanja*. Pri tem obstaja *glissando*, ki prek otipane drsi, ali pa *staccato*, v tem ko otipano otrkavamo, obstaja mehak stisk ali pa uklenjajoč prijem, in v teh raznolikih tipnih gestah otipano zadobi svojo samolastno teksturo. V umetelnem rokovanju z godalom ali brenkalom, pa tudi pri preskušanju tkanine se tipanje pretanji v tipno umetnost in se razprostre v tipni svet, kakršnega je opisal David Katz. – Tudi vonjanje in okušanje kažeta določene gibalne forme, takoj ko izstopita iz zgolj atmosferske ozadnosti vonjskega in okušanskega sveta in sama prevzameta vodenje. Vohanje se v zagonih udejanja kot *ovohavanje*, ki prek vplivanja na smer zračnega tokovanja vonju postopoma dopusti, da se polno razvije. Okušanje privzame formo *okušavanja*, povezuje se z gibanjem žvečenja, ki okušani predmet drobi, ali pa pokušanja, pri katerem se tisto okusno polagoma topi na jeziku. Če sledimo Erwinu Strausu (1956, str. 390–403) in različne čute spojimo v »spektrum čutov«, se pokaže, da na enem koncu tega spektruma, tam, kjer ima svoje mesto tisto vidno, pretehta gnostični moment, na drugem koncu, kjer sta doma ugodje in bolečina, pa patični moment. Pri variacijah različnih čutnih modalitet je treba upoštevati vrsto vidikov, namreč »časovnost, prostorskost, smer, mejo, distanco, gibanje, fiziognomijo, skupnost, prostost in vezanost, stik, predmetnost, števnost, deljivost, merljivost, prazne forme, možnost abstrahiranja, spomin sporočljivosti« (prav tam, str. 402). K tej prostranosti različic spada tudi gibanje z njegovimi za posamezne čute specifičnimi formami poteka.²⁶ Poleg tega postane jasno, da se sovisnost med občutenjem in samogibanjem, med formo in funkcijo v primeru vohanja, okušanja in tipanja oblikuje bolj

176

²⁵ O tem prim. klasična dela o fiziognomiki L. Klagesa, K. Bühlerja in Ph. Lerscha, v moderni semiotični preobleki pa raziskave Paula Ekmana.

²⁶ Prim. minuciozni psihofiziološki opis premika glave (I. Kohler v: Thomae 1966, str. 617) in nevrofiziološki opis gibanja kazalca (Seitenberger v: Oeser/Seitenberger 1988, str. 106). Ne le kompleksnost, temveč tudi iskalni karakter takega gibalnega poteka nam ne dovoljuje, da bi govorili o »golem« oziroma »mehanskem« gibanju telesa.

tesno kakor v primeru gledanja in poslušanja. Medtem ko slikovne in zvočne tvorbe znotraj faze časovnega zamika, ki dražljajski poziv ločuje od dražljajskega odgovora, zadobijo neko relativno samostojnost, ostajajo druga udejanjenja čutov močnejše vezana na samo vršenje življenja. Na te razlike napotuje Leroi-Gourhan, ko nam za preskus oriše drugačne možnosti.

»Le predstavljajmo si, kakšna bi bila estetika, če bi primarni čuti postali tipni čut, pretanjena zaznava nihanja ali pa čut vonja; nenadoma bi bile možne 'sintaktije' oziroma 'olfaktije', slike iz vonjev in simfonije iz dotikov, zgradbe iz harmoničnih nihanj, pesmi iz soli in kislin – estetske forme, ki so nam sicer dostopne, vendar so v naših umetnostih komajda našle svoje mesto. Zato pa jim moramo dodeliti vsaj mesto v okrožju temeljnikov estetskega življenja« (1984, str. 351).

Nobeno naključje torej ni, da je ritmika vonjanja in okušanja močnejše vezana na njej ustrezno celovito životelesno zadržanje, namreč na hranjenje in pitje, pa tudi na erotično-seksualno privlačnost in odbojnost, združevanje in ločevanje.²⁷ Pri tipanju in dotikanju pa, nasprotno, pride do neke svojske polarizacije. Kožno čutilo, ki je neenakomerno razporejeno po celem telesu, demonstrira izpostavljenost in ranljivost životelesne eksistence. Pri človeku so potem konica jezika in konice prstov kraj, kjer dotaknjenost preide v otip, in navsezadnje je roka tista, ki se pri rokovanju z orodji udeležuje specifično tehničnih ritmov. V celoti gledano: pri životelesnem prepletu različnih čutilnih ritmov nikakor ne gre za to, da bi kakemu scela životelesnemu občutku, ki se dviguje iz notranjosti, podtikali vnanje telesne predstave, prej gre za samo udejanjanje in materializacijo naše žive telesnosti, ki nikoli ne sledi zgolj svojim lastnim ritmom.

Naj se še enkrat povrnem k poslušanju. Ritem ima v svetu poslušanja podobno domovinsko pravico, kakor jo ima *eidōs* v svetu gledanja, in to ne brez vzroka. Kakor ugotavlja Erwin Straus v svoji razčlembi čutnih področij, je gledanje analitični čut. Ponuja nam celoto, katere dele potem lahko postopoma razvozlavamo oz. razbiramo, medtem ko poslušanje privzema sintetično formo, saj je slišano navzoče le v drobcih, njegove podrobnosti pa se razvijajo v časovnih korakih. Medtem ko se slišano kot tako giblje in izoblikuje »svojsko časovno podobo«, se videno giblje s pomočjo vidnega organa v obliki »me-

²⁷ O tem prim. A. Le Guéer, *Die Macht der Gerüche. Eine Philosophie der Nase* (1992).

dialne sukcesije«, ki daje predmetu sukcesivno nastajati in zopet izginjati (Prim. W. Metzger, v: Thomae 1966, str. 270). O tozadevnem stanju se je Erwin Straus izrazil takole:

»V vidnem sta lahko začetek in konec neke razdalje dana simultano; merimo in štejemo torej končne veličine. V slisnem pa začetek in konec nikoli nista dana simultano; merimo takt in ritem. V prvem primeru štejemo: »Koliko?«; v drugem pa: »Kako pogosto?« V vidnem lahko en mirujoči raztežaj primerjamo z drugim; v slisnem pa lahko – brez pomoči instrumentov – časovna razmerja zvoka dojemamo le s tem, ko se z njim gibljemo tudi sami« (1956, str. 403).

Ni treba, da moramo tudi sami slediti ustaljeni dihotomiji, po kateri poslušanje in gledanje, notranji in zunanji čut, snažno medsebojno delimo na čas oziroma prostor, da bi lahko navrgli, kako gibanje s svojo ritmično členjenostjo v svetu poslušanja in glasbe zavzema *prednostno mesto*. To mesto mu lahko oporeka kvečjemu čut za vibracije; toda ne glede na to, da si je občutek vibriranja, ki se ne pojavlja le pri dotiku z vibrirajočim predmetom, temveč že pri nižjih frekvencah, z *vibratom* oziroma s *tremolom* pridobil nekakšno domovanjsko pravico v glasbi, nihajno gibanje neposredno prevajamo in privzemamo s čutom za vibriranje. Ta neposredna resonanca pa je hkrati moč in slabost tega občutka. Občutje nihanja in nihajoče občutje se medsebojno tako brezšivno spenjata, da nam manjka distanca za to, da bi lahko dojeli nihanja – če seveda odmislimo njihov možni signalni učinek – kot taka in jih simbolično uobličili. V tem je sozanihanost podobna tistemu, kar poimenujemo z »nalesti se nekega občutja«. Kljub temu obstaja neka sorodnost z glasbeno akustiko, ki jo, kakor je znano, izrabljata terapija z glasbo in glasbena pedagogika. »Sogibanje«, o katerem govori Straus in brez katerega ne bi bilo nobenega niza tonov, torej predstavlja kinetično posebnost. Če bi to sogibanost, ki pomeni več kakor le golo lastno gibanje, hoteli primerjati s potegovanjem črte, bi tu morala biti črta tista, ki poteguje samo sebe. Klasično *anágke stênai* bi bilo na tem področju treba nadomestiti z radikalnejšim *anágke kineîsthai*. Če slišanje že zavzema kako ustaljenost, potem le v gibanju, ne pa na začetku ali koncu slišnega niza.

178

Priznati torej moramo, da je slušni čut gibanjski čut posebne in odlikovane vrste. Kljub temu še vedno velja, da životelesno gibanje s svojimi gibanjskimi načini in uobličjenji preveva celoten senzorijski svet. Posledica tega je, da so med posameznimi sferami čutov ritmična odmevanja, resonance, konsonance, disonance in ustrezni gibanjski stili, katerih medsebojno prevajanje dejansko ne

potrebuje prevajalca. Čutno in čuti igrajo na različne registre, to pa počno tudi v različnih *mouvements*, toda to se godi tako, da se raznovrstni čutilni poteki med seboj raznoliko krepijo, slabijo, se drug na drugega nalagajo in dopolnjujejo. To, da pri označevanju *soigre* čutov še posebno uporabljamo pridevke iz glasbe, pa je ponovni poklon slušnemu čutu, ki pri ritmiziranju čutov brez dvoma narekuje ton orkestra čutov. Pri zvočni barvi, ki je že ne moremo več dojemati v tolikšni meri metrično, je zadeva že drugačna. Tekmovalnega boja čutov in umetnosti se pač ne da izgladiti na enostaven način.

7. Naravni in kulturni ritmi

Odrpto pa še ostaja vprašanje o tem, ali so ritmi naravni ali umetni. Zdi se, da ritem kot urejeno vračanje enakega pripada nezgodovinski naravi oziroma arhaični kulturi, ki si za edino mero jemlje tek narave in s tem naravni red kozmomično ali pa kozmološko stabilizira. V filozofiji življenja Ludwiga Klagesa igrata – saj drugega ni pričakovati – duševno-životelno gibanje in ritmika središčno vlogo; pri tem pridejo na plan pomembni fenomeni, toda to se dogaja za ceno ponovne počarobnenosti narave, kar je zopet posebno odmevno prav danes. V njegovi zelo brani knjigi *Duh kot zoprnik duše / Der Geist als Widersacher der Seele* lahko preberemo:

»Življenjski ritmi samolastnih bitij so si brez dvoma različni, in to še posebno po vrstah in rodovih; toda to ne preprečuje, da ne bi kljub temu kazali izomorfij, namreč zaradi sovisnosti, ki obstajajo med slehernim poljubnim samolastnim ritmom in ritmi vse obsegajočega kozmosa« (1972, str. 825).

Ali smo res pred alternativo: ali novi kozmos ali pa antinarava? Da se ta alternativa nikakor ne mora razrešiti na ta način, nam kažejo zadevna izvajanja paleontologa Andréja Leroi-Gourhana. V njegovem velikem delu *Roka in beseda* (1984) igrajo ritmi scela osrednjo vlogo pri evoluciji tehnike, jezika in umetnosti. Svoje mesto nahajajo v okviru skrajno široko zasnovanega estetskega zadržanja. Oddvojitev estetskih figuracij od *aisthesis* je tema te razprave, ne pa tudi njena predpostavka, saj ta sega v globlje cone:

»Še najčistejša umetnost je nenehno vsidrana v najglobljih plasteh, samo njena konica je tista, ki vznikla iz podnožja iz mesa in krvi, brez katerega ne bi bila nič« (str. 342).

Leroi-Gourhanova paleontološka perspektiva je že od vsega začetka na široko odprta; zoološko in socialno pri njem tvorita oba pola dialektične vzajemne igre narave in kulture. Pri tem raziskuje »celotno goščo zaznav, ki se v času in prostoru izoblikuje v kod tistih občutij, ki etničnemu subjektu omogočajo, da se kar najjasneje včleni v svojo družbo« (str. 337). Pri tem poudarja izoblikovanje »etničnih simbolov« in »etničnega sloga«. Toda pojma simbola Leroi-Gourhan, podobno kakor Ernst Cassirer, ne uporablja distinktivno, temveč integrativno, in sicer tako, da raziskovanje zastavi najprej na fiziološki ravni ekonomije telesa, od tod napreduje k tehnični in socialni ravni, na koncu pa na figurativni ravni obravnava posamostaljenje teh form v podobi umetnosti in literature. Zanimivo je, da ta na široko zajemajoča estetika temelji na polarnosti gibanja in forme oziroma ritmov in vrednosti. Ritmi nikakor niso le nekakšna glasbena spremljava k igri form in resnovernosti vrednot; zaradi svojega ponavljajočega se dogodevanja se sami pojavljajo kot ustvarjalci prostora, časa in form (str. 384). Zato se paleontologovo iskanje ne usmerja le k tehničnim orodjem in jezikovnim simbolom, temveč tudi k zaznavanju in proizvodjanju »ritmičnih simbolov«, v katerih so svoje sledi zapustila gibanja (str. 342).

180

V zvezi z našim razmislekom nas zanimajo predvsem osnovne stopnje nekakšne »fiziološke estetike« pri Leroi-Gourhanu. Ta avtor izhaja iz prepetja telesne ritmike in senzoričnega dispozitiva, ki je merodajno za vse, kar je živo, tudi za človeka, le da se ta izhodiščni položaj na ravni človeškega reflektira v »mreži simbolov« ter se tako konfrontira sam s seboj (str. 351). Gibanja in forme, ritmi in vrednosti kot take se tu pač doživljajo in uobličujejo. Prav tu se približamo prešitju narave in kulture. Pri razdelavi najelementarnejše telesne simbolike se namreč izkaže, da se naravno enakomernost vseskozi in vedno znova prekinja. Ti lomi in prekoračitve meje pa se same zopet konsolidirajo v »nasproti-ritmičnih življenjskih praksah«; v arhaičnih družbah, ki so predhodnice izoblikovanja avtonomne sfere umetnosti, te prakse ustanavlja in upravlja religija (str. 353).

Povedano velja že za področje visceralne senzibilnosti in ritmike, ki je povezano z zadržanjem ob prehranjevanju, na njem pa dominirajo okus, vonj in otip. Tu se fiziološki rastrri, kakršni sta meni spanca in budnosti, prebavljanja in lakote, povezujejo s kozmičnimi rastrri dneva in noči, vremenskih premen in letnih časov. Normalni, vsakdanji ritem motijo stanja trpnosti ali fizičnega pomanjkanja. Namenoma se ga prekinja z religioznimi praksami, ki preko-

račujejo vsakdanjostno in kot sredstva za to med drugim uporabljajo postenje in vzdržnost pri spanju.

»Četudi je rezultat tega psihično vzbujenje, pa je izhodišče vendarle visceralno; taka premena stanja mora nujno vplivati nazaj na najgloblje plasti organizma« (str. 353).

Temu se pridružuje »ustvarjanje trajnega drugega stanja« (str. 354), ki ga dosežemo z nadzorovanjem telesnih ritmov, dihalnega procesa, prehranjevanja, srčnega utripa. To nam je poznano predvsem iz budističnih in taoističnih praks, katerih cilj je vseh normalnih ciklov osvobojeno poniknjenje v kozmosu:

»Modrec, ki je prišel do miru in postal gospodar svojega telesa, živi življenje v popolni harmoniji z vetrom, vodo, drevesi in mesecem, v uravnoteženosti, ki izhaja iz želodca in se končuje pri slikarstvu« (355).

Podobne anomalije se kažejo na ravni *mišične* senzibilnosti in ritmike, na kateri se izoblikujejo telesno ravnotežje, časovno-prostorska orientacija in organizacija gibanja. Vsakdanji cikel prostorskega umeščanja prekinjajo akrobatika, vaje v ravnotežju, ples ali pa tudi nočne sanje o letenju. Tudi tu se pojavljajo umetne prakse, ki s stopnjevanjem, premeščanjem ali pa opuščanjem naravnih ritmov privajajo v drugo stanje. K temu spada marsikaj, na primer uporaba verižne molitve, priklonov, poklekov, procesij, ritmičnega zibanja pri učenju na izust v šoli, enakomerno vojaško korakanje, transu podobna stanja obsedenosti ali pa zgolj vtrenje palca, s katerim poganjamo tek naših dnevnih sanj. Tudi ti primeri kažejo, kako so fiziološki ritmi simbolno obdelani in vrženi iz naravnega ravnovesja.

Kar se odigrava na fiziološki ravni, se na nov način uporablja na tehnični. Mišična ritmika se ponavlja in stopnjuje v tehnične operacije, pri katerih prav tako ponavljamo določene geste v določenih intervalih. K temu spada praktična zamahovanja s kladivom, ki jo je najti že v živalskem svetu, denimo pri žolni, in ki se posamostalja v ritmu strojev in v njih stopnjuje v nekaj nedokončljivega (str. 384 isl.). Nazadnje pride na družbeni ravni do domestikiranja prostora in časa. Ker nam naravni svet daje na razpolago le malo urejenih ritmov, predane naravne ritme pretanjajo ali pa nadomeščajo umetni.

»Prek teh preddanih ritmov se nalaga dinamična podoba ritma, ki ga s svojimi gestami in glasovnimi izvajanji ustvarja in oblikuje človek, tako nazadnje tudi grafične sledi, ki jih je z roko naneseš na kamen ali kost« (str. 391).

Že gole vrste zarez, vreznin, ki bi jih lahko tolmačili kot rudimentarno formo štetja, morda tudi pripovedovanja kot na-štetja /Er-zählen/, so več kakor le naravne, ne da bi zaradi tega popolnoma zapustile območje narave. Tudi ritmična simbolika se giblje na prehodu med naravo in kulturo. Vrezi postanejo vzorčni rezi; čisti vzorci bi postali šele, ko bi učinek vrezovanja padel v popolno pozabo. Čista bi bila šele tista kultura, ki bi utajevala svoj izvor.

8. Vračanje neenakega

182

Zahtevek po gostem in poblížnjem popisu nas ne bi smel zapeljevati v to, da bi hoteli ponovno vzpostaviti celoto, ki je – kakor pričajo paleontološka pričevanja – nikoli ni bilo. V primeru ritmike se moramo varovati tega, da bi se pehali za evritmijo, ki stopnjevanje ritmičnih form zamenjuje z njihovo zaprtostjo, mero pa z enakomerjem. Kdor, tako kakor Platon, išče edini pravi kozmični, politični in etični red, se nagiba k temu, da bi vse, kar je bilo pred njim, odpravil kot »zvensko neskladno in neurejeno«. ²⁸ S tem pride do razločitve, reza na dobro merjeno nekega *eurythmon* in neumerjeno nekega *arrythmon* (*Politeia* 400 c–d) in do izbrisovanja slehernega drugačeglasja (*heterophonía*) in pisanosti (*poikilía*), do katerih lahko, denimo, pride v sožitju igranja na brenkalo in podajanja pesmi (*Nomoi* 812 d). Upravičeno iskanje meril, ki ne more shajati brez vnaprejšnjega nagnjenja do nečesa, se vse prerado stopnjuje v brezmernost enotujoče mere, ki vse prelivajoče se, večbarvno in odklanjajoče ožigosa z izobčenjem iz reda.

Toda v zvezi s tem si še enkrat oglejmo ustaljeno definicijo ritma, s katero se dovolj pogosto srečujemo pri navedenih avtorjih, pa tudi sicer. Pri opredeljevanju ritma so neizogibni trije momenti: najprej časovno trajanje, drugič, vračanje oziroma ponovitev, in tretjič, red zakonitosti oziroma posebej številski razmerja, po katerih se ponavljanje ravna. Če si to ogledamo poblíže, se vsekakor izkaže, da v teh treh momentih tičijo nekatere pasti.

²⁸ Prim. *Timaj* 30 a: *kinoúmenon plemmelôs* [kar je izpeljano iz *plên mélos*, tistega, kar je 'zunaj tonskega načina'] *kai átaktos*.

Prvo vprašanje zadeva razmerje med pravilom in vračanjem. Če izhajamo iz reda, ki že obstaja, je pričakovati, da se bo nekaj ob določenem času povrnilo. Pravilo skupaj z določilom časa služi za shematiziranje poljubnih dogajalnih nizov. Toda, kakor smo že poudarili, nekaj obstaja šele tedaj, ko se ponavlja v spremenjenih okoliščinah. Brez ponovljivosti ni nobene zakonitosti, brez števnosti ni štetja. Faktuma in geneze reda se ne da izpeljevati iz sheme reda.²⁹

Drugo vprašanje se usmerja k momentu *iteracije*, ponavljanja, na ono šenkrat, na oni po- povračanja in ponovitve ter na igro enakosti in različnosti. Definicije v zvezi s tem včasih govorijo o povračanju podobnih, včasih pa o povračanju enakih dogodkov. Toda to ni problem golega več ali manj. Ko bi se nekaj ponovilo na docela enak način, bi bil čas odpravljen; vse bi ostajalo pri starem in v osnovi se ne bi dogodilo nič. Povratek zatorej pomeni »povratek neenakega kot nečesa enakega« (Waldenfels 1987, str. 64). Ponovitev *naredi enako tisto, kar ni enako*. Prav zato ni le red ohranjajoča, temveč tudi red tvoreča in red spreminjajoča. Narediti nekaj enako, zahteva selektivno gledišče, ki vsebuje kal novih pravil izbire, obenem pa zadeva ob tuje gibanje, ki je že na delu v lastnem gibanju.³⁰

S tem se približujemo vprašanju o *številskem karakterju* ritma. To vprašanje, ki ob poskusu štetja čutov udarja nazaj na esteziologijo, nam ni poznano le, kolikor izhajamo iz Platonovega in Aristotelovega nauka o gibanju; njegova osrednja vloga se kaže v tem, da je »ritem« v latinščini, tako na primer pri Avguštinu (prim. *De musica*), podan z izrazom *numerus*. Ritem ima torej opraviti s števnimi enotami časa in gibanja. Toda štetje predpostavlja diskontinuirane veličine, izhajajoč iz enice kot osnovne enote, ki je same ne moremo

²⁹ Če Valéry v *Cahiers* (1. zv., str. 1323) trdi: »Ritem je figura gibanja ponovljivega«, in če ponovljivost pripisuje takim spremembam, razvitjem in transformacijam, ki so odvisne le od svojih začetnih in končnih pogojev, ritmiko omejuje na obstoječe in samovzdržujoče se redove. Taka omejitev pa nasprotuje pomenu, ki ga pripisuje ritmu v svojih številnih refleksijah o času samem. Tako je na nekem drugem mestu (*Cahiers*, str. 1295) povedano: »Ritma ne sestavlja ponavljanje; kvečjemu je ritem tisti, ki dovoljuje ponovitev – oziroma jo proizvaja. (Zato obstaja ritem brez objektivne ponovitve.)« Tu je, ravno obratno, poddoločena ponovitev. Taka neskladja pa tem »preiskavam ritma«, ki jim tudi avtor sam prisoja nekakšno nejasnost (ibid., str. 1281), nikakor ne jemljejo njihove pomembnosti. Le malo jih je o ritmu preišljevalo na tako mnogovrstne načine in tako neumorno kot Paul Valéry. Prim. dobrih 50 omemb »ritma« v indeksu *Cahiers*.

³⁰ K temu prim. umetelno zloženo pesem z naslovom Hiazem avtorice Barbare Köhler (*Blue Box*, 1994), v kateri se ljubezen iz sanj, mojih in tvojih, spremeni v rahlo zamaknjen in medsebojno sprepletan dvojni ritem.

spet meriti. Meriti se dajo le kontinuirane veličine, denimo dolžina kake razdalje ali višina temperature.³¹ Kako pa potem pridemo do števnih predmetov? Jakob von Uexküll v svoji obravnavi števila (1973, str. 73–76) izhaja iz udarjanja takta, namreč iz tega, da roka, ki udarja takt, eno za drugo zarisuje črte v pesek oziroma jih zapisuje na tablico. Tu se v ročni obliki že vnaprej izrisuje binarna shema algoritmično delujočih računskih strojev. Nazadnje pa avtor zmožnost tvorbe števil zvede nazaj na »ritem pozornosti«. ³² Toda štetje, kakor je opazil že Platon (*Fileb* 56 d–e), predpostavlja izenačevanje neenakega, tako denimo, ko 3 jabolka in 1 hruško obravnavamo kot 4 sadeže in nazadnje kot 4 predmete. Opustimo torej tista obeležja, ki se pri štetju *ne povračajo*. To se najpoprej zgodi neopaženo, tako da si *ritem pozornosti* kupimo z *istočasno nepozornostjo*, kako drago nas to stane, pa se pokaže šele, ko tisto neopaženo sebe naredi opazno. Muzikolog Georgiades (1985, str. 41) se skuša tej latentni aritmiji izmuzniti s tem, da potegne jasno ločnico med čistim dogajanjem časa *kot* časa in potekom *v* času. V tem smislu ločuje med enakomernim, krožnim, nenehnim vračanjem kot takim, namreč vračanjem časa, zdaja (“tik-tik-tik ... zdaj-zdaj-zdaj ...”) in vračanjem nečesa, torej vračanjem v času, ki se naredi opazno šele s svojo nepravilnostjo (ali pa s pozornost zbujujočim hitrim oziroma počasnim vračanjem). Njegova paradna zgleda nas ne moreta zares prepričati. Na eni strani nahajamo pravilno valovanje na Ammerseeju (razmeroma mirnem predalpskem jezeru), na drugi strani pa nepravilno oglašanje kladiva. Toda ta dva zgleda kažeta, kako je avtor to mislil. Čisti čas bi potem bil enak številskemu nizu, ki se vedno znova začenja z ena – v nasprotju z nečistim časom stvari. Paradoks izenačevanja neenakega izgine zato, ker čisti čas *je* enako, stvari v času pa *so* na različne načine. V ozadju pa se skriva mogočna predpostavka o pobratimstvu glasbe in metafizike. To spominja na Schellingovo določitev ritma kot »glasbe v glasbi«, »s čimer celota času ni več podvržena, temveč ga ima *v sebi sami*«. ³³

³¹ Prim. Georgiades 1985, str. 28–29, o času in štetju ter o merjenju časa; avtor se v svojem strokovno dovršenem premisleku naslanja predvsem na Aristotelovo *Fiziko*.

³² Časovno gledano to pomeni, da je štetje *obenem* pričakovanje in spominjanje: $(1 + 1 + 1 + \dots 1) = A$. Trajanje se razvija »znotraj nekega istočasnega faktuma«. Odtod Valéry na ritem gleda kot na tisto srednje, tisto *vmes* med sukcesijo in simultanostjo (*Cahiers*, I. zv., str. 1278). Na nekem drugem mestu (*ibid.*, str. 1296) pa je zapisal: »Ritem je v enakem razmerju do časa, kakor je kristal do amorfne okolice.«

³³ Prim Schelling, *Philosophie der Kunst*, SS 79 (1966, str. 137 isl.). O vprašljivem prepletanju metafizike in glasbe pri Georgiadesu prim. mojo kritično pripombo v: *Antwortregister*, str. 488.

Ritem kot gibanje vračanja nazadnje napoteva na prihajanje in odhajanje, na igro pri- in odsotnosti, vzgiba, dražljaja/zahtevka in odgovora.³⁴ Vrača se lahko le nekaj, kar je bilo proč, kar ni bilo tu. Če nadalje pomislimo na to, da je nekaj nekaj le, v tem ko se ponavlja, sleherno vračanje sloni na izvorni preteklostnosti. Prvi takt je torej vedno že izzvenel. Prvega zvena torej ni, tako kakor ni prve besede. Sleherni zven je že odmev nekega drugega zvena.

9. Vezani in prosti ritmi

Pri razlikovanju med ritmom jezika in glasbe Georgiades poseže nazaj k poznanemu razločevanju na proste in vezane ritme, in to spet počne, naslanjajoč se na klasično izročilo. Vzpostavi lestvico, ki sega od »ritmično nevezane govornice, preko ritmične umetniške proze in verza do strogo vezanega glasbenega ritma« (1985, str. 19). Toda iz tega potem ne izpelje kakega stopenjskega zaporedja, saj se zven in glas ravnata po različnih zakonitostih.

»Kar je torej za glasbeni ritem njemu samemu *lastno* številsko fiksiranje časovnih relacij, s tem tudi razmikov med poudarki, je za ritem govornice *od pomena odvisno* in zato na trdna številska razmerja nezvedljivo govornjenje. V glasbenem ritmu je bistveno število. Ritem govornice pa je onstran okrožja števil« (prav tam, str. 20).

Ko avtor pojasnjuje to delitev, spet izhaja iz že obstoječih redov, iz reda števila in reda pomena. Vendar ta delitev ne sledi ne prizadevanjem v modernem pesništvu ne prizadevanjem v moderni glasbi, saj se obe sproščata od vezanosti na *določeno* urejenost verza oziroma na tonaliteto, ne da bi zato enostavno prešli na kašnen drug red, a se pri tem redu in pravilom spet tudi ne odrekata. »Libertinage n'est pas liberte. Le libertinage, maintes fois, confine a la mo-

³⁴ Tudi Valéry vedno znova rokuje s parom nasprotij *demande* (ne pa *excitant!*) in *réponse*, da bi lahko mislil povezanost sukcesivnih dogodkov kot zaznavni ritem (prim. *Cahiers*, I. zv., str. 1276, 1279, 1283, 1358); prevajanje *demande* z »dražljajem« /*Reiz*/ ni neustrezno, če upoštevamo to, da behavioristični besednjak pri Valéryju prejme smiselni naboj in doživi premestitev smisla). Valéry se nagiba k temu, da bi ritmiko mislil kot kroženje: »Da bi ugotovili kak ritem, moramo zaznati nekaj, kar omogoča postavitev *zaprtega sistema* – torej takega sistema, da v njem odgovor na dražljaj (*réponse*) regenerira zahtevek dražljaja (*demande*)« (isto, str. 1341). Toda iz tega se izdvajajo »aritmični dogodki«, ki se odtegujejo ritmu kot »enoviti emisiji« (isto, str. 1276). S tem se odprejo poti k onemu *infini*, ki duši, ki ni zgolj telo, a tudi brez telesa nič ni, v erosu, mistiki ali v poeziji da prispeti do »neprehodnega praga« in se na njem zlomiti (*Cahiers*, II. zv., str. 544).

notonie«, pravi Pierre Boulez (1987, str. 21). Če ostanemo pri glasbi, potem v glasbeni formi sami nahajamo nasprotitočne momente, ki razbijajo enakomerni ritem; pomislimo na tradicionalna sredstva, kot so sinkope, nasprotni ritmi ali ritmično prosta mesta s pomočjo *senza misura*, katerih prelivajoča se narava se nikoli ne pusti popolnoma poenotiti v prid kake določene tonske urejenosti. Brez takih momentov tujosti bi umetnost sama v sebi skrepenela. V sodobni glasbi pa naletimo na znatno radikalnejše vdore, npr. ritme, ki jih ni mogoče zaobrtniti, in prekrivanja ritmov, ki povzročijo nastanek posebne vrste heterofonije in se prepuščajo »čaru nemožnosti«,³⁵ pri Olivieru Messiaenu, ali pa serialno obdelavo ritmov in drugih zvočnih form, ki razpirajo »širno razprostrajajoče se dejavnostno polje dialektike med prostostjo in vezanostjo« (Boulez 1987, str. 36). Foucault Boulezu pripisuje moč, »da pravila prebija isti mah, ko jih uvaja v igro« (1994, IV: zv., str. 222). To bi bila nova variacija na temo prostosti in vezanosti.

To, kar na prototipičen način prihaja na dan v glasbi in jeziku, pa vzvratno osvetljuje ritme čutov v celoti, ki nikoli – vsej svoji umetnosti navkljub – ne morejo popolnoma ubežati naravi. Nasprotno pa narave ne moremo narediti bolj harmonične in ritmične, kot že je. Za rede v naravi, ki nastajajo v nihajjih, disimetrije, turbulence in odmiki niso nobena redkost.³⁶ Na koncu lahko zatrdimo: če nas že kaj varuje hromeče monotonije ali izsiljenosti enoličnega koraka, so to aritmične motnje, odmiki, kamni spotike, vdori še ne upravljenega, zaradi katerih se naš hod spreminja.

Prevedel Samo Krušič

³⁵ Messiaen 1944, str. 5. *Rythmes non rétrogradables* so taki ritmi, pri katerih so vrednosti, brane od leve proti desni in od desne proti levi, iste (isto, str. 12).

³⁶ O tem prim. Ilya Prigogine in Isabelle Stengers, *Dialog mit der Natur* (1986). Že Pasteur je v disimetriji ugledal obeležje življenja; avtorja nas spomnita na to in napotujeta na pretežno hiralitetnost pri školjkah ali pa na v desno uvijajoči se heliks pri DNS (str. 168) Na ozadju »turbulentne narave« prejema nov smisel tudi Lukrecijev *clinamen* (str. 150, 291).

LITERATURA

- Degen, R. »Schzentrum und Fingerspitzengefühl«, v: FAZ, 5. 11. 1997.
Degen, R.: »Verschobene Wahrnehmung im Gehirn«, FAZ 10. 9. 1997.
Benveniste, E.: *Problemes de linguistique generale*, Paris 1966.
Florey, E.: »Die Stimme der Musik und die Schrift der Apparate«, in M. Fischer, D. Holland und Rzehulka *Gehörgänge*; München 1986.
Georgiades, Th. G.: *Music und Rhythmus bei Griechen*, Hamburg 1985.
Garelli, J.: *Rythmes et mondes*, Grenoble 1991.
Koffka, K.: *Die Grundlagen der psychischen Entwicklung*, Darmstadt 1966.
Köhler, B.: *Blue Box*. Gedichte, Frankfurt/M. 1966.
Le Guéer, A.: *Die Macht der Gerüche. Eine Philosophie der Nase*, Stuttgart 1992.
Leroi-Gourhan, A.: *Hand und Wort*, Frankfurt/M. 1984.
Lurija, A. R.: *Das Gehirn in Aktion*, Hamburg 1992
Merleau-Ponty: *Phenomenologie de la perception*, Paris 1945.
Messiaen 1944 *Rythmes non rétrogradable*, Paris 1944.
Nietzsche, F.: *Kritische Studienausgabe*, Berlin 1975.
Oeser E., Seitenberger F.: *Gehirn, Bewußtsein und Erkenntnis*, Darmstadt 1988.
Prigogine I., Stengers I.: *Dialog mit der Natur*, München/Zürich 1986.
Scheler, M.: *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik, Gesammelte Werke 2*, Bern/München 1966,
Schelling, F. W. J.: *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1966.
Thomae, H.: *Handbuch der Psychologie*, Göttingen 1966.
Valéry, P.: *Cahiers*, Paris 1973-4.
Waldenfels, B.: *Antwortregister*, Frankfurt/M. 1994.
Waldenfels, B.: *Deutsch-Französische Gedankengänge*, Frankfurt/M. 1995.
Wenzel, H.: *Hören und Sehen, Schrift und Bild*, 1995.

HEIDEGGER IN KRAJ ARHITEKTURE

»Arhitektura je volja dobe, prevedena v prostor.«

Ludwig Mies van der Rohe, *Baukunst und Zeitwille*

»Problem hiše je problem dobe.«

Le Corbusier, *Towards a New Architecture*

»Ta doba bo najbrž predvsem doba prostora ...«

Michel Foucault, *Of Other Spaces*

S heideggerjevskega gledišča bo vprašanje arhitekture ostalo podrejeno naslednjim – bolj fundamentalnim in odločilnim vprašanjem: Kaj pomeni prebivati? Kako človek prebiva? Od kod aspiracija po prebivanju ali bivanju nekje, ne pa zgolj potreba po zatočišču? Od kod to hrepenenje, ki presega življenjsko nujno? In vprašanje se bo za Heideggra vedno nanašalo na vednost, ali prebiva človek le med bitji, ali pa je mera, kot tudi možnost njegovega prebivanja, funkcija njegove odprtosti tistemu več, kar bitjem omogoča, da stojijo in se razodevajo kot takšna, kakršna so. Heidegger vseskozi poudarja, da je prebivanje pogojeno in nakazano z odprtostjo temu prebitku, ki zaznamuje človeka v njegovem bistvu, ne pa denimo s samo stavbo ali z ekonomijo, ki se

skriva za njo. Tudi če je stavba še tako dobro zgrajena, »še tako dobro zasnovana, lahka za vzdrževanje, privlačno poceni, zračna in odprta svetlobi in soncu«,¹ ne more nikdar pomeniti zagotovila, da se bo v njej godilo *prebivanje*. Prebivanje v heideggerjevskem smislu namreč predpostavlja odprtost tistemu – in izkušnjo tega – kar nas pahne onstran domačnosti stvari v neugodje odprtega kot takega, kjer se znajdemo predvsem ne-doma. Prebivanje v najbolj fundamentalnem smislu se začinja z nedomačnostjo [*Unheimischkeit*]. Zato je treba razlikovati med prebivanjem in stanovanjem. Stanovanje predpostavlja določeno ekonomijo, bodisi potreb in zavetja (pred mrazom, vročino, dežjem, soncem, divjino, drugim itd.), ali pa simbolično – in obsega tudi estetsko, ornamentalno razsežnost arhitekture. Prebivanje pa sodi v povsem drugi red. Sodi v red biti kot take. Biti, nakazuje Heidegger, je prebivati. Ljudje naseljujejo svet kot prebivalci. In tako se arhitektura pojavlja kot tehnična rešitev problema ali vprašanja, ki pa ni tehnično, ampak ontološko. In zgodovinsko. Kajti ontološko se je vselej izražalo na številne načine in se je zmerom že začinjalo razodevati v zgodovini, znanosti, ekonomiji, politiki itd. Ontološko se nikdar ne srečuje čisto in izolirano od polja, znotraj katerega se izraža.

190

Od grajenja k prebivanju

Vsak poskus razumevanja vprašanja stavbe in arhitekture s heideggerjevskega gledišča se mora začeti z *genezo* vprašanja. Kajti Heidegger ne začinja s tem vprašanjem, ampak ga bolj srečuje na poti. Čeprav se vprašanje arhitekture poraja iz samih globin Heideggrove misli v obliki meditacije o prebivanju in grajenju, njegova misel ne zadeva predvsem in samo arhitekture. Trditev, da je Heideggrova filozofija »filozofija arhitekture«, bi pomenila blago rečeno precejšnje pretiravanje. Kako torej nastane to vprašanje?

Da bi se ga lotili, se moramo vrniti k Heideggrovi zgodnji formulaciji vprašanja prebivanja in prostora znotraj projekta fundamentalne ontologije. V *Biti in času* gre Heidegger tako daleč, da prebivanje istoveti s samim bistvom človeka, torej prav z načinom, kako človek *je*, ali s »kako« njegovega bivanja. Toda bistvo človeka je lahko opredelil v smislu prebivanja zato, ker njegovo razu-

¹ *Bauen Wohnen Denken* (Vorträge und Aufsätze, 139–140); *Building Dwelling Thinking* (BDT 146); *Grajenje, prebivanje, mišljenje, Arhitektov bilten* 141/142 (1998), str. 78; (opombe prevedel Aleš Košar).

mevanje človeka ni zasnovano na vnaprej danem pojmu animalnosti ter s tem na predstavi o nekakšni »racionalni« živali – pa tudi ne na osnovi kartezijanske opredelitve človeka v smislu misleče substance (*res cogitans*), postavljene nasproti substancam, ki se raztezajo v prostoru (*res extensa*) – temveč človeka na radikalno nov način razume kot ek-sistentno bitje (*Dasein*), torej bitje, čigar položaj ni položaj im-anence, ampak trans-cendence, in niti položaj permanence, ampak prehodnosti. Le kolikor je bistvo človeka – razumljeno kot način njegovega bivanja – sama eksistenca in nič drugega, lahko rečemo, da človek prebiva sredi stvari. Človek prebiva metafizično, torej tako, da v svojem bivanju samem ne srečuje le stvari, ali bitja, ampak tudi horizont, iz katerega te stvari so: dogodek same prisotnosti, bivanje kot tako. V načinu biti tubiti tako obstaja, če hočete, nekaj več kot zgolj bitja, to pa je Bit – ki sama ni bivajoče – ali »ono je«, nosilec in predhodnik manifestacije vseh bitij.*

»Prebivanjsko« razsežnost eksistence vsebuje in nanjo eksplicitno opozarja nadaljnja opredelitev tubiti kot »biti-v-svetu«. Če pa svet tvori celota – bodisi realnih ali imaginarnih – srečevanih stvari ali bitij, mar nimajo tedaj vsa bitja strukture tubiti? Mar niso vsa »v« svetu? Dejansko se vsa srečujejo v svetu: pojavljajo se znotraj sveta in v njem najdejo svoje mesto. Pa vendarle Heidegger zatrjuje, da niso »v« svetu na nobenega od načinov, kot je sama tubiti v svetu. Obstaja diferenca med čisto imanentnim pomenom tega »v«, značilnega za vse stvari, drugačne od eksistence – in »v« same eksistence, ki je transcendentna. Razlika med obema pomenoma biti »v« je prav razlika med relacijo vključenosti ali zaobseženosti in relacijo prebivanja. Način, kako tubiti biva v svetu, se namreč radikalno ali kvalitativno razlikuje od načina, na katerega je voda v kozarcu ali drevo v gozdu. Svet, s katerim vstopa tubiti v odnos tako, da se naseljuje-v njem, namreč predvsem ni prazna posoda, ki bi vnaprej dana in konstituirana čakala, da jo izpolnijo stvari in dogodki. Svet – za razliko od kozarca z ozirom na vodo – ni nevtrarno in indiferentno zaobjetje, znotraj katerega bi se nahajala eksistenca. Svet tubiti pa ni niti naravno okolje živali. Ek-sistenca kot to stanje-izven, ali bivanje, ki se – že vrženo v svet med stvari in njihov obstoj – vselej projicira v nešteto možnosti in načrtov, namreč ni nič zunaj ali več kakor ta svet. Tubiti je svoj svet. To pa je treba razumeti tranzitivno: tubiti eksistira svoj svet; njeno bivanje je prav njena svetnost. Med tubitjo in

* V izvorniku: »There is, if you will, something in excess of beings themselves in Dasein's mode of being, and this is the Being (itself not a being) or the 'there is' that sustains and preces the manifestation of all beings.«

svetom torej ne gre toliko za relacijo indiferentnosti, kolikor za zaskrbljenost ali skrb (*Sorge*): za tubiti je pri samem načinu, kako je, ali kako eksistira svojo eksistenco, odločilno njeno lastno bivanje. Eksistenca je na ta način, da je za njeno bivanje samo odločilen svet kot tak in kot celota. Biti v nečem tako, da se v tem naseljujemo ali počutimo »doma« torej predpostavlja relacijo domačnosti, porojeno iz nezmožnosti, da bi nas ne skrbelo ali pa bi ne skrbeli za to, v čemer se nahajamo. Zato Heidegger poudarja, da »v« tega »biti-v« pri tubiti razumemo iz starega nemškega glagola *innan*, ki pomeni naseljevati, prebivati – v smislu, kot ga ima še danes angleška beseda *Inn*. Glagolska razsežnost je tu odločilnega pomena in jo je treba vseskozi upoštevati: tubiti, *Dasein*, je sama ta glagol, zmožnost biti v svetu, med stvarmi in drugimi, na ta način, da *prebiva* sredi njih. Biti »človek« je prebivati eksistentno. Vprašanje prebivanja in doma, grajenja in arhitekture, se torej lahko zastavlja le bitju, čigar ontološka posebnost je biti v-svetu. Če pa je lahko človek v svetu tako, da se zdi svet kot njegov dom, če prebiva v svetu na ta način, da postaja zanj samo prebivanje odločilno vprašanje, ki se materializira v dejanskih stavbah in v arhitekturi, gre tu za način, ki se povsem razlikuje od tistega, po katerem naj bi bil južnoameriški ptič sanjač z rdečkastimi prsmi doma v svojem gnezdu, ali mali glavonožec v svoji lupini. Pri vprašanju, ki zadeva dom, je odločilno nekaj, kar se povsem razlikuje od premišljevanj, povezanih s prirodnim okoljem ali okoljem živečih ali izumrlih vrst. To pomeni, da je kategorija sveta drugačna od kategorije okolja, narave in ozemlja. Te kategorije se brez dvoma nanašajo na človeka in igrajo pomembno vlogo v njegovi zgodovini. Jasno je tudi, da jih sama arhitektura ne more preprosto prezreti. A vendarle se samo vprašanje arhitekture, problematika ali spraševanje v arhitekturi, ne izpeljuje iz takšnih kategorij. Kajti arhitektura lahko postane vprašanje le, kolikor in kjer je možno prebivati. Prebivati pa – in s tem imamo v mislih takšen način bivanja (v svetu), da lahko ta modus bivanja sam postane vprašanje – je možno le na osnovi ontološke strukture, ki jo označuje relacija bližine ali neposredne bližine tubiti svojemu lastnemu bivanju.

192

V takšnem prebivanju sredi stvari, v nanašanju na stvari v svetu, ki je takšne vrste, da smo od začetka tu z njimi, *blizu* in *ob* njih, ne pa njim nasproti, v nečem, kar bi pomenilo izpeljano in abstraktno pozicijo, ki predpostavlja istovetenje človeka z močjo reprezentacije, se poraja tudi novi pomen prostora. Kajti razlika med relacijo vsebovanosti, ki je značilna za odnos vode in kozarca, in relacijo *innan* ali prebivanja, značilno za odnos tubiti z njenim svetom, je prostorska. Natančneje povedano, gre za distinkcijo med dvema vidikoma

prostora: prvi se nanaša na splošno sprejeto videnje prostora kot fizičnega zajetja, znotraj katerega so shranjene in najdene stvari, ali kot niza ko-ordinat, ki omogočajo lociranje materialnega telesa ali dinamičnega sistema; drugi pa ustreza bolj izvornemu fenomenu in sovпада z ontološkim razumevanjem prostora. Tega vidi Heidegger kot izvirnejšega zato, ker »objektivno« videnje prostora – fizično-matematični prostor je namreč brez dvoma objektivno – predpostavlja objektiviranje fenomena, ki sodi prvenstveno v red dogodka. Prav z izhajanjem od – ali v vmesnem prostoru – razumevanja prvobitnega fenomena prostora kot uprostorjanja ali dajanja prostora njegovi reprezentaciji kot tridimenzionalni osi, ki se glede nanjo pojavi lahko povezujejo z izmerljivimi točkami in trajektoriji, postane vprašanje prebivanja in z njim arhitekture odveč. Po Heideggru je vsak poskus pristopa k vprašanju grajenja in prebivanja na osnovi vnaprejšnje predstave o prostoru kot zajetju – razmejujočem fizičnem perimetru, ki označuje razliko med znotraj in zunaj in ki naj bi po tradicionalnem pojmovanju določal same začetke arhitekture – nujno zgrešen. Takšen pristop bo namreč nujno in že v samem izhodišču zlival videnje prostora, specifičnega za eksistenco, z *objektivnim* prostorom; ne bo namreč sprevidel, da arhitekturni prostor, ki je podvržen fizikalnim zakonitostim in zakonom objektivnega prostora in povsem odvisen od takšne ali drugačne oblike geometrijske projekcije in kalkulacije (vključno z računalniško izdelanimi simulacijami), omogoča in dejansko pogojuje kot nujen šele videnje prostora, ki korenini v povsem drugačnem fenomenu. Sleherni poskus razumevanja arhitekturnega prostora zgolj v smislu inkluzije ali zamejenosti, v smislu stavbe, ki sprejema bodisi določen dogodek ali funkcijo bodisi številne dogodke in funkcije, ne da bi bila ob tem sama ta dogodek, ne da bi ga omogočala kot uprizorjevališče, namreč izvira iz pozabljanja, ali »spodletele«, naknadno izpeljane interpretacije pred-objektivnega, predmatematičnega prostora. Ontološko tako osiromašeno pojmovanje arhitekture je precej razširjeno in še zmeraj prisotno tudi v sicer bogati in privlačni razlagi, ki jo podaja Hegel na začetku *Estetike*. Po Heglu prehod od arhitekture k skulpturi določa prav dejstvo, da je lahko stavba, čeprav bi bila nemara še tako simbolična, šele v zadnji instanci zgolj to (torej simbolična); tako da služi kot zajetje za nekaj drugega, kot je ona sama. Stavba gosti vsebino, ki jo presega in je usmerjena onstran nje, k resnici, s katero ne more nikdar povsem sovpasti.² Kadarkoli in kjerkoli se vprašanje arhitekture začinja z meditacijo o naravi samega prostora

² Heglove poglede na arhitekturo je premišljeno in poglobljeno interpretiral John Salis v: *Stone*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, tretje poglavje (»From Tower to Cathedral«).

in je prostor pri tem mišljen izvorno na osnovi »utemeljujočega« fenomena biti-v-svetu, je v izhodišču in nepreklicno povezano s prebivanjsko razsežnostjo človekovega postanka [*sojourn*] na zemlji.

Toda, kaj je prostor, mišljen »izvorno«? Iz česa sestoji njegova pred-objektivna, predindividualirana razsežnost? Namignil sem že na dejstvo, da objektivni prostor predpostavlja dogodek prostora samega – ne že dane in individualirane stvari ali okvira, znotraj katerega bi se dogajale druge stvari, ali dogodki in stvari drugačne narave, marveč odvijajoči se proces: uprostorjanje. Prostor, *Raum*, pravi Heidegger, kot dimenzija, znotraj katere se stvari lahko locirajo in nahajajo, predpostavlja izvirnejši fenomen prostorskega eksistence, ki ni nič drugega kot uprostorjanje (*Einräumen*), narejanje prostora za stvari, čiščenje horizonta, ki se iz njega stvari manifestirajo z bližino ali oddaljenostjo, nujnostjo ali očitnostjo, jasnostjo in zmedo svojega pojavljanja. »Tu« same tu-bitosti kot topološki motiv napotuje na prostorsko eksistence in kaže nanjo kot na protomesto, s katerega se stvari dogajajo in prostorsko umeščajo. To mesto (*Platz*), pravi kraj stvari – v vsakdanjem, praktičnem kontekstu, v katerem se situira *Bit in čas*, so te stvari namreč predvsem orodja, ki so na razpolago in nas obdajajo – nima nič opraviti z njihovo dejansko pozicijo v prostoru in času, pač pa izključno z »regijo« (*Gegend*), iz katere prihajajo na dan. Prvotno dano ali srečano – to, kar tvori dnevno snov človeške eksistence, kar konstituira pozitivni fenomen, ni »tridimenzionalna mnogoterost možnih pozicij, ki se napolnjuje z rečmi, ki so na razpolago (*vorhandenen Dingen*)«. ³ »Objektivna« dimenzionalnost prostora je namreč sama izpeljana iz prostorskega tega navzočega (*Vorhandenen*). Naši indikatorji, načini, kako se v tem svetu orientiramo in v njem srečujemo stvari, prostorski čuti, ki ga imamo, niso funkcija naše zmožnosti točnega merjenja položajev v prostoru-času. Orientiramo se po stvareh samih in v stiku z njimi se tke prostor. Večinoma je »zgoraj« tisto »na stropu«; »spodaj« tisto »na tleh«; »zadaj« je, kar je »pri vratih«; vse »kje« odkrivamo in sprevidno (*umsichtig*) interpretiramo, ko hodimo po svojih poteh v vsakdanjih postopanjih (*Umgangs*); niso dognani in katalogizirani z merjenjem prostora skozi opazovanje. ⁴

194

³ SZ, 103/136 [Avtor glede citiranja zatrjuje, da levo navaja paginacijo originala, desno paginacijo angleškega prevoda, če ta obstaja, in opozarja, da je obstoječe prevode Heideggerja v angleščino nasploh sam spreminjal oz. popravil, zato prevajamo *njegove* prevedke (op. prev.)]; prim. *Bit in čas*, SM 1997, 151.

⁴ SZ, 103/136–137; prim. *Bit in čas*, 150.

Ker svet, v katerem se nahajamo, ni predvsem reprezentirani matematično-fizikalni svet, postavljen nasproti, temveč je obsvetje (*Um-welt*); ker ne srečujemo najprej točk in pozicij, ampak stvari, uporabne v vsakdanjih ob-hodih (*Um-gang*); ker je način, na katerega »vidimo« svet znotraj sveta in je torej spreviden (je *Um-sicht*), je merilo prostorski za nas pred-objektivno, eksistencialno-ontološko, ne pa fizikalno-matematično. Caseyja je to spodbudilo, da je zapisal:

Celo ko smo v sobi, smo tudi zunaj. Takšna prostorska ekstaza – takšna izpostavljenost – ne more biti ujeta v sobi, ki bi si jo predstavljali kot prazno prostornino, omejeno z njenimi pri-ročnimi zidovi, stropom in tlemi. Občutek prostornosti sobe se lahko nanaša na relacije, ugotovljene s točnimi meritvami – o tem nas uči Palladio (in drugi) – vendar se ne zvaža na te meritve.⁵

Prostorski uporabne stvari ne določa njena dejanska distanca ali pozicija, izmerjena v bodisi absolutnem ali relativnem smislu, ampak način, kako je orientirana v odnosu na druge reči in nas same. Tako se lahko denimo nahaja veliko reči v okolju (*in der Gegend von*) sonca, njegove svetlobe in toplote. Njegovi različni »kraji« v teku dneva – sončni vzhod, poldan, zahod, polnoč – so indikatorji regij, ki so v njih. Obstaja na primer regija »hiša«, ali regija »cerkev«:

Hiša ima svojo sončno in senčno stran; način, kako je razdeljena na sobe (*Räume*) je usmerjen k le-tem, prav tako kot tudi ureditev (*Einrichtung*) znotraj njih, v skladu z njihovim značajem kot namembnostjo. Cerkve in grobovi so na primer postavljeni glede na sončni vzhod in zahod – regije življenja in smrti, ki determinirajo samo tubit z ozirom na njej najbolj lastne zmožnosti biti v svetu.⁶

Tako se naposled v svetu orientiramo na osnovi teh vnaprej postavljenih regij, teh stavb in krajev, pokrajin, ki jih na-seljujemo in ki nam dajejo občutek za prostor, občutek pripadnosti prostoru, bodisi znanemu ali neznanemu – ko na primer potujemo in se znajdemo »zunaj svojega okolja«, med ulicami, stavbami in pokrajinami, ki jih naša telesa niso vajena in ob katerih nam zmanjka ustreznega konteksta – bližnjemu ali oddaljenemu (kar se lahko zgodi tudi, če

⁵ Edward Casey, *Getting back into Place*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, str. 129.

⁶ SZ 103–104/ 137; prim. *Bit in čas*, 151.

smo in ko smo dejansko, fizično tam, na tistih krajih, ki so za nas tuji in s katerimi se morda srečujemo prvič).

Obenem prostorskost znotrajsvetnih, uporabnih stvari, ki je usmerjena k prostorskosti same tubiti, ne opisuje njene specifičnosti. Tubit namreč, kot smo že videli, v bistvu ni znotrajsvetna stvar – in to kljub dejstvu, da »je« v svetu. »V« znotrajsvetnih stvari in tubitne biti-v-svetu je fundamentalno različen. Po Heideggerju sta dva pomembna vidika prostorskosti tubiti *Ent-fernung* – kar bi lahko prevedli kot raz-daljitev – in *Ausrichtung*, usmerjevalnost. Izraz *Entfernung* tukaj ni mišljen v običajnem pomenu »razdalje«, ampak je s privativno predpono »ent-« rabljen v smislu tistega, kar ukinja ali razveljavlja razdaljo in oddaljenost, kar stvari zbližuje ali približa. Kot poudarja Heidegger sam,⁷ bi ga ne smeli razumeti kot reč ali samostalnik, ampak aktivno in tranzitivno – v skladu z načinom, kako je razumljeno samo biti-tu:

Raz-oddaljiti pomeni narediti, da izgine dalja, torej oddaljenost nečesa; pomeni približevanje.⁸

196

Stvari potemtakem srečujemo zaradi v bistvu raz-oddaljevalnega obnašanja eksistence; le zaradi takega obnašanja se lahko kažejo kot »daleč« ali »blizu«, »tukaj« ali »tam«. To, kako so lahko blizu ali daleč, ni dejavnik objektivne razdalje ali kvantitete in se ne »meri« po objektivnih merilih, temveč je zmeraj posledica naše naravnosti in našega zornega kota v odnosu do njih: »Objektivne razdalje pričujočih stvari ne sovpadajo z oddaljenostjo ali bližnjostjo tega, kar je pri roki znotraj-sveta.«⁹ Kadar na primer z namenom, da bi odšli nekam onkraj, rečemo, da je do tja nekaj »dobre hoje«, »za lučaj kamna«, ali celo »pol ure«, nimamo v mislih točnega merila, kvantitativnega časovnega razpona, temveč »trajanje«, kvalitativno razsežnost, ki je prežeta z življenjem in obnašanjem same eksistence. Večinoma je to obnašanje praktično in uporabno, tako da odnos tubiti do stvari vodi želja, da bi jih imela blizu sebe, jih približala. Posledica tega je vse večje skrajševanje razdalj, svet, v katerem so stvari prvenstveno uporabne in zmeraj bolj razpoložljive:

V tubiti tiči bistvena težnja po bližini. Vsi načini, kako pospešujemo stvari, kot smo to dandanes bolj ali manj prisiljeni početi, nas ženejo k zmagi

⁷ SZ 105/139, prim. *Bit in čas*, 153.

⁸ »Entfernen besagt ein Verschwindenmachen der Ferne, d.h. der Entfernung von etwas, Näherung«. SZ 105/139, prim. *Bit in čas*, 153.

⁹ SZ 106/140; prim. *Bit in čas*, 154–155.

oddaljenosti. Z »radijem« je na primer tubit uresničila raz-oddaljitev »sveta« – raz-oddaljitev, ki si jo je glede njenega pomena za tubit še težko predstavljati – z odstranitvijo in uničenjem svojega vsakdanjega osvetlja (*Umwelt*).¹⁰

Pozneje, ko je Heideggrova misel doživela odločilen zgodovinski obrat, je šlo za vprašanje izčrpane preučitve tega fenomena, natančne »vizualizacije« pomena te ukinitve vseh razdalj v tehničnem »napredku« in skozenj. Ko je postalo središčno vprašanje vprašanje tehnike, se je Heidegger preusmeril k razsežnostim, do katerih ta fizična bližina stvarem, možnost bivanja med njimi v tehnološkem smislu, označuje tudi vse večjo nezmožnost prebivanja v njihovi sredi, torej mujenja ob svetu, ne kot svetu razpoložljivih stvari (*Zeuge, Bestände*), marveč stvari, v katerih je zbran svet kot tak in kot celota, in resnice, kakor se skozenj stvari razodevajo. Oddaljenost še nikdar ni bila manjši problem: mreža tehnološko-telekomunikacij, v kateri živimo, nam prinaša svet na dotik; informacija ni bila še nikoli tako dostopna, viri vseh vrst so neposredno v uporabi in v obtoku. Heidegger se sprašuje: Ali nam to omogoča lažje prebivanje na zemlji? Mar se lahko zares na-selimo v svetu, katerega edini horizont je postal tehnološko-znanstven in kapitalističen? Vendar se Heidegger v kontekstu fundamentalne ontologije zadovoljuje z opisovanjem ontološko-eksistencialne strukture, ki je podlaga hrepenenju po bližini in sosedstvu s stvarmi. Stvari se umeščajo na osnovi kraja tubiti sredi njih. Če tubit zasede neko mesto, ni v objektivnem prostoru-času. Eksistence si – kadar si jo in če si jo predstavljamo kot zasedajočo določeno mesto znotraj takšnega okvira – ne predstavljamo več kot tubit, torej bitje, ki mu gre za lastno bit, ampak kot nekaj objektivno prezentnega, ali navzočega (*vorhanden-sein*). Bit tega bivajočega se je modificirala; odprtje prostora ali kraja (»Tu«), v katerem najdejo stvari svoje mesto, svet pa se organizira na osnovi tega proto-mesta, je nadomestila reprezentirana stvar, stvar-objekt med objekti-stvarmi.

Druga značilnost, ki opredeljuje prostorskost eksistence, je *usmerjevalnost* [*directionality*]. Eksistenca je na poseben način vselej usmerjena k stvarem, vselej dejavna v tem tranzitivnem početju »približevanja« ali »bližanja« (*Näherung*), tudi takrat, kadar in če se te stvari kažejo kot nedostopne, predaleč, nedosegljive. Drugače povedano, eksistenca je vselej na nekaj naravnana, notranje usmerjevalna: desno, levo, spodaj, zgoraj, nad, pod, ob, pred – se vsi

¹⁰ SZ 105/140; prim. *Bit in čas*, 153.

nanašajo na neko stvar, ki se tam nahaja. In prav ta stvar v svojem odnosu do utelešene eksistence kot proto-kraja daje tubiti čut za smer. Te smeri, ki naj bi si jih tubit vselej zapomnila, so vtisnjene v samo njeno telo, kot to živo telo, kakršno je. V poučnem in neobičajnem odlomku, ki v določenem smislu povzema Husserlova razmišljanja o ustroju telesnih bitij (*Leiblichkeit*) in napoveduje Merleau-Pontyjevo fenomenologijo živega telesa in telesnosti, Heidegger namiguje na način, po katerem prebivanje sredi stvari in najdenje lastne poti v svetu predpostavlja »notranjetelesno naravo« tubiti – hkrati pa (do nadaljnega) odgodi podrobnejšo preučitev tega vprašanja:

Uprostorjanje tubiti v njeni telesnosti (*Leiblichkeit*) se prav tako odreja v skladu s temi smermi. Ta »telesnost« skriva v sebi svojevrstno problematiko, vendar je tu ne bomo obravnavali ...¹¹

198

Telo samo je prizorišče navad in stalne izmenjave z znanimi okolji. Je tisto, ki se »spominja« krajev in se usmerja glede na to. Ko se telo razvija znotraj specifičnega okolja, iz katerega ga ni mogoče izvzeti, se v njem udomačuje in se konstituira s procesom sedimentiranja; vsaka regija in lokalna situacija puščata svoje znamenje v telesu, ki je medtem že postalo nezavedno eksistence, njen ontološki spomin. Eksistenca svetu vseskozi pristopa z globino in gostoto teh nakopičenih plasti, tako da svet postaja podaljšanje njenega lastnega telesa, njeno telo pa postaja svet. Na takšen način se na-seljujemo v svetu: kot ekstatična telesa, kot telesno tkivo, spleteno iz niti samega sveta. Casey je sklepanje o osrednjem pomenu živega telesa pri prebivanju navezal na arhitekturo in zapisal:

Če si je že (sicer komajda) mogoče predstavljati, da bi prostor obstajal brez udeležbe živih teles, pa si ne moremo predstavljati, da bi določen kraj prebivanja lahko obstajal neodvisno od udeležbe telesnosti. S prostori prebivanja imamo opraviti le po zaslugi naših teles, ki so neprenehna gibala arhitekturnega uprostorjanja. Breztelesna arhitektura je enako nepredstavljiva kot brezumna filozofija.¹²

Naposled je prostorskost teh pri-ročnih stvari, ki jih oprezno srečujemo, dejavnik prostorsкости same tubiti. Drugače povedano: »le zato, ker je tubit prostorska na način raz-oddaljitve in usmerjevalnosti, lahko tisto, kar je razpo-

¹¹ SZ 108/143; prim. *Bit in čas*, 158.

¹² Casey, *Getting back into Place*, 132.

ložljivo znotraj-sveta, srečujemo v njegovi prostorskiosti.«¹³ To pomeni, da z dopuščanjem srečevanja stvari znotraj sveta tem dajemo prostor. Tubit je prostorska, kolikor daje prostor, ali uprostorja. Drugače povedano, tubit osvobaja ali čisti prostor, da se lahko pojavijo stvari; in osvobaja prostor ali kraj, ki tem stvarjem ustreza. »Tu« pri tubiti je treba razumeti natanko v smislu tega čiščenja ali napravljanja prostora za stvari, tako da se te stvari sprostijo za lastno prostorskost. Prvobitni fenomen prostora, ki se ga lotevamo z razločevanjem od fizično-matematičnega prostora reprezentacije, je to aktivno in tranzitivno prostorjenje, ekstatično čiščenje prostora, iz katerega svetuje [*worlds*] svet. Pravilno razumljen prostor »ni v subjektu (Kant)«, »niti v prostoru (Newton)«. Homogeni prostor narave lahko postane le s transformacijo lastnega bistva, torej le, če se fenomen prostora, ki je v bistvu aktiven in tranzitiven ter sorazsežen s samo eksistenco, izvzame od njegovih eksistenčno-ontoloških tal in reprezentira kot nekaj objektivno navzočega. V tem procesu, ki določa tehnično-znanstveni pristop, značilen za modernost,

svet izgublja svojo specifično zaokroženost; okolje postaja svet narave. »Svet« kot totaliteta sredstev, ki so pri roki, postaja prostorsko prirejen (*ver-räumlicht*) za kontekst razsežnih stvari, ki so zgolj pri roki in nič drugega. Homogeni prostor narave se pokaže le, če se bitja, ki jih srečujemo, odkrivajo tako, da je svetnemu značaju tega pri-roki na specifičen način odvzeta njegova svetovnost [*worldhood*].¹⁴

Le tedaj se lahko, kot pri Descartesu, prostor izenači z razsežnostjo, in samo v tem primeru si ga je mogoče predstavljati kot zaslon, na katerega površini se odvijajo naravni pojavi – ali kot posodo, v kateri se to godi – kakor v newtonovskem prostoru. Proti takšnim predstavam, ali raje posegajoč prednje, skuša Heidegger zopet povrniti izvoren prostor, ki sovпада s samim početjem eksistence, z eksistenco kot napravljanjem in čiščenjem prostora: kot resnico.

Vprašanje prebivanja in zatem grajenja je lahko za Heideggra smiselno le na osnovi pojmovanja prostora, ki nas popelje nazaj k izvornemu eksistenčno-ontološkemu fenomenu prostora kot *prostorjenja*, k eksistenci kot dejanskemu prizorišču ali proto-prostoru prisotnosti, in prebivanju v svetu, pri katerem ne gre za stvari znotraj nevtralne in indiferentne posode, ampak za bitja, ki v

¹³ SZ 111/ 146; prim. *Bit in čas* 161–162.

¹⁴ SZ 112/147; prim. *Bit in čas* 162–163.

samem svojem bivanju ali eksistenci vselej srečujejo lastno bivanje ali bistvo kot nekaj, kar ima zanje pomen. Ali arhitektura nudi prostor takšnim bitjem? Kakšna arhitektura? Ali torej – v kolikor moderno pojmovanje prostora, pododovano po Descartesu in Newtonu, dejansko ustreza Heideggrovemu opisu – to v moderni in sodobni arhitekturi prevladuje na tak način, da bi eksistenca po svojem položaju ne mogla več prebivati avtentično, torej na osnovi svojega ekstatičnega bivanja? Ali arhitektura osvobaja prostor za eksistenco, ali pa jo sili, da postane stvar, v svetu, kjer je prostor (in čas) samo za stvari?

Prebivanje v dobi tehnike

200 Če pa je problem, na katerega se odziva in ki ga obravnava arhitektura, ontološki – če prebivanje kot vprašanje zadeva specifično bitje, čigar bistvo sestoji iz tega, da ima svoje bivanje zato, da bi bilo – ontološko ni nikdar dano kot takšno, v svoji čisto problematični naravi. Pač pa se ontološko in problematično vselej in že vnaprej tolmači zgodovinsko in je torej kulturno, simbolno, družbeno-ekonomsko, znanstveno in umetniško interpretirano. To se odvija tako, da moramo z zastavitvijo kateregakoli vprašanja ali z artikuliranjem problema, ki je v bistvu ontološki, hkrati preučiti zgodovinski horizont, znotraj katerega nastopa. Problem ni nikdar zgolj ontološki, saj se ontološko samo vselej že začenja izražati v kontekstih in konfiguracijah, ki so tudi ekonomske, družbene, politične. Tako se z ozirom na prebivanje in arhitekturo zastavlja vprašanje o vrsti prebivanja, ki nam je dandanes dopuščeno. Kako *danes* prebivamo na zemlji? Kje je razlika med grškoantičnim, srednjeveškim in sodobnim prebivanjem? Ali se je navsezadnje Heidegger v svoji na videz nevtralni analizi bivanja eksistentnega bivajočega po naključju osredotočil na način, na katerega se to bivajoče vselej praktično in po svoji usposobljenosti vključuje v svet? Mar takšen svet, svet pri-ročnega, ni značilno zgodovinsko obeležje našega časa – s tem pa imam v mislih tehnično-znanstveno in pozno kapitalistično dobo – ter manifestacija zgodovinskega procesa, v katerem se bo ontološka struktura, razgrnjena v analizi, že v izhodišču zmerom pojasnjevala ali razkrivala? Ali ni moderni človek *homo technicus* in *economicus*, ne pa več – vsaj prvenstveno – *ens creatum* krščanskega sveta, ali *zoon logon echon* grštva? To ne pomeni, da ontološko predpostavlja zgodovinsko, ali socio-ekonomsko ter je potemtakem le ideološki »efekt« bolj temeljnega materialnega (ali duhovnega: *geistliche*) procesa. Znova je treba ugotoviti, da je ontološko, ali dogodek bivanja samega, nekaj vselej utelešenega, specifičnega in edinstvenega, vselej

podvojenega ali odigranega v konkretni zgodovinski konfiguraciji. Prav to pa je Heidegger uvidel v tridesetih letih prejšnjega stoletja.

Šele ko se je Heideggrova misel osredotočila na vprašanje, povezano z možnostjo zgodovinskega prebivanja v dobi tega, kar je v tridesetih letih poimenoval »mahinacija« (*Machenschaft*), nato pa »tehnika« (*Technik*), so se začele porajati številne analize v zvezi z arhitekturo in grajenjem, ki so odražale zavzetost in odločnost, kakršne prej ni bilo čutiti. Toda pojavitev tega vprašanja samega predpostavlja preobrazbo znotraj fundamentalnega vprašanja, vprašanja o biti. Izrecno namreč predpostavlja to, da se vprašanje o biti ne pojmuje več preprosto in izključno v smislu eksistencialno-ontološkega pomena, ampak v smislu resnice. To pomeni, da vprašanje ni več formulirano po ekstatično-časovnem horizontu, na osnovi katerega se bitja manifestirajo in prihajajo do svojega kraja znotraj sveta, ampak na temelju, oziroma iz resnice ali jasnenja [*clearing*] same biti. Takšna resnica, ki ni več preprosto povezana z eksistentnim bitjem, pa je vseeno še zmeraj zamišljena kot čistina [*clearing*] ali prostor – »tu« – biti (*Sein*). Resnica kot prostor ali konfiguracija, znotraj katere je dogodek prisotnosti kot tak zbran v prisotnost, ni več izključna prerogativa eksistence.

V takšni predelavi problematike je na delu dvojna transformacija smisla resnice. Prvič, kot smo začeli ugotavljati, privzema resnica zgodovinsko razsežnost: čistina ali prizorišče – »kraj« – znotraj katerega najdejo stvari svoje posebno mesto, človek pa svoje mesto v relaciji do teh stvari, do sveta in narave, je po tem uvidu zgodovinski in usodnostni proces, ki ima opraviti s samim načinom, na katerega se razgrinja bit. Specifičnost tega razgrinjanja pa je v njenem umiku ali izbrisu, medtem ko se odtisne: zgodovinska inskripcija resnice biti je hkrati izbris njenega bistva: dogodek biti se zabrisuje spričo bitij, ki jim omogoča prisotnost in predvsem prostor. Drugače povedano, bit – medtem ko sprošča prostor, znotraj katerega se bitja porajajo v prisotnost – po strukturi teži k odvratanju od svojih bitij in od človeka. Predpostavljajoč *dogodek* prisotnosti, bivajoči sovpadajo izključno s prisotnostjo ter tako izbrišejo samo preteklost, ki jo predpostavljajo in ki ostaja več kot karkoli zgolj prisotnega (iz preprostega razloga, da pri tem ne gre za nekaj *aktualno* prisotnega, ampak le za *virtualno* stanje prisotnosti česar koli, kar je prisotno). Človeku samemu pa preostane samo še bivajoče [*beings*]; svoje spraševanje in skrb usmerja izključno nanj. Bit je na neki način torej tisto najbližje, vendar pa ostaja zato, ker se zabrisuje spričo prisotnosti stvari, tisto najbližje večinoma

skrito in najdlje stran od človeka, ki se ubada zgolj z bivajočim [*beings*]. Ta izvorni fenomen imenuje Heidegger »zapuščenost biti« (*die Seinsverlassenheit*). Iz te zapuščenosti nastaja to, čemur že v *Biti in času* pravi: »pozaba biti« (*die Seinsvergessenheit*), ali »zapadanje« (*Verfallen*):

Ker je človek kot ta, ki ek-sistira, postavljen v odnos, ki ga bit odreja zase, tako da jo ekstatično vzdržuje, torej jo v skrbi jemlje nase, sprva ne uvidi najbližjega in se navezuje na drugo najbližje. Misli celo, da je to tisto najbližje. Vendar pa je bližje od najbližjega, bližje od bitij, hkrati pa za običajno mišljenje bolj oddaljeno kot tisto, kar je najdlje, bližina sama: resnica biti.

Pozaba resnice biti v prid navalu množice bitij v njihovem bistvu je to, kar v *Biti in času* pomeni 'zapadanje' (*Verfallen*).¹⁵

202

Ta pozaba biti, torej dogodka biti kot čiščenja odprtosti, znotraj katere se manifestirajo stvari, doseže vrhunec v sodobni tehno-znanosti, za katero obstajajo zgolj stvari, svet pa le do mere, do katere je lahko re-prezentiran. Čeprav se je ta izbris bistva biti pri bitjih napovedoval in pripravljajl že od samih začetkov zgodovine zahodnega sveta, je doživel odločilni obrat v sodobni znanosti in tehniki: človek je postal središčna referenčna točka in instrument dominacije na zemlji kot celoti; bivajoče je tu za človeka – in za voljo do moči, s katero se je poistovetil – kot stvari, namenjene za uporabo, manipuliranje, transformiranje, proizvajanje in potrošnje. To pa je prignano do točke, na kateri se človek lahko vpraša, ali sploh še obstaja možnost, da bi *prebival* sredi stvari: ne kot delavec-potrošnik, za katerega so stvari vselej tu, dostopne; niti kot tehnizirani in kapitalizirani subjekt, za katerega se svet začinja in nehuje s konglomeratom stvari kot sestoja (*Bestand*) ali stalne prisotnosti, marveč kot končno, smrtno bitje, čigar bit sestoji iz stanja iz resnice biti in ki je odprto sami odprtosti, luči, ki stvarjem omogoča, da postanejo vidne. Če se tubit razume iz osnove svojega bistva, potem je »tu« razumljen kot »hiša« biti: »prostor« ali »kraj«, kjer se ohranja, varuje in zbira resnica kot dogodek nezakritosti. »Tu« pri tu-biti meri na vprašanje ali problem, ki zadeva njegov način prisotnosti za bit kot način prebivanja. Bit najde namreč v tem »tu« zatočišče in zavetje. V tej povrnitvi k besednjaku doma, hiše in zavetja torej ne smemo videti podobe ali metafore, ampak potrebo po vzpostavitvi možnosti prebivanja

¹⁵ *Brief über den Humanismus, Letter on Humanism* (Wegmarken, 163/253); prim. *O humanizmu, Martin Heidegger, Izbrane razprave*, CZ 1967, str. 200–201.

onstran zgolj animalne ekonomije na eni strani in metafizike reprezentacije ter njenega tehno-znanstvenega pollašcanja bivajočega kot celote na drugi. Vendar pa ima Heidegger to možnost za čedalje bolj negotovo in gre celo tako daleč, da proces zapuščeni biti (*Seinsverlassenheit*) poistoveti z zgodovinsko brezdomovinskostjo (*Heimatlosigkeit*) – z brezdomnostjo modernega človeka:

Na ta način razumljena brezdomnost sestoji v zapuščeni bivajočega od biti (*die Seinsverlassenheit des Seienden*). To je znamenje pozabe biti (*Seinsvergessenheit*). Zaradi nje ostaja resnica biti nemišljena. Pozaba biti se razodeva posredno skozi dejstvo, da človek zmerom motri in obravnava zgolj bivajoče.¹⁶

Očitno pozabo dogajanja biti, ki je bila kot uvid prisotna že v *Biti in času* in je zahtevala dekonstruiranje zgodovine metafizike, si Heidegger zdaj predstavlja kot kvazi-neizbežno posledico nekega še bolj izvirnega dogajanja: zapustitve biti. Takšen dogodek namreč zdaj vidi kot zgodovintvoren; z njim sovpade zgodovina kot takšna. Na paradoksen način to pomeni, da dogodek biti – zgodovina – ni nič drugega kot progresivno izbrisovanje biti kot dogodka. Fenomen zapuščeni biti neizbežno pripelje k brezdomnosti, če že ne k popolni odtujitvi ali alienaciji (*Entfremdung*): alienaciji človeka od lastnega bivanja, od resnice biti. Sfera prisotnosti je namreč postala tako vseobvladujoča, tako prepojena z dejstvi in stvarmi, »prostor« pa se je na takšen način izenačil s prisotnostjo in čas s trenutnostjo, da se v dobi tehnike vse težje srečujemo z »resnico« same prisotnosti in z dogodkom, ki je njen temelj in ki ga prisotnost zabrisuje. Živimo v dobi ali epohi, v kateri se stvari manifestirajo kot razpoložljive za nas, namenjene re-rezentiranju in re-produciranju. Njihovo danost imamo za samoumevno dano; ni več prostora za spraševanje o njihovem izvoru ali danosti. Pomembno je le, da lahko nadaljujemo s svojim početjem. Doba nadzora, informacije in informacijske tehnologije, problemov in rešitev mora radikalno izključevati možnost vpraševanja v najbolj temeljnem smislu. Zato je postala za Heideggera – neodvisno od slehernega optimizma ali pesimizma – v tehnični dobi možnost pristnega prebivanja dejansko zelo pičla; predstava o njej pa se zmeraj navezuje na protitehnično govorico:

Usoda moderne tehnike in z njo povezane znanstvene industrializacije sveta se neizbežno odvija v smeri izbrisovanja vseh možnosti postanka (*Aufenthalten*).¹⁷

¹⁶ *Wegmarken* 169–170/258; prim. *Izbrane razprave*, 208.

¹⁷ *Aufenthalte*, 33; prim. *Zadrževanja, Arhitektov bilten* 149/150 (2000), str. 95.

K temu vprašanju se bom vrnil pozneje, ob premišljevanju o stavbi [*building*] v tehnični dobi. Zaenkrat pa bi rad poudaril le dejstvo, da je zdaj vprašanje prebivanja, pomena prebivanja in biti-doma, povsem podrejeno *bitnozgodovinskemu* ali ontohistoričnemu ozadju, na katerem se razkriva. Vprašanja arhitekture sploh ne moremo načeti, preden smo doumeli zgodovinsko-usodnostni kontekst, znotraj katerega se poraja.

Druga transformacija koncepta resnice obsega njegovo razširitev in zaobjemanje stvari, drugačnih od same eksistence. Medtem ko je v *Biti in času* resnico istovetil s časovno ekstatičnim bivanjem eksistence in z vzorčnim fenomenom odločne razkritosti, ki je v njej in skoznjo tubit iz-postavljena svoji izpostavljenosti in razkrita lastni razkritosti ali resnici, odkriva zdaj Heidegger tudi druge kraje dogajanja resnice – kar pomeni druge dogodke čiščenja ali prostorjenja, v katerih lahko poleg stvari v lastni prisotnosti zasije tudi sam dogodek prisotnosti kot njihov nosilec. Heidegger namreč zdaj ob vrstah stvari, navedenih v *Biti in času* (eksistenci, zgolj prisotnosti, razpoložljivih stvareh), odkriva tudi bivajoče, katerega biti ni mogoče zvajati na nobeno od prej opredeljenih vrst. Na poseben in svojevrsten način razširja Heidegger tovrstno moč izžarevanja na umetniška dela in jezik; vendar pa tudi – čeprav tako, da ostaja to manj tematizirano (ter pozneje zato tudi opusti takšne poskuse) – na vzpostavitev polisa ali države.¹⁸ Tudi stavbe in arhitekturo vidi zdaj kot prizorišča resnice, kot kraje ali prostore, kjer gre za nekaj več kot zgolj fizični prostor, ki ga srečujemo: to pa je sama možnost pristnega prebivanja – kot prebivanja, ne le sredi stvari, ampak sredi dogodka ali prihajanja stvari v prisotnost iz horizonta ne-stvari. Tudi stavbe in arhitektura kot takšna čistijo prostor, napravljajo prostor za nekaj (za dogodek resnice biti). Arhitektura uprstorja prostor. Njeno zatekanje h geometričnemu prostoru je vselej podrejeno možnosti dogodka, ki presega zgolj fizični prostor ter tudi zgolj človeka, čeprav najde človek v njem svoje pravo mesto: svoj dom. Tudi proč od svojega doma smo lahko doma: čutiti-se-doma ni dejavnik biti pri sebi doma, ali biti doma, ampak pomeni biti umeščen med bit in bivajoče, v vmesni prostor, kjer na določen način zmerom že smo, toda tako, da se ta prostor kot tak nikdar ne unavzoči. Ta vmesni prostor se zdi v umetnosti, v arhitekturi, tako rekoč materializiran: v delu se resnica podvoji ali ponovi, torej uprizarja, udejanja – razodeva. Lepota arhitekture naj bila v tem, da poraja otipljivost, vtiskuje v tridimenzionalni

¹⁸ *Izvor umetniškega dela* je besedilo, v katerem Heidegger omenja »ustanavljanje države« in »bistveno žrtvovanje« kot dogajanja ob boku resnice umetniškega dela. Prim. Holzwege, 50; prim. *Martin Heidegger, Izbrane razprave, Izvir umetniškega dela, CZ 1967, str. 289.*

prostor nekaj »pomirjujočega« in vmesnega: nevidni in neotipljivi prostor razlike med bitjo in bivajočim. To pa naj bi presevalo lepoto zgolj arhitekture in pomenilo dogodek lepote kot takšne:

Resnica je neskritost bivajočega kot bivajočega. Resnica je resnica biti. Lepota se ne pojavlja poleg te resnice in ločena od nje. Ko se resnica udejanja, zasije (ali se pojavi: *erscheint sie*). Prisevanje (*das Erscheinen*) – kot ta bit (nujno razumljena aktivno in tranzitivno) resnice v delu in kot delo – je lepota. Tako sodi lepo v samodogodevanje (*das Sichereignen*) resnice.¹⁹

Z odpiranjem prostora prostoru, z organiziranjem, načrtovanjem in oblikovanjem – skratka: modeliranjem – prostora, prostornin in svetlobe arhitektura ustvarja delo resnice. Lepota ne izhaja iz forme, čeprav je zvezana s formo. Kajti forma se rodi iz dogodka resnice, o katerem pričuje. Moč umetniške ali arhitekturne stvaritve počiva v njeni zmožnosti omogočanja resnici, da zasije v njej in skozi njo; v njeni zmožnosti, da naseli resnico v stvaritev. Po Heideggrovi znani ugotovitvi je bistvo umetnosti: v »udejanjajočem se delu resnice bivajočega (*das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit*)«.²⁰

Kako pa ji uspeva takšen podvig? S posebnim postopkom zbiranja (*Versammlung*). Dogajanje ali odvijanje resnice v delu gradnje – torej sam specifični način, na katerega delo »razpira« ali »napravlja« prostor za stvari – poteka skozi *zbiranje*. To je beseda, ki se najtesneje navezuje na operacijo prostora, torej na to, kar pomeni prebivati. Spominjamo se, kako je v nasprotju s tem Heidegger v *Biti in času* ter v svojem poskusu artikuliranja fundamentalnega pomena biti, razmik, ki je lasten tubiti, razumel kot ekstatičen in razpršljiv (kot *Zerstreuung*), horizonten in horizontalen – kot časoven. Tubit napravlja prostor z vrženostjo in projekcijo. Tubit čisti s transcendenco. Takšno je njeno prebivanje. V tridesetih letih prejšnjega stoletja je moral Heidegger na novo premisliti sam prostor, čeprav še zmeraj kot »kraj« (*Ort*) in ne kot objektivno-matematični prostor.²¹ V bolj specifičnem in manj neposrednem smislu gre

205

¹⁹ Holzwege 68, prim. *Izbrane razprave* 311.

²⁰ Holzwege 25, prim. *Izbrane razprave* 260.

²¹ *Beiträge zur Philosophie, Vom Ereignis* (1936–38) verjetno predstavljajo Heideggrovo najbolj vztrajno in prepričljivo prizadevanje, da bi čas in prostor mislil skupaj, v eni, sporni, vseeno pa harmonični relaciji, natančneje kot srečavanje [*en-counter*] razpršenosti oz. diseminacije (čas kot samolastno ekstatičen, prevzemajoč) in zbiranja (prostor ali kraj kot samolastno zadržujoč, zajemajoč in zasegajoč). Heidegger poskuša misliti čas in prostor skupaj in enakostno, kot vzajemno klicanje in kot vzajemno izvršitev. Čas gleda kot bistveno diseminativen in razpršujoč – kot »prevzetje« [*rapture*], prostor pa kot samolastno zbirajoč in zadržujoč – kot »alienacija« ali »zajetje«;

zdaj za vprašanje same možnosti kraja, za razliko od prostora, kot ga pojmuje tehno-znanost – ali si je torej v tehno-znanstveni dobi mogoče prostor predstavljati še kako drugače kot matematično in objektivno? Ali je tu še prostora za drug prostor? In ali umetniško delo, arhitekturno delo, sprošča takšen prostor? V kratkem besedilu *Umetnost in prostor* iz leta 1969, posvečenem baskovskemu kiparju Eduardu Chillidi, pravi Heidegger o odnosu stvaritve do prostora naslednje:

Ali se skulptura lahko polasti prostora, zagospoduje nad njim? Ali se v tem lahko meri s tehno-znanstveno osvojitvijo prostora?

Kot umetnost naj bi bila skulptura soočenje s prostorom umetnosti. Umetnost in znanstvena tehnologija sta v svojem obravnavanju prostora in delovanju nanj usmerjeni k drugačnim ciljem, na načine, ki se razlikujejo med seboj.

Toda – ali ostaja prostor isti? Ali prostor sam ni tisti prostor, ki ga sta ga prva determinirala Galilei in Newton? Prostor – ali je to homogena razsežnost, ki ne izstopa kot različna na nobenem od svojih možnih krajev in je enaka v vseh smereh, vendar je ni mogoče zaznati s čutili?

206

Prostor – ali je to tisto, kar odtlej modernega človeka vse bolj trdovratno spodbuja k temu, da si ga hoče povsem podvreči.

(...)

Toda ali imamo lahko fizikalno-tehnično projiciran prostor – kakorkoli se ga že poslej opredeljuje – za edini pristni prostor? Ali so v primerjavi z njim vsi drugi izoblikovani prostori: prostor umetnosti, prostor vsakdanje prakse in trgovanja – le subjektivno pogojene predupodobitve in modifikacije enega, objektivnega vesoljnega prostora?²²

oba se neprestano za-držujeta in premagujeta, tako kot si v *Izvoru umetniškega dela* in drugih spisih svet in zemlja pripadata v njuni nasprotujočnosti oz. sporu. Zdi se, da sama zgodovina vzašča kot epohalna konfiguracija tega večnega srečevanja prostora in časa. In to do te mere, da se lahko vprašamo, ali je dobo tehno-znanosti, informacijske tehnologije in postindustrijskega kapitalizma sploh mogoče uzreti skozi pojme določenega odnosa, v doslej neizkušenem neravnovesju med bistveno razpršujočo in diseminativno tendenco časa ter zbirajočo in zadržujočo silo prostora. Tehnologija kot doba horizontalnega, ravne linije minevanja. Prebivanje kot popotovanje, zapuščanje, beg.

²² *Kunst und Raum* 6–7; prim. *Umetnost in prostor*; *Arhitektov bilten* 145/146 (1999), str. 66–67.

V svetu, ki mu grozi, da se ga bo popolnoma polastil tehno-kapitalizem, čigar doseg ne pozna meja in ki je prostor upodobil v skladu z lastnimi zahtevami in logiko totalne, neomejene dostopnosti, Heidegger vseeno vidi tudi oaze mirnega odpora, dejavnosti v smeri proti tehniziranju prostora. To v prvi vrsti niso prizorišča hiperaktivnosti in volje do moči, ampak prej pasivnosti, sproščenosti (*Gelassenheit*). Izvorni fenomen prostora je še zmeraj mišljen na temelju dogodka, prostorjenja (*Räumen*). Takšen dogodek je treba razumeti v smislu:

krčiti (*roden*), osvobajati (od) puščave (*die Wildniss freimachen*). Prostorjenje spravlja na plan prosto (*das Freie*), odprt prostor za človekovo naselitev in prebivanje.²³

Vendar pa je glavna distinkcija glede na Heideggrovo zgodnejšo formulacijo prostora kot kraja ta, da uporabi zdaj za dejavnost napravljanja prostora in čiščenja (*Einräumen*) besedo zbiranje (*Versammlung*). In pri tem ni mogoče spregledati vztrajnosti, s katero se ob svojih ponazoritvah stavb kot tudi pri umetniških stvaritvah, Heidegger osredotoča na to značilno lastnost. Ta dejavnost pravzaprav sovpada z dogodkom dela ali samega grajenja:

Kraj zmerom odpira regijo, v katerem *zbira* (poudaril avtor) stvari v njihovi so-pripadnosti.

Zbiranje (poudaril avtor) se odigrava na nekem kraju v smislu nujenja zavetja, ki osvobaja stvari za njihovo območje.²⁴

V istem besedilu Heidegger na naslednjih straneh govori o rehabilitaciji kraja v dobi tehnike; ta naj bi predpostavljala tudi, da na »praznino prostora« ne gledamo več kot na zgolj »umanjkanje«, »nezmožnost, da bi se zapolnilo vrzel ali medprostorje (*Zwischenraum*)«. Praznina namreč ni nič in ni niti umanjkanje, ampak je dogodek, *Leeren* ali »praznjenje«, ki ga je treba interpretirati kot *Lesen*, branje »v izvornem pomenu *Vesammeln*, ki vlada na nekem kraju«. ²⁵ Tako kot na primer v sobi, ali v vrču. In to, kar pravi Heidegger o lončarju, bi lahko veljalo tudi za arhitekta, za katerega stavba ne »stoji« zaradi pravega razmerja materije in forme, ampak v »praznini« in skozi »praznino«, ki jo nosi v sebi:

²³ *Kunst und Raum* 8; prim. *Umetnost in prostor* 67.

²⁴ *Kunst und Raum* 10; prim. *Umetnost in prostor* 68.

²⁵ *Kunst und Raum* 12; prim. *Umetnost in prostor* 69.

On oblikuje le glino. Ne – oblikuje praznino. Zanj, v njej in iz nje oblikuje glino v formo. Lončar od začetka do konca prijemlje neotipljivo praznino in jo zgneto v obliko posode, namenjene vsebovanju. Praznina vrča določa ves način obdelave v procesu izdelovanja posode. Predmetnost posode nikakor ni v materialu, iz katerega sestoji, ampak je v praznini, ki jo drži.²⁶

Kako praznina vrča drži? Tako, da sprejme in zadrži, kar je natočeno vanj. Drži z zadrževanjem in ohranjanjem sprejetega vase. Praznina drži na dva načina: sprejema in ohranja ... Sprejemanje natočenega in ohranjanje tega, kar je bilo natočeno, sodita skupaj. Toda njuno enotnost določa točenje, za katerega je namenjena posoda kot posoda ... Naliti iz vrča je dajati. Držanje posode se pojavlja v dajanju točenja. Držanje potrebuje praznino kot tisto, kar drži. Narava držeče praznine je *zbrana* v dajanju ... *Zbiranju* dvojnega pravimo držanje ...²⁷

Ne le skulpture, denimo Chillidove, ali artefakti, kakršen je vrč, ampak tudi vse druge umetniške stvaritve in vse stavbe, o katerih govori Heidegger, sestojijo iz zbiranja – začeni s slavnim primerom ne-representacije pri tako imenovanem »templju v Paestumu«, t. i. Hera II, ki je znan tudi kot Pozejdonov tempelj.²⁸

208

Ali dandanes sploh še obstaja kakšen prostor, kot ga je nakazovala grška arhitektura? Kje se danes odvija zbiranje? Heidegger v razpravi *Grajenje Prebivanje Mišljenje* nadalje razlaga, da prebivanje izhaja iz potrebe, da bi našli svoj prostor na zemlji. Ta prostor, prostor, kateremu nas odpirajo stavbe, ki so namenjene ravno temu, da ga odprejo, je prav »na zemlji« in »pod nebom«, »pred božanstvi« in »pred našo lastno umrljivostjo«. Naš občutek za prostor,

²⁶ *Das Ding* (Vorträge und Aufsätze 161): *The Thing* (PLT 169).

²⁷ *Ibid.*, 164/ 171–172. Poudarki avtorjevi.

²⁸ Dejansko na arheološkem najdbišču Paestum še stojijo trije templji: prvi je posvečen Heri, napačno ga imenujejo tudi »bazilika«, zgrajen je bil sredi šestega stoletja pred Kristusom; drugi je posvečen Heri (Hera II) in zgrajen sredi petega stoletja pred Kristusom. Do nedavnega so ga pripisovali Pozejdonovem kultu. Nenazadnje je tu še Atenin tempelj, zgrajen okoli leta 500. Tempelj, o katerem je govor, Heidegger opiše takole: »Delo tempelj šele uskladi in obenem okrog sebe zbere enotnost poti in razmerij, v katerih rojstvo in smrt, nesreča in blagoslov, zmaga in sramota, vztrajanje in propad za človeka zadobijo podobo njegeve usode.« (Holzwege 31/OWA 42, prim. *Izbrane razprave* 267). Nenavadno je, da ta opis odmeva v Le Corbusierovem poročilu o grškem dorskem templju, Parthenonu: »Grki so na Akropoli postavili templje, ki jih vzgibava ena sama misel, okrog njih začrtali opustošeno krajino in jo zbrali v kompozicijo.« *Towards a New Architecture*, prev. Frederick Etchells, New York, Dover Publications 1986, str. 204.

za to, kamor spadamo, je intimno povezan s tem četvernim obzorjem: najprej in pred vsem z našim občutkom za končnost, iz katerega izhaja čut globokega spoštovanja in čudenja v soočenju z naravo, ki jo kot smrtni prejemamo in ji nudimo zavetje v sebi. Nato pa tudi z našim občutkom za streho nad glavo, za nebo in za tla pod nami, za zemljo. Oboje pa nakazuje globino in sebi lastno življenje: materialna, materinska zemlja, ki podpira in hrani, vznikata v rastlini in živali, se razprostira v skalovje in vodo; nebo, ki vključuje obok sončeve poti, pot spremenljive lune, oddaljeni soj zvezd, letne čase, ugodno in neugodno vreme ... Zemlja in nebo zaznamujeta razsežnosti, v skladu s katerimi zavzemamo določeno mesto, in osi, po katerih se orientiramo. Nebo in zemlja, smrtniki in božanstva nas obdarjajo z najprvotnejšim občutjem prostora. Heidegger pravi, da smrtniki prebivajo, s tem ko »čuvajo« zemljo in ji »nudijo zavetje«. To pa v nasprotju z obladovanjem in podjarmljanjem narave pomeni njeno osvobojanje v lastno unavzočevanje. Smrtniki prebivajo, ko »sprejemajo nebo kot nebo«, »puščajo soncu in luni svojo pot, zvezdam njihov tek« in »ne sprevačajo noči v dan, niti dneva v mučni nemir«. Umrljivi prebivajo, ko »pričakujejo božanstva kot božanstva«. Stavbe pa s tem, ko nam dopuščajo, da prebivamo, zbirajo to četverno obzorje – kakor smo videli že v primeru grške arhitekture – v neke vrste intimnost in napeto skladje.²⁹ Toda – četudi takšen opis nemara ustreza določenemu svetu: svetu, ki ga je, če naj se omejimo na zgodovinska razdobja zahodnega sveta, kakor starogrškega ali krščanskega še zmeraj usmerjal odnos do elementarnega, torej svetu, katerega arhitektura je združevala elementarno v svoji lastni elementarosti – ali se ni naš čas nepovratno oddaljil od tako elementarnega prebivanja? Ob prebiranju Heideggrovih opisov četvernega obzorja, znotraj katerega se odvija prebivanje, se sprašujemo, od kod izvira naš občutek absolutne distance, nemara tudi nostalgije, če ne iz pravzaprav arhaičnega in včasih skrajno zapeljivega vabila na potovanje, ki ga, kot čutimo, ne bomo več zmogli.³⁰ In ali smo – če je četverje edino

²⁹ Analizo zgodnje grške arhitekture moramo vsekakor dopolniti z analizami drugih stavb, ki jih Heidegger podaja, npr. starega mostu čez Nekar. Prim. BDT 152–154; prim. *Prebivanje, grajenje, mišljenje, Arhitektov bilten* 141/142 (1998), str. 80–81.

³⁰ Heidegger je leta 162, z razumljivo zadržanostjo, z ženo in prijateljem Erhardom Kästnerjem odpotoval v Grčijo. V kratkem, ženi posvečenem besedilu, ki se na potovanje navezuje, Heidegger zapiše svoj zadržek, da bi se popotovanje lahko sprevrglo v golo projekcijo, če ne že fantazmo o bivanjskem načinu starih Grkov. Svoje »obotavljanje« glede ideje takega popotovanja, ki jo poraja »strah, da bi ga razočarala« moderna, tehnologizirana Grčija, stopnjuje pa »sum, da bi bila lahko misel, ki zadeva deželo pobežlih bogov, le izmisl«, njegova »miselna pot« pa »blodnja«. Prim. *Aufenthalte 3; Zadrževanja, Arhitektov bilten* 149/150 (2000), str. 86.

210 merilo prebivanja na zemlji – tedaj obsojeni na brezupno in nepovratno blodenje, tako da ne bomo nikdar našli drugega prostora zase? V tej tehnični dobi, ko je noč dejansko postala dan, ko ne pričakujemo več božanstev, ko je zemlja zares kontrolirana in je odnos do neba v velikih mestih, kjer dandanes večinoma živimo, milo rečeno nebistven in nekako nepomemben, se zdi namreč Heideggrov model prebivanja ne glede na njegovo morebitno sprejemljivost ali nesprejemljivost nezdržljiv z zahtevami tehnoloiziranega, industrializiranega, urbanega življenja. Zdaj ko se znanost smelo podaja v globine vesolja in širi horizont neba vse do vrtoглаve in zastrašujoče neskončnosti, se ne moremo več pretvarjati, da je nebo edino obzorje in prizorišče bega ali vrnitve bogov. Prav tako ne moremo več verjeti, da bo zemlja spričo demografske eksplozije v deželah v razvoju še naprej tako velikodušna do nas. Na njej vladajo hkrati obilje in lakota, podjarmljenje in pomanjkanje – tako da v globalizirani ekonomiji zemlje ne moremo več razcepljati in pozabljati na bedo drugih. Edinole naša smrtnost še ostaja nespremenljiv in prvobiten horizont, prav tisti horizont, ki ga je Heidegger v *Biti in času* tako prepričljivo razkril kot nepresegljivo in določujočo možnost. In v tem se lahko strinjamo z njim. Gre za horizont, s katerim noče imeti življenje tehnike ničesar, za pokopani horizont. Tempelj, cerkev, celo človekov dom so puščali prostor za smrt. Smrt je imela nekdanje svoje mesto v življenju in zanjo je obstajal prostor (in čas). Toda zdaj nimamo več časa in ne prostora za smrt. Obstajajo sicer tako imenovani »domovi«, narejeni posebej za umirajoče; ti so daleč od vsega in vseh, daleč od življenja – vendar je tu človek prikrajšan za možnost umiranja. Smrt je postala zadrega in nadloga, žalovanje pa nekaj, s čimer je treba opraviti na hitro in v zasebnosti.

Če pa sta kraj [*place*] in možnost prebivanja, biti-doma, povsem odvisna od lastne zmožnosti združevanja skrajnih horizontov, znotraj katerih se razodeva bistvo človeka, in če našega občutka za prostor [*space*] danes ne odreja več predvsem na ta način razumljeni kraj – mar tedaj to ne pomeni, da je postalo prebivanje povsem nemogoče? Ali je naš položaj položaj temeljne brezdomnosti, strukturne nezmožnosti biti doma v svetu – četudi natanko v trenutku, ko je postal svet kot tak absolutno domača stvar, samoumeven in nevprašljiv onstran svoje gole dostopnosti in navzočnosti? To nemara pojasnjuje dejstvo, da se je Heidegger – ob razmišljanju o možnosti prebivanja kot odločilnem vprašanju, ki je podlaga grajenju in vprašanju prebivanja – lotil obravnave konstrukcij, kot so hiša v Schwarzwald, stari most nad reko Neckar v Heidebergu, tempelj v Paestumu in bamberška katedrala; vsi ti primeri namreč

pričujejo o svetu, ki ga ni več. Stavbe so sicer ostale na istem mestu, vendar brez občutka umeščenosti. Heidegger večkrat omenja tudi sodobno, urbano arhitekturo, način, na katerega se vprašanja prebivanja in naseljevanja s svojimi stavbami in zapisi lotevajo avtorji kot Le Corbusier, Gropius, Behrens, Frank Lloyd Wright ali Mies van der Rohe – če naj omenimo le nekaj arhitektov, katerih delo je odločilno zaznamovalo tip gradnje v 20. stoletju. Seveda lahko s heideggrovskega vidika na določeni ravni tudi takšne vrste zgradbe – vsaj nekatere izmed njih – samo še potrjujejo domnevo o nezmožnosti prebivanja, značilni za tehnično dobo. Ali ni iz njih preprosto izginilo sleherno upoštevanje prvin zemlje, neba, človeške smrtnosti ter odnos do svetega in božanskega? Mar ni zanje značilna prav nezmožnost zbiranja, do določene mere pa tudi ravnodušnost do elementarnega okolja, ki so mu povsem zagospodovale? Ali ni tudi sam dom zveden na zgolj »stroj za prebivanje«, kot se glasi znana Le Corbusierova izjava? Mar ne tudi sama stavba teži za tem, da bi se osvobodila zemlje, kakor v primeru Le Corbusierove Ville Savoye v Poissyju iz let 1928–31, in slavila to, kar bi naj pomenilo njeno emancipacijo od narave in elementarnega s pomočjo tehno-znanosti? Odslej bo inženir omogočal modernemu arhitektu triumf nad zemlji zavezanim značajem tradicionalne arhitekture. Van Doesburgov manifest *Plastični arhitekturi naproti* na primer zahteva od arhitekture »moment lebdenja, ki deluje tako rekoč v nasprotju z naravno težnostjo – s problemom njegove izvedljivosti z gradbeniškega vidika pa naj se ukvarja inženir.«³¹ V homogenem, fizičnem prostoru se morajo prostori med seboj izmenjevati, biti morajo na voljo za razne funkcije in prilagoditve.³² Prostora za molitev ni več mogoče razločevati od tehnološkega prostora termodinamičnega stroja.³³ Če je ta doba zares doba tehnologije, to pa pomeni »postavja« (*Gestell*), ki odreja način, kako se nam danes prezentirajo stvari in narava kot celota, potem morajo po zahtevah modernistične arhitekture same stavbe, pa tudi naš odnos do prostora kot tak, odražati in prostorsko organizirati to tehnološko polastitev sveta, to »voljo dobe«, ki jo je Heidegger označil kot »voljo do volje«.

Mies van der Rohe pravi:

³¹ Theo Van Doesburg, »Towards a Plastic Architecture«. V: *Programms and Manifestoes on 20th Century Architecture*, urednik Ulrich Conrads, prev. Michael Bullock (Cambridge, MIT Press, 1975, str. 79. Dober primer takšne konstrukcije, ki (navidez) premaguje zakone fizike, daje Paulsen in Gardner, *Shapero Hall of Pharmacy*, Wayne State University, Detroit 1965.

³² Npr. Ludwig Mies van der Rohe, Crown Hall, Illinois Institute of Technology, Chicago 1952–1956.

³³ Prim. Mies van der Rohe, Chapel, Illinois Institute of Technology, Chicago 1949–1950, in Mies van der Rohe, Boiler House, Illinois Institute of Technology, Chicago 1940.

Arhitektura je volja dobe, prevedena v prostor ... Razumeti moramo, da je vsa arhitektura povezana s svojim časom in se lahko manifestira le v živih nalogah in sredstvih določene dobe. V zgodovini ni bilo nikoli drugače.³⁴

Ta arhitektura volje do volje je izrecno in programsko izražena tudi v naslednjih trditvah avtorjev ABC manifesta:

Stroj ni prihodnji raj, v katerem naj bi tehnologija izpolnila vse naše želje – niti požirajoči pekel, ki v njem propade ves človeški razvoj – *Stroj* ni nič drugega kot neizprosni diktat možnosti in nalog, lastnih našim življenjem: določa, kako moramo razmišljati in kaj moramo razumeti.³⁵

212 To je definicija dobe stroja, s katero se strinja tudi Heidegger. Tehnika je vseobsegajoča in vsebuje absolutno zahtevo. Gre za proces, ki zajema tudi človeška bitja – ta se vse bolj kažejo kot zgolj naravna zaloga, ki jo je treba organizirati, uskladiščiti, mobilizirati in usmerjati h kar največji produktivnosti. S tehnologijo se posebno v urbanih okoljih porajata homogenost in uniformnost. Mesta so si vse bolj podobna. Razumemo lahko, zakaj se je Heidegger zadrževal v provinci.³⁶ Tja je namreč sodil in njegovo mišljenje izvira pretežno od tam. Heidegger je avtentičnemu prebivanju postavljal nasproti tehnično nastanitev; kraj v pristnem smislu (kot prostor, kjer se razgrinja četverje) je imel za nasprotje mrežnemu prostoru tehnike, prostoru reprezentacije in matematične preslikave (ob tem pomislimo na mrežo, tipično za večino ameriških mest). Kako zelo radikalno se Heideggrov opis kmečke hiše v Schwarzwaldju razlikuje od arhitekturnega modernizma:

Tu je hišo narekovala samozadostnost moči dopuščanja zemlji in nebu, božanstvom in smrtnikom, da vstopijo v stvari v *preprosti enosti*. Hišo je postavila na zatišnem pobočju hriba, obrnjenem proti jugu, med travnike blizu pomladi. Dala ji je široko previsno streho, pokrito s škodlami; sam njen nagib zdrži pod snežnim bremenom in segajoč globoko navzdol ščiti sobe pred viharji dolgih zimskih noči. Ni pa pozabila niti na oltarni kot za skupno mizo; v sobi je napravila prostor za posvečeni kraj porodne postelje in »drevo mrtvih« – tako namreč tukaj pravijo krsti: *Totenbaum* – tako pa je za različne generacije pod isto streho oblikovala značaj njihovega potovanja

³⁴ Ludwig Mies van der Rohe, »Baukunst und Zeitwille«, 1924. Navedek iz knjige Lelanda M. Rotha *Understanding Architecture*, New York, HarperCollins, 1993, str. 459.

³⁵ »ABC Demands the Dictatorship of the Machine«; v: *Programs and Manifestoes*, str. 115.

skozi čas. Obrt, ki je sama izšla iz prebivanja, še uporablja svoja orodja in okvire kot stvari, ki tvorijo kmečko hišo.³⁷

Ali lahko v luči takšnih primerov sklepamo, da sodobna arhitektura – s tem pa imamo v mislih arhitekturo v dobi tehnike – ne pomeni drugega kot delovanje v uresničenju vladavine človekove premoči in neomejenega gospostva nad bivajočim v celoti, torej radikalno nezmožnost prebivanja? Ali je namreč še možno prebivanje na zemlji, če se je zemlja povsem umaknila in je pustila človeka kot edino merilo sveta, nasičenega s stvarmi v njihovi razpoložljivi navzočnosti in reprezentiranosti? Ali daje sodobna arhitektura samo še dodatni pečat tehnizirani, mehanični usodi nastanjanja, zvedeni na makroekonomske zahteve poznega kapitalizma – ali pa nemara v nekaterih primerih odpira tudi prostor onstran te ekonomije, vendar tako, da se z gradnjo ne vrne kar nazaj k občutenju prostora, kot ga je razvil Heidegger?

Hestijska in hermetična arhitektura

Ob tem vprašanju bi se rad zdaj nekoliko oddaljil od predmeta in nakazal topografsko, pa tudi kozmo-politično sliko, ki je bila odločilen dejavnik pri oblikovanju starogrške kulture in ki po mojem mnenju še zmeraj – čeprav morda le posredno – vlada sodobnemu svetu. Ta konfiguracija se vrti okrog dveh razsežnosti, osi ali polov, ki se navezujeta na dve božanstvi: na Hestijo in Hermesa. Razliko med njima ponazarja razlika med hestijskim in hermetičnim načinom prebivanja ter tudi med hestijsko in hermetično arhitekturo. Razvejenost te razlike je raziskoval in v delu *Getting Back into Place* na dokaj svojevrsten način podal Edward Casey. V poglavju z naslovom Dva načina prebivanja izhaja Casey iz članka Paole Pignatelli³⁸ in distinkcijo razširi na razliko med hestijsko in hermetično arhitekturo.³⁹ Hestija je boginja, ki Hei-

213

³⁶ »Warum bleiben wir in der Provinz?« Kratko besedilo, izvirno napisano za radijsko branje, predvajano v Berlinu in Freiburgu marca 1934, v katerem Heidegger pojasnjuje razloge, zakaj ni sprejel katedre v Berlinu, ki so mu jo ponudili leta 1933, sicer objavljeno v 13. zvezku *Skupne izdaje*, str. 9–13. Prim. Nova revija 202/203 (1999), str. 140–143.

³⁷ *Vorträge und Aufsätze* 155, BDT 160; prim. *Grajenje, prebivanje, mišljenje, Arhitektov bilten* 141/142 (1998), str. 82–83.

³⁸ Paola Coppola Pignatelli, »The Dialectics of Urban Architecture; Hestia and Hermes«, *Spring* (1985).

³⁹ Za izčrpen in ploden prikaz prostorske koncepcije starih Grkov v odnosu z religijo in politiko glej Jean-Pierre Vernant, *Mythe et pensée chez le Grecs* (Paris, Éditions La Découverte, 1994),

deggru ni bila neznana; leta 1942 (že drugič) podaja v svojem ciklusu predavanj o Hölderlinovi »Der Ister«, dolgo analizo zborovske pesmi iz Sofoklesove *Antigone*. Zadnja kitica govori o *estia*, ognjišču in človekovem bivališču, kraju, kamor človek spada. Toda Heidegger nikjer ne omenja Hestijinega odnosa do Hermesa. Povedanega v zvezi z *estia* pa tudi ne navezuje izrecno na arhitekturo. Menim, da pri tem ne gre za naključje, saj se Heideggrov model prebivanja nazadnje pokaže kot bolj hestijski kot pa hermetičen. Pravzaprav je hestijski, kolikor se v dobi, kot je naša – odločilno zaznamovani predvsem s hermetičnim – neizbežno pojavlja neodpravljliva napetost med Heideggrovo pretenzijo po prebivanju in stvarnostjo našega časa. Hkrati bi rad nakazal, da pomeni Heideggrova distinkcija med svetom in zemljo ter bojem, v katerem je udeležena, več kot zgolj odraz antične diade Hermes-Hestija: pravzaprav jo tu vnovič popiše, podvoji in postavi na onto-historično ozadje tehnike. Ekonomija prebivanja tako vključuje posebno konfiguracijo sveta in zemlje, Hermesa in Hestije – takšno, da se je nanjo sodobna arhitektura prisiljena odzvati.

214

Kot hči Ree (zemlje) in Kronosa (časa) je Hestija boginja ognjišča in prebiva v središču doma, ki ga določa s svojo navzočnostjo. Je vladarica družine in domačega gospodarjenja. Hestiji so postavljali oltarje po vseh grških domovih, pa tudi pred *prytaneionom* (stavbo mestne uprave) v glavnih mestih. Častili so jo s svetim ognjem in jo priklicovali na začetku in na koncu gostij in žrtvenih obredov. Priklicevanje Hestije je pomenilo klicanje sile, ki prebiva v notranjosti doma. Kot prva boginja, ki naj bi postavila hišo, je bila nekako odmaknjena in bolj samotarska. V grških domovih se je ognjišče nahajalo v središču hiše in tu je vladala Hestija. Bila je središčna sila v svetiščih (na primer delfijskem ter mnogo kasneje tudi v templju deviških vestalk v rimskem Forumu). Tako ognjišče kot svetišča so bili krožne oblike, ta pa ponazarja samoograditev in spodbuja usmerjanje pozornosti k središču, privedbo vsega in vsakogar v notranjost, zbiranje znotraj. Vsaka zgradba, namenjena spodbujanju hestijskega prebivanja, bo zato težila hkrati k osrediščenosti in samoograditvi in bo najpogosteje krožne oblike. Arhitektura grških domov odraža naslednje:

(Hestijin) krožni žrtvenik, postavljen v središče čisto vase zazrte hiše ... je simbol najbolj notranjega odnosa med domom in zemljo (Reo) ter med dru-

tretje poglavje, *L'Organisation de l'espace*, še posebej razdelek »Hestia-Hermes, Sur l'expression religieuse du mouvement et de l'espace chez le Grecs«, pa tudi »Espace et organisation politique en Grece ancienne.« Krajše o tem v: Jean-Pierre Vernant »La nouveau image de monde«, *Les origines de la pensée grecque* (Paris, PUF, 1962); *Začetki grške misli*, DZS, Ljubljana, 1986 (*Studia humanitatis*).

žinskim rodovnikom in kontinuiteto časa (Kronosa). Grško hišo pravzaprav seka navpična os, ki skozi ognjišče povezuje globine zemlje z vrhom neba.⁴⁰

Tako pa se na zelo podoben način, kot to opisuje Heidegger – čigar pojmovanje prebivanja ni le globoko grško, ampak tudi hestijsko – dom razprostira med zemljo in nebom ter strne oboje na enem samem kraju. Zatorej ne preseneča, da Heidegger nekje zaradi boljšega razumevanja pomena prebivanja pove tudi znano anekdoto o Heraklitu, ki je svoje prijatelje gostil v intimnem prostoru kuhinje, ob ognju.⁴¹

Vendar pa si ne smemo predstavljati, da je bila Hestijina oblast osredotočena izključno na dom, razumljen kot *oikos* ali *domus*, ter na omejeno družinsko gospodarjenje. Hestija je vladala tudi političnemu gospodarstvu v širšem smislu, kot *estia koine*, skupnem ognjišču in središču, ki ga uteleša *agora*. Grki so namreč menili, da tudi *polis* – nemara še bolj kakor pa družinski dom – podarja pristen občutek pripadnosti kraju. Domovino, *Heimat*, kot jo ponazarjajo nekatere grške tragedije, ki nas soočijo s srhljivim dogajanjem izobčenja,⁴² so imeli za najdragocenejšo vrednoto in najbolj cenjeni dar. Pri občutku krajevne pripadnosti in domačnosti torej ni šlo za meščanski ideal dejanskega, fizičnega doma, za udobje v njegovi notranjosti. Hestijina vladavina ne sovпада z zgolj zasebnim, ki bi imelo za svoje nasprotje javno. Biti-doma je namreč morda celo bolj kakor zasebno pomenilo javno, politično stvar.

215

Od tod pa prehajam k drugemu vidiku ekonomije prebivanja: k Hermesu. Ta je bog premikov in komunikacije ter se giblje predvsem v javnem območju. Je »politični« bog *par excellence*, zaščitnik zborovanj v odprtem prostoru *agore*. Povezan z velikimi kupi kamenja, ki zaznamujejo križišča in ozemeljske meje antične Grčije – njegovo ime namreč pomeni »kup« ali »grmado« kamenja – je hkrati tudi bog cest in popotnikov. Kot bog razpotij je odgovoren za ureditev celotnih območij javnega prostora. Če hestijsko večinoma *zbira v notranjost* (in dopušča izhod s pobegom ali zvijačo), se hermetično odločno *pomika navzven*. Hermetično predstavlja daljnosežen pogled, pogled s premičnega gledišča, v katerem se počasno gibanje oskrbnika ali gospodarja doma umika neučakanemu hitenju tatu, prestopnika in potnika. V znamenju Hermesa po-

⁴⁰ Pignateli, »The Dialectic of Urban Architecture...«, str. 43.

⁴¹ Glej 55. zvezek *Skupne izdaje, Heraklit: Der Anfang des abendländischen Denkens*, str. 5–13.

⁴² Npr. Evripidova *Medeja*, Sofoklova *Antigona*, obe predstavljata tragični konflikt med družinskim in političnim pravom.

stane kon-centrično eks-centrično. Vendar pa si je vsekakor treba zapomniti, da Hermes in Hestija nista bila predvsem nasprotnika, ampak sta se kot dva načina prebivanja dopolnjevala in sta terjala drug drugega. Tavanje, podajanje na pot in potovanje so kot integralni del grške kulture vselej predpostavljali *polis* in lastni dom kot ognjišče, h kateremu človek sodi in kamor se mu je dano vrniti:

Hermes ... je postavljen zunaj hiše, da bi popotnika popeljal proč od zavetja Hestijinega ognja. Pod Hermesovim vodstvom se popotnik vrne vrne k bolj središčnim in obstojnejšim izvorom sebe, družine in ljudstva.⁴³

216

V tem pa je tudi ključna razlika med odisejado, potovanjem, prebivanjem kot tavanjem, čeprav še tako dolgotrajnim, in izobčenjem ali zablodelostjo. Gre namreč za globinsko razliko med prihajanjem domov in izgubljenostjo, med pripadnostjo neki domovini in brezdomovinskostjo. To je razlika med Odisiejem in Medejo, ali Enejem in Letečim Holandcem. Ko gre za sodobno situacijo, se poraja vprašanje, ali globalna ekonomija, ki nas preplavlja – ta se kot ekonomija onstran meja splošnega gospodarstva *polisa* ne navezuje več na *polis* ali nacionalno državo in kot takšna transformira samo naše bivanje ter se vzpostavlja kot domala povsem osvobojena »kraja«, v katerem je bila po tradiciji zasidrana, s tem pa preoblikuje tudi prostor zasebnosti, ki poslej ni več zaseben, ampak vanj v celoti poseže v bistvu plastična in pretočna sila: kapitalizem – ni kratko malo stanje brezdomnosti, ki nas naposled prikrajša za vsakršno občutenje prostora in deteritorializira narod in domovino, s tem pa posredno in povratno sproža širjenje sodobnih nacionalizmov in regionalizmov s Heideggrovim vred. Ali naj bomo torej presenečeni, če – ob tem, ko globalna ekonomija, ki se razodeva tudi kot sila de-lokaliziranja, močnejša od kraja nacionalne države, grozi s homogeniziranjem in združevanjem ljudi po najnižjem skupnem imenovalcu (potrošniških vzgibov) ter z izenačenjem vseh razlik – hkrati opažamo, da se začenja ponovno vzpostavljanje identitet in njihovo vnovično teritorializiranje na osnovi rase, etnične ali religijske pripadnosti? Mar se v tem kontekstu izgubljenost in razprstorjenost ne kažeta kot daleč najbolj ogrožajoča in neznansko večja od česarkoli, kar smo izkušali doslej; kot nekakšno nepretrgano izobčenje, ki ga hrani in vzdržuje pri življenju ekonomski mehanizem? Skratka: ali v tehno-kapitalizmu ne živimo absolut-

⁴³ Demetrakopoulos, »Hestia«, str. 59–60. Navaja ga Casey v svoji knjigi *Getting back into Place*, 143.

nega hermetiziranja sveta? Ali se ni sama zemlja, Hestija, povsem umaknila? Zdi se, da je v borbi med svetom in zemljo, Hermesom in Hestijo, svet zasenčil zemljo. »Samo-razodevajoča se odprtost širnih poti (*weiten Bahnen*)« sveta je zatemnila zemljo kot tisto, kar je »vseskozi samo-izločujoče se in v toliko tudi zavetno in skrivajoče.«⁴⁴ Zemlja kot elementarna razsežnost, ki ni toliko iztrošena, kolikor se izrablja v delu, in sicer tako, da zasije le skozenj, je kot takšna naknadno vsiljena svetu, ki mu kot samo še tehno-gospodarskemu prostoru zdaj vse predstavlja potencialni vir izkoriščanja. Čista horizontalnost sodobnega doživljanja prostora in predvsem pretočna narava naših tele-tehno-komunikacij, informacijskega sistema, naših dobrin, glavne in šibke sile – mere, do katere je vzpostavljanje te pretočnosti in prilagodljivosti po volji zmagoslavju kapitalizma, pa ne gre podcenjevati – je po vsem sodeč nepovratno pomaknila kraj z njegovega pravega mesta, prisiljujoč zemljo k umiku nazaj vase, k nasilnemu pogrezanju v pozabo. Heidegger nas v »Izvoru umetniškega dela« opozarja, da je svet čista odprtost, čisto razodevanje in kot tak ne prenese nič zaprtega. Posledica tega je, da si vselej prizadeva premagati zemljo, vsiliti lastno odprtost njenemu skrivanju.⁴⁵ Tehno-kapitalizem je v bistvu svet; v borbi, ki ga postavlja nasproti zemlji – in ki sestoji iz bistva in zgodovine resnice same – pa je svet nadvladal zemljo ter se s tem ločil od svoje drugosti, dopuščajoč, da ta zdrсне nazaj v skritost, v pozabo. Ali nismo ob tem prisiljeni ugotoviti, da bi v tej dobi brezdomnosti, ko smo doma vsepovsod, možnost pristnega prebivanja predpostavljala privedbo zemlje nazaj k svetu, torej Hestijino vrnitev v boj s Hermesom?

Če se zdaj vrnemo nazaj k arhitekturi in načinu, kako se le-ta na osnovni ravni loteva teh vprašanj, lahko ugotovimo, da medtem ko hestijska arhitektura teži h krivuljam in koncentričnosti, k obračanju navznoter proti središču in k vertikalnosti, k obrnjenosti navzgor proti nebu, da bi tako združevala zemljo in nebo, hermetična arhitektura stremi k eks-centričnosti in premočrtnosti; obrnjena je navzven proti horizontu – ravna in horizontalna:

(Hermes) predstavlja razsrediščen dinamični prostor, odprt v številne smeri, ki se ob odsotnosti središča lahko zberejo le v vzporedne linije, morda povezane v mrežne vzorce (linearna mesta, urbane kvadratnosti).⁴⁶

⁴⁴ *Holzwege* 37, prim. *Izbrane razprave*, 274–275.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ Pignateli, »The Dialectics of Urban Architecture: ...«, str. 46.

Medtem ko imamo lahko Mošejo v Kordobi, Palladijevo Villo Rotondo, ali Bramantejevo baziliko svetega Petra v Rimu za posrečene primere hestijske arhitekture, sta Forum rimskega Panteona ali Piazza San Marco v Benetkah primera hermetične arhitekture. Ni naključje, da prvi trije primeri predstavljajo dejanske stavbe, druga dva pa kvadrate, ki upoštevajo urbano načrtovanje. To razlikovanje ustreza tradicionalnemu ustroju javnega prostora, namenjenega pogovarjanju (ter nemara izmenjavi dobrin) in gibanju teles, pa tudi bolj zasebnemu, morda verskemu forumu, ki zahteva zbiranje znotraj in intimnost. Pri vsaki strani posebej moramo upoštevati širši topografski sistem, znotraj katerega je začrtana in jo pojmovati kot v bistvu odprto tudi drugi ekonomiji, ki pa se od nje vseeno razlikuje. Pri tem gre seveda za vprašanje zavedanja, v kolikšni meri ti zgledi še vedno veljajo tudi za sodobno življenje, torej za življenje, ki je zmeraj in dobesedno v slehernem kontekstu prežeto s hermetičnim, z absolutno pretočnostno tehno-kapitalistično mašinerijo. Ko se sodobna arhitektura loteva vprašanja, ki zadeva način prebivanja, specifičen za današnjo dobo, nanj večinoma odgovori z odpiranjem stavbe ter še posebej ali najznačilneje z odpiranjem doma splošni hermetizaciji modernega človeka: krožno središče hiše je poravnano, njegova starodavna, vertikalna povezava z božansko naravo neba je prevedena kot stranska, zidovi, ki ločijo notranjost od zunanjega sveta, pa so odprti navzven (Johnsonova steklena hiša); skratka – sodobnih stavb ne določa več zahteva po zbiranju, saj zbiranje ne predstavlja več odločujočega načina prebivanja, paradigme, po kateri ga opredeljujemo in vrednotimo. V nekaterih primerih, ponazorjenih v dekonstrukcijski arhitekturi, nimajo stavbe ničesar, kar bi spominjalo na središče, ter uprizarjajo radikalno raz-središčenost sodobnega človeka. Stavbe so postale gostitelj negostoljubnosti ali hermetizacije prebivanja.

218

Vendar to ne pomeni, da tukaj ni več hestijske razsežnosti, da ni več čutiti potrebe in hrepenenja človeka po njej. Kdo neki celo zdaj, ko je tehnična doba v polnem zamahu, ne misli na »dom« in »biti doma« – če že ne v smislu zavetja pred mehničnim, pa vsaj v smislu kraja, kjer gre za samo vprašanje prostora, za samo prebivanje kot stvar, ki se tiče prav našega prostora? Vsepovsod namreč opazamo, da se ljudje raje odločajo za bivanje v meščanskih interierjih iz 19. stoletja kakor pa v Johnsonovih ali Le Corbusierovih hišah. Tako pomeščanjen odziv nima nujno opraviti zgolj s potrebo po zasebnosti, četudi se ta meščanski ideal zdaj zelo poglablja. Povezan je tudi s pojmovanjem doma in občutkom biti-doma – bodisi v udobju lastne hiše, ali hiše koga drugega, na ulici ali na podeželju – kot zavetjem pred makro-ekonomijo, ki smo vrženi

vanjo in ki nas izkorišča, ter kot mikro-prostorom, ki predstavlja protiutež tehnično znanstvenemu in kapitalističnemu obzorju, znotraj katerega živimo. Morda je upravičena tudi moja domneva, da dandanes – najverjetneje na veliko grozo arhitekta – »doma« ne doživljamo v simbiotični povezavi z zunanjim svetom, kot prostor, ki bi bil odprt vsemu, kar je zunaj, in bi temu dopuščal prestop v svojo notranjost, da bi se tako zabrisovala distinkcija med notranjim in zunanjim. To dialektiko bi na povsem drugačen način obravnavalo grško ali rimsko mesto (na primer Panteon v Rimu), ali pa srednjeveško ali renesančno stavbeništvo (katerega zgleda sta Piazza San Marco v Benetkah, ali Palladijeva Villa Rotonda); tu pa deluje predvsem negativno in vzvratno – dom postaja zavetje pred zunanjim, ki sovпада s človekovim tehnologiziranim in kapitaliziranim jazom. Vendar pa je tudi v meščanski dom zdaj že prodrl zunanji svet: televizija, radio in internet omogočajo nepretrgan dotok informacij, z reklamnimi sporočili pa tudi nenehno obnavljanje zmožnosti ustvarjanja vedno novih potreb in želja. Makro-ekonomski mehanizem mora biti vseskozi sit in spodbujen s potrošniškimi vzgibi.

Preostaja pa vprašanje, ali lahko živimo čisto horizontalno, brez zemlje, čisto rizomsko; sleherni proces deteritorializacije na določeni točki zahteva vnovično ozemljitev. »Čistega« nomadstva ni – o tem zgovorno priča današnje dogajanje v Izraelu. Tu gre za način prebivanja, ki ga morda najbolje ponazarja Odisejevo popotovanje, srečamo pa ga tudi v poznejšem pripovedništvu, na primer v Cervantesovem Don Kihotu, Melvillovem Moby Dicku, ali pa v novejših popotnih romanih in filmih, kakršen je *Thelma in Louise*. Saj namreč tudi tam, kjer se zdi, da je Odisej že dokončno skrenil s poti domov, še zmeraj obstaja neko vozilo, na katerem se lahko zopet teritorializira hestijsko: ladja, avtomobil, vlak. Še vedno obstaja potreba po re-lociranju, zbiranju: avtomobil, kajuta, konj postanejo prenosno ognjišče in imajo značaj, ki je naposled na primer enakovreden hiši v *The Spoils of Poynton* Henryja Jamesa, ali pa v Wellsovem *Državljanu Kaneu*. Vendar pa se lahko vprašamo, ali ni prihajalo tudi do protiodzivov na to razpršitev, na hermetizacijo. Ti so nemara poskušali najti ravnovesje med hestijskim in hermetičnim, zaprtim in odprtim, zasebnim in javnim (v zasebnem, pa tudi javnem), med vertikalnim in horizontalnim, zemljo in svetom.⁴⁷ Navsezadnje je prav ta dialektika vertikalnega in hori-

⁴⁷ Primeri modernih odzivov na pereč sodoben problem bi bili: Le Corbusier, Chapelle de Notre Dame du Haut, Rochamp; Frank Lloyd Wright, Frederick C. Robie House, Chicago 1908–1909; Philip Johnson, Johnson House, New Canaan, 1945–1949, Eero Saarinen, Chapel MIT, 1953–1955.

zonalnega, zbiranja in razpršitve, zemlje in sveta iznašla novo obliko in elegantno rešitev v arhitekturi Franka Lloyda Wrighta – to pa morda najbolje pokaže hiša Edgarja Kaufmana.⁴⁸ Podobno kot pri Mondrianu, vendar na neprimerno elementarnejši način, se tu linije sveta elegantno združujejo z vertikalnimi črtami, kar poveže zemljo (in vodo) z nebom in etrom ter ustvarja harmonično celoto, ki se ne zapira pred odprtostjo sveta in ki je svet niti ne preprosto odplavi, ampak ta celota zbira odprtost okrog središčnih vertikalnih osi ter ji daje višino in volumen. Tudi v primeru hiše Fredericka C. Robieja⁴⁹ v Chicagu, kjer tako navznoter kot navzven prevladujejo horizontalne linije (kot pri vseh hišah v Illinoisu) – kar nakazuje občutek smeri bega, lebdeče črte na obzorju – ima nekakšna tavajoča linija, ki bi prav lahko učinkovala v smislu razprostorjenosti, svojo protiutež v izdvojeni, vendar pa ključni prvini prosto stoječega kamina sredi hiše, ki spominja na oltar, posvečen Hestiji. Tako ostaja stavba kljub pomanjkanju vertikalnosti – kljub dejstvu, da je bolj podobna morskemu plovilu kakor pa hiši, porojeni iz zemlje in zakoreninjeni vanjo – zasidrana v zemljo in lahko povezuje zemljo in nebo. Ni prepuščena na milost in nemilost tokovom sveta, ni razprostorjena, ampak je zbrana okoli kamina in osvobaja prostor, v katerem je mogoče prebivati.

220

Če celoto biti interpretiramo in si jo predstavljamo kot razpoložljivo »sestavino« in objekt, kot sestoj in predmet, bomo prebivali na način, ki temu ustreza; če pa si bivajoče predstavljamo iz resnice biti kot resnice, bomo tudi prebivali na drugačen način. Naše prebivanje je pogojeno s tem, kako stojimo v svetu in na zemlji; pogojuje ga stališče, ki ga zavzemamo do sveta. To stališče je način prebivanja. Zgradbe predstavljajo upodobitev našega položaja v svetu, odnosa do zemlje ter razodevajo in hranijo v sebi naše stališče. Kot takšne odražajo način, kako delamo prostor za stvari – naš odnos do prostora: same sicer prostor organizirajo in ga artikulirajo, toda prostorskost jim je bila že vnaprej dana. Gre za prostore, ki se vselej vtisnejo v vnaprej dano prostorskost. Prostor – vsaj prostor prebivanja – ni objektivni in univerzalen, niti subjektivni (denimo arhitektov prostor). Govor o objektivnosti in subjektivnosti namreč v tem okviru predpostavlja, da je prišlo do odločitve – do odločitve o razporeditvi prostora vzdolž linij objekta in subjekta – ki pa ne zadeva ravno »nas«. Kajti, kdo sploh smo? To vprašanje se izčrpa prav v načinu, na katerega prostorimo in smo prostorjeni, torej postavljeni, ne znotraj prostora, ampak prostorsko. Mar nase-

⁴⁸ Frank Lloyd Wright, Edgar Kaufmann residence, Fallingwater, Pennsylvania, 1936–1939.

⁴⁹ Frank Lloyd Wright, Frederick C. Robie House, Chicago 1908–1909.

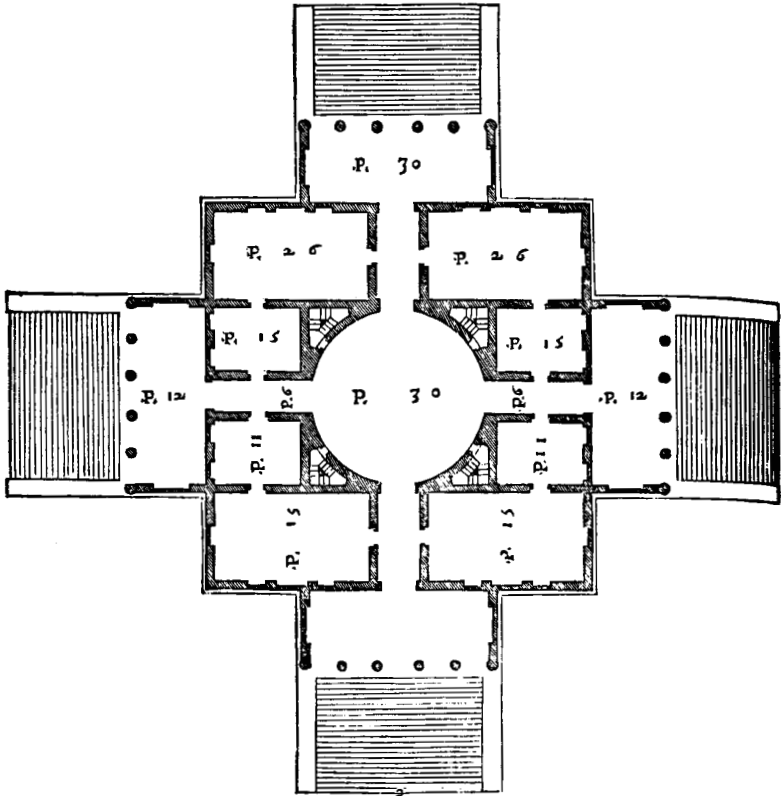
Ljujemo svet kot subjekti? Ali smo subjekti v sodobnih zgradbah? So zgradbe objekti, ki jih napolnjujemo z objekti? Teh vprašanj bi ne smeli jemati preveč zlahka. Kakšna je razlika med grškim svetiščem in muzejem, na primer Guggenheimom v Bilbao? Ali gre za razliko v času, v dobi, za zgodovinsko razliko? Zgodovinska razlika je uprostorjena. Gre za prostorsko razliko. Ne zato, ker bi se svetišče in muzej kot prostora razlikovala, marveč zato, ker ju nosita ali zrcalita dva različna načina narejanja prostora ali bivalnega prostora; dva različna – *onto-historična* – načina prebivanja sredi stvari, s tem pa dve radikalno različni izkušnji prostora. Tehnološko prebivanje postavlja človeka v edinstven in doslej neznan položaj historične brezdomnosti. Tam kjer lahko moderna arhitektura – mimo modernistične stopnje, ko je sprejemala mehansko in tehnološko na morebiti preveč naiven in mesijanski način – morda prepozna nevarnost, ki jo je opazil Heidegger, je dolžna vnovič odpreti vmesni prostor med zbiranjem in razpršitvijo, zemljo in svetom ter oboje povezovati, hkrati pa poskrbeti, da ostane vsaksebi. Samo tu vmes, v medprostoru, lahko zares *prebivamo*. Le tako bo arhitektura dala prostor prostoru samemu ter bo sprostilila in oblikovala prostor za človeško eksistenco.

Prevedla Martina Soldo

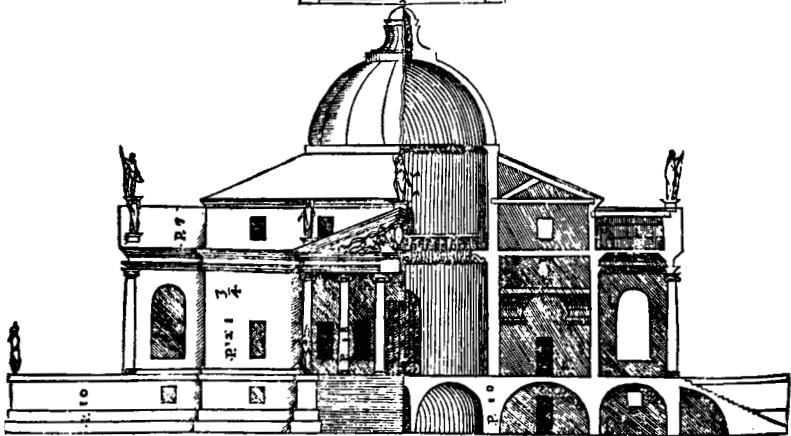
221

LITERATURA

- Casey, E.: *Getting back into Place*, Bloomington, Indiana University Press, 1993.
- Doesburg, v. D.: »Towards a Plastic Architecture«. V: *Programms and Manifestoes on 20th Century Architecture*, urednik Ulirich Conrads, prev. Michael Bullock, MIT Press, Cambridge, 1975.
- Heidegger, M.: *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt/M., 1950.
- Heidegger, M.: *Vorträge und Aufsätze*, Günter Neske Pfulingen, 1954.
- Heidegger, M.: *Kunst und Raum*, Erker Verlag, St. Gallen, 1969.
- Heidegger, M.: *Poetry, Language, Thought*, prev. Albert Hofstadter, Harper & Row, New York 1971.
- Heidegger, M.: *Aufenthalte*, Vittorio Klostermann, Frankfurt/M., 1989.
- Heidegger, M.: *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, HGA 65, Vittorio Klostermann, 1989, Frankfurt/M. 1989.
- Heidegger, M.: *Pathmarks*, prev. William McNeill in drugi, Cambridge University Press 1998.
- Heidegger, M.: *Contributions to philosophy (From Enowning)*, prev. Parvis Emad in Kenneth Maly, Indiana University Press, Bloomington 1999.
- Pignatelli, P. C.: »The Dialectic of Urban Architecture; Hestia and Hermes«, *Spring* 1985.
- Roth L. M.: *Understanding Architecture*, HarperCollins, New York, 1993.
- Salis, J.: *Stone*, Bloomington, Indiana University Press, Bloomington 1994.
- Vernant, J.-P.: *Les origines de la pensée grecque*, Pariz, PUF, Pariz 1962.
- Vernant, J.-P.: *Začetki gr'ke misli*, Studia humanitatis, Ljubljana, 1986.
- Vernant, J.-P.: *Mythe et pensée chez le Grecs*, Éditions La Découverte, Pariz 1994.
-



222





223



**224**

Str. 222: Andrea Palladio, Vila Capra (Vila Rotonda), okolica Vicence, Italija; zgrajena okoli leta 1550. Ilustracija št. 13 iz druge knjige Palladijevih *Štirih knjig o arhitekturi* (I quattro libri dell' architettura, Benetke, Franceschi, 1570). Angleška verzija besedila, ki jo je leta 1738 sestavil Isaac Ware, je širila Palladijev vpliv po Veliki Britaniji in ameriških kolonijah.

Str. 223: »Fallingwatter« house in ognjišče Franka Lloyd Wrighta. Hiša je bila zasnovana in zgrajena v letih 1934–1937 za družino Edgarja J. Kaufmanna. Stoji v kraju Ohiopyle (Bear Run) v ameriški zvezni državi Pennsylvania.

Zgoraj: Schwarzwaldska domačija. Heidegger opozarja nanjo v nesedilu *Grajenje, prebvanje, mišljenje*. Glej *Arhitektov bilten* 141–142, 1999, str. 82.

LEPOTA IN MERA

*Kajti lepota je le
strahotnega ravno še znosni začetek*

225

R. M. Rilke¹

Estetiziranje sveta

Med dejansko odločilne procese, ki merodajno določajo našo sedanjost, upravičeno prištevamo proces globinskega in potencialno totalnega *estetiziranja sveta*. Fenomen je dovolj znan in vedno znova tematiziran. Zato zadošča samo spomniti na izjavi dveh avtorjev, ki sta se bolj ali manj neposredno soočila s to temo. Eno je zapisal Wolfgang Welsch in se glasi: »Danes živimo sredi nezaslišanega estetiziranja realnega sveta.«² Druga je preprosta trditev Rüdigerja Bubnerja: »Trdim: *Estetiziranje sveta življenja je značilnost sedanje epohe.*«³ Kako naj torej razumemo ta nenavadni fenomen?

¹ »Denn das Schöne ist nichts / als des Schrecklichen Anfang, /den wir grade noch ertragen.« Duineser Elegien | *Devinske elegije, Prva elegija*. Prevedel Kajetan Kovič, Lirika 62, Ljubljana 1988, str. 35.

² »Wir leben heute inmitten einer unerhörten Ästhetisierung der realen Welt.« V: Grenzgänge der Ästhetik [GdÄ] | *Mejaštva estetike*, Stuttgart 1996, str. 142.

³ »Ich behaupte, daß die Ästhetisierung der Lebenswelt ein Kennzeichen der gegenwärtigen Epoche ist.« V: Ästhetische Erfahrung | *Estetsko izkustvo*, Frankfurt ob Majni, 1989, str. 131.

Predvsem gre za vse bolj napredujoče stapljanje meja med vsakdanjo dejanskostjo in področjem lepega, ki tradicionalno pripada predvsem – če ne že celo izključno – umetnosti: »K moderni estetiki spada tendenca po poetiziranju in estetiziranju sveta, k modernemu svetu tendenca, da dejanskost vse bolj dojemamo kot estetski fenomen.«⁴ Zaradi tega stapljanja, ki se godi zlasti prek designa in mode, vseprisotnih optičnih in akustičnih signalov, reklame in žargona⁵ – izgubljam tako tradicionalno umetnost in dožemanje umetnosti kot tudi samo dejanskost življenja skupaj z dosedanjim bistvenim pomenom.

Kar zadeva zadnje, se zdi legitimen – glede na izkušnje s televizijo, še zlasti pa z najnovejšimi elektronskimi mediji – govor o »medialnem derealiziranju«⁶ in »suspenziji realnosti«⁷. Glavna značilnost derealiziranja je nenavadna in precej vprašljiva izguba vsakega občutka težnosti, teže, odpora, trdote in zavezujočnosti dejanskosti:

»Če želimo poimenovati fenomenalne posebnosti elektronskih svetov, potem gre najprej za lahnost, prosto gibljivost, svobodno igro z dimenzijami in podobami. Gibi v sintetičnem slikovnem prostoru so podobni tistim v breztežnosti. Telesa so izgubila svojo vztrajnost, upornost in snovnost. Postala so lahka: lebdijo, izvajajo bizarne in očarljive gibe.«⁸

Fikcionalnost, simulativnost, virtualnost, manipulativnost so nove, moderne in postmoderne lastnosti realnosti, ki se po merilih preteklosti zde skorajda neverjetne in jih je spravil na svetlo vse nezadržneje napredujoči proces estetiziranja sveta.⁹

⁴ »Zur modernen Ästhetik gehört eine Tendenz zur Poetisierung und Ästhetisierung der Welt – und zur modernen Welt eine Tendenz, Wirklichkeit zunehmend als ästhetisches Phänomen zu begreifen.« Welsch, GdÄ, 69.

⁵ R. Bubner, *ibid.*, str. 110.

⁶ »medialen Derealisierung«, Welsch, GdÄ, 151.

⁷ »Suspension der Realität«, *ibid.*

⁸ *Ibid.*, str. 300 isl. Prim. tudi str. 151: »Dejanskost vse bolj izgublja svojo vsiljivost, zavezujočnost in težo; zdi se, da postaja vse lažja, manj prisiljujoča, manj zavezujoča.« In str. 149: »Realnost vse bolj izgublja svojo težo, iz zavezujočnosti prehaja v karakter igre, vse bolj je podvržena trajnim proceduram lahnenja [*Leichtwerdens*].

⁹ Welsch, GdÄ, 14 isl., 151. Prim. tudi W. Welsch, *Ästhetisches Denken [ÄD] | Estetsko mišljenje*, Stuttgart 1989, str. 57, 59.

Na strani »subjekta« temu ustreza prav takšna razbremenitev od realnosti. Naše vsakdanje življenje se skozi procese estetiziranja vse bolj giblje v smeri *odprave* tistega, kar so nekoč razumeli in izkušali z dejanskostjo, in sicer v korist bitnega načina, ki bi ga morda lahko opisali kot nezavezujoče lebdenje sredi neskočno odprtih možnosti, kot principiелно nemoteni užitek virtualne ali fiktionalne *omniprezenze sploh*: »Udejanjamo svetovno družbo, ki teži k enostnosti, vse spravlja v odnošaj z vsem. Rastoča mobilnost in vsepričujoči mediji ustvarjajo soprezenco najoddaljenejšega.«¹⁰ Za svojevrstni, novi bitni način te absolutne omniprezenze je ostri opazovalec in drzni diagnostik sedanjosti nedavno skoval hote paradoksalno zveneči, a ustrezni izraz »drveče mirovanje.«¹¹

Omenjena odprava ontološke dignitete dejanskosti¹² je povezana z »naraščajočim popodobljanjem.«¹³ Upravičeno v tem spoznavajo za zdaj zadnjo konsekvenco privilegiranja gledanja in napravljanja-za-vidno, ki zaznamuje celotno zahodno zgodovino. Za razliko od prizadetosti in udeleženosti pri poslušanju karakterizira gledanje in njegovo vizualno polje svobodna distanca. V tej suvereni, pregledujoči in pregledni neprizadetosti od tega, kar je bilo upodobljeno in uokvirjeno, tiči možnost načelnega in vedno že vnaprej uveljavljenega *obvladovanja* tistega, kar na ta način srečujemo.¹⁴ Vse, tudi gledajoči in zroči subjekt sam, je permanentno postavljeno na ogled, takorekoč razstavljeno: »V dobi medijev triumfira nagnjenje, da bi pred velikim občinstvom preobrazili v slike vsako vsebino in tudi občinstvo rekrutirali za soakterja. Družbeno ravnanje postaja predvajano ravnanje, subjekti stilizirajo svoje želje in interese v poze.«¹⁵

¹⁰ R. Bubner, *ibid.*, 132. Prim. W. Welsch, GdÄ 151: »Naši načini obnašanja postajajo vse bolj simulacijski in zamenljivi.«

¹¹ »rasender Stillstand«, P. Virilio, *L'inertie polaire*, Paris 1990; nemški prevod je naslovljen *Rasender Stillstand*, München 1998. V slovenskem prevodu Stojana Pelka je dostopna njegova knjiga *La vitesse de liberation | Hitrost osvoboditve*, Ljubljana 1996.

¹² *Ibid.*, str. 150.

¹³ »zunehmende Bildwerdung«, Welsch, ÄD 15.

¹⁴ V izvirmiku: »In dieser souveränen, überblickenden und überschauenden Unbetroffenheit durch alles, was zum Bild gemacht und ins Bild gebracht wird, liegt die Möglichkeit einer grundsätzlichen und immer schon in voraus zur Geltung gebrachten *Beherrschung* dessen, was auf diese Art und Weise begegnet.« *Ibid.*, 32.

¹⁵ »In Medienzeitalter triumphiert die Neigung, jeglichen Inhalt in Bilder vor großem Publikum zu verwandeln und das Publikum seinerseits zum Mitakteur zu rekrutieren. Gesellschaftliches Handeln wird vorgeführtes Handeln, Subjekte stilisieren ihre Wünsche und Interessen zu Posen.« R. Bubner, *ibid.*, 150.

Potencialno neskončno stopnjevanje gledanja, ki ga proces estetiziranja bistveno vsebuje, spremlja od njega odvisno *anesteziranje*, a ne le v povezavi z drugimi čuti, temveč predvsem v odnosu do samega dozrajšnjega smisla dejanskosti. Hrbtna stran estetizirajoče omame gledanja – Welscheva zasluga je, da je nanjo izrecno opozoril – je ravno »anesteziranje realnosti«,¹⁶ ki se bolj in bolj kaže kot prevladujoča indiferenca do te realnosti:

»Že vsiljivost medijske prezentacije dejanskosti ne povzroča več prizadetosti, temveč bržkone njeno nasprotje: indiferenco. [...] Zaradi takih mehanizmov postaja naša drža do dejanskosti – znotraj in izven medijev – vse bolj taka, kakor da gre za neko simulacijo v celoti. Realnosti ne jemljemo več tako resno, tako realno. In v sredi te suspenzije realnosti tudi sodimo in agiramo drugače.«¹⁷

Ker je vse enako napravljivo, manipulativno, zmodelirano, simulativno in zato zamenljivo, v rečeh samih ni nikakršne teže več, nikakršne zavezujočnosti in zato se zdi, da se uveljavlja bistvena izravnava [*Nivelliertheit*] vsega bivajočega. Kljub vsemoči proizvajajoče konstrukcije in neskončni variabilnosti tistega, kar lahko estetsko-medialno proizvedemo, se za vse bolj estetizirani svet konec koncev pokaže, da ga popolnoma obvladuje načelna monotonija, ki kot taka na prvi pogled ne pade v oči:

»Konsekventno izravnavanje se nikakor ne konča v pusti sivini. Diference so depotencirane tako, da jih ohrani medij poljubnosti, kar proizvaja pestrost, ki na prvi pogled obljublja bogastvo, če pa pogledamo natančneje, seva monotonijo.«¹⁸

Celota realitete se vse bolj preobraža v neskončno verigo punktualno doživetih dražljajev oz. podbud, ki jih označuje vse večja intenziteta, neprestano naraščanje pospeševanja in s tem tudi brisanje prostorskih in časovnih razdalj. Intenziviranje podbude izposluje, kljub nasprotnemu videzu, vse globljo indiferenco: »Podbude proizvedejo izvotljeno evforijo in stanje transne neprizetosti.«¹⁹ Še več: »Estetiziranje kot tako dolgoročno napravi vse poljubno

¹⁶ »Anästhesierung gegenüber der Realität«, Welsch ÄD 16. Prim. *Estetika in anestezika*, Anthropos, št. 1/3 (XXVI/1994), prev. Jože Muhovič.

¹⁷ Welsch GdÄ 151.

¹⁸ R. Bubner, *ibid.*, 132.

¹⁹ »Die Anregungen erzeugen leerlaufende Euphorie und einen Zustand trancehaften Unbetreffbarkeit.« Welsch, ÄD 14.

in prazno, zato zbudi potrebo po vse močnejših dražljajih.«²⁰ Kot nadomestek za realnost, ki izginja v estetiziranem vsakdanu, ponuja medijski svet »trdo dejanskost, telesnost, drastične izkušnje«.²¹ Tako postaja stalna nevarnost ves čas možnega neposrednega in neutemeljivega preobrata v nasilje²² dejansko najboljši indic za izpraznjenost globoke indiferece, ki skrito vlada v vsej pestrosti vzdražnih »procesov«.

Bojda skrajno osvobajajoči proces estetiziranja sveta se torej na koncu kaže kot posebej vprašljivo dogajanje. Oba avtorja, ki tu do neke mere nastopata kot zastopnika današnje diskusije na to temo, sta si edina, da se je treba distancirati od zadnjih posledic brezpogojnega estetiziranja. Seveda se poti razhajata pri izbiri predlogov.

Welsch poskuša – oprt predvsem na Lyotarda, tudi na t. i. postmoderno mišljenje sploh – dobiti kritično razdaljo s pozitivnim in produktivnim prisvajanjem, bržkone z nadaljevanjem procesa estetiziranja. Kljub temu da to pri njem ni vedno določeno in enoznačno izvedeno, se zdi, da v osprednjih pojavih estetiziranja, ki smo jih obravnavali, se pravi pri tehnično proizvedljivih sredstvih simulativnega in virtualno konstituirajočega gledanja, ki se postavlja vse bolj totalno in absolutno, razpoznava razsutje [*Verfallsform*] v njem vsebovanega globljega *principa*, ki ga je kot takega treba sprejeti in razvijati.

Sicer je treba »premisлити negativne efekte estetiziranja«,²³ še bolj pa nastopiti »proti omejitvi na golo gledanje in zgolj čutno zaznavanje sploh«.²⁴ Pri tem je orientiranje po moderni umetnosti lahko le v pomoč. Samo po sebi jo vleče k mišljenju, odlikuje jo pozornost do nevidnega.²⁵ Če bi šlo po sreči, bi bilo odločilno izoblikovati novo estetiko, ki »se ne 'uklanja' diktatu čutnosti, ampak želi bolj biti estetika duha«.²⁶ »Slovo od primata gledanja in vidljivosti prihaja iz obrata k ne-upodobljivemu, iz naporov postmoderne filozofije, da priča o ne-upodobljivem.«²⁷

²⁰ Welsch GdÄ 16, pripomba.

²¹ Ibid.

²² Welsch, ÄD 62.

²³ Welsch, GdÄ 147.

²⁴ Welsch, ÄD 88.

²⁵ Ibid.

²⁶ Welsch, GdÄ 66.

²⁷ »Der Abschied vom Primat des Sehens und der Sichtbarkeit erfolgt durch die Hinwendung zum

Znano je, da je bila taka estetika zasnovana, vsaj v nastavku, z Lyotardovo interpretacijo Kantovega nauka o vzvišenem. Nova estetika vzvišenega transcendira mejo čutnosti in zaznavnosti sploh. Če ima v njej zaznava sploh še kakšno vlogo, potem edinole zaznava ne-zaznavnega.²⁸ Odlikuje jo »izpostavitve v nedojemljivo«,²⁹ kot tudi »pretres«, ki je medtem postal »živec vse umetnosti.«³⁰

Izrecno zoperstavljanje lepega in vzvišenega je pri Welschu osnova vsega estetskega motrenja. Tradicionalna umetnost, ki jo je spremljala prav tako tradicionalna metafizika oz. estetika lepote, »je zaupala dejanskosti, ki jo je lahko poustvarila, previševala ali polepševala.«³¹ Kot taka je bila v resnici estetika »olepšavanja«. ³² Njeni proizvodi so praviloma bili »lepo, dopadljivo, korespondirajoče«. ³³ Osredje tradicionalne estetike lepote tvori klasična vodilna kategorija sprave: ³⁴ »Lepota označuje dovršitveno formo čutnega, ta dovršitev je prav v svobodnem usklajanju delov v celoto, torej v spravi.«³⁵

Kot bistvo te »logike vélike sprave lepega«³⁶ se kaže vse obvladujoča in brez-pogojno uveljavljujoča se *ideja enotnosti in celote*, ki je poslednji fundament »lepega' ideala harmonične poravnave«. ³⁷ Ta ideal se uveljavlja v današnjem estetiziranju življenjske dejanskosti skupaj z »lepim konzumiranjem«, ³⁸ s tem ko lepota, ki jo le-to terja, vsa področja življenjskega sveta in načine obnašanja ljudi bolj in bolj ponižuje na raven zgolj dopadljivega, tj. korespondirajočega, spravljivega, komunikativnega.

230

Nicht-Darstellbaren und durch die Anstrengung der postmodernen Philosophie, vom Nicht-Darstellbaren Zeugnis abzulegen.« Welsch, ÄD 99.

²⁸ Ibid., 67.

²⁹ »Aussetzung ins Unfaßliche«, ibid., 105.

³⁰ Ibid., 122.

³¹ Ibid., 87.

³² »Beschönung«, ibid., 88.

³³ Ibid., 67.

³⁴ »Versöhnung«, ibid., 137.

³⁵ »Denn Schönheit bezeichnet die Vollendungsform des Sinnlichen, und diese Vollendung besteht eben in einer freiheitlichen Fügung der Teile zu einem Ganzen, also in Versöhnung.« Welsch, GdÄ 30 isl.

³⁶ »Großversöhnungslogik des Schönen«, Welsch ÄD 154.

³⁷ Ibid., 133 isl.

³⁸ »schöne Konsumtion«, ibid., 39.

»Pritisku enotnosti in celote«,³⁹ »želji po enotnosti in celoti«,⁴⁰ »hrepenenju po enem lepega«,⁴¹ se estetika vzvišenega najodločilneje zoperstavlja. Tudi sicer občuti mišljenje, ki se stilizira kot postmoderno, v tem največji izziv za lastno akcijo: »Kjer brišejo polimorfnost, zazna posmodernist perverzijo in protesta«⁴² – ob vodilni niti vzvišenega minira horizont enotnosti, sprave, lepote in se dokončno poslovi od »ideje poslednjega fundamenta«⁴³: »vzvišeno [...] se upira integraciji v mišljenje enostnosti, harmonije in sprave. Upor zoper spravo – označuje najnotrajnjši razloček med vzvišenim in lepim.«⁴⁴

Estetika vzvišenega stavi na »divergenco in heterogenost«,⁴⁵ »pluralnost in diferenco, zareze in izključitve«. ⁴⁶ Želi se posvetiti »'vzvišeni' ideji pravičnosti do heterogenega«,⁴⁷ še zlasti se čuti zavezano neprikazljivemu, nedojemljivemu in inkomensurabilnemu: »Moderna umetnost ne cilja več na lepoto in pomiritev, prizadeva si za izstavljenje v nedojemljivo, postmoderna filozofija odločno pledira za inkomensurabilno, želi ga ponovno ustoličiti.«⁴⁸

Iz te perspektive se zdi, da je ob vprašanih umetnosti vsako govorjenje o lepoti »konservativni« in »retrogradni *lamento*«. ⁴⁹ Vztrajanje pri lepoti mora zato danes računati s tem, da bo osumljeno »tradicionalnega patosa lepote«, ⁵⁰ njegova zagovornika pa odslovijo kot »tradicionalista lepega.« ⁵¹

³⁹ Ibid., 196.

⁴⁰ Ibid., 94.

⁴¹ »Einheitssehnsucht des Schönen«, ibid., 154.

⁴² »Wo Polymorphie getilgt wird, wittert der Postmodernist Perversion und geht auf die Barrikaden.« W. Welsch, *Unsere Postmoderne / Naša postmoderna*, Berlin⁴ 1993, 219.

⁴³ Welsch, ÄD 155.

⁴⁴ »Das Erhabene weigert sich [...] der Integration in ein Denken der Einheit, Harmonie und Versöhnung. Widerstreit gegen Versöhnung – das bezeichnet geradezu den innersten Unterschied zwischen dem Erhabenen und dem Schönen.« Ibid., 140 isl.

⁴⁵ Ibid., 39.

⁴⁶ Ibid., 38.

⁴⁷ Ibid., 133.

⁴⁸ »Denn die moderne Kunst zielt nicht mehr auf Schönheit und Beruhigung, sondern strebt die Aussetzung ins Unfaßliche an, und die postmoderne Philosophie stellt sich entschieden dem Inkommensurablen und sucht dieses wieder in seine Rechte einzusetzen.« Ibid., 105. Prim. tudi Welsch GdÄ 221: »Za hermenevotiko umetnosti na stopnji moderne je poudarjanje inkomensurabilnosti postalo obvezno.«

⁴⁹ Welsch, ÄD 196.

⁵⁰ Welsch, GdÄ 147.

⁵¹ Welsch, ÄD 67.

V oči bode visoka stopnja *patosa napredka* »postmoderne« pozicije. Samo sebe razume kot ubrano z najglobljimi tendencami sedanjosti. Zato njene apodiktične formulacije pogosto zdrsrnejo v programskost, mobilizatoriko in aktivizem. Kako to? Verjetno zato, ker se »postmoderna« pozicija razume kot zaključna zgodovinska forma vseh temeljnih tendenc vse novoveške zgodovine filozofije in duha. Osnovna teza te stoletja dolge in čez vse učinkovite tradicije je, »da dejanskost ni nekaj danega, ampak je proizvod« in kot taka izkazuje svoj »konstruktni karakter«. ⁵² Kljub temu da v tej tezi zatrjevano na dopadljivi in vznemirljivo spodbujajoči površini sedanjega estetiziranja sveta, tj. na njegovih zgolj olepšujočih, pravih in pomirjajočih poglobitnih potezah na prvi pogled sploh ne pade v oči in kot tako bržkone ostaja skrito, se estetiziranje kaže – četudi po globljem premisleku – kot edini legitimni rezultat celotnega »splošno novoveškega in specifično idealistično-romantičnega dojetanja.« ⁵³

Četudi se Welsch priložnostno – še zlasti v plodni diskusiji z Martinom See-
lom ⁵⁴ – poskuša oddaljiti od docela radikalne teze, da za postmoderno umetnost, kot tudi za njej ustrezajoče mišljenje, ni *nobene dejanskosti več*, ter izrecno staviti vse na spremeno *našega dojetanja* dejanskosti, ⁵⁵ je tudi res, da se notranja logika njegove interpretacije steka v to tezo. Težko je drugače razumeti izjavo, kot na primer: »Ne vidimo več prvih ali zadnjih fundamentov, dejanskost za nas dobiva ustroj, ki smo ga do zdaj poznali le pri umetnosti – ustroj sproduciranosti, spremenljivosti, nezavezujočnosti, lebdjenja itd.« ⁵⁶ Brez tega zadnjega, radikalnega koraka ostajajo zagotovila, ki jih Welsch daje o bolj in bolj naraščajoči fikcionalnosti dejanskosti, ⁵⁷ o sedanji simulaciji, ki »je ne smemo več razumeti mimetično, ampak produktivno«, ⁵⁸ o »virtualnosti in manipulativnosti dejanskosti«, ⁵⁹ in druga, podobna – tako rekoč brez tal in

⁵² Welsch, GdÄ 69.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtigen Ästhetik | *Podoba in reflexija*. Paradigme in perspektive sodobne estetike, izd. B. Recki in L. Wiesing, München 1997, str. 17–67.

⁵⁵ Ibid., str. 58: »Temeljni pogled na to, kar smo že od davna navajeni imenovati realnost, se je medtem izkazal za estetsko ustrojenega. Rečeno drugače: dojetanje oz. interpretacija dejanskosti se je spremenila – in če to rečemo, je to čisto drugačna trditev, kot če pravimo, da dejanskost ni, vse je le gola fikcija.«

⁵⁶ »Wir sehen keine ersten oder letzten Fundamente mehr, sondern Wirklichkeit nimmt für uns eine Verfassung an, wie wir sie bislang nur von der Kunst her kannten – eine Verfassung des Produziertseins, der Veränderbarkeit, der Unverbindlichkeit, des Schwebens, usw.« Welsch, GdÄ 21.

⁵⁷ Welsch, ÄD 57.

⁵⁸ Ibid., 59.

⁵⁹ Welsch, GdÄ 15, prim. tudi str. 16.

dokončno neutemeljena. Sam je trdil, da »nematerialno estetiziranje [...] ne zadeva le posamičnih sestavov dejanskosti, ampak *bitni način dejanskosti in naše dožemanje le-te* v celoti.«⁶⁰

Lepoti je po tem dožemanju dokončno pripisana vloga ustanavljanja enotnosti in sprave, ki velja za tisto, ki jo je medtem prevladala zgodovina sama. Kar danes nastopa kot lepo, je nemudoma razvrednoteno kot zgolj dopadljivo. Tudi politično-ideološko gledano povleče to za sabo precejšnje konsekvence. Umetnosti je namreč treba vzeti vsako zahtevo po merodajni vlogi bistvenega zbiranja in zedinjevanja ljudi. Kjer prihaja do takih zahtev, je treba računati s tem, da boš osumljen »estetskega totalitariziranja.« Spomini na prakso fašizma pobijejo vsako diskusijo: »Fašizem je hrepenenje lepega po enotnosti. [...] Veliko, največjo enotnost so že od nekdaj [...] merili pod znamenjem lepega. Taka 'sprava' naj bi v totalitarizmih 20. stoletja, kjer je dosegla svoj vrhunec, dokončno izgubila svoje na videz nedolžno blagozvočje.«⁶¹ Welsch gre tako daleč, da brez nujnega diferenciranja razpoznavna zgodovinski izvor totalizirajočih tendenc estetiziranja, ki je bojda pod znamenjem metafizične lepote že v idealizmu Schillerja, Hölderlina, Schellinga.⁶²

Lepota in slavje

Bubner ravna drugače. Kljub temu da se njegova diagnoza sedanjega estetiziranja življenjskega sveta v bistvenem od Welscheve bolj malo razlikuje, *ne* poskuša izvrševati prevladanja nesporno negativnih aspektov tega procesa s stopnjevanjem in *obračanjem v pozitivno*, ki sledi, temveč nasprotno, z bolj ali manj izrecnim, vendar popolnoma enoznačnim *distanciranjem*.

V estetiziranju prepoznava Bubner nadomestni fenomen, modernega naslednika tistega, kar je nekoč bilo *slavje* [*Fest*]. Bistvo slavja je »estetsko upričujočevanje življenja v *izjemnih situacijah*.«⁶³ Slavja so »izjemni trenutki v

⁶⁰ Ibid. Kurziva avtorjeva.

⁶¹ »Der Faschismus agiert die Einheitssucht des Schönen aus. [...] Die große und allergrößte Einheit wurde seit jeher [...] im Zeichen des Schönen angezielt. Solche 'Versöhnung' sollte aber in den Totalitarismen des 20. Jahrhunderts, in denen sie ihre Gipfel erreichte, auch endgültig ihren scheinbar unschuldigen Wohlklang verloren haben.« Welsch, ÄD 154.

⁶² Welsch, GdÄ 43 isl, prim. 69.

⁶³ R. Bubner, Ästhetische Erfahrung, *ibid.*, 148.

našem življenju, v katerih življenje samo estetsko preobraženo stopa pred nas.«⁶⁴ Kjer so slavlja »skrepenela«⁶⁵, kjer se življenje v izrednih trenutkih ne more več vzdigniti čez sebe, nastopi fenomen estetiziranja, in sicer »v estetiziranju samih *neposrednih* izvrševanj vsakdana.«⁶⁶ Torej je po Bubnerju »v moderni tendenci po estetiziranju življenjskega sveta paradoksní poskus, da bi vsakdan napravili za *permanentno slavlje*.«⁶⁷ Proti temu želi Bubner vztrajati pri razlikovanju med vsakdanjostjo življenja in njegovimi izjemnimi situacijami: »Zgolj in edinole okoliščina, da je umetnost umetnost in da se kot taka razlikuje ob splošne vsakdanjosti, ji podeljuje višjo čast.«⁶⁸

S tem se Bubner nedvomno giblje v okrožju rehabilitacije *posnemanja*, ki jo je pred tem zastopal že Gadamer in ki je po njegovem še danes veljavna temeljna določitev umetnosti in umetniške lepote. Umetniško posnemanje je po Gadamerju – daleč od tega, da bi ga razumeli kot votlo naturalistično teorijo ali kot tradicionalistični klasicizem – bistveni način človeškega ponovnega prepoznavanja, in sicer takšnega, »v katerem se s prepoznavanjem poglobita samospoznanje in s tem poznavanje sveta.«⁶⁹ Kar prek posnemanja dejansko pride na spregled, je prikaz oz. samoprikaz »čudeža reda«, namreč tega, kar imenujemo »kozmos«.⁷⁰ Kljub veliki razliki med sedanjo situacijo našega modernega industrijskega sveta in to izvorno pitagorejsko temeljno mislijo vseobsegajočega *reda* ostaja po Gadamerju tudi današnja umetnost pravzaprav še vedno, četudi največkrat skrito, navezana nanj: »Izpričanje reda – to se zdi vselej veljavno – kolikor vsako delo umetnosti, tudi danes, v našem vse bolj v uniformnost in serijskost spreminjajočem se svetu, izpriča duhovno silo urejanja, ki je dejanskost našega sveta.«⁷¹

234

⁶⁴ »die außergewöhnlichen Momente in unserem Leben, in denen dieses selbst, ästhetisch verwandelt, vor uns tritt«, *ibid.*, 143.

⁶⁵ »sklerotisiert«, *ibid.*, 148.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, 152. Prim. 142: »... klasična dojemanja vloge slavlja ginejo, ker se razgrajujejo večja sovisja tolmačenja, ki mu dodeljujejo vlogo v življenju. Na to mesto stopa moderna tendenca, da bi sam svet življenja estetsko uživali v neposrednosti njegovih izvrševanj.«

⁶⁸ »Einzig und allein der Umstand, daß Kunst Kunst ist und als solche von der Wirklichkeit des gemeinen Alltags verschieden, verleiht ihr die höhere Würde.« *Ibid.*, 106.

⁶⁹ »... in der mit der Wiedererkennung die Selbsterkenntnis und damit die mit Vertrautheit mit der Welt tiefer wird.« H.-G. Gadamer, *Kunst und Nachahmung | Umetnost in posnemanje* (1967), v: *Gesammelte Werke*, 8. zv.: *Kunst als Aussage | Umetnost kot izjavljanje*, Tübingen 1993, str. 25–36, 32. Slovenski prevod dostopen v *Misel o moderni umetnosti*, izbral, spremno besedo in opombe napisal Janez Vrečko. Ljubljana, 1981.

⁷⁰ *Ibid.*, 34.

⁷¹ »Bezeugung von Ordnung – das scheint von eh und je gültig, sofern jedes Werk der Kunst, auch

Vztrajanje pri posnemanju kot še vedno zavezujočem in merodajnem določilo bistva umetnosti omogoči odločilno rehabilitacijo lepega in lepote. Gadamer to poskuša z reminiscenco na to, »da Grkom kozmos, red neba, prikazuje samolastno nazornost lepega.«⁷² Prav na tem temelji druga bistvena lastnost lepega, namreč ta, da ga »nosita priznanje in pritrjevanje vseh«,⁷³ da vse, ki se jih dotakne, prizadene, zbira in načeloma poenoti v »skupnost zasegajočega samorazumevnja.«⁷⁴ Do tega pa pa nikoli ne pride samo s progresivnim prekopicavanjem notranje že davno shojene in navajene vsakdanjosti. Srečanje z lepoto, ki ustanavlja skupnost, se potemtakem godi vedno kot »sunek, kot presunjenje«. ⁷⁵ Gre za »sunek, ki nam ga dodeli veličina v umetnosti – ker smo vedno nepripravljeni, vedno brez obrambe izpostavljeni nadvladujočemu prepriljivega dela.«⁷⁶

Samolastno mesto takega presunjujočega izkušanja lepote najdeva Gadamer predvsem v *slavju*. Slavje se odvrča od vsakdana in sprošča, v temelju osvobaja našo navajeno nastrojenost do življenja. Slavje povzdigne življenje v vis igre – že znana Gadamerjava vodilna nit interpretacije umetnosti iz *Resnice in metode*. * Tako smo mi, ljudje, z vedno znova dogajajočim se prepoznavanjem privedeni do pripoznanja naše zgodovinske usklajenosti v zaobsegajoči kozmični red. Prav to nas izvorno enoti: »Slavje je skupnost in je prikaz skupnosti same v njeni dovršeni obliki.«⁷⁷

235

Odločilni korak, ki ga Gadamer pri nadaljnjem in natančnejšem razgrnjenju tega nastavka naredi, je interpretiranje slavja v smeri *časovnosti*.⁷⁸ Čas vsak-

noch in unserer sich immer mehr ins Uniforme und ins Seriele verändernden Welt, die geistige Ordnungskraft bezeugt, die die Wirklichkeit unseres Lebens ausmacht.« Ibid., 36.

⁷² »... Anschaulichkeit des Schönen« ...« H.-G. Gadamer, *Die Aktualität des Schönen | Aktualnost lepega* (1974). V: *Gesammelte Werke*, 8. zv.: *Kunst als Aussage*, str. 94–105, 105.

⁷³ Ibid., 105.

⁷⁴ »die Gemeinsamkeit eines umfassenden Selbstverständnisses«, ibid., 97.

⁷⁵ »ein Stoß, ein Umgestoßen-Werden«, ibid., 125.

⁷⁶ »... ein Stoß, den das Große in der Kunst uns erteilt – weil wir immer unvorbereitet, immer wehrlos gegen das Übermächtige eines überzeugenden Werkes ausgesetzt werden.« Ibid., 128.

⁷⁷ »Das Fest ist Gemeinsamkeit und ist die Darstellung der Gemeinsamkeit selbst in ihrer vollendeten Form.« Ibid., 130.

⁷⁸ Glede nadaljnega prim. ibid., 132 isl. Besedilo je treba brati in razumeti v sovisju s spisom »Über leere und erfüllte Zeit« | *O praznem in izpolnjenem času*, *Gesammelte Werke*, 4. zv. Bolj splošno o tem tudi v »Geschehen als Übergang« | *Dogajanje kot prehod*, v *Hermeneutische Wege*, Hans-Georg Gadamer zum Hundersten | *Hermenevtična pota*. H.-G. Gadamerju ob stoletnici, Izd. G. Figal, J. Grondin, D.J. Schmidt, Tübingen 2000, str. 63–83.

dana ima namreč v svojem neprestanem pretekanju za nas preračunljivi, disponibilni karakter. Gre za čas, s katerim sicer neprestano razpolagamo, ki ga lahko rabimo oz. uporabimo za ta ali oni namen. Tak čas se človeku lahko – v svojem kontinuiranem poteku, če ga izkušamo kot nezadržno in neskončno potekajočega – kaže kot prazni, brezbrizni in nepomembni čas. Vsakdanjskost je vedno v nevarnosti, da bo kontinuiteta časa prekinjena, da postane *diskontinuiteta*, da se njena notranjost nenadoma razpre kot brezdanja praznina. Slutnjo te praznine časa, v vsakdanu največkrat odrinjene in skrite, prinaša na plan topo in nedoločno utrujajoče razpoloženje *dolgega časa*. Iz kot takega nespoznanege, paničnega bega pred tem dolgčasom izvira za procese estetiziranja sveta tako temeljna, vse bolj naraščajoča *pospešitev* časa, ki se sprva kaže kot brezmejno stopnjevana prizadevnost in podjetnost.

236

Za razliko od treh modusov časovnosti, ki obvladujejo običajno življenje in treh razpoloženj, ki jim ustrezajo – prvič: brezbrizna izraba časa v vsakdanu, drugič: dolgčas, ki grozi, da bo vsak trenutek napočil, in končno samopozaba podjetnosti – slavje in praznovanje takorekoč ustavita čas. Preteklo in sedanje se razodeneta v njuni globlji istočasnosti. Minljivo in prehodno sta zadržana v novem trajanju. To trajanje, ki je očitno popolnoma drugo od običajnega trajanja kar naprej potekajočega časa, Gadamer označi za trenutek, za izpolnjeni ali lastni čas vsakega človeka. Zdi se, da najde najprimernejši izraz zanj v imenu *Weile*, »mujenje«: »Bistvo izkušanja časa umetnosti je, da se naučimo muditi. To je morda nam umerjeno končno ustrezanje temu, kar imenujemo večnost.«⁷⁹

Gadamer želi torej zbirajoče in zedinjajoče bistvo lepega, umetnosti kot slavja, narediti vidljivo v njenem »antropološkem fundamentu«.⁸⁰ Trudi se opozoriti na »globlji antropološki motiv«⁸¹ slavnostne igre in ga najde v tem, da nam slavnostno mujenje dodeljuje trajanje: »Sijoči pogled Mnemosyne, muze obdržanja in ohranjanja je ta, ki nas odlikuje.«⁸² Prav tu naj bi iskali tudi izvor umetnosti in čara lepote, ki vse vleče nase.

⁷⁹ »Das Wesen der Zeiterfahrung der Kunst ist, daß wir zu weilen lernen. Das ist vielleicht die uns zugemessene endliche Entsprechung zu dem, was man Ewigkeit nennt.« Ibid., 136.

⁸⁰ Ibid., 96.

⁸¹ Ibid., 137.

⁸² »Es ist [...] der strahlende Blick der Mnemosyne, der Muse des Behaltens und Festhaltens, der uns auszeichnet.« Ibid., 136.

Gadamer se s tem tolmačenjem zavestno in hote drži znotraj strogo *antropološkega* horizonta. Zadovolji se s tem, da slavje, lepoto in umetnost zvede na skupno antropološko podlago, skupaj z religijo, še zlasti s fenomenom kulta. Ne spusti se k vprašanju, ali lahko zadostno dojamemo bistvo slavja, če predhodno ne prestopimo in se obenem ne poslovimo od antropološkega horizonta.

Nedvoumen odgovor na to pri Gadamerju bržkone zamolčano vprašanje je ponudil v prenekaterem smislu napotujoči raziskovalec antike in religije, ki ga Gadamer tudi omenja, Karl Kerény.*

Tudi zanj je »izvorna sorodnost slavnostnega z lepim«⁸³ nesporno dejstvo in izhodišče vsega razmisleka na to temo. Tudi Kerény vidi v utemeljitvi tega, kar je bistvo slavja, »tisto, od koder lahko izhaja razumevanje antične religije in v čemer si lahko pomagata raziskovanje religije v arheologiji in etnologiji.«⁸⁴ Edini, a bistveni razloček obeh mislecev je, kot smo rekli, v tem, da Kerény enoznačno in odločno, četudi pojmovno nedoločno in nejasno, ne dvomi o nujnosti prestopanja zgolj kulturnozgodovinskega, tj. vedno le antropološkega okvira pojasnjevanju smisla in bistva slavja:

»Zgolj človeški napor, običajno izpolnjevanje obveznosti še ni slavje, iz neslavnostnega se ne da zaželeli si slavja ali razumeti ga. Pridružiti se mora nekaj božjega, s čimer postane sicer nemogoče mogoče. Povzdiguje na raven, kjer je vse 'kakor prvi dan', sijoče, novo in 'enkratno': kjer si skupaj z bogovi, sam božanski, kjer diši po stvarstvu in se ga udeležuješ. To je bistvo slavja.«⁸⁵

237

* Karl Kerény (19. 1. 1897 – 14. 4. 1973) klasični filolog, religiolog; študiral v Budimpešti, v Heidebergu in Berlinu, potoval po Italiji, Grčiji, kjer je 1929. leta srečal W.F.Otta, v letih 1934 do 1955 si dopisuje s T. Mannom; prof. v Pécsu (1936), v Segedu (1940); od 1943. leta živi v Švici, od 1944. do 1947. leta gostuje na univerzi v Baslu, vmes, med leti 1948 in 1957, deluje na Inštitutu Carla Gustava Junga. Obširno raziskuje grško mitologijo. Nekaj del: Apollon (1937), Pythagoras und Orpheus (1938), Antike Religion (1938), Einführung in das Wesen der Mythologie (izd. skupaj s C. G. Jungom 1941. leta), Romandichtung und Mythologie (izd. skupaj s T. Mannom 1945. leta), Prometheus (1946), Die Mythologie der Griechen (1951–1958).

⁸³ K. Kerény, Antike Religion | *Antična religija*, Stuttgart 1995¹ (München-Wien 1971), 43.

⁸⁴ Ibid., 35.

⁸⁵ Ibid., 49.

Medigra

Zdi se, da slovesa od lepega zaradi vzvišenega v novem, postmodernem mišljenju ne smemo kar brez nadaljnega imeti za že dokončno izoblikovano zadevo, ki zavezuje vse. Sicer je znano, da ideja lepote že dolgo, vsaj dve stoletji, ni poslednja odločilna instanca v umetnosti in da svoje nekdanje osrednje mesto vse bolj prepušča temu, kar se največkrat in večinoma pojavlja pod imenom »resnica.« Na to upravičeno opozarja npr. Georg Picht: * »Umetnost kot ljubko olepšavanje bivanja je padla v francoski revoluciji, nikdar več se ni mogla obnoviti. V devetnajstem in dvajsetem stoletju je tema vse vélike umetnosti demaskiranje družbene laži; njen formalni zakon ni harmonija, temveč disonanca.«⁸⁶ Očitno smemo ta proces danes – kot smo prikazali ob obravnavi estetiziranja – imeti že za sklenjenega: »Kar smo včasih imenovali lepota, izginja s področja umetnosti. V tem stoletju več ne vemo, kaj naj bi sploh pomenilo.«⁸⁷

Po mojem je treba še marsikaj premisliti. Prvič moramo začrtati in vztrajati pri ostri razliki med *estetiko* in *metafiziko lepega*. Kakor Picht nadalje razvija, je razumevanje umetnosti v Evropi vse do Leibniza obvladovala pretežno platonška tradicija, v kateri »lepota ni razumljena iz človeka, ampak s strani manifestacije božjega v kozmosu. Kraljestvo lepote je imelo podobo svoje transcendentne narave. Veljala je za od narave razlikovano, vseeno pa njej pripisano in nadrejeno sfero, ki jo umetnik zmore odkriti in prikazovati s spoznanjem božjega sorazmerja števil in proporcev.«⁸⁸ Naziv »estetika« je Baumgarten vpeljal hote polemično – zoper celoten način razmišljanja; pri Kantu je umetnost doživela dokončno prestavitev v subjektivno, četudi je Kant svoj pojem genija naslonil na »naravo«, ki je pri njem videna pod aspektom svo-

238

* Georg Picht (9. 7. 1913 – 7. 8. 1982) izhaja iz akademske družine; študiral filozofijo, klasično filologijo in pedagogiko, tudi pri Heideggru (od leta 1940); od študijskih let prijateljuje s Carlom Friedrichom von Weiszäckerjem; po vojni se po svoje udeležuje obnove Nemčije: ustanovi gimnazijo, kritizira šolske reforme, kot publicist javno odpira številne teme, še zlasti glede vloge (evangelizantske) cerkve pri razvoju družbe, v šolstvu, pa tudi ekologije, oporečništva. Prijateljuje z Adornom, v leti 1954–1978 predava filozofijo religije na teološki fakulteti v Heidelbergu. Nekaj del: *Die Verantwortung des Geistes. Pädagogische und politische Schriften* (1965), *Wahrheit - Vernunft - Verantwortung. Philosophische Studien* (1969), *Ökologische Planung und industrielle Planung* (1972), *Hier und Jetzt* (1980), *Kants Religionsphilosophie* (1985), *Aristoteles »De Anima«* (1987), *Nietzsche* (1988).

⁸⁶ G. Picht, *Kunst und Mythos | Umetnost in mit*, Stuttgart ²1987, str. 65.

⁸⁷ *Ibid.*, 180.

⁸⁸ *Ibid.*, 188.

bodne, a vseeno nekako teološko določene *produkcije*, popolnoma analogne produkciji tehnike.

Tisto, kar v horizontu estetike nastopa kot »lepo«, je že na sebi v temelju različno od metafizično razumljene lepote predhodne tradicije in to pomembno razliko moramo ves čas upoštevati.⁸⁹ Morda ne moremo v celoti izključiti, da izrojevanje, ki je prišlo na plan v procesu estetiziranja sveta in s tem propad lepega v golo dopadljivo in čedno, velja šele za *estetsko* »lepo«, a se komajda dotika narave *metafizično* dojete lepote. »Umetnost« kot taka, kot ločena in vase zaprta regija, je bila neznana tako antiki kot skoraj celemu srednjemu veku,⁹⁰ prav tako kot tudi izolirana in zamejena sfera čisto »umetniško lepega«. Področje »umetnosti« in »lepote« se je kot avtonomno področje človeške ustvarjalne produkcije, kot je znano, izoblikovalo šele v italijanski renesansi.⁹¹

Drugič – razlikovanje, ali bolje zoperstavljanje lepega in vzvišenega, ki je za postmoderno umetniško mišljenje tako odločilno, je smiselno le z ozirom na estetski, tj. »subjektivistično« razumljeni pojem lepote. Moment pretresljivega in presunljivega, ki ga je Kant zaradi svoje spoznavne zamejitve vprašanja občutja in okusa pripisoval zgolj naravno vzvišenemu, torej neskončnemu v svoji *kvantitativno* nedoločljivi nedojemljivosti, pri določitvi lepote že od začetka igra izjemno pomembno vlogo. Morda pa je tako, da se razloček med lepim in vzvišenim, ki se zdi dandanes tako pomemben, ob približjem motrenju in pomerjanju ob določivah dejanske lepote, ki jo je treba razumeti *filozofsko*, izkaže za zgolj postranskega in komajda pomembnega.⁹²

Če torej moment pretresa bistveno pripada lepoti sami, potem moramo tudi njeno bistvo razumeti bistveno drugače kot v smislu zgolj abstraktne, vse

⁸⁹ Nastavek za takšno raziskavo, sicer omenjen le mimogrede, ki se sklicuje na znani začetek Rilkejevih *Devinjskih elegij*, ki sem si ga postavil za moto, najdeta tudi pri Welschu, GdÄ 147. Konsekvence, ki se iz njega razvijejo, so pri njem žal ostale popoloma nerazgrnjene.

⁹⁰ Prim. pregledno predstavitev Umberta Eca *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano 1987, nemški prevod pod naslovom *Kunst und Schönheit im Mittelalter | Umetnost in lepota v srednjem veku*, München 1993 (41998).

⁹¹ G. Picht, *ibid.*, 46.

⁹² Tudi Günter Seubold, ki skuša v enoten prikaz spraviti Adornove, Gehlenove in Heideggrove poglede o »koncu umetnosti«, govori v isti sapi o metafiziki »lepega« in »vzvišenega«, pri čemer ostaja njena razlika do »filozofske estetike« nedoločena. Prim. *Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik | Konec umetnosti in menjava paradigem v estetiki*, Freiburg/München 21998, (1997), 113.

izravnajoče, omiljujoče in olepšujoče enotnosti, kakor praviloma zatrjuje npr. postmoderno estetsko mišljenje. V tem pogledu bi lahko pri Bubnerju zgolj nakazani, pri Gadamerju glede svoje časovnosti že natančneje premišljeni in končno pri Kerényu popolnoma odločno iz zgolj antropološkega ozira povzdignjeni fenomen »slavja« omogočal globlji vpogled v notranje, resnično v sebi sporno in napeto bistvo na videz spravne in pomirjajoče, dopadljive lepote.

Prav to bomo v nadaljevanju poskušali prikazati z imenom »mera«. S tem bomo odprli možnost, da sklepoma pokažemo na iz mere vznikajočo lepoto, v njenem najnotrajnejšem odnosu do političnega – pa četudi samo na splošno in zato gotovo nezadostno. Da bi vsaj ustrezno razvili ta zastavek, bi morali na ustrezni ravni in dovolj natančno obravnavati *ontološko* podlago celotne novoveške filozofije lepega, predvsem njen izvor v neoplatonizmu in tudi Platonu samem, kar daleč presega okvir zastavljene raziskave. Torej se bomo omejili na osnutek horizonta, ki začenja pri današnjem stanju sveta, da bomo naredili vsaj nekaj začetnih korakov pri obravnavi tako obsežno razumljenega vprašanja.

240 Prvi korak na do zdaj pokazani poti bo raziskava vprašanja lepote pri Nietzscheju. Če sploh kdo, nam lahko prav ta mislec – »morda estetski mislec *par excellence*«⁹³ – v globoki ambivalenci svoje filozofske temeljne pozicije ponudi možnost, da si spravimo pred oči tako moderni, še zlasti pa postmoderni položaj »estetskega« mišljenja, pa tudi »klasično« metafizično tradicijo doemanja umetnosti in lepote z enotnega gledišča.

Lepota kot tančica

Tudi za Nietzscheja morata umetnost in lepota, če naj bi bili pristni in dejanski, temeljiti na slavju:

»Kaj je vsa naša umetnost umetnin, če izgubimo višjo umetnost, umetnost slavij! Nekdaj so bile vse umetnine postavljene na veliko slavnostno cesto človeštva, kot spomini in spomeniki višjih, blaženih trenutkov. Zdaj pa

⁹³ Welsch, GdÄ 82. Glede Nietzscheja kot ključne figure moderne glej piščevo besedilo: Vorläufige Reflexionen zu den philosophischen Grundlagen des Wiener 'Fin de siècle' | *Prelimnarne refleksije o filozofskih podlagah dunajskega 'fin de siècle'*. V: *Ambivalenz des Fin de Siècle*, Wien-Zagreb, izd. D. Barbarić & M. Benedikt, Wien Köln Weimar 1998, str. 8–32.

hočejo z umetninami z vélike ceste trpljenja človeštva zvaбити izčrpane in bolne, za poželjiv trenutček: nudijo jim drobcen opoj in malce norosti.«⁹⁴

Prav gotovo ni posebej težko v slavju kot »spominskem znamenju in spomeniku višjih, blaženih trenutkov« prepoznati isto, kar smo že pri Bubnerju srečali kot »izjemne trenutke našega življenja.« Prav tako je jasno, da govor o »poželjivem trenutčku, ki vsakdanjemu človeku ponuja drobceni opoj in malce norosti« dejansko pomeni nietzschejansko, vtisnljivo formulo opisa tistega, kar smo na kratko obravnavali kot časovnost »estetiziranja«. Treba se je torej vprašati, kaj Nietzsche s »slavjem« pravzaprav razume. Najboljši dostop k temu, kar je tu vprašljivo, najverjetneje nudita dva aforizma, dvestoenaesedemdeseti in štiristottriindvajseti iz *Jutranje zarje*. Na kratko povzemamo njuno vsebino.

Govor je o »modernem« slavnostnem razpoloženju. Lasten mu je užitek nemoči, izpetja, občutje, da smo si pustili iztrgati vajeti iz rok. Počutiš se premaganega, prepuščenega gibanju kdovekam, naenkrat brez moči. Takšno slavnostno razpoloženje nas vselej obide nenadoma, zavladata izjemna tišina in neznanška nemost. Uživamo nemo lepoto, vendar ta užitek in sreča nikakor nista čista in v sebi enoznačna. Pri tem je lepo in grozljivo hkrati, gre za trpečo srečo. V tihoti takšne lepote človek zasovraži govor, mišljenje. Zapelje ga, da posluša, če sploh še hoče biti človek.

241

O čem govore težko razvozljive metafore in mišljenju umetelno primešani nazorni namigi? Recimo na kratko in preprosto: določajo bistvo slavja in lepote, ki od tod izvira, in sicer kot *samoprevladovanje volje*. To se nam popolnoma zjasni šele, ko mislimo obravnavana »aforizma« skupaj z izjavami iz Nietzschejevega poglavitnega dela, ki se zdi za njegovo dojemanje lepote najmerodajnejše, še zlasti s tistimi iz poglavja *O vzvišenem*.

⁹⁴ »Was liegt an aller unserer Kunst der Kunstwerke, wenn jene höhere Kunst, die Kunst der Feste uns abhanden kommt! Ehemals waren alle Kunstwerke an der großen Feststraße der Menschheit aufgestellt, als Erinnerungszeichen und Denkmäler hoher und seliger Momente. Jetzt will man mit den Kunstwerken die armen Erschöpften und Kranken von der großen Leidenstraße der Menschheit beiseite locken, für ein lüsteres Augenblickchen; man bietet ihnen einen kleinen Rausch und Wahnsinn an.« FW 89. Nietzschejeva objavljena dela navajam z običajno siglo, zapuščino po: Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe, izd. G. Colli u. Cl. Montinari, Berlin 1980 (KSA). Prim. torej tudi KSA 9 [81]: »Nekoč bo morala umetnost umetnikov popolnoma poiti v človeški potrebi po slavju ...«

Šele takrat, ko se vzvišeno utruji svoje vzvišenosti, ko izgubi svojo junaško voljo, se prične njegova lepota: »Vsa močna volja si ne more priboriti lepoga.«⁹⁵ Volja, hotenje in kipeča strast vzvišenega, in to pomeni junaka, silnega, močnega, mora utihniti v lepoti, mora se nasmehniti, se naučiti smejati. Njegova junaška volja mora premagati sebe samo, junak mora postati »brezvoljni«.⁹⁶ Šele tedaj bo zmožni dojeti »sveti smeh in tres lepote«,⁹⁷ šele po tem se mu odpre kraljestvo lepega: »Glas lepote je tih: splazi se le v najzbujejši duše.«⁹⁸

Iz tega sovisja bomo razumeli stavek, v katerem lahko, če želimo, razpoznamo Nietzschejevo »definicijo« lepote: »Ko postane moč milostna in se poniža v vidljivo; lepoto bi imenoval tako ponižanje.«⁹⁹ Moč postane milostna, ko premaga samo sebe, ko kot taka ponikne, se razda ter postane »podarjajoča čednost«: »Kje je lepota? Kjer *moram hoteti* z vso voljo; kjer hočem ljubiti in ponikniti, da podoba ne bo ostala zgolj podoba.«¹⁰⁰

Moč, sila, volja – bistvo vseh treh je v vpreženosti, v jakosti brezpogojno ukazujoče usmerjenosti na določen cilj. S popuščanjem in izpreganjem te močne volje, z njenim samopremaganjem – ki je v samoprepuščanju trpeči sreči, lepemu in obenem grozljivemu ugodju nemoči – se dogodi tisto zagonetno tretje preobrazenje duha, kjer zanikujoči in grabežljivi lev postane »otrok«, torej v čisto nedolžnost postajanja, v igro ustvarjanja, k prvemu ganotju in svetemu pritrjevanju.¹⁰¹ Tretja, zadnja in najvišja preobrazba duha se izvrši po Nietzscheju – bojda brezpogojnem in brezobzirnem filozofu volje do moči – zgolj v tiho smehljajoči se *lepoti*, pa tudi narobe, v lepoti kot nedolžno igrivem

242

⁹⁵ »Unerringbar ist das Schöne allem heftigen Willen.« Za II, *O vzvišenih*. Prim. *Tako je govoril Zaratustra* [Z]. Prevedel Janko Moder, SM, Ljubljana 1984, str. 136.

⁹⁶ »Wilenlose«, *ibid.* Prim. KSA 10 3 [1] 268; »Človek vzvišenega se osvobodi, utrdi, razširi, umiri, razvedri ob pogledu na vzvišeno; pogled na popolno lepo ga pretrese in spravi s tira: pred njim bo zanikal še sebe samega.«

⁹⁷ »... der Schönheit heiliges Lachen und Beben.« Za II, *O čednostem*, Z 106.

⁹⁸ »Der Schönheit Stimme redet leise: sie schleicht sich nur in die aufgewecktesten Seelen.« *Ibid.* Prim. Za II, *Na srečnih otokih*, kjer je »lepota nadčloveka« označena kot »vseh reči najtišja in najlahnejša.« Prim. Z 98.

⁹⁹ »Wenn die Macht gnädig wird und herabkommt ins sichtbare: Schönheit heiße ich solches Herabkommen.« Za II, *O vzvišenih*, prim. Z 137.

¹⁰⁰ »Wo ist Schönheit? Wo ich mit allem Willen *wollen* muß; wo ich lieben und untergehn will, daß ein Bild nicht nur Bild bleibe.« Za II, *O brezmadežnem spoznanju*, prim. Z 142.

¹⁰¹ »... zum reinen Unschuld des Werdens, zum Spiel des Schaffens, zur ersten Bewegung und zum heiligen Ja-Sagen.« Za I, *O treh preobrazbah*, Z 27.

ustvarjanju človeka, ki se je preobrazil v »otroka«, kar je treba natančneje razumeti kot »čezčloveka«.¹⁰²

Uči torej tudi Nietzsche, kljub vsemu, da je lepota vseeno pravzaprav sprava, in to v smislu pomirjenja, zedinjenja in končnega ocedenja? Nikakor. Nasprotno – to je vidno že iz tega, da vse bistvene lastnosti tistega, kar sicer razumemo in označujemo kot »vzvišeno«, pri njem pripadajo lepoti sami, predvsem breztemeljna ambivalenca vseh sicer nespravljivo med sabo zoperstavljenih občutij. Če postane moč »milostna« in se premaga, ko se »poniža«, ponikne in s tem postane vidna v lepoti, natančneje *kot* lepota, vseeno obstaja sredi lepote, in sicer kot njen skriti temelj in ves čas nevidno osredje. Zelo pomebno je z Nietzschejem videti, »da obstajata boj in neenakost tudi še v lepoti, in vojna za moč in premoč«.¹⁰³ Najizvornejše nasprotje, praspot, praboj je v lepoti sicer izravnani in spravljeni, nikoli pa ni enostavno izbrisan in izničen.

Od zgodnjih del je Nietzsche izhajal v vsem svojem čutenju in misljenju od prve *disonance* in razumel človeka kot utelesenje te disonance. Umetnost kot »kult neresničnega«¹⁰⁴ in lepota nista nič drugega kot tančica, s katero ostaja ta po sebi neodpravljava disonanca skrita: »Bi si lahko mislili učlovečenje disonance – in kaj je človek drugega – potem bi ta disonanca, da lahko preživi, potrebovala krasno iluzijo, ki bi njeno bistvo prekrila s tančico lepote.«¹⁰⁵ Bistveno na lepoti je njena sposobnost, da kot »čarobna tančica« omili temeljno občutenje nedomačno-vzvišenega in grozo bližine bogov.¹⁰⁶ Kjer se zgodi kaj takega, se tančica kot razpoloženje neizčrpne pomenskosti razširi okoli umetniškega dela in omiljujoča lepota pripada ustanovljenem slavlju, ki ga takorekoč mimogrede uglasita bližina bogov in magija.¹⁰⁷

¹⁰² »Übermensch« – prim. Ch. Lipperheide, *Die Ästhetik des Erhabenen bei Friedrich Nietzsche | Estetika vzvišenega pri Friedrichu Nietzscheju*, Würzburg 1999, še zlasti str. 82: »Napetosti višjega človeka se zoperstavlja plesna etika radosti – resnosti vzvišenega kot pogršanju estetike igre.«

¹⁰³ »Daß Kampf und Ungleiches auch noch in der Schönheit sei, und Krieg um Macht und Übermacht:« Za II, *O tarantelah*, prim. Z.

¹⁰⁴ »Kulte des Unwahren«, FW 107.

¹⁰⁵ »Könnten wir uns eine Menschwerdung der Dissonanz denken – und was ist sonst der Mensch? –, so würde diese Dissonanz, um leben zu können, eine herrliche Illusion brauchen, die ihr einen Schönheitsschleier über ihreigenes Wesen decke.« GT 25, prim. *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*, Ljubljana 1995, prevedel Janko Moder, str. 138.

¹⁰⁶ MA I 218.

¹⁰⁷ Ibid.

Disonanca nasploh – namreč to, kar Nietzsche sicer največkrat imenuje čisto postajanje, neskončno, kaos, ostaja torej, kljub vsemu zastiranju z lepoto, kot grozna, »grda« resnica v nekaznem centru umetnine: »V sebi moraš še imeti kaos, da lahko rodiš plešočo zvezdo.«¹⁰⁸ Lepo izvira iz neposrednega srečanja in spopada s kaosom neskončnega, ki je bistvo slavja. Vse bistvene značilnosti slavja, ki jih Nietzsche podaja, to nedvoumno izpričujejo.

Odločilno je, da misli Nietzsche slavnostni užitek nemoči, izprego, ponikujoče samoprevladanje volje, premaganost v izjemni tišini in v lepem, a hkrati grozljivem občutju popolne nemoči, vselej popolnoma določno in enoznačno kot trenutno-bežni, takorekoč brezčasni dogodek, ki nastopi nenadoma in takoj mine. Nujno mu sledi povratek, prihajanje-k-sebi, novo napetje in nova usmeritev volje, stopnjevana, preobrazena in spet močnejša moč: »Ko si se enkrat za trenutek prepustil vse požirajočemu in stiskajočemu vtisu – gre za moderno *slavnostno razpoloženje* – potem si spet bolj prost, spočit, hladnejši, strožji in stremiš, neutrudno naprej, po nasprotju: po *moči*.«¹⁰⁹

244

Izvor lepega in umetnosti je ravno v tej opojni, skrajno ambivalentni igri, trenutnem prepuščanju slavnostni nemoči in obenem ponikujočem samorazbitju ob kaotičnem neskončnem – tako rekoč v istem trenutku – ki postane novo zgrabljenje moči, kar moramo razumeti kot samoprevladanje in stopnjevanje volje, kot prirast moči.

Umetnost, v kateri se kaže to sebezprevladujoče stopnjevanje moči, Nietzsche bolj natančno poimenuje klasična umetnost. Vajeti, začasno spuščene iz rok in nato, iz strahu in grozo pred odpirajočim se neskončnim, spet nadete, imenuje Nietzsche *mera*. V klasičnem stilu se meri posreči, da toliko ukroti boj – ki izvira iz večne disonance neskončnega in se sprva kaže kot popolnoma kaotični nemir – ki meri omogoči, da se prikaže, da se zazdi, da kaosa, neskončnega, da boja in nemira, sploh več ni:

»*Ekstremni mir nekaterih občutij opoja* (strožje: upočasnjenje občutja časa in prostora) se rad zrcali v viziji najmirnejših gibov in vrst duš. Klasični stil

¹⁰⁸ »... man muß noch Chaos in sich haben, um einen tanzenden Stern gebären zu können.« Za, predgovor 5, prim. Z 16.

¹⁰⁹ »Wenn man sich einem Alles verschlingenden und zerdrückenden Eindruck einmal zeitweilig überlassen hat – es ist die moderne *Feststimmung!* – dann ist man wieder freier, kälter, strenger und strebt unermüdlich nach dem Gegentheil weiter: nach *Macht*.« M 271.

bistveno predstavlja ta mir, poenostavljanje, krajšanje, koncentracijo – *najvišje občutje moči* je osredinjeno v klasičnem tipu. Težko reagirati: velika zavest: nobenega občutka za boj ...«¹¹⁰

Brzdanje kaotičnega z mero klasične umetnosti moramo razumeti kot navi-rajoči vir lepote. Zbrani mir umetniške popolnosti ni nikakršno laskavo ostanje-v-sebi, ampak mir, ki je pod zakonom »prinujanja bogastva.«¹¹¹ Umetnost je »prekomerje in naviranje cveteče telesnosti v svet podob in želja.«¹¹² Popolnost umetnika je potemtakem »izjemno razširjanje njegovega občutka moči, bogastvo, nujno prestopanje vseh robov.«¹¹³

Ko izginja *umetnost slavij* – torej edino plodna tla, kjer lahko *taka* umetnost požene korenine, raste in zori, ki kaotično-neskončno drži v meri in pod mero, in to pomeni, da ga zastira v lepoti – potem umetnost začenja obkrožati magija smrti.¹¹⁴ Po Nietzscheju lahko našo, zahodno zgodovino razumemo kot postopoma naraščajočo izgubo mere. Že »krščanstvo kot tako samo enega noče: mere.«¹¹⁵ Moderni duh dokončno obvlada »nemir«, ki ga dokočno označi »sovražstvo zoper mero in mejo.«¹¹⁶ »Mera nam je tuja, priznajmo; naša draž je ravno draž neskončnega, neizmerjenega. Kakor vitez na sopihajočem konju pred neskončnim spustimo vajeti iz rok, mi, moderni ljudje, mi, polbarbari.«¹¹⁷

245

Morda se bo iz tega zjasnilo, zakaj je morala *resnična* lepota za nas danes stopiti v pozabo, v korist svojih razpadajočih form, le olepšujočega na eni

¹¹⁰ »Die extreme Ruhe gewisser Rauschempfindungen (strenger: die Verlangsamung des Zeit- und Raumgefühls) spiegelt sich gern in der Vision der ruhigsten Gebärden und Seelen-Arten. Der klassische Stil stellt wesentlich diese Ruhe, Vereinfachung, Abkürzung, Concentration dar – das *höchste Gefühl der Macht* ist concentrirt im klassischen Typus. Schwer reagieren: ein großes Bewußtsein: kein Gefühl von Kampf ...« KSA 13 14 [46].

¹¹¹ »Nöthigung des Reichthums«, KSA 12 9 [102].

¹¹² »ein Überschuß und Ausströmen von blühender Leiblichkeit in die Welt der Bilder und Wünsche«, *ibid.*

¹¹³ »außerordentliche Erweiterung seines Machtgefühls, der Reichtum, das notwendige Überschäumen über alle Ränder«, *ibid.*

¹¹⁴ MA I 223.

¹¹⁵ »Christentum als solcher will nur eins nicht: Maß«, MA I 114.

¹¹⁶ MA I 221.

¹¹⁷ »Das *Maß* ist uns fremd, gestehn wir es uns; unser Kitzel ist gerade der Kitzel des Unendlichen, Ungemeßnen. Gleich dem Reiter auf vorwärtsschnaubendem Rosse lassen wir vor dem Unendlichen die Zügel fallen, wir modernen Menschen, wir Halbbarbaren ...« JGB 224, prim. *Onstran do brega in zlega*, prevedel Janko Moder, Ljubljana 1988, str. 132–133.

strani in splošne inkomensurabilitete na drugi, ki se skriva pod imenom »vzvišenega«. Morda bi se lahko potem ta tako zelo cenjena »vzvišenost« razgalila zgolj kot zaslepljeno želo brezmernosti, ki že dolgo vodi in zavaja naše življenje?

Vrzimo še en pogled nazaj, na Nietzschejovo tematizacijo lastne določitve tistega, kar smo tematizirali kot fenomen estetiziranja sveta na začetku naše raziskave. Nietzsche govori o umetninah, ki »uboge obupance in bolne zvbijajo na stran, z velike ceste trpljenja človeštva, za poželjivi trenutek« in jim »nudi droben opoj in malce norosti«. Naša interpretacija bi rada vsaj toliko razjasnila, da sta estetizirajoči, poželjivi trenutek, pa tudi drobceni opoj in mala norost, ki sta z njim v sovisju, za cel svet daleč od tistega, kar nas v resničnem opoju prepade kot pravo slavlje kaosa, ki ga je mera trudoma ukrotila. Doživljajoče-uživajoče razburjenje še ni entuziazem. Sanjaštvo še ni navdušenje. Skrajno nevarno je, če dopustimo, da nas zavedejo zavajajoče podobnosti besed.

246 Spor mere in nezmernosti

Kljub vsesplošnemu prizadevanju, da bi v Nietzscheju prepoznal zgolj poslednjega metafizika, Heidegger v svoje filozofiranje v bistvenem sprejeme Nietzschejevo temeljno misel o meri, ki kot izvor umetnosti in lepote kroti kaos neskončnega. Bistvo klasičnega stila, kot ga določa Nietzsche, tolmači takole:

»Temeljni pogoj je enakoizvorna svoboda za skrajni nasprotji, za kaos in zakon; ne le golo prevladanje kaosa v formi, ampak gospodovanje, ki dopušča, da v jarem stopita protivna si in enako nujna prvobitnost kaosa in izvornost zakona: prosto razpolaganje s tem jarmom, ki je enako daleč od skrepenitve tako v formo poučnega in formalnega kot od pijanega opotekanja.«¹¹⁸

¹¹⁸ »Die Grundbedingung aber ist die gleichursprüngliche Freiheit zu den äußersten Gegensätzen, zu Chaos und Gesetz; nicht die bloße Bezwungung des Chaos in einer Form, sondern jene Herrschaft, die die Urwüchsigkeit des Chaos und die Ursprünglichkeit des Gesetzes widerwändig zueinander und gleich notwendig unter einem Joch gehen läßt: die frei Verfügung über dieses Joch, die gleich weit von einer Erstarrung im Lehrhaften und Formalen entfernt ist wie von einem reinen Vertaumeln im Rausch.« M. Heidegger. Nietzsche I, Pfullingen 1961, 151.

Kot skrajni nasprotji sta tu določena kaos in zakon, ki mu je kot takemu – se pravi, če je prepuščen samemu sebi – lastno le pijano opotekanje, medtem ko prvi, zgolj sam zase bivajoč, nujno zapade zakrknjenju v abstraktno formalnost. Da preprečimo oboje, kaosa ne smemo prevladati, temveč ga je treba prosto obvladovati. Zgolj na ta način ohranjamo in potrjujemo prvobitnost kaosa kot tudi izvornost zakona. To se zgodi le s tem, da oba ohranjamo v njuni protivnosti in ju vržemo v prosto združujoči jarem. Ne gre za nikakršno premagovanje kaosa z okorelostjo zakona, ampak za prosto obvladovanje *obeh*, kaosa in zakona z jarmom, ki je nad njima in razpolaga z njima v njenem nasprotovanju. Tu zlahka prepoznamo to, kar je Nietzsche označil z *mero*.

Nakazano zapleteno strukturo poskuša Heidegger misliti naprej kasneje, v okviru predavanj o Hölderlinu, giblje se po poti prisvajajoče interpretacije zgodnjegrške misli o *harmoniji*:

»... *harmonija* – ubranost – ni nikakršna brezbrizna, tj. breznapetostna enoglasnost, sploh ne kakšno ujemanje, ki se vzpostavi zavoljo izravnalnega odstavljanja nasprotij, ampak obratno: razpiranje samolastnih zoperstav odpira ubranost, se pravi: postavlja zoperstavljaljoči si sili vsakokrat v njune meje. To omejevanje ni zamejevanje, ampak raz-mejevanje, izstavljanje in izpolnitev bistva. Če je bivajoče ubrano, morata spor in boj določati vse, iz temelja sem.«¹¹⁹

247

Ubranost ni zgolj izravnajoče poravnavanje nasprotij. Nasprotji, o katerih je govor, nista drugi kot poslednji, najvišji, skrajni nasprotji, kar se pravi: meja in brezmejnostno sploh. Kar je najteže misliti, je zahteva, ki se zdi paradoksalna in na videz popolnoma protislovna: da enega od nasprotij, na sebi brezmejno in neomejeno, mislimo omejenega tako, da ga pri tem vseeno *ohranjamo* kot brezmejnega. Takšna omejitev ne more biti zgolj omejitev brezmejnega, ampak omejitev *obeh*, tako meje kot brezmejnega. Kot taka je raz-mejitev [*Entschränkung*], odprtje *obeh* v lastnem bistvu. Enoglasje, ki ga misli stara misel o

¹¹⁹ »Diese *harmonia* – Einklang – ist keine gleichgültige, d. h. keine spannungslose Einstimmigkeit, gar eine Übereinkunft, die zustandekommt aufgrund eines ausgleichenden Zurückstellens der Gegensätze, sondern umgekehrt: Das Eröffnen der eigentlichen Widersteite eröffnet den Einklang, und das sagt: stellt die widerstrebenden Mächte je in ihre Grenzen. Diese Begrenzung ist keine Einschränkung, sondern Ent-schränkung, Herausstellen und Erfüllung des Wesens. Wenn also alles Seiende im Einklang steht, dann muß gerade der Streit und der Kampf alles von Grund aus bestimmen.« Martin Heidegger, Hölderlins Hymnen 'Germanien' und 'Der Rhein' | *Hölderlinovi himni Germanija in Ren*, [HGA | *Skupna izdaja*, 39. zv.], Frankfurt ob Majni 1980, str. 124 isl.

harmoniji, ni breznepetostnost, ni preprosto spravna izravnava, ampak nasprotno: spor, spopad, boj nasprotujočih si sil.

Heideggrovo dojemanje umetnosti izhaja od tako razumetega, bistvenega spora, v katerem se »strani v sporu vzajemno povzdiguje v samouveljavljanje njunega bistva«. ¹²⁰ »Spor mere in brezmerja« ¹²¹ je tu še naprej mišljen kot »nasprotje sveta in zemlje«. ¹²² »Vznikajoči svet spravlja na svetlo še neodločeno in brezumno, in tako odpira skrito nujnost mere in odločenosti.« ¹²³ Blago, a kljub temu vse zbirajoče in obvladujoče sijanje, ki izvira iz vzajemnega usklajanja zemlje in sveta, namreč razpiranja brezmernega in hkrati s tem dogajajočega se zapiranje tega odprtja z ustanavljanjem umetniškega dela, je lepota. ¹²⁴ Umetniškemu delu je lastno prosto mirovanje in počivanje v sebi. A njegovo mirovanje je »notranja zbranosť gibanja, torej najvišja vzgibanost«. ¹²⁵ Ta docela svojevrstni mir ni potemtakem nič drugega kot »stalno preko sebe se poganjajoči zbir vzgibanosti«, ki ima v svojem bistvu »notrinskost spora«. ¹²⁶

248

Počivanje-v-sebi umetniškega dela kot zbrana vzgibanost usklajenega spora med neumerjenim zemlje in odločenim sveta, je torej najdena in težko izgubljena mera, ki postane vidna kot lepota, kar pomeni, da sveti in sije. Kako naj samo mero natančneje zajamemo? Gre konec koncev vseeno za števno merjenje in izmero, za računanje?

To Heidegger najodločneje izpodbija. Nasprotno, vse je odvisno od tega, da dojamemo to vse odločujočo mero v njeni bistveni in načelni razliki od vseh števil, vsega računanja in kvantitativnega. Oprt na Hölderlina poskuša Heidegger mero misliti kot *bistvo pesnjenja*:

¹²⁰ »die Streitenden, das eine je das andere, [heben] in die Selbstbehauptung ihres Wesens.« M. Heidegger, *Ursprung des Kunstwerkes*, šesta, pregledana izdaja, Frankfurt ob Majni 1980, 1–72. str. 34. Prim. Izvir umetniškega dela [IUD], prev. Ivo Urbančič, *Izbrane razprave*, CZ 1967, str. 275.

¹²¹ »Streit von Maß und Unmaß«, *ibid.*, 57; prim. IUD 299.

¹²² »Gegeneinander von Welt und Erde«, *ibid.*, 34; prim. IUD 275.

¹²³ »Die aufgehende Welt bringt das noch Unentschiedene und Maßlose zum Vorschein und eröffnet so die verborgene Notwendigkeit von Maß und Entschiedenheit.« *Ibid.*, 49; prim. IUD 290.

¹²⁴ *Ibid.*, 42; IUD 282–283.

¹²⁵ »eine innige Sammlung der Bewegung, also höchste Bewegtheit« *ibid.*, 34; prim. IUD 274.

¹²⁶ »ständig sich übertreibende Sammlung der Bewegtheit« ... »Innigkeit des Streitens«, *ibid.*, 35; prim. IUD 276.

»Vseeno nas začudi, da Hölderlin misli pesnjenje kot merjenje. In to po pravici, dokler si namreč merjenje predstavljamo zgolj v za *nas* običajnem pomenu. Ko s pomočjo znanega, z merili in merskimi enotami namreč, zakoličujemo nepoznano, ga napravljamo za nekaj poznanega, ga zamejimo z vselej pregledim številom in razporedom. Takšno merjenje niha glede na dostavljene aparature. Kdo je porok, da privajeni način merjenja samo zato, ker smo nanj navajeni, zadeva tudi že bistvo merjenja? Če slišimo za mero, brž pomislimo na število in si oboje – mero in število – predstavljamo kot nekaj kvantitativnega. Vendar niti bistvo mere niti bistvo števila nista *kvan-tuma*. Seveda lahko računamo s števili, ne pa tudi z bistvom števil.«¹²⁷

Predpostavka vsakega merjenja, ki postopa kvantitativno, je predhodno soglasje glede znanega in splošno priznanega merila oz. merskega števila, ob njuni pomoči postane možno, da naredimo do neke mere znano tisto nepoznano, ki ga vedno vnaprej srečujemo, vsaj glede količine [*Größe*] – bodisi kot ekstenzivno količino, torej kot število, ali pa kot intenzivno količino, torej po stopnji. Za razliko od tega je merjenje, ki ga mislimo tu, v tem, »da sploh šele vzamemo mero, s katero je vsakokrat treba meriti.«¹²⁸ Kot rečeno, najdeva Heidegger tako mero, natančneje tak »temeljni akt merjenja« v tem, kar je bistvo pesnjenja: »V pesnjenju se dogodi jemanje mere. Pesnjenje je v strogem pomenu besede razumljeno jemanje-mere, prek katerega človek šele prejme mero za širjavo svojega bistva.«¹²⁹

Pesniško jemanje mere moramo razumeti kot *jemanje* v polnem smislu besede. Medtem ko običajno, števno merjenje v smislu računanja v resnici temelji na

¹²⁷ »Indessen befremdet es doch, wenn Hölderlin das Dichten als ein Messen denkt. Und das mit Recht, solange wir nämlich das Messen nur in dem *uns* geläufigen Sinne vorstellen. Da wird mit Hilfe von Bekanntem, nämlich den Maßstäben und Maßzahlen, ein Unbekanntes abgeschritten, dadurch bekannt gemacht und so in eine jederzeit übersehbare Anzahl und Ordnung eingegrenzt. Dieses Messen kann sich je nach der Art der bestellten Apparaturen abwandeln. Doch wer verbürgt denn, daß diese gewöhnte Art des Messens, nur weil sie die gewöhnliche ist, schon das Wesen des Messens trifft? Wenn wir von Maß hören, denken wir sogleich an die Zahl und stellen beides, Maß und Zahl, als etwas Quantitatives vor. Allein das Wesen des Maßes ist sowenig wie das Wesen der Zahl ein Quantum. Mit zahlen können wir rechnen, aber nicht mit dem Wesen der Zahl.« Martin Heidegger, »... dichterich wohnt der Mensch ...«, Vorträge und Aufsätze, Stuttgart ⁸1997, 181–198, 193. Prim. »... *pesniško domuje človek...*« prevedla N. Grafenauer in T. Hribar, Nova revija 50/51 (V/1986), str. 954.

¹²⁸ »daß überhaupt erst Maß genommen wird, womit jeweils zu messen ist.« Ibid., 190; prim. Nova revija 50/51, str. 952.

¹²⁹ »Im Dichten ereignet sich das Nehmen des Masses. Das Dichten ist im strengen Sinne des Wortes verstandene Maß-Nahme, durch die der Mensch erst das Maß für die Weite seines Wesens empfängt.« Ibid.

tem, da vse, kar je, prav z aktom merjenja takorekoč potegnemo in zvlečemo nase kot edino veljavno merilo – tako da takšno merjenje konec koncev kaže naš »poseg« in naše »grabljenje«, se pesniško jemanje-mere godi v »dopuščanju prihajanja od-merjenega«, ¹³⁰ drugače rečeno, »v jemanju, ki mere nikdar ne vleče k sebi, temveč jo sprejema v zbranem dojemanju, ki ostaja poslušanje.« ¹³¹ Pred vsem vidno-podobarskim pesnjenjem izvorno, kot tudi govornica, počiva v poslušanju in v *poslušajočemu molčanju*. Edinole tu je ustrezní kraj, kjer lahko najdemo pravo mero: »Molčanje je najskritejše mero-drštvo. Mero vzdržuje, s tem ko šele postavlja merila [...] Kolikor je govornica temelj prebivanja, je v njej zmernost, in sicer kot temelj spora sveta in zemlje.« ¹³²

Če je komu dodeljen dojemajoči pogled na to pravo mero, potem se bo komaj ognil temu, da ne bi našega časa prepoznal kot časa popolne *brezmernosti*. To seveda ne pomeni, da se danes dejansko ne meri, računa in šteje. Narobe: vse je podvrženo preštevajočemu merjenju. To zgolj kvantitativno, računajoče merjenje spora neba in zemlje in v njej vsebovane neskončnosti ravno ne drži v meri, ampak ravno obratno, tisto neizmerjeno si ga je podredilo, in sicer kot najbolj učinkujoče sredstvo svojega brezmejnega stopnjevanja. Pravi bitni način današnje vsakdanjosti poskuša Heidegger strniti pod imenom »neznanskega«, »des *Riesenhaften*«. Svojo najpomembnejšo lastnost najdeva v neskončnost rastoči hitrosti.

250

Hítrost – vsakršna; mehansko stopnjevanje tehničnih 'hitrósti', ta sploh kot posledica hitrosti; ta kot neizdržljivost skrite rasti in pričakovanja; vdanost pre-senetljivemu, ki spet neposredno in drugače vleče naprej in 'vžge'; bežnost kot temeljni zakon 'obstoynosti'. Nujno: hitro pozabljanje in izgubljanje sebe v naslednjem. Od tu: zblojena predstava o visokem in 'najvišjem' – v popačeni podobi 'rekordov'; zgolj količinsko stopnjevanje, slepota do vsega dejansko trenutnega, ki ni ubežno, temveč večnost razpirajoče. Za hitrost je večno golo trajanje istega, prazni in-tako-naprej; skrit ostaja pravi ne-mir boja, na njegovo mesto je stopil nemir stalno iznajditeljskega pogona, ki ga že preganja strah pred dolgočasjem ob samem sebi.« ¹³³

¹³⁰ »in einem Kommen-Lassen des Zu-Gemessenen«, *ibid.*, 193; prim. Nova revija 50/51, 954.

¹³¹ »in einem Nehmen, das nie das Maß an sich reißt, sondern es nimmt im gesammelten Vernehmen, das ein Hören bleibt«, *ibid.*, 192; Nova revija 50/51, 953.

¹³² »Das Schweigen ist das verborgenste Maß-halten. Es hält das Maß, indem es die Maß-stäbe erst setzt [...] Und sofern die Sprache Grund des Da-seins, liegt in diesem die Mäßigung und zwar als der Grund des Streites von Welt und Erde.« M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie / Prispjevki k filozofiji*, HGA| *Skupna izdaja* 65. zv., Frankfurt ob Majni 1989, 510.

¹³³ »Die Schnelligkeit – jeglicher Art; die mechanische Steigerung der technischen 'Geschwindig-

Mehanično, le količinsko stopnjevanje izhaja iz nevzdržanja tišine, slepote za vse resnično trenutnostno. Gibljivi temelj tega stopnjevanja v neskončno oz. neznansko je notranje brez-mirje, ki temelji na vse prežemajočem strahu pred dolgočasjem. Celotna zapletena organizacija kar-naprej-kaj iznajdljivega pogona današnje industrijske in postindustrijske, po svoji tendenci medijsko-virtualne družbe se ves čas trudi, da prazni in-tako-naprej spiralasto vleče dalje.¹³⁴ Tako je odrinjena, porinjena v pozabo, tudi poslednja slutnja o tem, da se le v tihoti vsakič večnost odpirajočega trenutka skriva *edina prava mera* – kot večni, v sebi počivajoči ne-mir izvornega boja, se pravi spora mere in nemerja.

Mimogrede, glede na prejšnja izvajanja ne pretiravamo preveč, če rečemo, da je Heidegger Nietzscheju mnogo bliže, kot si je tega sam v svesti. Nietzscheja razume predvsem, če ne že izključno, pod geslom »volje do moči«. Umetnost spet razume izključno kot eno, sicer bistveno sredstvo brezpogojnega samouveljavljanja te volje. In sámo voljo do moči že vnaprej tolmači kot metafizično predhodnico »postavja«, in pri tem pri volji spregleda za Nietzscheja odločilni moment *lepote*, se pravi sebebprevladovanje te volje, ki se dogaja v tihoti sproščenega, sproščajočega, ponikajočega in prehajajočega trenutka. Da je tudi Nietzsche vedno znova preizkušal zares skrivnostne poti »sproščenosti«, je Heidegger verjetno moral spregledati. Zato tudi njegova grobo vitalizirana, zgrešena interpretacija »dionizičnega«, s čimer se tu ne moremo ukvarjati.

251

Kakorkoli, v neznanskosti današnjega stopnjevanja v neskončno se zdi, da je prava mera dokončno pozabljena, medtem ko njena zavajajoča in zmotna dvojnica, namreč kvantitativna mera kot število, brezpogojno stopa k totalnemu gospostvu. Izpričanje tega najdeva Heidegger predvsem v prevladanju mahina-

keiten', und diese überhaupt nur eine Folge dieser Schnelligkeit; diese das Nichtaushalten in der Stille des verborgenen Wachsens und der Erwartung; die Sucht nach dem Über-raschenden, immer wieder unmittelbar und anders Fortschreitenden und 'Schlagenden'; die Flüchtigkeit als Grundgesetz der 'Beständigkeit'. Notwendig das rasche Vergessen und Sichverlieren im Nächsten. Von hier aus dan irrige Vorstellung vom Hohem und 'Höchsten' in der Mißgestalt der Höchstleistungen; rein mengenmäßige Steigerung, die Blindheit gegen das wahrhaft Augenblickliche, das nicht flüchtig, sondern die Ewigkeit eröffnend. Für die Schnelligkeit aber ist das Ewige das bloße Andauern des selben, das leere Und-so-Weiter; verborgen bleibt die echte Un-ruhe des Kampfes, in ihre Stelle ist getreten die Regellosigkeit des stets erfinderischen Betriebs, der von der Angst vor der Langeweile an sich selbst gejagt wird.« Ibid., 121.

¹³⁴ Prim. avtorjevo besedilo: *Vorbereitung zu einer Frage. Zu Heideggers Erörterung des Wesens der Gesellschaft | Priprava na vprašanje. O Heideggrovi obravnavi bistva družbe*. Wiener Jahrbuch für Philosophie XXIV. (1992), str. 235–244.

cije in doživljaja – tako pri »producirajočem« kot tudi pri »recipirajočem« –, pri tem izključno misli na postopanje z umetnostjo. Obema, mahinaciji in doživljaju, je namreč bistveno in najgloblje skupno, »da ne poznata meja, predvsem pa nikakršne zadrege in sploh nobenega sramu«. ¹³⁵ Zato mora tudi »v času, v katerem je velika umetnost skupaj s svojim bistvom pobegnila od človeka«, ravno »doživljaj postati element, v katerem umetnost umira.« ¹³⁶

Kot Nietzsche na svoj način poskuša tudi Heidegger bistvo resnične, v sebi sporne mere – ki je v resnici sproščujoča in v lastno vpuščena ubranost mere in brezmerja, in kot taka je edino resnični izvor umetnosti in lepote – misliti kot *prekomerje*. Prekomerje je mogoče le tam, kjer se daje *preprosto*. »Preprosto« je za Heideggerja zgolj drugo ime za mero. Namesto da bi še zasledovali Heideggerove skromne namige v tej smeri, naj zadostuje nekakšno napetje interpretativnega loka nazaj, k začetku naše raziskave, kar se bo zgodilo z opozorilom na Heideggerovo določitev brezumno-nezmerne kot bistvenega *manka* mere in preprostega in zato tudi prosto prestopajoče se, nezavisno podarjajoče se lepote:

252

»Zakaj neznansko ne pozna *prekomerja*? Ker izvira iz zamolčevanja *manka* in to zamolčevanje postavlja v videz neoviranega objavljaja njegovega posedovanja. Ker neznansko nikoli ne pozna prekomernosti, neizčrpljivega neizčrpnega, mu mora biti zanj [vse] preprosto zaprto. Bistvena preprostost izhaja iz polnosti in njenega obvladovanja. 'Preprostost' neznanskega je le videz, ki naj bi zakril to praznino.« ¹³⁷

Mera na zemlji?

Morda je tu primerno mesto, da se поблиže lotimo vprašanja, ki že od vsega začetka in tudi še dandanes močno zaposluje razpravljanje o Heideggeru. Ved-

¹³⁵ Ibid., 131.

¹³⁶ »in einer Zeit, in der die große Kunst sam ihrem Wesen von dem Menschen gewichen ist« ... »in dem Kunst stirbt.« M. Heidegger, *Ursprung des Kunstwerkes*, 65. Prim. *Izvir umetniškega dela*, str. 310, 309.

¹³⁷ »Warum das Riesenhafte nicht den Überfluß kennt? Weil es aus der Verheimlichung eines Mangels entspringt und dieses Verheimlichung in den Schein einer ungehemmten Veröffentlichung eines Besitzes stellt. Weil das Riesenhafte nie den Überfluß, das unerschöpfliche Unerschöpfte kennt, deshalb muß ihm auch das einfache versagt bleiben. Denn die wesentliche Einfachheit entspringt aus der Fülle und ihrer Beherrschung. Die 'Einfacheheit' des Riesenhaften ist nur ein Schein, der die Leere verstecken soll.« M. Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*, str. 137.

no znova se namreč postavlja vprašanje, ali je v njegovem mišljenju področje praktičnega, etičnega, političnega, enostavno zapostavljeno in tako rekoč preskočeno, pa tudi celotna sfera intersubjektivnosti, socialnega v najširšem smislu. Vprašanja zagotovo ne morejo zaobiti tudi ti, ki so Heideggru tako naklonjeni, da so pripravljeni metodično zamizati tudi pred njegovo tedanjo časovno zaslepljenostjo in fatalnim zapletom z ideologijo zločinskega totalitarizma.

V našem kontekstu bomo za izhodišče odgovora na to vprašanje vzeli dejstvo, da poskuša Heidegger pesniško jemanje mere izkazati za temelj ne le umetnosti sploh, temveč celotnega prebivanja človeka na zemlji. Pesnjenje je zanj »izvorno dopuščanje prebivanja«. ¹³⁸ Človek prebiva, kolikor gradi. »Prebivanje« je verjetno Heideggrovo ime za ne- in pometafizično »etiko« in »politiko«, medtem ko je »grajenje« njegovo ime za »umetnost«, ki jo moramo razumeti pometafizično. Tako prebivanje kot grajenje se utemeljujeta na tem upesnujočem jemanju-mere:

»Zaradi tega pesnjenje tudi ni gradnja v smislu vzpostavljanja in urejanja zgradb. Pesnjenje je kot samolastno izmerjenje dimenzije prebivanja začetno grajenje. [...] Samolastno grajenje se godi le, kolikor so pesniki – ti, ki jemljejo mero za arhitektoniko, za gradbeno usklajenost prebivanja.« ¹³⁹

253

Je tu upovedano sploh še v kakšnem sovisju s tem, kar navajeno in na videz že od zmeraj razumemo, doživljamo in živimo kot umetnost in politiko? Kot eden izmed mnogih je to svojčas odločno zanikal tudi Werner Marx.* Ker se njegovi očitki in politične razmejitve vse od tedaj vedno znova pojavljajo pri tej ali oni obliki spopada s Heideggrom, ni odveč, da si jih podrobneje ogledamo.

¹³⁸ »das ursprüngliche Wohnenlassen«, M. Heidegger, »... dichterich wohnet der Mensch ...« str. 196. Prim. Nova revija 50/51. str. 955.

¹³⁹ »Das Dichten ist darum auch kein Bauen im Sinne des Errichtens und Errichtens von Bauten. Aber das Dichten ist als das eigentliche Ermessen der Dimension des Wohnens das anfängliche Bauen. [...] Das eigentliche Bauen geschieht insofern Dichter sind, solche, die das Maß nehmen für die Architektur, für das Bauegefüge des Wohnens.« Ibid.

* Werner Marx, rojen 19. 9. 1910, sprva jurist, 1934. leta emigrira v Palestino, 1938. leta v ZDA, v letih 1953–1964 predava na New School for Social Research v New Yorku, nato sprejme mesto na univerzi v Freiburgu, tudi direktor Husserlovega arhiva. Nekaj del: Vernunft und Welt (1970); Hegels Phänomenologie des Geistes; Aristotels Theorie von Seiendem. Ethos und Lebenswelt : Mitleiden können als Mass (1986), Die Phänomenologie Edmund Husserls : eine Einführung (1987).

Po Marxu mera, ki jo je Heidegger izdelal ob interpretaciji Hölderlina, ne more biti mera za etiko, ne more biti orientacija za odgovorno ravnanje.¹⁴⁰ Ker tej meri po Heideggru nujno pripadajo skrivnost, odteg in blodnja, sploh ne more zadostiti tradicionalnim obeležjem mere kot etične usmeritve – npr.: očitnost, enoznačnost, občost, etc.¹⁴¹ Tudi nemetafizična mera mora nujno imeti v lasti ta in podobna tradicionalna obeležja. Tako bi morala biti ta mera absolutna in neposredno evidentna, kot tudi za vse povezljiva sila.¹⁴²

Drugič, z »ustrežanjem« tej pesniški umerjajoči in izmerjujoči meri, ki jo je predlagal Heidegger, bi se človek do te mere »razosebil«, da bi pri njem ne bilo več nobenega prostora za to, kar tradicionalno imenujemo morala, in sicer v zaobsegajočem smislu kot svoboda, odgovornost, odločanje.¹⁴³ Werner Marx verjame, da mora v takem »'onemočenju' človeškega bistva« uvideti veliko nevarnost – na katero je izrecno opozarjal že prej¹⁴⁴ – namreč, da bo svobodo vzela nazaj vase »resnica«, prežeta s skrivnostjo in blodnjo, človekova delovanjska zavest bo odpovedala, v najboljšem primeru bo izročena nepreglednemu in neobvladljivemu dogajanju.

254 Zoper to želi W. Marx izgraditi »nemetafizično etiko bližnjega«, ki velja tudi v »praksi vsakdana«,¹⁴⁵ ki jo lahko uporablja človek, ki ni pesnik in zato zagotavlja, »da že danes 'človeško živimo na zemlji'«. ¹⁴⁶

Podrobnosti Marxovega zastavka se nas tu ne tičejo. Dovolj je, da opozorimo na to, da se hote vrača na tradicionalna etična merila, se pravi k ljubezni, sočutju, pravičnosti, in si je njihovega enoznačno krščanskega porekla v svesti, kar zbudi preprosto vprašanje – zakaj in čemu moramo potem govoriti o *po-metafizični* etiki? Ustanavljanje takšne etike na smrti, kot ga predlaga Marx, ki pri njem fungira kot prava mera, na utesnljivi izkušnji lastne smrtnosti, ki se potem nemudoma, takorekoč avtomatsko spremeni v sočutno solidarnost s

¹⁴⁰ Werner Marx, *Gibt es auf Erden ein Maß? | Je na zemlji kakšna mera?*, Hamburg 1983, še zlasti 16, 27, 46.

¹⁴¹ *Ibid.*, 22, 33, 152 isl.

¹⁴² *Ibid.*, 47.

¹⁴³ *Ibid.*, 81.

¹⁴⁴ W. Marx, *Heidegger und die Tradition | Heidegger in tradicija*, Stuttgart 1961, 247.

¹⁴⁵ W. Marx, *Gibt es auf Erden ein Maß?*, str. 117.

¹⁴⁶ »schon heute 'menschlich' auf dieser Erde [zu] wohnen.« *Ibid.*, 153.

sočlovekom – kot z »bratom« – za to prav gotovo ne potrebujemo Heideggra in prevladanja metafizike.¹⁴⁷

Da ljudje bolj kot kdaj prej nujno potrebujejo orientacijo za vsakdanja ravnanja, je verjetno res. Vendar, da bi na Heideggrovi dediščini radi utemeljili etiko, bojda nemetafizično, priča o tem, kako malo smo razumeli. Heidegger tako kot Hölderlin ne dvomi, da bi bila zemlja kot taka, in to pravzaprav pomeni človeški svet, če je prepuščen izključno sebi samemu, področje brezmernega. Ne etika ne umetnost zato ne moreta imeti pravega izvora in novega začetka kjerkoli drugje kot v »skriti zgodovini zamolčevanja brezdanjega odgovarjanja bogov in človeka.«¹⁴⁸ Predhodni premislek o bistvu lepote in mere bi lahko morda nakazal smer.

Prevedel Aleš Košar*

¹⁴⁷ Prim. tudi Gadamerjevo sodbo v njegovi recenziji: H.-G. Gadamer, «Gibt es auf Erden ein Maß (W.Marx), Philosophische Rundschau 31 (1984) str. 161–177. zdaj tudi v H.-G. Gadamer, Gesamelte Werke 3, Neuere Philosophie 1: Hegel-Huseerl-Heidegger, Tübingen 1987, str. 333-349, 348: »Marx se neprašljivo naveže na Heideggra, a ne zato, da bi 'bit' na novo mislil iz človekove končnosti, ampak da bi na novo utemeljil možnost etike. To pa je popolnoma drug interes. Ne gre mu za 'drugo mišljenje', temveč za spremembo človeka, ki se je deleži prek groze smrti – nekakšno tostransko spreobrnjenje. Ta sprememba obljublja pot odrešitve. Ni mi jasno, kaj naj bi s tem imela opraviti kasnejši Heideggrov 'obrat' in nemetafizično mišljenje.«

¹⁴⁸ »einer verhüllten Geschichte der Verschweigung einer abgründigen Entgegnung der Götter und des Menschen«, M. Heidegger, Beiträge zur Philosophie, 506.

* Viri biografskih opomb: Brockhaus Enzyklopädie in 24. Bänden, (19., völlig bearbeitete Auflage), Mannheim 1984–1994; Meyers enzyklopädisches Lexikon in 25 Bänden, Mannheim, Wien, Zürich 1980; Meyers grosses Personenlexikon, Mannheim 1968; The Enzyklopedia of religion, Macmillan, New York, 1987; Wer ist wer?, Schmidt-Ronhild, Lübeck 1996; / Kjer gre za pri nas prvič ali redko prevajane avtorje ali dela, navajam pomembnejše besedne zveze in stavke tudi v izvorniku.

LITERATURA

- Barbarić, D.: »Vorbereitung zu einer Frage. Zu Heideggers Erörterung des Wesens der Gesellschaft«, Wiener Jahrbuch für Philosophie 24 (1992), str. 235-244.
- Barbarić, D.: »Vorläufige Reflexionen zu den philosophischen Grundlagen des Wiener Fin de siècle«, *Ambivalenz des Fin de Siècle*, (ed. D. Barbariæ, M. Benedikt) Wien/Zagreb 1998, str. 8-12.
- Barbarić, D.: »Über leere und erfüllte Zeit«, *Hermeneutische Wege, Hans Georg Gadamer zum Hundersten* (ed. G. Figal, J. Grondin, D. J. Schmidt), Tübingen 2000, str. 63-83.
- Bubner, R.: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M. 1989.
- Eco, U.: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano 1987.
- Eco, U.: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, München 1993.
- Gadamer, H. G.: *Gesammelte Werke*, Tübingen 1993.
- Nietzsche, F.: *Sämtliche-Werke*, Kritische Studienausgabe (ed. Colli-Montinari), München-Berlin-New-York 1980.
- Martin Heidegger, *Nietzsche I*, Pfullingen 1961.
- Martin Heidegger, *Hölderlins Hymnen 'Germanien' und 'Rhein'*, HGA 39, Frankfurt/M. 1980.
- Martin Heidegger, *Ursprung des Kunstwerkes*, Frankfurt/M. 1980.
- Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart ⁸1997.
- Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie*, HGA 68, Frankfurt/M. 1989.
- Lipperheid, Ch.: *Die Ästhetik des Erhabenen bei Friedrich Nietzsche*, Würzburg 1999
- Kereny, K.: *Antike Religion*, München-Wien 1971.
- Marx, W.: *Gibt es auf Erden ein Maß?*, Hamburg 1983.
- Picht, G.: *Kunst und Mythos*, Stuttgart ¹1987.
- Reicki/Wiesing, *Bild und Reflexion*, München 1997.
- Rilke, R. M.: *Lirika*, prevedel Kajetan Kovič, Ljubljana 1988
- Seubold, G.: *Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik*, Freiburg/München 1998.
- Virilio, P.: *L'inertie polaire*, Paris 1990.
- Welsch, W.: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996.
- Welsch, W.: *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1989.
- Welsch, W.: *Unsere Postmoderne*, Berlin ⁴1993.

TELO IN LEPOTNI IDEAL*

Uvod

257

Včasih je bilo samoumevno, da je privilegirano mesto estetike rezervirano za lepoto, lepo. Estetika kot taka veže na čutnost, isto pa velja tudi za lepoto – tudi ona je nekaj čutnega, lahko bi rekli telesnega. Vprašanje lepote je običajno povezano z vprašanjem telesa. Lepota je po meri telesa. Pri tem ne moremo mimo njene privlačnosti in očarljivosti, kar nam sugerira, da se dogaja tukaj nekaj erotičnega. Lepota naj bi bila v določenem razmerju z naravo. Le-ta jo po eni strani omogoča, po drugi pa že tudi ogroža. Pomlad nam prinese razcvet, poletje zorenje, jesen zrelost, zima razkroj ...

Telesno lepoto obvladuje notranja nestabilnost, krhkost njenega materiala. S Pindarjem bi lahko rekli, da je človek (le) *skias ónar*, sence sen. Iz tega razpoloženja izhaja tudi notranja potreba po umetnosti. Rojstvo umetnosti pomeni novo ekonomijo življenja, ki jo motivira smrt. Umetnost je dopolnilo življenja, telesa, ki je zapisano skorajšnjemu razkroju. Umetnost konzervira.

* Gre za raziskovalni projekt z delovnim naslovom *Fenomen telesnosti v vizualni estetiki*, ki sta ga podprli Mestna občina Novo mesto in Založba Goga, za kar se jima na tem mestu najlepše zahvaljujem.

Lepota, vklesana v kamen, je neodvisna od muhavosti *phýsis*. Kot da se je njeno dogajanje ne tiče.

Smrt kot absolutna drugost življenja se neposrednemu izkustvu sicer ves čas izmika, čeprav je po drugi strani ves čas sestavni del tega izkustva. Na ta način se kaže kot nekakšna transcendenca, ki s svojo odsotnostjo omogoča življenje. Smrt je absolutna možnost in skrajni rob življenja. Dokler traja življenje, je ni, a ta njen *ni* na neki način vendarle *je*. Prisotna je na način odsotnosti, ki čaka, da prebudi senco iz njenega odmerjenega sna.

Zanimivo je, da so vse stare kulture na likovnem področju sicer razvijale in prakticirale upodabljanje človeškega telesa, nobena pa ni začutila potrebe po »figuralnem naturalizmu oz. realizmu grške umetnosti«.

»Medtem ko na Bližnjem vzhodu človeška masa ni imela nobene vrednosti v primerjavi s kraljem bogom ali predstavnikom božanstva; medtem ko je bilo v Egiptu zemeljsko življenje le uvod, nepomemben v primerjavi z večnim življenjem v onstranstvu, so Grki razumeli, da je treba človeka spoštovati takega, kakršen je, in da je pomembno, da najde svojo potrditev v edinem življenju, o katerem ima zanesljivo vednost. Figuralni elementi njihove umetnosti izražajo z vso močjo to humanistično držo, izražajoč hkrati spoštovanje človeka, s tem da skrbijo za razumljivost vsakega umetniškega dela vsej skupnosti *pólis*.«¹

258

Klasični ideal lepote, tj. tisti zgled, tisti vzor, ki je postal merodajen, ki se mu je treba zato čimbolj približati, nastane na tleh antične Grčije. Tukaj se v strogem pomenu besede šele začenja tisto, čemur pravimo danes umetnost. Za dojetje njenega razvoja, zgodovinskega spreminjanja form, je zato nujen premislek zgodbe, ki nam jo pripovedujejo njena dela. Ker so to v veliki meri zgolj fragmenti, je konsistentnost zgodbe, ki se ne želi odpovedati določeni celoti, nekakšnemu sistemu (sistem kot *sýstema*, kot tisto, kar bo fragmente združilo in držalo skupaj), seveda vprašljiva. Takšna zgodba, ki bi lahko bila zgodovina kot artikulacija in integracija izbranih fragmentov, je zato do konca tvegan posel, nikoli popolnoma dokončan, kakor niso »dokončani« niti fragmenti, iz katerih skuša izhajati. Vsaka zgodovina je v nekem smislu pollaščenje. Toda kot kreativna hermenevtika si svoj predmet sama (po-) ustvarja, s tem ko gradi iz teh fragmentov ustrezen *logos*. Drugače rečeno: fragmente uči nekega

¹R. Bianchi Bandinelli, *Od helenizma do srednjega veka*, Ljubljana 1990, str. 206.

novega jezika, novega obnašanja, potem ko so starega že pozabili. To se navezuje na radikalno reprodukcijo časa in prostora, ki jo pogojujejo predsodki in osebna pričakovanja, vse tisto, kar hočemo v fragmentih sploh videti. Take stvari ne počnemo le tedaj, ko se podamo na »izlet« v antično Grčijo – pomislimo samo, kako različno zveni isti Beethoven v npr. Bernsteinovi ali Karajanovi izvedbi.

Namen tega dela sicer ni objektivna rekonstrukcija neke zgodbe-zgodovine (ne verjamem, da je kaj takega sploh možno), je pa prav gotovo do nje v nekem usodnem razmerju. Zgodovina je posebna luč sveta, ki osvetljuje tisto, kar skriva enigma nekega »je«. Enigmatična je pravzaprav že sama svetloba, ki iztrga stvari iz njihove nevidnosti, jih torej napravi vidne, sama pa ostaja nevidna. Pogosto je pač tako, da so nam najbližje stvari ravno zaradi te bližine nevidne, skrite za svojo vidnost, zaradi česar jih opazimo šele takrat, ko jih v strogem pomenu besede sploh več »ni«, ko so torej na tak ali drugačen način zunaj vidnega polja.

Vidnost stvari izdaja prav gotovo določen interes (v smislu *inter-esse*), ki je pogosto vsiljen od zunaj, včasih tudi posledica našega okusa (kolikor nam ni tudi sam »vsiljen« od zunaj). Da bi nam stvari dokazale svoj obstoj, je potrebna agresivnost, moč, ki pravi SEM!, eksces, ki jih potegne iz brezoblične množice. Recimo, da predstavljata tak eksces, ki nam vzbuja interes, tudi lepota.

259

Platonova erotika in vprašanje lepega

Redki so bili primeri, ko je Sokrat priznal, da nekaj ve. Sokrat je po definiciji tisti, ki ve le to, da (nič) ne ve. Toda ravno v tem je njegova prednost, ravno ta pozicija mu zagotavlja premoč nad nasprotniki, ki si domišljajo nekakšno vedenje. V tem je njegova ironija: Sokrat je pametnejši od drugih zaradi minimalne vednosti o svoji nevednosti. To izhodišče so prevzele tudi številne poznejše filozofije, ki začenjajo iz spoznavnega uboštva.

Toda zadeva se spremeni, ko se pogovor osredotoči na erotična vprašanja. Takole pravi: »... sploh ne razumem nič drugega nego erotiko«. ² Erotika (*ta erotiká*, kar spada k ljubezni, ljubezenske zadeve) je torej področje, na katero

² Platon, *Simposion*, 177 E (kjer ni navedeno drugače, izhajam iz Sovretovega prevoda: Platon, *Simposion in Gorgias*, Slovenska matica, Ljubljana 1960).

se resnično spozna – glede na njegovo siceršnjo skromnost mu kaže verjeti –, zato nam lahko šele o tem tudi sam kaj pove, nas morda pouči. V ljubezenske zadeve ga je vpeljala Diotima iz Mantineje. Vse, kar ve, dolguje nji. Torej so imele ženske v njegovem življenju precej pomembno vlogo.

Diotima ga pouči, da Eros kljub splošnemu prepričanju ni lep in mogočen bog; še več, Eros sploh bog ni. Bogovi so namreč blaženi in lepi, posedujejo lepoto in dobroto, Eros pa lepo in dobro pogreša, je brez njiju, zato po njima hrepeni, *epithymeîn*, si ju torej vroče želi. Biti blažen, *eudaímon*, pomeni imeti dobrega demona, ravno to pa je Eros, *Daímon mégas*, Veliki demon, nekaj med bogom in smrtnikom. Spočet je bil na zabavi ob rojstvu Afrodite. Njegov oče je Poros (Sovre to prevaja kot *najdipot*, sicer pa pomeni *póros* še pot skozi kaj, prehod, prelaz, cesto, most, izhod, pripomoček, pridobivanje, zaslužek ipd.), sin Métide (preudarnosti, razumnosti), mati pa Penia (beda, revščina). Poros se je, kot se to ob takih priložnostih dogaja, opijani, Penia pa je ta njegov trenutek slabosti izkoristila. To pojasnjuje Erosov značaj: kot Afroditin spremljevalec ima rad lepoto, po materi je prejel uboštvo in pomanjkanje, po očetu iznajdljivost. Ker ni bog, ni neumrljiv, ker ni človek, ni umrljiv; umre in spet vstane. Ni ne bogat ne reven, ne veden ne neveden. Eros je filozof, se pravi tisti, ki stoji med modrostjo in nevednostjo. Bogovi so namreč že modri, zato nimajo potrebe po filozofiji, nevedneži nimajo take potrebe zato, ker v svoji nevednosti ne čutijo pomanjkanja.

260

»Modrost sodi med najlepše reči, Eros pa je ljubezen do lepega: zato mora nujno biti filozof, to je ljubitelj modrosti, a kot tak stoji sredi med modrostjo in nevednostjo. Tudi temu je vzrok njegov rod: saj je sin modrega in bogatega očeta pa nevedne in siromašne matere. Taka je torej bitnost (*phýsis*) tega demona, ljubi Sokrates. Tvoja predstava o Erosu je bila napačna, dasi je zmeta naravna. Kolikor morem namreč sklepati iz tvojih besed, si zamešal pojma »to ljubeče« in »to ljubljeno«. Mislil si, da je Eros istoveten z ljubljenim, zato se ti je zdel, bi rekla, taka čudovita lepota. Zakaj samo »to ljubljeno« je resnično lepo in nežno in popolno in blaženo; »to ljubeče« pa je drugačne narave, take, kakršno sem ti opisala.«³

Lepota je povsem na strani ljubljenega, zaželenega; na strani ljubečega, tj. tistega, ki želi, je le manko in želja. Želja izvira ravno iz tega manka. Ljubljeni

³Ibid., 204 B.

se na ta način vzpostavlja kot mašilo vrzeli ljubečega. Želja kaže na bistveno nesamozadostnost človeškega bitja. Človeku že v samem temelju nekaj manjka.

Okoli ljubljene se poleg lepote zbirajo še naslednji atributi: nežno, *habrós*, nekaj ljubkega, prisrčnega, a hkrati tudi razkošnega in mehkužnega, nekaj, kar običajno povezujemo z ženskostjo;⁴ popolno, *téleos*, nekaj dopolnjenega, dokončanega, nekaj, kar je že doseglo svoj cilj, kar ni zato mogoče nič več izboljšati; blaženo, *makaristós*, nekaj blagrovanega, poveličevanega zaradi njegove popolnosti. Glede na to, da ljubljene vse to ima, se postavlja vprašanje o njegovi morebitni (samo-) zadostnosti. Kaj je tisto, kar ga veže na ljubečega? Kaj mu lahko ljubeči ponudi?⁵

Za homoerotična razmerja je veljalo, da ima v njih pobudo erast, aktivni partner; od eromena, pasivnega partnerja, se pričakuje podreitev, ki ne vključuje užitka oz. ugodja. Platon skuša vzajemnost vzpostaviti v prijateljstvu: »Le-ta (*eromenos*) torej ljubi, a je v zadregi, koga ljubi, in ne ve niti, kaj se je z njim zgodilo, niti ne more povedati; ampak kakor nekdo, ki se je od koga nalezl očesne bolezni, ne more povedati povoda, vidi pa, ne da bi sam opazil, v ljubimcu samega sebe kakor v ogledalu. In če je tisti navzoč, ga prav tako mine bolečina kakor onega; ako pa oni ni navzoč, si ga prav tako želi, ker je v njem kot posnetek ljubezni vzajemna ljubezen. Imenuje pa to ne ljubezen (*eros*), ampak prijateljstvo (*philia*).«⁶ V eromenu je *antéros* kot odsev erastovega erosa.⁷ Erast lahko vzbudi v eromenu v najboljšem primeru prijateljstvo. Užitek na strani eromena je veljal za nekaj sramotnega, in kdor je osumljen, da se mu predaja, ga doleti nečastna oznaka *pórnos*, prostitut, podobno kot velja v 18. stol. za žensko, ki pri spolnih odnosih uživa, da je kurba (to prepričanje je bilo

⁴ V grški erotični izkušnji, ki je bila v veliki meri homoerotično obarvana, kar se kaže tudi v samem tekstu, igra eno najpomembnejših vlog ravno deška lepota. Pri njem še niso razvite tipične moške kvalitete, ki opredeljujejo neustrašnega bojevnika, kar naj bi bil odrasli moški. V kategorijo dečkov so spadali moški, ki jim še ni pognala prva brada. Na vaznem slikarstvu je še posebej poudarjena podobnost njihove fizionomije z žensko (več o tem K. J. Dover, *Grška homoseksualnost*, Ljubljana 1995).

⁵ Kot ugotavlja Foucault, gre pri teh razmerjih vedno za določeno nerecipročnost, disimetrijo. »Prijateljstvo je vzajemno, seksualna razmerja pa to niso: v seksualnih razmerjih lahko ali penetriraš ali pa si penetriran.« (Vednost – oblast – subjekt, Krt, Ljubljana 1991, str. 124)

⁶ Faidros, 255 D, prevod F. Bradača, ki pa ni opremljen s standardno paginacijo (Maribor 1969, str. 43 f.). *Philia* sicer pomeni tudi ljubezen, vendar je običajno mišljena ljubezen, ki ni spolno motivirana, torej neerotična ljubezen.

⁷ Ho *antéros* pomeni nasprotna, vzajemna, medsebojna ljubezen. Dover povezuje besedo s Plutarhovo rabo *anterân* kot »biti tekmeč v erosu« (Grška homoseksualnost, str. 72).

podprto z medicinskim, teološkim in moralnim diskurzom tega časa). Sicer pa so bili Grki povsem odprti tako za žensko kot moško lepoto in ljubezen. Oboje je veljalo za nekaj povsem naravnega, nekaj neproblematičnega. Prerekanje o preferencah je bilo podobno današnjemu prerekanju v stilu »moja je pa lepša kot tvoja«.

»Gotovo je bilo nagnjenje do dečkov ali do deklet zlahka prepoznano kot značajska črta: moški so se lahko razlikovali po užitku, na katerega so bili bolj navezani; to je bila stvar okusa, ki je lahko dala povod za šale, ne pa stvar tipologije, povezane s samo naravo posameznika, z resnico njegove želje ali z naravno zakonitostjo njegovega nagnjenja. Niso si predstavljali, da gre za različni poželenji, ki se porazdelita na različne osebe ali pa se spoprimeta v istem človeku; prej so v tem videli dve različni uživanji, od katerih eno bolj ustreza nekaterim posameznikom ali nekaterim trenutkom v življenju. Odnosi z dečki ali odnosi z ženskami niso pomenili dveh razvrščevalnih kategorij, po katerih bi se posamezniki lahko razdelili; moški, ki je imel raje *paidika*, samega sebe ni čutil kot »drugačnega« glede na tiste, ki so se gnali za ženskami.«⁸

262 Če se vrnemo k Platonovemu tekstu, vidimo, da je želja po lepem, ki je hkrati tudi želja po dobrem, želja po lasti tega lepega oz. dobrega. Polastiti se lepega oz. dobrega pomeni postati srečen, *eudáimon*. Tukaj se cela zgodba ustavi: sreča je tisti zadnji cilj. Eros je tako »želja po trajni posesti dobrega«, po tem, da bo lepo oz. dobro za vedno moje (s tem pa bo moja tudi sreča).

Temu sledi nepričakovan preobrat, v katerem se izkaže, da Eros ni ljubezen do lepega, temveč do ploditve v lepem. Ploditev pa pomeni neumrljivost, večnost.

»Vsi ljudje nosijo v sebi plodilno slo, ljubi Sokrates, in sicer v telesu in v duši. In kadar dozorijo svojih let, želi naša narava ploditi. Ploditi pa ne more v grdem, ampak v lepem. Zakaj ploditev (to je združba moža in žene) je božansko delo, saj sta spočetje in zarod neumrljiva principa v umrljivih stvareh, le da v neskladnem ne moreta biti. A kar je grdo, je z božanskim zmeraj neskladno, lepota pa skladna. Zato je lepo ta delež boginji poroda, ki pomaga ob rojstvu. Kadar se plodilna sla približa lepemu, se zveseli pa se radostno razliva ter plodi in rodi; ob pogledu na grdo pa se nevoljno namršči in bolešno stisne, skrči se vase in ne plodi, temveč nosi svojo plodilnost dalje kakor težko

⁸M. Foucault, *Zgodovina seksualnosti. 2, Uporaba ugodij*, Ljubljana 1998, str. 118 f.

breme. Kadar potemtakem bitje dozori in mu pride ura plojenja, se zbudi v njem nemir in strastno koprnjenje po lepem, ki naj bi ga rešilo mučnih težav.«⁹

Nekaj zelo podobnega bomo lahko našli skoraj tisoč let kasneje pri Shakespeareju.¹⁰ Tudi on veže celotno zadevo lepega na telo. Toda naj ostane tukaj pri tej naznaki učinka, ki je bil posebej intenziven ob koncu srednjega veka, torej v renesansi, ko je bil v središču zanimanja zlasti Platon.

Nagon po ploditvi ni nekaj, kar je lastno le ljudem, kajti ravno tako so mu podvržena tudi druga živa bitja. Sklepati bi bilo mogoče, da je v umrljivi naravi nekaj, kar jo hoče preseči, kar torej noče umreti. Narava, ki se bori proti sami sebi ... Toda kaj pomeni tukaj narava?

Prvotni pomen *phýsis*, če sledimo Heideggru, naj bi bil »bivajoče«.¹¹ Kasnejši latinski prevod z besedo *natura* ni povsem ustrezen, kolikor pomeni »biti rojen«, »rojstvo«. S tem je prvotni pomen že bistveno zožen, zato tudi nekoliko popačen. Ni problem v tem, da *phýsis* ne bi pomenila rojstva, temveč v tem, da pomeni še marsikaj drugega. *Phýsis* pomeni tudi vznikanje semena, ki je bilo skrito v zemlji, prebujanje nagonov, poganjanje cvetov, tudi vznikanje sonca ipd. Bistvo vsega tega je vznikanje iz samega sebe, vstopanje v prikazovanje, vztrajanje v tem prikazovanju na način trajanja, čemur sledi ponikanje, zahanjanje in umikanje. V *phýsis* se zadržujeta dve skrajnosti na način medsebojne usklajenosti, lahko bi rekli harmonije.

Na ravni telesnega, telesne ljubezni, teži narava za telesno neumrljivostjo. Večjo naklonjenost čuti zato do ženskega telesa. Pri ljubezni duše gre za spočenanje razumnosti in kreposti oz. vrline v splošnem (*phrónesín te kai állen aretén*). Tukaj se udejanjajo poetični ustvarjalci, od rokodelcev iznajditelji. Največja in najlepša razumnost se ukvarja z urejanjem države in doma,

⁹ Simposion, 206 C–E.

¹⁰ Npr. Sonet 1: *From fairest creatures we desire increase,/ That thereby beauty's rose might never die,/ But as the riper should by time decease,/ His tender heir might bear his memory;/ But thou, contracted to thine own bright eyes,/ Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel,/ Making a famine where abundance lies,/ Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel./ Thou that art now the world's fresh ornament/ And only herald to the gaudy spring/ Within thine own bud buriest thy content,/ And, tender churl, mak'st waste in niggarding./ Pity the world, or else this glutton be./ To eat the world's due, by the grave and thee.*

¹¹ M. Heidegger, *Uvod v metafiziko*, Slovenska matica, Ljubljana 1995, str. 14 isl.

imenuje pa se zmernost oz. umerjenost in pravičnost (*sophrosýne te kai dikaiosýne*).

Platon lepoto hierarhizira, kriterij, ki se ga pri tem poslužuje, pa najde v »idejni čistosti«. Najnižje je seveda telesna lepota, tj. lepota lepih teles (*ta kala sómata*), do katere pridemo preko občudovanja posameznega lepega telesa (lepota posameznega telesa je presežena v lepoti vseh teles). Višje je lepota duš (*taís psychaís kállos*), potem lepota običajev in zakonov (*toís epitedeúmasi kai toís nómois kalón*), ki ji sledi lepota znanosti oz. vednosti (*epistemôn kállos*). Najvišje je znanost o lepoti kot taki. Tukaj pridemo do konca, se pravi do absolutne lepote.

264

»Na tej stopnji spoznanja, ljubi Sokrates – je dejala tujka iz mesta vedežev –, ko človek gleda lepoto kot tako, se mu, ako sploh kje, odkrije smisel življenja. Če jo boš kdaj videl, je ne boš postavljaj v isto vrsto kakor zlato in oblačila in mlade lepotce, ki te zdaj tako silno razvnamajo, da bi bil – z mnogimi drugimi vred – najraje nenehoma v njih družbi in bi, ako bi bilo mogoče, ne jedel in ne pil, samo da bi mogel pasti oči na njih lepoti. A kaj bi rekel šele, da ti je na voljo dano gledati resnično, božansko lepoto v njeni enovitosti, čisto ko sonce in brez primesi, brez telesne odételi, brez barv in vsega drugega minljivega ništrca? Pomisli, koliko vrednost mora imeti življenje za človeka, ki jo gleda z očmi duha – saj drugače je ne vidi – in živi zmeraj z njo! Samo tak mož je zmožen, da zaplaja resnično krepost, ne zgolj prividno, ker ne objemlje senčnih podob, marveč resničnost. Kdor pa rodi in goji resnično krepost, mu je dano, da postane prijatelj bogov in da, če sploh kdo na svetu, doseže nesmrtnost.«¹²

Ko se gibljemo na ravni telesa, se gibljemo na ravni videza, tj. na ravni senc. Telesna lepota je nestabilna, tako kot vse, kar obvladuje dogajanje *phýsis*. Telo je zapisano propadu, v končni fazi razkroju, o tem ni nobenega dvoma, zato gre njegova lepota v nič. Ta lepota je nekaj trenutnega. Najvišji domet telesne erotike je razmnoževanje, to pa je hkrati nekaj, po čemer se ne odlikuje le človek. Privilegirani predmet poželenja je zato žensko telo. Na tej ravni operiramo še s spolno razliko. Lepota, s katero imamo opravka, je zgolj sredstvo nečesa drugega – v bistvu sploh ne gre za lepoto, temveč za nesmrtnost. Toda nesmrtnost, ki jo zagotavljajo potomci, je soočena z istim problemom, je le začasna, je le veriga, ki ima prav lahko tudi svoj konec. To pa pomeni konec nesmrtnosti.

¹² Simposion, 211 D–212 A.

Brez dvoma je eden glavnih problemov, ki Platona mučijo, ravno človekova smrtnost, ki je neizogibna in nepreklicna. Ko stoji Sokrat pred obličjem smrti,¹³ si mora, da bi lahko prenesel njen pogled, izmisliti neumrljivo dušo, tj. neki preostanek, ki se ga ne da zreducirati na telo. Telo v razmerju do duše ni grob, temveč ječa. Smrt pomeni zarezo med dušo in telesom, osvoboditev duše. Sokratov pogled oz. mesto, od koder gleda in govori, je pogled onstran smrti, od koder že vidi razpadanje svojega trupla in vonja njegov smrad. Ta pogled, ki je v samem bistvu, kot nas opozarja Nietzsche, pravzaprav ne-grški pogled, telo popolnoma razvrednoti, ga poniža v staro in razcapano cunjjo, ki jo je treba zavreči. S tega vidika se kaže življenje kot bolezen, katere zdravilo vidi v smrti. Morda ni odveč podatek, da Sokrat ni slovel ravno po svoji lepoti, da je bil po splošnem prepričanju precej grd. V mnogih potezah spominja na Erosa, kakršen se pojavlja v njegovi zgodbi.¹⁴

Sokrat zato nujno zaseda strukturno mesto ljubimca, ki ljubi to, česar sam nima. Toda obenem to ravno ni, se pravi, da je to le njegova maska, še ena ironija. Eno velikih, nikoli odgovorjenih vprašanj ostaja, kdo pravzaprav sploh je ta Sokrat. Ve se, da ni nikoli ničesar napisal, vendar pa zato o njegovem zgodovinskem obstoju še ne kaže dvomiti, saj je težko verjeti, da bi bil popolna izmišljotina tako različnih avtorjev. Kdor bi želel v to skrajnost, bi moral z enako upravičenostjo podvomiti tudi o zgodovinskem obstoju Jezusa Kristusa, ki je bil, kot vemo, ravno tako »nepismen«. Nekaj je iz povedanega že jasno: Sokrat je bil vsekakor velik zapeljivec.

»Ljubezenske izjave, v katerih se je Sokrat pretvarjal, da hoče od svojega domnevnega ljubimca telesno lepoto, ne pa njegovega znanja, je uporabljal z erotično ironijo. To je po svoje razumljivo: ni bil privlačen Sokrat, temveč mladenič. Kakor koli že, ob takim pristopu Sokrata je ljubljene – oz. domnevno ljubljene – prišel do spoznanja, da ne more zadovoljiti njegove ljubezni, ker v sebi nima resnične lepote. Zaradi te svoje pomanjkljivosti se ljubljene zaljubi v Sokrata. Ni bila torej lepota tista, zaradi katere se je zaljubil – kajti le-te Sokrat nima –, temveč se je zaljubil v ljubezen, ki je po Sokratovi definiciji želja po pogrešani lepoti. Biti zaljubljen v Sokrata potemtakem pomeni biti zaljubljen v ljubezen.«¹⁵

¹³To situacijo najdemo v Platonovem Faidonu.

¹⁴Cf. P. Hadot, *Philosophy as a Way of Life*, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA 1995, str. 158 ff.

¹⁵Ibid., str. 160.

V našem primeru bi to pomenilo biti zaljubljen v literarnega junaka. Kajti Sokrat to med drugim vsekakor je, tako kot Hamlet, Julij Cezar, kralj Ojdip ... Tista stvar, v katero se vsi tako zaljubljujejo, pa naj bi bila po Lacanu¹⁶ *ágalma*. *To ágalma* pomeni po Doklerju lišp, okrasek, krasno delo, dragocenost; kip, božja podoba, malik; (posvečeno) darilo, ponos, dika, veselje. Lacanovo trditev podpira tudi sam tekst: Alkibiad primerja Sokrata s »kipi sedečih silenov, ki jih vidimo postavljene v kiparskih ateljehih, kjer jih kiparji izdelujejo s siringami ali piščalmi v rokah: ko jih namreč odpremo, se v njihovi notranjosti pokažejo kipi (*agálmata*) bogov.«¹⁷ Malo naprej lahko spet preberemo: »A če se ga odpre, mar si lahko mislite, vinski bratje, kako poln je v notranjosti modrosti? Vedite, da mu nič ne pomeni, če je kdo lep – to, nasprotno, tako zelo prezira, da si nihče ne bi mogel misliti – ali bogat ali da ima kako drugo dobrino, ki jo množica blagruje. Vse te dobrine nimajo zanj nobene veljave in mi sami smo zanj nič, povem vam: že celo življenje se namreč dela naivnega in se kot otrok norčuje iz ljudi. Toda če se zresnimo in ga odpremo – ne vem, če je že kdo videl kipe v njegovi notranjosti. Jaz sem jih videl enkrat in zdeli so se mi tako božanski in zlati, tako dovršeno lepi in čudoviti, da sem bil pripravljen v trenutku storiti vse, kar bi Sokrat zahteval od mene.«¹⁸

266

Sokrat ne ve o tem seveda nič (ali pa noče vedeti). Po njegovem je svetišče prazno. Je samo sedeči silen in nič več. Ali naj mu verjamemo? Po drugi strani pa Alkibiad trdi, da je nekaj videl.

Alkibiad je malce užaljen. Hoče dokaz Sokratove ljubezni, majhno darilo kot znak drobne pozornosti, morda šopek rož. Kot vsaka ženska potrebuje vsakodnevno dokazovanje in izkazovanje nakazane ljubezni. Toda vprašanje je, kdo je tukaj ljubimec in kdo ljubljeni. Zadeve sploh niso transparentne. Iz Alkibiadove hvalnice bi bilo mogoče sklepati, da je ljubimec ravno on, čeprav mu Sokrat očita, da si v resnici želi Agatona. Ali gre potem za ljubezenski trikotnik? Situacija je kar se da zapletena, odgovora pa v samem tekstu ni. Ostane ugibanje ... Pomembnejše vprašanje je v tem, kaj je Alkibiad tam videl. Kaj se skriva za silenovo zunanostjo? Kaj naj bi bilo v svetišču, za katerega Sokrat trdi, da je prazno?

¹⁶ J. Lacan, *Seminar VIII: Transfer*, v Razpol 7, Ljubljana 1992, str. 5–46.

¹⁷ Simposion, 215 B, prevod Nataše Homar (Razpol 7, str. 50).

¹⁸ *Ibid.*, str. 51 f.

Kot je razvidno iz zgoraj povedanega, je silen neke vrste glasbenik. Njegovi instrumenti so siringe in piščali. Sileni so veljali za sicer človeška bitja s konjskimi repi. Njihovi neposredni potomci so satiri. Kot taki so bili vezani na Doinizov kult. Glasba, ples in poezija pa spadajo v klasični repertoar tistih vzgojnih elementov, ki so nujni za izoblikovanje *kalos kagathos*,¹⁹ tj. dobrega in lepega osebk, ki se je kot tak lahko vključil v visoko kulturo. Vendar pa so pri tem veljale določene omejitve, ki jih moramo pripisati previdnosti. Kot je znano, mlademu Alkibiadu niso dopustili igranja na piščali, ker da lahko pačenje obraza, ki ga spremlja, ogrozi lepoto. Njegovemu zgledu so sledili tudi drugi atenski dečki. Iz tega lahko razberemo neverjetno pozornost, ki so jo posvečali izoblikovanju in ohranjanju lepote. In v središču pozornosti vsekakor niso bile (samo) ženske.

Zelo zanimivo manifestacijo Erosovih učinkov lahko najdemo v Longosovi zgodbi *Dafnis in Hloe*. Če na hitro povzamemo glavne stvari: Dafnis in Hloe sta mlada pastirja, ki skupaj paseta čredi. V svoji mladosti in neizkušenosti še nista bila seznanjena z erotičnimi zadevami, zato ju tovrstno dogajanje v njunih telesih preseneti. Določenih besed, s katerimi bi opisala to dogajanje, sploh ni v njunem besednjaku. Najprej se začnejo v Hloe spremembe, ki jih interpretira kot napad nekakšne bolezni. Začne se z nedolžnim pogledom: Dafnis se je ujel v past, iz katere se izvleče, in Hloe ga zdaj opazuje pri umivanju. Pogled na njegovo golo telo jo tako prevzame, da ga pregovori za še eno tako predstavo. Pogledu²⁰ se pridruži dotik ... – in Hloe ugotovi, da je Dafnis lep, in ga začne hvaliti. (Longos sklepa, da pomeni ta hvalnica, *epainesasa*, začetek ljubezni.)

¹⁹ *Kalos kagathos* naj bi pomenilo »agonalno izpolnjeno, torej izborjeno gosposkost in mogočnost kot *časno bit samega bitja* človeka, ne pa kake fiksne lastnosti tega ali onega posameznika in tudi ne človeka nasploh. Tako mišljena in rečena gosposkost ni nekaj, kar pripada kakemu »meščanskemu«
gospodu vsakdanjega vljudnostnega naslavljanja in ogovarjanja. Tudi ne kakemu posebnemu višjemu družbenemu sloju kot njegovo kategorialno ali idealtipsko določilo. Gosposkost in mogočnost sta »določilo«
biti človeškega bitja, ki ga in kakor ga zasnavlja začetna zgodba razkrievanja, ne pa kaka človekova lastnost, ne njegov realni predikat. Mogočnost je bit kot agonalno izpolnjena ali izkazana mogočnost biti, kot zmožnost za ..., ki se zmeraj le *izkaže* v svoji izpolnitvi. Tudi gosposkost je taka mogočnost biti.« (I. Urbančič, *Zarastrovro izročilo I*, Ljubljana 1993, str. 218.)

²⁰ Poželenje na prvi pogled je sicer standardni *topos* erotične izkušnje v grški poeziji, še posebej če gre za pogled na golo in mlado telo. Vendar v tem primeru ne gre za prvi pogled. Hloe je videla Dafnisa že večkrat, zato sklepa, da je lepoto povzročila voda. Podobno izkušnjo je imela že Nausikaa z Odisejem. (Tukaj sledim poučni študiji S. Goldhilla, *Foucault's Virginity: Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*, Cambridge 1995, str. 9 ff.)

Naslednji dan sta, kot običajno, spet skupaj pri vsakdanjem opravilu. Dafnis igra na piščali, Hloe ga posluša ... – in glej, spet ugotovi, da je Dafnis lep. Tokrat pripíše izvor te lepote glasbi.

Na magično moč glasbe sicer opozarja tudi Nietzsche v svojem Rojstvu tragedije. Glasba, še posebej dionizična, je nekaj, kar nas očara in začara, tako kot se je to zgodilo tukaj s Hloe, tako kot se je to zgodilo tam z Alkibiadom. Sokrat je svoje poslušalstvo začaral z glasbo besed, ter jih na ta način spravil v stanje nekakšne zamaknenosti, ki je spremenila celotno perspektivo. Pri tem pa sta oba, tako Sokrat kot Dafnis, uporabljala predvsem oralni del svojega telesa, torej usta. Iz ust prihajajo tudi hvalnice, kot učinek, ki ga je imela njuna glasba na Hloe in Alkibiada. Očitno so usta prav poseben organ s prav posebnim statusom. Primerjajmo samo naslednji odlomek: »Njen poljub sem lahko še vedno čutil na ustih kot tuje telo, ki sem ga skrbno čuval kot skriti izvor užitka. Kajti poljub je prvi užitek, ljubezenski otrok ust, usta pa so najočarljivejši telesni organ, kajti so organ govora, govor pa je senca duše same. Združitev in dotik dveh ust izzareva užitek v notranjost teles in v srečanju ustnic spoji duši.«²¹

268 Iz ust naj bi tako prihajale tri najlepše stvari: sapa, glas in poljub. Poljublamo se sicer z ustnicami, toda izvor užitka, ki ga ob tem izkusimo, je duša. Pri tem je zanimivo, da se tudi sama etimologija besede duša veže na pomen *dihati*.²² Kar je živo, ima v sebi sapa, dih, ki gre skozi usta.

Iz doslej povedanega bi lahko potegnili naslednje sklepe: lepoto najodločilneje opredeljuje ravno čar, s katerim zapeljuje pogled. Grki so za to uporabljali besedo *cháris*, ki pomeni sicer tudi veselje, milina, naklonjenost, dobrot, hvaležnost ipd. To označujemo s slovensko besedo očarljivost. Lepe stvari nas očarajo. Očarljivost s svojim leskom zapeljuje, se pravi privlači in začara po-

²¹ Odlomek je iz Tacijeve *Prigode Klitofonta in Leukipe*, ki spada med dokaj redka ohranjena dela t.i. grškega erotičnega romana. Cit. po *Foucault's virginity*, str. 59.

²² Na to nas opozarja V. Kalan v svoji spremni študiji k prevodu Aristotelovega dela *O duši Aristotelov magistrale o življenju in duši*, Ljubljana 1993, str. 9, kjer lahko preberemo: »Za razliko od pojma duše v novoveški filozofiji, ki je orientiran ob zavesti, je antični pojem veliko širši ter pomeni življenje sploh v vseh njegovih manifestacijah. Duša v grški filozofiji nastopa kot počelo življenja, kot počelo žive narave. Kakor je slovenska beseda duša preko korena **dych-* v zvezi z »dihati«, tako tudi gr. *psyché* izhaja od *psýchein* – »pihati«, »dihati«, »živeti«. Če pa je »duša« to, kar življenje napravi za življenje, tedaj bo teorija duše govorila o bistvu življenja in o stopnjah žive narave. Teorija duše je pri Aristotelu metafizika živega sveta, v katerega spada tudi človek. Teorija duše bo teorija človeka, ker je človek najvišja stopnja žive narave.«

gled. Neštete ljudske modrosti o ljubezni v najrazličnejših jezikih sveta nam dopovedujejo pravzaprav le eno: v zaljubljenosti vidimo stvari nujno tako, kakor ravno niso, torej popačene. Zaljubljeneci si šepetajo sladke laži, včasih tako prepričljivo, da vanje pričajo tudi druge.

Okoli ljubljenege objekta se vzpostavlja določena avra. Elementi, bistveni za njen vznik, so nakazani že zgoraj: voda kot element čistosti,²³ kasneje predvsem v prenesenem pomenu besede, s katero je v usodnem odnosu Afrodita; hvalnica, ki odpira prostor, v katerega je prestavljen privilegirani objekt; glasba, ki ustvarja ustrezno atmosfero. Sem bi lahko prišteli še kozmetiko (gr. *kosméo* pomeni, da nekaj spravljam v red, da nekaj urejam, razvrščam, tudi v bojni red; temu bojnemu redu poveljujem, ukazujem; nekaj krasim, lepšam, opremljam, lišpam ipd.), s pomočjo katere se poudarijo in izpostavijo strateške točke. K temu bi lahko dodali še ustrezno garderobo.

Vsi ti elementi morajo biti ubrani v določeno celoto, kar pomeni, da posamezni elementi ne smejo izstopati, se osamosvojiti, privzeti samostojne funkcije izven celote. Nakit se npr. uporablja z namenom, da okraši telo, da kaže na svojega nosilca, ne pa morda samega sebe. V nasprotnem primeru pride do razvrednotenja nosilca v korist okrasja, do raz-očaranja pogleda. Pogled je osredotočen na napačno točko. Osnovna ideja je v dragocenosti samega telesa, ki jo je potrebno še simbolno poudariti. V primeru, ko sijaj nakita prevlada, je zasenčen sijaj telesa. Ubranstvo vseh teh delov, vseh najmanjših detajlov v določeni celoti, označujemo danes z besedo eleganca. Eleganca pomeni ubranost, ki je hkrati tudi že izbranstvo kot rezultat predhodne selekcije ustreznih elementov.

Platon za telesno lepoto ne kaže kakega pretiranega zanimanja. Telesna lepota je postavljena v najnižjo sfero, katere navezanosti se moramo postopoma osvoboditi. Lahko bi uporabili Wittgensteinovo prisposodbo o lestvi in rekli, da je telo pač lestev, ki jo je treba, ko prispmemo do pravega cilja, se pravi duhovnega, umskega, netelesnega, odvreči. V sami »špicici« Platonove hierarhije je seveda lepota kot taka, božanska lepota, lepota kot ideja. Ne gre več za lepoto kake posamezne stvari, temveč za tisto, kar vsako lepoto šele naredi lepo. Vse posamične lepe stvari prejemajo svojo lepoto po velikodušnosti najvišje ideje.

²³ Danes povezujemo vodo predvsem s higieno. Gr. *hygièneia* pomeni zdravje, obenem pa je to pridevek Atene: *ágalma tés Hygiatas*, tista, ki podeljuje zdravje. Voda torej vzdržuje zdravje, ki je bistveni pogoj lepote.

»Platon sij izgledov, ki se človekovemu pogledu neposredno kaže kot blesk in posredno kot odblesk, dojema (v skladu z dojemanjem grškega človeka sploh) kot lepoto. Lepo je tisto, kar se blešči, na primer zlato. A ne zato, ker je zlato, temveč zaradi tega, ker je podobno soncu: soncu in njegovi bleščavi. Zdaj pa Platon, izhajajoč iz tega in takšnega dojemanja lepote, sonce razglasi za podobo nečesa še bolj blešččega. Za podobo še čistejše, vzvišenejše in močnejše navzočnosti. Za podobo ideje dobrega. Je sonce kot podoba ideje dobrega tudi podoba ideje lepega? Sta ideja dobrega in ideja lepega ena in ista ideja? Ideja, ki ima položaj sonca med idejami? In ki je zato morda istovetna z Bogom? Namreč z Bogom, kakor ga razume Platon in kakršen naj bi se po srečanju z biblijskim Bogom razvil v krščanskega Boga?²⁴

Hribar se tukaj nagiba k pritrdilnemu odgovoru. Za to ima precej dobrih razlogov. Že v samem Platonovem tekstu smo lahko videli, da se razlika med dobrim in lepim na ravni ideje ves čas zabrisuje: dobro se ves čas skriva za lepim in obratno. Za lepim kot takim, torej za idejo lepega, pa se skriva tudi nekaj strašnega, grozljivega, nekaj, kar nas hkrati odbija in privlači. Ta vidik lepote postane posebej aktualen v času nove romantike, npr. Oscar Wilde in njegova *Saloma*. Še en biblijski primer nam lahko zelo dobro osvetli ta aspekt: skrinja zaveze. Skrinja zaveze je nekakšna *ágalma*, v kateri je zaprto tisto najsvetejše (deset zapovedi). Kot taka terja določeno distanco. Kdor jo prekorači, se tej skrinji preveč približa, tega doleti smrt. Recimo, da Bogu ni všeč družba navadnih smrtnikov. Najvišji Gospod pač noče imeti opravka z navadnim plebsom.

270

Ideja sama pomeni nekakšno zgostitev vseh posameznih lepot. Vendar je treba biti pri tem pazljiv, kajti na delu je določena dvoumnost. »Platon za ideje uporablja dva grška izraza: *éidos* in *idéa*. Kljub temu da je v njegovih besedilih morda težko vedno slediti razliki med obema besedama (prevajalci je praviloma sploh ne upoštevajo), pa ta vseeno obstaja. Obe besedi sicer izhajata iz iste osnove *id-/eid-*, ki etimološko (po osnovi **weid-*) in pomensko ustreza slovenskim besedam iz družine **vid-* in **ved-*. Greza to, kar vidi vid, kar se pokaže pogledu, za moč videnja in vidljivost stvari.«²⁵

Eídos pomeni predvsem videz stvari, njihov izgled, v katerem se nam kažejo, medtem ko je *idéa* tisto, kar ta izgled postavlja, ga naredi vidnega. Če je pogled

²⁴T. Hribar, *Nadboštvenost ideje dobrega*, v Phainomena št. 11–12, Ljubljana 1995, str. 84.

²⁵F. Zore, *Obzorja grštva – Logos in bit v antični filozofiji*, Ljubljana 1997, str. 131.

v usodnem razmerju z izgledom, pomeni to razmerje najprej neko distanco. Vse, kar je, je le, kolikor ima izgled, ki ga omogoča svetloba, toda tudi kolikor je ta izgled postavljen v določeno distanco, ki jo premerja pogled. Distanca se razpira že s samim uprostorjenjem. Na neki način je indeks bistvene razlike med samimi elementi razmerja. Pozicije elementov so določene s strani najvišje ideje, ki postavlja celotno sceno.

Za konec poglavja lahko potegnemo naslednje sklepe: človek pri Platonu ni telo, temveč duša.²⁶ Telo je nekaj prehodnega, zato popolnoma deprivilegirano. Erotika je zaradi tega osredotočena na »nematerialni« del telesa, kjer je spolna razlika ukinjena. Vendar pa je treba pri tem dodati, da pelje kraljevska pot do duše le in samo preko telesa. Mimo telesa se ne da, tega se je zavedal tudi Platon. Njegova ljubezen je potemtakem vendarle tudi telesna, čeprav telo ni njen končni cilj oz. smoter. Je pa nekaj, mimo česar ne moremo, in to si velja zapomniti.

LITERATURA

- Bandinelli, B.: *Od helenizma do srednjega veka*, Ljubljana 1990.
 Dover, K. J.: *Grška homoseksualnost*, Ljubljana 1995.
 Foucault, M.: *Zgodovina seksualnosti*, Ljubljana 1998.
 Hadot, Cf. P.: *Philosophy as a Way of Life*, Cambridge 1995.
 Heidegger, M.: *Uvod v metafiziko*, Ljubljana 1995
 Goldhill, *Foucault's Virginitv: Ancient Erotic Fiction and the History of Sexuality*, Cambridge 1995
 Hribar, T.: »Nadboštvenost ideje dobrega«, *Phainomena* 11–12, Ljubljana 1995, str. 48–99.
 Kalan, V.: »Aristotelov magistrare o življenju in duši«, *Aristoteles, O duši*, Ljubljana 1993, str. 7–54.
 Lacan, J.: »Seminar VII: Transfer«, Razpol, Ljubljana 1992.
 Platon: *Simposion in Gorgias*, Ljubljana 1960.
 Platon: *Faidros*, Maribor 1969.
 Urbančič, I.: *Zaratuatrovo izročilo I*, Ljubljana 1993.
 Zore, F.: *Obzorja grštva – Logos in bit v antični filozofiji*, Ljubljana 1997.

²⁶ Ibid., str. 146.

DOBA PODOBE SVETA

DOBA PODOBE SVETA

273

DOBA PODOBE SVETA

Pripravila Dean Komel in Jan Bednarik

274

RAZUM IN SUBJEKTIVITETA PO POSTMODERNI

K hermenevtiki moderne kot neskončnega načrta¹

Oris

275

Izhodišče sledečih raziskav je potreba po novi opredelitvi in po kritičnem pregledu zmožnosti razuma v nasprotju z njegovim kritičnim odstranjevanjem, kot ga izvaja postmoderna. S tem je povezana tudi potreba po ponovnem in tudi tokrat kritičnem privzemanju lika subjekta, ki ga sicer postmoderna prav tako ne mara, a ki naj bi nudil možnost nedogmatičnega preosnovanja umnosti. Iz teh dveh potreb izhaja dvojje možnih teoretičnih predlogov: a) na eni strani preverjanje pogojev in možnosti *rehabilitacije razuma*; b) na drugi strani ustvarjanje pogojev za odstopanje od postmodernega stališča, se pravi za preseganje njegove interpretacije razuma in subjektivitete.

Možen zaključek te poti je opredelitev teoretičnega prostora, ki bi mu lahko rekli *post-postmoderna*. Na tem področju naj bi prišlo do preнове moderne umnosti, ki naj bi bila sposobna ogniti se nevarnostim, ki so povezane z absolutizmom razuma in s terjanjem subjektovega absolutnega gospostva, ne da bi

¹ Pričujoči sestavek je bil prvič objavljen v zborniku *Razón y Subjetividad. Después del Postmodernismo*, ur. R. Cristin, Almagesto, Buenos Aires, 1998, str. 185–228, v katerem se J. Dotti, J. V. Iribarne, R. Maliandi, E. de Olaso, M. Presas, Q. Racionero, B. Waldenfels in R. Walton spopadajo z vprašanjem postmoderne.

pri tem segla po samovoljni in nepotrebni ukinitvi subjekta in razuma. Možno izhodišče je kritika postmodernizma, speljana iz njegove notranjosti, se pravi nujnost, da se ponovno postavita v vprašanje razum in subjekt, a da se pri tem vendar zavrnejo predlogi, ki se nagibajo k priznavanju njune »smrti«. Šlo naj bi torej za novo definicijo teh pojmov, združeno s preseganjem omejenosti postmoderne kritike, predvsem pa s preseganjem postmoderne s sredstvi, ki jih sama uporablja. Teoretični prostor post-postmodernizma torej ne zaznamuje zgodovinske ponovitve historične novoveškosti, niti vračanja k moderni, marveč kritiko moderne, ki se poda tako daleč, da pokaže tudi teoretske meje postmodernega. Predpona post- tu nima časovnega smisla, marveč pomeni nekakšen »čez«, »onstran«, kot opis nadaljnjega prostora, prostora drugosti, ki se lahko pokaže samo s preseganjem meja postmoderne.² Ta prostor sicer ostaja bistveno *znotrajmoderen*, saj se razteza znotraj moderne, ki bi si jo lahko husserlovsko predstavljali kot *neskončen načrt* ali kot zasnutje življenja človeštva. V tem smislu se strinjam z antipostmodernistično tezo Blasa Matamora, češ da se »častitljiva Weber in Simmel obračata v grobu, vsakokrat ko zaslišita izraz *postmoderna*. Človek, pa naj se tega zaveda ali ne, je vselej *moderen* (...) in bolj natančno: *človeški*«. ³

276

I. Vprašanje

Ko se je Kant vprašal: »Kaj je razsvetljenstvo?«, je vedel, da s to besedo povzema sicer zelo kompleksno in razčlenjeno miselno gibanje, ki pa je zvedljivo na nekaj teoretskih opisljivih teoretskih postavk (Kant 1784). Če se danes vprašamo, kaj je postmoderna, se tudi najdemo prav tako pred kompleksnim pojavom. Pa vendar smo tudi mi v stanju navesti nekaj temeljnih teoretičnih predpostavk, ki opredeljujejo točno določeno kulturno smernico, ki je sama sebe poimenovala »postmoderno gibanje«. Leta 1979 J.-F. Lyotard objavi knjigo *Postmoderno stanje*, v kateri opredeli kot »postmoderno« današnjo dobo, se pravi, dobo »najrazvitejših družb«, dobo »postindustrijske družbe«

² S tem v zvezi bi rad opozoril na delo A. Steffensa (ur.), *Nach der Postmoderne*, Bollmann Verlag, Wien 1992, v katerem predlog »nach« moramo razumeti bodisi v časovnem bodisi v prostorskem smislu (po/proti), kar ohranja neko plodno dvoumje, ter na delo H. W. Simonsa in M. Billiga (ur.), *After Postmodernism*, Sage Press, London 1994, ki si prizadeva za prenovo teoretičnosti in racionalnosti po izzivu in »propadu« postmoderne.

³ B. Matamoro, *Apostillas a Georg Simmel*, v: »Cuadernos Hispanoamericanos«, 539–540, 1995, str. 248.

(Lyotard 1979, str. 5 sled.). Današnji *Zeitgeist* naj bi bil torej »postmoderna«. Njegova »avra« naj bi zaobjemala ves svet (Prim. Newman 1985). Dva nosilna stebra družbenokulturne strukture razvitih družb sta razum (tudi v obliki racionalnosti, racionalizacije itd.) in subjekt (tudi v obliki jaza, posameznika itd.). Ta dva kulturna temelja sta proizvod velikih novoveških preobratov in sta se začela jasno izrisovati v obdobju med drugo polovico osemnajstega stoletja in začetkom dvajsetega stoletja, v osrčju tiste dobe, ki ji navadno pravimo »moderna«. Razvidno je torej, da kdor želi kritizirati sodobno družbo, mora kritizirati preostanke moderne, ki so še prisotni v njej, saj – tako kot pravilno ugotavlja Lyotard – postindustrijska družba nima več za svoj temelj »novoveških« pojmov razuma in subjekta. Tu je Lyotardovo sklepanje pravilno: res je, da se je s tema pojmomoma nekaj zgodilo, tako kot pač s skoraj vsemi pojmi, ki so pripadali kategorialni zakladnici zahodnih družb. Kaj pa se je res zgodilo? In kako naj to razumemo? Katera so najprimernejša teoretična sredstva za razumevanje današnjega sveta in za delovanje v njem? Postmoderna filozofska rešitev v vseh svojih različicah od Lyotarda do Baudrillarda, od Derridaja do Rortyja, uporablja kategorije, teorične oblike, pojmovne interpretativne strukture, v katerih sta pojem razuma in subjekta emarginirana. Odvzeta sta jima pojmovna sila in hermenevtična moč, češ da sta ta pojma preveč obrabljena, da bi z njima lahko še vedno razumevali svet. Tega legitimnega stališča ni mogoče preprosto ovreči, niti ga ni mogoče jemati akritično. Teoretična legitimnost postmodernega stališča ni postavljena v vprašanje, pa vendar se lahko pojavijo dvomi na njen račun, ko se lotimo analize njenega pojmovnega delovanja, na primer s teoriziranjem »konca moderne«. ⁴

V postindustrijski dobi naj bi se razum in subjektiviteta *dejansko* preobrazila. Postmoderna teoretična refleksija naj bi celo ukinila ali preseгла ti dve grožnji, ki izhajata iz novoveške kulture, oziroma ta dva kužna odpadka moderne. Tovrstna analitična pot pa skriva v sebi, tako pač menim, nekakšno prisilno argumentiranje, v katerem je več gole delegitimacije kot argumentativne kritike. Takšno argumentiranje, ki ima mogoče stvarno, mogoče le prividno podlago, nudi izhodišče možne kritike postmodernizma. Gre za tako kritiko, ki lahko vodi v preseganje postmodernizma oziroma v njegovo opuščanje v kor-

⁴ Tezo o »koncu moderne« kritizira Gadamer, ki izbere nekakšno sredinsko stališče med modernizmom in postmodernizmom in ga opredeli kot hermenevtično izkustvo: prim. Gadamer 1992. Po Marquardovem mnenju je »izjava o smrti moderne« »močno pretiravanje«: prim. Marquard 1986a, str. 45. Na področju umetnostne teorije tudi T. Maldonado kritizira pojem konca moderne: prim. Maldonado 1987.

ist različnega in alternativnega prostora. Ricardo Mailandi se ne meni za razširjene modne trende in pogumno predlaga, naj »zapustimo postmoderno« (Maliandi 1993). Če sprejmemo ta predlog in ga obarvamo nekoliko drugače, bi lahko dejali: *izseliti se iz postmoderne* na drug kraj, na drugo področje naše *neskončne moderne*, ki bi mu lahko rekli teoretični prostor *post-postmoderne*.

Odločilni korak, da se približamo temu možnemu prostoru, je v tem, da moderne ne mislimo kot kategorijo ali kot množico kategorij, niti kot obdobje, marveč kot oznako za raznovrsten sklop problemov, kot smerokaz nekega kraja, nekega problemskega prostora. Gre za probleme, ki so že od vsega začetka prisotni v zahodnem mišljenju in so ostali v bistvu nespremenjeni. V zgodovini zahoda se vprašanja, ki si jih človek zastavlja, njegovo razumevanje sveta in predstave, ki iz tega izhajajo, nenehno spreminjajo, pa vendar vselej odgovarjajo na nekatere temeljne potrebe. S tem nočem reči, da štiri Kantova vprašanja (»Kaj morem vedeti?«, »Kaj moram storiti?«, »Kaj smem upati?«, »Kaj je človek?«) podajajo celotno možno obzorje človeškega mišljenja, marveč menim, da tvorijo njegovo nosilno ogrodje. Moderno bi potemtakem razumeli kot strukturo, kot zasnovo (prim. Boeder 1988), celo kot konvencionalno, fikcijsko oznako, ki pa označuje nekaj konkretnega. Izraz »moderna« ali »novoveškost« je torej oznaka, a se nanaša na in kaže zadevo samo – pravzaprav same zadeve vodijo do te oznake.

278

Zato pa govoriti o koncu ali o preseganju moderne pomeni tudi govoriti o preseganju njenih problemov. So ti problemi res preseženi in celo presegljivi? Če je tako, bi nova doba potemtakem morala predstavljati rešitev vseh vprašanj človeškega mišljenja ali vsaj dokončni odgovor na ta vprašanja. Tu pa se poraja težava: če je današnja družba postmoderna epoha, smo prišli do točke preseganja moderne, ki ne potrebuje dodatnih analiz. Postmoderna torej, kot doba absolutnega duha, ki je ne moremo prekoračiti? Govori se, da postmodernizem nanovo proučuje vprašanja moderne in se spopada z novimi vprašanji. Pa vendar: kateri prostor se lahko razpira onkraj postmodernega gledišča? Postmoderno stališče priznava samo en odgovor: takega prostora ni. Če je tako, se ne moremo zlahka znebiti vtisa, da se nam postmoderna predstavi kot nekakšna absolutna doba.

Če se želimo podati v iskanje novega prostora, v katerem naj bi prerazporedili teme zahoda in moderne, pri tem pa nočemo zapasti v golo *reprodukcijo* prizorišča moderne, najbrž moramo: a) ponovno pretehtati moderno, upoštevajoč

dejstvo, da »težnja h globalizaciji« potiska »načrt moderne« čez družbeno-kulturne meje zahoda, kot trdi Anthony Giddens (Giddens 1993, str. 174 in sled.); b) razumeti postmoderno kot gubo na površju moderne;⁵ in c) ne razmišljati v smeri epohalnega ali kategorialnega preseganja, marveč v okviru razlikovanj in turbulenc znotraj moderne, oziroma znotraj zgodovine zahodnega mišljenja, njegove razvejenosti in stikov z drugimi tradicijami.

Če bi sedaj poskušali aplicirati to prvo in začasno argumentativno izhodišče na sredinska pojma, ki smo ju navedli zgoraj in smo ju izbrali za simbola in prostor možnega kritičnega soočenja s postmoderno, namreč na pojem subjekta in na pojem razuma, bi spoznali, da ju je pravzaprav težko preseči in da ju je vendar treba preseči in premestiti. Njuna preobrazba lahko celo predstavlja prvi korak v smeri odkrivanja novega miselnega prostora, ki bi lahko podal notranjo *pluralnost* moderne in *mnoštveno gibanje*, ki jo oživlja in ohranja odprto. V zvezi z »novoveškima« pojmom subjektivitete in razuma je Bernhard Waldenfels naznačil *Doppelspiel* moderne, tisto »dvojno igro« ali »igro v dvojici«, v kateri je »tisto, kar je lastno subjektu, povezano s celoto umnosti«: »Začenja se pri cogitu, pristane pa pri univerzalnem razumu« (Waldenfels 1995, str. 18).

279

Želim torej preveriti sledečo domnevo: na eni strani preveriti pogoje in možnost *rehabilitacije razuma* in subjektivitete; na drugi strani ustvariti pogoje za preseganje postmodernega stališča – v tem primeru vsaj v zvezi s pojmovnima figurama, s katerima se tu ukvarjamo. Ta pot lahko vodi do opredelitve *teoretičnega prostora*, ki smo mu nadelali ime *post-postmoderne*. V tem prostoru naj bi prišlo do prenove novoveške umnosti, ki bi se znala ogniti tveganjem, ki so povezana z absolutizmom razuma in s pretendiranjem na vsemogočnost subjekta, ne da bi se pri tem zatekla k samovoljni in nepotrebni ukinitvi subjekta in razuma.

Cilj je prenova teh dveh likov, ki si prizadeva doseči njun prerod, novo – in seveda drugačno – obliko njune biti. To je pot, ki naj bi, začenši s kritično refleksijo, shodila proti novemu življenju razuma, ne pa proti njegovi smrti.⁶ Nova opredelitev teh dveh pojmov ne pomeni le ponovno akritično predlagati

⁵ Prim. zaobrnitev tega stališča v: Welsch 1988.

⁶ *Smrt subjekta* je naslov knjige, ki povzema današnje stanje subjekta: prim. Nagl-Docekal, Vetter 1987. Za analizo postmodernistične kritike pojma subjekta prim. Bruder 1993; Gamm 1992; Cristin 1991; Konersmann 1992.

novoveškost, marveč, nasprotno, uporabiti nekatere pozitivne elemente postmoderne, ne da bi pri tem sprejeli njene zaključke. Vse to se pravi sprožiti soočenje glede teh vprašanj. Plodno soočenje je možno samo s tistim, kar je živo, ne pa z mrtvo stvarnostjo ali, natančneje, samo s tistim, kar želimo ohraniti pri življenju, ne pa s tistim, česar se želimo znebiti.

Ta zelena prenova modernega pojmovanja racionalnosti in subjektivitete vključuje po mojem tudi priznanje, da moderna (v vseh smislih, od filozofskega prek političnega do umetnostnega in estetskega, itn.) ni niti spodletel načrt (kot zagovarjajo postmodernisti), niti »nedokončan« načrt (kakor trdi Habermas), pa čeprav se s slednjim v marsikaterem pogledu strinjam (prim. Habermas 1981), marveč prej *neskončen oziroma neizčrpen načrt*, to je, da njegovih problemov ni mogoče izčrpati ne z dogmatičnimi odgovori (absolutizacijo rešitev, ki so na sebi zgodovinsko relativne) niti z njihovim izbrisovanjem, češ da gre za lažne, obrabljene ali tendenciozne probleme. Pred sabo nimam niti apologetike moderne niti demonizacije postmoderne. Ne strinjam se na primer s Habermasovo kritiko, da je postmoderna »iracionalna« (Habermas 1985), temveč trdim, da le *postanek* v moderni omogoča globinski premislek njenih – naših – dilem.⁷ Moje stališče je podobno Giddensovemu, ki postmodernističnemu pojmovanju postavlja nasproti pojem »radikalizirane moderne« (Giddens 1993, str. 149). Prispodoba neizčrpnosti modernega bi rada podala sliko moderne kot neskončne teleologije, kot teleološkega, vendar asimptotičnega razvoja človekovega mišljenja in njegovih oblik. Govorim o neskončni teleologiji, da bi s tem pokazal bodisi na to, da se proces mišljenja ne more zaključiti, bodisi na to, da je nemogoče zaobjeti ta proces pod shematičnimi oznakami. Seveda niti sama oznaka »moderna«, v smislu »novega veka«, se pravi natančno določenega obdobja, ni zadovoljiva in primerna. Predlagal bi, da jo sprejemamo le kot oris določenih vprašanj. Izraz *neskončnost moderne* označuje to, da so v novoveškost z vsemi svojimi prelomi, padci, popravki in dograditvami prešla vsa izvorna vprašanja, ki begajo človeška bitja (Prim. Blumenberg 1966, 1974). V tem smislu so tudi Parmenides, Heraklit in Platon pravzaprav »moderni« misleci (prim. Vitiello 1991). Pri tem je treba biti seveda toliko previden, da te paradoksnosti ne sprevržemo v zgodovinsko hermenevitično pravilo. Skrbeti moramo, da podoba neskončnosti moderne ostane teoretični paradoks, filozofski izziv, ki meri na temeljit in čedalje korenitejši premislek oblik človeškega samorazumevanja. Če pa nasprotno prekoračimo

⁷ Premislek in izkustvo dimenzij moderne nudi Berman 1982; Meier 1990.

to mejo in jemljemo paradoks za resnico, s tem ne izgubimo le zgodovinsko-relativističnega pogleda (ki je osnovnega pomena pri razumevanju vselej spreminjajočega se položaja in vselej različne produkcije zgodovinskega človeka v svetu), marveč tudi kritično sposobnost (ki je sredinskega pomena pri razumevanju arhetipov, motivacij, bistvenih struktur, ki tvorijo podlago zgodovinsko-človeške relativnosti). Gre za to, da se zadržimo znotraj paradoksa, da ga jemljemo kot izraz napetosti, teleološkega načrtovanja, ki nima vnaprej določenih rezultatov in pravzaprav niti konca. Tako kot vsa pravila, ima tudi to številne omejitve (semantične, pomenske, pojmovne, teoretične) in ga moramo zato prej sprejeti kot pomanjkljivo. Zdaj pa je že čas, da si ogledamo doseg in meje oznake, kakršna je »postmoderna«.

II. Meje postmoderne

Izraz »postmoderna« zaobjema več področij in različne stroke, ki sicer ne dopuščajo uporabljanja povsem homogene oznake, pa vendar so med sabo povezani zaradi nekaterih temeljnih teoretičnih predpostavk. Izraz »postmoderna« sega nazaj do debate na področju literature in umetniške produkcije, ki se je razvila v ZDA na koncu petdesetih let.⁸ Pojem je postal zelo odmeven proti koncu sedemdesetih let v okviru umetnostnih razprav, predvsem v zvezi z arhitekturo, nato pa je prešel v interesna področja strok, kot so sociologija, politična znanost in filozofija.⁹ Naj opozorim, da se tu nanašam na filozofsko področje in da bom zato uporabljal nekatere pojme in ideje, ki pripadajo temu sektorju in ki bi jim lahko rekli »filozofski postmodernizem« – ta se je dejansko pojavil na Francoskem na začetku sedemdesetih (Prim. Waldenfels 1983). Še eno pojasnilo: tudi tu imamo precej različnih število stališč, ki otežkočajo rabo homogenih in občeveljavnih opredelitev. Pa vendar je kljub vsem razlikam mogoče naštetati nekatere skupne predpostavke vseh diskurzov, ki sodijo v filozofski postmodernizem.¹⁰

281

⁸ Izraz so pravzaprav sicer poredko uporabljali tudi pred tem. Pod besedo »post-modern« angleški slikar R. Chapman leta 1870 razume napredno kritiko impresionističnega slikarstva. Leta 1934 literarni zgodovinar F. de Onís z izrazom »postmodernizem« označuje obdobje španskega in latinskoameriškega pesništva od leta 1905 do leta 1914. To obdobje nastopi po modernizmu (1896–1905) in pred »ultrmodernizmom« (1914–1932). V zvezi s stavbarstvom prim. Jencks 1977; Klotz 1984; v zvezi z literaturo prim. Hempffer 1992; Bürger, Bürger 1993.

⁹ Kar zadeva vpliv na politične in družboslovne vede, prim. Beyme 1991; Heller, Feher 1989; Kondylis 1991; Van Reijen 1992; Weiss 1993; Georg-Lauer 1992.

¹⁰ Prim. literaturo, ki jo navaja Welsch 1988, str. 275–315. Analizo tega pojma in njegovih implikacij

Preden bi se lotil tega krajšega seznama teoretskih osnov postmoderne, bi rad poudaril dva značilna aspekta tega miselnega gibanja, ki sta mogoče samo-umevna, pa zaradi tega ne postranska.

1) Teoretiki postmoderne kažejo ambicijo, a je morda ne priznavajo, da pod oznako »postmoderna« zaobjamejo celotno zgodovinsko obdobje, se pravi, ne omejujejo uporabe imena postmodernizem na lastno teoretično gibanje, marveč izražajo zelo široke teritorialne zahteve, pretendirajo skoraj na univerzalnost. Govori se, da je postmoderna »posebno zgodovinsko-zemljepisno stanje« (Harvey 1989, str. 327–328), s tem pa pride do jezikovne zlorabe, namreč do zasaditve lastnega teoretičnega prapora na mnogo širšem predmetnem področju, ki ima za cilj legitimirati pravico, da se spregovori v imenu celotnega obdobja. Hegel je razumel filozofijo kot »lastno dobo, dojeto prek mišljenja«, v primeru postmodernizma pa gre nasprotno za to, da bi celotno obdobje poimenovali po nekem mišljenju, ki se pojavlja v njem. Razvidno je, da tu izzivam in navajam ekstremne posledice, to početje pa je vendarle upravičeno, kolikor imamo opraviti z vsiljevanjem predstave, da je naš čas postmoderna doba. Po mnenju Giannija Vattima naj bi se ta doba začela z Nietzschejem, se pravi, z natančno določenim časovnim »začetkom«. Z druge strani se na Lyotardovi sledi tudi Vattimo želi izogniti izrazu »preseganje moderne prek postmoderne«, češ da je sam pojem preseganja tipično novoveški koncept, ki je potemtakem neprimeren ne le za obrazložitev, marveč tudi za predstavitev postmoderne (Vattimo 1985, str. 15 in sled.) Vprašanje se torej glasi: Ali ima postmoderna kak začetek? (Zdi se, da ga ima: Nietzsche.) Če ima začetek, se na tem začetku konča moderna. Zamisel, da sta moderna in postmoderna v dialektičnem razmerju, se ne more izogniti epohalni razločitvi teh obdobj. Razumna kritika, ki jo Derrida usmerja na »patos post-ov« razodeva nekakšno aporetičnost, saj jo spremlja teorizacija nekega začetka (postmoderne) in nekega konca (moderne) (prim. Derrida 1983). Zato pa je treba sprejeti dejstvo, da se postmoderna, pa naj nam to leži ali ne, predstavlja kot doba, ki nasledí neko drugo dobo. Ne zavračam kot nelegitimne oznake naše dobe samega izraza »postmoderna«, saj bi bilo treba v tem primeru delegitimirati tudi oznako »postindustrijska doba«, ki jo med drugimi navajata A. Touraine in D. Bell (Touraine 1969; Bell 1973), sploh pa sleherni poskus opredeljevanja zgodovinskih obdobj. Trdim le, da nam ta opredelitev ne zadostuje za razumevanje

velikih tem moderne, ki so – to pa je povsem gotovo – vir problemov »postmoderne«.

Četudi priznavamo, da je postmoderna refleksija dejansko prispevala k razumevanju nekaterih problemov našega časa, po mojem mnenju vsekakor še vedno ostaja vtis, da imamo opraviti z nekakšno željo pa nadvladi nad današnjim kulturnofilozofskim snovanjem. Prav tako imam vtis, da je kljub vsem svojim togim teoretičnim temeljem moderna bila bolj odprta, kazala je več špranj in odprtih, kamor so lahko pronikale novosti, spremembe, ekscentričnosti – mar ni nastanek postmoderne tak primer? –, kot pa neosvojljiva teoretična struktura postmodernistov, ki je sposobna brez vsakega (navideznega) protislovja hkrati kritizirati novoveško racionalnost in zaščititi lastne postavke pred sleherni kritiko. Človek dobi vtis, da gre le za nadomestitev domnevnega monolitizma z drugim monolitizmom, ki je genetsko močnejši in torej imun pred vsako kritiko. Pa vendar, ali je mišljenje, ki je immuno pred kritiko, svobodomiselnost mišljenje? Mar ni mogoče kljub vsem svojim zaježitvam in protislovjem moderna pravzaprav bolj svobodomiselnost? Vprašanje svobodomiselnosti ni postransko, ko gre za primerjalno vrednotenje moderne in postmoderne. Ali je dovolj razglašati lastno svobodomiselnost, da si tudi zares tak? Na primer, oglejmo si sledeče vprašanje: Mar je bolj svobodomiselnost navidezno permisiven in tolerant postmodernizem ali navidezno toga in nepopustljiva moderna? Ali je bolj odprt demokratično-masovni postmodernist ali liberal-konservativni modernist? Mar videz ali samorazglaševanje štejeta, ko gre za svobodo? Toda zaenkrat pustimo ob strani te precej neformalne in komaj naznačene etično-politične premisleke, h katerim se bomo spet vrnili v sklepnih besedi.

2) Namen, preseči moderno kot dobo racionalnosti, temelji na prepričanju, da je brodolom novoveškosti bil odvisen predvsem od uporabe razuma, ko je šlo za vprašanja človeškega bivanja. V drugih besedah: če je z Descartesom, Leibnizem, Kantom, Heglom in nemškim idealizmom razum postal simbol mišljenja novoveškosti, postmoderna kritika negira razum, ta negacija pa hoče biti simbol današnje dobe. Aplikacija racionalističnega načina mišljenja na probleme in dogodke človekovega življenja je dojeta kot prisila, ki jo je treba odstraniti, ravno zato, da bi presegli načrt moderne. Tudi v tem primeru prej kot za logično izpeljano argumentiranje gre za razglas: moderna naj bi se zaključila oziroma pravzaprav izčrpala skupaj z odrabo svojih temeljnih pojmov. Kritika, s katero se postmoderni diskurz loti aporij modernega razuma, ni

dialektičnega in odprtega značaja, marveč gola teoretična substitucija: prej »polno razviti razum« (kot bi rekel Vico), nato pa njegova popolna negacija. Enostranskost je postavljena nasproti enostranskosti brez resnične želje po dialogu, marveč z edinim in jasnim namenom, da bi se polastili vladajočega teoretičnega položaja v sodobnosti.

To stremljenje je prisotno tudi pri nekaterih skrajnih zagovornikih moderne, ki prav gotovo prej škodujejo kot pa koristijo njeni obrambi, saj nehote pripomorejo k skrivenčenju in izmaličevanju podobe tistega, čemur pravimo »moderno«. Mogoče pa je le mogoče najti neko srednjo pot – in to je moja domneva –, ki je sposobna povrniti dostojanstvo razumu z odkrivanjem in popravljanjem njegovih pomanjkljivosti oziroma z raziskovanjem novih poti.¹¹

Raziskovanje zgodovine filozofije je jasno pokazalo, da novoveškost ni enoten pojem, vsaj do take mere ne, da bi opravičeval edninsko rabo izrazov, kot so »razum«, »subjekt«, »znanost«, itd. Prav tako dokazano je tudi, da pri pojmu razuma ne moremo mimo pluralnosti oblik, v katerih se ta pojem pojavlja v novem veku.¹² Pojem razuma je deležen iste *antinomije* kot moderna: njena kultura je *ena*, obenem pa je *pomnožena* v množstvo oblik. Govoriti torej o »novoveškem razumu« in mu prisojati močno enotne značilnosti, pomeni izvesti ne le zgodovinskofilozofsko, marveč tudi teoretično poenostavitev: pomeni ne samo zavračati ali puščati ob strani veliko različnost oblik racionalnosti zadnjih štirih stoletij, ampak tudi zreducirati kompleksno vprašanje mišljenja v goli nastavek neke formule. Ne gre le za zgodovinskofilozofsko netočnost, če menimo, da je novi vek obdobje »totalizirajočih razlag sveta«, v katerem je vladala »vera v neskončno moč človeka« in v katerem smo mislili, da »razpolagamo s ključem« za obrazložitev najvišjih ciljev človeštva (Vattimo 1985, str. 48 in sled.). Takšne opredelitve predstavljajo tudi poenostavljeno teoretično vizijo problema modernega razuma, kot da bi res šlo za »veliko spekulativno iluzijo, ki prikazuje neposredno dostopnost emancipacije« (Lyotard 1979, str. 75 in sled.), ne pa za poskus negovanja množstva mišljenja v konkretnosti njegovih izraznih oblik. To je seveda poskus s pomanjkljivostmi, se pravi poskus, ki ga torej smemo vedno kritizirati in izboljševati, vsekakor pa poskus, ki izraža množstvo različnih filozofskih, znanstvenih in kulturnih

¹¹ V sodobni filozofski debati si polagoma utira pot poskus ponovne uveljavitve razuma, ki ne zapada v ekstrem zavračanja ali enostranskega zagovora. Prim. Gellner 1992; Menke, Seel 1993; Kamper, Van Reijen 1987; Berti 1989; Richter 1992.

¹² Prim. npr. Rossi 1989; Berti 1987.

napetosti, ki prežemajo novi vek. Teorije, ki opisujejo moderno kot dobo, v kateri moč (močno enotnega) razuma izgrajuje totalizirajoče obrazložitvene modele sveta in slepo zaupa v lastno samoizpopolnjujoče se samorazvijanje, so, kot je dejal zgodovinar filozofskega mišljenja Paolo Rossi, »težko sprejemljive celo v zgodovinskem delu turističnih vodičev«, saj je učbeniško podobo novega veka kot »dobe moči razuma sesula več kot polovica stoletja študij« (Rossi 1989, str. 15 in 47). S tem da zaobide kompleksnost in množtenost moderne – to pa predstavlja njeno produktivno *antinomijo* – se postmodernizem samo trenutno ogne čerem, ki se bodo spet nepričakovano in z uničujočimi posledicami pojavile pred njim. Na teh zanemarjenih in neraziskanih čerih se namreč lahko dovrši brodolom postmodernega poskusa in mrk postmoderne.

Taka poenostavljanja so možna le zaradi prevelike površnosti ali pa zaradi tega, ker je v njih preveč instrumentalnosti: zaobiti vsako oviro, ker šteje le to, da prideš do cilja. Prav tako instrumentalno je tudi postmodernistično vodenje evidence mislecev iz prejšnjih stoletij: Descartes je moderen, Montaigne je postmoderen, Hegel je moderen, Herder je postmoderen. Kaj pa Vico? Ali je Vico moderen ali postmoderen? Še enkrat bi rad pripomnil, da se takemu instrumentalnemu pogledu ne ognejo niti številni akritični branilci moderne, ko poskušajo oblikovati povsem pozitivno in celo idilično sliko novoveške misli. Kritični pogled pa se ne more ogniti niti protislovjem in aporijam novoveškosti niti postmodernim poenostavitvam.

Čas je, da preidemo na krajši seznam temeljnih potez tega gibanja, ki jih tu navajam v njihovi razdiralni valenci (*destruens*) kot izraze kritike teoretične celote moderne: emarginacija pojma individualnega subjekta v njegovi gno-seološki vrednosti; izključitev pojma smisla, ki naj bi potrjeval nesporazum subjektivitete, se pravi prisotnosti subjekta, ki osmišlja dejanja in dogodke; zavračanje razuma kot pravila, ki je sposobno regulacije človekovega delovanja; kritika metafizike kot strukture, ki temelji na racionalnosti in na subjektiviteti; kritika dogmatičnosti in metafizičnega utemeljevalnega pristopa; kritika zahteve po prvenstvu in univerzalnosti filozofije; sekularizacija vrednot.

Te bistvene poteze izhajajo iz interpretacije moderne kot dobe, ki ji vladajo: prvenstvo znanstveno-metafizičnega razuma; ustvarjanje totalitarno naravnanih obrazložitev sveta na podlagi dogmatičnih predpostavk (ideja filozofskega »sistema«, ideja »velike pripovedi«); linearno pojmovanje časa, ki temelji na pojmu »preseganja«; zaupanje v postopno izboljševanje človeštva na podlagi

razvoja znanosti in tehnike. Če izvzamemo vprašanje resničnosti in pravilnosti njegove interpretacije moderne, smemo reči, da se postmodernizem predstavlja kot antagonist moderne in se opisuje kot obdobje, za katero so značilni: izvotlenost razuma; proliferacija modelov racionalnosti; negacija subjekta in njegovih zavestnih operacij (razumevanje sveta in prisojanje smisla) na račun anonimne dekonstrukcije ontološko-tekstovnih struktur, ki oblikujejo svet; antimodernizem kot nasprotje znanosti in tehnike; konec zgodovine kot konec novoveškosti. Postmoderna razume sama sebe kot nadomestilo »čvrste« racionalnosti in subjektivitete ter kot »razkrajanje kategorije novega, kot izkustvo 'konca zgodovine'«. (Vattimo 1985, str. 12).

286

Mogoče res drži, kot je nekdo rekel, da postmoderno gibanje nima kake sredinske zamisli in da je le gola *zlepljenka* heterogenih in nepovezanih elementov,¹³ mogoče je res, da se njegova kritika moderne razreši v »pavšalne« in poceni sodbe (Baumgartner 1991, str. 34–35). Toda po mojem mnenju so nekatere njegove predpostavke in cilji sprejemljivi, na primer: kritika metafizično-dogmatičnih filozofskih sistemov, nujnost sekularizacije, nujnost, da se filozofija odpre interdisciplinarnemu izkustvu in širšim obzorjem. Prav tako sprejemljiv je tudi poskus opuščanja filozofskih »konvencij«, ki so se prepogosto uveljavile kot kamuflaža dogmatičnosti. Gre torej za to, da začeni pri teh sprejemljivih in pozitivno ocenljivih postavkah, ki jih izpostavlja postmoderna, kritiziramo postmoderno z njenim lastnim orožjem, s kritiko njene notranje doslednosti. Cilj nam je izoblikovati interpretacijo moderne kot še razprte, življenjske in živahne dimenzije.

III. Hermenevtika moderne

Moj predlog izpeljave *hermenevtike razmerja med moderno in postmoderno* je na podlagi prejšnjega razmišljanja razčlenjen na tri momente. A) Trdim, da je probleme postmoderne postavila in različno razvijala tradicija novoveškosti (za primer jemljem pojem razuma); B) zato bi se nagibal k temu, da s spojenim izrazom postmoderno opredelim kot »del moderne« (Marquard 1986a, str. 50), četudi ne verjamem, tako kot Marquard in drugi, da obstaja kaka dialektika med moderno in postmoderno (Prim. Wellmer 1985; Kamper, Van Reijen 1987; Turner 1990; Welsch 1988; Viano 1984; Mari 1987). Da

¹³ Prim Nacci 1987; prim. tudi kritični prikaz v: Volpi 1986.

bi dokazal neobstojnost te dialektike, jemljem za zgled Husserlovo fenomenologijo in njen pojem subjektivitete; C) na tej podlagi slednjič opredeljujem moderno kot *neskončni ali neizčrpn načrt* (s tem se sicer delno razmejujem od Habermasa, ki razume moderno kot »nezaključen načrt«).

A) Kar zadeva interpretacijo razuma, dejstvo je, da je racionalistično mišljenje vklopilo proces ustanovnokulturnega urejevanja zahodne družbe, znotraj katerega so se polagoma vzpostavila vsa teoretično-praktična sredstva za usmerjanje človeškega življenja v smeri nekaterih temeljnih ciljev: masovna produkcija, tržna ekspanzija in posledična rast prihodkov, centralizirano nadziranje odločitev (ali vsaj politično-trgovsko nadziranje), rastoča racionalizacija življenjskih standardov (v blagovni produkciji, v izvajanju družbenih del, v političnih in ekonomskih izbirah, v odnosih med oblastmi in državljani itd.). To so nekateri značilni pojavi, z vsemi svojimi negativnimi in pozitivnimi lastnostmi, same novoveške dobe (zlasti pa industrijske dobe). Globlja in temeljitejša analiza bi zahtevala kritiko moderne in sodobne družbe, ki je tu ni mogoče niti začeti. Omejujemo se torej na to, da jih imamo za sestavne dele moderne umnosti in torej filozofskega in političnega mišljenja moderne, katerega ključni pojem je »modernizacija« (Cf. Van der Loo, Van Reijen 1992).

287

Potrebno pa je pripomniti, da so se določene kritične postavke za pretres take težnje k racionalizaciji pojavile že v času nemške romantike, če se ne spuščamo še bolj nazaj v čas. Seveda smo si vsi edini v trditvi, da romantični motivi ne samo vznikajo iz novoveške tradicije, marveč so tudi njen sestavni del. Če pa se romantika že predstavlja kot gibanje, ki se v svojem temeljnem orisu razlikuje od osnovne racionalistične smernice moderne, lahko najdemo različne faktorje in plodne anomalije tudi v razsvetljenem gibanju, ki je na videz enotno, enoznačno in usklajeno s to smernico. Kot primer bi lahko navedli Huma, misleca, ki izoblikuje neko pojmovanje razuma, ki bi ga lahko označili za »probabilistično«, odprto okoliščinam in variacijam, naključjem, ki izhajajo iz gibanja, ki je zelo podobno starodavnemu Lukrečevemu *climamenu*. Razum, je zapisal Hume, »ni drugo kot čudovit in nerazumljiv nagon naših duš, ki nas vodi skozi skupine idej, te pa bogati s posebnimi lastnostmi glede na posamezne okoliščine in razmerja.«¹⁴

Oscilacije razuma ne dopuščajo niti logično rigoroznega opisa niti toge utemeljevalno naravnane interpretacije: »nedojemljivi« razum se zdi daleč bolj

¹⁴ Hume 1739–40, I. knjiga, III.del, XVI. pogl. Opiram se na Rossija 1985, str. 46–47.

povezan z napetostmi človeškega bivanja kot pa s pravili pravilnega razmišljanja. Kako je mogoče torej zagovarjati, da ta razum podaja celotno obrazložitev sveta? »Naš um,« nadaljuje Hume, »moramo imeti za nekakšen vzrok, resnico pa za njegovo naravno posledico: pa vendar delno zaradi nastopa drugih vzrokov, delno zaradi nevzdržljivosti naših umskih sposobnosti ta posledica ne nastopi vedno. Na ta način spoznanje postane možnost, ta pa je lahko večja ali manjša, glede na večjo ali manjšo resničnost oziroma lažnost našega uma, ki smo jo izkusili.« (Hume 1739–40, I., IV. knjiga, I. razdelek). Če prenesemo trditev, da se vsaka »racionalna zavest razreši v možnost«, z gnoseološkega ali epistemološkega na splošnejšo teoretično raven, smemo priznati, da tako stališče kaže neko odprtost, zaradi katere je povsem brezvezna uporaba oznak, kot sta »močni« ali »sistematični« razum. Razen če seveda ne izjavimo, da Hume ni »moderen«.

Če je pri Humu še mogoče ugovarjati, češ da gre za skeptičnega Škota, ki je odrinjen od glavnine razsvetljenstva, lahko postrežemo s primerom neusklađenosti, ki nedvomno pripada izvornemu in resničnemu jedru modernega racionalizma. Nanašamo se na Leibniza, ki se ga splošno priznava za enega od očetov novoveške umnosti, čeprav se v njem zbirajo napetosti, ki razpirajo množstvo različnih prizorišč, za katera so značilni protislovni odtenki, fuge in anomalije, ki niso ukleščeni v sistem, marveč zaupani prostemu razmnoževanju.¹⁵ Po Leibnizu pri umu gre za stopnje popolnosti, za subtilne razlike, za neulovljive in včasih celo nerazumljive temelje. V razumu nikakor ni videl absolutne oblike, marveč ga je imel za najboljšo med možnimi oblikami človeškega mišljenja. Seveda, terjal je obrazložitev celotnega vesolja na podlagi nekaterih predpostavk, zaupal je v napredek znanosti, aplicirane na tehnologijo, predstavljal si je povezavo koristnega in dobrega. Bil je torej »moderen«, ni pa zarisal sveta, v katerem naj bi bila subjektiviteta neovirana kraljica, nasprotno: pa naj se zdi še kako čudno, njegova filozofija se je začejala pri najnižjih plasteh stvarnosti, saj ji je šlo za izražanje narave stvari: »Ta filozofija ja slednjič najpreprostejša in tudi najbogatejša v svojih pojavih, saj narava lahko variira v neskončnost, tako kot tudi dejansko počenja s tolikšnim bogastvom, redom in urejenostjo, kolikor si je mogoče misliti. Menim, da zato ni duha, pa čeprav še kako vzvišenega, ki nima nad sabo neskončno število

¹⁵ Tega ne priznavajo samo najbolj tankočutni raziskovalci Leibnizove misli, marveč tudi misleci, ki zagotovo niso kaki zvesti podaniki moderne, npr. M. Serres in G. Deleuze. Prim. Serres 1968, Deleuze 1988.

drugih duhov« (Leibniz 1703–04, IV. knjiga, XXVII. poglavje.) Za razliko od Descartesa Leibniz zariše premične in tanke meje med razumom in domišljijo, med razumom in blaznostjo, med razumom in čustvom. Ravno premičnost teh meja otežkoča enotno dojetanje Leibnizeve misli. Tudi njegov pojem subjekta čuti vpliv teh oscilacij: v monadološkem univerzumu subjekt presega meje kartezijskega cogita in se izpostavlja empatiji s svetom, ki ga določa, omejujoč njegovo avtonomnost in moč. Glede na Descartesa je Leibnizev subjekt povsem »depotenciran«. ¹⁶ Če drži, da je Leibniz »moderen«, kako bi lahko opredelili vselej plodne in nikoli jalovo protislovne napetosti, ki prepredajo njegovo misel, predvsem pojem razuma in subjekta? Rešitev, ki jo je za analogne primere predlagal W. Welsch – moderno je v teh primerih postmoderno – se mi zdi preprosto nevzdržna (Cfr. Welsch 1988).

Obstaja še en primer, ki lahko še bolj kot Leibniz vnaša zmedo v postmoderne gotovosti, namreč Vico. Pri Vicu se predstavljajo in križajo ter medsebojno oplajajo razsvetljenski in antiracionalistični, subjektivistični in antisubjektivistični, relativistični in previdnostni motivi. Vicova misel se razvija na začetku 18. stoletja, med prvim razcvetom novoveškega znanstvenega mišljenja in naznanjanjem razsvetljenskega duha, v sebi pa nosi povsem heterogene elemente, kot so med drugimi dogmatične premene protireformacije in intelektualne geometrije kartezijsanstva, seganje po absolutnem temelju in relativistična zavest, ki izhaja iz razumevanja zgodovine, vera v božjo Previdnost in gotovost, da človek gradi lastno zgodovino. Pri kakem drugem mislecu bi se te napetosti izrodile v nasprotje in bi ga utišale. Pri Vicu pa se ubrano zlivajo in obrodovajo eno najbolj genialnih miselnih tvorb novega veka.

Za Vica razum ni absolutna resnica, marveč relativna vrednota, podvržena premenam zgodovine. »Tok« zgodovine kaže, da »ljudje stvari najprej zaznavajo, nato jih začutijo z zmedenim in ganjenim duhom, slednjič pa razmišljajo s čistim umom« (Vico 1744, aksiom št. LIII), s tem pa razodeva plemenitost razuma. Toda razum ne nastaja iz nič in ne prihaja k ljudem po božji emanaciji, marveč se oblikuje skozi kulturnozgodovinski proces, ki ga sproži pesniško občutje (ki mu Vico pravi »domišljijске univerzalije«). Slednje ni razum, pa vendar se steka v razum. Mišljenje je pojmovano kot proizvod fantazije, njeno dostojanstvo pa ni manjše od dostojanstva razuma. Z razširitvijo

¹⁶ Nihanje pomenskega spektra tega pojma raziskuje v zvezi z japonskim pojmovanjem subjekta Sakai 1994.

racionalnega na področji domišljjskega in zgodovine Vico ponovno seže po dimenzijah, ki so pogosto izobčene iz racionalnega, kot so mit, imaginacija, domišljija, pesništvo, vse to pa utemeljuje na podlagi stroge, ne pa zaradi tega dogmatične filozofske metode: »Red idej mora slediti redu stvari«; »Vsak nauk mora začeti tam, kjer se začne snov, o kateri razpravlja«; potrebno je odstraniti predsodke in razviti »novo kritiško večino«, ki je dosegljiva tako, »da se delamo, kot da na svetu ni knjig«. Z osvobajanjem domišljije od okovov dogmatičnega racionalizma Vico seže onkraj meja lastne dobe, obenem pa pripomore k samorazumevanju moderne. Potemtakem bi se morali vprašati: Ali je Vico moderen? Je protimoderen? Je mogoče proto-postmoderen? Ali bi mu kdo rekel kar – postmoderen? Mogoče ni niti več smiselno, da še naprej uporabljamo te oznake in jih pripisujemo temu ali onemu avtorju. Prav gotovo pa je to početje nesmiselno pri Vicu, ki ga jemljem kot primer iz dveh razlogov: z ene strani, da bi pokazal nezadostnost teh določil, z druge pa, da bi sesul tipično prisvajalno shemo postmodernizma tako, da se mu tako rekoč izmaknejo tla pod nogami.

290

Kako pa naj ocenimo »modernega« Husserla, vojvodo subjektivizma in eidetske in stroge filozofije, ko ta izrecno izjavi, da se je treba znebiti dogmatičnih tančic in razviti »novo zrenje«? To ne pomeni izvajati *fenomenološko kritiko razuma*, ki naj bi omejevala njegove absolutistične zahteve in razvijala potencialnost intuicije: »Čim manj uma in čim več čiste intuicije« (Husserl 1950, str. 62). Celo Husserl, veliki teoretik subjektivitete 20. stoletja, lahko ponuja kopico nepričakovanih vidikov in še naknadno otežuje določevanje »modernega« razuma in subjektivitete.¹⁷

Pri tem sicer ne smemo zamolčati pojma »transverzalnega razuma«, ki ga omenja Lyotard (Lyotard 1983, str. 283 in sled.) in ki mogoče predstavlja implicitno samokritiko postmoderne, poskus rešiti lastno čast pred nezaobidljivimi zgodovinskofilozofskimi razvidnostmi, obenem pa prizadevanje, da ne bi prišlo do popolnega izrinjenja postmodernega diskurza iz okvira aktualne filozofske refleksije, kot bi nujno zahtevalo radikalno odklanjanje razuma in subjektivitete. Poskus odpreti se razumu je nedvomno pozitiven, taka pa ni njegova umestitev, že spet v duhu prehoda k postmoderni dobi. Če »transverzalni razum« razpira polje diskusije o oblikah razuma, pot k iskanju novih oblik seveda ostaja odprta, če pa naj bi pomenil golo preseganje in torej opušcanje novoveške umnosti, se ta pot nujno zapre.

¹⁷ Analizo dvoumnosti novoveškega pojma subjektivitete je izpeljal Ruggenini 1990.

Z zgoraj navedenimi primeri imam namen zagovarjati tezo, da postavke, ki bi jih Marquard razumel kot »kompenzacijo« za racionalizacijo, za prevlado razuma in za idejo subjekta, niso nastale znotraj smernice, ki bi bila izrecno nasprotna modernemu racionalizmu, še manj pa z razmišljanjem postmodernistov, marveč so del tistega, čemur bi lahko s Habermasom rekli »filozofski diskurz moderne« (Habermas 1985). Gre za to, da sledimo hermenevtični niti množstva, saj se z razodevanjem multipolarnosti tega »diskurza« jasno pokažejo tudi meje postmodernizma. Ne samo to: z vztrajanjem pri taki notranji množstvenosti pridemo celo do oblikovanja nove podobe novoveškega, ki je bolj ustrezna njegovi dejanski kompleksnosti. Kakor ugotavlja Giddens, »moderna ne preseneča samo zaradi krožnosti uma, marveč je skrivnostna ravno zaradi narave te krožnosti«.¹⁸

Marquard meni, da postmoderno ni »nasprotje modernega«, ampak da skupaj s temeljnim jedrom moderne (racionalizacijo) tvori kompleksno celoto novoveškosti (Marquard 1986a, 1986b). Osebnostno menim, da to stališče ima pozitiven in negativen aspekt. Pozitivno – in tudi najpomembnejše – je, da ne ustvarja umetnih prelomnic med teoretičnimi nagnjenji, ki so sicer med sabo različna, a vendar medsebojno povezana: na primer, antiracionalizem in racionalizacija ne nastajata na popolnoma heterogenih območjih, marveč prav v medsebojni razliki pripadata območju zahodnega filozofskega mišljenja. Negativno – pa tudi zanemarljivo – je, da so z upravičevanjem dialektičnega razmerja med moderno in postmoderno slednji pač pripisane teoretične stvaritve, ki so dejansko že pripadale novoveškosti. Problem seveda ni natančno določevanje očetovstva, marveč je osnovnega pomena za to diskusijo, da določimo mesta, načine, oblike in učinke številnih temnih ali premalo raziskanih področij, v katerih se pojavljajo motivi, ki niso v sozvočju z vladajočo smernico v moderni (ta pa, ponavljam, ni v sebi enotna, marveč izraža pluralnost glasov).¹⁹ Navsezadnje smemo reči, da je postmodernizem le še en »-izem«, bolj kot določilo neke dobe je proizvod nekaterih zamisli, ki so se razvile v nekaterih nam bližnjih fazah novoveškosti.

B) Postmoderna torej kot del moderne? Skušajmo proučiti to hipotezo s pomočjo nekega primerčka, se pravi sledeče Rortyjeve izjave: »Oblika filozofije, ki izhaja iz Rusella in Fregeja, je prav tako kot Husserlova fenomenologija

¹⁸ Giddens 1993, str. 49. V zvezi s pluralnostjo razuma in kritiko postmodernizma prim. Volpi 1990.

¹⁹ Pregled številnih teoretičnih smernic, ki so prisotne v novoveškosti, nudi Galli 1990.

preprosto še en poskus ohranjanja filozofije na mestu, kamor jo je želel Kant postaviti: namreč kot sodnika drugih področij kulture na podlagi njenega posebnega spoznanja temeljev teh področij« (Rorty 1979, str. 7).

V tej izjavi je po mojem mnenju nametan dobršen del postmoderne ne-
 sporazuma. Kot prvo, v njej odkrivam usodno netočnost, ki ustvarja velike
 nesporazume. Tu prihaja do istovetenja klasične logicistične in analitične filo-
 zofije s Husserlovo fenomenologijo, tema različnima smernicama pa je pri-
 pisana ista zahteva po utemeljevanju. Gre za perspektivistično napako, ki jem-
 lje sapo tisti refleksiji, ki naj bi se ravno iz te postavke razvila. Drugič, v
 Rortyjevi izjavi vidim nesporazum bolj splošnega značaja, ki neposredno iz-
 haja iz nakazanega zgrešenega razumevanja fenomenologije: Rorty izraža pre-
 pričanje, da so vse filozofije utemeljevalne, kolikor priznavajo prednost filo-
 zofskega področja kot domnevnega ključa do razumevanja sveta. To pa ni
 točno, saj privilegiranje filozofske poti še ne pomeni avtomatičnega vzpo-
 stavljanja metafizike z dogmatičnimi temelji. Tretjič, Rorty izraža prepričanje,
 da je fenomenologija utemeljevalno mišljenje, ki naj bi opravičevalo supe-
 riornost filozofije. S tem pa se ne zaveda treh odločilnih potez fenomenologije:
 a) fenomenologija se skuša ravno znebiti vsakršnega utemeljevalno narav-
 nanega predsodka, kolikor skuša podvreči kritiki sleherno znanstveno-meta-
 fizično tezo, in b) da dosledno in radikalno razvijanje fenomenološke *epoché*
 zavrača vsakršen temelj in ohranja edinole tisto subjektivno transcendentalno
 plast, ki onstran vsakega temelja predstavlja nujen pogoj človekovega bivanja.

292

Ortega y Gasset, ki je prav gotovo nasprotnik utemeljitvene naravnosti meta-
 fizike (z drugih vidikov je zelo kritičen tudi do racionalistične težnje in do
 racionaliziranja sodobnega znanstvenega mišljenja), je v sledi drugega misleca
 nad vsakim sumom, namreč Diltheyja, pokazal, da je možno in potrebno rela-
 tivizirati vse, kar je človeško, razen samega *dejstva* človekovega bivanja (v
 fenomenološkem besedišču, *dejstva* transcendentalne subjektivitete).²⁰ Sled-
 njič se Rortyjeva kritika ne zaveda, da prioriteta, ki jo Husserl pripisuje filo-
 zofiji, implicira *odgovornost* (in torej dejanje ponižnosti), ki jo filozof-feno-
 menolog prevzema do sveta.

V zvezi s postmodernizmom je treba poudariti dve lastnosti, ki sta značilni za
 Rortyjevo stališče.

²⁰ Za interpretacijo Diltheyjevega položaja glede na postmodernistične diskurze prim. Fellmann 1991, str. 26; str. 92 in sled.

I) Rorty se ne strinja z Baudrillardom, po katerem je postmoderna doba primerljiva s »stanjem po orgiji«, ko so vse odrešitvene strategije naše kulture dosegle vrh. Rorty ne priznava niti ene od posledic tega stališča, namreč ukinitve subjekta. Za Baudrillarda ne obstaja več odgovorni subjekt, marveč obstaja le gola »simulacija«, simulaker brez orientacije (Baudrillard 1981). To pretiravanje je posledica dolgoletnih teoretskih prizadevanj, ki so bila v nekaterih pogledih – to je treba priznati – izredno pomembna. Tudi sam Rorty je bil pri tem soudeležen, eden od njihovih pomembnejših zagovornikov pa je bil Foucault. »Zapuščanje subjekta«, kot ga teorizira Foucault, predstavlja tipično postmoderno pojav: »izobčenje človeka iz diskurza« pomeni zavračanje tistega, kar je sam označil kot tradicionalne epistemske prakse oblasti in kar je impliciralo tudi postopno ukinjanje subjekta kot (etičnega in gnoseološkega) mesta odgovornosti (Foucault 1966). Pri številnih postmodernistih (npr. Baudrillardu, Lyotardu, Derridaju) je bila ta posledica tudi izpeljana. Tu se ni več mogoče vrniti nazaj. Pri drugih pa, recimo pri Rortyju (in tudi v nekaterih Derridajevih stališčih), diskurz ni tako izključujoč, bolj je odprt za dialog in argumentacijo. Tudi zaradi svoje analitično-pragmatistične izobrazbe Rorty priznava pojem subjektivitete (formalni subjekt prava, praktični subjekt morale, konkretni subjekt družbe itd.) in ga prediskutira v zvezi z družbenokulturnimi ustanovami. Ameriška debata o liberalizmu (Rawls, Dworkin, sam Rorty itn.) namreč ne dopušča obračunavanja s subjektom po hitrem postopku.

II) Rorty je torej najprej zagovorjal besedo »postmoderna« in njene teoretične implikacije, pred kratkim pa je izjavil, da je bil ta izraz »prepogosto rabljen in je dvignil več prahu, kot bi bilo potrebno. Najbolje je, da v Heideggru in Derridaju vidimo le postničejanca in jima dodelimo mesto v pogovoru, ki gre od Descartesa preko Kanta in Hegla do Nietzscheja in še čez, kot pa da v njiju vidimo misleca, ki razpirata novo pot in prinašata temeljne novosti« (Rorty 1991, str. 1–2). Rortyjevo stališče je jasno: postmodernizem tvega, da se sprvrže v prikazen samega sebe in tistega, kar je hotel doseči (diskontinuiteta glede na moderno), zato se je treba distancirati od tega gibanja. Rorty se zaradi oznake postmoderna čuti utesnjenega, preveč vezanega in omejenega: želi biti Rorty in nič drugega. Pa vendar ni dvoma, da Rorty poudarja diskontinuiteto glede na moderno, prelom s prejšnjimi filozofskimi oblikami, tudi s tistimi iz 20. stoletja, ki se ne navdihujejo pri enakem proti-modernem načrtu. V tem pogledu še vedno ostaja postmodernist. Njegov pozitivni in značilni prispevek je raziskovanje prednosti in pomanjkljivosti postmoderne. Primer za to je poskus ohraniti neko stališče, ki niha med zagovorom moderne (Habermas) in apologijo postmoderne (Lyotard).²¹

Če se sedaj vrnemo k »površnosti«, ki jo je Rorty zagrešil na škodo fenomenologije, je treba pripomniti, da je osvoboditev od predsodkov sicer res eno od temeljnih prizadevanj razsvetljenskega načrta, fenomenologija pa pride do tega le delno po razsvetljensko-racionalistični poti: potencial, ki omogoča razkrinkavanje in razkrivanje dogem, ki omejujejo svobodno presojo, namreč nastaja znotraj intuicionističnega načina mišljenja. Jasno je, da ni dopustna interpretacija, ki bi v fenomenološki metodi ugledala dogmatične temelje, pa vendar, interpretirati to metodo kot obliko racionalizma pomeni izneveriti se Husserlovemu izvornemu namenu. Pri Husserlu je treba namreč natančno razlikovati med horizonti deskripcije in jedrom metode. Ko Husserl trdi, da »zamiselnost univerzalne znanosti, ki bi bila sposobna vključiti v lastno neskončnost vsako možno spoznanje, [...] ta drzna zamisel, postane merodajna zamisel novoveškosti« (Husserl 1954, § 33), sicer odobrava ponovno seganje po izgubljenem razumu, vendar bi si nikoli ne drznil spremeniti epohé – se pravi destrukcijo predsodkov – v racionalistično orodje. Pred sabo ima predvsem neko *preново kritičnega* razuma, ki bi omogočila novo *kritiko* razuma, primerno stvarnosti našega časa, ki je pravzaprav različna od tiste z začetkov novoveškosti in tudi tiste iz prvih desetletij 20. stoletja, različna z zgodovinskega, družbenega, političnega, eksistencialnega in celo fizično-biološkega vidika. Če so podobe sveta pravzaprav interpretacije našega sveta, ko se svet spremeni – se pravi, ko se svet preoblikuje, ker se je spremenilo tisto, kar o njem vemo – , tedaj se mora najbrž spremeniti tudi filozofska interpretacija sveta. Zato se zdi, da je *metoda* najbolj zanesljiv pripomoček za orientacijo v svetu, celo bolj zanesljiva in fleksibilna je od zaupanja v rabo razuma. Zaradi te prioritete metode – ki v fenomenološkem smislu nastaja iz narave zadev samih – smemo opredeliti Husserlov pojem razuma z oznako *problematična umnost* ali tudi »razširjena umnost« (prim. Merleau-Ponty 1960, str. 145). Gre za *fenomenološki* razum, ki daleč presega svoje tradicionalne meje, ne na valu racionalističnega imperializma, marveč iz želje, da bi se razum odprl raznim načinom in izkustvom mišljenja. Tudi *odgovornost* postane pozitivna poteza razuma, če jo dojamemo kot poziv k stalnemu in sprotnemu preverjanju nalog in možnosti razuma. Fenomenologija vodi do utelešenja abstraktne ideje v etično-praktičnih, individualnih in intersubjektivnih oblikah, s tem pa preobrazi razum v svet življenja: na tej točki bo pridobila novo razsežnost.

²¹ Prim. Rorty 1984. K Rortyjevememu mestu v postmodernem gibanju in sodobni filozofiji sploh prim. Hottos, Weyemberg 1994.

Husserlov primer izpričuje, da je Rortyjeva interpretacijska površnost do fenomenologije samo simptom bolj splošne – in preveč nestrpne – likvidacije racionalnosti in subjektivitete. Tu nimam namena orisati nekaterih Rortyjevih (sploh pa postmodernih) nesporazumov, marveč bi rad pokazal na to, da so nekatere temeljne motive postmodernizma že izoblikovali misleci, ki mimo medsebojnih zgodovinskih in vsebinskih razlik pripadajo tradiciji novoveškosti. Zauzavil sem se pri Husserlovem primeru, saj je Husserl predstavnik neke misli, ki jo mora postmodernizem na lastno škodo zavračati, pravzaprav zato, ker si je ne more prisvojiti. V »modernem« Husserlu namreč zasledimo motive, ki jih postmodernizem tematizira tako ali drugače, s to razliko, da Husserl ponuja drugačne rešitve, v katerih ključni vlogi razuma in subjekta nista nikdar odpisani.

Strinjam se z Marquardom, ko ta opredeljuje postmoderno kot »del moderne«, kot teoretično pot, ki ni, če smemo temu tako reči, »post-«, marveč »intra-moderna«. Nagibal bi se torej k umestitvi postmodernističnega diskurza med gube modernega, ne spuščal pa bi se v odobravanje dialektike moderno/post-moderno, ki bi z ene strani bila preveč shematična, z druge pa bi implicirala priznanje, da je postmodernizem epohalen dogodek. Dialektika seveda obstaja, vendar ostaja nekaj notranjega sami moderni.

C) Filozofska doba je torej moderna. Problemi so problemi moderne; rešitve nihajo znotraj meja moderne. Torej ni problemov? Ne, problemi so, vprašanja obstajajo, ostajajo odprta in pričakujejo rešitve, ki s svoje strani spreminjajo same probleme, in tako naprej.

Vprašanje ni kak umišljen ali formalen sprehod izven meja moderne; vprašanja so sami problemi, kolikor so temeljne dileme človekovega življenja, s katerimi se filozofija sooča, a jih ne omejuje na sebe. Ne govorim o »nedokončanem« načrtu, ker po mojem mnenju moderna ne predstavlja pojmovne in pragmatične strukture tradicionalnega teleološkega tipa, ki bi se torej lahko dovršila in ki se po Habermasovem mnenju ni docela uresničila in ostala tako »nedokončana«. Interpretiral bi jo kot teleološko strukturo paradoksalne vrste in brez nekega konca, kot strukturo, ki jo oživlja neprenehna in samoustvarjalna zgodovinskost. Prav tako paradoksalna je teza – ki je diametralno nasprotna moji tezi po obliki, a ji je bistveno sorodna po vsebini – Bruna Latoura, po kateri moderna ni nikoli obstajala. Latour uvaja novo teorijo odnosa med naravo in kulturo, pri tem pa kritizira tako moderno kot postmoderno (prim. Latour 1994). Govorim

torej o neskončnem in neizčrpnem načrtu, saj dejstvo, da ni nekega možnega zaključka, pomeni, da je treba probleme moderne vselej na novo prediskutirati in prenavljati v sklopu nenehnega toka sprememb. Naj navedemo samo en primer: Kako je mogoče reči, da je vprašanje subjekta izčrpano oziroma zaključeno? Ali da lahko razum spravimo stran? Dileme subjekta in razuma najdevajo vselej različne in vedno nove rešitve, zaradi tega pa se kot problemi ne izčrpajo.

Primer napetosti v moderni je tisto, čemur bi smeli reči *primer Heidegger*. Heidegger je nedvoumno nezaupljiv do novoveške misli in mogoče celo očitno nasproten nosilnemu teoretičnemu ogrođju novoveške misli, se pravi racionalnemu mišljenju, ki ga sam imenuje »računajoče mišljenje«. Marsikje omenja prestajanje (*Überwindung*) moderne kot pogoj in hkrati kot izid nove miselne drže. V *Prispevkih k filozofiji (Beiträge zur Philosophie)* izrecno navaja »konec novoveškosti« (*Ende der Neuzeit*), ki ga lahko dosežemo s sproščanjem »novega mišljenja«, iz katerega bi lahko izšel »drugi začetek« (Heidegger 1989, str. 134). Iz tega pa nikakor ni mogoče sklepati, tako kot nekateri njegovi razlagalci, da je Heidegger eden od utemeljiteljev postmoderne. Njegov odnos do novoveškosti je kritičen, pa vendar v njegovi misli skoraj ni elementov, ki bi jih bilo mogoče organsko vključiti v teoretične okvirje postmoderne. Heideggerja lahko tudi prikažemo kot postmodernista, pa vendar ta izjava še ni dokaz. Kvečjemu je Heidegger »antimoderen«, to pa še ne pomeni, da je postmoderen. Antimoderna je njegova kritika tehnoznanosti, prav tako kot je antimoderna tudi konzervativna drža določene kulturne kritike na prehodu iz devetnajstega v dvajseto stoletje. Zdi se mi, da ju ne smemo opredeliti kot postmoderni držji (glede tehnoznanosti in postmoderne prim. Zimmerli 1988). Postmoderniziranje Heideggrove misli nedvoumno izpričuje visoko interpretativno veščino, pa tudi pomanjkanje teorične korektnosti – ne nanašam se na filološko natančnost, marveč na odgovarjanje stvari sami, tako kot jo je sam mislec zahteval. Heideggrov antimodernizem je poleg tega tudi oblika njegove kritike tradicije. Po Heideggro je treba preseči *celotno* filozofsko tradicijo. Smeli bi tudi reči, da je po njegovem mnenju vsa tradicija »novoveška«. Čeprav ločuje epohe, Heidegger ne razlikuje med tradicijo in novoveškostjo, kolikor sta obe zaznamovani s pozabo biti. Njegovo napadanje tradicije je tako korenito in vsestransko, da bi lahko prizadelo tako moderno kot postmoderno. S Heideggrovega vidika postmoderne nikakor ni mogoče opredeliti kot »mišljenje biti« v ožjem smislu. S Heideggrovega stališča postmoderna ni drugo kot oblika tradicije (mar postmodernisti pravzaprav ne razglašajo, da gre za uporabo

nekaterih posameznih elementov, ki so nekako nametani po izročilu?). Zato pa smemo sklepati, da je bil Heidegger zanesljivo antimoderen, danes pa bi prav tako dobro mogel biti anti-postmoderen (prim. Ferry, Renaut 1988). Navsezadnje ga izvornost njegovega mišljenja biti (*Seinsdenken*) postavlja onkraj moderne in postmoderne, pa tudi onkraj njune morebitne dialektike ter kvečjemu razodeva neko bližino s fenomenološko miselno naravnostjo in s Husserlovo interpretacijo moderne (prim. Held 1985).

Za zaključek bi rad navedel primer neskončne in neizčrpane dinamike moderne s pomočjo proučevanja pojma *odgovornosti subjekta*. Derrida in drugi zagovarjajo, da je eden od zastarelih vidikov novoveške tradicije in Husserlove misli sredinska vloga filozofije in Husserlova predstava filozofa kot »funkcionarja človeštva«. Govori se – kot zagovarja Lyotard in kot bi morda zagovarjal tudi Rorty –, da filozofov-funkcionarjev človeštva ne potrebujemo več, saj so filozofi izumrli, človeštvo pa je le prazen pojem. Zoper to trditev in v prid ponovnemu odstrtju filozofove vloge v *človeštvu in za človeštvo*, bi predlagal ponovni premislek pojma odgovornosti v obzorju etike, ki bi prenovila subjektivistične predpostavke tradicije moderne in jih dopolnjevala z resničnim razumevanjem drugega in drugosti, kakršnega pravzaprav v novem veku ni bilo. Fenomenološka misel utira pot k pojmovanju filozofije kot prevzemanja odgovornosti. Ta predlog naj ne bi odseval piramidalne hierarhične sheme z vrhom v filozofiji kot stroki. Fenomenološka metoda ne daje prednosti filozofiji kot taki, marveč postavlja filozofsko razmišljanje v službo teleološkega ideala odgovornosti in medčloveškega ter medkulturnega sporazumevanja (Prim. Husserl 1924; 1954).

Pojem odgovornosti implicira hierarhijo. Ta pa ne izhaja iz samorazglaševanja ali iz sposobnosti prevladati nad drugimi, marveč iz intersubjektivne vrednosti sodelovanja. Ni vsa filozofija sposobna prevzemanja te naloge, filozofiranje ni zadosten pogoj odgovornosti. Zaradi svojega odnosa do drugosti se fenomenologija predstavlja kot filozofska misel z visoko stopnjo odgovornosti. Filozofiranje ni isto kot branje dobre knjige ali poslušanje dobre glasbe: bivanjska soudeležnost, ki se sprošča v filozofiji, mora doseči okrožje individualne odgovornosti in se mora preoblikovati v intersubjektivno prakso, v *vajo v odgovornosti*. Menim, da se je mogoče strinjati z Rortyjem in z drugimi, ki zagovarjajo, da filozofija ne sme zahtevati nič onkraj same sebe in da zatorej ne sme stremeti po določevanju prakse družbenopolitičnega življenja. Ko se tega loti, tvega katastrofo. Fenomenološke podmene pa ni mogoče opredeliti s

temi kategorijami: Husserlov uvid destrukurira tradicionalne hierarhije (ki temeljijo na enačbi: več racionalnosti = več moči) in razpira nove prostore mišljenja v moderni.

Ista fenomenološka napetost, ki oživlja filozofsko refleksijo, se lahko razvije v politično obravnavo. Politični postmodernizem je pokazal določeno nezaupljivost do novoliberalističnih političnih sistemov, ki jih je obsodil kot gole naslednike zastarelega novoveškega ideala liberalizma. Zelo na kratko: presežek racionalnosti, ki ga srečujemo v novoveških teorijah demokracije, naj bi se zrcalil v prekomerni racionalizaciji današnjih novoliberalnih demokracij. Ker je sodobni liberalizem bil enakovreden ali poistoveten s kolonializmom, če ne celo z imperializmom, se zdi, da je preoblikovanje liberalizma v smeri demokracije množice ena od središčnih točk političnih implikacij postmodernizma. Obstaja pa tudi sredinska točka srečevanja med moderno in postmoderno, se pravi obramba svobode. Kje pa domuje svoboda? Ima svoboda svoj dom? V primeru, da bi hoteli odgovoriti pritrdilno, kje naj ga iščemo? »Bodočnost svobode«, tema, o kateri se je pred kakim letom izprašal Arno Baruzzi (prim. Baruzzi 1994), je možna samo v obliki, ki bi sprejela in predelala etično-politični navdih moderne – *v tem smislu pa so sprejemljivi tudi postmodernistični vzgibi*. Svoboda lahko ima bodočnost, samo če je utemeljena na zahodnem liberalizmu in na interkulturalnosti, se pravi na pravicah kultur, ki lahko nastajajo in se razvijajo samo v okviru kulture pravic. V tem prostoru se razlike med moderno in postmoderno začenjajo brisati, saj je obramba svobode skupna skrb. O bodočnosti ne vemo nič zanesljivega, to pa ne pomeni, da si je ne smemo predstavljati, še manj pa, da nam je dovoljeno prezirati sedanost.²²

298

V tem smislu bi spet poudaril pomembnost predloga, ki ga Ricardo Maliandi navaja v svoji bogati in izzivalni knjigi, namreč »opustiti postmoderno« v prid komunikacijske etike, utemeljene na tradiciji novoveške svobode (Maliandi 1993, str. 173 in sled., str. 199 in sled.). Tudi na podlagi tega predloga lahko pridemo do razprtja prostora, ki sem ga na začetku pričujočega sestavka poimenoval »post-postmoderen« in ki bi ga na koncu lahko imenovali tudi »in-tramoderen«. Pri tem se moramo vedno spomniti, da so to le oznake oziroma poimenovanja konkretnih problemov. Vsekakor ne smemo pozabiti, da ne gre

²² Kar zadeva razmerje med postmoderno in politiko prim. Baumann 1991; Dubiel 1985; Giddens 1993; Habermas 1985; Kondylis 1991; Tenbruck 1989 (slednji razume moderno kot kulturno socializacijo). Predstavniki marksistično nastrojene kritike je Callinicos 1989.

za časovne predpone (post-, intra-), marveč zgolj za prostorske oznake (prim. Simons, Billig 1994; Steffens 1992).

Moj predlog torej noče zavračati filozofskega postmodernizma, marveč si želi soočenja z njegovimi tezami in pokazati, da je njihovo »moderno« izhodišče tudi njihovo stečišče. Šibke točke postmodernizma niso toliko v njegovi kritiki moderne, marveč v nepriznavanju, da so to kritiko pred njim že razvile številne toretične dinamike znotraj moderne. Pa vendar, tudi »po« postmodernizmu je soočenje glede vprašanj razuma in subjektivitete še vedno odprto. Na tem mestu bi bilo primerno navesti zaključke in sestaviti povzetke. Pa vendar, da bi se moj nastop ne zdel preveč asertoričen, bi skušal *ne podati zaključka* in s tem dopustil možne odgovore in možnost odgovoriti na te odgovore. Poskusil bi torej pustiti odprto razpravo in s tem pripraviti prostor za razprto in neskončno hermenevotiko moderne, umeščeno v bistveno končnost, ki zaznamuje naše človeško življenje.

Prevedel Jan Bednarik

LITERATURA

- Baruzzi, A., *Die Zukunft der Freiheit*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1994.
- Baudrillard, J., *Simulacres et simulations*, Ed. Galilée, Paris, 1981.
- Baumann, Z., *Modernity and Ambivalence*, Polity Press, London-Oxford 1991.
- Baumgartner, H. M., *Endliche Vernunft. Zur Verständigung der Philosophie über sich selbst*, Bouvier, Bonn, 1991.
- Bell, D., *The Coming of Post-Industrial Society*, New York, 1973.
- Berman, M., *The Experience of Modernity*, Simon & Schuster, New York, 1982.
- Berti, E., *Le vie della ragione*, Il Mulino, Bologna, 1987.
- Beyme, K. von, *Theorie der Politik im 20. Jahrhundert: von der Moderne zur Postmoderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1991.
- Blumenberg, H., *Die Legitimität der Neuzeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1966.
- Blumenberg, H., *Säkularisierung und Selbstbehauptung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1974.
- Boeder, H., *Das Vernunft-Gefüge der Moderne*, Alber, Freiburg-München, 1988.
- Bruder, K.-J., *Subjektivität und Postmoderne: der Diskurs der Psychologie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993.
- Bürger, Ch., Bürger, P. (Hg.), *Postmoderne: Alltag, Allegorie und Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993.
- Callinicos, A., *Against Postmodernism. A Marxist Critique*, Polity Press, London-Oxford 1989.
- Casullo, N. (a cura di), *El debate modernidad posmodernidad*, Puntosur, Buenos Aires, 1989.
- Cristin, R., »Recenti pubblicazioni sul tema della soggettività«, v: *aut aut*, 245, 1991, str. 133–145.
- Cristin, R. (ur.), *Razón y Subjetividad. Después del Postmodernismo*, Almagesto, Buenos Aires, 1998.
-

- Deleuze, G., *Le pli. Leibniz et le Baroque*, Editions de Minuit, Paris, 1988.
- Derrida, J., *D'un ton apocaliptique adopté naguère en philosophie*, Ed. Galilée, Paris, 1983.
- Dubiel, H., *Was ist Neokonservatismus?*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985.
- Eifler, G., Saame, O. (Hg.), *Postmoderne – Anbruch einer neuen Epoche. Eine interdisziplinäre Erörterung*, Passagen Verlag, Wien, 1990.
- Fellmann, F., *Symbolischer Pragmatismus. Hermeneutik nach Dilthey*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1991.
- Ferry, L., Renaut, A., *Heidegger et les modernes*, Grasset, Paris, 1988.
- Foucault, M., *Les mots et les choses*, Gallimard, Paris, 1966.
- Gadamer, H.-G., *Postmoderne und das Ende der Neuzeit?*, Audiokassette, Carl Auer, Heidelberg 1992.
- Galli, C. (ur.), *Logiche e crisi della modernità*, Il Mulino, Bologna, 1990.
- Gamm, G., »Das metaphorische Selbst«, v: Georg-Lauer 1992.
- Gellner, E., *Reason and Culture. The historic Role of Rationality and Rationalism*, Blackwell, Oxford, 1992.
- Georg-Lauer, J. (Hg.), *Postmoderne und Politik*, Ed. Diskord, Tübingen, 1992.
- Giddens, A., *The Consequences of Modernity*, Polity Press, London-Oxford 1993.
- Habermas, J., »Die Moderne – ein unvollendetes Projekt«, in *Kleine Politische Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1981, str. 444–464.
- Habermas, J., *Der philosophische Diskurs der Moderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985.
- Habermas, J., *Die neue Unübersichtlichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1985.
- Harvey, D., *The Condition of Postmodernity*, Blackwell, Oxford, 1989.
- Heidegger, M., *Beiträge zur Philosophie*, hrsg. von F.-W. von Herrmann, Gesamtausgabe Bd. 65, Klostermann, Frankfurt am Main, 1989.
- Held, K., »La diagnosi fenomenologica dell' epoca presente in Husserl e in Heidegger«, v: Signore, M. (ur.), *Husserl. La »Crisi delle scienze europee« e la responsabilità storica dell' Europa*, Angeli, Milano, 1985, str. 125–142.
- Heller, A., Feher, F., *The Postmodern Political Condition*, Polity Press, Oxford, 1989.
- Hempfer, K. W. (Hg.), *Poststrukturalismus – Dekonstruktion – Postmoderne*, Steiner, Stuttgart, 1992.
- Hotois, G., Weyembergh, M. (éd.), *Richard Rorty. Ambiguïtés et limites du postmodernisme*, Vrin, Paris, 1994.
- Hume, D., *Treatise of Human Nature*, Edinburgh, 1739–40.
- Husserl, E., *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, hrsg. von W. Biemel, Husserliana Bd. VI, Nijhoff, Den Haag, 1954.
- Husserl, E., *Die Idee der Phänomenologie*, hrsg. von W. Biemel, Husserliana Bd. II, Nijhoff, Den Haag, 1950.
- Husserl, E., »Erneuerung als individuelle ethisches Problem« in *The Kaizo* (1924), rist. in E. Husserl, *Aufsätze und Vorträge (1922–1937)*, hrsg. von Th. Nenon und H. R. Sepp, Husserliana Bd. XXVII, Kluwer, Dordrecht, 1989, pp. 24–42.
- Huyssen, A., »Mapping the Postmodern«, v: *New German Critique*, 33, 1984, pp. 5–52.
- Huyssen, A., Scherpe, K. (Hg.), *Postmoderne. Zeichen eines kulturellen Wandels*, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, 1986.
- Kamper, D., van Reijen, W., *Die unvollendete Vernunft. Moderne versus Postmoderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.
- Kant, I., *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784), v: I. Kant, *Werke*, hrsg. von W. Weischedel, 12 Bde., Insel, Frankfurt am Main, 1964, Bd. XI, p. 52–61.

- Kemper, P. (Hg.), »Postmoderne« oder der Kampf um die Zukunft, Fischer, Frankfurt am Main 1991.
- Klotz, H., *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart 1960–1980*, Braunschweig-Wiesbaden, 1984.
- Kondylis, P., *Die liberale Moderne und die massendemokratische Postmoderne*, Akademie Verlag, Berlin 1991.
- Konersmann, R., »Vom Risiko der Positivität. Philosophieren nach dem Tod des Subjekts«, v: *Philosophische Rundschau*, 3, 1992, p. 214–235.
- Koslowski, P., Spaemann, R., Löw, R. (Hg.), *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*, VCH, Weinheim, 1986.
- Jencks, Ch., *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, London, 1977.
- Latour, B., *Wir sind nie modern gewesen*, Akademie Verlag, Berlin 1994.
- Leibniz, G. W., *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*, 1703–04 (Amsterdam 1765).
- Liotard, J.-F., *La condition postmoderne*, Editions de Minuit, Paris, 1979.
- Liotard, J.-F., *Le Différend*, Editions de Minuit, Paris, 1983.
- Maldonado, T., *Il futuro della modernità*, Feltrinelli, Milano, 1987.
- Maliandi, R., *Dejar la posmodernidad*, Almagesto, Buenos Aires, 1993.
- Mari, G. (a cura di), *Moderno-postmoderno: soggetto, tempo, sapere nella società attuale*, Feltrinelli, Milano, 1987.
- Marquard, O., »Nach der Moderne«, v: KOSLOWSKI, SPAEMANN, LÖW (Hg.) 1986, str. 45–54.
- Marquard, O., *Apologie des Zufälligen*, Reclam, Stuttgart, 1986a.
- Matamoros, B., »Apostillas a Georg Simmel«, v: *Cuadernos Hispanoamericanos*, 539–540, 1995, str. 246–250.
- Meier, H. (Hg.), *Zur Diagnose der Moderne*, Piper, München-Zürich 1990.
- Menke, Ch., Seel, M., *Zur Verteidigung der Vernunft gegen ihre Liebhaber und Verächter*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993.
- Merleau-Ponty, M., *Signes*, Gallimard, Paris, 1960.
- NACCI, M., »Quelli che vengono dopo gli ultimi«, v: *I viaggi di Erodoto*, 1, 1987, str. 126–139.
- Nagl-Docekal, H., Vetter, H. (Hg.), *Tod des Subjekts?*, Oldenbourg, Wien, 1987.
- Newman, Ch., *The Post-Modern Aura*, Indiana University Press, Evanston, 1985.
- Richter, E., *Der Zerfall der Welteinheit. Vernunft und Globalisierung in der Moderne*, Campus, Frankfurt am Main 1992.
- Rorty, R., *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton University Press, Princeton (N.J.), 1979.
- Rorty, R., »Habermas, Lyotard et la postmodernité«, v: *Critique*, 442, 1984, str. 173–198.
- Rorty, R., *Essays on Heidegger and Others. Philosophical Papers II*, Cambridge University Press, Cambridge (Mass.), 1991.
- Rossi, P., *Paragone degli ingegni moderni e postmoderni*, Il Mulino, Bologna, 1989.
- Ruggenini, M., »Ambivalenza del moderno. Il principio di soggettività tra crisi e conciliazione«, v: *Paradigmi*, 22, 1990, pp. 101–134.
- Sakai, K., »Der Subjektbegriff in Ost und West. Eine Reflexion im Ausgang von Leibniz«, v: Cristin, R. (Hg.), *Leibniz und die Frage nach der Subjektivität*, Steiner, Stuttgart, 1994, str. 63–82.
- Sarlo, B., *Figuras de la vida posmoderna*, Ariel, Buenos Aires 1992.
- Serres, M., *Le système de Leibniz et ses modèles mathématiques*, P.U.F., Paris, 1968.
- Simons, H. W., Billig, M. (eds.), *After Postmodernism*, Sage Press, London 1994.
- Steffens, A. (Hg.), *Nach der Postmoderne*, Bollmann Verlag, Wien 1992.

- Tenbruck, F., *Die kulturellen Grundlagen der Gesellschaft. Der Fall der Moderne*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1989.
- Touraine, A., *La société post-industrielle*, Paris, 1969.
- Turner, B. S. (ed.), *Theories of Modernity and Postmodernity*, Sage Press, London 1990.
- Van der Loo, H., Van Reijen, W., *Modernisierung (Projekt und Paradox)*, DTV, München 1992.
- VAN REIJEN, W., »Moderne versus postmoderne politische Philosophie. Habermas und Lyotard«, v: Marotzky W., Süinker, H. (Hg.), *Kritische Erziehungswissenschaft*, VCH, Weinheim 1992.
- Vattimo, G., *La fine della modernità*, Garzanti, Milano 1985.
- Viano, C. A., »La crisi del concetto di modernità e la fine dell'età moderna«, v: *Intersezioni*, IV, 1, 1984, str. 25–39.
- Vico, G. B., *Principi di Scienza Nuova*, Venezia, 1744.
- Vitiello, V., *Topologia del moderno*, Marietti, Genova, 1992.
- Volpi, F., »Nuova intrasparenza e paradigmi di razionalità nella dialettica di moderno e postmoderno«, v: Barbieri, G., Vidali, P. (ur.), *Metamorfosi: dalla verità al senso della verità*, Laterza, Bari, 1986, str. 160–190.
- Volpi, F., »La ragione o le ragioni? Aristotele e il problema della razionalità filosofica nel dibattito tedesco sul 'postmoderno'«, v: *Paradigmi*, 22, 1990, pp. 135–146.
- Waldenfels, B., *Phänomenologie in Frankreich*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1983.
- Waldenfels, B., »Schatten der Aufklärung. Motive der französischen Philosophie im 20. Jahrhundert«, v: *Information-Philosophie*, 1, 1995, str. 18–27.
- Weiss, J., *Vernunft und Vernichtung. Zur Philosophie und Soziologie der Moderne*, Westdeutscher Verlag, Opladen 1993.
- Wellmer, A., *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985.
- Welsch, W., *Unsere postmoderne Moderne*, VCH, Weinheim 1988.
- Welsch, W., *Wege aus der Moderne*, VCH, Weinheim 1988.
- Zimmerli, W. Ch. (Hg.), *Technologische Zeitalter oder Postmoderne?*, Fink, München 1988.

APRIORIJ SVETOVNOSTI, HERMENEVTIKA VMESNOSTI IN MEDKULTURNOST

1.

303

Kolikor filozofijo že izhodiščno opredeljuje iskanje enotnosti v različnosti, ki ustanavlja smisel evropskosti, lahko ugotovimo, da se je Edmund Husserl s svojim fenomenološkim zasnutkom filozofije vrnil na to izhodišče s ponovnim odstrjem izvirnega filozofskega načina prisvojitve enotnosti v različnosti v *intencionalni strukturiranosti zavesti*. Gre za osnovni fenomenološki faktum, ki ga je formuliral že Husserlov učitelj Franz Brentano v svojih raziskavah o *Psihologiji z empiričnega stališča*, da je sleherni zavest *zavest o nečem*, da zavesti sploh ni, kolikor ni zavest o nečem. Ta formulacija že vključuje predpostavko korelacije uma in resnice, ki se ji bo Husserl izrecno posvetil na podlagi odstrtja intencionalne strukturiranosti zavesti.

Tudi v enem najstarejših filozofskih fragmentov, Parmenidovi poučni pesnitvi o naravi, lahko preberemo, da je isto mišljenje in tisto, o čemer je misel, *tauton d' esti noein te kai houneken esti noema* (DK fr. 8). Platon je v dialogu *Sofist* ugotovil, da zmožnost artikuliranega govora določa prav to, da je govor o nečem (*logos tinos*, 261c–263d). Aristotel pa je v svoji razpravi *O duši* poudaril, da je zaznavanje zmožnost sprejemanja čutnih form brez njihove materije (424a 17), na kar se je tudi izrecno oprl Brentano, ki v tem pogledu navaja še Avguščina, Anzelma in Tomaža Akvinskega.

Vseeno moramo ugotoviti, da so fenomenološka izhodišča in nasledki Husserlovega nauka o intencionalnosti precej različni od tistega, kar je v tem pogledu prispevala grška ali srednjeveška misel, kolikor sta že oblikovali svoj »nauk« o intencionalnosti zavesti, pa tudi od tistega, kar je o intencionalni ineksistenci predmetov zavesti dognal Franz Brentano. Husserl je namreč izhajal iz ovedenja moderne krize evropskega človeštva in iz pripoznanja nujnosti njenega prevladanja. V to krizo sta po njegovem privedli novoveška naturalizacija in historizacija spoznanja, ki sta nekritično predpostavili to, *kar je*, in prezrli intencionalni karakter vsake bitne danosti za zavest. Resnica spoznanja je v skladu z vsakokratno naperjenostjo spoznanja na spoznano vedno podana v korelaciji zavesti in biti. V skladu s tem se v fenomenologiji načeloma ne sprašujemo več po subjektivnim pogojih možnosti spoznanja sveta, saj sleherno spoznanje velja za spoznanje sveta. V ospredje stopi način konstituiranja zavesti kot zavesti sveta, pri čemer karakterji *svetovnosti same* »pogojujejo« zavest v pogledu možnosti njene intencionalne izpolnitve. Lahko govorimo tudi o drugem kopernikanskem obratu pri Husserlu, ki ima tudi svoje kulturno razsežje v tem, da ponovno vzpostavlja konstitutivnost primarnega izkustva sveta.

304

Husserl v svoji filozofiji ni le *izhajal* iz drugačne, krizne situacije evropske moderne, marveč je tudi *dospel* do drugačne kulture filozofskega spoznanja, ki jo usmerja poskus prevladanja krize moderne človeškosti (prim. Husserl 1989). Nobeno spoznanje ne more več nastopati izolirano, marveč je *a priori svetno*. Svetovnost sveta je nov filozofski apriorij vse spoznavnosti, ki kot tak terja poseben način filozofskega mišljenja, hkrati pa tudi temeljito preobrazbo »filozofske kulture« nasploh, kot smo ji že bili priča v 20. st. in kot še vedno ostaja naloga.¹

Kolikor to novo apriornost dojemamo v smislu obnovitvenega zgodovinskega vidika filozofskega mišljenja, se nam tu razkrivajo pomembni *hermenevtični* nasledki Husserlovega nauka o intencionalnosti, ki jih je pripoznal že njegov sodobnik in prijatelj Wilhelm Dilthey. Kot starejši in bolj uveljavljen filozof je Husserlu pripisoval zaslugo, da je s fenomenologijo nakazal možno metodo duhovnih ved in splošne teorije kulture, ki ga je zaposlovala nekaj desetletij in ga je naposled privedla do daljnosežne preobrazbe hermenevtike iz večšine

¹ Na to med drugim opozarjajo tudi avtorji prispevkov v zborniku *Metamorphose der Phänomenologie. Dreizehn Stadien von Husserl aus.* (Sepp 1999.)

razumevanja in razlage v metodo duhovnih ved. Nadaljnje hermenevtične nasledke pa so nato razvili tudi drugi avtorji, Max Scheler, Gustav Špet, Georg Misch, Hans Lipps ter seveda, gotovo najodločilneje, Martin Heidegger, za njim pa tudi Hans Georg Gadamer in Paul Ricoeur. Opraviti imamo torej z zelo prepoznavno filozofsko linijo v filozofiji 20. st., ki je sprožila obsežno diskusijo, v kateri so sodelovali tudi eminentni predstavniki analitične in strukturalistične misli, kritične teorije družbe, eksistencialističnega personalizma itn. Vanjo se je, presegač z golj običajni historični interes, vpotegnilo tudi »prevratne« mislece 19. st., kot so Marx, Kierkegaard, Nietzsche in Freud. To daje slutiti, da se nahajamo pred velikim, morda celo največjim filozofskim problemom, ki ni omejen z golj na določeno filozofsko smer, marveč na sodobno filozofsko situacijo v celoti, kolikor si je v njej postala *vprašljiva filozofija sama* v elementu svojega *logosa*. Prav ta vprašljivost jo je pripravila do *hermenevtičnega dia-loga*, ki se preko različnih modifikacij pa tudi deviacij razvija tudi še danes in predstavlja zgodovinsko pozicijo sodobne filozofije – njen *utemeljujoči pogovor*.²

Tudi grška filozofija je sicer razvila svoj logos kot dialog, pomislimo samo na Platona, vendar je v njenem nadaljnjem razvoju, še prav posebej prek *dialektike*, logika spoznanja vseeno prevladala nad spoznanjem samim, kar bo naposled razkril tudi Nietzsche. Hermenevtični dia-log pa prav v nasprotju s prevladujočo *logiko spoznavanja* poudarja, da je sleherna izjava, ki cilja na resnico, že odgovor na vprašanje in da se vsako spoznanje odpira v seznanjenju s svetom, se pravi s horizontom sveta, kot se prvotno odstira prav z govorico samo. *Svet in govorica* sta prarazsežji hermenevtičnega dialoga. K temu nas neposredno navede prav Husserlovo odstrtje intencionalnosti, kolikor ga privedemo do njegove razvidnosti, ki je poudarjeno konstitutivna v smeri pripoznanja, *da videnje omogoča spoznanje, govorica pa je poudarjeno to, kar daje videti*.

Na kaj odgovarja filozofsko spoznanje in za kaj je odgovorno? To ni spoznavanje kar tako, niti ni metodično zasnovano spoznavanje v smislu znanstvenega raziskovanja, temveč neko bistveno spoznanje, ki pa spet ni z golj spoznavanje bistva nečesa, marveč bistev samih. Filozofsko spoznavanje pomeni – in na to Husserl naveže oznako »fenomenologija« – *zrenje bistev*, kakor

² To med drugim potrjujejo tudi prispevki v zborniku, ki je izšel ob stoletnici rojstva Hansa-Georga Gadamerja, *Hermeneutische Wege. Hans-Georg Gadamer zum Hundersten* (Figal, Grondin, Schmidt, 2000).

sta dovolj sugestivno poudarila že Platon in Hegel. Husserlov fenomenološki poziv »K zadevam samim«, ki ga tudi srečamo že pri teh dveh mislecih iz tradicije, poziva torej k spoznavanju bistev samih ob vodilu problematike intencionalnosti, pri čemer pa se ne zadržujemo več v okvirih novoveške spoznavnoteoretske problematike. Intencionalnosti zavesti ni mogoče zajeti v spoznavnoteoretski relaciji subjekta in objekta, ker je izvorno iz same sebe ven korelativna in zato strukturira nekaj, kar je pred subjektom in objektom, namreč *način*, kako se konstituira sama korelativnost zavesti in predmeta. Specifični karakter te konstituirajoče korelativnosti nas napotuje na fenomenološki pojem fenomena *kot načina, kako se mi nekaj daje v načinu svoje menjenosti*. Beseda »fenomen« ima v svoji običajni rabi hkrati »objektivni« pomen pojava (to je beseda fenomen v grški astronomiji) in »subjektivni« pomen doživljaja. Ne en ne drugi pomen pa ne izpolnjuje fenomenološko izčiščenega pojma fenomena, ki ni dobljen iz poljubne zavestne naravnosti na nekaj oz. določenega doživljajskega akta, marveč iz intencionalne naravnosti zavesti *kot take*, ki uvidi bistvo samo, s tem ko meni nekaj *kot tako*. Način, kako je nekaj menjeno, neposredno opredeljuje to, kar je menjeno. Fenomenološki pojem fenomena lahko podamo v formalnem določilu *nečesa kot takega* oziroma *nečesa kot nečesa*, ki ga filozofija sicer pozna že od Aristotela, pri katerem je osrednje vprašanje vse filozofije formulirano kot vprašanje po *on he on* (Met. 1164a 28). Prav v navezavi na klasični nauk o biti bo Heidegger poudaril, da fenomenologija ne opisuje bivajočega, marveč bit bivajočega. (Heidegger 1997, 64.) Razlikovanje med bitjo in bistvom v fenomenološkem zrenju ni več nosilno, pomembna postane razlika med tistim, kar je v intencionalnosti menjeno, in načinom, *kako* je menjeno, pri čemer menjenega ni mogoče obravnavati ločeno od načina menjenosti. Nekaj se lahko daje zgolj v načinu svoje menjenosti, ta menjenost pa ni nekaj zavestnega, marveč karakterizira način tega, kar zavest meni, kolikor ga meni.

306

Posebej velja omeniti *nevtralni* (v prvotnem pomenu latinskega *ne-uter*, ne en ne drugi) status tako uvidenega bistva v smislu »kot tako«, torej fenomenološkega fenomena, ki ni niti subjektivna zavestna niti objektivna realna danost, vendar pa *bistveno* odpira spoznanje za spoznano in obratno. Na podlagi tega lahko »odmislimo« realno bivanje predmetov fenomenološkega proučevanja, kar seveda ne pomeni zanikanja objektov in objektivnosti spoznanja, kakor se fenomenologiji pogosto neupravičeno očita. Objekt in stvari lahko nastopajo le tako, da »zraven pristopata« subjekt in zavest, to korelativno »stopanje na sceno« je možno le, če ta scena *predhodno že stoji med njima*. Aprio-

rij se torej ne nahaja ne v subjektu ne v objektu, ne v zavesti ne v predmetih, marveč *med* njima, ne smemo ga razumeti niti spoznavnoteoretsko niti ontološko, marveč *dogodevno*, kot način *prehajanja*. Prav v njem se mora usidрати fenomenološko filozofiranje, ki se prav zato kaže kot neko *mišljenje na prehodu* in s tem *posredujoče mišljenje*. Njegovo posredovanje se ne dogaja preko pojma, marveč prehaja skozi sredine tega, kar neposredno obdaja kot svet. Husserl ga je dojel kot dogajanje na način »postavljanja v oklepaj« posebne vrste in ga poimenoval z grškim terminom »*epoche*« (Husserl 1997, 99 in npr.).³

Filozofska raba tega termina je znana že pri grških skeptikih in v grški astrologiji. S tem da ga je prevzel⁴ v svojo fenomenologijo, je Husserl znova povzel sam *ustanovitveni izvor* grške in za njo evropske duhovnosti in kulture. Najočitnejše je to izpovedano v enem najvplivnejših Husserlovih kulturno-filozofskih spisov, njegovem praškem predavanju »Križa evropskega človeštva in filozofija«, kjer ob obravnavi razločitve praktičnega in teoretskega življenja pri Grkih poudari, da je »*epoche* vsakršne prakse vzrasla teorija (univerzalna znanost), poklicana ... na nov način služiti človeku, ki v konkretnem eksistiranju vselej živi najpoprej tudi naravno. To se zgodi v obliki nove *praxis*, *praxis* univerzalne kritike celotnega življenja in vseh ciljev življenja, vseh iz življenja človeštva že vzraslih kulturnih tvorb in kulturnih sistemov ...« (Husserl 1989, 20). *Epoche* po Husserlu sozajema tudi interkulturni vidik te grške ustanovitve evropskega duha: »Tako naravnan opazuje filozof najpoprej mnogovrstnost nacij, lastnih in tujih; vsaka ima svoje okolje, ki ji s svojo tradicijo, svojimi bogovi, demoni, svojimi mitičnimi potencami velja povsem samo-umevno za dejanski svet«. (Ibid., 23.) To seveda zahteva nekoliko podrobnejšo razgrnitev.

Husserl je vpeljal *epoche* v zvezi z možnosti izpostavitve intencionalnega karakterja zavesti, ki je v njeni *običajni*, Husserl bo z razlogom rekel *naravni naravnanosti*, zastrt, kolikor si namreč ta prikriva svojo posebno *svetno naravo*. V igri je torej bistvenost sveta, ki tvori naš temeljni habitus. Oznaka »naravna naravnanost« hoče poudariti, da nam je ta naravnanost tako rekoč prirojena, po naravi dana in *kot taka hkrati potlačena v pozabo*, kar stori, da se tudi

³ Zelo pomembne napotke za rabo fenomenološke epoche v kontekstu našega razmišljanja daje H. R. Sepp (1999a).

⁴ O tem podrobneje K. Held (1980).

spozabljam nadnjo. Obenem pa smo ji izročeni v tem smislu, da si jo moramo izrecno sporočati. Paradoks tradicije kot take *sporočilne izročnosti* seže tako globoko kot spomin njene pozabitve. Ta pozabitev ni ena od mnogih zavestnih zapostavitvev, marveč obsega postavko vse zavesti in celoto menjene biti. Husserl sam govori o »generalni tezi biti«, ki mi daje gotovost, da je ta svet zame prav ta svet, ki mi torej daje zavest *identitete*. To spet ni kaka »prazna identiteta«, marveč ta, ki jo *vseskozi naseljujemo* in skozi to naselitev pozabljam. Morda postane tu zgovorna slovenska beseda »pozabitev«, ki ima v korenu glagol »biti«, ali pa hrvaška beseda »zaborav«, ki ima v svojem korenu glagol »boraviti«, stanovati. Gre za pozabo naseljenosti v svetu prebivanja, biti v tem prvotnem pomenu, ki ga izdaja tudi ime grške boginje *Hestije*. V ruščini ima že sama beseda »byt« pomen »vsakdanjika«, v katerega se dan za dnem pozabljam in ki enotnost sveta lahko pretopi v enoličje.

Naša zatopljenost v svet ne zadeva le tistega, kar prehaja v navado, marveč je vse, kar nam velja za to, kar je, že prešlo v tej prana vodi biti, našem temeljnem *običaju*. To zadevno stanje se izraža v grški besedi $\eta\theta\omicron\varsigma$, ki prvotno pomeni »bivališče« (Homer z njo označuje tudi živalska prebivališča), prebivanje in »način bivanja« in ki se navezuje na, kakor je nakazal Aristotel v *Nikomahovi etiki* (1103a), besedo »ετος«, »navada«, »običaj«. Tu se nedvomno približamo pojmovanju kulture kot »druge narave«, ki jo je deležen človek. Prav v tem premiku smisla narave v grškem smislu *physis* (koren *bhu*, isto kot »bit«), se že izvrši *epoche* (zgodovinskost), s tem da se pokaže in hkrati prikrije svet »v celoti«. *Physis*, narava, ima zato tudi pomen bistvenega izviranja sveta, ki zasije v nekem epohalnem razpoloženju, kot je recimo filozofsko čudenje.

Naturalizacija in historizacija spoznanja, ki sta po Husserlu privedli do krize evropskih znanosti, imata paradokсно svoj izvor v spregledu doksične tendence življenja samega, da se njegovo menjenje pozablja v lastnih pomenih, prav v tem pa vzpostavlja svojo »identiteto«. Te doksične tendence življenja samega gola teorija ne more odpraviti, ga pa mora vselej upoštevati, če se noče spozabljati nad njo, kar vodi v nespoštovanje življenja samega oziroma njegove težnje po samoizpolnjevanju v svetu. V tem pogledu je nedvomno pokazalna grška beseda za resnico – *aletheia*, ki neposredno kaže v epohalno ustanovitvenost.

Prav ta *epochalni apriorij* nam omogoča, da dokaj abstraktno opredelitev intencionalnosti zavesti lahko v ustanovitvenem smislu obravnavamo kot *praobičaj*

sveta, ki opredeljuje bistvenost kulture sploh in *sozajema naravo* kot izvor. Zadeva torej bistveno svet med nami in svet v izvornem smislu, kolikor se kaže sam od sebe sem k nam. Fenomenološko epoche, »postavljanje v oklepaj« je zato mogoče aplicirati na fenomen kulture, prav kolikor ta implicira *svetno razsežje inter-kulturnosti*. Sleherna kulturna identiteta je aficirana s pozabo *sveta* svoje identitete, sredine, ki jo dela različno in dostopno za druge s tem, da jo posreduje v drugo.

Zavest identitete se – kolikor svet dela zanjo – vedno oblikuje *sredi drugega*, torej v *posredovanju*, ne v identiteti zavesti, kar je v skladu z njenim intencionalnim bistvom – *ni svet nasledok intencionalnosti zavesti, marveč je ta vselej tendenca v svetu* in zato sled *sveta*. To nam omogoča, da se nam v pogledu možne konstitucije svetovnosti *sveta* ni treba predhodno posluževati redukcije na transcendentalno zavest ali transcendentno bit, oziroma, povedano v jeziku spoznavne teorije, na subjektiviteto ali na objektiviteto. Konstitucijski problem svetovnosti *sveta* se torej osredinja na sredinskost *sveta* samega.

Pred očmi moramo torej imeti, da je »zavest *sveta*«, ki je hkrati neka »kulturna identiteta«, v osnovi določena s faktom pozabe in z njim bistveno pre-haja in po-haja v svet. Fenomenološka analiza se zadržuje prav na tem prehodu, po katerem zavest bistveno pada v svet, mu zapada in lahko tudi izpade in propade, prav tako pa se lahko vzdigne in povzdigne iz njega ter postane celo vzvišena nad njim. Kolikor v imanenci zavesti in njenih »psiholoških stanj« nikjer ne najdemo bistev, ki kažejo nekaj *kot* nekaj, je potrebna bistvena modifikacija zavesti same iz njene naravne v fenomenološko naravnost, v kateri zavest postane *izrecno* svet, se izkaže kot *izrecnost* *sveta*. V čem je ta sprememba, ki se izvrši prek epoche? Lahko bi jo, sledeč Husserlu, razumeli kot obrat v refleksijo intencionalnih aktov, vendar bi s tem sugerirali, da gre pri tej spremembi naravnosti za redukcijo biti *na* zavest. V spremembi svoje običajne naravnosti v fenomenološko je tudi bit zavesti sama »reducirana« in »postavljena v oklepaj«, oziroma, kolikor izhajamo iz imanence zavesti, ta ravno tako izstopi iz svoje domnevne oklenjenosti samo vase.

»Zavest« je vedno *na prehodu sredi nečesa*, in prav to naj bi pokazala sprememba njene naravnosti v fenomenološko. Če Husserl zatrjuje, da z metodo postavljanja v oklepaj realnega bivanja menjene predmetnosti, s fenomenološko *epoche*, ne negiramo *sveta*, marveč nasprotno (Husserl 1997, 100), potem lahko rečemo, da zavest sama s tako spremembo bistveno *prestopi* v svet in da

gre zato v tej spremembi za svobodno prehajanje življenja samega. To pomeni, da se življenje zavesti *izpolnjuje* v svetu, hkrati ko se mu *odpira* svet. Fenomenološka modifikacija zavesti očitno ni kak reflektivni akt v običajnem pomenu refleksije, saj zavest z njim ne bi izstopila v svet, marveč bi odstopila stran od njega. Pravzaprav nam niti ni več potrebno operirati s pojmom zavesti; tako je pozni Husserl raje postavljaj v ospredje pojem »Lebenswelta«, življenjskega sveta, Heidegger pa bo vpeljal pojem Dasein, tubiti.⁵ Vendar pa spričo teh terminoloških premikov, ki so še danes interpretativni izziv, ne smemo popuščati sledenju fenomenov, kjer je na podlagi *epoche* postalo izrecno nekaj takega *kot svet*. Prav zanimivo je, kako je v sodobni fenomenologiji ta fenomen sveta stopil v ospredje kljub izraziti usmerjenosti Husserlovega filozofskega raziskovanja na transcendentalnost zavesti ali Heideggrovi na transcendenco biti. Od fenomenološke epoche velja torej zadržati prav to *izrecnost* sveta, *govorico* sveta, kot neke vrste identiteto sredi različnosti, v kateri se izpolnjuje življenje, *medtem* ko se odpira svet. Fenomenološka *epoche* omogoča spregovoriti o svetu, medtem ko pušča spregovarjati svet, zato lahko v njej vidimo odprtje vmesja hermenevtičnega di-aloga, ki je značilen za interkulturalno situacijo, kolikor se ta odpira iz sredine sveta, v katerem se srečujemo in (spo)razumevamo, s tem da si ga delimo in da v njem (so)delujemo. S fenomenološko epoche je razprta prav sredina sveta, v kateri se enotnost in različnost stikata v odpiranju možnosti srečevanja. Sredina sveta kot to stičišče-srečevališče ni postavka uma, marveč izhodišče tiste umnosti, po kateri si vsi delimo svet in lahko (so)delujemo v njem. To je umnost razumevanja sveta in sporazumevanja v njem.

310

2.

S pojmom sveta je očitno spetih toliko pomenov, da moramo »svet« prej obravnavati kot pomensko stičišče, kot pa da bi ga priredili nekemu določenemu pomenu: svet je tako narava kot kultura, svet smo tako mi kot drugi, svet je zgodovina in sistem, je svet otroštva in svet vrednot. Svet je preprosto vse. Vse to je svet in vendar nič od tega. Kako je s *fenomenom* sveta? Je svet kar fenomen vseh fenomenov? Torej prafenomen? Toda, ali je svet sploh fenomen v prej naznačenem bistvu nečesa kot nečesa? Fenomena sveta namreč ni mogoče zajeti v formalni strukturi *nečesa kot nečesa*, kolikor *svetovnost* fenomenosko opredeljuje ta *kot* sam. Če rečemo, da je svet obzorje, na katerem je nekaj *kot*

⁵ Pogosto se spregleduje, da je ta soodnos razvil Hans-Georg Gadamer (2001, 205 in npr.).

tako uzrto, potem imamo zgolj golo linijo tega obzorja, na katerega obešamo fenomene. Ta »obešalnica« seveda ni naše izkustvo sveta, marveč teoretski konstrukt. Kako fenomenološko konstituirati svetovnost sveta, če svet ni formalno določljiv v smislu nečesa kot nečesa, marveč določa to formalno določilo samo? Kakšen je način te določilnosti?

Formalna struktura »nečesa kot nečesa« implicira, da se nekaj kaže v »identiteti z« in »v razliki do«, s pravi, da nekaj stoji v zvezi z nečim in kot tako izstopa iz povezanosti z nečim. Nekaj je kot nekaj nujno navezano še na neko drugo in povezano v *neko celoto*, ki je kot take ni mogoče fenomenosko izpostaviti, je pa pred nami že razpostavljena v navezavah nečesa na nekaj. Samo v teh navezavah celote nam svet nekaj *pomeni* in je to, kar nam pomeni *nekaj*. Svet torej, ne le da ni formalno določljiv na podlagi nečesa kot nečesa, marveč nam ta »nekaj kot nekaj« vnaprej pomeni iz sveta, ki v tem pogledu kaže neko pomenskost »v celoti«. Svet bi lahko naznačili s tem »v celoti«, vendar se takoj postavi vprašanje, kje v tej celoti se nahajamo mi in kaj pomeni intencionalnost zavesti glede na to »v celoti«? Je zavest celota v celoti, je zavest nekaj drugega od sveta in potem svet ni celota? Vse te dileme niso rešljive, če ne upoštevamo, kako je prek na videz malenkostnega odkritja intencionalnosti zavesti drugače mišljena enotnost v razliki in skladno s tem tudi razmerje celote in dela. Celota ni to, kar zajema vse, in mi sami nismo delček sveta, tako da smo udeleženi na vsem, marveč s tem, da delujemo v svetu. Biti-v-svetu za nas pomeni dejavnobiti pri nečem, na način, da nam je *do tega*. Ta dejaven-biti je neki *inter-esse* še pred ločitvijo teoretskega in praktičnega interesa in karakterizira samo možnost intencionalnega življenja, da se izpolnjuje v svetu s tem, ko se mu odpira svet. Intencionalni *inter-esse* je preprosto faktum, da imamo (svobodo) nekaj početi in da smo po tem našem »dejaven-biti« del sveta, ki se nam odpira ali zapira v pomenih. Kaj je potem s svetom v *celoti*, ki se ravno iz naše dejavenbiti kaže kot svet kulture, ne da bi ga vnaprej ločevali od »narave« in/ali »božjega«? Kako to, da svet v našem delovanju, ki je hkrati so-delovanje skozi ta intencionalni *inter-esse*, hkrati kaže enotnost in različnost, je torej vedno en in vendar različen, isti in vendar drugačen svet? Ali lahko rečemo, da svet v *celoti* posreduje enotnost in *različnost in ga zato nikoli ni mogoče zajeti kot takega*? Tako tudi ne moremo reči, da je svet neka *taka* celota, ki vsebuje vse. To postane izrecno v epoche svetnega *inter-esse*.

Ta »v celoti« kot sam način kazanja sveta je, če ga razumemo iz posredovanja enotnosti in različnosti, ravno nasprotje take celote vsega. Kolikor se naše

intencionalno življenje izpolnjuje kot dejavnost, se nam hkrati dogaja svet v posredovanju enotnosti in različnosti, kar prepoznavamo kot navezanje nečesa na nekaj, ali razdruževanje nečesa od nečesa, glede na kar nam svet tudi nekaj pomeni. Svet očitno nima *enega samega* pomena (nečesa kot nečesa), marveč *deluje v nekem odprtem smislu* (v celoti), ki je tako po sebi kot za nas. Potemtakem je svet tudi tisto, kar nam nič ne pomeni in kar se upira pomenskosti. Tudi v brezpomenskosti, sredi ničesar, smo sredi sveta.

Posredovalnega dogajanja biti-v-svetu ne smemo razumeti na podlagi neke zavesti o enotnosti in različnosti sveta, ravno kolikor smo intencionalno bistvo zavesti določili kot dejavnost pri nečem v svetu. Tu zdaj nastopi tudi vprašanje, kako fenomenološko določiti fenomen glede na dejavni inter-esse in dogajanje enotnosti in razlike sveta? Vselejšnji inter-esse zavesti ni mogoče speljevati nazaj na zavest o biti sveta, po drugi strani pa tudi ni mogoče reči, da je svet tisto, preko česar je zavest zavest o nečem, saj se posredovanje enotnosti in razlike ne dogaja nekje samo po sebi in prihaja pred nas tako rekoč v gotovem stanju, marveč smo bistveno soudeleženi pri njem, pravzaprav kar usredinjeni v njegovi vmesnosti, v tistem, kar lahko imenujemo govoricu sveta kot razprtje enotnost v razliki.

312

Na kaj je zavest kot zavest o nečem pravzaprav usmerjena, upoštevajoč njen interesse v enotnosti in razliki? Gotovo ne na fenomene, ki bi imeli enotne in različne pomene. Enotnost in razlika *deluje v fenomenih samih*, kolikor ti *pomenijo* v menjenju delujoče »zavesti«. Menjenje-delovanje zavesti je zato zmeraj predhodno vpeto v *razumevanje*, ki izkazuje to ali ono interesno situacijo v svetu. Razumevanje vključuje tako *shajanje* v svetu kot predhodno razumevanje *nahajanja* v svetu. Enotnost in razlika je prisotna v vsakem načinu *razumevanjskega nahajanja* v svetu, po katerem je le-to tudi vselej smiselno konstituirano. Enotnost in razlika nista šele fakta spoznavanja sveta, marveč že pred tem tvorita fakticiteto seznanjenosti z njim na podlagi situativnega razumevanja naznanjajočega se smisla, ki je svetno konstitutivno. Ta ugotovitev pa nas privede nič manj kot do *drugačne kulture*, ki upošteva razsežje naše pozabe sveta in se ne spozablja nad njo. Ta *kultura spoštovanja sveta* je *inter-kulturnost*.

Naše običajno situacijsko gledanje na stvari in ukvarjanje z njimi prezre, kot smo pred tem pokazali, ravno to vselejšnjo konstitucijskost našega sveta, pri čemer pa je ta pozaba sama nekako konstitutivno pokazalna za samo naše

razumevanje sveta in sporazumevanje v njem. Sveta si ne moremo izmisliti, ga konstruirati, je pa svet gotovo nekaj konstitutivnega, saj bi se sicer ne mogli v njem z ničimer kot takim srečevati. Svet se nam posreduje kot sredina za naš interesse, čeprav se ne moremo postaviti v njegovo središče. Tisto, kar je fenomenologija na novo odkrila glede razmerja enotnosti in razlike, je ta *brez-središčna sredina* sveta, ki se posreduje v govorici fenomenov, ne da bi bila sama kot taka kjerkoli usredinjena v fenomenskosti, tj. celokupnosti fenomenov. Biti-pri-nečem je zato vedno tudi sredi nečesa, to, česar se dotikamo, se nas je vedno tudi že dotaknilo. Mora torej nastopiti stik, srečevanje. Zato je nadvse pomembno, da je Martin Heidegger v *Biti in času* opredelil fenomenološki pojem fenomena kot »odlikovan način srečanja nečesa« (Heidegger 1997, 56), namreč bivajočega v njegovi biti. (Ibid., 64.) Fenomeni v fenomenološkem smislu ne pomenijo nečesa bivajočega, marveč *bit* bivajočega, torej kažejo sebe skozi *razliko* biti in bivajočega, ki razumevanjsko vzpostavlja neko enotnost v stiku srečevanja in srečljivega. Razumevanje biti v razliki do bivajočega *odpira* torej *srečevanje v svetu*. Srečevanje in razumevanje oziroma sporazumevanje sta konstitutivna pojma odpiranja razlike in enotnosti, ki napatujeta na osrednjo konstitutivnost sveta samega. Enotnost in razliko moramo razumeti iz odpiranja sredine v srečevanju in izpolnitvenega posredovanja v razumevanju. Fenomenološko pojmovani fenomen bi v hermenevtičnem pogledu naznačeval *vmesje srečevanja*, ki se od situacije do situacije odpira v razumevanju sredine sveta. Kot sredi nečesa smo vedno nekje vmes, fenomenološka sredina sveta je vedno hkrati hermenevtična situacija vmesnosti.

Seveda ob tem nastopi vprašanje, kako od situacije do situacije razumemo in srečujemo same sebe? Gotovo ne kot samo sebe gotove jaze, kot subjekte, pa tudi ne kot izolirane posameznike. Vprašanje nas samih postane konstitutivno, kolikor se moramo, da bi odgovorili nanj, osredotočiti na svet sam, ne le na nas v svetu. Tako tudi ne sprašujemo po naši vlogi v svetu, in kulture tudi ne dojemamo kot njene izvrševalke. Kultura izstopa v srečevanju in (spo)razumevanju sveta v prehajanju, ki posreduje razliko in enotnost. Smiselna aplikacija tega, kar je Heidegger imenoval »ontološka diferenca«, ki jo je v osnovi pripravilo Husserlovo ponovno odstrtje intencionalnosti zavesti, nam daje možnost nove konstitucije smisla interkulturalnosti. »Smiselno aplikacijo« tu posebej poudarjamo, kolikor gre za dogajanje smisla, torej za duhovni problem kulture, ki se odpira v interkulturalnosti. Ta je lahko odprta samo skozi razliko (ne razlike in razlikovanja), ki prepušča sredino za stik in srečevanje.

Velika pomanjkljivost teorij medkulturnosti je, da enotnost in različnost pojmujejo na star ontološki in spoznavnoteoretski način, se pravi bodisi kot določilo biti bodisi kot določilo spoznanja, in da je sama bit pojmovana kot bit sveta, ki jo spoznamo v smislu stvarnosti in predmetnosti.⁶ S tem je enotnost v različnosti vnaprej izgubljena, saj ni ničesar, v čemer bi se enotnost in različnosti stikali. To stičišče pa se nam odstira v sredini sveta. Stikajoča sredina pa je hkrati sama v sebi raztikajoča, razlikujoča v smislu tistega, kar je Heidegger naznačil kot *ontološko diferenco* in ki gotovo pomeni eno od tematskih vodil filozofije v dvajsetem stoletju,⁷ pri čemer ponovno opozarjamo na odločilni Husserlov prispevek k njenemu odstrtju.

Kolikor smo sredinskosti sveta razširili do dejavnega inter-esse, nam to narekuje, da opravimo še en korak k dejavnosti duha, ki je po Husserlovem dojetju zapadel v krizo. Ta korak je hermenevtično nujen, če nočemo, da se kriza, ki že pomeni neko razkivanje razlike in premagovanje indifferene v biti, sprevrže v hipokrizijo duha, ki vzdržuje neko zavest o krizi, s tem da prikriva stališče zavesti in ne prestopa njenih meja ter ostaja nezainteresirana za svet, s tem pa tudi neresnična. Zavest izgube smisla ali izgube središča, ki naj bi karakterizirala stanje modernega sveta, prekriva smisel, ki prihaja vmes.

314

3.

Stanje modernega duha resnično prizadeva »izguba smisla« ali »izguba središča«, vendar pa se pri tem običajno ne razlikuje med smotrom in smislom, med središčem in sredino. To seveda zahteva premik od stališča zavesti enotnosti in razlike, ki je od nekdanj atribut duha, k stanju prehoda enotnosti in razlike, ki se odpira kot brezsrediščna sredina sveta in kaže dogajanje smisla, ki ga ni mogoče podrediti temu ali onemu zgodovinskemu smotru.

Paradokсна oznaka »stanja prehoda« je neki *intermezzo*, neki »*medtem*«, ki kaže v paradoksu tega duha samega, ki ga po vsej verjetnosti ni mogoče več zajeti v kategorijah »krize«, ki pa se vseeno ne kar prepušča hipokriziji resnice

⁶ V tem pogledu je izredno pomembno Heideggrovo opozorilo, da imajo »vse indikacije, upodobitve, simptomi in simboli« temeljno strukturo pojavljanja, ki ni »nikoli sebekazanje v smislu fenomena«. (Heidegger 1997, 54)

⁷ »Ontološke diference« seveda tu ne prevzemamo kot izgotovljenega pojma, marveč kot naznako možnega premišljanja, kot anticipacijo nekega izkustva, ki je povezano z interkulturnostjo.

v tem smislu, da bi si prikival svojo obrezstanjenost in zavest krize postavljaj nad krizo. Tako se tudi zapremo v neko obliko kulturne zavesti, namesto da bi sprejemali v svet odprto kulturo, ki jo naznačujemo kot interkulturalnost. To pa pomeni, da moramo na podlagi fenomenološkega odstrtja apriorija svetovnosti sveta preiti od refleksije o krizi smisla k hermenevtiki vmesnega smisla.

Hermenevtika vmesnosti se navezuje na interkulturalno razsežje filozofije, ki zgodovinsko učinkuje v smislu evropskosti. Pokazali smo, kako se vmesni smisel odpira s samo sredino sveta, ki pa je ne smemo enačiti s tem ali onim središčem, kolikor to zase že predpostavlja odprtje v sredini. Sredina sveta učinkuje smiselno s tem, da dopušča srečevanje in sporazumevanje, torej tako, da sprošča tisto, kar je vmes in kar lahko v nekem novem, konstitutivnem smislu imenujemo *interkulturalnost*. Vmesni smisel ni omejen le na to, kar je med nami, torej na različne vidike medčloveške komunikacije. Tudi kulture ni mogoče, če podrobneje pogledamo, reducirati le na človeško, marveč se razširja na vse to, s čimer prihajamo v stik, in celo na tisto, kar se nam v tem stiku izmika. Aristotel je zapisal, da je duša kot tisto vzgibajoče-dotikajoče se tako rekoč vse bivajoče (*De anima* 431b). Kolikor kulturo razumemo na način kultiviranja duše, je tudi kultura pravzaprav vse. Vesolje, vasseljana, pomeni v slovenščini naseljeni svet, *oikoumene*. Tudi vesolje je kultura – to tiči tudi v grški besedi *kosmos* – urejenost, kras. »*Kosmos*« pomeni zadevno stanje *enotnosti v različnosti*, ki je vzpostavilo grško umetnost in um. Sredina te enotnosti v različnosti, ki se odpira kot svet, ni kaka inertna in neodločna postavljenost na sredo, marveč napetost izbojevanega. Enotnost v različnosti je nekaj, kar je treba vzdržati vmes (*metaxy*).

Za filozofijo lahko ugotovimo, da se skozi vse svoje zgodovinsko gibanje drži vmes in da mišljenje sredine predstavlja njen pristi vzgib. *Sredinskost* in *vmesnost* sta »naravni element« in »zgodovinski moment« njenega mišljenja. Morda je v tem pogledu primerno, da tudi nekoliko podrobneje nakažemo to »pot sredine«. Že v najstarejših starogrških filozofskih fragmentih je izkustvo »sredine« podano v vidikih dobrega, resničnega in lepega, pravzaprav lahko brez zadržkov ugotovimo, da je izkustvo sredine tu odlikovano *izkustvo čiste biti*. Ogenj v svetišče boginje Hestije (katere ime izpeljujejo iz et. korena *wes, Wesen) kozmično žari v središču polisa.⁸ V tem pogledu je gotovo najzna-

⁸ Prim k temu J.-P. Vernanta (1985,) ki se osredotoča zlasti na politično-konstitucijski aspekt sredine v družbeni enakopravnosti (*isonomia*). Na splošno lahko rečemo, da je razkrivajoča se sredina

čilnejši pitagorejski model sredine. Filolaj tako zapiše, da je tisto prvo skladno, tisto eno, v sredini krogle (*en to meso tas sphairas*) imenovano »hestia«, »bitnost« (DK 44 B7).

Iskanje »zlate sredine« kot življenjsko vodilo odgovarja meri kozmosa (*sophrosyne*), krasu govornice sveta kot skladu skrivajočega razkrivanja enotnosti v različnosti. To je za Grke resnica in um, *aletheia* in *logos*, kakor prisevata do nas zlasti iz Heraklitovih in Parmenidovih filozofskih fragmentov.⁹ Pa tudi Platon, ki je že zaznal krizni *prevrat celote kozmosa* (prim. predvsem mit o dveh obdobjih sveta v *Državniku*), je v dialogu *Phaidros* izrekel misel, da duša, ki ni nikoli uzrla resnice (*aletheia*), ne more prevzeti človeške oblike; luč *aletheie* omogoča človeku, da tisto mnogovrstno zaznano pojmi v enem (*Phaidros* 249a). Prav zato, ker je ta zmožnost zasnovana v zgodovinskem spominjanju na *aletheia*, tj. razkrivanju, *kolikor* je iztrgano skrivanju, se človek nahaja med božansko možnostjo čistega uvida in dokso, ki jo vedno lahko izpodbije videz.

316

To vmesno stanje nam nazorno podaja Parmenides v svoji znameniti pesnitvi *Peri physeos*; boginja Dike nas opomni na »dobro zaobljeno neomajno srce neskritosti (*aletheia*)« in hkrati določi sredino kozmosa kot način istosti biti same s seboj. Bit je »od sredine povsod enaka« (*»messsothen isopales«* frg. 8, 44). »Srce« je v slovenščini etimološko povezano s »sredino« (grško *kardia*, lat. *credo cor*, *cordis*, nem *Herz*). Grška beseda *hetor*, ki jo uporabi Parmenides, kaže hkrati v notrino in sredino, podobno kot »enteron«, ki je etimološko soroden z lat. »inter«, slovensko »notri« in nem. »unter«; slednjo najdemo tudi v besedi »Unterschied«, ki jo je Heidegger izkoristil za podrobnejšo eksplikacijo »ontološke difference«. Srce je sredina živega smisla, ki se odpira in zapira, odkriva in skriva, drhti in miruje, ljubi in sovraži. Parmenides skladno s tem naznači hermenevtiko vmesnosti, s tem da boginje naznanijo filozofopopotniku izbiro poti izkušnje biti med polnostjo, ničem in videzom. Pri Parmenidu je težko ločevati, kaj predstavlja praktično, kaj teoretsko in kaj poetsko pot iskanja sredine, kar velja tudi za Platona, pri Aristotelu pa se izkustvo

sveta za Grke pomenila hkrati središče in osredotočenost prebivanja. Moderno stališče se osredotoča na središče brez predhodnega izkustva sredine, v čemer moramo videti prevlado subjektivističnega principa. Kritika centra in centrizma, ki spremlja »konec moderne«, zato ne sme hkrati zavreči pojma sredine sveta.

⁹ Pomebnost Heraklitove filozofije za hermenevtiko interkulturalnosti in za premišljanje ustanovitvenega smisla evropskosti je bila tu že večkrat poudarjena. Odločilen korak k takemu razumevanju Heraklita oziroma začetkov grške filozofije je opravil Klaus Held (1980).

sredine prične dosledneje razločevati, skladno s poskusom sistematizacije filozofskih znanosti.

Medtem ko površna interpretacija Platonove filozofije kot bistveno omenja njegovo ločitev sveta idej in sveta pojavnih stvari, nam podrobnejše branje pokaže, da je bila poglavitna Platonova preokupacija zajetje tistega, kar se odpira kot vmesje (*metaxy*) med idejami in stvarmi in kar omogoča udeležbo (*metexis*) stvari na idejah. V dialogu *Timaj* pove: »Nemogoče je, da se dvoje lepo sklopi brez tretjega, mora namreč nastopiti nekaj, kar jih v sredi vleče skupaj. Najlepša vez pa je tista, ki bi tako sebe kakor tisto, kar povezuje, naredila kar je mogoče eno, to pa po naravi najlepše uspe analogiji (sorazmerju)« (31 b 9). Tu imamo osnovo tako za Platonov nauk o ideji dobrega kakor za tudi za nadvse vplivni nauk o *analogia entis*, ki ga bo vpeljal Aristotel.

Eno ključnih del, ki nakazuje hermenevtiko vmesnosti, je seveda Platonov *Simposion*, kjer je filozof opredeljen kot ta, ki se »nahaja vmes med vednostjo in nevednostjo« (203 e). Filozofi so tisti, »ki stoje med obojimi in med njimi je Eros« (204a). Eros ima hermenevtično moč posredovanja, da vzdržuje zvezo med bogovi in ljudmi: da prenaša in tolmači bogovom človeške molitve in daritve, ljudem pa božje odgovore in zapovedi. In ker stoji na sredi med obojimi, prepenja brezno, ki zija med njimi. Eros je posredujoča transcendenca, ki jo je že Heziod določil kot vmesnost neba in zemlje. Platon tudi v drugih svojih dialogih obravnava eros kot tisto silno željo in božanski navdih, ki žene filozofa v njegovem stremljenju k modrosti. Po Aristotelovem metafizičnem nauku bog kot prvi gibalec giblje na način erosa. Eros pa ne razodeva le vzvišenega nagnjenja k modrosti, marveč tudi bolj običajno medsebojno naklonjenost med ljudmi, kakor posebej kaže Aristotelova obravnava prijateljstva (*philia*) v dveh knjigah njegove *Nikomahove etike*. *Philia* razkriva, da je nekaj vmes med nami, hkrati pa se razkriva kot ta vmesnost, zadeva bit samo, kolikor v prijateljstvu bit prijatelja ljubim tako kot mojo lastno bit (1170a) in kolikor brez drugega lahko le delno čutim srečo biti. Aristotel povsem jasno poudari tudi interkulturalni aspekt prijateljstva najprej z ugotovitvijo, da polisna skupnost temelji na vezeh prijateljstva (1155b), nato pa še z ugotovitvijo, da vezi prijateljstva lahko povezujejo ljudi iz različnih polisov in narodov. Lahko bi rekli, da je šele vez prijateljstva ta, ki ustvarja skupnost (prim.1159b), kolikor odstira sredino sveta med nami.

Še posebej relevantno pa se nam seveda kaže, kako v *Nikomahovi etiki* stopi v ospredje fenomen sredine ob iskanju srednje mere v delovanju: »Vrlina je

potemtakem zadržanje, ki omogoča pravilno odločitev in ki se ravna po sredini glede na nas, ki jo opredeljuje zdrava pamet« (1107a, glej tudi naprej). Tu se kot vmesni smisel delovanja pojavi *proairesis*. V *Politiki* Aristotel zapiše, da je *mesos bios* določeno kot najboljše življenje (1295a), kar bo nato prevzel tudi Horac. Aristotel je pojem sredine sistematično razvijal še v drugih določilnih pogledih, pravzaprav povsod tam, kjer gre za mero nečesa.¹⁰ V okviru kritike Platona in poskusa opredelitve matematičnih entitet je pomembna njegova obravnava vmesij (*ta metaxy*) v *Metafiziki* (1002b), ki imajo ontološki značaj posredovanja različnosti v enotnosti.¹¹ V *Fiziki* bo »zdaj« kot osnovo časa določil kot »sredino« (*mesotes*), ki hkrati drži začetek prihodnjega in konec preteklega (251b), kar je lahko osnova za temporalnost hermenevtike vmesnosti (naznaka »medtem«). Fenomen sredine pri Aristotelu naposled prejme tudi temeljni logiški pomen t. i. srednjega termina (*terminus medium*).

Tudi za krščansko oznanilo lahko ugotovimo, da je hermenevtični karakter vmesnega smisla zanj v več pogledih določen. Kristus sam je beseda, ki je prišla med nas. Hkrati pa je vmesni »ontološki« položaj človeka znotraj krščanske filozofije prešel v stanje razdvojenosti. Človeku dodeli mesto med končnim in neskončnim, v sredini med ničem in vsem.¹² Pascal bo pri tem pomenljivo uporabil besedo *milieu*; to običajno asociiramo zgolj še s Tainovo »miljejsko teorijo«. V njej skoraj ne zaznamo več prevladujočega pomena sredine, saj namenja vso središčno pozornost človeku, ki vse ozavešča v svoje središče. Novoveški človek sicer postavi svojo zavest sveta v središče sveta, s čimer sredina prejme metodični karakter posredovanja med subjektom in objektom. V neskončni perspektivi sveta, ki se odpira novoveškemu človeku, se tudi zavest sredine raztegne do neskočnosti, tako da se jo prične dojemati v smislu posredovanja ekstremov. Zdi se, da vrhunec takega pojmovanja najdemo v Heglovi *Fenomenologiji duha*: »Sredina je samozavedanje, ki se razkroji v ekstreme; in vsakteri ekstrem je ta zamenjava svoje določnosti in absoluten prehod v nasprotni ekstrem. Vsaktero je drugemu sredina, po katerem

318

¹⁰ V. Kalan (2001) posebej izpostavi povezavo med Aristotelovim dojetjem sredine in vmesnosti ter grškim pojmovanjem glasbe; prim. k temu še D. Barbarića (1997, 391–406).

¹¹ Podrobneje o tem Vežjak (2000).

¹² »Kaj je navsezadnje človek v naravi. Niče v primeri z neskončnostjo, in vse v primeri z ničem, nekaj srednjega med ničem in vsem. Brezmejno daleč od tega, da zaobjame skrajnosti, cilj stvari in njihov izvor sta zanj nezmagljivo zavita v nepredirno skrivnost. Enako nemočen je, da bi dojel nič, iz katerega je iztrgan, in brezmejnost, v katero tone.« (Pascal 1980, 32.). »Zapustiti sredino pomeni izobčiti se iz človeštva. Veličina človekovega duha je v tem, da se zna obdržati v njej. Še zdaleč ni v tem, da se sredini izmakneš, ampak da se ji ne izmakneš.« (Ibid., 128)

se vsaktero posreduje in sklenjuje s samim seboj, in vsaktero (je) sebi in drugemu neposredo zasebistvujoče bitje, ki je hkrati le po tem posredovanju tako zase« (Hegel 1999, 104). Toda sredina v smislu absolutnega posredovanja skrajnosti je lahko le skrajno središče posredovanja, nikoli pa ne kraj sredine.

Heglu bi lahko postavili nasproti njegovega sodobnika Friedricha Hölderlina, na katerega se je kasneje oprl Martin Heidegger pri svojem poskusu »prevladanja metafizike«. Hölderlin, kakor izpričujejo že njegovi zgodnji poetološki in filozofski spisi, najočitneje pa njegovo dramsko delo o Empedoklu, tudi sam izhaja iz zavesti posredovanja ekstremov, vendar posredljivost, ki se ji vse podreja, pri njem trči ob neposredljivo sredino, ki vnaprej odpira vsako posredovanje. Ta trk ekstremov se bo Hölderlinu odstrl v sredinskosti »svetega kaosa narave«, ki jo bo imenitno poimenoval z nemško besedo »Innigkeit«, »notrinskost«. ¹³ Na tej osnovi bo hkrati izpesnil in domislil razpoloženje duhovnozgodovinske vmesnosti med Zahodom in Grčijo, kar je pravzaprav Martinu Heideggru omogočilo, da svoje »bitnozgodovinsko mišljenje« razvije do izkustva sredine sveta. Sam je tudi prevzel Hölderlinovo ključno besedo »Innigkeit«, da bi z njo naznačil sredino sveta kot četverja bogov in ljudi, zemlje in neba (prim. Heidegger 1995). Ta je hkrati kraj dogajanja raz-ločenja (Unterschied) biti in bivajočega. Jasnino biti bo v spisu o *Izvoru umetniškega dela* določil kot »odprto sredino« sredi bivajočega (Heidegger 1957, 259), v *Prispevkih za filozofijo*, kjer bo formuliral t. i. bitnozgodovinski obrat, pa bo razgrnil tudi vmesnost prvega in drugega začetka zgodovine biti.

Bistven Heideggrov prispevek k filozofskemu izkustvu sredine v odstrtju svetovnosti sveta nedvomno pomeni vpeljava določila »tubiti« za bit bivajočega, ki smo »mi sami« z eksistencialnim ustrojstvom »biti-v-svetu«. Analitika eksistence v *Biti in času*, s tem da se ne osredotoča več na »jaz sem«, marveč na »sem«, izvrši prehod od jaza kot središčne točke sveta k sredini sveta. V *Biti in času* je skrb tubiti opredeljena tudi kot dogajanje »vmesnosti« med rojstvom in smrtjo. V Heideggrovem, na prvi pogled metaforičnem, vendar zelo pokazalnem mišljenju sredine in vmesnosti se prepleta več vplivov, nedvomno tudi Husserlov, ki je za nas posebej zanimiv, kolikor odpira možnost tematizacije sfere kulture oziroma in interkulturalnosti, o kateri je Heidegger sicer bolj redkobeseden. Toda takoj ko njegovo misel pričnemo razbirati na osnovi Husserlove fenomenologije, se ta vtis precej spremeni. Dovolj je, recimo, da

¹³ Prim. Heideggrovo razlago v »Hölderlin in bistvo pesništva« (Heidegger 2001, 56–64).

spomnimo na določbo »sotubiti«, »Mit-sein«, iz *Biti in časa*, ki je ključnega pomena za kritiko subjektivističnega pojmovanja medčloveškosti in ki jo lahko primerno razumemo le na podlagi dosledno preišljene fenomenološke obravnave intersubjektivnosti, ki se jo je lotil Husserl. Po drugi strani lahko ugotovimo, da filozofske teorije interkulturalnosti vse preveč zlahka preskačajo Heideggrovo misel.

4.

Velik Husserlov dosežek je nedvomno v tem, da je prek razmisleka intersubjektivite prvi formuliral filozofsko možnost mišljenja kulture v perspektivi interkulturalnega srečevanja in da je v tem bil morda celo korak pred Heideggrom, tudi če mu je ta upravičeno očital, da ni tvegala prestopa tal filozofske subjektivistične tradicije. Toda Heidegger je hkrati prav dobro vedel, da se Husserlov pojem subjektivite precej razlikuje od novoveškega. To se posledično kaže prav v možnosti tematizacije interkulturalnosti, ki je za novoveško filozofijo nedosegljiva, kolikor območje kulture vnaprej podreja enotnostni formi subjektivite in je ni možna razumeti iz konstitucije svetovnosti sveta – to, recimo, velja tudi za vso neokantovsko teorijo kulture. Husserl je hkrati z razprostrtostjo univerzalnega horizonta sveta zmogel v svojih mejah misliti tudi razmerje med domačim in tujim svetom ter možnost medsebojnega srečevanja različnih kulturnih svetov. Bernhard Waldenfels, ki je v zadnjem času verjetno najbolj plodno razvil nekatere Husserlove uvide, v zvezi s tem opozarja: »Če se sklicujemo na Husserlovo koncepcijo sveta življenja, ne smemo pozabiti, da življenjskega sveta pri Husserlu ni mogoče misliti kot vrtnec v nekem vsezajemajočem toku življenja. Svet življenja se pri Husserlu deli na domači in tuji svet (*Heimwelt*, *Fremdwelt*), prikazuje se *a limine* kot vmesni svet (*Zwischenwelt*): kolikor se predstavlja kot svet kulture (*Kulturwelt*), spada interkulturalnost k njegovim temeljnim aspektom ... Če Husserl predpostavlja, da zaznava trajanja ni možna brez trajanja zaznave, bi se lahko podobno vprašali, ali je mišljenje vmesnosti (*das Zwischen*) možno dojeti kako drugače kot mišljenje v vmesnosti, ali torej filozofija interkulturalnosti predpostavlja neko interkulturalnost filozofije ali ne? Vprašanje lahko postavimo tudi takole: Ali imamo neki topos mišljenja, katerega heterotopija se ne ukinja v neko vsepričujočnost?« (Waldenfels 1997, 66.)

Na prvo Waldenfelsovo vprašanje o interkulturalni zaznamovanosti filozofije lahko že vnaprej odgovorili pritrdilno. Nanj se gotovo navezuje tudi vprašanje,

kaj lahko filozofija z lastno preobrazbo prispeva k današnji interkulturni diskusiji. Zato je interkulturno razsežje filozofije potrebno konstitutivno naznačiti, saj se sicer zlahka zgodi, da se spozabimo nad njim. To se je v dosedANJI subjektivistični filozofiji dogajalo povsod tam, kjer je ta naivno predpostavljala območje homogenizacije ali pa po drugi strani, posebej v novejšem času, območje heterogenizacije kulturnega izkustva. Nasprotno pa lahko ugotovimo, da se je povsod tam, kjer je prihaja do osmiselitve sredine v prej naznačenih smereh, okreplil tudi interkulturni aspekt filozofije, ne glede na njeno »subjektivistično utemeljenost«, tako da moramo kritiko le-te v tem pogledu relativizirati. »Subjektivistična utemeljenost« je znamenje odgovorne racionalnosti, ne pa zgolj kaka egoistična vasezaprto, ki je neodgovorna do drugega. To seveda ne pomeni, da ni potrebno preseirati njenih omejitev v perspektivi interkulturnega pogovora.

S filozofsko tematizacijo inter-razsežja je vedno pridobival tudi ustanovitveni smisel evropskosti, ki ga formalno lahko naznačimo z iskanjem »enotnosti v različnosti«. Ta vmesni smisel sprejemamo kot posebno nalogo hermenevtike interkulturnosti. Waldenfels se pri njegovi obravnavi opira predvsem na Merleau-Pontyja, pri čemer jasno izstopi njegova namera, da mišljenja vmesnosti ne bi vnaprej osredinjal s kakim nadrejenim pojmovanjem »središča«. Nemščina Waldenfelsu sicer ne dovoljuje dosledneje razlikovati med središčem in sredino, je pa nujnost takega razlikovanja kontekstualno pri njem povsem razvidna. Za naznačevanje vmesnega smisla Waldenfels uporabi »Verschraenkung«, in sorodne pojme »Verflechtung«, »Überkreuzung« in »hiazem«, ki ga najde pri Merleau-Pontyju. Vseeno menimo, da lahko obdržimo naznako »srečevanja«, neobhodna pa se zdita tudi pojma »razumevanja« in »sporazumevanja«, kakor ju je uveljavil predvsem Hans-Georg Gadamer, saj kažeta, da vmesnosti srečevanja ni mogoče misliti brez sredine sveta. Vmesnost, ne da vselej »ima«, ampak se vselej dogaja na nekem kraju *in ga* »medtem« presega, se pravi, oblikuje tradicijo, ki deluje v odprtost sveta. Seveda je tu potrebno upoštevati Waldenfelsovo opozorilo v delu *Topologie des Fremden* (str. 80) glede evropocentrizma, ki se »sredi sveta« počuti kot doma, ki torej skupni svet vnaprej občuti kot lastni svet ter se postavlja kot kulturna nadterminanta. Druga nevarnost, ki tu preti, je seveda mediokriteta, povprečnost razumevanja sredine sveta, v kateri se izgubi živi smisel. Vendar ne eno ne drugo ne govori proti, marveč za konstitucijo interkulturnega smisla evropskosti. Vmesni smisel se že v smislu svoje vmesnosti ne more omejevati zgolj na evropskost, saj se prav v pogledu njene možne interkulturne konstitucije sokonstituira tudi od-

prstost vidika drugih kultur – te namreč same pri sebi ravno tako vthajajo v inter-razsežje interkulturalnosti, tako da se v posredovanju, ki odpira sredino, soočajo z lastno »identiteto«.

Waldenfels poudari, da se s problematiko vmesnega smisla ne srečujemo le pri različnih filozofih dvajsetega stoletja, pač pa tudi v japonski miselni tradiciji, ki je medtem razvila zelo ploden dialog z zahodno filozofijo. V tem pogledu se še posebej sklicuje na japonskega psihiatra Kimuro, ki je reflektiral japonsko izkustvo ki-ja (prevzeto sicer iz starokitajske duhovnosti) kot socialno atmosfero ali socialno klimo, ki stopa vmes med ljudi, tako da jih medsebojno odpira v njihovem srečevanju in sporazumevanju (Kimura 1995).¹⁴ Po mnenju japonskega filozofa Ryosuke Ohashija je »vmesnost« (»Dazwischen«), ki jo v skladu z japonsko miselno tradicijo označi tudi kot »kraj nič«, na katerem se srečujeta največje in najmanjše in ki sokonstituira tužost drugega«, to »kar se išče v današnjem interkulturalnem svetu. Kultura sama je kraj, kjer se največji duh posreduje z najmanjšim vsakdanjim svetom in stalno povzema tuje elemente« (Ohasi 1997, 172). Ta opredelitev vmesnosti se očitno opira na tradicijo zen budizma, po drugi strani pa iz nje veje tudi soočenje te tradicije z nemškim klasičnim idealizmom in sodobno fenomenološko filozofijo. Ohashijevi trditvi seveda lahko pritrdimo, pri čemer pa moramo nujno opozoriti na to, da tako razumeti vmesni smisel lahko postane kraj primerjanja kultur brez lastne mere v kulturi, torej kraj, ki ne ustreza nobenemu kraju in je brez resničnega soglasja. V tem je po našem mnenju ključna past interkulturalne filozofije sploh – zato jo tu tudi razločujemo od filozofije interkulturalnosti, ki zahteva konstitutivno hermenevntiko vmesnega smisla.

322

V tem pogledu ne moremo zaobiti teoretskih poskusov Rama Adhara Malla, predvsem v delu *Philosophie im Vergleich der kulturen. Interkulturelle Philosophie – eine neue Orientierung* (Darmstadt 1995). Vodilna tema njegovih razmišljanj je hermenevntika »krajevne brezkrayevnosti« in »brezkrayevne krayevnosti«, ki jo označuje tudi kot »odprto« in »analogično« hermenevntiko. Vendar že sama paradokсна oznaka »brezkrayevne krayevnosti« daje slutiti, da interkulturalna hermenevntika nekako preskakuje svoj kraj, da je doma povsod in nikjer, kolikor se »medtem« ne najde na poti vmesnega smisla. V tem pogledu pa nujno preide v hermenevntiko interkulturalnosti, ki je osredotočena na vmesni

¹⁴ Opozoriti velja tudi na temeljno delo Ichira Yamaguchija *Ki als leibhafte Vernunft. Beitrag zur interkulturellen Phänomenologie der Leiblichkeit*, (1997). Pojem »atmosfera«, kolikor ga prenesemo na področje kulture ali družbe, sam po sebi lepo izpričuje sopripadnost duhovnega in razpoloženskega.

smisel. Take hermenevtike vmesnosti ni mogoče nadomestiti z opiranjem na hermenevtično ali fenomenološko filozofijo, ker hermenevtična koncepcija vmesnosti sama anticipira novo referenčno okolje, ki ga zajema naznaka interkulturalnosti. Hans Rainer Sepp je v instruktivnem članku z naslovom »Homogenisierung ohne Gewalt? Zu einer Phänomenologie der Interkulturalität im Anschluß an Husserl« (Sepp 1997), podrobneje tematiziral Mallovo naznako »krajevne brezkrajevnosti« v perspektivi »fenomenologije interkulturalnosti«, izhajajoč pri tem iz Husserlovih pobud, ki se navezujejo na interkulturni smisel evropskosti kot »transcendentalne pradomovine (Urheimat)«. To je po Sep-povem razumevanju potrebno razlikovati od mundane forme domačega sveta (Heimwelt), strnitev obeh gledišč bi pomenila homogenizacijo in skladno s tem tudi evropeizacijo življenjskosvetnega izkustva. »Pogled fenomenologije je sam določeno gledišče, in vendar ni vezan na kak domači svet (Heimwelt). Je *krajeven*, v svoji faktični razprtosti v transcendentalnem, nikakor ne v mundanem smislu, relativen glede na transcendentalno pradomovino ('Europa'). Hkrati pa je *brezkrajeven*, saj nikakor ni relativen glede na domači svet (Heimwelt) oz. na kompleksijo domačih svetov, imenovano 'Evropa', in ne zapada nevarnosti združljivostne homogenizacije, ker ravno ne operira na terenu doživljenih domačih svetov, temveč jih presega v njihovi mundanosti s tem, da jih odtegne tendenci strukture skrbi vsega sveta izkušajočega življenja. Kraj fenomenologije leži tako »pod« kakor »nad« razločenostjo domačega in tujega sveta – pod v krajevnosti svojega transcendentalnega izvora in nad v brezkrajevnosti svojega transcendentalnega razsežja.« (Sepp 1997 270.)

323

Seppu gre predvsem za določitev kraja, s katerega govori fenomenologija (interkulturalnosti) in ki očitno sovpaše s krajem, o katerem govori smisel evropskosti, kar je nedvomno nasledek interkulturnega bistva filozofije same, kot ga je uspel izpostaviti Husserl, tako da je odprl možnost obnove smisla evropskosti. Toda morda bi morali v pogledu konstitucije interkulturnega smisla evropskosti iti še korak dlje in prestopiti transcendentalno stališče, tudi s tveganjem, da pristanemo na »nikogaršnji zemlji«. Ob paradoksu »brezkrajevnosti krajevnosti« ne moremo mimo doksografije tega, kar tu imenujemo »kraj«. Na podlagi hermenevtike vmesnega smisla bi veljalo na novo premisliti »kraj« in »pokrajino« v kontekstu tistega, kar se nam odpira kot »vmesje« in »sredina«. V skladu s tem je vsak kraj tudi neko razstrtje in prehod, kakor je tudi vsaka pokrajina neka »prostranost« in »razprostranjenost«. Tako ni mogoče zagovarjati enotnosti smisla, ki bi vnaprej homogenizirala kulturno izkustvo, ni pa mogoče zagovarjati tudi njegove absolutne heterogenizacije na podlagi razpršitve smisla. Smisel deluje prav vmes na prehodu kulture v inter-

kulturno odprtost. V duhu tega novovzpostavljaljočega se interkulturnega smisla tradicije se identitete konstituirajo v posredovanju sredine sveta. Kot primer takega konstitutivnega smisla bi lahko, recimo, navedli individualno govorno kompetenco, ki se lahko ustrezno razvije na podlagi zmožnosti razumevanja govora drugega, hkrati pa v pogledu svoje lastne možnosti ostaja bistveno sama, nezvedljiva na drugo. Ni mogoče pripoznavanje govora drugega brez odnosa do lastne individualnosti, po drugi strani pa to, kar nam govori lastna individualnost, lahko prepoznavamo le v odnosu do drugih.

Kolikor se vmesni smisel posreduje v sredini sveta, se njegova konstitucija ne more opirati na fenomenološko razlikovanje med transcendentalnim in mundanim izkustvom. Hermenevitična konstitucija ne potrebuje predhodne redukcije na transcendentalno enotnost, marveč nahaja prehajanje med enotnostjo in različnostjo v sami sredini sveta. Konstitutivna je za nas govorica sveta samega, ki ne le govori v mnogih in skozi različne jezike, marveč sama stori, da ti govorijo vsakič drugače.

324

To nam zdaj omogoča dosledneje misliti tudi »transcendentalno premestitev Evrope«, ki si jo obetamo od odstrtja njenega interkulturnega smisla. Evropa je »pradomovina«, kolikor izhajamo iz enotne kulture oz. enotnega izviranja kulture, slednjo pa prav na podlagi te praenotnosti razumemo v identitetni formi. Interkulturnost pa nas premesti na drugo posredujočo raven kulturnega razumevanja in sporazumevanja. Evropa se zgodovinsko dejansko suče *med* krajevnim in brezkrayevnim, med domovinskim in brezdomovinskim, ne da bi popustila glede *transcendence* svojega vmesnega smisla, oziroma je tam, kjer je popustila, vedno prihajalo do zgodovinskih kataklizem. O »transcendenci« moramo tu govoriti zato, da se enotujoči transcendentalni govor razpusti v odprti razgovor, ki opredeljuje *tradicijo evropskosti kot zgodovinskost, ki učinkuje v odprto*.¹⁵

V skladu s tem lahko rečemo, da hermenevitični krog, v katerega je ujet smisel evropskosti in v katerem se danes lovimo ne le kot razmišljujoči o interkulturnem smislu evropskosti, marveč tudi kot povsem običajni Evropejci, v svoji zaprtosti vendar izprti in izdaja neko *nujnost svobode*. V evropski pogovor smo ujeti, da bi lahko medsebojno osvobajali lastne govorce, kar pomeni: lastne človeškosti. Uglašenosť in razglašenosť, brezglasnosť in večglasnosť smisla evropskosti je tu vedno pomembnejša od tega, kar pove samo ime »Evropa«.

¹⁵ Tu seveda sledimo Gadamerjevemu odstrtju »učinkovne zgodovinskosti« v *Resnici in metodi*.

LITERATURA

- Aristotel (1964): *Nikomahova etika*, prev. K. Gantar, Ljubljana.
- Aristotel (1993): *O duši*, prevedel, napisal uvod in komentar V. Kalan, Ljubljana.
- Aristotel (1979): »Čas: Bit in bistvo časa«, *Phainomena* VI/21–22, str. 97–112, prev. V. Kalan.
- Aristotel (1999): *Metafizika*, prevedel, napisal uvod in komentar V. Kalan, Ljubljana.
- Barbarić, D. (1997): »Pogled Trenutak Bljesak«, v: *S puta mišljenja*, Zagreb, str. 375–361.
- Brentano, F. (1999): *Psihologija z empiričnega vidika*, Ljubljana, prev. F. Jerman.
- Figal G., Grondin J. Schmidt J. D. (2000): *Hans-Georg Gadamer zum Hundersten*, iz. Günter Figal, Jean Grondin in Dennis J. Schmidt, Tübingen.
- Heidegger (1957) *Holzwege*, Frankfurt/M.
- Heidegger, M (1995): *Na poti do govornice*, Ljubljana.
- Heidegger, M. (1997): *Bit in čas*, Ljubljana.
- Heidegger, M. (2001): *Razjasnenja ob Hölderlinovem pesništvu*, prev. A. Košar in V. Snoj.
- Held, K.: »Husserls Rückgang auf das *phainomenon* und die geschichtliche Stellung der Phänomenologie«, v *Phänomenologische Forschungen* 10, Freiburg München 1980.
- Held, K. (1980): *Heraklit, Parmenides, und der Anfang von Philosophie und Wissenschaft. Eine phänomenologische Bessingung*, Berlin.
- Held, K. (1995): *La fenomenologia del mondo e i greci*, Milano.
- Husserl, E. (1956): »Die Idee einer philosophischen Kultur«, v: E. Husserl, *Erste Philosophie*, Hua VII, Den Haag, str. 8–17.
- Husserl, E. (1989): *Kriza evropskega človeštva in filozofija*, prev. T. Hribar, Maribor.
- Husserl, E. (1991): *Filozofija kot stroga znanost*, prev. A. T. Komel, Ljubljana.
- Husserl, E. (1997): *Ideje za čisto fenomenologijo in fenomenološko filozofijo*, prev. F. Jerman, Ljubljana.
- Gadamer, H.-G. (2001): *Resnica in metoda*, Ljubljana, prevedel T. Virk.
- Kimura, B.: *Zwischen Mensch und Mensch. Strukturen japanischer Subjektivität*, überz. von E. Weinmayr, Darmstadt 1995.
- Mall, A. (1995): *Philosophie im Vergleich der kulturen. Interkulturelle Philosophie – eine neue Orientierung*, Darmstadt.
- Ohahsi, R (1997): »Deutsches Auge-Japanisches Auge«, v: *Philosophie aus interkultureller Sicht*, ur. N. Schneider, D. Lohmar, M. Ghasempour, Hermann-Josef Schneidgen, Amsterdam-Atlanta.
- Pascal, B. (1980): *Misli*, Celje.
- Sepp, H. R. (1999): *Metamorphose der Phänomenologie. Dreizehn Stadien von Husserl aus*, iz. Hans Rainer Sepp, Freiburg/München.
- Sepp, H. R. (1999a): »Epoche als Aufbruch des Zirkels. Zu einer Grundfrage der Hermeneutik von Hans Lips«, v: *Metamorphose der Phänomenologie. Dreizehn Stadien von Husserl aus*, iz. Hans Rainer Sepp, Freiburg/München, str. 111–135.
- Vernant, J.-P. (1985): *Začetki grške misli*, Ljubljana.
- Yamaguchi, I. (1997): *Ki als leibhafte Vernunft. Beitrag zur interkulturellen Phänomenologie der Leiblichkeit*, München.
- Waldenfels, B. (1997): *Topologie des Fremden*, Frankfurt/M.



RECENZIJE

Andrina Tonkli Komel

327

Eugen Fink: Igra kao simbol svijeta; prevedla Darija Domič, uredil in spremno besedo napisal Damir Barbarić, Demetra. Filozofska biblioteka Dimitrija Savića, Zagreb 2000, ISBN 953-6093-68-5.

Recenzijo prevoda Finkovega dela *Igra kot simbol sveta* bi morali nedvomno pospremiti s predstavitvijo avtorja, za katero na Slovenskem še ni bilo priložnosti. Vendar si tako priložnost kaže prihraniti za morebitni prvi slovenski knjižni prevod Eugena Finka.

Za Finkov filozofski razvoj je bilo nedvomno ključno hkratno sodelovanje s Husserlom in Heideggrom. Med letoma 1930–32 se je lotil predelave in dopolnitve Husserlovih *Kartezijanskih meditacij* in sestavil eno najboljših poglavij v fenomenološki filozofiji sploh (teksti so izšli v *Husserliana – Dokumente*, VI. *Cartesianische Meditation*, zv. II/1: *Die Idee einer transzendentalen Methodenlehre*, ur. Hans Ebeling, Jann Holl in Guy van Kerckhoven, zv. II/2 *Ergänzung Band*, ur. Guy van Kerckhoven, Dordrecht / Boston / London 1988). Za tako predelavo in dopolnitev se je zavzemal Husserl sam, kar seveda kaže na njegovo izjemno odprtost, pa tudi na skoraj neverjetno znanstveniško

resnost obravnave lastnih fenomenoloških dosežkov. Fink se po drugi strani ni mogel zadržati, da kot Husserlov asistent ne bi obiskoval predavanj pri Heideggru, tako da mu je ta posvetil izdajo svojih predavanj iz leta 1929/30 *Die Grundbegriffe der Metaphysik (Welt – Endlichkeit – Einsamkeit)*. Vpliv teh predavanj na Finka je tako očiten, da verjetno nikoli ni povsem prebil njihovega obzorja.

V petdesetih letih je Fink poskusil nadalje razviti Heideggrovo interpretacijo Nietzschejeve misli, s tem da jo je poskusil vsaj deloma izvleči iz oblasti metafizike, in sicer ravno ob vodilu dionizičnega dojetja igre. Delo *Igra kot simbol sveta*, ki upravičeno velja za osrednji filozofski dosežek Eugena Finka, je svojevrsten rezultat študija fenomenološkega pojma sveta pri Husserlu in Heideggru in dionizičnega slikanja sveta pri Nietzscheju. To svojo kozmoško fenomenologijo je potem Fink še enkrat preizkusil v mojstrskem filozofskem razgovoru s Heideggrom o Heraklitu, ki je, lahko rečemo, merodajno vpeljal v filozofijo »igro« kot »simbol sveta«.

328

Fenomen igre v sodobni filozofiji tudi sicer ni postranski. Skoraj istočasno kot Eugen Fink ga je v središče svoje filozofske hermenevtike postavil Hans-Georg Gadamer, ki sicer ni našel ravno veliko pohvalnih besed za Finkovo obravnavo. Če pomislimo še na Wittgensteinovo ukvarjanje z jezikovnimi igrami in Heideggrovo »poigravanje« z zrcalno igro sveta in skoraj obvezno zatekanje strukturalističnih filozofov k modelu igre, lahko ugotovimo, da igra ni le mejni problem filozofije, marveč v znatni meri zamejuje bistvo filozofije same. To je tudi povod za Finkova, pozitivno vzeto, globoko smiselna razmišljanja, za spekulacijo v najboljšem filozofskem pomenu, ki je danes postala tako redka.

Finku nedvomno ni do tega, da bi se ukvarjal s fenomenom igre samim po sebi, marveč želi na podlagi izkustva igre razjasniti paradoksn odnos človeka in sveta, ki se nikoli ne more pretvoriti v razmerje. Gre za odnos celote in posameznosti oziroma pocelotenja in uposamljenja. Svet kot celota ni nekaj, kar bi brisalo drugost, marveč jo bistveno vključuje. Svet traja v postajanju in sam iz sebe sproža gibanje, ki ga Fink razlaga po modelu kozmične igre. Svet je eno in drugo, bit in nič, svetloba in tema, dan in noč, vzhod in zahod, sever in jug, zemlja in nebo, bog in človek, skupno in posamezno, lastno in tuje, razkrito in skrito, skladnost in neskladje, celota in del; v svetu delujemo tako, da smo njegov del. Iz sveta se ne moremo izločiti, ker nas transcendirata »v celoti«, hkrati pa se moramo v njem odločati, kolikor nas individualizira do

dna nas samih. Damir Barbarič v svoji spremni besedi k prevodu Finkovega dela upravičeno opozarja, da je prav princip individuacije, ki zadeva vsako bivajoče v svetu, poglavitni problem Finkove kozmološke fenomenologije.

Tu se sproži vprašanje o sopostavljanju končnega in neskončnega, stare aporije o načinu bivanja sveta, ki jo Fink nekako v duhu tradicionalne metafizike rešuje z vpeljavo vmesne simbolne ravni. Tudi tu se kaže vpliv Heideggrovih predavanj iz leta 1929/30, kjer Heidegger v povezavi s fenomenološko teorijo resnice razvije tudi pojmovanje simbolnega. Fink s simbolnim pravzaprav povzema Heideggrov koncept ontološke diference na kozmološki ravni. Ta premik je skladen z njegovo namero, da pokaže, kako pojmu sveta pripada filozofsko prvenstvo pred pojmom biti, kar bo pozneje na Finkovi sledi poskušal dokazati tudi Klaus Held, opirajoč se pri tem tudi na Heideggrove pozne spise. Toda ta prehod na kozmološko raven, tako kot ga izpelje Fink, je lahko samo »simbolističen« in nas pravzaprav ponovno vrne k vprašanju primarnega izkustva sveta, tj. k načelni nerazločljivosti odnosa človeka in sveta, od katere šele poteka sleherno razločevanje. V tem smislu je svet po svoji temeljni vzgibanosti neka razlika pred razliko.

329

Finkov razmislek fenomena igre prestopa s polja čiste filozofije v antropologijo, kulturologijo, religiologijo in zgodovino umetnosti, ne da bi pri tem zanemarjal fenomenološki analitični pristop. Terminološki in metodološki aparat je zato zelo zahtevan in bralec, ki bo v Finkovi knjigi iskal zgolj nastavke za teorijo iger, se bo pri tem znatno namučil in naposled morda ostal še brez pravih zaključkov. Drugače je, če se odločimo, da ob branju Finkovega dela znova povzamemo filozofsko problematiko igre sveta, ki predhodi različnim svetovom igre.



IZVLEČKI – ABSTRACTS

Martin Heidegger – Shinichi Hisamatsu: Umetnost in mišljenje

331

V seminarju iz leta 1958 Heidegger in Hisamatsu najprej spregovorila o japonski umetnosti. Lepota zenovske umetnine, njeno bistvo, je v svobodnem gibanju izvirnega sebstva. Če se to gibanje izrazi v likovnem, imamo umetnino. A ta prisotnost ni omejena na likovno v smislu umetnosti. Najvišja lepota je prej tam, kjer ne preostane ne forma ne struktura.

Ključne besede: umetnost, zen, prostor, praznina, Heidegger

Martin Heidegger – Shinichi Hisamatsu: Art and Thinking

On the seminar in 1958, Heidegger and Hisamatsu first of all discussed Japanese art. The beauty of Zen work of art, its essence, is revealed in free movement of the original selfhood. If this movement is expressed in terms of fine arts, we get a work of art. However, this presence is not limited to the field of fine arts in terms of art. The highest beauty is sooner to be found where you no longer find the form and structure.

Key words: Art, Zen, Space, the Void, Heidegger

* * *

Tine Hribar: Fenomen Bernikovega slikarstva (podoba in pogled)

Obrađevano je delo sodobnega slovenskega slikarja Janeza Bernika zadnjih desetih let. Pristop je fenomenološki, zato je posebej osvetljeno razmerje med umetniško katarzo in fenomenološko redukcijo. V ciklu, ki mu je Bernik dal naslov *Katharsis*, gre namreč tako za očiščenje z estetskega kot etičnega vidika, kar pomeni, da je umetnost to, kar je, le, kolikor ima za podlago ne samo estetiko, ampak tudi etičnost. Ta seveda ne sovпада neposredno s to ali ono konkretno etiko oz. moralo. Estetičnost in etičnost pa še ne nudita zadostnega pogoja za uvid v fenomen Bernikovega slikarstva. Globlja od njiju je religioznost; a spet ne v pomenu kake konfesije, marveč z vidika svetega kot svetega. V tem kontekstu je pomemben predvsem odnos med podobo kot ikono in podobo kot idolom. Sklepni del razprave vsebuje poskus umestitve Bernikovega slikarstva ne samo v slovenski, ampak tudi v svetovni prostor umetnosti.

Ključne besede: slikarstvo, fenomenologija, katarza, redukcija, podoba, pogled, ikona, idol

332

Tine Hribar: The Phenomenon of Bernik's Painting (Image and the Gaze)

The essay explores the last ten years of creative work of the Slovene contemporary painter Janez Bernik. The approach is phenomenological, which is why special stress is laid to elucidating the relationship between artistic catharsis and phenomenological reduction. The series titled *Katharsis* brings to the front the purification in terms of aesthetics as well as ethics, which means that art is revealed in its entirety only if it is grounded not only in aesthetics, but also in ethics. However, the latter does not simply coincide directly with this or that existing ethics or morality, and the aesthetic and ethic qualities are not a sufficient condition for the basic insight in Bernik's painting. On a deeper level, there is also religiosity; again not in the sense of a confession but rather in terms of the holy as holy. In this context, the crucial importance goes primarily to the relationship between the image as icon, and the image as idol. The concluding part attempts to locate Bernik's place not only in the Slovene art field, but also in that of the world.

Key words: Painting, Phenomenology, Catharsis, Reduction, Image, the Gaze, Icon, Idol

* * *

Janko Lozar: Frederic Jameson in postmoderna umetnost

Frederic Jameson v knjigi *Postmodernizem* razmišlja o bistvu postmoderne umetnosti. Ta naj bi pustila za seboj izkušnjo umetnosti visokega modernizma. Osredotočili se bomo na razkrivanje platonistične strukture, ki se ohranja v Jamesonovi teoriji umetnosti. S tem se razkrije Jamesonov prikriti dolg ne le metafiziki, temveč tudi moderni umetnosti, ki jo domnevno presega. Z zornega kota fenomenologije, ki kritično razklepa metafizično izkušnjo umetnosti, bomo vzeli v precep tri poglavitne teme, ki naj bi po Jamesonu opredeljevale postmoderno umetnost: slabljenje afekta, konec tematizacije časa in neosebnost estetske izkušnje. Pokazalo se bo, da so vse tri določitve nošene od metafizike, ki umetniški izkušnji ne pusti biti to, kar je. Mišljenje Jamesona na zakriti ravni določa imperativ užitka, ki ga nosita bit kot postavje in resnica kot pravilnost. Kaj lahko k razmisleku doprineseta resnica kot neskritost in misel razpoloženja?

333

Gljučne besede: Jameson, Nietzsche, simulaker, razpoloženje, užitek

Janko Lozar: Frederic Jameson and Postmodern Art

In his *Postmodernism*, Frederic Jameson ponders upon the essence of postmodern art. Arguably, it has left behind the experience of the art of High Modernism. We shall try to reveal the Platonist structure in Jameson's theory of art and thereby point to the hidden debt not only to metaphysics, but also to modern art, which he supposedly surpasses. From the perspective of phenomenology, which critically discloses the metaphysical experience of art, we shall get to grips with three main themes which supposedly define postmodern art: the weakening of the affect, the end of the topic of time and the impersonality of aesthetic experience. As we shall point out, all three definitions are determined by metaphysics, which does not let artistic experience be what it is. Jameson's thinking is secretly determined by the imperative of pleasure which is in turn determined by Being as Framework and truth as correctness.

What can truth as unconcealment and thinking of disposition contribute to this consideration?

Key words: Jameson, Nietzsche, Simulacrum, Disposition, Pleasure

* * *

Rok Svetlič: Lyotardov prispevek k sodobni etiki

Lyotardova misel je misel radikalne heterogenosti: obstaja neomejeno število diskurzov, ki so med seboj neprevedljivi. Nепrevedljivost pomeni, da ne more noben diskurz nastopati v imenu drugega. Toliko manj lahko nastopa le en diskurz, ki bi govoril resnico vseh ostalih – kot smo vajeni v tradiciji. Torej ni možen diskurz diskurzov: meta-diskurz. Tej tezi, da mora vsak diskurz nastopiti v svojem imenu, zoperstavi Lyotard ugotovitev, da eni vrsti diskurza lahko sledi le en diskurz, ostali, ki bi lahko nadaljevali, pa so nujno potlačeni.

334

Naloga etike je, da skuša te potlačene diskurze spraviti do besede. Pri tem se pojavita dva problema. Oba izvirata iz teze o neobstoju metadiskurza, ki je Lyotard prisiljen dvakrat kršiti: prvič, da zatrdi neupravičenost teženj posameznih diskurzov po prevladi. Drugič, ko pozove k popravi krivic, ki so prizadejane posameznim diskurzom. Predmet tega sestavka je prikaz teh dveh kršitev Lyotardovega lastnega načela.

Gesla: J. F. Lyotard, etika, sodobna filozofija, postmoderna, totalitarnost

Rok Svetlič: Lyotard's Contribution to Contemporary Ethics

Lyotard's thinking evinces radical heterogeneity. There exist an infinite number of discourses which are mutually untranslatable. Untranslatability hereby means that there is no discourse which can stand for another discourse. Moreover, there is no discourse that represents the truth of all others – as is usually the case in our tradition. Therefore, there is no discourse of discourses: meta-discourse. As a counterpoint to the thesis that every discourse should manifest itself in its own name, Lyotard puts forward a claim that any type of discourse can be followed by only by one discourse, while all the others are unavoidably suppressed.

The task of ethics is to set these suppressed discourses free. In doing so, two problems occur. They both stem from the thesis on non-existence of meta-discourse, which Lyotard is forced to violate twice: first, when he asserts the unjustifiable tendency of individual discourses towards prevalence; and second, when he calls for the correction of injustice committed to individual discourses. This essay tries to point a finger at these two violations of Lyotard's own principle.

Key words: J. F. Lyotard, Ethics, Contemporary Philosophy, Postmodernity, the Totalitarian

* * *

Valentina Hribar Sorčan: Kritika Heideggrove recepcije Nietzscheja v sodobni francoski filozofiji

Sodobna francoska filozofija, zlasti fenomenološke usmeritve, se še posebej zadnji dve desetletji intenzivno posveča Heideggrovi filozofiji. Med drugim želi kritično ovrednotiti Heideggrovo recepcijo Nietzschejeve filozofije. Prispevek izpostavi tri aktualne mislece: Mathieuja Kesslerja, Michela Haara in Jocelyna Benoista. Vsem trem predstavlja Heideggrova interpretacija Nietzschejeve vpetosti v metafiziko največji izziv. S tega vidika se spoprimejo s Heideggrovo problematizacijo Nietzschejevih estetskih in etičnih izhodišč, s posebnim poudarkom na nihilizmu, perspektivizmu in – v navezavi na tehniko – na moderni dobi sploh. Upošteva nekatere izhodišča postmoderne paradigme skuša članek poiskati razloge izrazito pritrjujočega odnosa do Nietzscheja v sodobni francoski filozofiji, oziroma odgovoriti na vprašanje, v kolikšni meri je njena kritičnost do Heideggra upravičena.

335

Ključne besede: Nietzsche, Heidegger, metafizika, nihilizem, modernost

Valentina Hribar Sorčan: Criticism of Heidegger's Reception of Nietzsche in French Contemporary Philosophy

French contemporary philosophy, especially that of the phenomenological orientation, has been, particularly in the last two decades, closely engaged in Heidegger's philosophy. Among other things, it has strived for critical evaluation of Heidegger's reception of Nietzsche's philosophy. The contribution

draws attention to three thinkers: Mathieu Kessler, Michel Haar and Jocelyn Benoist. All three of them find the greatest challenge in Heidegger's interpretation of Nietzsche's involvement in metaphysics. It is from this perspective that they get to grips with Heidegger's criticism of Nietzsche's aesthetical and ethical assumptions, with particular emphasis on nihilism, perspectivism and – in relation to technology – modernity in general. Taking into account some of the basic assumptions of the postmodern paradigm, this article tries to find the reasons for a resolutely affirmative stand on Nietzsche as evidenced in French contemporary philosophy, or to answer the question as to what extent this criticism of Heidegger can still be justifiable.

Key words: Nietzsche, Heidegger, Metaphysics, Nihilism, Modernity

* * *

Evanghelos A. Moutsopoulos: Pojem kairos-a (pravega trenutka) in njegovi sodobni filozofski vidiki

336 *Kairos* (pravi čas) – ki je prav toliko mera ko vrednota – je intencionalna stvaritev zavesti, in sicer tista, ki upošteva naravo stvarnosti. Nadalje je kairos učinkovito sredstvo, da eksistenca dojame smisel in pomen poti, po kateri deluje na svet, ker kairos dela razliko med načinoma »prihajati nasproti« in »oddaljevati se«. Celó če zavest počasi, toda zanesljivo sledi dozorevanju situacije, kateri je zavezana, in celo kot vnaprej določi najmanjši in najboljši trenutek, po katerem so te situacije v nevarnosti, da razpadejo, se zavest še naprej približuje tistemu trenutku – ki ima poslej status objektivnega datuma – ki more povezovati objektivno stvarnost z doživeto stvarnostjo. Od tod sledi, da kategoriji »še ne« in »nikoli več« nista zgolj abstrakciji, temveč dobro podajata zgradbo intencionalnosti zavesti, ki je sama izraz strukture dejavnosti človeške eksistence. Kairiški odnos sam je globoko zakoreninjen v človeški stvarnosti. Ker je to tako, nam nujno pripada pravica – kadarkoli želimo vzpostaviti avtentično podobo dejavnosti zavesti, vzeti v vseh njenih možnih vidikih – da nadomestimo statični sistem, tradicionalne časovne kategorije, z dinamičnim sistemom, ki ga tvorijo kategorije *kairos-a*.

**Evangelhos A. Moutsopoulos:
The Notion of *Kairos* and it's Modern Philosophical Aspects**

Kairos – which is a measure just as much as a value – is an intentional creation of consciousness, and one that respects the nature of the real. Furthermore it is an effective means for existence to grasp the meaning and the importance of the way in which the latter acts upon the world, since it makes the distinction between modes of »coming towards« and »going away from«. Even as consciousness follows the slow but sure ripening of the situations it is committed to, and even as a fixes in advance the minimal and optimal instant whereafter these situations are at risk of disintegrating, it proceeds to draw nearer to that instant, which thenceforward has the status of an objective datum able to link objective reality. It follows that the categories of *not yet* and *never again* are no mere abstractions, but a good rendering of the structure of the activity of existence. The kairic attitude is one, which is deeply rooted in human reality. This being so, whenever we want to set up an authentic image of the activity of consciousness, viewed in all its possible aspects, we necessarily have the right to replace a static system, the traditional temporal categories, with a dynamic one, the *kairos* categories.

337

* * *

Tracy Colony: Čas in umetniško delo

S tekstom ponujam v branje Heideggrovo prvo predavanje o Nietzscheju, ki se sprašuje po pomenu bistva v Heideggrovem razumevanju volje do moči. Ko se osredotočim na temporalno določitev smisla bistva v tem predavanju, dokazujem, da Heideggrovo razumevanje volje do moči kot bistva ni osnovano na tradicionalnem smislu *eidosa*, temveč na enotnosti bistva, ki ima svoj izvor v razliki. Enotnost, ki jo pripisuje Heidegger volji do moči kot umetnosti, je smisel enotnosti, porojene v trenutku stvarjenja, ki utemeljuje in določa posamezno obliko zgodovinske eksistence. Pomen razlike, ki je pod to enotnostjo, je kairološki prelom z vsemi eidetskimi danostmi v izvorni temporalnosti *Augenblicka* Nietzschejevega večnega vračanja. Iz te perspektive sklenem z namigom za interpretacijo pomembnosti, ki jo pripisuje Heidegger svopemu začetnemu ukvarjanju z Nietzschejem, z njeno kontekstualizacijo v Heideggrovem sočasnem razvoju vprašanja o umetnosti.

Ključne besede: Heidegger, Nietzsche, umetnost, temporalnost, zgodovina

Tracy Colony: Time and the Work of Art

In this essay, I offer a reading of Heidegger's first Nietzsche lecture which examines the meaning of essence in Heidegger's reading of the will to power. Focusing upon the temporal determination of the sense of essence in this lecture, I argue that Heidegger's understanding of the will to power as essence is not based upon traditional sense of *eidōs* but rather upon a unity of essence, which has its origin in difference. The unity that Heidegger accords the will to power as art is the sense of unity brought forth in the moment of creation which grounds and defines a particular form of historical existence. The meaning of difference underlying this unity is a kairological rupture of all eidetic givens in the original temporality of *der Augenblick* in Nietzsche's thought of eternal recurrence. From this perspective, I conclude with a suggestion for interpreting the significance Heidegger accorded his initial Nietzsche engagement by contextualizing it within Heidegger's own contemporaneous development of the question of art.

Key Words: Heidegger, Nietzsche, Art, Temporality, History.

338

* * *

Bernhard Waldenfels: O ritmu čutov

Privzetej čutnih svetov, ki svetu življenja podeljujejo senzualne poteze, nas postavlja pred stari problem, kako misliti intra- in intermodalno enotnost čutov in kako pojasniti temu ustrezajoči fenomen sinestezije. Pri obravnavi te problematike bomo v ospredje postavili ritmizacijo čutov. Mesto te ritmizacije je na samem pragu tvorbe čutov. Z vprašanjem o tem, ali so senzorični ritmi naravni ali umetni, se postavlja nadaljnje vprašanje, ali so čuti sploh kdaj popolnoma medsebojno uigrani in uglašeni po tistem, kar jih aficira. Mar ni tako, da mora sleherni, še tako uspela evritmija jemati v račun tisto tujerodno, ki zmoti ritem s tem, ko izpleše iz vrste?

Ključne besede: ritem, čut, življenje, glasba, tujost

Bernhard Waldenfels: On the Rhythm of the Senses

Acknowledging sensuous worlds, which bestow sensual qualities on life-world, we are facing the age-old problem of how to think the intra- and intermodal unity of the senses and how to explain the corresponding phenomenon of synaesthesia. In tackling this problem, we will first pay our attention to the rhythmical quality of the senses. It is situated on the very threshold of the formation of the senses. The question about the natural or artificial nature of sensory rhythms begs a further question whether, at any given moment, the senses can be perfectly coherent and in tune with what affects them. Is it not true that any eurhythmics is even at its best supposed to account for the Other disturbing the rhythm by stepping out of the line?

Key words: Rhythm, Sense, Life, Music, Otherness

* * *

Miguel de Beistegui: Heidegger in kraj arhitekture

339

S Heideggrovega gledišča bo vprašanje arhitekture ostalo podrejeno naslednjim – bolj fundamentalnim in odločilnim vprašanjem: Kaj pomeni prebivati? Kako človek prebiva? Od kod aspiracija po prebivanju ali bivanju nekje, ne pa zgolj potreba po zatočišču? Od kod to hrepenenje, ki presega življenjsko nujo? In vprašanje se bo za Heideggro vedno nanašalo na vednost, ali prebiva človek le med bitji, ali pa je mera, kot tudi možnost njegovega prebivanja, funkcija njegove odprtosti tistemu več, kar bitjem omogoča, da stojijo in se razodevajo kot takšna, kakršna so.

Ključne besede: Heidegger, prebivanje, prostor, kraj, grajenje, arhitektura.

Miguel de Beistegui: Heidegger and The Place of Architecture

Seen from a Heideggerian perspective, the question of architecture will remain subordinated to the following – more fundamental and decisive – questions: What does it mean to dwell? How does man dwell? Whence this aspiration to dwell or sojourn and not merely this need for shelter? Whence this longing in excess of vital necessity? And the question, for Heidegger, will have always

been of knowing whether man dwells simply amidst beings, or whether the measure, as well as the possibility of his dwelling is a function of his openness to that which, in excess of beings, allows them to stand and unfold as those beings which they are.

Keywords: Heidegger, Dwelling, Space, Place, Building, Architecture.

* * *

Damir Barbarić: Lepota in mera

Bistvo lepote je potrebno razumeti drugače kot v smislu zgolj abstraktne, vse izravnajoče, omiljujoče in olepšujoče enotnosti, kakor praviloma zatrjuje npr. postmoderno estetsko mišljenje. Da bi vsaj ustrezno razvili ta zastavek, ki povezuje tematiki lepote in mere, bi morali na ustrezni ravni in dovolj natančno obravnavati *ontološko* podlago celotne novoveške filozofije lepega, predvsem njen izvor v neoplatonizmu in tudi Platonu samem, kar daleč presega okvir zastavljene raziskave. Torej se bomo omejili na osnutek horizonta, ki začenja pri današnjem stanju sveta, da bomo naredili vsaj nekaj začetnih korakov pri obravnavi tako obsežno razumljenega vprašanja.

340

Ključne besede: lepota, mera, postmoderna, estetizacija, etika

Damir Barbarić: Beauty and Measure

The essence of beauty should not be grasped solely in terms of abstract, leveling, moderating and beautifying unity, which is the usual claim of postmodern aesthetics. In order to properly develop our principal idea, which relates the topic of beauty with that of measure, we would have to properly and thoroughly discuss the *ontological* ground of the modern philosophy of beauty as a whole, especially its origin in Neo-Platonism and Plato himself, which would lead us far beyond the scope of our research. We shall thus confine ourselves to outlining the horizon with present-day condition as its starting point so as to take at least a few steps forward in discussing such a broadly understood issue.

Key words: Beauty, Measure, Postmodernity, Aesthetisation, Ethics

* * *

Jože Hrovat: Telo in lepotni ideal

Včasih je bilo samoumevno, da je privilegirano mesto estetike rezervirano za lepoto, lepo. Estetika kot taka veže na čutnost, isto pa velja tudi za lepoto – tudi ona je nekaj čutnega, lahko bi rekli telesnega. Vprašanje lepote je običajno povezano z vprašanjem telesa. Lepota je po meri telesa. Pri tem ne moremo mimo njene privlačnosti in očarljivosti, kar nam sugerira, da se tukaj dogaja nekaj erotičnega. Lepota naj bi bila v določenem razmerju z naravo. Le-ta jo po eni strani omogoča, po drugi pa že tudi ograža.

Ključne besede: lepota, Platon, erotizem, umetnost, telo.

Jože Hrovat: Body and Beauty's Ideal

The traditional aesthetics was preoccupied almost exclusively with the question of beauty. Aesthetics is, as we know, connected with sensuality, *i.e.* with body. Beauty radiates attractiveness and charm (of a body on another body); we may therefore assume that to some extent it also concerns the erotic field. As for body's beauty, it is a well-known fact that it is subject to several alterations, at the end to death and disintegration. From this point of view, art appears to be a new economy of life, motivated by death, *i.e.* a supplement of a live body. Art conserves. Beauty, which is carved into a stone, becomes more durable and independent of the changes inflicted by time. All these issues (beauty, body, eroticism, desire, etc.) are found in Plato's *Symposium*. We have therefore every reason to begin our discussion with him. After all, Plato's Greece was not only a birthplace of philosophy but also that of art.

Key words: Beauty, Plato, Eroticism, Art, Body

* * *

Renato Cristin: Um in subjektiviteta po postmodernizmu. Hermenevtika modernosti kot neskončni projekt

Redefinicija in diskusija možnosti uma nasproti postmodernim teorijam odpira hermenevtično analizo filozofskega subjekta. Hermenevtična interpretacija različnih modernih filozofov, kot je npr. Leibniz, lahko pokaže, da sta taka

toposa kot subjekt in um še vedno uporabna za kritiko idej postmoderne misli. Se po postmodernizmu ponuja nekaj, kar bi lahko poimenovali post-postmodernizem? Je to modernost sama? In naposled: ali ni postmodernost tipični moderni fenomen?

Renato Cristin: Reason and Subjectivity after Postmodernism. The Hermeneutics of Modernity as an Endless Project.

The need to redefine and discuss the potentiality of the reason against post-modernist theories leads to a hermeneutical analysis of the philosophical subject. A hermeneutical interpretation of several modern philosophers, such as Leibniz, can show that the topics such as subject and reason, far from having lost their reliability, are still quite useful in criticizing the set of ideas offered by the postmodernist thought. Is there something after postmodernism that could be called post-postmodernism? Is that but modernity itself? Finally, is postmodernism but a typically modern phenomenon?

342 *Key words: Modernity, Postmodernity, Subjectivity, Reason, Hermeneutics*

* * *

Dean Komel: Apriorij svetovnosti, hermenevtika vmesnosti in medkulturnost

Velik dosežek Husserlove fenomenološke filozofije je nedvomno v tem, da je preko razmisleka intersubjektivitete prvi formuliral filozofsko možnost mišljenja kulture v perspektivi interkulturnega srečevanja in da je v tem bil morda celo korak pred Heideggrom, tudi če mu je ta upravičeno očital, da ni tvegala prestopa tal filozofske subjektivistične tradicije. Toda Heidegger je hkrati prav dobro vedel, da se Husserlov pojem subjektivitete precej razlikuje od novoveškega. To se posledično kaže prav v možnosti tematizacije interkulturnosti, ki je za novoveško filozofijo nedosegljiva, kolikor območje kulture vnaprej podreja enotnostni formi subjektivitete in je ni možna razumeti iz konstitucije svetovnosti sveta – to, recimo, velja tudi za vso neokantovsko teorijo kulture. Husserl je hkrati z razprostrtostjo univerzalnega horizonta sveta zmožgal v svojih mejah misliti tudi razmerje med domačim in tujim svetom ter možnost medsebojnega srečevanja različnih kulturnih svetov. Na tej osnovi poskušamo

razviti hermeneviko interkulturalnosti, ki se osredotoča predvsem na vmesni prostor interkulturnega srečevanja in sporazumevanja.

Gljučne besede: interkulturalnost, fenomenologija, Husserl, hermenevika, vmesnost, svet.

Dean Komel: The A Priori of World, Hermeneutics of the Intermediacy and Interculturality

Undoubtedly, a great accomplishment of Husserl's phenomenological philosophy lies in the fact that he was the first thinker who, by meditating on intersubjectivity, formulated the philosophical possibility through the thinking of culture in terms of intercultural encounters, and that, in this sense, he may have been one step further even from Heidegger, even though he was justifiably reproached by his student that he didn't venture to overstep the ground of philosophical subjectivist tradition. However, Heidegger was well aware that Husserl's concept of subjectivity is considerably different from that of the modern age. The argument speaking in favour of this is the possibility of discussing interculturality, which for modern philosophy proves unattainable in so far as it subjects the sphere of culture to the unifying form of subjectivity, without being able to consider it in terms of the constitution of the being-in-the-world— this, for example, being true for all Neo-Kantian theory of culture. By unfolding the universal horizon of the world, Husserl was, within certain limits, capable of giving thought to the relationship between the home world and foreign world as well as the possibility of mutual encounters of various cultural worlds. It is on this basis that we are trying to develop the hermeneutics of interculturality which concentrates primarily on the intermediate space of intercultural encounters and understanding.

343

Key words: Interculturality, Phenomenology, Husserl, Hermeneutics, Intermediacy, World

Izvillečke je v angleščino prevedel Janko Lozar

NAVODILA AVTORICAM IN AVTORJEM

Prispevke sprejemamo na uredništvu. Rokopisov ne vračamo.

Prispevke oddajte v tipkopisu in na disketi.

K prispevku priložite povzetek v jeziku izvirnika in v angleščini (do 200 besed in pet ključnih besed).

Prispevki naj ne presegajo treh avtorskih pol.

Naslove knjig, revij in tujih besed pišite *ležeče*. Za naslove člankov se uporabljajo narekovaji.

Opombe se tiskajo pod črto, bibliografske reference, če je mogoče, v besedilu (priimek avtorja, letnica, stran).

Na koncu prispevka posebej priložite bibliografijo citiranih virov (urejeno po abecednem redu).

Avtorica /avtor po potrebi opravi korekturo svojega prispevka.

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS:

Manuscripts should be addressed to the Editorial Office. Manuscripts shall not be returned.

Contributions should be sent in typewriting and on a floppy disc (3.5«).

Authors should enclose an abstract in the language of the original and in English (up to 200 words and five key words).

The titles of books, magazines and foreign words should be written in *Italics*. Use double quotations marks for titles of articles.

Notes should be written on the page bottom and bibliographical references, if possible, within the text (author's name, year of publication, page).

A special list of bibliographical references should be enclosed at the end of the contribution (in alphabetical order).

If need be, authors do the proof-reading of their texts.

NOTES ON CONTRIBUTORS

Tine Hribar is Professor of Philosophy at the University of Ljubljana; Member of the Slovenian Academy of Sciences and Arts.

Janko Lozar is post-graduate student at the University of Ljubljana.

Rok Svetlič is post-graduate student at the University of Ljubljana.

Valentina Sorčan-Hribar is Reader in Aesthetics at the University of Ljubljana.

Evangelos A. Moutsopoulos is Member of the Academy of Athens; Emeritus Professor of Philosophy at the University of Athens.

Tracy Colony is PhD candidate in Philosophy at the Husserl Archives at Leuven.

Bernhard Waldenfels is Professor of Philosophy at the Ruhr University of Bochum.

Miguel de Beistegui is Professor of Philosophy at the Warwick University.

Damir Barbarić is Professor of Philosophy at the University of Zagreb.

Jože Hrovat is a researcher in Novo Mesto.

Renato Cristin is Professor of Philosophy at the University of Trieste.

Dean Komel is Associate Professor of Philosophy at the University of Ljubljana.

Andrina Tonkli-Komel is Assistant Professor of Philosophy at the University of Ljubljana

ISSN 1318-3362

UDK 1

PHAINOMENA

REVIJA FENOMENOLOŠKEGA DRUŠTVA V LJUBLJANI

JOURNAL OF THE PHENOMENOLOGICAL SOCIETY OF LJUBLJANA

GLAVNA UREDNICA – EDITOR IN CHIEF

Andrina Tonkli-Komel

UREDNIŠKI ODBOR – EDITORIAL BOARD

Jan Bednarik, Tine Hribar, Valentin Kalan, Branko Klun, Dean Komel, Ivan Urbančič, Franci Zore.

MEDNARODNI ZNANSTVENI SVET - INTERNATIONAL ADVISORY BOARD

Koordinacija – Coordination: Dean Komel

Damir Barbarič (Zagreb), Rudolf Bernet (Leuven), Arno Baruzzi (Augsburg), Philip Buckley (Montreal), Ion Copoeru (Bucharest), Jean Grondin (Montreal), Jean François Courtine (Paris), Renato Cristin (Trieste), Günter Figal (Tübingen), Klaus Held (Wuppertal), Heinrich Hüni (Wuppertal), Friedrich-Wilhelm von Herrmann (Freiburg), Dimitri Ginev (Sofia), Guy van Kerckhoven (Brussel/Bochum), Pavel Kouba (Prague) Thomas Luckmann (Konstanz), Viktor Molchanov (Moscow), Gunter Scholtz (Bochum), Hans Rainer Sepp (Freiburg), Önay Sözer (Istanbul), Silvia Stoller (Wien), Peter Trawny (Wuppertal), Helmuth Vetter (Wien), Dan Zahavi (Copenhagen), Bernhard Waldenfels (Bochum), Ichiro Yamaguchi (Yokohama).

Revija izhaja dvakrat letno (dva dvojna zvezka / junij, november) – Currently published twice a year (two double issues / June, November).

Revija objavlja članke s področja fenomenologije, hermenevtike, zgodovine filozofije, kulturologije, filozofije umetnosti in teorije znanosti. Recenzentske izvode knjig pošiljajte na naslov uredništva.

The journal covers the fields of phenomenology, hermeneutics, philosophy of religion, history of philosophy, philosophy of culture, philosophy of art, phenomenological theory of science and psychoanalysis. Books for review should be addressed to the Editorial Office.

NASLOV UREDNIŠTVA – EDITORIAL OFFICE ADDRESS

Andrina Tonkli-Komel, d.o.o Nova revija, Dalmatinova 1, 1000 Ljubljana tel. (386 1) 133 40 47 fax (386 1) 133 42 50

info@nova-revija.si

Dean Komel, Oddelek za filozofijo (kab. 432b), Filozofska fakulteta, Aškerčeva 2, Ljubljana 1000, tel. 386 1 241 1106,

dean.komel@guest.arnes.si

Spletna stran / Website: www.fenomenolosko-drustvo.si