

EMANACIJA SMISLA IN PONOVLJIVOST IZVORNEGA V GADAMERJEVI HERMENEVTIKI

GREGOR MODER

Napovedana naloga Gadamerjeve slavne knjige *Resnica in metoda* je »odkriti izkustvo resnice, ki presega kontrolno območje znanstvene metodike¹«. Tako naj bi bilo mogoče utemeljiti samolastnost duhovnih znanosti na pozitivnem temelju in ne le v primerjavah z naravnimi znanostmi, kjer so bile tradicionalno potisnjene v vlogo neuspešnega približevanja idealu. A da bi lahko utemeljili duhovnoznanstveno območje, bi bilo čisto dovolj zagotoviti njegovo neodvisnost od območja »znanstvene metodike«. Pretenzije Gadamerjeve naloge pa so večje, saj se mora razpreti izkustvo resnice, ki ni le neodvisno od znanosti, ampak tudi presega njeno kontrolno območje. Odkritje mora ponuditi nič manj kot »univerzalni aspekt filozofije« (str. 385) in pojasniti celotno človeško izkustvo sveta (cf.: str. 11, 385), glede na katerega je (naravno)znanstveno izkustvo le izvedena in okrnjena oblika izkustva (cf.: str. 366–367). Mesta razprtja takega izkustva, na katerega se morajo opreti duhovne znanosti, naj bi bila umetnost, filozofija in zgodovinska veda. Čeprav se med seboj dopolnjujejo in prepletajo, tako da same ne morejo pokriti celotne razsežnosti posebnega izkustva resnice, pa za prikaz njegove sheme, logike njegovega učinkovanja, zadostuje, da se prednostno posvetimo le enemu: umetnosti.

Zavrnitev razsvetljenstva in romantike

Temo umetnosti v *Resnici in metodi* obvladujejo nasprotja in napetosti med spominom, alegorijo, avtoriteto, psihološkim taktom, omiko in okusom na eni strani ter simbolom, svobodno ustvarjajočim genijem, doživljamem,

¹Cf.: Gadamer, op. cit. 2001, str. 11. – Bibliografske opombe, ki se nanašajo na navedeno delo, so v nadaljevanju navedene v okrajšani obliki: zapisana je samo številka strani. Vse na tak način okrajšane opombe se nanašajo na navedeno delo.

»estetskim razločevanjem«, stalnimi gledališči in galerijami na drugi strani. V vsakem od teh sporov je Gadamer zagovarjal rehabilitacijo sholastičnih in novoplatonističnih poudarkov proti razsvetljenskim in romantičnim. Tako je kritiziral predvsem »estetsko razločevanje«: zahtevo po abstrakciji estetske od neestetskih vlog umetnine. Z »estetskim razločevanjem« naj bi se namreč umetniška produkcija ne le izločila iz celote človeških dejavnosti, ampak se tudi sama v sebi partikularizirala in razpršila v eksperimentalne skupine, ki jih povezuje samo vsevključujoča kategorija estetskega, s tem pa naj bi se izgubil »pravi proces omike«, pravi proces »dviga v občost« (str. 83). Namesto izolacije estetskega je predlagal »estetsko nerazločevanje«, pri čemer se je oprl na starejši koncept *okusa*. Muzejem in galerijam, kjer so razstavljeni predmeti iztrgani iz kulturnega in moralnega konteksta, v katerem in za katerega so bili ustvarjeni, je nasprotoval s starimi zbirkami na dvorih, kjer so razkazovali okus dobe. V konceptu okusa so namreč merila lepega tesno povezana z merili dobrega, in okus je bil prvotno celo mišljen, ne kot estetski, ampak prej kot moralni vzor dobe (cf.: str. 41). Namesto romantičnega koncepta domišljjsko svobodnega genija z izvirno ustvarjalnostjo je predlagal rehabilitacijo umetniškega delovanja po naročilu in umetnosti kot okrasa, kjer je estetska funkcija vselej vpeta v druge, religijske ali profane funkcije. Iztrganost iz družbenega in moralnega konteksta, značilnost koncepcije umetnosti z »estetskim razločevanjem«, naj bi se pokazala tudi v vzniku boemskega svobodnega umetnika, za katerega je značilna »popolna neodvisnost njegovega ustvarjanja. Umetnik zato dobi družbeno značilne poteze posebneža, katerega način življenja se ne meri z merili javne morale.« (str. 82).

Čeprav je Gadamerjeva kritika romantičnih koncepcij umetnosti povsem upravičena in ustrezno poudari protislovja izolacije estetskega, naj vendarle zapišem opozorilo o boemskem umetniku. Nesporno je res, da se je v 19. st. pri svobodnih umetnikih, ki niso delali po naročilu, ampak le po inspiraciji svojega ustvarjalnega genija, razmahnil poseben življenjski slog, drugačen od sloga vsakdanjega življenja »navadnih ljudi«, vkoreninjenih v moralno in duhovno izročilo. Vendar se je tak slog še vedno meril z merili javne morale. Lahko bi celo rekli, da je javna morala devetnajstega stoletja velikih evropskih mest *zahtevala* umetnike kot boemske umetnike, in umetnost kot svobodno dejavnost, neodvisno od religijskih resnic, od znanstvenih spoznanj in od večinskega, povprečnega in najbližjega sloga življenja. Že Gadamerjev izraz »način življenja« pravzaprav pove, da boemskost ni le odklon od pravilne in moralno pokončne drža, kakršna velja za vse, ampak *svojska drža*, drugačna od večinske. Zdi se, da Gadamer preprosto ni hotel sprejeti specifičnosti javne morale devetnajstega stoletja in da je zato pre-

cenil posebnost načina življenja svobodnih umetnikov. Tudi za plemiško in cerkveno gospodo srednjega veka lahko rečemo, da je imela drugačen »način življenja« od večinskega (kmečkega) in da je imela posebne spolne navade. Toda vsi različni »načini življenja« in vse posebnosti družbenih skupin še ne spodbijajo enotnosti javne morale tiste dobe in niso le njeno pomanjkanje. Umetniki pa so bili tako in tako v vsej zgodovini nekakšna posebnost in izjema, »potujoči komedijanti«, »potujoči pevci«, rapsodi, trubadurji. Za delovanje umetnikov, za festivale, za praznovanja in tudi za nekatere izjemne športne dogodke je vselej – in to ne le v evropski kulturi – veljala delna in začasna omejitev veljavnosti splošnih, vsakdanjih moralnih načel ali uveljavitev posebnih načel. Nemara se je z vznikom boemstva taka omejitev substancializirala v način življenja ali celo v družbeni sloj, ni pa mogoče reči, da se je kulturna podlaga, na kateri je lahko zrasel boem, obrnila proti izročilu *kot takemu* – le preoblikovala ga je v nekaj novega.

Opozorilo se zdi morda malenkostno, a navajam ga kot zgled. Gadamer je *specifični* »okus« devetnajstega stoletja evropskih velemest in pozitivne značilnosti njegove javne morale razumel kot *pomanjkanje* okusa in kot *odsotnost* meril javne morale. Kot rečeno, je njegova kritika izoliranega uživanja estetskega povsem upravičena, in z merili današnjega okusa se zdijo romantične koncepcije ustvarjalnega genija popolnoma okorele. Pri institucijah gledališča in galerije se, že vsaj od posega avantgard dalje, ne moremo znebiti občutka, z Gadamerjevimi besedami rečeno, »mrtve sledi smisla« (cf.: str. 142). Toda s tem, ko je »estetsko razločevanje« razumel, ne kot zavrnitev tradicije, zaznamovane s konceptom okusa – tradicije, kjer estetska funkcija ni bila razločena od drugih funkcij, predvsem pa ne od vodilne, religijske –, ampak kot zavrnitev tradicije *na sploh*, je spregledal možnost, da sta opustitev ideje o celovitosti, o višji enotnosti ali o zraščeniosti funkcij in utemeljitev novih, neodvisnih razmerij med njimi lahko pozitivni opredelitvi določila »okusa« tedanje dobe, pozitivni transformaciji izročila.

Na podoben način je bilo tudi razsvetljenstvo zanj dejavnik proti izročilu *kot takemu*, in ne preoblikovanje izročila ali začetek novega izročila. Potem ko je na podlagi Heideggrove zamisli o strukturi vprašanja o biti kot strukturi razumevanja pokazal, da je za pristno izkustvo zgodovinskega – in za hermenevtično nalogo nasploh – nujno priznati pozitivno vlogo predsodka kot anticipacije smisla, je razveljavil razsvetljenski boj proti predsodkom in mu nasprotoval z rehabilitacijo avtoritete in tradicije. Razsvetljenstvo je po Gadamerju v podobno protislovnem položaju kot koncepcija »estetskega razločevanja«. Na eni strani je seveda tudi samo v svojem bistvu določeno s tradicijo, ki ga nosi, in vendar se, na drugi strani, tradicije ne zaveda in jo razveljavlja: »seveda še kako obstaja tudi predsodek razsvetljenstva, ki nosi

in določa njegovo bistvo: ta temeljni predsodek razsvetljenstva je predsodek proti predsodkom nasploh in s tem razveljavitev pomena izročila« (str. 226). »Predsodek proti predsodkom« je neproduktivni predsodek, ki se ga je treba ovesti in ga zavreči. Za Gadamerja namreč niso vsi predsodki enako dobri, ampak jih je treba, preden se jih sprejme, eksplicitno preveriti »glede porekla in veljave« (str. 224). Toda tudi glede razsvetljenstva je njegova ocena o sovražnosti izročilu *kot takemu* neutemeljena. Tudi razsvetljenstvo je svoje razumevanje utemeljevalo na podlagi anticipacij smisla, in tudi pri razsvetljenstvu je mogoče reči, da je razločilo med sprejemljivimi in nesprejemljivimi predsodki: zavrnilo je predsodke v danes skoraj edinem pomenu besede, se pravi, vsakdanja zdravorazumska mnenja ali praznoverja, in kot resnično sprejelo samo tisto, kar se je skladalo z avtoriteto uma. Gadamerjevo opozorilo o krožni strukturi razumevanja, kjer se predsodkov še zdaleč ne moremo znebiti in so v načelu celo ustrežnejši od sodb, ki neupravičeno domnevajo dokončnost smisla, je, spet, popolnoma na mestu. Tudi kritika razsvetljenstva v tistem delu, kjer je razsvetljenstvo domnevalo, da se je mogoče dokopati do izčrpnih resnic, če se le držimo neoporečne, umne metode, je ustrezna. Res je, razsvetljenstvo je zadalo hud udarec avtoriteti *Biblije* in religijskemu izročilu nasploh. Ampak to še ne pomeni, da je določilna poteza razsvetljenstva razveljavitev izročila nasploh. Prav z razsvetljenstvom se je namreč (ponovno) utrdila avtoriteta znanosti in ved, in vzpostavile so se nove tradicije, med katerimi je bila morda najbolj daljnosežna vpeljava obveznega šolanja.

Kot pri zgledu »estetskega razločevanja« se tudi pri zgledu razsvetljenškega ideala zdi, da je Gadamer preoblikovanje specifičnega zgodovinskega izročila razumel kot zavračanje izročila nasploh. Pri obeh primerih gre za to, da je nova tradicija razločila celovitost »človekovega izkustva« v veje izkustva. Z estetskim razločevanjem se je izkustvo umetniškega razločilo od religijskega izkustva in obenem izgubilo pretenzije po spoznavni vrednosti, z razsvetljenstvom se je uveljavila razločitev spoznavanja in znanosti od religijske in pesniške resnice. Natančno taka razločitev je greh, zaradi katerega je Gadamer estetsko razločevanje in razsvetljenstvo zavrnil z očitkom, da sta spregledala izročilo: greh je bil opustitev ideje o »celovitosti človekove izkušnje sveta«, kjer je imela dominantno vlogo religija.

Igra in umetnost

Raje kot z estetskim razločevanjem je Gadamer ontološko določitev umetnosti in samostojno izkustvo resnice – izkustvo, ki naj bi ga umetnost

vsebovala v nasprotju s kantovsko razločitvijo med estetskim in spoznavnim (cf.: str. 90) – razvil ob konceptu *igre*. Njegova uvodna in vodilna opazka je bila, da ima igra, umetniška, športna ali drugačna, prednost pred igralci, saj je zanje *nekaj, kar jih presega* (cf.: str. 99). Tudi gledalci, za katere se igra lahko igra, pravzaprav niso v razmerju do igralcev v nič bolj privilegiranem položaju, pri obojih je bistvena naperjenost na igro. No, igra sama na sebi še ni umetnost. To postane šele z operacijo, poimenovano »preobrazba v upodobo« (str. 100), kjer gre za povzdignitev (mišljena je preinterpretirana heglovska *Aufhebung*) »dejanskosti v njeno resnico« (str. 102). Umetnost je opredeljena kot igra z »upodobo«, kar pomeni, da njena »samolastna bit ni ločljiva od njene predstavitve«, predstavitev je pri umetnosti vselej ponovitev enakega, vsaka ponovitev je »enako izvorna glede na samo delo« (str. 109). Konkretno je šlo za vprašanje umetniškosti uprizoritve gledališkega komada ali izvedbe skladbe, glede česar je Gadamerjevo stališče jasno: naloga ni poustvariti, rekonstruirati ali ponarediti pesnikovega ali skladateljevega zgodovinsko umeščenega dela, temveč uprizoriti ali izvesti umetnino glede na lastno razumevanje. Zaradi tega je časovnost umetniškega dela vselej sodobnost, še več, delo »ima svojo bit v upredstavitvi« (str. 118). Umetnina je torej ontološko določena kot ponovitev, ki svojo izvornost »nosi s sabo«, tako da so si ponovitve med seboj enakovredne. Izvedba, ki je v časovnem zaporedju prva, nima nikakršne prednosti pred poznejšimi. S takim stališčem je Gadamer zavrnil platonistično razmerje med izvirnikom in posnetki, pa tudi romantično razmerje med genialnim ustvarjalcem in obrtniškimi poustvarjalci. Toda s tem še zdaleč ni odpravil hierarhičnega razmerja med izvornostjo in ponovitvijo. Ni povzdignil odrskih igralcev z mesta recitatorjev pesnikovega besedila na raven ustvarjalnih genijev. Prej moramo razumeti prav narobe, da je tudi pesnik, strogo vzeto, le recitator besedila umetnine, dela, ki je izvorno glede na svoje med seboj enakovredne ponovitve. V tem je namreč zastavek zamisli o presežnosti igre glede na igralce – ne pesnik ne odrski uprizorjevalci niso ustvarjalni geniji, ampak so le igralci igre, ki se igra v njih, so le recitatorji izvornega. Zato je Gadamer lahko zapisal: »svoobodna pesnikova izmišljija je predstavitev obče resnice, ki zavezuje tudi pesnika« (str. 109). Izvorno, se pravi tisto, kar se samo predstavi v pesnikovem in režiserjevem delu in zaradi česar imata tako pesnikovo kot tudi režiserjevo delo ontološki status ponovitve, je torej obča, zavezujoča, presežna resnica.

Zdi se, da je Gadamerjeva opredelitev umetnosti ob vodilu koncepta igre bolj ali manj zvesta Heideggrovi tezi o umetnosti kot resnici, ki se postavi v delo. Ampak po mojem je bil poudarek pri Heideggro drugačen. Naj spomnim na njegovo opozorilo, da pri postavitvi resnice v delo ne gre za to, da se resnica prestavi z enega kraja na drugega, kakor kadar presadimo rožo.

Ni ležišča izvornosti, na katerem počiva resnica in s katerega se spusti v umetniško delo. Zato za Heideggra resnica v umetnini nima atributov transcendentnosti, saj se v njej šele vzpostavi kot resnica in je torej pred umetnino ni bilo, vsaj ne na način resnice². Različnost med Gadamerjevo in Heideggrovo opredelitvijo resnice v umetnini je morda samo različnost perspektiv. Gadamerju gre za ponovljivost izvornega. Gadamerjevsko izvorno ni teološki začetek, ne oddaljuje se od tukajšnjosti in ga ne moremo doseči z zgodovinsko rekonstrukcijo, ampak se zmore samo obnoviti v posebnih, ekstatičnih dogodkih, kakršna so, denimo, umetniška dela. Tako razumljena izvornost je svojim ponovitvam še vedno transcendentna in ohranja karakter nespremenljivosti, saj se spreminja le »v izvedbi« in torej ne na sebi. Heideggrova koncepcija postavitve resnice v delo pa se približa zamisli, ki naj jo poimenujem zamisel o izvorni ponovitvi. Tako za Gadamerja kot tudi za Heideggra velja, da izvornost resnice ni vnaprejšnja danost, kakor pri Platonovih idejah, ampak se šele vzpostavi v svojih ponovitvah. Toda za Heideggra izvornost ni transcendentna ponovitvam in se z njimi dejansko preoblikuje, tako da nespremenljivost ni značilnost ponavljajočega se izvornega, ampak značilnost vsakokratne ponovitve kot izvorne ponovitve, se pravi, le čisto formalna značilnost.

Naj se vrnem h Gadamerjevi razlagi umetnosti kot nosilki posebnega, presežnega izkustva resnice. Potem ko je utemeljil umetnost ob vodilu koncepta igre, se je lotil zgleda iz slikarstva in ponovno formuliral strukturo resnice, kot jo je pojasnil že z razmerjem med pesnikom ali režiserjem in umetniškim besedilom, tokrat v obliki razmerja med podoba in prapodoba. Tako kot za uprizoritvene umetnosti velja, da je bit umetnine v uprizoritvi, tudi pri podobi velja, da je usmerjena na bistveno enotnost predstavitve in predstavljenega. Toda zgled iz upodobitvenih umetnosti prinese tudi podrobnejšo opredelitev, in sicer eksplicitno poimenovanje predlagane strukture resnice, ki naj bi bila na delu v umetnini:

S predstavitvijo prapodoba nekako dobi *prirastek na biti*. Lastna vsebina podobe je ontološko določena kot emanacija prapodobe. (str. 123.)

Podoba je prirastek prapodobe, toda prirastek, pri katerem prapodoba ničesar ne izgubi, se ne zmanjša in sploh ne utrpi nikakršne transformacije. V tem pogledu lahko rečemo, da je umetniška stvaritev emanacijski izliv »obče zavezujoče resnice«, do katerega pride z delovanjem igralcev: pesnika, odrskih ustvarjalcev in drugih izvajalcev, ter gledalcev. Kakšno je torej izkustvo

²Cf.: Heidegger, op. cit. 2002, str. 252: »Delo ne obstaja pred resnico, pa tudi resnica ni pred delom, temveč: s tem ko pride do dela, se godi resnica.«

resnice, ki ga nosi umetnost? Najprej ga lahko čisto preprosto povzamemo kot udeležbo, namreč kot udeležbo v igri, kakršna je umetnost. V tem pogledu je Gadamer razlagal razmerje gledalca do v umetniški igri predstavljanega se občega kot razmerje emanacijske ekstatičnosti. Oprl se je na slovito Aristotelovo opredelitev bistva tragedije, pri čemer je »sočutje« in »strah«, ki naj bi ju tragedija vzbudila pri gledalcih, razumel kot ekstatični občutki žalovanja in tesnobe srha (cf.: str. 114–116). Izkustvo resnice v umetnosti je ekstatična udeležnost, prav kakor je umetnina emanacija obče resnice kot izvornosti. Ampak taka udeležnost ne more biti samo zunanja udeležnost, kot da gre za priložnostno dejavnost: naloga je bila, naj spomnim, utemeljiti izkustvo resnice, ki zmore pojasniti celotno človeško izkustvo sveta. Udeležnost mora biti torej *ontološka* udeležnost, in zato je Gadamer o razmerju med podobo in prapodobo zapisal, da se podoba »s svojo lastno bitjo udeležuje pri tem, kar upodablja« (str. 133).

Aplikacija

Ob razumevanju in razlagi je Gadamer posebej poudaril pomen *aplikacije*. Njena vloga v njegovem obratu hermenevtike ustreza vlogi, ki jo imata glede na opredeljeno strukturo resnice v umetniškem delu uprizoritev gledališke igre ali izvedba skladbe. Režiserjevo razumevanje izvornega smisla igre, ki jo postavlja na oder, razumevanje, ki nujno poteka ob upoštevanju okusa njegove sedanjosti, je mogoče pojasniti prav kot aplikacijo (prim.: str. 257–258). Gre za to, da razumevanje ni le čisto teoretska, nad dejanskostjo lebdeča operacija, s katero dobimo zamisli, ki jih potem, pozneje, »uporabimo v praksi«, ampak je razumevanje že samo praksa, se pravi, dogajanje in učinkovanje. Takole je zapisal Gadamer:

Aplikacija ni poznejša uporaba danega občega, ki je bilo najprej razumljeno v sebi, ob konkretnem primeru, temveč je šele aplikacija dejansko razumevanje samega občega, ki je dano besedilo za nas. Razumevanje se izkaže za vrsto učinkovanja in se zaveda samega sebe kot takšno učinkovanje (str. 281).

Šele aplikacija je dejansko razumevanje besedila. Posebno pozornost v odlomku si zasluži razmerje med občim in konkretnim, s katerim je Gadamer oblikoval trditev. Če bi razlago aplikacije razumeli kot misel, da konkretno ni posamični ali zgolj akcidenčni primerek občega, ampak da obče šele s konkretizacijo postane dejansko, potem bi pravzaprav že dobili opredelitev

aplikacije kot izvirne ponovitve: tedaj bi šlo za to, da obče lahko v pravem smislu vznikne šele kot konkretno obče ali kot občja konkretnost. Ampak Gadamerjeva formulacija je nekoliko drugačna: ni *obče samo* tisto, kar šele s svojo konkretizacijo postane dejansko, ampak *razumevanje občega*. Z drugimi besedami, razmerje med občim in konkretnim v navedenem odlomku še vedno ohranja značilnosti razmerja med substančnim in akcidenčnim. Intervencija enega v drugem, »povzdignitev, omikanje konkretnega v občost«, se zgodi šele s posredovanjem tretjega: namreč s posredovanjem razumevanja. V Gadamerjevi koncepciji ostane obče v vsakem primeru nespremenjeno in transcendentno konkretnemu, tudi kadar pride do aplikacije. To je razvidno iz zgleada ukaza, s katerim je podkrepil tezo o pomenu aplikacije pri razumevanju. Gre za to, da mora naslovnik aplicirati ukaz v konkretni situaciji, saj zgolj pasivno, abstraktno dojetje miselne vsebine ukaza preprosto ni pravo razumetje (cf.: str. 276). Če ukaza nalašč ne izpolnimo, smo ga očitno še vedno razumeli, in zato je tudi nepokorščina vrsta aplikacije, se pravi, dejanskega, učinkujočega razumetja ukaza. Ampak s tem še niso izčrpane vse možnosti. Ukaz lahko izpolnimo tudi »komedijantsko«, se pravi tako, da ubogamo besedilo njegovega izreka in ne njegovega smisla (*ibid.*). V nasprotju z nepokorščino »komedijantska« izpolnitev ukaza *ni* aplikacija, saj ni prišlo do razumetja smisla. Pri tem napaka »komedijanta« še zdaleč ni v tem, da je sploh razločil med smislom in izrekom besedila, temveč le v tem, da se je pri razumevanju oprl na drugega. Gadamer torej vsekakor razločuje med izrekom in smislom besedila, in zanj je razumevanje razumevanje smisla. To pomeni, da njegova koncepcija aplikacije še vedno vsebuje razločitev med občestjo razumevanega smisla in konkretnostjo podlage izreka besedila, s katere vznikne razumevanje kot »povzdigovanje v občost«.

Toda zgled »komedijantskega« razumevanja odpira pot do drugačne koncepcije aplikacije, do koncepcije, s katero lahko podrobneje opredelimo izvirno ponovitev. Pristno izkustvo komedije – če naj povzamem Gadamerjevo dikcijo – se namreč še zdaleč ne izčrpa z zabavnostjo, ki jo prinese sprevrnjenost vsakdanjega načina razumevanja, dajanje prednosti besedam pred smislom. Resnica in odrešilna moč komedije je bolj v tem, da se zmore smisel popolnoma izraziti v izreku besedila, in zato se komedija ne opira zgolj na zamenjavo strukturnih mest besed in smisla, ampak ima svojo pristno zmožnost v razveljavitvi take strukture in v vzpostavitvi neposredne dobesednosti smisla. Če misel zapišem z razmerjem med konkretnim in občim, potem gre za to, da komedija ni »poniževanje občega v konkretno«, kakor bi lahko opredelili inverzno operacijo »povzdigovanja v občost«, ampak dejanskost občega v konkretnem, se pravi, občost konkretnega ali konkretnost občega. Tako poanto je ob Heglovi razlagi razmerja med epom, tragedijo in kome-

dijo razvila A. Zupančič, ki je razločila med »konzervativno« in »subverzivno« komedijo. Tisto, kar je poimenovala z imenom konzervativna komedija, se zadovolji z nekakšnim uporom konkretnega proti občemu in torej z le začasno zamenjavo njunih položajev, zgradba, ki ju razmešča, pa ostane onstran dvoma. Prava, »subverzivna« komedija pa se opre prav na »konkretno delo občega« ali na »občost na delu«³.

Dodati moram, da sta tako Gadamerjevo nezanimanje za komedijo v primerjavi s tragedijo, kjer se zdi prva le »komedijantski« odklon od druge, kakor tudi njuna uvrstitev v zaporedje enotnega razvoja sistema pri Heglu, kjer je komedija »resnica tragedije«, pozabila na izvorno sopripadnost fenomenov tragičnega in komičnega. Posebna dobesednost smisla namreč še zdaleč ne ustvarja le komičnih učinkov, kakršne poznamo denimo iz *Don Kihota*, kjer junak preveč dobesedno vzame knjige o potujočih vitezi, preveč dobesedno razume viteške ideale in se ukvarja izključno s površino njihovega izreka, s čimer jih odreši njihove abstraktne nasebnosti in jih tako privede v modus »konkretne občesti«. Vzemimo strašno prerokbo v *Kralju Ojdipusu*. Prerokba se glasi, da bo junak ubil očeta in spal z materjo. Mar ne izvira Ojdipova tragičnost iz tega, da je razumel smisel prerokbe, po katerem je bil pač nevaren svojim staršem in bi bilo dobro, da jih čim prej zapusti itd. – ni pa upošteval njenega dobesednega izreka, namreč da se bo napovedano dejansko zgodilo? Ironija prerokbe, da se je izpolnila le zato, ker jo je Ojdip razumel kot dober gadamerjevec, smiselno in aplikativno, bi v le nekoliko drugačnih okoliščinah lahko dala komične učinke namesto tragičnih. – V Evripidovi čudaški igri o Alkestidi, prežeti z ironijami in s ponovitvami, se zgodba zaplete in razplete z zamenjavanjem dobesednega in vsakdanjega smisla⁴, kar povzroča tragične in komične učinke hkrati, tako da se sploh ne moremo odločiti, ali beremo komedijo ali tragedijo. – Tudi v *Novi zavezi* lahko najdemo potrditve, da dobesednost smisla nima le komičnih učinkov. Zgodba pravi, da je Jezus nekoč naletel na razjarjeno množico, ki se je pripravljala kamenjati prešuštnico, kot je velevala postava. Ko jim je hotel dejanje preprečiti, so se še bolj razjezili. Razumeli so namreč smisel postave,

³ Cf.: Zupančič, *op. cit.*

⁴ Naj povzamem zgodbo. Admetu umre zvesta žena Alkestida, in sicer zato, da bi lahko sam preživel. V mesto pride Herakles, ki ga hoče gostoljubni kralj Admet pogostiti, čeprav ve, da bi junak povabilo zavrnil, ko bi izvedel za smrt kraljice. Zato ga pretenta z dvoumno formulacijo, da je umrla »zunanja ženska«. Ko Herakles vendarle izve, da je umrla Alkestida, se Admetu »maščuje« tako, da že pokopano kraljico reši iz krempljev smrti in jo svojemu gostitelju vsili v (ponovno) poroko pod pretvezo, da gre le za naključni bojni plen. Navidezna in za žalujočega »ženina« izjemno mučna poroka z neznanko se nazadnje spremeni v čudežno obnovitev zakonske sreče.

ampak ne le abstraktno: hoteli so gadamerjevsko *aplikacijo* ukaza postaviti, hoteli so dejansko kamenjanje. Tedaj pa jim je Jezus predlagal, »naj prvi vrže kamen, kdor je brez greha«. S tem je bila postava dobesedno spoštovana, saj nujnost kamenjanja ni bila razveljavljena, le odložena je bila do prihoda brezgrešnega kaznovalca. Težko bi bilo zagovarjati tezo, da je Jezus razumel postavu kot »komedijant«, da je sofistično izigral smisel besed, ki so bile zapovedane. V resnici sploh ni ponudil le zamenjave smisla postave za njeno črko. *Ponudil je drugačno aplikacijo postave, aplikacijo, ki se je ne da zreducirati na nepokorščino, na aktivno razumevanje ali na izigravanje.* Jezusova aplikacija je staro postavu kaznovanja preoblikovala v čisto novo postavu, v postavu odpuščanja. – Vzemimo še en zgled iz *Nove zaveze*. Ko so Jezusa pripeljali pred Poncija Pilata, je Rimljan pred seboj nedvomno zagledal razcapanca, čigar sloves se je boleče razlikoval od podobe, ki jo je imel pred očmi. Z očitnim posmehom in ne brez zlobe ga je nagovoril kot »judovskega kralja«, in iz njegovih besed lahko še danes začutimo zmrdovanje negovanega in po svežem dišečega patricija s čistimi, belimi rokami, patricija, ki se mu zdi že misel, da bi bilo lahko v tisti umazani rasi kaj kraljevskega, povsem absurda. Toda zdi se, kot da Jezus ni hotel razumeti smisla Pilatovih besed. Raje ga je prijel za besedo, kot bi lahko rekli, in mu odvrnil: »Ti sam si rekel.« Kakor da ga je Pilat z izrekom svojega pozdrava priznal za kralja, čeprav je bil smisel njegovih besed seveda čisto drugačen! – Analizirajmo srečanje z Gadamerjevo trojico izrazov: »nepokorščina«, »aktivna izpolnitev« in »komedijantstvo«. Vzemimo, da bi Jezus na vprašanje, ali je judovski kralj, odgovoril nikalno. Tedaj bi šlo za primer »aktivnega razumevanja smisla«, saj bi zanikanje pomenilo, da je Jezus razumel zaničevalni smisel Pilatovih besed in priznal svojo podrejenost večni oblasti Rima. Če bi na vprašanje odgovoril pritrdilno, bi šlo za »nepokorščino«, saj bi vztrajanje pri ustreznosti naziva pomenilo, da je Jezus sicer razumel smisel Pilatovega oblastnega zaničevanja, a se mu je uprl. Mar nam je res ostala samo še možnost, da je bil Jezusov odgovor »komedijantski«? Ne, raje priznajmo, da je v besedah »ti sam si rekel« nekaj izjemno duhovitega, vendar ne v pomenu poceni dovtipa, ampak v pomenu duhovne bistrine in moči, ki vzbujata veselje in občudovanje – natančno tako je odgovor razumel tudi Poncij Pilat. Jezusov odgovor lahko znova razložimo kot aplikacijo, vendar ne v Gadamerjevem pomenu aktivnega razumevanja smisla besed, kjer se v konkretnem dejanju predstavi občja resnica, ampak v drugačnem pomenu: s konkretnim dejanjem se je vzpostavila občost *brez posredovalne vloge razumevanja*. Konkretna občost vselej vključuje tudi element preoblikovanja in vzpostavitve novih razmerij, kar lepo ponazarja tudi zgodba o srečanju Jezusa s Pilatom. Najprej imamo na eni strani čiste, bele roke aristokrata, ki zastopajo moč večnega mesta in

so podoba občosti, na drugi strani pa umazane cape, v katerih je utelešena vsa konkretnost, ki jo Rim obvladuje, povzdiguje in omikuje. Toda že naslednji trenutek, z Jezusovim občutkom za *dobesedni smisel* Pilatovega nagovora, je vsa občost Rima, ki jo zastopa Pilat, razveljavljena kot lažna občost, kot napudrano konkretno, kot Gadamerjevo »komedijantstvo«, pokaže se, da protislovna ideja ni kraljevskost Juda Jezusa, ampak kraljevskost Rima – »kraljevskost od tega sveta« – in šele tedaj se lahko vzpostavi prava občost, šele tedaj zasije Jezus kot resnični kralj, kot »konkretno delo občega«, izraženo v besedah A. Zupančič.

Futri, ob zori, v napad!

Gadamerjevo razumevanje umetnosti, izdelano ob konceptu igre kot samopredstavitel obče resnice v upesnjenju, v uprizoritvi ali v izvedbi umetnine, se od heideggrovske opredelitve umetnosti kot samopostavitve resnice v delo razlikuje le v majhnem, a odločilnem delu: namesto v izvorni ponovitvi je njen zastavek v ponovljivosti izvora. Gadamer je ustrezno umestil bit umetnine v uprizoritev, vendar pri tem uprizoritve ni razumel kot preoblikovalne produkcije novega smisla, ampak kot obnovitev iz izročila prejetega smisla. Podobno velja tudi za njegov koncept aplikacije. Nadvse ustrezno je opredelil razumevanje kot delovanje, kot učinkovanje, in ne kot abstraktni teoretski razmislek, ki se šele pozneje uporabi na konkretnem primeru v praksi. Toda pri tem preprosto ni šel dovolj daleč. Razumevanje je določil kot posredovanje med konkretnim in občim, s tem pa je zapravil izvirnejšo možnost, po kateri obče vznikne šele kot konkretno obče.

Namesto razumevajočega posredovanja torej predlagam neposredno razumetje. Ampak, ali ni Gadamer izrecno posvaril pred tako možnostjo, ko je zavrnil staro, predheideggrovsko koncepcijo hermenevtičnega kroga razumevanja, po katerem se interpretu po daljšem postopku uravnavanja delov besedila s celoto in celote s posameznimi deli besedila naposled posreči dokončno razumetje? Gadamerjev poudarek je bil ravno v tem, da razumevanje ni metoda, ki se izpolni in odpravi v svojem cilju, v takem in takem dokončnem razmetju, temveč *eksistencialna struktura*, ki je v zadnji instanci nereduktibilna, elementarna podlaga celotnega človeškega izkustva sveta! – V odgovor na tak očitek naj najprej zapišem, da vsakdanja izkušnja sporazumevanja, razumevanja in pogovora vsekakor potrjuje, da se razumevanje vselej dovrši v določno razumetje, v tak in tak odgovor. Toda tako razumetje ni dokončno, ni enkrat za vselej ujeti smisel, ampak je tudi samo že naslednji hip podvrženo mogoči transformaciji, tako da lahko pogovarjanje povza-

memo kot prosto gibanje transformacije smisla. Gadamer je menil, da ima pogovor nekakšno prednost pred udeleženci pogovora, prav kakor ima igra prednost pred igralci. Tega ne smemo razumeti kot predstavo, da je pogovor nekaj tretjega, kar od zunaj vodi sogovornike k takemu in takemu cilju. Tudi ne gre za zamisel prednosti, kot jo ima v platonizmu ideja pred posnetkom ideje v dejanskosti: gadamerjevska aplikacija namreč ni posnetek, ampak je posredovana enotnost ideje in posnetka. Značilnost gadamerjevske aplikacije je ravno v tem, da je enotnost, ki jo zagotavlja, *posredovana* enotnost, ki še vedno vsebuje heterogena elementa presežnega vodečega in v presežnost vpotegnjenega vodenega. Zato bi bilo ustrežnejše reči, da ima pri Gadamerju pogovarjanje, in ne pogovor, prednost pred udeleženci. Sam pa predlagam drugačno koncepcijo »aplikacije«, kjer gre za *neposredno* enotnost občega in konkretnega (ali, s platonističnimi termini, neposredno enotnost ideje in posnetka v dejanskosti). Mar pogovarjanje kot aplikacijski modus pogovora ne pove ravno tega, da so sogovorniki prežeti s pogovorom in da pogovor vznika in ugaša z delovanjem sogovornikov – in da torej sogovorniki v primerjavi s pogovorom nimajo »prednosti eksistence«, kakor tudi pogovor pred njimi nima »prednosti esence«? Zamisel aplikacije, kot jo predlagam, razveljavi prednosti, ki pri Gadamerju še vedno obvladujejo osrednja razmerja, čeprav jih je z razumevanjem pobotal v enotnost: prednost igre pred igralci, pogovora pred sogovorci, občega pred konkretnim, duha pred metodiko itd. S tem ko je zavrnjeno posredujoče razumevanje, pa je zavrnjena tudi hermenevtična zastavitev problema. Zato ne predlagam fantastične zamisli »dokončnega razumetja« v nasprotju z odprto strukturo razumevanja, ampak zaobrnitev tiste strukture, in sicer v skladu s Heideggrovim obratom v *Biti in času*.

Mislím namreč, da se Gadamer ni povsem upravičeno skliceval na Heideggra, ko je zgradbo razumevanja določil kot eksistencialno strukturo, saj sta bili njuni perspektivi drugačni. Pri Heideggru namreč ni šlo za to, da naj bi bilo razumevanje eksistencialna struktura, ampak za to, da ima eksistencialno razmerje, se pravi, razmerje med tubitjo in njeno bitjo, strukturo vpraševanja (ali, posledično, razumevanja). Pri razgrnitvi formalne zgradbe vprašanja o biti *ne gre za obrat znotraj hermenevtike*, kakor jo je povzel Gadamer, ampak je vpraševanje (razumevanje) le izraz razmerja med tubitjo in njeno bitjo. Vsekakor bi bilo mogoče uporabiti tudi drugačen izraz, kakršna je recimo podoba trubadurske ljubezni. Izvoljena gospa vnaprej vodi in usmerja trubadurjevo ljubezen, prav kakor bit usmerja in vodi vprašujočo tubit. Pri tem ne sme nikoli priti do konzumacije ljubezni, saj bi s tem gospa izgubila oddaljenost, poezija pa bistveno hrepenenjsko napetost, prav kakor bit ne more za tubit nikoli postati oprijemljiva v »dokončnem razumetju«,

ker bi s tem že postala bivajoče, in njeno razmerje s tubitjo ne bi bilo več eksistencialno, ampak samo še eksistencialno. No, tako kot pri podobi trubadurske ljubezni ne gre za obrat znotraj ljubezenske teorije, tako tudi pri razmerju razumevanja ne gre za obrat znotraj hermenevtike. Zato tudi ni pravega razloga, da bi »univerzalni aspekt filozofije«, kakor ga je mogoče povzeti iz Heideggrove koncepcije razmerja med tubitjo in bitjo, poimenovali prav z imenom hermenevtika; celo ime eksistencializem bi bilo primernejše. – Ampak še pomembnejši razlog, zaradi katerega je dvomljivo umestiti Heideggrovo analitiko tubiti v okvir hermenevtike, se pravi, zaradi katerega je ne smemo imeti za koncepcijo razumevanja kot eksistencialne strukture, je ta, da je ekspozicija razmerja med tubitjo in bitjo *še le začetni korak*. Odločilni korak Heideggrove filozofije v *Biti in času* je šele korak odločenosti, pri katerem gre za to, da se začetna razumevajoča odprtost (*Erschlossenheit*) sklene in odrešilno razreši (*Entschlossenheit*). Začetno »nekonzumabilno« razmerje med tubitjo in bitjo se mora zaobrniti, tako da tubit zagradi svojo bit, se pravi, tako da se zaobrne k izvorni sopripadnosti z bitjo. Šele odločenost je izvorni, pristni modus ločenosti-od, ki je značilna za zgradbo tako bit razumevajoče tubiti kot tudi trubadurjeve ljubezni do oddaljene gospe. Pomen zaobrnitve začetne strukture razločenosti je Heidegger v poznejši filozofiji le še poudaril, saj je vprašanje razumevanja biti nadomestil z vprašanjem mišljenja biti, s sopripadnostjo mišljenja in biti.

Različnost med Gadamerjevo in Heideggrovo koncepcijo razumevanja je morda samo različnost v perspektivi, in vendar ima pomembne posledice. Naj jih prikažem ob znanem paradoksu o generalih, ki sta vsak s svojo vojsko obkolila sovražne čete in se morata dogovoriti za skupen napad. Sovražnikov je namreč preveč, da bi jih lahko kateri koli od generalov premagal s samostojnim napadom. Edini način sporazumevanja, ki jima je na voljo, so poštni golobi. Težava je v tem, da lahko vsakega goloba prestreže sovražna puščica, in pismo ne pride do naslovnika. Če torej prvi general pošlje goloba s sporočilom, da naj bo napad »jutri ob zori«, mora počakati še na potrdilo o prejetju sporočila, saj sicer ne more vedeti, ali je sporočilo prišlo do drugega generala. Toda ker tudi drugi general ne ve, ali je prvi dobil potrdilo, in torej ne more z gotovostjo vedeti, da se bo napad zgodil, mora ne le poslati potrdilo, temveč tudi počakati na potrdilo potrdila. – Vprašanje se glasi: koliko golobov je treba poslati, da se generala lahko odločita za napad? – Za »predheideggrovsko hermenevtiko« je problem nerazrešljiv, saj mora brez konca tekati v »hermenevtičnem krogu« od enega generala k drugemu, dokončnega potrdila potrdila pa ne more dobiti. Tudi če ima general pred sabo že več golobov, kot jih lahko nahrani Markov trg, in vsak od njih potrjuje prejem sporočila, je odločilno sporočilo še vedno tisto, ki ga ravno tedaj pri-

čakuje. – Gadamerjevska hermenevtika pa že na začetku privzame »stališče končnosti«, stališče človeške omejenosti pred presežnim smislom, po katerem je dokončno potrdilo tako ali tako neustrezna zahteva za razumevanje. General, oborožen z gadamerjevsko hermenevtiko, ima na voljo koncept anticipacije smisla. Ko ima pred seboj poljubno število golobov prijateljskega generala, ki potrjujejo prejem sporočila, si reče: »Oh, dokončnega, dovršnega razumetja tako in tako ni, ker je razumevanje eksistencialna struktura. Nikakor ne potrebujem *dobesednega izreka* potrditve v obliki fantastičnega zadnjega goloba, saj mi zadostuje, da anticipiram njen *smisel*. Vsekakor naju je pogovor s prijateljskim generalom pripeljal že dovolj daleč, da lahko anticipirava smisel, ki sicer slej ko prej ostaja presežen, a se vendar sam izreka v najinih besedah, dovolj daleč, da lahko izdelava zasnutje za prihodnost, in jutri, ob zori, kreneva v napad.« – Čisto drugače pa razmišlja general, če je heideggrovec. Vprašanje, ki ga ima pred seboj, zanj sploh ni hermenevtično vprašanje, ampak vprašanje odločenosti! Kakor Aleksander ni nikoli poskušal *razumeti* ali *razvozlati* vozla, ampak ga je preprosto presekal, tako se tudi heideggrovski general ne ukvarja s pošiljanjem golobov. Niti enega samega goloba mu ni treba poslati, da bi se lahko odločil. Pri njem gre namreč za vprašanje biti, in biti zanj pomeni biti se, sekati. Če je prijateljski general bojzljivec, ga tudi neizmerno veliko število golobov ne bo moglo prepričati, naj napade – toda tedaj mu v boju tako ali tako more kaj prida pomagati. Če pa razmišlja tako, kot razmišlja sam, se bo tudi odločil tako, kot se je odločil sam, in svojim možem rekel samo: »Jutri, ob zori, v napad!«

Emanacija smisla, transformacija smisla

Pri Gadamerju pesnik ni svobodni ustvarjalni genij, ampak je zavezan občini resnici, ki se (sama) predstavi. Niti ni pesnik izvor umetnine, niti niso igralci na odru njeni recitatorji, ampak so tako igralci kot tudi pesnik »recitatorji« glede na »izvirnost« umetnine, ki se sama postavlja z njihovim delom. Razmerje izvora in ponovitev, značilno sicer tudi za platonistično razmerje med idejami in posnetki, v taki konceptiji še zdaleč ni odpravljeno, ampak je na novo postavljeno. Izvor ni oddaljeni izvor, ki čedalje bolj blede v svojih ponovitvah, ampak se v vsaki od ponovitev na novo »inkarnira«. Zelo lep Gadamerjev zgled za razmerje med izvorom in ponovitvijo so prazniki. Zanje je značilno, da jih praznujemo vsako leto, pri čemer pa vsakokratno praznovanje ni »niti zgolj spomin na izvirni praznik niti kak drug praznik« (str. 109). Vsakokratno praznovanje je gadamerjevska aplikacija praznika, kar pomeni, da ne gre le za uporabo občega (praznika) v konkretnem pri-

meru (letos), ampak za povzdignitev konkretnosti (sedanjega vsakdanjega življenja) v občost praznika (začasna razveljavitev vsakdanjosti). – Dodam naj, da je za praznik značilna »recitativnost«, ali *ponovljivost izvora*. Čeprav je vsako praznovanje drugačno od prejšnjih, celo do te mere, da lahko po stoletjih ali že po desetletjih praznik polagoma spremeni svoj karakter, bi lahko zapisali, da je za vsako praznovanje značilna »prednost praznika pred praznovanjem«. To velja celo za prvo praznovanje. Ko je Republika Slovenija leta 1991 slavnostno razglasila svojo suverenost, smo vsi vedeli, da gre za uresničitev »tisočletnih sanj slovenskega naroda« – čeprav smo obenem vedeli, da se je narod izoblikoval šele v 19. stoletju. Niti prvo praznovanje torej ni bilo izvorni praznik, ampak je bilo, ontološko vzeto, le ena od njegovih »tisočeri« ponovitev, v katerih se izvornost ponavlja.

Enako razmerje, kakršno za Gadamerja velja med pesnikom, izvajalcem ali gledalcem na eni strani in umetnino na drugi strani, med prapodobo in podobo, med pogovorom in sogovorci, med praznikom in praznovanjem, velja tudi med besedilom in bralcem:

Tako kot smo lahko pokazali, da je bit umetniškega dela igra, ki se izvršuje šele s sprejemom pri gledalcu, tako za besedila nasploh velja, da se ponovna pretvorba mrtve sledi smisla v živi smisel dogodi šele v razumevanju. (str. 142)

Hermenevtični bralec mora »ponovno pretvoriti« »mrtvo sled smisla« v »živi smisel«. Zato je recitator besedila, ki ga bere: besedilo mora ponovno priklicati, ga obuditi od mrtvih. Hermenevtično branje je po svojem bistvu ponovitev, ima zgradbo »ponovnega branja«, in sicer v pomenu, ki ga izraža latinski *relegere*. V ponovitvi, ki je »skrivna umetnost« in »čarovnija« (str. 142), mora uprizoriti ali praznovati vstajenje smisla. Formalno zgradbo, ki je na delu pri Gadamerjevi koncepciji razumevanja kot uprizoritvi, kot aplikaciji ali kot praznovanju, naj povzamem kot *emanacijo smisla*.

Kot je pri zgledu iz slikarstva podoba emanacija prapodobe, njen »prirastek biti«, in kot so vodilni koncepti pri razlagi izkustva resnice v umetnosti emanacijski koncepti udeležba, ekstaza in dajanje brez izgube, se tudi razumevanje dogaja kot emanacijska udeležba pri smislu. Gadamer je emanacijsko zgradbo kot podlago svoje koncepcije razumevanja slikovito prikazal ob zvezi med sholastično idejo inkarnacije in porajanjem besede iz duha, pri čemer se je oprl na *emanatio intellectualis* Tomaža Akvinskega. Inkarnacija božanskega v Sinu je emanacijsko rojstvo iz Očeta, ki pri tem ničesar ne izgubi,

ampak si nekaj dodaja (str. 344)⁵. Sin je v sholastiki emanacijski prirastek Očeta, in na podoben način je izrečena beseda emanacijski prirastek duha. Naj pripomnim, da je tako razumljena inkarnacija pravzaprav identična z vstajenjem, s ponovno pretvorbo mrtve sledi smisla v živi smisel: gre za to, da se izvorno zbudi v svoji ponovitvi. Podobno misel je mogoče razbrati iz Gadamerjevega povzetka sholastičnega razmerja med enim in množtvom. Božja beseda je ena sama, na svet je prišla v podobi Sina; toda obenem k enosti božje besede že sodi tudi množstvo oznanjanja v pridigah. Drugače rečeno: *k izvornosti že sodi njena ponovljivost*. Inkarnacija in vstajenje sta identični dogodek, in tudi oznanjanje dogodka je identično z njima – kot tudi vsakokratno praznovanje ni le obujanje spomina na začetni praznik, na prvo praznovanje, ampak ohranja identiteto z njim. Z Gadamerjevimi besedami: »vstali in pridigani Kristus sta isti Kristus« (str. 347).

Za zgradbo Gadamerjevega razumevanja kot emanacije smisla je torej značilna ponovljivost izvornosti, kjer je izvor še vedno transcendenten dogajanju, v katerem se uprizoni, ki ga aplicira, v katerem se ga praznuje ali kako drugače ponovi. V besedilu *Resnice in metode* je kljub temu mogoče najti mesto, kjer se zdi, da se zamisel ponovljivosti izvora obrne v zamisel izvorne ponovitve. Potem ko je utemeljil podobo kot emanacijo prapodobne, je zapisal, da ima podoba »samostojnost, ki vpliva tudi na prapodobo«, in dodal, da »prapodoba šele s pomočjo podobe postane dejanska pra-podoba« (str. 124). Ponovitev ima vpliv na izvor, tako da izvor v pravem pomenu postane izvor šele s ponovitvijo – odtod je res samo še korak do zamisli, po kateri produkcija izvora v ponovitvi razveljavi dvopolno razmerje med izvorom in ponovitvijo in vzpostavi njuno dejansko, in ne le posredovano enotnost. Toda Gadamer tega koraka ni nikoli naredil. »Točka obrata« (str. 125), ki jo je omenil v zvezi z opredeljenim razmerjem med podobo in prapodobo, je obrat samo v primerjavi s platonskim razmerjem med prapodobo kot idejo in podobo kot posnetkom (cf.: str. 124). Pri njegovi utemeljitvi misli o vplivu podobe na prapodobo gre za to, da »prapodobo šele podoba naredi za podobo« (str. 125), kar je ponazoril z »eksemplaričnostjo« religijske podobe, kjer gre za to, da božje »prejme svojo nazornost prek besede in podobe« (ibid.).

Razumevanje ima za Gadamerja strukturo emanacije *smisla*. Smisel branega besedila (ali uprizorjene predstave, ali apliciranega ukaza postave

⁵Tudi Heglovo razumevanje inkarnacije, kot ga je povzela A. Zupančič (*op. cit.*, str. 53–54), poudarja, da inkarnacija v krščanstvu ni le predstavitev božanskega v človeški podobi, ampak gre za istost človeškega in božanskega. Toda inkarnirani Bog ni le emanacijski prirastek onstranskega Boga, kot v sholastiki, saj ima čisto novo kvaliteto, s katero onstranstvo izgine kot tako.

itd.) ni pomen. Pomen kot miselna vsebina besedila je pravzaprav strogo korelativen z njegovim formalnim izrekom, smisel pa je kategorija, ki napotuje, zavezuje in ureja razumevanje, kakor da prihaja od drugod. Če je hermenevtična struktura razumevanja pravzaprav preslikava heideggrovske formalne zgradbe vprašanja o biti, kjer je bit presežnost, ki vodi in usmerja vpraševanje, potem je smisel v hermenevtiki odtegnjeno presežno, ki k sebi vpotegne razumevanje. Drugače rečeno, smisel ima pri Gadamerju »kratko malo vlogo transcendensa«, vlogo, kot jo ima v heideggrovski filozofiji bit. In podobno, kakor heideggrovska tubit nima transcendentne drugosti zunaj sebe (v kakšnem bogu), ampak znotraj sebe (v svoji biti), je tudi smisel za Gadamerja notranji transcendens končnega razumevanja pri človeku. Zato je zapisal, da je »človeško govorjenje končno na ta način, da je vanj položena neskončnost smisla, ki ga je treba razvijati in razlagati« (str. 370).⁶

Tako smo prišli do osrednjega in povezovalnega koncepta Gadamerjeve hermenevtike, do »stališča končnosti«, kjer je človeško končno razumevanje postavljeno pred neskončnost, presežnost smisla. Stališče je neomajno, končno in presežno ne moreta nikoli zamenjati mest ali izginiti drugo v drugem. Praznovanje, aplikacija in uprizoritev so načini eksplicitne formulacije razmerja, v katerih izkusimo sakralno, mitično-religijsko razsežnost, ki jo je Gadamer poimenoval s Schellingovim izrazom: *Unvordenkliche*⁷. Izkustvo resnice, ki »presega kontrolno območje znanstvene metodike«, je torej kar izkustvo presežnega⁸. Tako izkustvo naj bi bilo tudi temelj starogrške tragedije. Gadamer se je oprl na Ajshilovo misel o »učenju prek trpljenja« in zapisal, da je spoznanje, iz katerega se je razvila starogrška tragedija, spoznanje o neodpravljeni zarezi med božanskim in človeškim, ali kar religijsko spoznanje o človeški končnosti (cf.: str. 293–294). In vendar dobro vemo, da je tako razumevanje tragičnega precej enostransko. Uprizoritev starogrških tragedij je bila povezana z uprizoritvijo komičnih satirskih iger, ampak tista bližina je podrejena še pomembnejši, strukturni bližini produkcije tragičnih in komičnih učinkov. Tako kot so se nad tragičnega Ojdipa zvrnile grozovite nesreče, pa čeprav se jim je po svojih najboljših močeh izogibal, in sicer ravno zaradi tega, se komičnemu Admetu posrečijo neverjetne in nepričakovane stvari, in to kot povsem neslutena posledica njegovih prizadevanj. Ni torej ustrezno trditi, da je resnica tragedije spoznanje o neodpravljevem razločku med presežnim in končnim, ampak gre za to, da se resnica tragedije

⁶ Za misel lahko pri Gadamerju brez težav najdemo eksemplarično, se pravi, religijsko podobo: gre za koncepcijo omike (*Bildung*), po kateri človek nosi v sebi podobo (*Bild*) Boga, ki jo mora zgraditi (str. 23).

⁷ Cf.: Gadamer, op. cit. 1999, str. 107.

⁸ Cf.: str. 294: »Pravo izkustvo je tisto, v katerem se človek ove svoje končnosti.«

in komedije dogaja kot igra s takimi razločki. – V nasprotju z Gadamerjevo emanacijo smisla je treba poudariti Jezusovo občutljivost za razsežnost dobesednosti smisla in Aleksandrov odpor do vprašanj razvozlavanja: ne gre za obujanje, ohranjanje in razširjanje izročnega smisla, ampak za transformacijo vsiljenega smisla v novi smisel. In mar ni navsezadnje tudi Heideggrovega koncepta tubiti kot biti-h-koncu mogoče razumeti kot preobrat »stališča končnosti«? Tubit kot bit-h-koncu je pri Heidegggru najprej le podrobnejša določitev razmerja med tubitjo in njeno bitjo: »konec« je prav bit kot zareza nič v srcu eksistence. Zdi se torej, da koncept biti-h-koncu ohranja začetno razmerje, formulirano kot razmerje vprašujočega iskanja, pri katerem je bit transcendentno vodilo iskanja, tubit pa v presežnost nagnjeno iščoče. Toda če se spomnimo na razločitev med samolastnim in nesamolastnim modusom tubiti, med tubitjo v izvornem in v neizvornem načinu, že lahko formuliramo obrat začetnega razmerja odprtega hrepenenja, v katerega je uklenjena vprašujoča tubit. V izvornem modusu je namreč tubit *izvornost sama*, saj sodi v identiteto z bitjo, v sopripadnost, ki se šele v neizvornem, nesamolastnem razpre v hrepenenjsko, trubadursko, razumevajočo, iščočo strukturo »stališča končnosti pred obličjem presežnega«. Izvorna tubit je izvorna sopripadnost presežnega in končnega. Zato bit-h-koncu kot eksplikacija izvorne, samolastne tubiti ni le ponovna »inkarnacija« strukture »stališča končnosti«, temveč transformacija tragične strukture v njen odrešilni, komični modus. S takim ujemanjem pa je že nakazana njuna izvorna, tragično-komična, končno-neskončna sopripadnost.

Uporabljena literatura

- Benveniste, Émile, 2001, *Igra kot struktura*, Koper, Hyperion.
- Gadamer, Hans-Georg, 1999, *Izbrani spisi*, Ljubljana, Nova revija.
- , 2001, *Resnica in metoda*, Ljubljana, Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Heidegger, Martin, 1997, *Bit in čas*, Ljubljana, Slovenska matica.
- , 2002, »O izvoru umetniškega dela«, *Nova revija*, l. 21, št. 245/246, str. 241–257.
- Huizinga, Johan, 1992, *Homo ludens: o podrijetlu kulture u igri*, Zagreb, Naprijed.
- Pfaller, Robert, 2002, *Die Illusionen der anderen*, Frankfurt na Majni, Suhrkamp.
- , 2005, »Domačna tujost, grozljivo, komično«, *Problemi*, št. 1–2, l. XLIII, Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo, str. 131–158.

- Strehovec, Janez (izbor in spremna beseda), 2003, *Teorije igre pri Johanu Huizingi, Rogerju Cailloisu in Eugenu Finku*, Ljubljana, Študentska založba.
- Zupančič, Alenka, 2004, *Poetika: druga knjiga*, Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo.