



Vili
Ravnjak

Teorija paradoksa

Esej

»Življenje je kot igranje iger: eni prihajajo nanje tekmovat, drugi trgovat; najboljši pa prihajajo kot *gledalci*.«

(PITAGORA)

Prvi del

Umetnost je izdelovanje in pripovedovanje zgodb, zgodba pa je nekaj povsem izmišljenega in nima nikakršne neposredne zveze s stvarnostjo. Umetnost je torej nekoristna izmišljiva, laž, ki ima z realiteto življenja oziroma resnice samo toliko zveze, da ji vsakič kaže drug obraz. Hkrati pa je spet najvišja realnost in edina resnica; edina stvar, ki uspe akumulirati izkustvo trenutka v večnost, in edino, kar ostaja kot trajna, neomadeževana zgodovina. Umetnost je torej nekaj, kar lažno govori najvišje. Situacija je paradoksalna, kakor je paradoksalno življenje samo – v svoji biti nerazložljivo, skrivnostno.

Le kaj bi lahko počeli ob odgovorih, ki bi veljali za vse čase glede temeljnih življenjskih vprašanj? Neizmerno bi se dolgočasili. Potem bi najbrž imelo tudi človekovo življenje smisel, tako pa je zgodovina brezkoristna strast. Še sleherni odgovor, ki si je uspel kdaj nadeti videz bolj ali manj veljavne resnice, se je slej ko prej spremenil v laž. In ta čudoviti paradoks: materija, ki lahko misli – materialno, ki se preobraža v nematerialno, abstraktno! Kaj pomeni še tako bistra človeška misel za neskončna vesolja, prostrana osončja? Nič, manj kot nič; iluzijo, laž; pa vendar najvišji izraz stvarstva, edino resnico.

Kajti bit leži tam onstran, človeku tuja, nedostopna. Je že res, da znanost in tehnika iz dneva v dan razkrivata nova, doslej neznana področja, toda človek v resnici izgublja posest, celo tam, kjer jo je nekoč imel. Zmerom bolj sam in nepomemben je. Spoznava lahko le paradoks svojega bivanja: celovito ne celovitost, znanje o neznanju, osvajanje neosvojljivega... Mar ni vse to čudovito? – Kakšna fantastična pot, koliko sprememb, preobrazb je bilo potrebnih, da je iz pradavnih vesoljskih (ne)časov nastalo nekaj, kar živi s časom omejeno in iracionalno sluti ter racionalno misli ves ta čudovit razvoj; o njem sklepa in ga podoživlja, se tako rekoč izloča iz njega, stoji zunaj njega in ga opazuje, a v tej absolutni svobodi nima svobode, ker ga vse veže na popkovino njegovega začetka in konca. Ta »samorazvoj« lahko občuduje ali vanj posega. Pri slednjem tvega neuspeh. Čudno, toda vse bistvene stvari tega sveta se dogajajo mimo človekove volje, razen morda človeške zgodovine. Mar pa prav ta ne govori o njegovi nezadostnosti, neuspešnosti? Kako naj sicer razumemo skozi dolga stoletja zaman prelito kri pobitih in umorjenih?

Človek je kot misleče bitje v tej čudovito kozmični avanturi tujec. Razum, ki ga izloča iz narave, bi lahko, če bi imel neodvisno ustvarjalno

moč, vse stvari uredil tako, da bi bile popolnejše od narave. Vendar se njegovi posegi v neodvisen tok stvarstva le redkokdaj izkažejo uspešni. Zdi se, da je razum nemočen, da deluje po drugačnih načelih kot narava, da je celo v nasprotju z njo. In da je zato tudi zgodovina v prvi vrsti nepregledno pričevanje o stalnih nesporazumih med človeškim razumom in naravo.

Moč človeškega uma je pravzaprav v gledanju (odkrivanju in spoznavanju), občudovanju popolnega in neodvisnega poteka narave, vsega njenega predmetnega sveta in sil, ki delujejo v njem, kajti bit življenja je neosvojljiva in je nima nihče. Človek je obsojen na svobodo neskončnih možnosti, stalno stremeč k ciljem ugodja in sreče. Toda spoznanje, da so cilji, tudi doseženi, nedosegljivi, je trpeče. In v praktično-interesnem svetu je trpljenje v bistvu najvišje možno spoznanje. Nobenega cilja ni mogoče dokončno osvojiti, nobene sreče za vselej prikleniti nase. Z radostjo lahko navda človeka le spoznanje, da na tej zemlji ni ničesar njegovega in da je na njej med svojim osveščenim bivanjem zgolj *tujec-gost*, nenavaden košček narave, ki se je prek razuma za trenutek izločil iz samostojnega in neodvisnega toka kozmične energije in njene materialne pojavnosti, da bi mislil in doživljal obstoj, najprej svoj, prek njega pa vsega drugega stvarstva.

Treba se je sprijazniti s paradoksalnostjo našega časovnega in osveščenega bivanja. Treba se je sprijazniti s tem, da gre za nesramno pomoto in najčudovitejšo stvaritev hkrati. Naša usoda je paradoksnost. In usoda je tisti najbolj skrit temelj, od koder prihaja vse. V tej absolutni možnosti je vse približno; vsaka resnica ima nešteto obrazov, čeprav so v svojem jedru vendarle vse eno in isto. Včasih se komu zazdi, da je človek žrtev, igrača v rokah neznanih sil. Da se usoda brezdušno poigrava z njim in ga meče iz ene skrajnosti v drugo. Toda razliko med enim in drugim (med srečo in nesrečo, radostjo in trpljenjem) občuti samo človek. Šele s človekom dobe nezane kozmične sile svoje pravo ime in usoda pravo podobo.

Zakaj si je narava privoščila tako potegavščino? Ustvarila je človeško zavest, ki ves svet in vse stvarstvo ponovno konstituira v ogledalu, ogledalne podobe pa spreminja v novo stvarnost. Zakaj ni dana človekovi zavesti možnost, da bi se odcepil in prešel v samostojno življenje ogledala, v absolutni svet čistih abstraktnih form, idej? Zakaj pa nam je npr. dovoljena misel o tem? Misel o paradoksnosti našega bivanja. Ali naj to pomeni, da je stvarstvo samo nepopolno in je človeška zavest njegov ponovljeni model? Ali zavest preprosto ni v programu narave in je torej slepa ulica, mrtev rokav? Ali pa je zametek drugega stvarstva, potencialen tekmeč narave, ki bo posrkal celotno kozmično energijo, s čimer bo maksimalno razširjena zavest postala drugi univerzum?

Temeljno vprašanje je razmerje med zavestjo in energijo. Človekova psihična moč predstavlja del kozmičnih energij. Na področju zavesti je to volja. Volja je količina energije, s katero razpolaga zavest samostojno. V bistvu je iztrgan, osveščen košček nezavednega.

Pod nezavednim pojmuje celoto psihičnih fenomenov, ki jim manjka kvaliteta zavesti. Nezavedno predstavlja t.i. »objektivno psihično«, tj. področje čiste narave, ki je ni mogoče izboljšati oziroma poslabšati; lahko ji sicer prisluškujemo, ne moremo pa je otipati. Carlu Gustavu Jungu pomeni nezavedno samostojno bitje, ki se izmika subjektivni samovolji in je zato nanj mogoče vplivati le navidezno. Nezavedno je kompenzacija zavesti. Človek ima t.i. individualno in kolektivno nezavedno. Glavnino slednjega

predstavljajo arhetipi in instinkti; prvi kot zbir možnosti tipičnega razumevanja kakšnega problema, drugi kot zbir možnosti tipičnega ravnanja v dani situaciji. Arhetip je pravzaprav avtoportret instinkta. Vendar pa v nobenem primeru ne gre za nekaj apriornega, vrojenega in zamejujočega, enoznačnega, temveč za splet možnosti, ki jih je osvojilo kolektivno izkustvo človeške vrste oziroma vseh zemeljskih bitij. Ali kot trdi Carl Gustav Jung – kolektivno nezavedno je velika nasledstvena duhovna masa človeškega razvoja, ki se ponovno rodi z vsakim individuumom. Nezavedno je torej trajna, ali vsaj relativno trajna kategorija, zavest pa izrazito hipna, enkratna, neponovljiva.

Volja je kreativen potencial zavesti, vendar je v primerjavi z neskončnimi kozmičnimi energijami, s katerimi se človek oplaja prek svojega nezavednega, prav neznaten. Brez podstati nezavednega bi bila volja sterilna, kajti količina energije v zavesti ni konstantna, temveč variira, predvsem glede na siceršnje energetske kroženje nezavednega, pa tudi glede na dogajanja v telesu, naravi oziroma najširšem kozmosu. Samo v primeru, da bi se zavest in z njo volja tako razširila, da bi posrkala celotno vesoljsko energijo, bi bilo mogoče govoriti o zavesti kot o absolutno kreativni kategoriji oziroma o potencialnem tekmeu narave. Takó pa zavest energijo pridobiva in izgublja, s tem pa ostaja usodno povezana z materialno osnovó. Brez te povezave bi se odcepila in pričela samostojno eksistenco čistih abstraktnih form, idej, s tem pa bi tudi prenehala biti prostor svobode, tj. neskončnih možnosti, in bi postala absolut, večnost; bila bi želja in željeno hkrati. Postala bi samostojni univerzum, drugo stvarstvo.

Zavest je nekaj izrazito aproksimativnega. Predvsem pa je stanje, stanje brez oporne točke. Njeno središče se neprestano spreminja. Je izrazito hipna, kratkotrajna. Tak je tudi smisel: kratkega diha, stalno se spreminjajoč. Z zavestjo sicer dobivamo svoj jaz in svobodo, ne dobivamo pa nič čvrstejšega in oprijemljivega. Središče človeka, osebnosti, namreč ni jaz, tj. zavest, razum, temveč tisto, kar v jungovski terminologiji označuje pojem *Selbst*, tj. jazovstvo, sebstvo. Gre za psihični oziroma življenjski nukleus, ki je celota zavestnih in nezavednih odnosov človeške duše in relacij z naravo oziroma kozmosom in predstavlja originalen, enkratni spoj človeka kot umrljivega in neumrljivega bitja. Sebstvo je *coincidentia oppositorum*, paradoks, ki združuje najbolj nezdružljive elemente in predstavlja kot teoretski konstrukt najbolj vnanje oziroma najbolj notranje področje človeka.

Oglejmo si problem še s freudovske perspektive! Ego je prostor želje in hrepenenja, vkleščen med zahteve ida in prisile superega. Prostor večnega transcendiranja, prostor prihodnosti torej. Id je prostor preteklosti, pozabljenih usedlin, zgodovine; superego pa pripada sedanjosti, svetu ideologij, ekonomskih, pravnih, moralnih in drugih prisil, ki pritiskajo na ego in dramatično vplivajo na njegove odločitve. Ideologija je sicer nekaj povsem izmišljenega, kakor bi temu rekel Karl Marx, a hkrati tudi najbolj realno dejstvo. Zdi se, da živi samostojno, kot trajno, abstraktno, ogledalno bitje, čeprav jo vselej v življenje priključijo šele človeška zavest.

Zavest v določenem trenutku nastane – podrobneje o tem nas poučujeta Freud in Lacan – pa tudi v določenem trenutku izgine. Obakrat neboleče, skoraj neopazno. Gre torej za posebno, vmesno stopnjo, prehodno obliko materije, katere glavna značilnost je ogledalnost in abstraktnost. Z zavestjo (umom-razumom, egom-jazom) gleda narava (kozmos) sama

sebe. V njej se kot v ogledalu v obliki različnih odtenkov in nians prikazuje stalno se spreminjajoča narava in misli svoj obstoj. Zavest z vsemi svojimi funkcijami, kakor jih je poimenoval Jung, mišljenjem, čustvovanjem, čutenjem in intuicijo, ustvarja abstrakten prostor pojmov oziroma ogledalnih podob, ki se same od sebe multiplicirajo v neskončnost. Um sam jih le osmišlja, ne pa tudi ustvarja, torej gleda in vidi. Človek, posnemajoč podobe duha, ustvarja novo stvarnost, videz oblikuje v resnico, teorijo spreminja v prakso. Kreativna moč prihaja v zavest iz nezavednega oziroma iz celote kozmičnih energij. Um osmišlja aktiviteto nezavednega, stvari spoznava in jih imenuje, imenovane pa posreduje v realnost oziroma z njimi oblikuje novo stvarnost.

Človek se boji smrti, pravzaprav ne toliko smrti kot prehoda iz enega stanja – zavestnega, nematerialnega, v drugo – materialno, temveč *umiranja*. Strah ga je trpljenja razkrajajočega se mesa. Toda smrt občuti le zavest. Za umirajočega je smrt zgolj izgubljanje zavesti. Vprašanje smrti torej ni več razumsko. Vstop v smrt je emocionalno in vrednostno brezbarven, tu seveda ni nikakršnega pekla ali nebes, eno in drugo je namreč stvar razuma, morale, območje onstran praga zavesti pa je iracionalno. Vstop v smrt pomeni vrnitev k morju. Človeška zavest je namreč mrtev rokav, prehodna, vmesna stopnja materije. Iztrgana je iz stvarstva in strahotno osamljena. Namesto popolnosti ji je dano hrepenenje, ki pa je neuresničljivo, saj je njena eksistenca odvisna od materialnega sveta. Hrepenenje sicer ustvarja neskončna svetovja najbolj oddaljenih reči, toda s smrtjo se vsa ta čudovita akropolis abstraktnega razdrobi v materialnem, organskem in anorganskem.

Smrt je torej vrnitev domov, v morje stvarstva, v neskončno spremenljivost kozmične energije in njene materialne pojavnosti. Strah pred smrtjo je strah pred umiranjem in fizičnimi bolečinami, ki jih bo moralo človekovo telo pretrpeti, njegova zavest pa registrirati. Z izginjanjem v njej poenjuje tudi strah. Počasi ponikujemo skozi tenka vlakna individualnega in kolektivnega nezavednega, ugaša utrip organskega življenja in človekovo bitje, duhovno-telesni nukleus, sebstvo, se krči, oži, dokler povsem ne izgine.

Z izgubljanjem zavesti, najvišje in končne razvojne oblike materije, nastopi območje neke druge duhovnosti, zavesti tuje, skoraj povsem nezane. Ko smo budni, jo namreč le redko kdaj občutimo. Kadar pa prodre v našo zavest, jaz preprosto izgine in princip ogledala presahne. V nas prodre nekaj, kar ni materialno, vendar njegove duhovne strukture razumsko ne moremo dojeti. Ne vemo, kaj se v tem času dogaja z nami, toda ko se prebudimo, gledamo nase in na svet okoli sebe z jasnejšim, svetlejšim pogledom. Žarek, ki nas je prešinil, ni del nezavednega, ker njegove vsebine zavesti niso tuje. Zavest in nezavedno namreč sestavljata enoten, komplementaren kompleks duhovnosti oziroma prepletajočih se psihičnih plasti. Človek lahko šele prek sebstva vzpostavi stik s silo, ki je ničkolikokrat močnejša od njega. Gre za srečanje s praizvorom energije, z njeno sržjo, s čistim *biosom*, iz katerega se človek napaja kot celota psihofizičnega bitja. Bios je raztegljiv: širi se in oži; v trenutku smrti se potegne vase, da bi se lahko kasneje kje drugje spet razširil. V bistvu ima avtomatski karakter in je neuničljiv, absoluten. Je izključno konstruktiven in nima možnosti vplivati na zavest, ki razlikuje konstruktivnost in destruktivnost, in na njene odločitve glede življenja in smrti (npr. samomora, ki je kot akt samoukini-

tve najvišje dejanje zavesti). Bios je nasprotje volje, čeprav se njegovo izkustvo kaže kot volja, nenavadno močna in optimistična. Človekov nukleus, ki torej neposredno komunicira z njim, ga lahko priklči, in to v trenutkih doživljanja »smrti pri živem telesu«, tj. v tistih kritičnih obdobjih življenja, ko se človekova duševna in telesna energija obrača samo proti sebi, ko torej uničujemo sami sebe. Vendar pa se to lahko zgodi samo v primeru, da zavest ni avtodestruktivna, temveč nevtralna, in da energija, ki je v človeku, še ni dokončala svoje poti. Bios namreč določa energiji smoter in se umakne, ko je človekovo poslanstvo na zemlji opravljeno. Pot materije oziroma energije je skrivnost, usoda. Te pa ne določa zavest, ampak bios. Vprašanje življenja torej ni v človeških rokah. Občutka neskončnosti, božje navzočnosti, ki ga doživljamo kot psihično stanje varnosti in samozaupanja, tolažbe in milosti, ni mogoče priklicati z močjo volje oziroma sile. Podoživljanje tega občutka, vendar le njegovega vnanjega vtisa, je mogoče doseči z molitvijo in petjem, tj. s poezijo in umetnostjo.

Drugi del

Vrnimo se zdaj k umetnosti! Umetnost je stičišče nasprotij. Točka ravnovesja, vzvišenega miru, prividne lepote. Sicer votel, abstrakten prostor. Umetnost namreč deluje z nečim, česar ni, kot pravi grški mislec Gorgija. Je nekaj, kar živi duhovno, čeprav ga sestavlja materialno: kamen, barve, črke, celuloiden trak... To je čudež umetnosti, njen temeljni paradoks – kako iz mrtvega, izmišljenega, diha, zrači življenje.

V današnjem svetu je umetnost poslednja ustanova čudežnosti. Znanost in tehnika to nista, ideologija pa je zmerom v službi politike, tj. praktično-interesnega sveta. Filozofije, ki je nekoč veljala za najvišjo obliko dejavnosti človeškega duha in bila v neposredni službi biti in s tem proizvajalec etičnih spoznanj, ni več. Nekdanje religije so se izčrpale, ostale so le še Cerkve.

Umetniško spoznanje mora biti nasprotje ideološkega, pa čeprav tudi ideologija sama funkcionira na principu »čudeža« – je čista izmišljilja, laž, a hkrati najbolj kruta realnost. Brez ideologije ni mogoče vladati, zato je boj za dominacijo nad ideološkim diskurzom zmerom eminentno političen; vprašanje ideologije pa pravzaprav vprašanje oblasti. In prav zato mora biti umetniško spoznanje praktično neuporabno in ne sme izhajati iz definicije resnice, ker je ta manipulativno (ideološko, politično) sredstvo. Umetnost je ločena od življenja, stoji *ob* njem in dostopna vsakomur, ki se ji odpre, a je nima nihče (razen v družbenoekonomskem smislu). Za praktično življenje je nekoristna, ker je sama po sebi praznik, slavospev biti, bit pa ni v lasti nikogar. Ideologija uporablja in zlorablja znanost in tehniko, pogosto tudi umetnost, za svoja orodja. Toda umetnost kot produkcija etičnih spoznanj, tj. nasprotij ideoloških moralizmov, je pred svojima sosedama, znanostjo in tehniko, v precejšnji prednosti. Ideologiji se lahko izmakne in preneha biti njena cokla. Obstaja namreč razlika med ustvarjalnima principoma znanosti in umetnosti. Znanstvena spoznanja temelje na *resnici*, so časovno omejena (drže le do novih odkritij), parcialna in fragmentarna, temelječa na analizi, eksperimentu in empiričnem dokazu; specializirana so po vejah in razvrščena celo znotraj njih, torej skrajno atomizirana in nesposobna ustvariti sintetično celoto. Umetnost pa temelji na *videzu*, njena

spoznanja so nadčasovna, četudi obravnavajo aktualno stvarnost; temeljijo na pesniškem navdihu, intuiciji; so arhaično celostna, univerzalna, sintetična. Videz in sintetičnost ima tudi ideologija, zato prihaja v primerih, ko postane umetnost žrtev ideoloških apetitov, do »podvajanja«, ki prikrije umetnostno bistvo. Ideologija daje ambiguiteti umetniškega videza enodimenzionalnost in kategorijo resnice, s tem pa je umetnost pahnjena v službo oblasti, zločina.

Za umetniško produkcijo dvajsetega stoletja sta značilni dve skrajnosti: prvič, beg v čisto avtonomnost umetnosti, npr. larpurlartizem, in drugič, ukijanjanje sleherne avtonomnosti, tj. razosebljanje in ideologizacija umetnosti, npr. angažirana politična umetnost. Toda umetnost je zmerom vmes, med čisto avtonomnostjo in realnostjo stvarnosti, rekli bi, da ju združuje, je most med realnim in nerealnim. Z vidika te imanentne dvojnosti je za bios praktikos oziroma politikos bolj malo primerna; preveč je izmuzljiva in premalo zanesljiva, da bi lahko postala čvrsto sredstvo ideološke menjave oziroma oblastne reprodukcije.

Glede na svoje pojavne oblike sodi umetnost v »sfero apolaustikos«, tj. v prostor življenjskih užitkov, čutno materialne proizvodnje in potrošnje. Umetnost je »presežen« užitek, ki ni nujen za normalen potek človekovega življenja, kot je npr. hrana. Sodi v okvir višjih, nebioloških potreb, katerih zadovoljevanje ne prinaša praktičnih, neposrednih koristi, temveč duhovno radost, zadovoljstvo. Osrednji pomen ima sam akt uživanja (konsumiranja umetnosti), ki temelji na čutnem – vidnem in slušnem dožemanju. Glavnina umetniškega učinka je s tem izčrpana, kajti sorazmerno malo prejemnikov umetniškega dela oziroma udeležencev umetniške komunikacije ob gledanju in poslušanju prepoznava tudi »presežno vrednost«, višje sporočilo umetnine. S tem posebnim, »elitnim« delom, prehaja umetnost v »sfero theoretikos«, tj. v prostor čistega zrenja in opazovanj razuma, v neposredno bližino filozofije, občega mišljenja, etičnega, v čisto duhovnost.

Sfera praktikos-politikos, kjer poteka praktično življenje oziroma delovanje politične skupnosti, je za umetnost ključnega pomena. V njej se oblikuje njena institucionalna bit. Tu se določa njena svobodnost oziroma podrejenost neposrednim vzgojnim, moralnim in ideološko-političnim interesom družbene skupnosti. Zato je toliko pomembnejši moment izгона merljive resnice iz umetnosti! Kajti za umetnost in politiko ne veljajo ista pravila. To je vedel že Aristotel. Da bi bila stvar nekoliko jasnejša, pogledimo za trenutek distinkcijo med moralo in etiko. Morala je reguliranje medsebojnih družbenih odnosov v določenem okolju, da bi bilo življenje v njem sploh mogoče. Etika pa je usmerjena v transcendiranje obstoječega stanja, v preučevanje ciljev in smisla moralnih hotenj, temeljnih kriterijev za vrednotenje moralnih dejanj, kakor tudi splošne zasnovanosti in izvora morale. Morala je determinirana z družbenoekonomskim sistemom, tega pa občost etike presega. Takó govorimo o množstvu morale in enosti etike. Iz tega vidika je jasno, da se moralizirajoča, ideološka umetnost ne more prebiti do najvišjega in preiti v službo biti. Postane lahko sicer konstituanta ideološkega, političnega sistema (države, nacije, razreda, cerkve), ne more pa oznanjati skrivnosti življenja. Umetnost mora torej stremeti k preseganju političnosti, k osvobajanju od politike, k njenemu ukinjanju. Kajti prihodnost sveta ni v novih političnih bojih, temveč v ukinitvi oblasti.

Umetnost ne sme dovoliti, da bi ji odvzeli njeno privilegirano mesto

dvojnosti, vmesnosti, androginsti; njeno svobodo, neopredeljenost. Niti znanost niti ideologija niti religija ne morejo gojiti dvoumnosti, resničnosti resnic, vse namreč temelje na veri in resnici, aksiomu in dogmi. Androginska umetnost pa je univerzalna. V sebi združuje vse resnice tega sveta. V svojem duhu staplja časovne in prostorske razdalje. Njena forma je njeno bistvo, njeno dejanje. Identična je vsebovani energiji, končnemu cilju.

Umetniško ustvarjanje kot produkt volje v umetnino še ne vsaja duše, življenja. Še tako dobro izdelana stvar je mrtva, če iz nje ne žarči nekaj, kar ni od tega sveta. Človeku je življenje podarjeno. Podarjena pa mu je tudi duša umetnine. Umetnik lahko samo izdeluje zgodbe ter prosi Muze milosti, da mu naklanjajo svoje darove. Umetnost je kot čarovništvo: poskus, kako v nekaj izmišljenega, materialnega, priklicati dušo.

Duša seveda ni rezultat človekovega naprezanja in umetniške veščine, kajti »... vse te lepe ustvaritve niso človeške in delo ljudi, marveč božje in delo bogov; in pesniki so zgolj njih tolmači, slednji obseden od boštva, ki si ga je izbralo za orodje«, * pravi Platon v Ionu. In nadaljuje: »Tako boštvo jemlje pesnikom razum ter jih porablja za božje služabnike, prav kakor porablja preroke in vedeže božje, da mi poslušalci spoznamo, da tisti, ki v nezavednem stanju odkrivajo ta tako dragocena razodetja, ne govorijo iz sebe, temveč, da je pravi govorec bog sam in da po njih občuje z nami.«. Muza začara najprej umetnike, potem pa tudi gledalce in poslušalce. Tako se plete veriga obročev, ki jih povezuje, privlači t. i. magnetna sila oziroma *heraklejski kamen*, kakor ga je poimenoval Evripid. In spet Platon: »Pa veš, da je tak poslušalec poslednji med členi, ki sem dejal, da dobivajo drug od drugega moč pod vplivom heraklejskega kamna? Srednji člen si ti, rapsod ali igralec, prvi pa pesnik sam. Po vseh teh posrednikih obrača bog človeško dušo, kamor ga je volja, s tem, da venomer prenaša svojo moč s člena na člen.«.

Umetnost ne biva sama po sebi, temveč šele v komunikaciji. Čudežno, skrivnostno porablja prostor, formo umetnine, da se razodene pred človekom. Umetnik je rokodellec, tehnik, obrtnik, ki odlično obvlada svojo veščino oziroma umetnostno panogo, in čarovnik, priklicevalec duše. Uspešno opravljanje slednjega dela iz njega *vidca*. Toda mnogo je poklicanih, a malo izvoljenih! Umetnik videc je redkost, pravi dar božji. Zakaj malo je navdahnjene umetnosti in božje navdihnjenje je redke privilegij. »Kar govoriš o Homerju, tega ti ne narekuje umetnostni razum in resnično znanje, ampak božanski navdih in obsedenost.« (Platon, Ion.) Iz umetnikov rokodelcev se torej izločajo umetniki vidci, ki imajo sposobnost občevanja z najvišjim, so božje orodje in služabniki biti. So posredniki med človeškim in božanskim. Modra Diotima govori v Platonovem Simposiu o velikem demonu, ki vzdržuje zvezo med bogovi in ljudmi in ki »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, ter povezuje tostranski in onstranski svet v zaokroženo celoto.«

Umetnik videc združuje v sebi apolinično in dionizično. Umetniki pa so ali samo obrtniki ali samo navdihnjenici. Vidčeva spoznanja so višja resničnost, spravljena v skrbno in čvrsto izdelanih zgradbah. Do razodetja

* Vsi citati iz Platona so v prevodu Antona Sovreta.

lahko pride šele v trenutku razbitja forme, izničenja zgodbe. Skrivnost je namreč zmerom nekaj prikritega, skritega; ovitega v raznovrstna oblačila.

Vidca v sebi je treba skrbno skrivati, čuvati. Videnja niso od tega sveta in so zelo nevarna. V njih lahko za vselej izginemo. Iz njih pa lahko kaj hitro naredimo tudi navadno cirkuško atrakcijo, sebe pa izenačimo s šarlatani. Lahko pa postanemo celo pravi blazneži. Toda razlika med blaznežem in vidcem je ogromna. Blaznež verjame v resničnost videnega, videc pa ve za dvojnost videza in resničnosti. Modrijan zna čuvati svojo modrost, pravi star pregovor. Kult umetnika, posebej takega, dionizično navdahnjenega, je za umetnost škodljiv, ker prenaša pozornost z umetnine na umetnike. Umetnik videc se zaveda svoje majhnosti in nepomembnosti pred tistim, kar govori iz njega.

Platon je v Faidru razložil umetnost v dveh kategoriji: na navdihnjeno in na obrtniško; na *manično*, tj. poezijo, ki se rojeva iz pesniškega zanosa, norosti, manije, in na *tehniško*, tj. poezijo, ki nastaja iz pisateljevega poznavanja pravil, večšine, iz znanja, tj. iz pojma tehne. Tako je v hierarhijo človeških duš in poklicev vstavil pesnika dvakrat: na najnižje mesto, med rokodelce in obrtnike, in na najvišje, kjer se kot izbranec Muz – musikos, družu s filozofi.

Zmotno bi bilo trditi, da imamo na primer danes, ko se v splošnem zanemari rokodelska plat umetnosti, več navdihnjene, manične pozije kot obrtniške. Ni namreč vse, kar kdo nakraca pod patronatom »božjega navdihnjenja«, že umetnost! Pesnikova dolžnost je, da najprej obvlada rokodelsko plat svoje umetnosti, sicer je samo navdihnjenec, blaznež, blefer in šarlatan. Umetnosti je potrebna racionalna, superiorna forma.

Kakšni pa so kriteriji pri razvrščanju manične in obrtniške poezije? Ni objektivnih kriterijev, so samo subjektivna doživetja. Obstaja namreč »interior sensus animi« – notranji čut duše, kot pravi J. S. Eriugen; človek pa je enkratna, originalna, neponovljiva enota. In spet Platon: »Kakor imajo koribantski zanesenci oster čut samo za eno pesem, tisto, ki prihaja od boga, v čigar oblasti so, in kakor jim je zgolj ob ti pesmi na voljo obilica gibov in besed, za druge pa se ne menijo: tako si tudi ti, Ion, če nanese pogovor na Homerja, neizčrpen v pripombah, pred drugimi pa stojiš, kakor teliček pred novimi vrati.« Zato je nesmiselno pričakovati, da bo kdaj vsem vse všeč. Čeprav je najbrž tudi nekaj na tem, kar imenuje Immanuel Kant, »sensus communis aestheticus«; ker imajo človeški čuti iste lastnosti, smemo pričakovati, da bo kakšen predmet, ki estetsko deluje na nekoga, deloval tudi na druge. Toda, »pulchritudo multiplex est«, trdi Giordano Bruno. In Vasilij iz Cezareje, Tomaž Akvinski, Spinoza in še kdo: lepo ni lastnost stvari, ampak relacija (odnos) človeka, očesa, ki gleda, sprejema.

Z lepim so bile zmerom težave. Neulovljivo je. Androgino. Njegova imanentna struktura izraža dvojnost: privlačnost in odbojnost hkrati. Na stvareh, ki se nam zde lepe, se večinoma združujejo objektivne in subjektivne kategorije. Tako npr. proporcionalnost in harmoničnost, obe kvantitativno merljivi, objektivni, sami po sebi še nista lepi; kakor tudi subtilnost, ljubkost in vzvišenost, vse izključno kvalitativne, subjektivne lastnosti, pomenijo v prvi vrsti posledice, dopolnila nečesa.

Gledanje, ki je po Pitagori osnova doživljanja lepega oziroma umetniškega, je sestavljeno iz samih vtisov, ki pa se zde realni. Gledanje moramo seveda razumeti v antičnem smislu: »thea« je širok pojem: gledalec je tisti,

ki stvar opazuje, raziskuje, proučuje, kot tisti, ki jo zgolj gleda. Sprejemati lepo torej pomeni usmeriti pogled; odreči se želji, interesu. »Nulla cupido«, bi rekel J.S. Eriugen. Leon Battista Alberti pa »lentezza d'animo«; za doživljanje lepega je potrebno pokoravanje duše, pasivno predajanje, tako da lahko lepota neovirano prehaja v človeka. Ali kot bi rekel Arthur Schopenhauer: subjekt postaja ogledalo predmeta, zavest je izpolnjena s sliko (predstavo) sveta.

Estetski doživljaj predstavlja intenzivno doživetje ugodja na osnovi gledanja in poslušanja. Ne prinaša praktičnih koristi, je torej brezkoristen, kot bi rekel Kant, ter dodal, da nastopa neodvisno od realnega obstoja predmeta, ker nam dejansko ni vseč stvar sama, temveč njena predstava. Aristotel v Evdemovi etiki poudarja, da je umetniško doživetje izključno čuten doživljaj vida in sluha, in da prinašajo ugodje sami vtisi; gledanje in poslušanje veselijo sami po sebi. Theoría, kontemplacija umetniških stvari, je torej prijetna percepcija, ki jo spremljajo solze in smeh, pa tudi spoznanje, misel.

Doživetje radosti in otožnosti prinaša v umetnost *razodetje*. Razodetje je posebna oblika hkratnega odkritja minljivosti in večnosti. Vsebina umetnosti, temelječa na posnemanju, omogoča osrediščenje pogleda oziroma spoznavajoč odnos. Vendar človek gleda in vidi *več*, kot mu je predstavljeno, pokazano. To je trenutek, ko iz pasivnega spoznavanja nastane aktivno prepoznavanje. In bistvo prepoznavanja, razodetja je v tistem »več«. S tem umetnost, ki bi sicer bila zgolj produkcija zabave, ustvarja tudi svojo »presežno vrednost«, ki pa je kot »čisto zretje biti« v praktično interesnem smislu neuporabna in nekoristna, torej ne more postati predmet menjalnih procesov v ideološko-političnem svetu.

Rekli smo, da v umetnosti omogoča osrediščenje pogleda posnemajoča vsebina oziroma posnemanje. Kakšno je to posnemanje in kaj posnemamo?

Etimologija izraza mimesis je precej nejasna. Njegovi začetki so v post-homerovskih časih. Nastal je vzporedno z misteriji in obredi Dionizovega kulta in predstavlja svečano kulturno dejavnost, ki so jo sestavljali ples, glasba in mim. Izraz, ki je kasneje označeval posnemanje stvarnosti tudi v likovni in gledališki umetnosti, je bil prvotno torej omejen zgolj na mim, glasbo in ples. Seveda ni bil natančna reprodukcija kakšne zunanje stvarnosti, temveč izraz (ekspresija) notranjosti, prej v funkciji »igralca« kot »kopista«. V 5. stol. pr. n. št. preide pojem iz kulturnega govora v filozofski jezik, tu pa se že začne pojavljati v smislu reproduciranja zunanje stvarnosti. Čeprav vsebuje Demokritova formulacija mimesisa kot »posnemanja načina delovanja narave«, še precej prvotnega (kulturnega) pomena. Šele trojica Sokrat-Platon-Aristotel formira posnemanje kot ponavljanje zunanjega videza stvarnosti. Tako Sokrat (na področju slikarstva in kiparstva) govori o posnemanju tistega, kar vidimo, ne opredeljuje pa že natančnosti oziroma svobodnosti posnetka. Platon razume mimesis strogo opisno, kot čisto kopiranje, s tem pa se začne rigorozno diskreditiranje umetnosti, ki je kot posnemanje realnega sveta manjvredna, saj je ta že sam posnetek idejnega, torej preslikava nečesa, kar je že preslikano; umetnost je senca sence. Aristotel se od Platona nekoliko distancira s tem, da uvede v posnemanje možnost svobodnega odnosa: umetnost lahko naredi stvari lepše ali grše, lahko pa tudi take, kot bi morale ali mogle biti.

Da bi problem še celoviteje osvetlili, naj spomnimo na prvobitno grško

razumevanje narave oziroma prirode. O njem nas pouči Aristotelova Fizika.

V naravo sodijo oziroma »iz narave so« (physei) tiste stvari, ki imajo same po sebi princip gibanja in mirovanja, torej rastline, živali in človek. Toda deli opreme, posodje, obleka, zgradbe in drugo »niso iz narave«, ker so jih naredili ljudje po svojih zamislih. Te stvari (thesei) predstavljajo (drugo naravo)«. Termin physei so Rimljani prevedli kot natura in v njem združili oba pomena: thesei in physei. V sholastičnem mišljenju je tako prišlo do nature naturans (ustvarjalnega principa narave, ustvarjajoče narave) in do nature naturata (ustvarjene prirode, posameznih stvari sveta). Razlikujemo lahko torej med *priroda*, tj. sklopom ustvarjenih, pri-rojenih, na-rojenih stvari, posledic nečesa, in *naravo*, ki zajema svet stvari, ki jih zaznava oko, in svet sil, ki jih spoznava um; posledica in vzrok skupaj. Za Aristotela je narava spoj naravnih procesov in proizvodov tega procesa; je materija stvari in njena oblikujoča sila, tj. bistvo, forma stvari.

Evropska umetnost ves čas koleba med posnemanjem narave in posnemanjem prirode; samo posnemanje pa se kaže v aktivni oziroma pasivni obliki, saj lahko kdo predmetu, ki ga posnema, kaj doda ali odvzame, drugi pa ga spet verno prenese, prekopira. Posnemovalec je človeška zavest, ki se ji stvari prikazujejo, dogajajo. Sama je zgolj registrator. Morda bi bilo bolje reči, da zavest posnema (odseva), kar vidi v prirodi in kar vidi v duhu, torej zunanji in notranji svet; naturo naturans, kjer je v postopku najbližje pojmu kreacije in naturo naturata, kjer se v postopku najčešče bliža imitaciji. Najuspešnejša in najbogatejša se zdijo tista umetnostna obdobja, npr. Homer ali Shakespeare, ki enakopravno posnemajo eno in drugo, skratka, naravo.

Seveda se takoj zastavlja vprašanje glede verodostojnosti posnetega, identičnosti »originala« in »kopije«, tj. vprašanje resnice. Z resnico je spet hudič, tako kot z lepim. Človek lahko posnema, kot stvari vidi; ker pa je vsakdo enkratna enota, originalna sestavljenka občin segmentov, obstaja neskončni spekter pogledov, ki so si sicer podobni, vendar nikoli enaki. Zato je od umetniškega posnemanja nesmiselno pričakovati merljivo resnico. Umetnost namreč ne temelji na dokazu, tako kot znanost, temveč na videzu! Spet moramo citirati Gorgijo, ki pravi, da poezija prepričuje ljudi v nekaj, česar ni; govori jim same neresnice, pa jih kljub temu osrečuje. Za umetnost je nemogoče trditi, da bi bila resnična oziroma lažna, ker vemo, da je vse laž in hkrati resnica. Še bolje je to povedal Aristotel, rekoč, da je umetnost zunaj resnice in laži; obstajajo besede, ki niso niti resnične niti lažne, najdemo jih v pesništvu. Če torej pesniki logično grešijo, imajo še zmerom prav. Podobnih misli je Avrelij Avguštín, ko trdi, da umetnost ne more biti resnična; če hoče doseči resnico, mora biti lažna.

Problem je seveda Platon. Umetnost je obsodil in izgnal iz svoje Države. Najbrž predvsem iz dveh razlogov. Prvi je v tem, da je bolj kot kdorkoli spoznal pravo in resnično moč umetnosti: pripisal ji je nadnaravno moč in magičen učinek; večje slave umetnosti ni izrekel nihče. Cilji politike, še posebej take v idealni državi, se z umetniškimi razhajajo. Za politiko namreč ne veljajo ista pravila kot za umetnost. Platon je prvi pokazal na nezdržljivost poezije in države, na njuno nepremostljivo nasprotje. Če naj poezija ostane v državi, jo je treba državotvorno osmisliti, narediti koristno, izrabiti njen magični učinek za masovno (re)produkcijo ideologije, za kar jo

je seveda treba utemeljiti tudi na resnici. In tu se začena drugi razlog Platonove obsodbe umetnosti: formulacija posnemanja, temelječega na objektivnem razumevanju resnice. Ločil je dva načina v dojetanju resnice: individualnega in splošnega, nadosebnega. Prvi je od umetnika zahteval, da podaja stvari take, kot so, v obliki čistega kopiranja, s čemer se je umetnost izkazala za posnetek posnetka, reprodukcija reprodukcije oziroma resnica z dvojnimi minusom. (Treba je pripomniti, da je obsodba veljala v prvi vrsti likovnim umetnostim, ki so bile v sferi proizvodnje, obrti, rokodelstev; da pa je poezija, ki stvari ni proizvajala, temveč spoznavala, ostajala v neposredni bližini filozofije. Tako delitev je narekoval tipično grški odnos do stvari, ki je bil v osnovi dvojen: človek jih je ali proizvajal (likovne umetnosti, npr.) ali pa spoznaval (poezija, filozofija). Drugi način v objektivnem razumevanju resnice je nadoseben in od umetnika terja odstranitev sleherne subjektivne ali slučajnostne primesi s predmeta, ki ga posnema. Podati je treba zgolj bistveno, splošno, nujno, tj. »idealno« resnico. To pa je že posnemanje v *imenu* neke ideje oziroma ideologije, kar seveda pomeni nasilje nad umetnostjo, ki vre iz navdiha, krši pravila in razveljavlja resnice. Platon je nezavedno slutil, da ideološka umetnost, ki pa je lahko edina državotvorna, ni prava, zato jo je zavestno podcenjeval, se ji končno tudi odrekel in jo nadomestil z učinkovitejšimi ideološkimi in ideološko-vzgojnimi sredstvi. Pravzaprav je bil do umetnosti pravičen.

Z resnico je nekoliko drugače, kadar umetnost posnema umetnost. Tu gre v prvi vrsti za kopiranje, čim zvestejše podajanje vzorov, čeprav tudi za dodajanje, svojevrstno nadgrajevanje, saj gre za investiranje v nekaj, česar objektivno ni, npr. renesansa, ki posnema antiko, ustvarja svojo umetnost, ki nikakor ni kopija antične; tega tudi ne bi mogli reči za zreli klasicizem ali neoklasicizem. Prej bi lahko rekli, da gre za variacije, nastajajoče pod vplivi vzorov. To je dovolj očitno tudi pri postmodernizmu, katerega glavna deviza je v ustvarjanju umetnosti iz umetnosti oziroma umetnost v ogledalu: umetnost gleda sama sebe in reflektira svoj obstoj. Vendar je tu kopiranje zgolj sredstvo, s katerim želimo doseči presenetljiv, nov učinek že poznane stvari. Ne gre za doseganje popolnosti nekdanjih mojstrov, vzorov; sprejemamo njihovo celotno zapuščino in jo razvrščamo v drugačna kontekstna razmerja, s tem pa spreminjamo tudi njen prvotni pomen in ustvarjamo novega. To novo, drugačno, je (bistvena) pridobitev, vsebina postmodernističnega postopka. Določene stvari zavestno postavljamo na laž, da se lahko izkažejo v svoji pravi oziroma novi podobi.

Umetnost torej ni niti laž niti resnica, temveč izmišljiva, fikcija. Naj si jemlje za izhodišče realnost, s posnemanjem jo presega, jo dela nerealno, ali irealnost, ki jo z materializacijo in racionalizacijo prav tako presega, tj. dela realno. V obeh primerih gre za obraten končni učinek.

Tretji del

Simbol umetnosti je androgin. Androgin je znamenje prvobitne popolnosti, celote, dvojnosti, božanske enosti, neskončne plodilne sle in ustvarjalnega krožnega toka. Izraz prvobitnega kaosa; reintegracija komplementarnih elementov, ki izničuje sleherni antagonizem; cointidentia oppositorum. Zedinjenje moškega in ženskega, gornjega in spodnjega, nebeškega in zemeljskega; poenotenje zunanega in notranjega.

Androgin je paradoks. Paradoks je odsev neskončnega bogastva in nedoumljivosti življenja. Enoznačnost je znamenje slabosti, praznine. Jung pravi v svoji znameniti knjigi Psihologija in alkimija, da religija z izgubljanjem svojih paradoksov zmanjšuje svojo vrednost oziroma moč, kajti samo protislovja lahko saj približno izražajo polnost in bogastvo življenja. Isto bi lahko rekli za umetnost in mišljenje nasploh. Neprotislovnost je zmerom enostranska, nesposobna izraziti celovitost resnice. Vse biva v vsem. Dobro v zlem in zlo v dobrem. Nič ne biva samo po sebi, temveč šele v odnosu z drugim. Strukture stvari in pojavov so odvisne od razporeditve sil, energij in njihove medsebojne odvisnosti, od organiziranosti informacij, informacijskih kodov. V celotni harmoniji sveta se vse izravnava.

Človek je najbolj zapleten spoj odnosov, v njem se najbolj čudovito prepletajo elementarni antagonizmi sveta in se združujejo v neuničljivi enosti. Z vsakim individuumom se vsakič znova rodi vse človeštvo in vse veselstvo. V njem se združujeta umrljivo in neumrljivo, nebo in zemlja, moško in žensko.

Na zemlji živi ena človeška vrsta, en človek, eno univerzalno moško-žensko bitje. Nihče se ne rodi kot absolutno moško oziroma absolutno žensko, temveč kot Človek. Samo civilizacije in različne kulture so krive, da se človekova moško-ženska prabitnost tolikokrat prikriva. Danes ostro razločevanje moško-ženskega spet izginja; prihaja čas izenačevanja razlik, čas spolne podobnosti. Nova odkritja o bistvu človeške narave si bliskovito sledijo in govorijo v prid teh domnev: najprej spoznanje moško-ženskih sestavin človeške psihe, potem sorodne ugotovitve v biologiji in nenazadnje odkritje novih, osupljivih možnosti v embriologiji in genetskem inženiringu. Androginskega človeka jemljejo za svoje izhodišče tudi najnovejša antropološka dognanja.

Tako kot lahko človekova psiha doseže svojo polnost in popolnost šele v sebstvu, združitvi nezavednega (objektivnega) in zavesti (subjektivnega), tako postane človek kot spolno bitje popoln šele v androginu, tj. zedinjenju vseh moško-ženskih elementov v sebi. Sebstvo je kot središče osebnosti »neopredeljeno, absolutno protislovno, hkratni izraz teze in antiteze oziroma sinteze«, (Jung, Psihologija in alkimija). Enako je z androginom: hkratna prisotnost vseh spolnih razlik presega antagonizem, posedovanje vseh možnosti dela bitje neuničljivo. S spoznanjem vseh svojih človeških (moškoženskih) potencialov v sebi postaja človek kot absolutno enkratna, neponovljiva enota – izraz občega in posebnega – univerzalno bitje, dopolnitev usode zemeljskega bivanja.

Androginost je človekova prastvarnost. O tem govore vsi veliki miti o stvarjenju sveta. Na to nas opozarja tudi Platon v Simposiu: »Pred dawnimi časi je bila naša narava drugačna, kakor je danes. Sprva so bili namreč trije spoli, ne dva kakor zdaj, moški in ženski, ampak še tretji, ta je združeval v sebi značilne posebnosti obeh, moškega in ženskega, in se je v skladu z obojno naravo imenoval dvospolnik.« In dalje: »Prvotni človek je bil valjaste postave, tako da so hrbet in boki delali krog. Trup je imel štiri roké in prav toliko nog; glava je bila ena, nasajena na oblast tilnik, a na nji dvoje obrazov in štiri ušesa. Obraza sta gledala vsaksebi in sta si bila povsem podobna; tudi spolovila so bila v dvoje in vse drugo, kakor si je mogoče predstavljati po tem opisu«. Telesni popolnosti pristaja tudi duševna: »Bili so pravi obri, od sile veliki in močni, miselnosti pa tako

drzne, da so se lotili celo bogov.« Ta nenavadna, androginska pramoč, je spravila Zeusa v hudo zadrego, zato se je po posvetu z drugimi bogovi odločil, da bo ljudi preklal na dvoje ter s tem razpolovil njihovo moč. In od tistih časov dalje je sleherni med nami »sam zase samo ena plat človeka, ker smo prerezani na dva kosa kakor kambala. In sleherni kos nenehoma išče ustrezno svojo polovico.« – Vrniti se je torej treba v začetno oziroma končno stanje in postati absolutna četverna možnost: ljubiti kot moški in biti ljubljen kot ženska oziroma ljubiti kot ženska in biti ljubljen kot moški; oplajati in rojevati, biti seme in plod hkrati. Ali kot pravi Sveti Tomaž: »In ko boste moško in žensko v enem, tako da niti moško ne bo več moško niti žensko več žensko, tedaj stopite v kraljestvo.« (Evangelij).

In spet Platon: »Bili so torej trije spoli, trije zato, ker je moški izšel iz sonca, ženski iz zemlje, dvospolni pa iz lune, saj je ta sama imela delež na onih dveh«. Androgin je otrok meseca, utelešenje aktivnega in pasivnega, moškega in ženskega, vsebuje torej vse možnosti. Sonce je duh, zemlja materija; luna pa je duh in materija hkrati.

Umetnost je plod nebesnega in zemeljskega. Umetnik je v službi Sonca (kot videc) in Zemlje (kot rokodelec). Izdelek pa je rezultat obojega, torej Luna.

Umetnost pripada lunarnemu principu: prvič, nima lastne svetlobe (luna je namreč zmerom samo odsev sonca), in drugič, prehaja skozi mene in neprestano spreminja oblike (luna je simbol večnega vračanja, univerzalni zakon evolucije). Umetnost je ogledalo svetlobe, odsev sonca. Umetnina je stalno se spreminjajoče posodje, kamor prodira luč in se od tam razliva v svet. Mesec sicer ni nujen pogoj zemeljskega bivanja, toda šele z njim vstaja skrivnost in šele prek njega dobiva Zemlja in Sonce pravo vrednost, dvojnost pa postaja Eno.

Lunina svetloba, njena lepota, je čisti videz, privid. Laž, ki siplje žarke resnice. Umetnost kot otrok lune ima subjektivna, imaginativno-magijska področja duha; deležna je seveda tudi solarne intuicije, toda videnj ne prenaša neposredno, temveč posredno (prek umetniškega izdelka, medija), zato je umetniško spoznavanje (odkrivanje, doživljanje sporočila) zmerom spoznavanje prek »odraza«, umetnost sama pa subjektivni izraz objektivnega.

Zemlja oziroma zavest predstavlja prostor razlik. Razlike porajajo hrepenenja in življenje postaja čas trpljenja, bolečine. In ker živimo v materialnem, politično-praktičnem, edinem realnem svetu, kjer smo obsojeni na večno razlikovanje, je lahko paradoks naš edini aksiom. Misliti paradoks pomeni presegati zemeljske razlike in se dvigati v Enost.

Zreče, 15/8-1986