

# FILOZOFSKI

*vestnik*

---

**XXV • 3/2004**

**Izdaja**  
**Filozofski inštitut ZRC SAZU**  
**Published by**  
**the Institute of Philosophy at ZRC SAZU**

**Ljubljana 2004**

### *Programska zasnova*

FILOZOFSKI VESTNIK je glasilo Filozofskega inštituta Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti. Filozofski vestnik je znanstveni časopis za filozofijo z interdisciplinarno in mednarodno usmeritvijo in je forum za diskusijo o širokem spektru vprašanj s področja sodobne filozofije, etike, estetike, politične, pravne filozofije, filozofije jezika, filozofije zgodovine in zgodovine politične misli, epistemologije in filozofije znanosti, zgodovine filozofije in teoretske psihoanalize. Odprti je za različne filozofske usmeritve, stile in šole ter spodbuja teoretski dialog med njimi.

Letno izidejo tri številke. V prvi in tretji so objavljeni prispevki domačih in tujih avtorjev v slovenskem jeziku s povzetki v slovenskem in angleškem jeziku. Druga številka je mednarodna in posvečena temi, ki jo določi uredniški odbor. Prispevki so objavljeni v angleškem, francoskem in nemškem jeziku z izvlečki v angleškem in slovenskem jeziku.

Filozofski vestnik je ustanovila Slovenska akademija znanosti in umetnosti.

### *Aims and Scope*

FILOZOFSKI VESTNIK is edited and published by the Institute of Philosophy at the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences and Arts. Filozofski vestnik is a journal of philosophy with an interdisciplinary character. It provides a forum for discussion on a wide range of issues in contemporary political philosophy, history of philosophy, history of political thought, philosophy of law, social philosophy, epistemology, philosophy of science, cultural critique, ethics and aesthetics. The journal is open to different philosophical orientations, styles and schools, and welcomes theoretical dialogue among them.

The journal is published three times annually. Two issues are published in Slovenian, with abstracts in Slovenian and English. One issue a year is a special international issue that brings together articles in English, French or German by experts on a topic chosen by the editorial board.

Filozofski vestnik was founded by the Slovenian Academy of Sciences and Arts.

FILOZOFSKI VESTNIK je vključen v / is included in: Arts & Humanities Cit. Index, Current Contents / Arts & Humanities, Internationale Bibliographie der Zeitschriften, The Philosopher's Index, Répertoire bibliographique de philosophie, Sociological Abstracts.

FILOZOFSKI VESTNIK izhaja s podporo Ministrstva za šolstvo, znanost in šport in Ministrstva za kulturo Republike Slovenije.

FILOZOFSKI VESTNIK is published with the support of the Ministry of Education, Science and Sport and the Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

## VSEBINA

**(Spre)vrnitev filozofije**

Alenka Zupančič, <i>Peti pogoj: k filozofiji Alaina Badiouja</i> .....	7
Alain Badiou, <i>(Spre)vrnitev filozofije same</i> .....	21
Alain Badiou, <i>Definicija filozofije</i> .....	37

**Estetika avantgarde**

Curtis L. Carter, <i>Avantgarda in medijske umetnosti</i> .....	43
Thierry de Duve, <i>Kaj storiti z avantgardo? Ali: kaj ostaja od devetnajstega stoletja v umetnosti dvajsetega stoletja?</i> .....	59
Miško Šuvakovič, <i>Kritični postopki: modernizem, avantgarda, neoavantgarda in protokonceptualizem</i> .....	73

**Gibanje Zemlje**

Matjaž Vesel, <i>Kopernikova retorika: opazovalni preizkusi proti gibanju Zemlje in teorija impetusa</i> .....	91
Aristotel, <i>O nebu</i> .....	109
Ioannes Buridan, <i>Vprašanja k Aristotelovem delu O nebu</i> .....	123
Nikolaj Oresme, <i>Knjiga o nebu in svetu</i> .....	137

<b>Izvillečki</b> .....	163
-------------------------	-----

## CONTENTS

**The (Re)turn of Philosophy**

Alenka Zupančič, <i>The Fifth Condition: A propos Alain Badiou's philosophy</i> .....	7
Alain Badiou, <i>The (Re)turn of Philosophy Itself</i> .....	21
Alain Badiou, <i>Definition of Philosophy</i> .....	37

**Aesthetics of the Avant-Garde**

Curtis L. Carter, <i>The Avant-Garde and Media Arts</i> .....	43
Thierry de Duve, <i>What to Do with the Avant-Garde? Or: What Remains of the 19<sup>th</sup> Century in the Art of the 20<sup>th</sup>?</i> .....	59
Miško Šuvaković, <i>Critical Procedures: Modernism, Avant-Garde, Neo-Avant-Garde and Proto-Conceptualism</i> .....	73

**Movement of the Earth**

Matjaž Vesel, <i>Copernicus' Rhetorics: Observational Tests against the Movement of the Earth and Theory of Impetus</i> .....	91
Aristotel, <i>On the Heavens</i> .....	109
Ioannes Buridan, <i>Quaestiones in Aristotelis De caelo</i> .....	123
Nicole Oresme, <i>Le Livre du ciel et du monde</i> .....	137

<b>Abstracts</b> .....	163
------------------------	-----

## **(SPRE)VRNITEV FILOZOFIJE**



## PETI POGOJ: K FILOZOFIJI ALAINA BADIOUJA

Alenka Zupančič

Ni posebnega dvoma o tem, da je filozofija Alaina Badiouja eden najintri-  
gantnejših sodobnih filozofskih projektov. Je tudi precej drzen projekt, kar  
vsaj deloma izhaja iz Badioujeve emfatične afirmacije filozofije, ki zelo od-  
stopa od prevladujočega modusa, v katerem se odvija sodobna (»moderna«  
in »postmoderna«) filozofija, namreč pod praporom preloma s (»klasično«)  
filozofijo. Sodobno filozofijo bistveno opredeljuje prav *prelom s filozofijo* (kot  
metafiziko) in vztrajanje na tem prelomu, naj bo v obliki anti-filozofije ali pa  
v obliki notranje dekonstrukcije filozofije. Badioujeva stava na »vrnitev filozo-  
fije *sames*«, pomen platonistične reference v njegovem delu in pa vztrajanje na  
nekaterih klasičnih filozofskih pojmi, ki so bili skozi več kot stoletje deležni  
kar najbolj uničujoče filozofske kritike (resnica, subjekt), seveda ni enostavno  
anti-moderna gesta vrnitve k tradicionalni filozofiji. Prej bi jo lahko opisali  
kot poskus, kako – ob vsem upoštevanju nujnosti preloma, ki ga vpelje in arti-  
kulira moderna – vrniti filozofiji njeno lastno dimenzijo in polje. To pa med  
drugim predpostavlja in zahteva nič manj kot neko novo definicijo filozofije  
in njenih pogojev, ki bi zadostila dvema zahtevama: omogočila »diagnosticira-  
ti« problem, v katerem se je znašla (post)moderna filozofija, določiti njegove  
vzroke, in pa predlagati takšno konfiguracijo filozofije, v kateri ta problem ne  
bi nastopil.

Po Badiouju, kot je znano, obstajajo štirje pogoji filozofije, ki so hkrati  
štirje osnovni »generični procesi« ali procesi resnice: matematika, politika,  
umetnost in ljubezen. A ključno pri tem je, da to so »le« pogoji filozofije in  
ne njeni temelji – nobeden od zgornjih pogojev ne more priskrbeti temelja  
filozofije. Če do tega pride, če kateri od pogojev začne delovati kot temelj/  
utemeljitev filozofije, Badiou to imenuje »prešitje«: filozofija (kot vezana na  
svoje pogoje, a vendar različna od njih) opusti samo sebe in svojo specifičnost  
v prid nemu od svojih pogojev (pesnitvi, znanosti, politiki, ljubezni), ki začne  
delovati kot njena neposredna vez z realnim. Lahko bi torej rekli, da obstaja

tudi *peti pogoj* filozofije, ki je njen negativni pogoj, delna subtrakcija filozofije njenim lastnim pogojem: filozofija se mora umakniti neposrednemu prijemu svojih pogojev, pri tem pa vseeno ostati znotraj polja njihove učinkovitosti.

Čeprav Badiou ostro nasprotuje modnim izjavam o koncu filozofije (in zgodovine), vendarle tudi sam sugerira, da se po Heglu (v) filozofiji nekaj JE zgodilo. V določenem smislu je Hegel dejansko bil »zadnji filozof«. Tako na primer Badiou zapiše: »če se filozofija giblje v smeri svoje ukinitve, denimo od Hegla naprej, potem zato, ker je ujeta v mrežo, s katero je prešita s svojimi pogoji, zlasti z znanstvenimi in političnimi pogoji, ki ji prepovedujejo, da bi artikulirala njihovo *splošno* hkratno možnost [*compossibilité*]«<sup>1</sup>. Po tej različici torej filozofija po Heglu ni umrla, temveč je samo sebe suspendirala (se samo-ukinila) tako, da je svoje funkcije prenesla na enega od svojih pogojev: na znanost (pozitivistično prešitje, ki ga Badiou povezuje predvsem z anglosaško analitično filozofijo), na politiko (politično prešitje, kjer seveda prednjači marksizem), nato pa – skoraj kot v odgovor ali reakcijo na ti dve prešitji – na umetnost (poetsko prešitje: »pri Heideggru doživi antiscientistično in antimarksistično prizadevanje izročiti filozofijo pesnitvi vrhunec«<sup>2</sup>). Od Hegla dalje se je torej filozofija v glavnem odvijala v elementu lastne ukinitve v prid temu ali onemu od svojih pogojev oziroma generičnih postopkov (znanost, politika, umetnost). Prav to je po Badiouju razlog, zakaj so vsi veliki post-heglovski filozofi dejansko anti-filozofi (Nietzsche, Marx, Wittgenstein, Heidegger ...). V tem pogledu lahko enajst poglavij Badioujevega *Manifesta za filozofijo* dejansko beremo kot nekakšno sprevernitev Marxove enajste teze o Feuerbachu: filozofi že dolgo poskušajo spremeniti svet, ga opravičiti (slednje je po Badiouju pogosta konsekvence pozitivističnega prešitja) ali pa se zlit z njim skozi poetično izkustvo Eksistence in Neizrekljivega ... zdaj pa je končno prišel čas, da filozofi začnejo filozofirati!

Seveda ta poziv nikakor ne pomeni, da bi morala biti filozofija na primer apolitična. Nasprotno, nobena prava filozofija ne more biti apolitična oziroma indiferentna do kateregakoli od štirih generičnih postopkov, ki tvorijo njene pogoje. Vendar pa filozofija deluje v določenem odmiku od njih. Ta odmik ali distanca ni distanca kot nasprotje angažmaja, temveč izhaja iz naslednjega temeljnega aksioma: »Filozofija ni produkcija resnice, temveč operacija *izhajajoč iz resnic*«<sup>3</sup>. Filozofija torej ne proizvaja in ne ustvarja no-

<sup>1</sup> Alain Badiou, »Manifest za filozofijo« (prev. Jelica Šimič-Riha), *Filozofski vestnik*, XIII, 1/1992, str. 166.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 167.

<sup>3</sup> Alain Badiou, *Conditions*, Seuil, Pariz 1992, str. 66. Cf. prevod prvega poglavja, »(Spre)vrnitev filozofije *same*« (prev. Samo Tomšič) v pričujoči številki, str. 21–36.



benih resnic, temveč le (na specifičen način) rokuje z njimi. Kot je opozoril že Peter Hallward: ob vsej svoji ambicioznosti Badioujeva filozofija goji določeno *skromnost* glede na svoje pogoje.<sup>4</sup> Resnice se proizvajajo drugod: znotraj štirih generičnih postopkov, katerih izhodiščna točka je vselej nek dogodek (v Badioujevem pomenu besede). Filozofija je tako definirana kot konceptualni prostor, v katerem prihaja do »konfiguriranja« in »sestavljanja« generičnih postopkov. Filozofija ne odkriva in ne postavlja nobene resnice, temveč ima na razpolago neko mesto resnic; filozofija ne izreka resnic, izreka mišljivo konfiguracijo resnic. V nekem smislu je filozofija »scena« (ali oder) resnic, prostor njihove kompozicije. Prav ta scena ali prostor (torej ta odmik) se izgubi vsakokrat, ko se filozofija neposredno prepusti enemu svojih pogojev: Badiou je nedavno skoval izraz *la passion du réel*, strast (do) realnega, in morda bi lahko rekli, da je prav neka takšna strast (do) realnega moderni filozofiji zbujala skušnjavo, da se je opustila v prid enega izmed njenih pogojev, se pravi stavila na neposredni dostop do (produkcije) resnice.

Na tej ravni obstaja zanimiva podobnost med Badioujevim projektom in projektom tako imenovane kritične (kantovske) filozofije v njenih dveh temeljnih gestah: izpraševanju pogojev možnosti filozofije in iz njega izhajajoče omejitve filozofije na jasno razmejeno polje. Vsaj anekdotični aspekt te podobnosti je več kot očiten. Tudi Kant je imel svojega »anti-filozofa«: Davida Humea. Humeov ugovor pojmu vzročnosti bi lahko razumeli kot gesto, ki je spodnesla vladavino Enega, ki je jamčil za vez med vzrokom in učinkom in tako – če uporabimo Badioujeve izraze – odprla pot avtoriteti množstva. Reakcije na Humovo gesto, ki so oblikovale pogoje mišljenja v Kantovem času, so bile v osnovi dveh vrst: dogmatično ponavljanje starih pogledov, ki ni hotelo *slišati*, kaj je sploh govoril Hume, in vzpon skepticizma oziroma »sofizma«. Kant se ogradi od obojega, od »dogmatizma, ki ničesar ne uči, in hkrati skepticizma, ki ničesar ne obeta – niti miru dovoljene nevednosti.«<sup>5</sup> Svoj filozofski projekt se odloči izpeljati, kot bi rekel Badiou, »v bližini« (*en proximité de*) anti-filozofije Davida Humea, se pravi tako, da v polni meri pripozna njegovo gesto odstavitve Enega, a hkrati ne da bi sprejel njene sofistične nasledke kot nujne ali edino možne (kar bi seveda pomenilo tudi konec možnosti filozofije). Kant tako začne svoj projekt z definiranjem pogojev možnosti filozofije, pri čemer vztraja, da je njegov projekt, čeprav je nemara videti izjemno »hvalisavih in neskromnih pretenzij«, »neprimerno *skromnejši*« tako od dogmatičnih

<sup>4</sup> Cf. Peter Hallward, *Badiou: A Subject to Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2003, str. 243–5.

<sup>5</sup> Immanuel Kant, *Prolegomena* (prev. Jože Lavrič), Cankarjeva založba, Ljubljana 1963, str. 79.

kot od skeptičnih trditev.<sup>6</sup> Kajti naj si skeptiki, ti »domnevni *indiferentisti* še tako domišljajo, da so s preobrazbo šolske govornice v popularni ton postali nerazpoznavni (...), tudi sami neizogibno padejo nazaj v metafizične trditve, do katerih sicer izpričujejo tolikšno zaničevanje«<sup>7</sup>. Mika nas, da bi ta odlomek postavili ob bok Badioujevi razpravi o velikih modernih sofistih, ki, čeprav so prav oni tisti redki misleci našega časa, ostajajo ujeti v enak paradoks:

»Dejansko ni nikdar skromno izreči 'konec', dovršitev, radikalno zagato. Napoved 'konca velikih pripovedi' je enako neskromna kakor velika pripoved sama. Gotovost o 'koncu metafizike' se giblje v metafizičnem elementu gotovosti, dekonstrukcija koncepta subjekta zahteva osrednjo kategorijo, denimo, bit, katere zgodovinska odredba je še bolj določujoča itn. (...) Prozopopeja, skrušena pod težo zavrženja, je ravno tako poza, laž, kakor trobentajoča konjenica ob prihodu Duha. Konec Konca Zgodovine je ukrojen iz istega blaga kakor ta Konec.«<sup>8</sup>

Kar zadeva Kantov odgovor na proglašeno radikalno zagato in slepo ulico filozofije, vemo, da sloni na že omenjenih dveh osnovnih gestah: na določitvi pogojev možnosti filozofije, ki kot svojo konsekvenco narekuje razmejitev in določitev polja, ki pripada filozofiji, s čimer je slednja zavarovana po eni strani pred zdrsom v *Schwärmerei* in po drugi pred zdrsom v golo sofistčno igro. Če filozofija izstopi iz polja, ki jo definira in tvori njeno prizorišče ali prostor, lahko vodi samo v (bolj ali manj škodljivo) katastrofo. Na tej ravni, se pravi v pogledu same filozofske geste, ki je na delu v kantovskem projektu na eni strani in Badioujevem na drugi, dejansko obstajajo več kot le površinske podobnosti.

Vendar pa namen tega teksta seveda ni primerjava Badiouja s Kantom. Niti ugotavljanje tega, ali je bila kantovska gesta konec koncev zgolj restriktivna ali pa je imela moč dejansko znova odpreti pot filozofiji pod novimi pogoji oziroma vpricho rekonfiguracije njenih pogojev. (Če pomislimo na nadaljnji razvoj nemške klasične filozofije, se seveda bolj nagibamo k drugi možnosti.) Zanima nas predvsem filozofski učinek ključnih elementov Badioujeve lastne definicije filozofije v kontekstu sodobne filozofske konfiguracije.

Filozofija je mogoča: (1) pod štirimi pogoji (oziroma generičnimi postopki), ki jih – ne pozabimo – sama filozofija razglasi za svoje pogoje; (2) kolikor ohrani distanco do teh pogojev, se pravi, kolikor se upira prešitju filozo-

<sup>6</sup> Immanuel Kant, »Kritika čistega uma ¼« (prev. Zdravko Kobe), *Problemi* 1–2/2001, str. 12 (A XIV).

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 10 (A X).

<sup>8</sup> A. Badiou, »Manifest za filozofijo«, *op. cit.* str. 152–3.

fije s katerim od njenih pogojev oziroma se odreče možnosti ali ambiciji, da bi neposredno bila produkcija resnic. Ta drugi ali dodatni pogoj tu imenujemo »peti pogoj«.

Sam Badiou je prepričan, da je prav ta druga točka v igri v osrčju sodobne delitve filozofije. Večina modernih (in post modernih) filozofov rade volje pristaja na to, da »svojo« filozofijo zapišejo (torej prepustijo) enemu njenih pogojev. Lahko bi rekli, da v tem primeru in strogo vzeto niso več filozofi, temveč misleci (oznaka, katere raba se je v zadnjem stoletju ali dveh dejansko zelo razširila). V svoji knjigi o *Svetem Pavlu* Badiou opozori, kako prihaja do sistematične zamenjave imen štirih generičnih postopkov z drugimi, ki merijo natanko na izbris njihove dimenzije resnice: kultura namesto umetnosti, tehnologija namesto znanosti, upravljanje namesto politike, seksualnost namesto ljubezni. Temu seznamu bi lahko dodali: misleci namesto filozofov. Le da gre v slednjem primeru za obratno logiko preimenovanja, namreč za to, da se filozofsko mišljenje neposredno identificira s postopkom resnice, katere mišljenje je.

Po Badiouju mišljenje (*la pensée*) ni posebna prerogativa filozofije, temveč bistveno sodi k vsem generičnim postopkom resnice (znanost, umetnost, politika in ljubezen so vsi neko mišljenje). V tem smislu bi lahko rekli, da je filozofija »mišljenje mišljenja«, po čemer je Badiou dejansko bližji Heglu kot Kantu. Njegov poskus razmejiti polje filozofije kot tako ne vključuje zahteve, da se filozofija odreče določenemu tipu izjav oziroma da ne prestopi določene meje. Prostor filozofije ni ustvarjen s tem, da okoli njega začrtamo meje, temveč enostavno z afirmacijo refleksivnosti mišljenja. Reči, da je filozofija mišljenje mišljenja, ne pomeni, da je v poziciji Drugega (od) Drugega. Prav nasprotno: filozofija se odvija znotraj konstitutivne (in inherentne) refleksivnosti mišljenja. Razmerje filozofije do njenih pogojev ni enostavno v tem, da morajo biti izpolnjeni določeni pogoji, če naj bo filozofija možna. Čeprav tudi to v nekem smislu drži, pa je poudarek Badioujevega predloga drugod: pogoj filozofije tvori natanko *mišljenje znotraj* (dimenzije resnice) njenih pogojev. Filozofija je delo, ki se odvija v določeni razdalji od njenih pogojev, vendar znotraj področja teh pogojev.

Če želimo natančneje razumeti, kaj je na delu v tem »petem pogoj« filozofije, kakor ga imenujemo, nas razmislek vodi k zanimivemu vprašanju, ki smo ga zgoraj pustili odprtega. Videli smo, da tudi Badiou zagovarja tezo, da se v devetnajstem stoletju, »takoj po Heglu«<sup>9</sup>, nekaj *je* zgodilo, nekaj, kar je spremenilo smer (in »naravo«) filozofije. A kaj? Ali lahko poskusimo določiti, kaj natanko se je zgodilo? Badiou na to vprašanje ne odgovori nepo-

<sup>9</sup> *Ibid.*, str. 168.

sredno, vendar pa nakaže, da zadeva destitucijo Enega, nadomestitev »avtoritete Enega« z »avtoriteto množstva« (kateri izrecno zapiše tudi svojo lastno filozofijo). Prav tako namigne, da je imel pri tej spremembi pomembno vlogo razvoj kapitala: »Očitno je, da lahko pri kapitalu pozdravimo in tudi moramo pozdraviti to, da odkrije čisto mnogoterost kot temelj prezentacije, da razkrinka vsak učinek Enega kot zgolj negotovo konfiguracijo, da razkroji simbolne predstave, v katerih je zveza prišla do videza biti.«<sup>10</sup> Je to referenca na postopno, a masovno spremembo dominantne družbene vezi, do katere je prišlo v 19. stoletju? Na prehod od klasičnega diskurza gospostva h kapitalističnemu? Tako kaže. Vendar pa je pomembno poudariti, da pri temu premiku v družbeni vezi ne gre enostavno za alternativo med, ali za nadomestitev Enega z množtvom.

Če naj to pojasnimo, je pomembno najprej določiti, na kaj se nanaša Badioujev izraz »avtoriteta Enega«. Obstaja namreč pomembna razlika med tem, kar Badiou imenuje »avtoriteta Enega« in tem, kar imenuje »šetje za eno«. Slednje je enostavno pogoj vsake mišljive situacije ali stvari: medtem ko je čisto množstvo nekonsistentno in je čisti »presežek [čez] samega sebe«, vsaka konsistentna misel predpostavlja strukturo, šetje-za-eno, v katerem je vsako predstavljeno ali predstavljivo množstvo konsistentno. Z drugimi besedami, vsako predstavljivo množstvo je predstavljeno kot *množica* oziroma kot konsistentno so-bivanje določene zbirke elementov. V tem pogledu je šetje-za-eno (in z njim sam pojem »enega«) povsem kompatibilno s pojmom čistega množstva. Vendar pa »presežek čez samega sebe«, ki je natanko bit Biti kot čistega množstva, obstaja tudi na ravni tistega, kar je že šteto-za-eno, se pravi na ravni prezentacije, na ravni množice oziroma tega, kar Badiou imenuje »situacija« (kar je druga beseda za množico). Tu obstaja kot presežek delov danega množstva ali množice nad njenimi elementi: če imamo na primer množico s petimi elementi, možna kombinacija teh elementov – se pravi število njenih »delov« ali podmnožic – daleč presega število elementov (natančneje rečeno, to število je dve na peto potenco). Ta presežek, ki ga Badiou imenuje tudi *l'excès errant*, »blodeči presežek«, je eden ključnih pojmov njegove ontologije, saj postavi »blodnjo presežka kot realno biti, kot bit biti«<sup>11</sup>. Po drugi strani pa tisto, kar imenuje »stanje« situacije (*état* – pri čemer igra na neprevedljivo dvopomenskost te besede: stanje in/ali država) predpostavlja operacijo, s katero je sam ta presežek štet-za-eno in na ta način fiksiran (ali narejen za konsistentnega). Tako je samo šetje-za-eno, ki se odvija na ravni prezentacije, šteto-za-eno. To Badiou imenuje reprezentacija ali meta-struktura.

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 163.

<sup>11</sup> *Ibid.*, str. 173.

Tisto pa, kar je na delu v izrazu »avtoriteta Enega«, je nekaj precej drugačnega tako od štetja-za-eno, ki naredi neko množstvo predstavljivo ali inteligibilno, kot od »stanja«. Badiou običajno uporablja formulacijo »ni Enega« kot sinonim za »ni Boga« oziroma kot direktni sinonim za »Bog je mrtev«. Kar jasno kaže na razliko, ki se jo prizadevamo izpostaviti. Res pa je, da Badiou to razliko tudi zamegli, ko zastavek formulacije »ni Enega« izenači s tem, kar je na delu v njegovi temeljni ontološki postavki: množstvo je vselej množstvo množtev (množtev, množtev ...) in eventualna točka, kjer se ta proces ustavi, ne more biti »eno«, temveč zgolj *praznina*. Vendar je k temu treba pripomniti, da postavke »ni Enega« (v smislu »ni Boga«) nikakor ne moremo umestiti na isto raven s postavko o praznini kot tisti »snovi, iz katere je bit«. Razlog je v tem, da – kot na nekem drugem mestu poudari sam Badiou<sup>12</sup> – »Bog je mrtev« ni ontološka postavka ali izjava, temveč izjava, ki pripada določenemu dogodkovnemu horizontu ali natančneje, zaprtju tega horizonta. Z drugimi besedami: formulacijo »avtoriteta Enega« moramo vzeti kot nekaj, kar se nanaša na strukturno in zgodovinsko določljivo družbeno vez, in ne kot nekaj, kar se v pri vrsti nanaša na konceptualno izbiro med Enim in množtvom.

»Avtoriteta Enega« je družbena vez, ki v grobem ustreza temu, kar Lacan imenuje diskurz gospodarja. Slednji ni preprosto stanje/država v Badioujevem pomenu besede. V njem »blodeči presežek« prezentacije (ki, prav tako v grobem, ustreza Lacanovi bateriji označevalcev,  $S_2$ ) ni fiksiran tako, da je štet-za-ena, temveč tako, da Eden uteleša samo točko inherentne nekonsistentnosti množstva. Avtoriteta Enega ne temelji na totalizaciji množstva, temveč na tem, da vzpostavlja razmerje (*vez*) med Enim in množstveno drugostjo v elementu njune čiste disjunkcije. Kaj to pomeni? To pomeni, da v diskurzu gospodarja ne gre za to, da bi bila množstvenost biti povsem mobilizirana ali absorbirana v Eno, kar je mobilizirano v Enem je nasprotno točka same njene potencialne generične moči: točka »nekonsistentnosti«, točka, zaradi katere nobeno množstvo ne more biti od znotraj šteto-za-eno. V razmerju do diskurza gospodarja (ali »avtoritete Enega«) je torej pomembno imeti pred očmi, da dejavnik te družbene vezi ni presežna množstvenost, šteta-za-eno, oziroma poenotena totalnost presežne množstvenosti, temveč (prazni) označevalec same nemožnosti totalizacije množstva. Z drugimi besedami, množstvenost je tu vezana (in fiksirana) na Enega tako, da Eden uteleša natanko konstitutivno nekonsistentnost (»praznino«) množstva. Prav v tem pomenu je Eden (kot izjema) tudi garant smisla.

<sup>12</sup> Alain Badiou, *Court traité d'ontologie transitoire*, Seuil, Pariz 1998 (prvo poglavje: »Dieu est mort«).

Z destitucijo »avtoritete Enega« (h kateri je med drugim pripomogel kapital) pride do tega, da se razpusti vez med Enim in množtvom, vez, ki je obstajala v sami njuni disjunkciji. Rezultat tega je, da se presežek kot realno biti pojavi v obliki prosto lebdečega kontingenta, v obliki »strastne razvezanosti« (če obrnemo formulacijo »strastna navezanost«). Ne zgodi se to, da bi presežek izgubil svoj označevalec oziroma svojo reprezentacijo (ker slednje sploh ni imel). Temveč izgubi svojo (na)vezanost na Enega. In dejansko prav v tem zgodovinskem trenutku začne družbo, v njenih različnih sferah, preganjati fantom presežka/ekscesa; in ta fantomska oblika nikakor ni nepomenljiva. Diskurz gospodarja (oziroma, če hočemo, avtoriteta Enega) je družbena vez, v kateri je ta presežni/ekscesni element na svojem »idealnem« mestu, če lahko tako rečemo, namreč v službi hegemonične moči Enega, ki vlada tako, da privzema (nase) samo »presežtvenost« presežka. Z destitucijo te vezi pa pride do tega, da duh presežka tako rekoč uide iz steklenice. Lahko bi rekli, da se ta proces začne nekje s Francosko revolucijo, doseže svoj polni obseg v 19. stoletju in se nadaljuje v delu 20. stoletja. Še zlasti 19. stoletje je močno preganjal ta presežni, ekscesivni element v vseh mogočih oblikah, od konceptualnih do fantazmagoričnih. Morda noben drug stavek ne podaja boljše duha te dobe (ne glede na različne šole in orientacije), kot tale parafraza *Hamleta*: *there is something rotten in the State of Things*, nekaj gnilega je v stanju/deželi Stvari. Nekateri misleci tega obdobja so to gnilobo pripisovali še naprej prisotnim »enklavam« avtoritete Enega in verjeli, da bo odrešenje prišlo z njihovo popolno odpravo. Drugi so nasprotno vir nelagodja videli v sami destituciji avtoritete Enega. Toda ne da bi pretirano poenostavljali, lahko rečemo, da so se praktično vsi veliki misleci trudili misliti v maksimalni bližini do, če ne v neposrednem soočenju s tem presežkom/ekscesom. »Zadrževanje pri presežku/ekscesu« je postalo najbolj prominentna figura post-heglovske filozofije. Utopije, ki so stremele za odpravo družbenih in drugih krivic, so dosego tega cilja večinoma videle prav v odpravi tega presežka. V določeni meri je tudi Marxa zapeljala možnost oziroma perspektiva enkrat za vselej odpraviti presežni/ekscesivni, disharmonični element družbenega. Če seveda sploh ne omenjamo tega, da je eden ključnih pojmov in vzvodov Marxove teorije prav pojem presežne vrednosti. Za Nietzscheja bi lahko rekli, da »zadrževanje pri presežku« predstavlja samo jedro njegovih spisov, čeprav si ga seveda ni prizadeval eliminirati. V knjigi *Psihoteologija vsakdanjega življenja* Eric Santner poda svoje branje Freuda in Rosenzweiga, ki ga osredotoči okoli pojma konstitutivne »prevečnosti« (*too muchness*)<sup>13</sup> in ki do potankosti ustreza pojmu

<sup>13</sup> Eric Santner, *On the Psychotheology of everyday Life: reflections on Freud and Rosenzweig*, The University of Chicago Press, Chicago 2001.

»blodečega presežka«. V literaturi je eksplozija blodečega presežka vidna še bolj neposredno: nemrtvi mrtvi, fantomske, neumestljive figure in »Reči«, od Frankensteinia do Drakule, preko cele vrste fenomenov, ki jih je Freud obravnaval pod naslovom *Das Unheimliche*. Da niti ne omenjamo dejstva, da je bila ena najpopularnejših uspešnic sredine devetnajstega stoletja (ki je izhajala kot večni feljton), delo Eugènea Sueja *Le juif errant, Blodeči Jud (le juif errant kot različica l'excès errant?)*<sup>14</sup>.

Hkrati je ta (blodeči) presežek začenjal vse bolj veljati za – natanko – tisto realno biti, kot tudi za mesto resnice. Če je za moderno (anti-)filozofijo Hegel postal eden najbolj kritiziranih (če ne že skoraj osovraženih) filozofov, je bil razlog prav v tem, da se je uveljavil vtis, kako se v njegovi spekulativni zgradbi vse izide: nobenih nepokritih preostankov, nobenih brazgotin (»rane duha se celijo brez brazgotin«), nobenih razpok. Z eno besedo: nobenega blodečega presežka. Ne le Hegel, tudi filozofija nasploh ni ušla temu posmehljivemu roganju: *there are more things in heaven and earth than are dreamt of in (our) philosophy*, bi lahko rekli, če še enkrat parafraziramo Hamleta, tega proto-modernega junaka. Oziroma, v drugi različici tega istega ugovora: namesto, da bi ga razkrivala, filozofija zakriva realno biti, njene razpoke in kritične točke. Freud je rad citiral zadnje verze naslednje Heinejeve pesmi, ki izvrstno povzema ta očitek:

Preveč sta razbita življenje in svet!  
 K profesorju nemškemu grem po nasvet.  
 On mi življenje zaceliti zna  
 In ga v razumen sistem uredi;  
 S čepico nočno in s haljo maši  
 Vse razpoke v zgradbi sveta.<sup>15</sup>

Post-heglovska filozofija (oziroma »anti-filozofija«) je izhajala iz naslednje temeljne postavke: simbolne reprezentacije, ki so tradicionalno veljale za dostop do resnice in do realnega Biti, nas dejansko odtujujejo od Biti in jo popačijo (oziroma popačijo našo predstavo o njej). In klasična filozofija (oziroma »metafizika«) je bila nenadoma prepoznana za kraljico te reprezentativne napačne reprezentacije.

Če bi morali imenovati eno osrednjo temo, ki zaznamuje vzpon moderne misli – ali ni to natanko tema reprezentacije (pri čemer je vprašanje Enega

<sup>14</sup> Za več o tej figuri glej Mladen Dolar, *O skoposti*, Analecta, Ljubljana 2002, str. 209–225.

<sup>15</sup> Citiramo prevod Mladena Dolarja, ki ga najdemo v *Heglova Fenomenologija duha 1*, Analecta, Ljubljana 1990. str. 13.

in/ali množstva del te teme), njeno radikalno izpraševanje? In pa seveda nasledek tega izpraševanja, namreč masivni obrat proti logiki reprezentacije. To je morda najbolj direktno občutno v (moderni) umetnosti, ki je frontalno napadla pojem umetnosti kot reprezentacije. Gérard Wajcman je pronicljivo definiral osrednji problem moderne umetnosti takole:

»Kako najti dostop do sveta drugače kot prek podobe? Kako meriti na svet, na realno, ne da bi hkrati spustili, vrinili vmes površino, ekran reprezentacije?«<sup>16</sup>

Tudi v politiki je bilo to osrednje vprašanje: kdo predstavlja ljudi in kako so slednji lahko pravilno reprezentirani? Zakaj so nekateri reprezentirani in drugi ne? In kaj če je sama ideja reprezentacije vir družbenega zla in alienacije? Področje političnega je tu še zlasti zanimivo zato, ker je vpeljava »reprezentativnega« sistema sovpadla s samim njegovim problematiziranjem. Nekaj podobnega se je dogajalo na področju generičega postopka ljubezni: zahteva, da mora biti ljubezen primerno reprezentirana v instituciji zakona (novi imperativ »poroke iz ljubezni«) je sovpadla z masivnim beleženjem nemožnosti take reprezentacije: poroka ne more nikdar resnično reprezentirati realnega ljubezni.

Lahko bi rekli, da je prav to splošno preizpraševanje reprezentacije in, enostavno rečeno, prepričanje, da realno biti uhaja reprezentaciji (oziroma ga ta potvarja), filozofijo gnalo v objem neposrednosti enega ali drugega zmed svojih pogojev (znanost, umetnost, politika, ljubezen). Paradokсно je, da Badiou z »antifilozofijo« emfatično deli ta pogled na reprezentacijo, čeprav nič manj emfatično ne zavrača konsekvenc, ki jih je od tod potegnila (anti)filozofija. Filozofija je objela neposrednost svojih pogojev, ker se je zdelo, da je ta neposrednost še edina preostala vez med mišljenjem in realnim biti. Ne gre torej toliko za to (kot smo nakazali na začetku), da je filozofijo zajela strast do neposrednega dostopa do produkcije resnic, kot za to, da se je ta neposredni dostop zdel *edina* še preostala *možna vez* med filozofijo in ontološko plastjo njenih pogojev. Ali-ali sodobne (anti)filozofije je izšel iz tega, kar se je kazalo prav kot nemožnost pozicije, ki bi lahko izpolnila Badioujev »peti pogoj« (če še enkrat ponovimo: filozofija se mora umakniti neposrednemu prijemu svojih pogojev, a vendarle ostati znotraj področja teh pogojev). Pred tem je prostor takšnega so-postavljanja resnic omogočala vera v reprezentacijo. Tu smo namenoma uporabili besedo »vera«, saj je korelacija med objektom in njegovo reprezentacijo predpostavljala Drugega, ki je jam-

<sup>16</sup> Gérard Wajcman, *L'Objet du siècle*, Verdier, Paris 1998, str. 166.



čil za to korelacijo in njeno nespremenljivost. Ta Drugi (ali nemara bolje, ta drugi Eden), ki fiksira razmerje med, na primer, besedami in rečmi, ustreza temu, kar Badiou imenuje reprezentacija kot meta-struktura. To je namreč natanko eden od načinov, kako bi lahko povzeli Badioujevo razlikovanje med prezentacijo in reprezentacijo: prezentacija vključuje *imenovanja* reči (ali »elementov«), medtem ko reprezentacija *fiksira razmerja* med rečmi (»elementi«) in njihovimi imeni.

Po Badiouju je reprezentacija hkrati ključna operacija vzpostavitve stanja/države, kar je razlog, da jo ima za zavrženje postopka resnice. Od tod Badioujeva načelna pozicija proti reprezentaciji in stanju – kljub temu, da se zelo dobro zaveda težav, ki bi nastale, če bi želeli enostavno odpraviti vsako reprezentacijo (oziroma vsako stanje). Badiou sprejema postavko, da je stanje so-izvorno vsaki situaciji, kar pomeni, da »vselej obstajata tako prezentacija kot reprezentacija«. <sup>17</sup> Konec reprezentacije in »univerzalnost enostavne prezentacije« (egalitarno štetje-za-eno) ostaja cilj, ki ni brez podobnosti s Kantovim pojmom »regulativne ideje«, torej ideje, ki je ni mogoče realizirati, a z oziroma na katero uravnavamo naše delovanje v realnosti. Vprašanje prezentacije in reprezentacije (ter njune razlike) je dejansko zelo težavno vprašanje in predstavlja nemara najšibkejšo točko Badioujeve filozofije, kot jo je razvil doslej, čeprav je prav to vprašanje zanjo nedvomno osrednjega pomena. Med drugim zadeva samo možnost filozofije (njen »peti pogoj«), saj se zdi, da za filozofijo kot kompozicijo in konfiguracijo resnic (ki so proizvedene drugje), ne moremo ravno reči, da je »enostavna prezentacija«. Še več: ali ne bi mogli reči, da se filozofiji kot enostavni prezentaciji najbolj približa prav to, kar Badiou imenuje moderna anti-filozofija? Filozofija kot prezentacija ni nič drugega kot filozofija, ki se opusti v prid svojim pogojem, filozofija kot neposredni integralni del postopkov resnice (ali pa filozofija kot sofisticirana igra brezkončnega deskanja na valovih »blodečega presežka«).

Ali to pomeni, da moramo torej namesto tega pozdraviti reprezentacijo kot meta-strukturo, ki edina lahko jamči prostor ali prizorišče filozofije kot take? Seveda ne; to bi pomenilo padec nazaj k bistveno pred-moderni (in pred-heglovski) poziciji.

Odgovor – ki ga bomo tu le v grobem nakazali – gre prej v smeri pripoznanja nečesa, česar Badiou začuda noče pripoznati oziroma sprejeti v svojo teorijo. Nečesa, kar se je zgodilo v lingvistiki in dobilo dokončno obliko v psihoanalizi (natančneje, v Lacanovi »uporabi« lingvistike). Nečesa, česar nikakor ne moremo odpraviti rekoč, da gre le za še en »lingvistični obrat« (in še manj za »poetski obrat«) sodobne filozofije. Nečesa, kar je za sodobno

---

<sup>17</sup> Alain Badiou, *L'être et l'événement*, Seuil, Pariz 1988, str. 110.

filozofijo ravno tako pomembno kot Cantorjeva sekularizacija neskončnega: namreč povsem nova koncepcija reprezentacije. Koncepcija, ki reprezentacije ne dojema kot meta-strukture in kjer ne gre za to, da bi označevalec (ali »ime«) reprezentiral nek objekt za subjekta. Koncepcija, ki v svoji minimalni formulaciji presenetljivo natančno izpolnjuje Badioujevo lastno zahtevo po »destituciji kategorije objekta«, ob ohranitvi kategorije subjekta.<sup>18</sup> Koncepcija, ki jo v najbolj koncizni obliki najdemo v znani Lacanovi formulaciji: »označevalec reprezentira subjekt za drug označevalec«. To je bil eden velikih prebojev sodobne misli, preboj, ki dejansko lahko filozofiji omogoči njen »peti pogoj«, se pravi njen distinktni konceptualni prostor. Kajti v tej koncepciji reprezentacija ni »prezentacija prezentacije« ali stanje znotraj situacije. V tej koncepciji je reprezentacija sama neskončna in konstitutivno ne-cela (ali nezaključena/ne-zaključna), ne reprezentira nobenega objekta in ne preprečuje nenehnega raz-vezovanja svojih lastnih členov (kakor Badiou definira mehanize resnice). Tu je reprezentacija kot taka blodeči presežek čez sebe; reprezentacija je neskončno zadrževanje pri presežku, ki ne izhaja enostavno iz vprašanja, kaj je in kaj ni reprezentirano (tj. iz vprašanja »objekta« reprezentacije), temveč iz samega *dejanja* reprezentacije, iz njegove lastne razpoke ali nekonsistentnosti. Realno ni nekaj zunaj ali onstran reprezentacije, temveč je sama razpoka v reprezentaciji.

Po drugi strani pa je problem reprezentacije kot meta-strukture (in s tem povezani imperativ, da se vzdržimo reprezentacije oziroma izmaknemo »stanju«), nekaj, kar v osnovi pripada drugi ontologiji kot pa je ontologija čistega mnoštva, neskončnosti in kontingence. Nanaša se lahko le na univerzum, v katerem iz določenega razloga dogodkovna izjava »Bog je mrtev« ne velja. V neskončnem kontingentnem univerzumu (ali »situaciji«) nasprotno nikakor ni nujno, da se »štetje samega štetja« umešča na meta raven. Čisto možno je, da se umešča na isto raven kot samo štetje-za-eno, pri čemer ga od slednjega loči nezvedljiv interval ali presledek (in prav ta presledek Lacan imenuje Realno). Še več, prav to je tisto, kar situacijo *naredi za* »neskončno«. Za neskončno je ne naredi izključitev vsake operacije reprezentacije (ko bi »hotela« situacijo šteti-za-eno in jo tako zapreti samo vase), temveč njena *vkjučitev*. Tisto, kar vsako posamezno prezentacijo naredi za neskončno, je prav to, da vselej že vključuje reprezentacijo.

Ta nova koncepcija reprezentacije tudi upošteva možnost, da nastopi učinek poenotenja (ali fiksiranja), ki pa je drugačen od tistega, ki ga Badiou imenuje stanje. Lacan to poveže z svojim pojmom »točke prešitja«, pri čemer to poenotenje (potencialno) neskončne množice ni takšno, kot je v primeru

---

<sup>18</sup> A. Badiou, *Manifest za filozofijo*, op. cit. str. 178.

meta-strukture.  $S_1$  kot »točka prešitja« ni meta-označevalec v razmerju do  $S_2$ , neskončne baterije označevalcev in njihovih kombinacij, ki jo Lacan imenuje tudi »vednost« in ki je vselej že reprezentativna.  $S_1$  ne prešije te množice tako, da bi štel samo štetje, temveč tako, da »prezentira« samo nemožnost neposrednega sovpadanja obeh štetij, torej tako, da prezentira samo zev med njima. Z drugimi besedami,  $S_1$  je v tem primeru označevalec nemožnosti dvojega (štetja in štetja samega štetja) biti Eno. Je označevalec samega presledka oziroma praznine, ki ju ločuje v vsakem procesu reprezentacije: praznine, ki je sama vzrok neskončnega plastenja reprezentacije. To pa pomeni, da je za Lacana realno biti sama ta praznina ali presledek, medtem ko je blodeči presežek (mnoštvo) že njen rezultat ali učinek.  $S_1$  prezentira to praznino tako, da jo poimenuje, je pa ne reprezentira.  $S_1$  (ki je nekaj drugega kot označevalna veriga reprezentacij,  $S_2$ ), razvpiti »označevalec-gospodar« ali »falični označevalec«, za Lacana paradokсно predstavlja prav edini možni način, kako zapisati, da »ni Enega«, da pa »je« praznina, ki tvori izvorno in nezvedljivo disjunkcijo v osrčju vsakega štetja-za-eno. Štetje-za-eno je vselej že dvoje: ne obstaja nobena enost štetja-za-eno ali, drugače rečeno, ne obstaja nič takega kot čista prezentacija.  $S_1$  je matemski zapis tega, kar lahko sicer opišemo kot »ni Enega«. To, da »ni Enega«, zapiše tako, da prezentira tisto, kar onemogoča biti Eno.  $S_1$  pravi: ni Enega. A pravi še nekaj: kar *je*, ni čisto mnoštvo, temveč dvoje/dva. To je nemara za filozofsko ontologijo najpomembnejši Lacanov uvid: če obstaja nekaj, na kar se lahko opremo, da bi pustili »ontologijo Enega« za seboj, to nekaj ni enostavno mnoštvo, temveč Dvoje.

Seveda je ta točka neposredno povezana s tisto, v kateri sam Badiou prepozna poglobitni prispevek psihoanalize k pogojem filozofije: psihoanaliza je prva (konsistentna) misel generičnega postopka ljubezni. Kar pomeni, da je prva mišljiva artikulacija »nekega Dva, ki ne bi bil niti štet za eno niti vsota enega + enega? Neki Dva, ki bi bil štet za dva na imanenten način (...), kjer Dva ni niti zlitje, niti vsota. In kjer je potemtakem Dva presežek čez to, kar ga sestavlja, ne da bi se mu zato priključilo Tretje.«<sup>19</sup>

Ta specifični pojem Dvojega je še kako povezan z vprašanjem reprezentacije, se pravi možnosti tega, da se »štetje samega štetja« umešča na isto raven kot štetje (in ne na meta raven), hkrati pa je dislocirano v razmerju do njega. Kajti prav to in nič drugega implicira propozicija misliti »dva, ki bi bil štet za dva na imanenten način«.

Badiou ni bil le prvi, ki je eksplicitno konceptualiziral ta pojem Dvojega v filozofiji, na nek način je tudi psihoanalizo spomnil na produkcijo te resnice, ki jo rada pozablja. S konceptualizacijo tega pojma znotraj filozofije, tj. zno-

<sup>19</sup> Alain Badiou, »Scena Dvojega«, *Razpol 11 (Problemi 7–8/1999)*, str. 57.

traj prostora generične so-možnosti resnic, je dal sodobni filozofiji enega njenih najdragocenejših konceptov, ki, čeprav prihaja iz enega od generičnih postopkov, ima univerzalno vrednost in nikakor ni omejen na ta generični postopek. Lahko bi tudi dodali, da s tem pojmom Badiou pristopi k vprašanju reprezentacije na nov in drugačen način, ki se lahko izogne težavam, ki smo jih orisali zgoraj in ki hkrati neposredno zadeva pogoje filozofije.

Če naj se filozofija odvija znotraj prostora neskočnega procesa resnice, ne da bi sama bila proces resnice, če naj se umešča na isto raven kot generični postopki resnice, a hkrati v določeni razdalji do njih (tj. kot dislocirana v razmerju do njih), potem se mora opreti natanko na možnost nekega takega »immanentnega štetja za dva«, kot je na delu v Badioujevi koncepciji Dvojega.

To pa bi seveda pomenilo, da je eden od štirih pogojev filozofije (ljubezen s svojim imanentnim štetjem-za-dva) tudi njen »peti pogoj«, namreč prav tisti, ki definira samo razmerje filozofije do njenih pogojev in ji preprečuje, da bi se zlila z njimi ali pa nastopila kot njihova neodvisna vsota. Kot misel, ki deluje znotraj polja štirih generičnih postopkov resnice, ne da bi se enostavno zlila s tem poljem in postala od njega nerazločljiva, filozofija predpostavlja sceno Dvojega, tj. prizorišče, kjer nastopa skupaj s svojimi pogoji, a vendar kot razločljiva od njih. Z drugimi besedami, konfiguracija pogojev filozofije je taka, da moramo enega od njenih pogojev – immanentno štetje-za-dva, ki ga Badiou prepozna v figuri ljubezni – tudi samega šteti-za-dva.

## (SPRE)VRNITEV FILOZOFIJE SAME<sup>1</sup>

Alain Badiou

Izhodiščna izjava – v poklon afirmativnemu stilu naših učiteljev, zlasti Louisa Althusserja, jo poimenujmo teza 1 – ima kljub vsemu obliko negativne ugotovitve:

*1. Filozofijo danes paralizira odnos do njene lastne zgodovine.*

Ta paraliziranost izhaja iz tega, da se skoraj vsi naši sodobniki v filozofskem proučevanju zgodovine filozofije strinjajo s trditvijo, da je ta zgodovina vstopila v obdobje svoje sklenitve, pa čeprav samo to obdobje morda nima konca. Iz tega sledi neko »nelagodje v filozofiji« in nekaj, kar bom poimenoval delokalizacija: filozofija ne ve več, ali ima svoje lastno mesto. Poskuša se oprijeti obstoječih dejavnosti: umetnosti, poezije, znanosti, političnega dejanja, psihoanalize ... Ali še, filozofija ni več nič drugega *kakor* svoja lastna zgodovina, postala je muzej same sebe. Temu nihanju med historiografijo in delokalizacijo pravim ohromelost filozofije. Ta ohromelost je gotovo tesno povezana s konstantnim in pesimističnim odnosom filozofije do njene slavne metafizične preteklosti. Prevladuje ideja, da je metafizika zgodovinsko izčrpana, da pa nam to, kar leži onstran te izčrpanosti, še ni dano. Ravno v tem smislu razumem Heideggerjevo trditev v njegovem testamentarnem pogovoru: »*Samo kakšen Bog nas lahko reši.*« Heidegger gotovo nima v mislih kakšne

---

<sup>1</sup> To besedilo ima več različnih porekel, njegova predelava pa iz njega že skoraj dela izvornik. Prvi vir je poseg, ki sem ga imel v Italiji spomladi 1990 na kolokviju, ki ga je organiziral oddelek za filozofijo Univerze v Padovi. Naslov mojega prispevka se je glasil *Konec Konca*. Povod za prvo predelavo je bilo besedilo za predavanje v Španiji na povabilo katalonskega združenja *Acta* s sedežem v Barceloni. Vendar sem se v zadnjem hipu odpovedal branju tega teksta, upoštevaje naravo občinstva, in ga zamenjal z nečim popolnoma drugim. Končno sem v prvem semestru mojega seminarja na *Collège International de Philosophie* v šolskem letu 1990–1991 še enkrat ponovil nekatere izpeljave. [Besedili »(Spre)vrnitev filozofije same« in »Definicija filozofije« sta prevedeni po Alain Badiou, *Conditions*, Seuil, Pariz 1992, str. 57–82. Opombe v oglatih oklepajih so prevajalske.]

nove religije. Povedati hoče, da rešitev misli ne more izhajati iz njenega predhodnega filozofskega navora. Potrebno je, da *se nekaj zgodi* in beseda »Bog« označuje ta izjemen, nepreračunljiv dogodek, ki je poslej edini zmožen vrniti misel njeni izvorni smeri. Filozofija je torej ujeta med izčrpanostjo svoje zgodovinske možnosti in nastopom nekega odrešilnega obrata, ki pa je brez koncepta. Sodobna filozofija združuje dekonstrukcijo svoje preteklosti in prazno pričakovanje svoje usode.

Ves moj namen je prelomiti s to diagnozo. Težavnost tega namena pa je v tem, kako se izogniti neoklasicističnemu stilu, pompozemu stilu tistih, ki hočejo zapolniti to praznino s klavnimi razmišljanji o etiki.

Stvari je treba zagrabit pri korenu in ta koren je refleksivni, skoraj zajedavski vozle med filozofijo in historiografijo. Teza, ki jo zagovarjam, bo torej dobila neko drugo obliko, obliko preloma. Imenujmo jo teza 2. Glasila se bo:

*2. Filozofija mora znotraj same sebe prelomiti s historicizmom.*

Prelomiti s historicizmom, kakšen je smisel tega ukaza? Hočemo reči, da se mora filozofska predstavitev v svojem izhodišču določiti sama, brez sklicevanja na lastno zgodovino. Svoje koncepte si mora drzniti prezentirati, ne da bi jih najprej presojala pred razsodiščem njihovega zgodovinskega trenutka.

V bistvu na nas še vedno pritiska slavna Heglova formula: »Svetovna zgodovina je tudi svetovno razsodišče.« Zgodovina filozofije je danes bolj kot kdajkoli razsodišče filozofije in to razsodišče skoraj vedno izreče smrtno kazen: sodbo o koncu ali o nujni dekonstrukciji pretekle in sedanje metafizike. Lahko rečemo, da sta tako Nietzschejeva genealoška kot Heideggerjeva hermenevtična metoda glede tega predložili zgolj dve različici heglowskega dispozitiva. Kajti tako za Nietzscheja kot za Heideggerja velja, da mora biti vsaka misel, ki se razglaša za filozofsko, najprej *ovrednotena* v okviru zgodovinske montaže. Za oba je izvor te zgodovinske montaže pri Grkih. Za oba se vsa igra odvija oziroma je njen impulz dan v tem, kar se zgodi *med* predsokratiki in Platonom. Prvotna usmeritev misli je bila tu izgubljena in podrejena, in prav ta izguba obvladuje našo usodo.

Predlagam, da filozofijo iztrgamo temu genealoškemu imperativu. Heidegger je mislil, da nam zgodovinsko vlada pozaba biti in celo pozaba te pozabe. Sam bi predlagal nasilno *pozabo zgodovine filozofije*, torej nasilno pozabo vse zgodovinske montaže pozabe biti. »Pozabite pozabo pozabe.« Ta imperativ pozabe je neka metoda in seveda nikakor ne ignoranca. Pozabiti zgodovino najprej pomeni sprejeti *odločitve misli* brez vsakršnega obračanja k nekemu domnevemu predpisanemu zgodovinskemu smislu teh odločitev. Gre za prekinitve s historicizmom, zato da bi vstopili, kot to storita kakšen Descartes ali Spinoza, v avtonomno legitimacijo diskurza. Filozofija mora vze-

ti nase aksiome misli in iz njih potegniti posledice. Le v tem primeru in izhajajoč iz svoje imanentne določenosti bo priklicala svojo zgodovino.

Filozofija se mora samodoločiti tako, da bo *ona* tista, ki presoja svojo zgodovino, in ne obratno.

Dandanes takšna operacija pozabe zgodovine in aksiomatske invencije predpostavlja, da pristanemo na to, da se filozofijo *definira*. Da se jo definira, toda drugače kakor pa z njeno zgodovino, drugače kakor pa z usodo in zatonom zahodne metafizike. Predlagal bi torej tretjo obliko moje teze, tokrat odločno afirmativno:

### 3. *Obstaja definicija filozofije.*

Dodajam, da je v mojih očeh ta definicija zgodovinska *nespremenljivka*. Ne gre za definicijo v smislu rezultata ali proizvoda izgube smisla, marveč za notranjo definicijo, s katero razločimo filozofijo od tega, kar ona ni, in to od Platona dalje. Pa tudi, da jo razločimo od tega, kar ni filozofija, a ji je podobno, zelo *podobno*, in kar se od Platona dalje imenuje sofistika.

To vprašanje sofistike je zelo pomembno. Sofist je že od vsega začetka sovražni brat, neizprosni dvojček filozofije. Danes je filozofija, ujeta v svojem historicističnem nelagodju, zelo šibka spričo modernih sofistov. Najpogosteje ima celo velike sofiste – kajti veliki sofisti obstajajo – za velike filozofe. Tako kot če bi trdili, da velika antična filozofa nista Platon in Aristotel, temveč Gorgias in Protagora. Sicer pa to tezo vedno bolj in večkrat prav sijajno zagovarjajo sodobni zgodovinopisci antike.

Kdo so sodobni sofisti? Sodobni sofisti so tisti, ki – v skladu s šolo velikega Wittgensteina – trdijo, da je misel postavljena pred sledečo alternativo: bodisi učinki diskurza, jezikovne igre, ali pa molčeče nakazovanje, čisto »kazanje« tistega, kar se odteguje primežu govornice. Tisti, za katere temeljno nasprotje ni med resnico in zmoto ali blodnjo, temveč med govorom in tišino, med tistim, kar je lahko izrečeno, in tistim, kar je nemogoče izreči. Ali med izjavami, ki imajo smisel, in tistimi, ki so ga oropane.

Kar se predstavlja kot najsodobnejša filozofija, je v marsikaterem oziru sofistična spretnost. To okrona zaključno izjavo *Traktata* – »O čemer ni mogoče govoriti, o tem je treba molčati« –, medtem ko obstaja filozofija zgolj v prepričanju, da je tisto, o čemer ni mogoče govoriti, natanko tisto, kar si filozofija prizadeva izreči.

Nekateri bodo ugovarjali, da si tudi sodobni diskurz v svojem bistvenem gibanju prizadeva prelomiti s historicizmom, vsaj v njegovi marksistični ali humanistični obliki; da se zoperstavlja idejam napredka in avantgarde; da – z Lyotardom – razglša konec obdobja velikih pripovedi. Gotovo. Toda ta diskurz potegne iz svoje »postmoderne« zavrnitve samo nekakšno splošno ekvivalenco med diskurzi, neko pravilo virtuoznosti in nediskretnosti.

Poskuša kompromitirati samo idejo resnice v propadu zgodovinskih pripovedi. Njegova kritika Hegla je dejansko kritika same filozofije na račun umetnosti ali prava, ali pa nekega pradavnega in neizrekljivega Zakona. Prav zato je treba zatrditi, da ta diskurz, ki mnogoterost registrov smisla naravna na nekakšen nemi korelat, ni nič drugega kot moderna sofistika. Da je takšen diskurz, ki je vsekakor produktiven in virtuozen, razumljen kot filozofija, izraža filozofovo nesposobnost, da bi dandanes potegnil zanesljivo in temeljito razmejitveno črto med seboj in sofistom.

Sodobni sofist skuša nadomestiti idejo resnice z idejo pravila. Prav tak je najgloblji smisel sicer genialnega Wittgensteinovega podviga. Wittgenstein je naš Gorgias, zato ga tudi spoštujemo. Že antični sofist je nadomestil resnico z mešanico moči in konvencije. Sodobni sofist hoče zoperstaviti moč pravila, in splošneje, modalitete jezikovne avtoritete Zakona razodetju ali produkciji resničnega.

Novejša različica te volje je rekvizicija židovske epopeje, ki je v nekaj letih postala paradigma, katere moč seže onstran politične sfere in jo je treba danes obravnavati kot pravi filozofem.

Ni gotovo, ali veličina in tragičnost te epopeje natanko ustrezata smotrom, za katerimi se žene diskurz moderne sofistike. Toda *volens nolens*, »žid-je« nudijo sodobnemu diskurzu tisto, kar bi mu brez »njih« manjkalo – tako kot vsaki fragmentarni sofistiki: zgodovinsko globino. Postmodernost, ki je opustila ošabnosti progresističnega diskurza, katerega – ne brez razloga – obsoja zaradi sodelovanja pri temi odrešitve, bo židovsko brezdomnost pod izvorno avtoriteto zakona rade volje zoperstavila krščanstvu, ki zatrjuje, da je resnica dejansko *prišla*. Kolikor privzema tradicionalno uobličjenje, kar je pogubno, je židovski dispozitiv, za katerega bomo rekli, da združuje zakon in interpretacijo, v kontrastu s krščanskim dispozitivom, ki združuje vero in razodetje.

Zagotovo ne bom rekel, da je ta način mišljenja zarez med židovstvom in krščanstvom dobro utemeljen. Najprej zato, ker se univerzalni pomen označevalca »žid« ne da predstaviti z religiozno pripovedjo, četudi slednjo privedemo do kar največje abstraktnosti. In potem zato, ker je misel žida Pavla, ki se umešča natanko v tisto točko, kjer se je treba odločiti glede vozla vere in zakona, zelo kompleksna. Kar me zanima v tem primeru, je *strategija* moderne sofistike: opiranje jezikovne analize na nekega zgodovinskega Subjekta, ki je še posebej paradoksen, da bi lahko sofistično zanikanje filozofije *kljub temu* imelo korist od modernih prestižnosti historicizma. Ta operacija, to je treba priznati, daje sodobnemu diskurzu energijo, ki hkrati črpa iz hiperkritike form in veličastnosti usode.

Iz te postmoderne fleksibilnosti sofistike izhaja – za filozofijo – neka ob-



veznost. Kajti obnoviti filozofijo samo na sebi skozi pozabo njene zgodovine nujno pomeni, da si povrnemo sredstva, s katerimi bomo filozofa jasno zoperstavili sofistu. V obliki četrte teze bom rekel:

4. Vsaka definicija filozofije mora razločiti filozofijo od sofistike.

Ta teza nas skratka sili k opustitvi definicije filozofije s pojmom resnice. Kajti sofist, naj bo antični ali moderni, hoče uveljaviti natanko to, da resnice ni, da je pojem resnice neuporaben in negotov, saj obstajajo zgolj konvencije, pravila, oblike diskurzov ali jezikovne igre. Torej bomo navedli različico četrte teze, ki jo imenujem 4a:

4a. Kategorija resnice je osrednja kategorija, četudi pod kakšnim drugim imenom, vsake možne filozofije.

Tako nujnost, ki jo je nalagala 2. teza, namreč nujnost definicije filozofije, v luči konflikta z modernim sofistom postane nujnost pojasniti znotraj-filozofski status kategorije resnice.

Takšna pojasnitev se izkaže – pod učinkom aksiomov misli, ki jih *aktivira* njeno razvijanje – za obnovev nekega imperativa, kar zadeva *philosophiein*, ki sega vse do Parmenida in Platona. V tem oziru deluje v nasprotju s tokom tega stoletja, katerega danosti je poskušala zbrati filozofija.

Kaj naj si zapomnimo od tega stoletja ob njegovem koncu? Kaj naj si zapomnimo, če si ga ogleđamo *iz ptičje perspektive*? Nedvomno tri dispozicije Zgodovine, tri mesta in tri ideološke sklope s filozofsko dimenzijo – ali pretenzijo.

Tri dispozicije so stalinistični birokratski socializem, pustolovščina fašizmov in »zahodno« širjenje parlamentarizmov.

Tri mesta so Rusija, Nemčija in Združene države Amerike.

Trije sklopi so dialektični materializem, filozofija stalinističnega marksizma, Heideggrova misel v njeni militantni nacional-socialistični dimenziji in ameriška akademska filozofija, ki se je razvila iz logičnega pozitivizma Dunajskega kroga.

Stalinistični marksizem je deklariral spojitev dialektičnega materializma in realnega gibanja Zgodovine. Heidegger je verjel, da je v Hitlerjevem prihodu na oblast zaznal trenutek, ko se misel končno sooči s planetarno vladavino tehnike, ali trenutek, kot pravi v rektorskem govoru, ko »se podredimo tistemu, kar je začetek naše duhovno-zgodovinske tubiti«. Anglosaksonska analitična filozofija pa najde v proučevanju govornice in njenih pravil neko obliko misli, primerno demokratičnemu dialogu.

Presenetljiva skupna poteza teh treh intelektualnih naporov je, da silovito nasprotujejo platonistični utemeljitvi metafizike.

Za stalinistični marksizem Platon predstavlja rojstvo idealizma, tako rekoč nespremenljivo figuro filozofije tiranov.

Za Heideggerja Platon predstavlja začetek metafizike. Bit pri predsokratikih »este« ali pa se razkriva kot *physis*. S Platonom se podredi in se zabriše v *idéa*. Nastopi skozi stalnost Prisotnosti, zaradi česar na mesto avtentičnega vprašanja in skrbi za bit počasi stopi izsiljena problematika najvišjega bivajočega. Tako da nas mora tisti, ki lahko na višku te stiske razpre (ponovni) začetek misli, odvrniti od platonistične dediščine.

Analitični in zmerni postopek anglosaksonske filozofije je navidez nasproten Heideggerjevi etimološki in zgodovinski meditaciji. Kljub temu pa tudi ona pripiše Platonu neko realistično in zastarelo vizijo matematičnih objektov, podcenjevanje vpliva jezikovnih oblik na misel in metafiziko nadčutnega. V določenem smislu sta tako Heidegger kot Carnap poskušala zrušiti ali skleniti metafiziko, in četudi se njuna postopka kritične misli v metodi zelo razlikujeta, pa oba označita Platona za emblem tistega, kar je treba v filozofiji preseči.

Nietzsche je skratka upravičeno napovedal, da bo Evropa ozdravela od tistega, čemur je rekel »bolezen Platon«. Prav to je realna vsebina sodobnih izjav o koncu filozofije ali o koncu metafizike. Ta vsebina je sledeča: tisto, kar se je zgodovinsko začelo s Platonom, je vstopilo v zaključno fazo svojega učinkovanja.

Sam menim, da je treba naznaniti ali izreči konec tega Konca.

Če izrečemo konec Konca, *tega* Konca, s tem neizogibno ponovno odpremo vprašanje Platona. Toda ne zato, da bi ponovno vzpostavili predpisujočo figuro, ki se ji hoče modernost odtegniti, temveč zato, da bi razmislili, ali se ne bi morala prihodnost naše misli opirati na neko *drugo* platonsko *gesto*.

Pri Platonu me že dolgo preseneča strašen preobrat, ki se izvrši med *Sokratovo apologijo* in, denimo, 10. knjigo *Zakonov*. Kajti platonska meditacija je koreninila v vprašanju: zakaj je bil Sokrat ubit? Konča pa se v nekakšnem mračnem terorizmu, v prisilnem aparatu, ki potolče brezbožnost in pohujšljivce mladine – dve poglavitni obtožbi, ki sta pripeljali do Sokratove usmrtitve. Kot da je bilo treba na koncu reči, da je bila Sokratova usmrtitev legitimna. Zares je pomenljivo, da je tistemu, ki to zatrdi v *Zakonih*, ime Atenec. Po Sokratu, ki je fiktivno prikazan skozi življenje njegove misli, nastopi generični zastopnik Polis, ki se vnovič izreče proti Sokratu in za neizprosno strogost kazenskih zakonov.

Ta obrat mi daje misliti, da ni *ene* platonske utemeljitve filozofije, *ene* inavguralne geste, na primer metafizične geste. Temveč prej vzpostavitev filozofskega dispozitiva, ki jo spremlja, eskortira neka vedno bolj ekscesivna napetost, ki *izpostavi* ta dispozitiv neke vrste katastrofi.

Rad bi torej premislil sledeče vprašanje: kaj filozofijo v njenem lastnem ekstremu izvorno izpostavi tej katastrofalni indukciji, ki sprevrne njene prve

danosti? Vprašanje, ki se glasi tudi: glede česa Platon *popusti* na poti, ki vodi od aporetičnih dialogov do kazenskih predpisov?

Da bi odgovorili na to vprašanje, je treba začeti pri elementu, v katerem se filozofija vzpostavi kot mesto singularne misli. Osrednja kategorija »klasične« filozofije je seveda resnica. Toda kakšen je status te kategorije? Pozorna obravnava Platona, ki je tukaj ne morem predstaviti,<sup>2</sup> pride do naslednjih tez:

1) *Pred* filozofijo, v nekem »pred«, ki ni časoven, obstajajo *neke* resnice. Te resnice so heterogene in delujejo v realnem neodvisno od filozofije. Platon jih imenuje »pravilna mnenja« ali izjave »na podlagi hipotez« v posebnem primeru matematike. Te resnice izhajajo iz štirih možnih registrov, ki jih Platon sistematično raziskuje. Štiri različna mesta, kjer vztraja nekaj resnic, so matematika, umetnost, politika in ljubezensko srečanje. To so faktični, zgodovinski ali predrefleksivni pogoji filozofije.

2) Filozofija je konstrukcija misli, kjer se *proti sofistiki* razglša, da obstajajo [*il y a*] resnice. Toda to osrednje razglšanje predpostavlja neko filozofsko kategorijo v strogem pomenu, ki je kategorija *Resnice*. Skozi to kategorijo se hkrati izreka »je« [*il y a*] resnic in *sestavljivost*<sup>3</sup> njihove pluralnosti, kar filozofija sprejme in varuje. Resnica [z velikim R] hkrati označuje pluralno stanje reči (obstajajo heterogene resnice) *in* enotnost misli.

Izjava »obstajajo resnice« usmerja filozofijo k mišljenju biti.

Izjava »resnice so za misel sestavljive« usmerja filozofijo k mišljenju enotnega časa misli. Naj bo tisto, kar Platon imenuje »vselejšnji čas«, ali večnost, strogo filozofski pojem, ki neizogibno spremlja umestitev kategorije *Resnice*.

Mimogrede: sodobno odpovedovanje filozofskemu pojmu večnosti, kult časa, biti-za-smrt in končnosti so očitni učinki historicizma. Če se odpovemo večnosti, ki sama na sebi nikakor ni religiozni pojem, temveč je bistveni pojem filozofije, tudi in predvsem ateistične filozofije, saj ta pojem edini dopušča umestiti filozofijo pod pogoj matema, tedaj ta odpoved pripomore k triumfu sofista, za katerega šteje samo končno dejanje izjavljanja, ki ga sofist postavlja v različne diskurze brez norme.

<sup>2</sup> Ta obravnava Platona, zlasti *Države* in *Zakonov*, je predstavljala dobršen del mojega seminarja v letu 1989–1990. Nekega dne bo treba podrobno razviti vprašanje aktivne ali neakademske uporabe Platona. Kajti še vedno ostaja dejstvo, da je vsaka filozofska odločitev odločitev glede Platona ali izhajajoč iz njega, kar nakazuje, da nas časovni *arhé* filozofije še vedno dela sodobnike Grkov.

<sup>3</sup> [Fr. *compossibilité*, Badioujev neologizem, ki bi ga bilo mogoče prevesti tudi kot hkratna možnost, so-možnost. Združuje besede *composition* (sestava, sestavljenost), *compossible* (sestavljiv) in *possibilité* (možnost). Poudarek je na dejstvu, da sestavljenost resnic ne izključuje njihove pluralnosti in da tudi njihova pluralnost ne onemogoča njihove razporeditve na podlagi kategorije *Resnice*.]

3) Filozofska kategorija Resnice je sama po sebi *prazna*. Deluje, vendar ne predstavlja ničesar. Filozofija ni produkcija resnice, temveč operacija *izhajajoč iz resnic*, operacija, ki določi njihove »je« in epohalno sestavljivost.

V *Biti in dogodku*<sup>4</sup> sem pokazal bistveno vez, ki obstaja med praznino in bitjo kot bitjo. Dejstvo, da je filozofska kategorija Resnice kot takšna prazna, pojasni izvorno križišče med filozofijo in ontologijo, se pravi dvoumno dialektiko med filozofijo in matematiko. Zelo pomembno je pripomniti, da praznina kategorije Resnice z velikim R *ni praznina biti*. Kajti ta praznina je operativna in ne predstavljena. Edina praznina, ki je predstavljena v misli, je praznina matematične prazne množice. Videli bomo, da je praznina Resnice preprosti *interval*, kjer filozofija operira z resnicami, ki so ji zunanje. Ta praznina torej ni ontološka, temveč povsem logična.

4) Kakšna je struktura te operacije?

Filozofija postopa univerzalno, da bi postavila svojo organsko kategorijo – Resnico – na dva različna in prepletena načina. Opira se na paradigme uverženja, na argumentativni stil, definicije, ovržbe, dokaze, moč sklepanja. Recimo, da v tem primeru postavi praznino kategorije Resnice kot *hrbno ali narobno stran nekega urejenega zaporedja*. Pri Platonu je to režim »dolgega ovinka«, dialektičnih razvijanj, katerih postopki so popolnoma isti kot tisti pri sofistih, proti katerim se bori. Ta retorika zaporedja ne konstituira vednosti, saj dobro vemo, da ni nobeden izmed teh »dokazov« nikdar utemeljil kakšnega filozofskega teorema, ki bi ga priznavali vsi. Vendar pa je *podobna* vednosti, čeprav je njen namen dejansko konstruktiven. Konec koncev ne gre za to, da bi bilo nekaj dokazano ali »vedeno«, temveč da neka kategorija nastopi v jasnosti svoje montaže. Vednost je tukaj imitirana v namene produkcije. Zato bomo ta postopek, ki je tudi Descartesov postopek nizanja razlogov ali postopek spinozističnega *more geometrico*, imenovali *fikcija vednosti*. Resnica je ne-vedeno te fikcije.

– Ali pa filozofija postopa z metaforami, močjo podobe, prepričevalne retorike. Tu gre za to, da nakažemo praznino kategorije Resnice *kot mejne točke*. Resnica prekine zaporedje in se znova vzpostavi onstran same sebe. Pri Platonu so to podobe, miti, prispodobe, katerih postopki so isti kot pri pesnikih, proti katerim se bori. Umetnost je tokrat mobilizirana, ne zato, ker bi bila vredna sama na sebi ali za imitativni in katarzični namen, temveč zato, da bi spravil praznino Resnice vse do točke, na kateri je dialektično uverženje

<sup>4</sup> V *Biti in dogodku* (Seuil, 1988) je praznina mišljena kot prešitje situacije v njeni biti-kot-biti ali povezanost množstva z njegovo lastno nekonsistenco. Tako bomo rekli, da je »praznina« lastno ime biti. Matem tega poimenovanja je teorija (ali deduktibilne značilnosti) prazne množice, ki teorijo množic zaznamuje z *eksistenco*. Sklicevali se bomo na meditacije 4–6 iz *Biti in dogodku*, da bi dopolnili razlage v predgovoru Françoisa Wahla, če je to potrebno. [Prim. Alain Badiou, *Conditions*, Seuil, Pariz 1992, str. 9-54.]

suspendirano. Še enkrat, pri tem nikakor ne gre za »ustvarjanje umetniškega dela«, marveč je besedilo temu podobno in kot takega ga je mogoče celo prenesti in občutiti, čeprav je njegov namen čisto drugačen. Lahko rečemo, da je umetnost imitirana v njenih načinih zato, da bi se proizvedlo subjektivno prizorišče Resnice. Imenujmo to obravnavo na meji *fikcija umetnosti*. Resnica je neizrekljivo te fikcije.

Filozofija si izposoja od svojih dveh izvornih nasprotnikov: sofistov in pesnikov. Lahko bi rekli tudi, da si izposoja od dveh postopkov resnice: od matematike paradigmo dokaza in od umetnosti paradigmo subjektivirajoče moči.<sup>5</sup> Zanja pa je značilno, da to stori zgolj zato, da bi postavila neko kategorialno operacijo, ki fiksira njeno mesto.

Filozofska operacija kategorije Resnice ima na voljo nekakšne klešče. Ena njihova ročica se kaže kot reguliranje zaporedja z argumentom, druga pa kot deklariranje na meji. Resnica [z velikim R] povezuje in sublimira.

5) Naloga klešč Resnice, ki povezuje in sublimira, je zajeti resnice. Odnos (filozofske) Resnice do (znanstvenih, političnih, umetniških ali ljubezenskih) resnic je odnos *zgrabitve*. Z »zgrabitvijo« razumemo ujetje, prijete, pa tudi ganjenost, osuplost. Filozofija je mesto misli, kjer so (nefilozofske) resnice zgrabljene kot take in nas zgrabijo.

V prvem smislu si učinek zgrabitve prizadeva prepričljivo osvoboditi sestavljivost pluralnosti resnic. Resnice se *skupaj* pustijo zgrabiti s kleščami [*pince*], ki jih je filozofija izgradila pod imenom Resnice (ali pod kakšnim drugim ekvivalentnim imenom; samo funkcija zgrabitve je tista, ki šteje). Pri tem, namreč med Resnico in resnicami, ne gre za odnos krovnosti, subsumpcije, utemeljitve ali garancije, temveč za odnos zgrabitve: filozofija je *ščepec* [*pincée*] *resnic*.

V svojem drugem smislu učinek zgrabitve izjemno močno animira filozofijo. Ta intenzivnost se dotika ljubezni, toda ljubezni brez zadreg ljubezenskega objekta, brez ugank njegove razlike.

Splošneje povedano, ker je osrednja kategorija filozofije praznina, je filozofija bistveno *odtegovalna*.<sup>6</sup> Filozofija mora dejansko odtegniti Resnico labirintu smisla. V njenem jedru je neki manko, neka vrzel. Zategadelj kategorija Resnice in njeno spremstvo v teku časa, večnost, ne napotujeta na nič v predstavi [*présentation*]. Filozofija ni interpretacija smisla tistega, kar je

<sup>5</sup> Teh formalnih posojil od znanosti in umetnosti, ki zadevajo zgolj filozofsko montažo, ali drugače, strukturo fikcije filozofije, ne bomo pomešali s statusom umetnosti in znanosti kot *pogojev* filozofije. Kajti v tem drugem smislu umetnost in znanost nista rezervoarja forme, temveč mesti misli. Tisto, kar spodbujata, pa ni montaža, ki bi izviral iz fikcije, temveč filozofsko *dejanje* kot dejanje neke druge misli.

<sup>6</sup> V *Conditions* je mogoče o načinih odtegljaja prebrati v »Definiciji filozofije« in v »Predavanju o odtegnitvi«.

dano v izkustvu, temveč je operacija neke kategorije, ki je odtegnjena prisotnosti [*présence*]. In ta operacija, ki zgrabi resnice, nakazuje natanko to, da so resnice, ki so zgrabljene na takšen način, porazdeljene v tistem, kar prekine vladavino smisla.

Ta točka je po mojem mnenju ključna. Filozofija je v prvi vrsti prelom s pripovedjo in s komentiranjem pripovedi. Z dvojnimi učinkom klešč Resnice, z argumentom, ki uveriži, in mejo, ki sublimira, filozofija zoperstavlja učinek Resnice učinku smisla. Filozofija se loči od religije, ker se loči od hermenevtike.

Vse to me navaja k temu, da podam naslednjo provizorično definicijo filozofije:

Skozi kategorijo Resnice je filozofija porajanje praznine, ki jo je mogoče razbrati na hrbtni strani zaporedja in onstran meje. V ta namen filozofija postavi fikcijo vednosti in fikcijo umetnosti drugo na drugo. Konstruira aparat za zgrabitve resnic, kar pomeni: izjavlja, da resnice so [*il y a*], in se pusti zgrabitvi temu »so«; tako afirmira enotnost misli. Zgrabitve animira intenzivnost ljubezni brez objekta in izoblikuje prepričevalno strategijo brez vložka moči. Ves ta proces narekujejo pogoji, ki so umetnost, znanost, ljubezen in politika v njihovi dogodkovni podobi. Končno ta proces polarizira specifični nasprotnik, ki je sofist.

Ravno v elementu te definicije se mora dovršiti prelom s historicizmom in nastopiti stroga razmejitev med filozofom in modernim sofistom.

Prva naloga je seveda v tem, da vzamemo nase bilanco aktualnega postajanja resnic v četvernem registru znanosti, posebej moderne matematike; politike, posebej konca obdobja revolucij; ljubezni, posebej tistega, kar jo osvetli ali zavije v senco, namreč psihoanalize; in umetnosti, posebej poezije od Rimbauda in Mallarméja dalje. Ta pot je še toliko nujnejša zato, ker se sodobni diskurz, ki uči »konec metafizike«, pogosto baha – tudi to je tipična sofistična poteza –, da je na ravni svojega časa, da je istovrsten mladosti in likvidaciji arhaizmov. Nujno je potrebno, da filozofija s svojimi kleščami obdeluje najaktivnejši, najnovejši ali najbolj paradoksen miselni material. Toda sama ta obravnava predpostavlja miselne aksiome, odtegnjene sodbi Zgodovine, aksiome, ki dopuščajo postaviti neko kategorijo Resnice, ki bo novotarska in po meri našega časa.

Zatorej lahko določenost danes prevladujočega »filozofskega« diskurza filozofsko uzremo kot moderno sofistiko in posledično uzremo tudi določenost pravega odnosa misli do izjav, ki ta diskurz konstituirajo.

Toda preden pridemo do te določenosti, je treba ponovno zastaviti vprašanje, ki še naprej vztraja: zakaj filozofija, kakor smo jo pojmovno določili, vedno znova izpostavlja misel katastrofi? Kaj vodi filozofijo od aporij praznine Resnice k legitimaciji kazenskih predpisov?

Ključ za ta obrat je v tem, da filozofijo od znotraj navdaja kronična skušnjava, da operacijo prazne kategorije Resnice izenači z mnogoterimi postopki za produkcijo resnic. Ali še: da se filozofija s tem, ko opusti operativno singularnost zgrabitve resnic, predstavlja, kot da je *sama* postopek resnice. Kar pomeni, da se predstavlja bodisi kot umetnost, znanost, strast ali politika. Nietzschejev filozof-pesnik; filozofija kot stroga znanost, Husserlova želja; filozofija kot močna eksistenca, Pascalova ali Kierkegaardova želja; filozof-vladar, ki ga omenja Platon: vse to so znotraj-filozofske sheme trajne možnosti katastrofe. Vsem tem shemam vlada zapolnitev praznine, na katero se opira dejavnost klešč Resnice.

Katastrofa v filozofski misli je na dnevnem redu, ko se filozofija predstavi, ne kot zgrabitve resnic, temveč kot *situacija resnice*.

Učinki te zapolnitve praznine ali njene dogoditve v prisotnosti se zvedejo na to, da filozofija popusti v treh točkah.

Prvič, s tem ko se predstavlja kot polnost Resnice, filozofija popusti glede množstva resnic in heterogenosti njihovih postopkov. Trdi, da obstaja samo eno mesto Resnice in da to mesto zaseda filozofija sama. Filozofija preoblikuje prazni razmik klešč Resnice – ki je »tisto, kar je« med uverženjem in sublimacijo – v razmik biti, kjer *je* Resnica.

Brž ko obstaja *eno* mesto Resnice, obstaja tudi obvezna metafora dostopa do tega mesta. Dostop do mesta razkrije to mesto v njegovi bleščeči enkratnosti. Filozofija je iniciacija, pot, dostop do tega, kar je razprto na mestu Resnice. Navsezadnje obstaja neka *ekstaza* mesta. To ekstazo je mogoče očitno zaznati v platonistični predstavi inteligibilnega mesta, *topos noētos*. Poetično imperativni slog mita o Pamfiljcu Eru na koncu *Države* hoče posredovati ekstatični dostop do mesta Resnice.

Drugič, filozofija, ki se prepusti substancializaciji kategorije Resnice, popusti glede mnogoterosti *imen* resnice, glede časovne in spremenljive dimenzije teh imen. Teoremi, principi, deklariranja, imperativ, lepota, zakoni: to so nekatera od teh imen. Če pa *Resnica* je, obstaja le eno samo resnično ime, večno ime. Gotovo, večnost je vselej atribut kategorije Resnice. Toda ta atribut ni legitimen, razen če je ta kategorija prazna, ker ni nič drugega kot operacija. Če ta kategorija izpričuje prisotnost, tedaj je večnost projicirana na nezdržljivost imen. Postavi enotno Ime in to Ime je nujno *sveto*. Sakralizacija imena podvoji ekstazo mesta.

Ta sakralizacija gotovo naddoloča idejo Dobrega pri Platonu. Ideja Dobrega ima dve legitimni filozofski funkciji:

– onstran *ousia* označuje Resnico *kot mejo*. Imenuje torej drugi krak klešč Resnice (prvi krak je dianoetično);

– označuje bistveno točko, ki je v tem, da ni Resnice Resnice. Obstaja točka obstanka, nerefleksivna točka, prazna drugost.

Toda Ideja Dobrega ima neko tretjo nelegitimno, ekscesivno, dvomljivo funkcijo. Namreč kadar deluje kot enotno in sveto ime za tisto, na kar naj bi bila pripeta *vsaka* resnica. Tu je presežena, prekoračena, sprevrnjena strogost filozofske operacije.

Tretjič in zadnjič, ko si domišlja, da proizvaja resnico, filozofija popusti glede svoje zmernosti, svoje kritične vrline. Postane tesnobna preskripcija, obskurna in tiranska zapoved. Zakaj? Zato, ker s tem filozofija deklarira, da je kategorija Resnice nastopila v prisotnosti. In če je ta prisotnost prisotnost Resnice, tedaj tisto, kar je izven prisotnosti, pade pod imperativ izničenja.

Naj pojasnimo. Filozofija, ki je prignana onstran svoje operacije, trdi: »Praznina Resnice je prisotnost.« Naj bo. Toda ta praznina je *realno* prazna, kajti filozofija ni postopek resnice, ni neka znanost ali umetnost ali politika ali ljubezen. Zato se ta realna praznina povrne v biti, toda kot tisto, kar je v očeh filozofije izven Resnice, če je Resnica prisotnost. Nekaj od biti se prikaže kot izven Resnice, torej se nekaj od biti prikaže *kot tisto, česar ne bi smelo biti*. Kadar je filozofija prisotnosti Resnice, prisotnosti, umeščene onstran resnic, tedaj nujno trdi: to, kar je, ne sme biti. Domnevno poprisotenje praznine Resnice spremlja zakon smrti.

Izreči, da to, kar je, ne sme biti, ali da je to, kar je predstavljeno, v svoji biti zgolj nič, je učinek *terorja*. Bistvo terorja je v tem, da razglašá morati-nebiti tega, kar je. Kadar filozofijo potisne iz njene operacije skušnjava, v katero jo spravlja ideja, da je Resnica substanca, tedaj povzročá teror, tako kot proizvede ekstazo mesta in svetost imena.

*Katastrofa* imenujem natanko ta trojni prepleteni učinek: ekstaze, svetega in terorja. Gre za katastrofo, lastno *misli*. Toda vsaka empirična katastrofa izhaja iz katastrofe misli. Vsaka katastrofa ima v svojem korenu substancializacijo Resnice, namreč »ilegalni« prehod Resnice kot prazne operacije k resnici kot poprisotenju same praznine.

Tako filozofija izpostavlja katastrofi. In obratno, vsaka realna katastrofa, zlasti zgodovinska, vsebuje neki filozofem, ki prepleta ekstazo, sveto in teror.

Obstajajo mogočne in opažene oblike takšnih filozofemov. Novi proletarski človek stalinističnega marksizma in zgodovinsko izvoljeno nemško ljudstvo v nacional-socializmu sta dva filozofema, ki sta vodila do nezaslišanih učinkov terorja nad tistim, kar nima pravice biti (izdajalec, žid, komunist...), in ki sta razglašála ekstazo mesta (nemška Zemlja, domovina socializma) ter svetost Imena (Führer, oče ljudstva).

Toda obstajajo tudi mehkužne in zahrbtné oblike. Tudi civilizirani človek imperialnih parlamentarnih demokracij je katastrofalen filozofem. Tudi tu je neko mesto razglašeno na ekstatičen način (Zahod), neko ime je sakralizirano kot enotno (Trg, Demokracija) in izvaja se teror nad tistim, kar je in



ne bi smelo biti, izropani planet, oddaljeni upornik, ne-Zahod, imigrantski nomad, ki ga njegova skrajna revščina vleče proti bogatim metropolam.

Vse to so empirične, zgodovinske smeri katastrofalnih filozofemov, ki se želijo udejanjiti.

Toda iz česa v sami filozofiji izhaja ta katastrofalna prekoračitev kategorialne operacije? Katera notranja napetost zanese filozofijo, mesto misli, kjer nastopi zgrabitev resnic, proti neki shemi prisotnosti Resnice, ki vodi v katastrofo?

Ključ do tega problema je v naravi in v meri konfliktnega razmerja med filozofijo in sofistiko.

Od začetkov pa vse do današnjih dni je zastavek tega konflikta funkcija resnice v heterogenosti diskurzov ali način določanja misli s pravili govornice. Tega ni oziroma do tega ne more priti, ne da bi misel ogrožale največje nevarnosti, uničevalna vojna. Nič ni za nas filozofsko koristnejše od sodobne sofistike. Filozofija se ne sme nikdar prepustiti anti-sofističnemu ekstremizmu. Kadar goji mračno željo, da bi opravila s sofistom *enkrat za vselej*, se izgubi. Prav ta točka v mojih očeh opredeljuje dogmatizem: zatrjevanje, da sofist *ne bi smel obstajati*, ker je nekakšen perverzni dvojnik filozofa. Ne, sofista je treba zgolj postaviti *na njegovo mesto*.

Če je sofist res poseben nasprotnik filozofije – toliko bolj kot je njegova retorika *ista* –, je res tudi to, da mora filozofija za vedno prenašati sofistovo spremstvo in sarkazem.

Kajti kaj trdi sofist?

– Sofist trdi, da ni resnic, da obstajajo zgolj tehnike za izjave in mesta izjavljanja. Filozofsko je legitimno, da z operacijo prazne kategorije Resnice odvrnemo, da obstajajo resnice. Ni pa več legitimno trditi, kot to počne dogmatik, da obstaja eno samo mesto Resnice in da to mesto razkriva filozofija sama. Takšna zaletavost je ekscesivna, prenapeta, katastrofalna. Operativno praznino Resnice pomeša z dajanjem biti. Filozofijo preobrazi iz racionalne operacije, kar filozofija mora biti, v dvomljivo pot neke iniciacije. Zamaši praznino zgrabitve z ekstazo edinstvenega mesta, kjer resnica nastopi v zastrtju njenega dajanja. To je goljufija. Filozofija lahko oporeka sofistu z lokalnim obstojem resnic, izgubi pa se, če predloži ekstazo mesta Resnice.

– Sofist trdi, da obstaja mnogoterost jezikovnih iger, pluralnost in heterogenost imen. Filozofsko je legitimno odgovoriti tako, da s pomočjo kategorije Resnice konstruiramo neko mesto, kjer misel nakaže svojo časovno enotnost, in da s zgrabitvijo resnic pokažemo njihovo sestavljivost. Ni pa več legitimno trditi, da obstaja za resnice eno samo ime. Dogmatično in pogubno je združiti heterogeno pluralnost resnic pod Ime, ki je nujno sveto in ki ga filozofija podeli Resnici.

– Sofist trdi, da je bit kot bit nedostopna pojmu misli. Filozofsko je legitimno naznačiti in misliti prazno mesto zgrabitve resnic s kleščami Resnice. Ni pa več legitimno trditi, da s kategorijo Resnice praznina biti nastopi v edinstveni misli njenega dejanja ali njene usode. Filozofija mora sofistom zoperstaviti realno resnic, ki jih prime. Izgubi se, če predloži teroristični imperativ Resnične biti kot take.

V bistvu je etika filozofije v tem, da sofista ohranimo kot svojega nasprotnika in varujemo *polémos*, dialektični konflikt. Katastrofalni moment je tisti, ko filozofija deklarira, da sofist *ne sme biti*, moment, ko odredi izničenje svojega Drugega.

V resnično filozofskih dialogih Platon *spodbija* sofiste. Ob Protagori to počne s spoštovanjem, ob Kaliklesu in Trazimahu pa z nekakšno nasilno komiko. Vendar pa dialektika vselej vključi sofistovo izrekanje.

V X. knjigi *Zakonov* Platon *prepove* sofista z mračno mahinacijo, v kateri se prepletajo ekstaza, sveto in teror. Platon torej popusti glede etike filozofije in svojo misel v celoti izpostavi katastrofi.

Sofist je vselej potreben za to, da se filozofija drži svoje etike. Kajti sofist je tisti, ki nas opominja, da je kategorija Resnice prazna. Seveda to počne zgolj zato, da bi zanikal resnice, glede česar ga je treba pobiti. Toda pobiti ga je treba v skladu z etično normo tega boja. Filozofski ekstremizem, ki je figura katastrofe v mišljenju, hoče izničenje sofista. Dejansko pa prispeva in pomaga k njegovemu triumfu. Kajti če se filozofija odpove svoji operaciji in svoji praznini, se lahko kategorija Resnice utemelji le še z dogmatičnim terorjem. Spričo tega bodo sofisti zlahka pokazali kompromitiranje filozofske želje s tirani.

To je ves problem, ki se nam zastavlja danes. Ideja o Koncu filozofije je tudi ideja o koncu kategorije Resnice. Pri tem gre nedvomno za rezultat katastrof dvajsetega stoletja. Dogmatični teror je dobil obliko države. Dogmatični filozofem se je utelesil celo v policiji in uničevalnih taboriščih. Poveljevali so mesta, lajnali so sveta imena. Katastrofa je kompromitirala filozofijo. Tako začasni propad celotne veljave marksizma kot tudi »primer Heidegger« sta zgolj instanci tega kompromitiranja. Sedaj vidimo, kakšno ceno mora plačati filozofija, če se odpove svoji praznini in svoji večnosti. Svoji operaciji. Koliko jo stane, če se hoče *udejanjiti* v času.

Po drugi strani je razglašanje konca filozofije in neaktualnosti Resnice natanko *sofistična* bilanca dvajsetega stoletja. Priča smo drugi antiplatonistični revanši, saj je sodobna »filozofija« posplošena sofistika, ki ji sicer ne manjka niti talenta niti veličine. Jezikovne igre, dekonstrukcija, šibka misel, heterogenost brez zatočišča, navzkrižje in razlike, ruševine Uma, promocija fragmenta, razdrobljen diskurz: vse to govori v prid neke linije sofistčne misli in postavlja filozofijo v slepo ulico.

Preprosto rečeno: po sofisticni ali postmoderni bilanci katastrof dvajsetega stoletja nastopi čas proti-sofistične bilance. In ker so se te katastrofe rodile iz nekega zaostrenega hotenja filozofije, da se vpiše v Zgodovino; ker katastrofe Resnice izhajajo iz tega, da je filozofija, obsedena s svojo preteklostjo in s svojim postajanjem, popustila glede praznine in večnosti, je torej legitimno, da se nova filozofska bilanca usmeri *proti* avtoriteti zgodovine, proti historicizmu.

Osrednja točka je v ponovnem razvitju kategorije Resnice v njeni operaciji, v njeni zmožnosti zgrabitve. To ponovno razvitje bo vključilo in obvladalo očitek velike moderne sofistike. Da, Resnica mora rekonstruirati svoje klešče tako, da napravi prostor za zakone govorice, za naključje, za nerazločljivo, za dogodek, za singularnost. Filozofija mora imeti svojo osrednjo kategorijo eksplicitno za prazno. Toda filozofija mora tudi vztrajati, da je ta praznina pogoj neke dejanske operacije. Filozofija ne sme popustiti niti glede uverženj, ki jih uči sodobna matematika, niti glede sublimacij in limit, ki jih uči moderna poetika. Intenzivnost ljubezni se bo pojasnila skozi zavoje psihoanalize. Prepričevalna strategija se bo pojasnila skozi debato o politiki in demokraciji.

To bo peta različica moje teze. Glasi se čisto preprosto:

5. *Filozofija je možna.*

Iz česar sledi neka različica te različice, imenujmo jo teza 5a:

5a. *Filozofija je nujna.*

Pri tem ne gre za zgodovino filozofije. Pri tem ne gre za ideologijo. Niti ne gre za kakšno estetiko, epistemologijo ali politično sociologijo. Ne gre za obravnavo jezikovnih pravil. Gre za filozofijo *samo*, v njeni singularni razmejivni, v njenem ujemanju z definicijo, ki sem jo prej predlagal. Gre za filozofijo, kakršno je uvedel Platon.

Za naše sodobnike moremo, moramo pisati *Države* in *Simpozije*. Tako kot so, v skladu z največjimi sofisti, obstajali *Gorgias* in *Protagore*, tako morajo obstajati *Nietzscheji*<sup>7</sup> in *Wittgensteini*. In v skladu z manjšimi, *Vattimi* in *Rortyji*. Nič bolj in nič manj polemični ter nič bolj in nič manj spoštovani.

Filozofija je možna, filozofija je nujna. Da pa bi bila, si jo je treba želeti. Philippe Lacoue-Labarthe pravi, da nam Zgodovina – misli na nacistično bar-

---

<sup>7</sup> Da je Nietzsche tukaj označen kot sofist, utegne presenečati. Vendar bomo rekli, da je nietzschejevska kritika filozofije in Resnice, njegova teorija znaka, genealoška argumentacija, funkcija etimologije, zatekanje k življenju in moči, retorika prisposodob in metafor, strast do prepričevanja, konceptualna psihologija, polemična ekspozicija, fragmentarnost, da vse to hkrati razkriva prešitje filozofije s pesnitvijo in radikalno pomešanost filozofije in sofistike. Veličina tega početja dela iz Nietzscheja nekaj, čemur bi lahko rekli Princ (pri čemer v Princu odmeva »princip«) moderne sofistike. Če ga mislimo tako, potem je ključno vprašanje odnosa med Heideggerjem in Nietzschejem postavljeno v popolnoma drugo luč.

barstvo – odslej prepoveduje željo filozofije.<sup>8</sup> Z njim ne morem soglašati, saj tako prepričanje filozofa nemudoma postavi v slab položaj z ozirom na moderno sofistiko. Možen je še drug izhod: želeti si filozofijo napram zgodovini, prelomiti s historicizmom. Filozofija se tedaj ponovno pojavi kot to, kar je: blisk neskončnosti, brez Boga ali duše, zgolj zaradi dejstva, da nas njeno prizadevanje napotuje k temu, da obstajajo resnice. To je orientacija, ki jo brez oklevanja smatram kot *dolžnost* misli. In če primerjam, tako kot Mallarmé, prazno večnost filozofske Resnice z gredami idealnih, torej neobstoječih cvetic, s peruniko, katere vrsta – »*družina iridej*« – obstaja zgolj v filozofovi operaciji, bom skupaj z njim rekel, pri čemer bom pomešal navdušenje in predpis – tako kot Resnica na fikcijo vednosti postavi fikcijo umetnosti:

*Gloire du long désir, Idées  
Tout en moi s'exaltait de voir  
La famille des iridées  
Surgir à ce nouveau devoir.*

*Ideje, čas želja dolžine,  
Vzbudile so mi visokost,  
Ko zdaj perunik še družine  
Privrele v novo so dolžnost.<sup>9</sup>*

Takšen vznik, takšna spre-vrnitev afirmativne misli so tudi stave. Spet Mallarmé: »Vsaka misel je met kock.« Zalučajmo kocke filozofije. Ko kocke spet padejo, je vedno čas za razpravljanje s sodobnimi sofisti, oziroma za tisto, čemur Mallarmé pravi »popolni obračun v nastajanju«.

*Prevedel Samo Tomšič*

---

Heidegger hoče ohraniti prešitje s pesnitvijo zato, da bi ponovno razmejil filozofijo od sofistike. Prav v tem paradoksalnem elementu, ki ga pripravi do tega, da ponovi filozofirajoči način sofističnih operacij, Heidegger umesti Nietzscheja na skrajni rob metafizike – teza, ki je po mojem mnenju nevzdržna, vendar simptomatična. Računal sem, da bom v to zbirko vključil neki tekst o Nietzscheju, katerega naslov je natanko *Nori Princ* in ki se nanaša ravno na konec bliskovite nietzschejevske poti, med pomladjo 1888 in januarjem 1889. Vendar pa imam ta tekst – v katerem razvijam tezo o Nietzscheju kot največjem sofistu –, ki še ni opravil zame vselej odločilne preizkušnje na javni ali ustni predstavitvi, še za nedokončan. [Prim. Alain Badiou, »Zgodovino sveta prelomiti na dvojce?«, *Filozofski vestnik*, XXI, 3, Ljubljana 2000, str. 103-119.]

<sup>8</sup> K tej točki se bomo v *Conditions* povrnili nekoliko kasneje, na začetku teksta »Filozofija in politika«.

<sup>9</sup> [Cit. po Stephane Mallarmé, *Knjiga*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1990, str. 46. Prevajalec je besedo *iridée*, Mallarméjevo skovanko, ki združuje *iris* (perunika) in *idée* (ideja), prevedel kar s »perunika«.]

## DEFINICIJA FILOZOFIJE<sup>1</sup>

Alain Badiou

Filozofijo določajo pogoji, ki so tipi postopkov resnice ali generični postopki. Ti tipi so znanost (natančneje matem), umetnost (natančneje pesnitev), politika (natančneje politika v notranjosti ali politika emancipacije) in ljubezen (natančneje postopek, ki je resnica disjunkcije seksuiranih pozicij).

Filozofija je mesto misli, kjer se izraža »je« resnic in njihova sestavljenost. Filozofija v ta namen postavi neko operativno kategorijo, Resnico, ki odpre v misli aktivno praznino. To praznino razberemo na hrbtni strani uverženja (stil argumentativne razlage) in onstran meje (stil prepričevalne ali subjektivirajoče razlage). Filozofija kot diskurz tako postavi fikcijo vednosti in fikcijo umetnosti drugo na drugo.

V praznini, ki jo odpre razmik ali interval med tema dvema fikcijama, filozofija *zgrabi* resnice. Ta *zgrabitelj* je njeno dejanje. S tem dejanjem filozofija deklarira, da obstajajo resnice, in zagotovi, da ta »je« zgrabi misel. Ta *zgrabitelj* z dejanjem izpričuje enotnost misli.

Kot fikcija vednosti filozofija posnema matem. Kot fikcija umetnosti filozofija posnema pesnitev. Kot intenzivnost dejanja je filozofija kot ljubezen brez objekta. Naslavlja se na vse, zato da bi vse zgrabil obstoj resnic, filozofija je kot politična strategija brez vloška moči.

S tem štirikratnim diskurzivnim posnemanjem oblikuje filozofija v sami sebi sistem svojih pogojev. To je tudi razlog, zakaj je *neka* filozofija istovrstna stilistiki njenega časa. Ta stalna sodobnost se vselej obrača, ne v smeri empiričnega časa, temveč tistega, čemur Platon pravi »vselejšnji čas«, proti nečasovnemu bistvu časa, ki ga filozofija imenuje večnost. Filozofska *zgrabitelj* resnic izpostavlja te resnice večnosti, ali kot bi lahko rekli skupaj z Nietzschejem, večnosti njihovega *vračanja*. Ta večna izpostavljenost je toliko

<sup>1</sup> To besedilo je razširitev definicije, ki je bila podana v prejšnjem tekstu. Napisano je bilo za poslušalce mojega seminarja, katerim sem ga razdelil spomladi 1991.

realnejša kot so resnice zgrabljene v skrajni sili, v skrajni negotovosti njihove časovne poti.

Dejanje zgrabitve, ki ga usmerja večnost, iztrga resnice iz plasti smisla in jih loči od zakona sveta. Filozofija je odtegovalna, ker napravi luknjo v smisel ali prekine kroženje smisla, da bi lahko bile resnice vse skupaj *izrečene*. Filozofija je nesmiselno in hkrati racionalno dejanje.

Filozofija ni nikdar interpretacija izkustva. Filozofija je dejanje Resnice glede na resnice. To dejanje, ki je po zakonu sveta neproduktivno (samo ne proizvede prav nobene resnice), določa subjekta brez objekta, ki je zgolj odprt za resnice, ki zaidejo v njegovo zgrabitev.

Imenujmo »religija« vse tisto, kar predpostavlja kontinuiteto med resnicami in kroženjem smisla. Rekli bomo torej: filozofija v nasprotju s celotno hermenevtiko, se pravi v nasprotju z religioznim zakonom smisla, razporedi sestavljive resnice na osnovi praznine. Tako odtegne misel vsaki predpostavki neke Prisotnosti.

Odtegnitvene operacije, s katerimi filozofija zgrabi resnice »izven smisla«, spadajo pod štiri modalnosti:<sup>2</sup> neodločljivo, ki se nanaša na dogodek (resnica ni, temveč nastopi); nerazločljivo, ki se nanaša na svobodo (pot neke resnice ni prisilna, temveč naključna); generično, ki se nanaša na bit (bit neke resnice je neskončna množica, odtegnjena vsakemu predikatu v vednosti); neimenljivo, ki se nanaša na Dobro (izsiliti poimenovanje neimenljivega povzroči katastrofo).

Schema povezave štirih figur odtegljaja (neodločljivo, nerazločljivo, generično in neimenljivo) natančneje opredeli filozofsko doktrino Resnice. Ta shema izpostavlja misel praznini, na osnovi česar so zgrabljene resnice.

Celoten filozofski proces polarizira neki specifičen nasprotnik, sofist. Sofist je navzven (ali diskurzivno) nerazločljiv od filozofa, ker tudi njegova operacija združuje fikcije vednosti in fikcije umetnosti. Subjektivno mu je zoperstavljen, saj poskuša njegova jezikovna strategija opustiti vsakršno pozitivno zatiranje v zvezi z resnicami. V tem smislu lahko definiramo filozofijo tudi kot dejanje, s katerim so nerazločljivi diskurzi kljub vsemu zoperstavljeni. Ali še, kot tisto, kar se loči od svojega dvojnika. Filozofija je vselej razbitje zrcala. To zrcalo je površina jezika, na kateri sofist razporeja vse, kar filozofija obravnava v svojem dejanju. Če se hoče filozof zreti v tej edini površini, vidi na njej vznikniti svojega dvojnika, namreč sofista, in ga tako lahko ima za samega sebe.

---

<sup>2</sup> Glede modalnosti odtegljaja bomo upoštevali »shemo gama«, reproducirano v »Predavanju o odtegnitvi«.

Ta odnos do sofista od znotraj izpostavlja filozofijo skušnjavi, katere učinek je vnovična podvojitve filozofije. Kajti želja, da bi opravili s sofistom *enkrat za vselej*, nasprotuje zgrabitvi resnic: »enkrat za vselej« nujno pomeni, da Resnica odpravi negotovost resnic in da se sama filozofija neupravičeno razglasi za proizvajalko resnic. S čimer *biti*-resnično stopi na mesto podvojitve dejanja Resnice.

Trojni učinek svetega, ekstaze in terorja v tem primeru pokvari filozofsko operacijo in jo lahko vodi od aporetične praznine, ki podpira njeno dejanje, do kazenskih predpisov. S tem je filozofija sprožilec vsake katastrofe v misli.

Etika filozofije, ki odvrta od katastrofe, v celoti obstoji v neprestani *zadržanosti* do njenega sofističnega dvojnika, v *zadržanosti*, ki filozofiji omogoča, da se odtegne skušnjavi po podvojitvi (v skladu s parom praznina/substanca), da bi obravnavala izvirno dvoličnost, ki utemeljuje njo samo (sofist/filozof).

Zgodovina filozofije je zgodovina njene etike: zaporedje nasilnih gest, skozi katere se filozofija izogne svoji katastrofalni podvojitvi. Ali še: filozofija je v svoji zgodovini zgolj desubstancializacija Resnice, ki je tudi samoosvoboditev njenega dejanja.

*Prevedel Samo Tomšič*





# **ESTETIKA AVANTGARDE**



## AVANTGARDA IN MEDIJSKE UMETNOSTI

Curtis L. Carter

### *I. Estetska, družbena in ekonomska vprašanja*

Obstoječa celota obsežnih razprav o avantgardi avtorjev Clementa Greenberga, Harolda Rosenberga, Rosalind Krauss, Renata Poggiolija, Petra Bürgerja, Paula Manna, Hala Fosterja in množice drugih, nastala v času nekaj desetletij, bi nas lahko odvrnila od ponovnega ukvarjanja s tem predmetom.<sup>1</sup> Nekateri izmed avtorjev si v teh besedilih prizadevajo, da bi avantgardo odstranili iz kakršnekoli nadaljnje resne obravnave na ta način, da razglašajo njeno smrt. Ne bom zapravljaj časa s podrobno ovrzbo smrti avantgarde, zato naj zgolj omenim, da se je to stališče razvilo iz polemik o koncu modernizma in tedanjega stanja postmoderne teorije. Teoretiki kot je Rosalind Krauss, ki je predlagala opustitev avantgarde kot uporabnega pojma pri interpretaciji umetnosti po modernizmu, so avantgardo dojemali kot utemeljeno v »diskurzu izvirnosti«, povezanem z modernizmom, ki ponuja umetnosti nova zgodovinska izhodišča.<sup>2</sup> Kraussova ugotavlja, da se je zgodovinska vloga avantgarde končala zaradi določenih kulturnih praks, »demitologizacije kritike in prave postmodernistične umetnosti«, ki razveljavljajo prakse modernizma.<sup>3</sup>

Res je, da je avantgarda občutljiva operacija, kajti posamezen vidik lahko v kateremkoli trenutku postane izrabljen in podvržen zamenjavi ob nadaljnjem razvoju. Kljub temu menim, da minevanje katerekoli posamezne stopnje v

---

<sup>1</sup> Harold Rosenberg, »Avant-Garde«, v: Louis Kronberger (ur.), *Quality*, Altheneum, New York 1969, str. 418–449. Clement Greenberg, »Culture in General: Avant-Garde and Kitsch«, v: *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1961. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (prev. Gerald Fitzgerald), Harvard University Press, Cambridge 1981. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1985. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde* (prev. Michael Shaw) University of Minnesota Press, Minneapolis 1984.

<sup>2</sup> Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, str. 156.

<sup>3</sup> *Ibid.*, str. 170.

razvoju avantgarde, vključno z modernizmom, ne predstavlja njenega konca, saj se avantgarda bolj ali manj neprestano vrača. Najprepričljivejši ugovor zoper dokaz njene smrti je, da umetniki z radikalnimi stremljenji neprenehoma ustvarjajo nova dela, z namenom, da bi obstoječa prikazali kot zastarela in to velikokrat z razdiralnimi družbenimi cilji. Generacije, ki so ustvarjale nove oblike umetnosti in nasprotovale starim oblikam, kar sta dve temeljni značilnosti avantgardne umetnosti, niso prenehale s svojo dejavnostjo, čeprav so jih določeni teoretiki poznega dvajsetega stoletja zavračali.<sup>4</sup> Prav tako se ni zmanjšalo zanimanje za avantgardo s strani strokovnjakov z različnih področij. Na simpozijih na univerzi Notre Dame, leta 2000 in nato v Ljubljani leta 2003, so bili predstavljeni referati z mnogovrstnih področij, zanimanje za avantgardo pa je bilo več kot zgolj zgodovinsko.

Nemara so se teoretiki umetnosti iz 80. let dvajsetega stoletja, ki so tako vneto razglašali smrt avantgarde, motili v svoji želji, da bi samo umetnost nadomestili s svojimi lastnimi teorijami. (Hal Foster tako na primer v delu *The Return of the Real* trdi, da je kritična teorija v 70. letih zavzemala mesto visoke umetnosti, s čimer je nadomestila slikarstvo in kiparstvo.)<sup>5</sup> Na tem mestu bom vpeljal alternativni pogled na avantgardo, za katerega upam, da bo prispeval k povrnitvi njenega pravega položaja glede na estetiko in umetniške prakse. Moj namen je ohranjati odprto dialektiko med novo umetnostjo, ki se pojavlja iz delovanja avantgarde, in umetnostjo preteklosti.

Od sredine devetnajstega stoletja, morda pa še prej, je izraz »avantgarda« služil kot oznaka za »radikalno ali napredno dejavnost, tako na umetniških kot družbenih področjih«. <sup>6</sup> Že leta 1831 je John Stuart Mill v svojih prizade-

---

<sup>4</sup> Zaradi nemara drugačnih razlogov Hal Foster soglaša, da avantgarda ostaja koristno orodje za analizo razvoja preteklosti in sedanjosti, navkljub njenim izzivom – »ideologija napredka, predpostavka originalnosti, elitistični hermetizem, zgodovinska ekskluzivnost, prisvojitve s strani kulturne industrije«. V nasprotju z Bürgerjem (*Teorija avantgarde*) Foster podpira razvoj neoavantgarde v poznem dvajsetem stoletju. Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts) 1996, str. 5–15.

<sup>5</sup> Hal Foster, ki svari pred »prezgodnjo opustitvijo avantgarde«, potrjuje ugotovitev, da je za umetnostne teoretike 70. let, teoretska produkcija postala ravno tako pomembna kot umetniška produkcija. Glede kritične teorije sredi 70. let ugotavlja, da je slednja »po zatonu poznomodernističnega slikarstva in kiparstva zasedla položaj visoke umetnosti [... ter] služila kot skrivno nadaljevanje avantgarde«. Cf. Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, str. xiv–xvi.

<sup>6</sup> Linda Nochlin, »The Invention of the Avant-Garde: France, 1830–1880«, v: Thomas B. Hess in John Ashbery (ur.), *The Avant-Garde*, Macmillan, New York 1968, str. 11. Avantgarda se je očitno nanašala tudi na napredno vodstvo v znanosti in industriji, o čemer priča Saint-Simon v *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Bossange, Pariz 1825; Nochlin, opomba 1, str. 17.

vanjih zamenjati stare institucije in doktrine z novimi, prepoznal potrebo po avantgardi.<sup>7</sup> Mill je opazil, tako kot v viktorijanski dobi tudi mnogi drugi, da so revolucionarne spremembe blizu, ter da se ne nanašajo samo na umetnost, pač pa zadevajo tudi politiko, tehnologijo in urbano življenje. Francoski kritik in teoretik Gabriel-Désiré Laverdant je leta 1845 zapisal: »Umetnost, izraz družbe, sporoča v svoji največji vzvišenosti najnaprednejše družbene težnje; je znanilka in pokazateljica. Da bi lahko vedeli, če umetnost z dostojanstvom izpolnjuje svojo vlogo pobudnika, če je umetnik zares avantgarden, moramo vedeti, kam gre človeštvo in kakšna je usoda naše vrste.«<sup>8</sup>

Spor med zagovorniki estetike umetnosti zaradi umetnosti in zagovorniki umetnosti, ki deluje v korist radikalne družbene spremembe, je obstajal vse od sredine devetnajstega stoletja. Nekateri drugi avtorji, kot sta Henri de Saint-Simon (1760–1825) in Charles Baudelaire (1821–1867), so se ravno tako posvečali tej napetosti. Baudelaire je npr. leta 1851 obsodil »otročjo utopijo šole umetnost zaradi umetnosti« in v nasprotju z njo povečeval pisanje delavskega pesnika Pierra Duponta, ki je v svojem delu izpostavljala človekoljubne teme.<sup>9</sup>

Te zgodnje razprave o avantgardni umetnostnozgodovinske manifestacije avantgarde pogosto povezujejo z radikalno ali napredno družbeno mislijo. Družbena avantgarda prepozna pomen povezovanja inovativnih odkritij v umetniški praksi z drugim pomembnim ideološkim in tehnološkim razvojem tega časa. Vendar pa ves razvoj avantgarde ne vključuje obeh omenjenih elementov. Tako estetska kot družbena avantgarda v zgodovini avantgarde nastopata v različnih stopnjah, vendar pa ne vedno skupaj. Potemtakem obstaja potreba po ločevanju estetske avantgarde od družbene. Delo je lahko avantgardno glede na njegovo idelologijo, medtem ko uporablja konvencionalni besednjak slikarske reprezentacije. Tak primer predstavljajo umetniki, ki so delovali v Franciji v revolucionarnem obdobju med leti 1830 in 1848, kot recimo Philippe-Auguste Jeneron, ki ga je revolucionarna vlada leta 1848 imenovala za direktorja Narodnih muzejev, in ki je uporabljal akademski jezik slikovne reprezentacije, da bi izražal radikalne družbene ideje,<sup>10</sup> kot tudi slikarji socialističnega realizma v Sovjetski zvezi v 30. letih dvajsetega stoletja ter v manjši meri v vzhodni Evropi po drugi svetovni vojni. Uradna sovjetska umetnost je uporabljala neavantgardna tradicionalna akademska slikarstva

<sup>7</sup> John Stuart Mill, »The Spirit of the Age, I«, *Examiner* (9. januar 1831), v: *Collected Works* (ur. J. M. Robson et al.), 33 zvezkov (1963–1991), zv. XXII, str. 230, 231.

<sup>8</sup> Gabriel-Désiré Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes*, nav. v: Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, str. 9.

<sup>9</sup> Nochlin, »The Invention of the Avant-Garde: France, 1830–1880«, str. 12.

<sup>10</sup> *Ibid.*, str. 12.

sredstva, združena s fotografsko ali kinematografsko navdahnjenimi podobami, da bi udeležila družbene cilje.<sup>11</sup>

Vendar pa sta neoimpresionistična slikarja Seurat in Signac v uporabi proti Monetu in Renoirju v poznih 80. letih devetnajstega stoletja privzela na svojih slikah *Nedeljsko popoldne na otoku Grande Jatte* (*Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte*, 1884–86) in *Pariška nedelja* (*Le dimanche parisien*, 1887), tako avantgardne estetske pointilistične inovacije v slikarstvu kot tudi družbene avantgardne prakse v svojih ironičnih prikazih pariškega meščanskega življenja.<sup>12</sup>

Nasprotno pa so estetske inovacije v abstraktni umetnosti kot je abstraktni ekspresionizem ali kot so slikarji barvnega polja s sredine dvajsetega stoletja, proizvedle radikalne novosti v njihovih pristopih k slikarstvu, medtem ko so ti umetniki ostajali v glavnem ločeni od družbenega in političnega razvoja, ki je potekal v istem času.<sup>13</sup>

Estetska avantgarda je utemeljena v ustvarjalnih naporih posameznih umetnikov, da bi prišli do pomembnih sprememb v napredovanju določenih umetniških sredstev. Prvenstveno se nanaša na sile sprememb, ki se kažejo v novi umetnosti in sočasnem nasprotovanju stabilizacije oblik umetnosti na katerikoli stalni točki v zgodovini. Medtem ko napadi avantgarde na preteklo umetnost preprečujejo njeno ustalitev ter ohranjajo odprte poti za nov razvoj, spremembe v formalnih vidikih umetnosti skozi proces improvizacije proizvajajo nove oblike umetnosti. Takšne spremembe odražajo razlike v pojmovanju, značaju in odnosu umetnikov, ki jih žene njihovo iskanje novega z inovativnimi sredstvi in drugimi estetskimi premisleki. Impresionisti so zavrnili akademsko slikarstvo zaradi svojih lastnih inovacij, vendar pa so ostali v mejah slikovnega okvira. Skozi ekstremnejši pristop so ruski konstruktivisti radikalno preoblikovali svoj program umetnosti z raziskovanjem strukturnih

<sup>11</sup> Boris Groys, »The Other Gaze: Russian Unofficial Art's View of the Soviet World«, v: Aleš Erjavec (ur.), *Postmodernism and the Postsocialist Condition*, University of California Press, Berkeley 2003, str. 59.

<sup>12</sup> Françoise Cachin, »The Neo-Impressionist Avant-Garde«, v: Thomas B. Hess in John Ashbery (ur.), *The Avant-Garde*, Macmillan, New York 1968, str. 55–60. Čeprav sta Seurat in Signac izhajala iz meščanskega okolja, so jima inovacije v slikarski tehniki in ironični prikazi meščanstva omogočili strniti poglede estetske in družbene avantgarde. Seurat je bil eden izmed prvih modernih slikarjev, ki je zavestno sledil avantgardnemu duhu v svojem prizadevanju, da bi razvil nov pristop k slikarstvu, za katerega je trdil, da predstavlja prvo optično slikarstvo. Njegova družbena kritika ni napredovala do stanja radikalne politike Signaca in Pissarroja, ki sta se identificirala z libertarnim gibanjem poznega devetnajstega stoletja. Charles Blanc, ki ga je Cachin označil za intelektualnega vodjo neoimpresionistov, je ideološke in estetske poglede teh umetnikov izrazil z združitvijo pozitivistične znanosti in humanizma v svojem delu *Grammaire des Arts du Dessin*. Cf. Cachin, str. 60.

<sup>13</sup> Seveda so izjeme; Barnett Newman je kandidiral na volilni listi socialistične stranke.

tehničnih vidikov industrijskih materialov. Takšni naporji imajo za posledico paradigme, ki dejansko spreminjajo umetnostne prakse in način, na katerega generacije razmišljajo o umetnosti. Zgodovina avantgarde zadnjih 150. let, med drugimi, vključuje impresioniste, postimpresioniste, konstruktiviste, futuriste, dado, nadrealizem, abstraktni ekspresionizem, popart, minimalizem, performans, instalacijo, in od prav pred nedavnim tudi medijske umetnosti.

V družbenem kontekstu avantgarda praviloma vsebuje utopično komponento. Peter Bürger, na čigar delo o avantgardi je v veliki meri vplival Theodor Adorno, je avantgardo označil kot napad na institucijo avtonomne umetnosti kot obstaja v meščanski družbi ter kot sredstvo za doseganje družbene spremembe s ponovno navezavo umetnosti na živo družbo.<sup>14</sup> Kdo so člani meščanske družbe, proti katerim je usmerjeno avantgardno družbeno delovanje in kaj jih je zanimalo v umetnosti? Čeprav vedno podvrženi spremembam, so meščanski člani družbe sestavljeni iz tistih posameznikov, ki se umeščajo med aristokracijo in delavske razrede. V devetnajstem stoletju so, poleg ostalih, vključevali »premožne poslovneže, tovarnarje, člane stanov – pravnike, zdravnike, profesorje in povprečne birokrate«. <sup>15</sup> Meščanska družba vsaj približno ustreza današnjemu srednjemu razredu.

Kaj bi lahko bila tipično meščanska vrsta umetnosti? Meyer Shapiro ponuja namig s trditvijo, da se »tihožitje v zahodni umetnosti zanaša na pogled meščanstva, čigar močno zanimanje za prenosno lastnino ter nagnjenje k konkretnemu in praktičnemu iz njega naredita privlačno obliko umetnosti«. <sup>16</sup> »Predmeti, izbrani za tihožitje – miza s hrano in pijačo, posoda, glasbeni instrumenti, pipa in tobak, oblačila, knjige, orodje, igralne karte, *objet d'art*, cvetlice, lobanje in podobno – pripadajo določenim področjem vrednot: privatno, domače, okušalno, slovesno, umetniško, poklic in razvedrilo, okrasno in razkošno ...«. <sup>17</sup> Te vrednote konstituira vrsto kvalitet, sorodnih temu, kar razumemo kot meščanski življenjski slog.

---

<sup>14</sup> Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, str. 49. Bürger se sklicuje na Adorna v besedilu »Avantgarde«, v: *Encyclopedia of Aesthetics I*, Oxford University Press, New York 1998, str. 185, kjer navaja dva pomena izraza 'avantgarda', splošno rabo, ki označuje najnovejše literarne in umetniške pojave, ter drugega, ki meri na odpravo umetnosti, ki se pojavlja v Adornovih delih. Cf. Theodore W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (ur. Gretel Adorno in Rolf Tiedemann), Suhrkamp, Frankfurt ob Majni 1970, str. 372. V angleščino prevedel Robert Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997.

<sup>15</sup> Peter Gay, *Pleasure Wars: The Bourgeois Experience: Victoria to Freud*, W. W. Norton, New York 1998, str. 6.

<sup>16</sup> Meyer Shapiro, »The Apples of Cézanne: An Essay on the Meaning of Still Life«, v: Thomas B. Hess in John Ashbery (ur.), *The Avant-Garde*, Macmillan, New York 1968, str. 44.

<sup>17</sup> *Ibid.*

Tihožitje, pojmovano v kontekstu meščanske umetnosti, predstavlja tipični primer Bürgerjeve avtonomne umetnosti. Gre za umetnost, ki je cenjena zaradi občutka lepote, ki ga zagotavlja opazovalcu, vendar pa ga ne poskuša napeljati na družbeno dejanje, usmerjeno k spreminjanju družbe. To je vrsta umetnosti, ki ji Bürger oporeka. Tihožitje tudi ni posebno revolucionarno po svoji obliki, ki je tipično predstavljajoča. Toda tudi tihožitja kubistov in abstraktnih ekspresionistov uporabljajo estetske avantgardne tehnike, kar ne preprečuje njihovega sprejemanja v meščanskem življenju.

Vrednotenje avtonomne meščanske umetnosti deloma izhaja iz pogledov Immanuela Kanta, ki je lepe umetnosti cenil zaradi njihove neodvisnosti od političnih, ekonomskih ali drugih pragmatičnih interesov. Eden izmed vidikov Kantove obravnave estetskega izkustva, oblikovan v *Kritiki razsodne moči*, je položil temelje za neodvisnost umetnosti od teh drugih posvetnih sil.<sup>18</sup> Kant je trdil, da vrednost del lepih umetnosti izhaja bistveno iz vrste estetskih izkustev, ki jih ponujajo gledalcem. Po Kantu srečanje med formo dela lepe umetnosti in posameznikovo neodvisno delujočo upodobitveno močjo, zagotavlja edinstveno estetiko, ki je izkustveno neodvisna od spoznavnih ali materialnih smotrov. Ščasoma člani družbe kolektivno sodelujejo pri ohranjanju »brezinteresne« umetnosti kot stvari, ki ima svojo lastno vrednost. Ceniti in vrednotiti jo je treba zaradi čutne in intelektualne obogatitve ter jo ohranjati v šolah, muzejih in podobnih institucijah. Čemur Bürger domnevno nasprotuje, je kolektivni preostanek takšnih interesov, ki postanejo »institucija umetnosti«, ki osebni užitek in vrednotenje nadomesti z angažirano družbeno udeleženo.

Ne gre za to, da je Kantova teorija v nasprotju s svobodno družbo, ki jo Bürger zagovarja. Kantova teorija predpostavlja idealno estetsko skupnost ali utopijo svobodnih in enakih posameznikov, ki so deležni neke vrste univerzalne vednosti skozi skupno dejavnost svobodne predstavne igre in spoznavne sposobnosti razumevanja. Težava s Kantovo umetnostno utopijo je v tem, da idealna estetska skupnost svobodnih in enakih posameznikov, ki jo predpostavlja model, spodleti ob srečanju z dejanskimi razlikami, ki se pojavljajo v družbi raznolikih interesov. V demokraciji, kjer je lahko vsaka posameznikova estetska sodba univerzalna, je skoraj nemogoče doseči soglasje. »Vsakdo je prepričan, da lahko njegovo lastno izkustvo postane univerzalno, toda nihče nikoli ne prepriča nikogar, ko se nesoglasje pojavi.«<sup>19</sup> Zdi se, da demokracija,

<sup>18</sup> Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, (prev. Werner Pluhar), Hackett, Indianapolis 1987, str. 61. [Immanuel Kant, *Kritika razsodne moči*, (prev. Rado Riha), Založba ZRC, Ljubljana 1999, str. 45.]

<sup>19</sup> Yves Michaud, "The End of the Utopia of Art", v: Jean-Marie Shaeffer, *Think Art: Theory and Practice in the Art of Today*, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam 1998, str. 151.



privedena do takšnih omejitev, izčrpa upanje v utopično državo, v kateri bi lahko umetnost služila kot osnova za harmonično komunikacijo med svobodnimi državljani. S takim množstvom pogledov, ki reflektirajo toliko ravni okusa in vednosti, je dejansko nemogoče doseči splošno soglasje glede katerekoli posamezne oblike umetnosti. Spopadi glede razvoja avantgarde, ki so sledili in temeljili tako na stilistični kot ideološki razliki, so značilni za zgodovino zahodne umetnosti, ki se je pričela v poznem devetnajstem stoletju ter nadaljevala skozi dvajseto stoletje in se nadaljuje tudi v enaindvajseto.

Bürger in drugi neomarksistični teoretiki so v avtonomni instituciji umetnosti, ki obstaja v meščanski družbi, pogrešali družbeno angažiranost, potrebno za udejanjenje radikalne družbene spremembe. Zato so se obrnili k posameznim zgodovinskim manifestacijam avantgardne umetnosti kot sredstvu, ki bi spodbudilo spremembo, usmerjeno k ponovni povezavi umetnosti z življenjem. Bürger verjame, da je umetnost, povezana z življenjem, lahko pozitivna sila v boju s tiranskim političnim in ekonomskim razvojem in pomoč pri oživiljanju svobode in pravičnosti.

S stališča drugačne ideološke perspektive nadrealistični umetnik Luis Buñuel izraža podobne misli z besedami: »V vsaki družbi umetnik nosi neko odgovornost. Njegova učinkovitost je seveda omejena in pisatelj ali slikar ne moreta spremeniti sveta. Vendar pa lahko ohranjata pri življenju bistveno mejo nekonformizma. Zahvaljujoč njima, si močni nikoli ne morejo zagotoviti, da bi se vsakdo strinjal z njihovimi dejanji. Ta majhna razlika je zelo pomembna. Ko se moč počuti popolnoma upravičeno in priznana, nemudoma uniči vse oblike svobode, ki so nam ostale, to pa je fašizem.«<sup>20</sup>

V resnici je odnos avantgarde do meščanskega srednjega razreda kompleksnejši, kot pa je bilo doslej naznačeno. Meščanski srednji razred je po eni strani glavni nasprotnik avantgarde, obenem pa je njena dokončna »usoda v tem, da jo vase vsrka meščansko življenje, oziroma [...] da razvije oblike, ki ustrezajo oblikam meščanskega življenja.«<sup>21</sup> Sprejemanje avantgardnih sprememb s strani meščanskega srednjega razreda neizbežno vodi v njeno oslabitev in izgubo kritične ostrine. Ta situacija tako predstavlja težavo pri preživetju avantgarde in je eden od razlogov, da se avantgarda nahaja v stanju stalne obnove.

Danes sta estetski in družbeni vidik avantgarde soočena s skupnim sovražnikom, ki se kaže v izrazih ekonomskega vrednotenja, utemeljenega v množici

<sup>20</sup> Luis Buñuel, nav. v: Carlos Fuentes, »The Discreet Charm of Luis Buñuel«, v Joan Mellen (ur.), *The World of Luis Buñuel: Essays and Criticism*, Oxford University Press, New York 1978, str. 71.

<sup>21</sup> Rosenberg, »Avant-Garde«, str. 428.

novih proizvodov, ki naglo zamenjujejo obstoječe, ter silah poblagovljenja, ki ekonomske interese v umetnosti zamenjujejo za estetski in družbeni pomen. Na tem mestu bi rad vpeljal tretji pomen avantgarde, in sicer ekonomskega, ki razteza pojem avantgarde na področje uporabnih umetnosti industrijskega oblikovanja in tudi mode. Ekonomski vidik avantgarde se nanaša na nove industrijske in potrošniške izdelke, ki v industrijski proizvodnji kapitalistične ekonomije izpodrivajo starejše. Obstaja presenetljiva vzporednica med zahtevno avantgarde po novostih v umetnosti in njeni želji, da bi prikazala predhodne stvaritve kot neuporabne, ter idejo načrtovane zastarelosti v razvoju industrijskih in trgovskih izdelkov. Načrtovana zastarelost, ki so jo vpeljali industrijski oblikovalci, kot npr. Američan Brooks Stevens v 50. letih dvajsetega stoletja, temelji na potrošnikovi »želji, da bi imel nekaj malo novejšega, malo boljšega, malo prej kot je to nujno«. <sup>22</sup> Podoben proces poteka na področju mode, kjer se neprestana težnja po novem trgovskem blagu kaže v zahtevi po novih modelih ali preoblikovanju obstoječih modelov, s katerimi bi nadomestili obstoječe izdelke. V trgovskem svetu je načrtovano zastarelost mogoče razumeti kot dvojnika avantgardi v umetnosti. Njeni zagovorniki so spoznali, da bi neprestano obnavljanje modelov industrijskih in potrošniških izdelkov pospešilo zamenjavo predhodnih izdelkov in služilo kot stalna spodbuda pri rasti trga. Ameriški proizvajalci so to načelo uporabili pri oblikovanju novih izdelkov in razvoju industrijskih izdelkov, ki segajo od avtomobilov do kuhinjskih pripomočkov. Ideja načrtovane zastarelosti je vodila tržne strategije industrijskega oblikovanja vse od začetka dvajsetega stoletja, vendar pa se razlogi za njune težnje po novostih razlikujejo. V umetnosti zahtevo po novem žene prizadevanje, da bi raziskali nova področja vednosti in vplivali na družbeno spremembo, medtem ko je šlo v proizvodnji za povečevanje tržne potrošnje in za vzdrževanje v dobiček usmerjene ekonomije. Lahko bi trdili, da je podoben motiv, ki ga najdemo v zahtevi trga umetnosti po novih oblikah umetnosti, utemeljen tako v ekonomskih potrebi kot v estetskih ali političnih razlogih. Ekonomska povezava z našo razpravo o avantgardi je na tem mestu posebej pomembna, kajti poblagovljenje umetnosti je služilo kot eden izmed razlogov za pojemajoči pomen avantgarde. Ta primerjava avantgarde industrijskega oblikovanja in mode je seveda omejena na estetsko avantgardo, saj ekonomska avantgarda očitajno ne vključuje zahteve po družbeni spremembi izven področja poblagovljenja.

---

<sup>22</sup> Brooks Stevens, »Foreword«, v: Curtis L. Carter, *Art and Industry: Movement of Goods and People* (katalog z razstave, 30. september – 21. oktober 1979), Marquette University Committee on Fine Arts, Milwaukee 1979, str. 2.

## II. Avantgarda in medijske umetnosti

V tem drugem delu članka se bom osredotočil na medijske umetnosti kot najnovejšega kandidata za avantgardo. Zdi se primerno pričeti naš premislek o avantgardni umetnosti in medijskih umetnostih s kratkim ovinkom prek Marshalla McLuhana. McLuhan, avtor del *Understanding Media* (1964) in *The Medium is the Message* (1967), je naši zavesti prikazal vpliv, ki naj bi ga novi elektronski mediji kmalu imeli na človeškega duha in vedenje. V duhu avantgarde je leta 1967 zapisal: »Naš čas je čas za prehajanje ovir, za brisanje starih kategorij – za raziskovanje naokrog [...]. Preživetje ni mogoče, če k svojemu okolju, družbeni drami, pristopimo s fiksnim, nespremenljivim stališčem [...].«<sup>23</sup> Nekaj več kot 15 let pozneje je McLuhanovemu razumevanju vpliva elektronskih informacij sledil cvetoč razvoj medijskih umetnosti, ki znatno obvladujejo umetniško produkcijo na globalni osnovi. Dovolj je zgolj obiskati mednarodni bienale v Benetkah ali São Paulu, ali razstavo Documenta, ki poteka vsakih pet let v Kasslu v Nemčiji, da bi videli rezultate. Podobno večina urbanih umetniških muzejev ponuja precejšnjo količino del video umetnosti, pomešanih s konvencionalnim slikarstvom in kiparstvom.

Med idejami, ki jih je McLuhan razvil v delu *Understanding Media*, je tudi trditev, da je diskontinuiteta v umetniški formi rezultat vpliva medijskih umetnosti. Diskontinuiteta, ki so jo navdihnili mediji, se pojavlja npr. v predelektronski medijski umetnosti 60. let italijanskih vizualnih pesnikov Lamberta Pignottija in Eugenia Miccinija, ki sta napadla medije s svojimi kolaži, izdelanimi iz izrezanih podob iz množičnih medijskih publikacij. Njun upor je vključeval napad na medije z ukinitvijo razlike med besedami in podobami, od katere so odvisni konvencionalni mediji. »Vizualno poezijo« sta ustvarjala iz izrezanih slik in besedil iz časopisov in revij ter fragmente ponovno sestavila v nov dvodimenzionalni format kolaža, ki predstavlja tako estetsko izjavo kot kritiko korporativnih medijskih podjetij. Delo zajema diskontinuiteto v prelomu s tradicionalnimi mejami, ki ločujejo literarne in vizualne umetniške prakse, kot tudi družbeno ločitev od nadvlade družbenih sredstev komunikacije s strani korporativnih medijev.

Od McLuhanovega, tedaj senzacionalnega razglasa, ki se nanaša na začetek medijske dobe, se je ekspanzija medijskih umetnosti razširila vzporedno z napredkom v medijski tehnologiji. Danes se izraz medijska umetnost nanaša na »tiste umetniške prakse, ki si v središče svojega zanimanja postavljajo elektronske medije – televizijo, video, računalnik, virtualno realnost, sledenje gibanja,

---

<sup>23</sup> Marshall McLuhan in Quentin Fiore, *The Medium is the Message*, Bantam Books Inc., New York 1967, str. 10.

kibernetske umetnosti itn.; prakse, ki uporabljajo te tehnologije in se obenem ukvarjajo s specifičnimi estetskimi učinki in izkustvi, ki jih omogočajo.«<sup>24</sup>

Med prvimi umetniki, ki so delovali v polju elektronskih medijskih umetnosti, zasluži posebno pozornost korejsko-ameriški umetnik Nam June Paik. V začetku 60. let je Paik video tehnologijo preobrazil v novo obliko umetnosti; bil je osrednja osebnost v razvoju medijskih umetnosti. »Paik si je prizadeval razbiti prevladujoči jezik televizijskih podob in produkcije. [...] Njegovi video posnetki izražajo občutek procesa in improvizacije v ostrih montažah, spremenljivih glediščih in divjih mešanica podob in njihovih izvorov.«<sup>25</sup> Paik, ki je svoje življenje posvetil raziskavam in razvoju vseh vidikov video umetnosti, je edini med inovatorji v video umetnosti, ki je v veliki meri odgovoren za pojav videa kot pomembnejše oblike umetnosti. Zapopadel je revolucionarne posledice videa ter ga poskušal razviti v elektronsko superavtocesto, odprto in svobodno za vse. Med njegove pionirske prispevke k video umetnosti sodijo dela, ustvarjena z video sintetizatorjem, ki si prizadevajo ustvariti nov televizijski vizualni jezik. Paik in japonski inženir Shuya Abe sta iznašla sintetizator, ki je intenziteti video signalov dodeljeval barve. Njegovo delo predstavlja sintezo predstavljajočih in abstraktnih motivov z uporabo koloracije, distorzije in posebnih efektov, kombiniranih z zvokom in gibanjem. Ti elementi so prikazani z elektronskim upravljanjem in odzivom na celotnem zaslonu. Prvi izdelek sintetizatorja je bila štiriurna televizijska oddaja z naslovom *Video Commune: The Beatles From Beginning to End*, ki jo je 1. avgusta 1970 predvajala televizija WGBH v Bostonu. Šlo je za divje obarvano štiriurno oddajo, vezano na posnetek glasbe skupine Beatles, ki je vsebovala nadrealistične krajine (zmečkan staniol), grozljive abstrakcije (pena za britje), izbruhe barv (ovojni papir), vse preobražene s sintetizatorjem v samem trenutku oddajanja.<sup>26</sup>

Kot poroča kustosinja Barbara London, ki si je prizadevala, da bi medijskim umetnostim našla mesto v Muzeju sodobne umetnosti v New Yorku, je bilo v tradicionalnem muzeju kot je MOMA, v začetku proti njim veliko odpora. »Utrjen odpor, na katerega je naletel video v muzeju, je bil običajen v vsem umetnostnem establišmentu.«<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Andreas Broeckmann, »Measure of Distance«, v: Jean-Marie Schaeffer, *Think Art: Theory and Practice in the Art of Today*, Wittedewith, Rotterdam 1998, str. 169.

<sup>25</sup> John Hahardt, *The Worlds of Nam June Paik* (katalog z razstave, 11. februar – 26. april 2000), Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2000, str. 198.

<sup>26</sup> Komentarji Susan Dowling, pozneje direktorice New Television Workshop v Bostonu, poročilo Georga Fifielda, »The New Television Workshop«, v: Curtis L. Carter, *Fred Barzyk: The Search for a Personal Vision in Broadcast Television* (katalog z razstave, 7. september – 2. december 2001), Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee 2001, str. 66.

<sup>27</sup> Barbara London, »For the Love of Scan Lines«, v: Carter, *op. cit.*, str. 56.

Od teh zgodnjih dni v 60. letih dvajsetega stoletja, so se medijske umetnosti neprestano razvijale do točke, ko so v svetu umetnosti prevladale. Danes dejavni ustvarjalci, vključujoč oblikovalce programske opreme, umetnike novih medijev, pisatelje, kritike in strokovnjake, delajo skupaj v raziskavah in poskusih, da bi ustvarili digitalno elektronsko medijsko umetnost, obenem z javno umetnostjo.<sup>28</sup> Del nove avantgarde je osredotočen na estetsko avantgar-do, drugi pa vključujejo radikalen družbeni in politični komentar, naravnani na družbeno spremembo.

V muzejskih zbirkah zdaj domuje video umetnost v trezorjih s kontrolirano klimo skupaj z drugimi umetnostmi. Vendar pa revolucija še nadalje izziva svet umetnosti s tem, ko se video umetnost spaja z računalniško tehnologijo in razvija v digitalno umetnost. Digitalna umetnost zagotavlja še večjo fleksibilnost in večje možnosti manipulacije podob pri ustvarjanju umetnosti in njenem širjenju po internetu. Medijske umetnosti so poleg tega prinesle nove možnosti sodelovanja med plesalci, glasbeniki, arhitekti in umetniki, ki uporabljajo druge medije. Vse to je zagotovilo nove priložnosti za stalno nadaljevanje avantgardnih oblik umetnosti, ki pogosto vključuje tudi sodelovanje umetnikov in znanstvenikov.

Nekaj primerov, vzeti iz nedavnega razvoja, bo zadostovalo za dokaz trditve, da je razvoj avantgardne kontinuiran in da ostaja v vrhu inovativnega razvoja. »Imagination Environment« je nov visokotehnološki umetniški projekt, ki sta ga razvila David Ayman Shamma iz Chicaga in Kristian Hammond s Severozahodne univerze (Northwestern University). To interaktivno delo uporablja računalniški program, s katerim izvede na internetu naključno iskanje podob, ki temeljijo na ključnih besedah govornega besedila.<sup>29</sup> Naključno izbrane podobe se zatem pojavijo na devetih računalniških zaslonih, vključenih v proces. Namen projekta je pokazati, kako je mogoče povezati video in računalniško tehnologijo pri ustvarjanju umetnosti, ki je primerljiva s prostimi asociacijami v človeškem umu.

Še celo dlje od tega projekta gre belgijski umetnik Jan Fabre pri svoji uporabi podob, ustvarjenih s pomočjo ultrazvočne naprave, uporabljene na trebuhu ene izmed nosečih gracij v njegovi bruseljski izvedbi opere *Tannhäuser*. Podobe so bile projecirane na zastor v ozadju odra s pomočjo digitalne video in računalniške tehnologije.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Bostonski Cyber Art Festival, mednarodni festival umetnosti in tehnologije (biennale), ki pod vodstvom Georga Fifielda povezuje umetnike, ki delujejo v eksperimentalnem avantgardnem razvoju in elektronskih umetnostih. E-pošta: info@bostoncyberarts.org.

<sup>29</sup> Matthew Mirapaul, »Keymord art links images in novel ways«, *International Herald Tribune*, 19.–20. junij 2004, str. 12.

<sup>30</sup> Shirley Apthorp, »Tannhäuser La Monnaie, Brussels«, *Financial Times*, 11. junij 2004.

Eno izmed najsodobnejših aplikacij medijske tehnologije v umetnosti predstavlja projekt »Flash Mob«, ki se je nedavno pojavil v New Yorku, in ki se naglo širi okrog sveta. »Flash Mob«, prvotno pripisan neznani osebi, imenovani Bill, se pojavi, ko je »neka 'nerazložljiva množica' pozvana na nek kraj, s pomočjo elektronske pošte, da bi sodelovala pri ohlapno koreografirani dejavnosti«. <sup>31</sup> Množica je samoselektivna in dejansko brez vodstva v smislu, da so sodelujoči izbrani s spontanim posredovanjem prvotne elektronske pošte. Navajam nekaj primerov »Flash Mob« dogodkov. »V New Yorku se je sto ljudi zbralo v trgovini s preprogami Macy's, da bi se pozanimali glede nakupa orjaške 'ljubezenske odeje' za njihovo 'predmestno skupnost', poznejša množica pa se je zgrnila v vežo hotela Hyatt (kjer so pričeli ploskati). V Rimu je nekaj sto ljudi preplavilo knjigarno in zahtevalo knjigo, ki ni obstajala, medtem ko se je na Novi Zelandiji okrog dvesto ljudi zbralo v Burger Kingu in eno minuto mukalo, preden so se naglo razkropili.« <sup>32</sup> Takšni dogodki predstavljajo skrajnost medijsko vodene interaktivne umetnosti, medtem ko se izneverjajo anti-umetniškemu maksimi ponovno obujene dade. Najboljša razlaga njihovega uspeha je verjetno, da se igrajo z nerazložljivo in nenasitno željo ljudi, da bi prekinili monotonijo od dela gnane eksistence ter se zbrali kjerkoli se bosta pojavili množica in možnost nekega vzbujenja, posebej še, če je to povezano z umetniškim dogodkom. »Flash Mob« dogodki so edinstveni v tem, da za razliko od mnogih akcijskih skupin ne kažejo jasne politične usmeritve. Presenečenje in spontanost sta ključna elementa v njihovi strategiji, ki ruši običajne očitne razloge druženja ljudi v skupine. Vendar pa so njihova dejanja še vedno zmožna ustvariti neko neugodje med tistimi, ki niso vajeni brezciljnih druženj.

Na tem mestu je nujno določiti posledice razvoja v medijskih umetnostih za nadaljevanje avantgarde. Medijske umetnosti vpeljujejo pomembne spremembe v pristopih k ustvarjanju umetnosti. Omenili smo že element diskontinuitete kot alternativo k harmoniji v strukturah medijsko osnovanih podob. Obstajajo še drugi razlogi, ki medijske umetnosti razločujejo od preteklih umetniških praks. Ustvarjanje in odziv na elektronske medijske umetnosti poteka v realnem času skozi interakcije med elektronskimi kontrolnimi sistemi in človeškimi bitji, ki jih upravljajo, kot tudi tistimi, ki sprejemajo informacije, ki jih generira proces. V nekaterih primerih fizični premiki in glas udeleženca aktivirajo spremembe v elektronskem okolju. To ima za posledico spremembo vrste angažiranosti z medijskimi umetnostmi, kjer so vsi čuti vključeni simultano. V tem kontekstu predstavlja vizualno le eno komponento, ki de-

<sup>31</sup> Tom Vanderbilt, »Follow the Crowd«, *Art Forum*, poletje 2004, str. 71.

<sup>32</sup> *Ibid.*

luje v povezavi s slušnimi in kinestetičnimi elementi zaznave in spoznavanja. Tako medijske umetnosti gledalcem ponujajo drugačno vrsto »predmeta« in izkustva, pri čemer zastavljajo vprašanje njihovega vpliva na prihodnji razvoj avantgarde v umetnosti. »Predmet« medijske umetnosti temelji na napredni elektronski tehnologiji, velikokrat na sistemih več prizorišč, ki vključujejo video, računalnike, sintetizatorje in digitalni format.

Medijska umetnost predstavlja premik od notranjega izkustva, ki ga zagotavljajo tradicionalne umetnosti, k izkustvu utemeljenem v zunanjih strukturah, ki jih omogoča medijska tehnologija. Premik od umetnosti, utemeljeni na notranjem izkustvu, npr. na neki sliki ali pesnitvi, k umetnosti, izvirajoči iz javnega prostora, kjer deluje medijska umetnost, ponuja možnost univerzaliziranega izkustva, ki ni odvisno od individualne subjektivnosti Kantovega tipa, preden doseže univerzalno veljavo.

Medijske umetnosti, ki delujejo v kontekstu demokratičnega javnega umetniškega prostora, na ta način ponujajo svobodo raziskovanja in odkrivanja novih umetniških oblik ter oskrbujejo svet s svežimi idejami. Kot take omogočajo nova sredstva pri ustvarjanju bogastva oblik za trajno razpravo, ki je tako vitalna za zdrav, demokratičen javni prostor. Nove oblike elektronskih umetnosti služijo kot temelj pri preiskovanju napetosti med pojavljajočimi se in obstoječimi idejami v družbi, ki se razteza čez samo umetnost. Torej prispevajo k obnovi samega tkiva demokratične družbe.

Nove možnosti, ki jih medijske umetnosti ustvarjajo za univerzalno komunikacijo, načeloma ponujajo državljanom, ki so povezani v demokratično družbeno strukturo, idealno priložnost komunikacije skozi njihovo skupno izkustvo umetnosti. To bi še posebej veljalo za estetsko izkustvo, ki bi se razvilo v kontekstu javnega prostora, naravnane na skupno spoznavno izkustvo, rezultat pa bi lahko bil v razvoju javne sfere komunikacije, ki bi ga pospešila dela medijske umetnosti.

Noben od teh premislekov na nikakršen način ne napoveduje konca avantgardne umetnosti. Preobilje novih medijskih umetnosti in neprestana raziskovalna težnja, da bi proizvedli konstanten tok novih oblik umetnosti, ki predstavljajo novost, kritiko pretekle umetnosti ter brezkončno kritiko družbe, prej napeljuje na zdravo avantgardo sedanjosti. Skleпам torej, da je dovolj dokazov za podporo vprašanju nadaljevanja tako estetske kot družbene avantgarde v našem času.

Kljub temu bi lahko trdili, da gre v zadnji polovici stoletja za določeno spremembo odnosa, ki zadeva vlogo dozdevne avantgardne umetnosti in ekonomije, ki ne obeta ničesar dobrega za prihodnost avantgardne umetnosti, predani raziskovanju idej družbenega napredka. Bolj ko je skrajno, radikalno ali pretirano, prej je priznано s strani sistema galerij in muzejev ter zbiral-

cev. Umetniki pa često namenoma delujejo v smeri ustvarjanja nečesa novega zaradi same novosti. Umetnostni establišment njihovega časa avantgardistov tradicionalno ni sprejemal brez oklevanja in pogosto so bili uporni ali nenamerni inovatorji.<sup>33</sup> V zvezi s sorodno problematiko je Boris Groys pokazal, da so umetniki emigranti, ki so vstopili v zahodni svet umetnosti v bližnji preteklosti, velikokrat naleteli na določene kategorije pričakovanj, ki so od njih zahtevala, da proizvedejo delo, ki bo »inovativno, originalno in kritično«, z relativno ozkimi kriteriji za te izraze. Po Groysovem prepričanju je bilo pričakovanje »preprosto odkriti in napolniti prazne prostore na trgu umetnosti«.<sup>34</sup>

### *III. Avantgarda, ustvarjalna kategorija uma, ukoreninjena v človeškem vedénju*

S temi opazkami, ki zadevajo razvoj avantgarde v splošnem ter mestoma njen pomen v dobi, bi rad ponudil končni teoretski cilj glede porekla in vzdržljivosti avantgarde kot stalne sile v razvoju umetnosti. Avantgardo je mogoče najbolje razumeti kot kategorijo, ki obstaja v človeški naravi, in ki odseva v spoznavnih operacijah človeškega uma. Deloma izhajajoč iz idej, ki jih je mogoče zaslediti v besedilih biologa Edwarda Wilsona, predlagam pojmovanje, po katerem avantgarda predstavlja univerzalen ali skoraj univerzalen proces, ki se je pojavil z evolucijo človeške kulture.<sup>35</sup> Je eden izmed arhetipov, ki so vtisnjeni v človeško naravo in ki služijo kot neprekinjen vir kreativnega mišljenja, ki prispeva k odkrivanju novih oblik umetnosti in kulture.<sup>36</sup> Kot dani vidik človeške narave, avantgarda ne nudi meja originalnosti in inovativnosti v umetnostih.

<sup>33</sup> Na ta moment me je opozorila Karen Witkin ob branju zgodnejše različice tega besedila.

<sup>34</sup> Groys, »The Other Gaze«, str. 65.

<sup>35</sup> Edward O. Wilson, *Consilience: The Unity of Knowledge*, Vintage Books, New York 1999, str. 237. Wilson predlaga utemeljitev izvorov umetnosti v materialnih procesih človeškega uma, ki konstituira razvijajočo se človeško naravo. Univerzalizije ali skoraj univerzalizije so temeljni vzorci, ki generirajo učinkovite misli in vedénja, ki oblikujejo dominantne teme v umetnosti. Wilson predlaga, da je spreminjajoč razvoj uma »naklonjen bolj tradicionalističnemu pogledu na umetnosti« (str. 238). Toda vztrajnost avantgarde kaže, da je to le del celotne podobe.

<sup>36</sup> Stopnja pojavljanja avantgardnih idej ali praks je lahko deloma odvisna od genskih variacij ali okoljskih pogojev, stopnja spreminjanja pa ni enaka v vseh kulturah, na primer pri avstralskih aborignih ali Indijancih iz porečja Amazonke. Toda celo v teh družbah se spremembe pojavljajo in imajo za posledico razvoj oblik in propad starih načinov v korist novih. Proces zgolj poteka dlje časa.



Kot sama umetnost ima tudi avantgarda svoje izvore v nečem, kar je skupno človeštvu.<sup>37</sup> Kot univerzalno v človeškem vedenju, je del osnovnih mehanizmov človeškega preživetja. Skozi ponavljajočo se kritiko starih oblik in odkrivanjem novih, avantgarda deluje kot neizogiben element obnove in spremembe za umetnosti v različnih stopnjah civilizacije. Brez takšnega mehanizma bi umetnosti lahko oslabile in postale v spremenljivem svetu neučinkovite pri izražanju idej in vrednot skozi tehnologije, ki so na voljo. Brez občutka za improvizacijo, ki spremlja avantgardo, bi si bilo umetnikom težko zamisliti prehod od izdelave slike do ustvarjanja dela video umetnosti.

Dokaza za avantgardo kot arhetip kulturne produkcije na tem mestu ni mogoče navesti v podrobnostih. Kljub temu je pomembno omeniti, da avantgarda ni kulturno specifična. Tako kot sama umetnost, nastopa avantgarda v kulturah povsod po svetu in v različnih oblikah. Lahko da v določenih obdobjih igra pomembnejšo vlogo, kot na primer v času od devetnajstega do enaindvajsetega stoletja, vendar pa ni omejena na ta posebna obdobja. V nasprotnem primeru ne bi bilo kontinuirane zgodovine umetnosti z razvijajočimi se reprezentacijami povsod po svetu. Podpira jo izkustvo z nagnjenostjo k inovaciji, učenju in izbiri, ki se pojavlja v vseh kulturah, ki se dvigajo k veličini.

Ideja, ki jo o avantgardi, kot utemeljeni v človeški naravi, na tem mestu predlagam, je nujno spekulativna. Vendar pa se pojavlja v trenutku, ko so estetiki, ki se osredotočajo na biologijo in kognitivne znanosti, pripravljene vsaj razmisliti o tem, da vsega, kar moramo vedeti o umetnosti, nemara le ni mogoče pojasniti zgolj s kulturnimi in zgodovinskimi teorijami.<sup>38</sup> Zgodovina umetnosti, posebej tiste umetnosti, ki se je razvijala skozi dvajseto stoletje do danes, je bila priča obilici spektakularnih izbruhov v obliki avantgardnih umetnosti. Vse njene manifestacije ne bodo imele trajne vrednosti niti ne bodo vse njene manifestacije prispevale k napredku civilizacije na plemenite načine. Zlasti del umetnosti, ki ga vodi ekonomska avantgarda, verjetno ne bo imel trajne vrednosti. Vseeno pa bo izbor novih oblik estetske in družbene avantgarde uveljavil trajna znamenja naših civilizacijskih stopenj.

Ni nujno pokazati, da je avantgarda prisotna v isti meri ali celo sploh v vseh kulturah umetnosti, je pa očitno, da ima važnejšo vlogo v kulturah, kjer umetnost ostaja vitalna sila. Kjer ji je dopuščeno uspevati, avantgarda stopnjuje sposobnost umetnosti pri ohranjanju njenih funkcij kot dejavnika družbe-

<sup>37</sup> Noël Carroll je nedavno trdil, da je umetnost ukoreninjena v človeški naravi. Cf. Noël Carroll, »Art and Human Nature«, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zv. 62, št. 2 (pomlad 2004), str. 95–108.

<sup>38</sup> Carroll v besedilu »Art and Human Nature« prispeva kritični pregled argumentov za razumevanje človeške narave kot dopolnila k drugim vzrokom razvoja v umetnostih in proti njemu.

ne spremembe in sredstvo za izražanje novih idej in skupnih občutij. Prispeva k demokratizaciji umetnosti s spodkopavanjem utrjenih praks in hierarhičnih proizvodnih sistemov.

Poleg tega se avantgarda ne nanaša na določene vrste umetnosti ali posamezna zgodovinska obdobja, temveč prej na vedno vračajoči se vidik človeškega duha, ki ga ženejo inovacije in iz katerega izhajajo stalni tokovi novih oblik umetnosti. Avantgarda nujno vključuje in preoblikuje nove tehnološke medije v glasove umetnikov prihodnosti. S tem bo neusmiljeno poteptala svoje predhodnike pri zadovoljevanju svoje konstruktivne funkcije ustvarjanja novega. Avantgarda, ukoreninjena v človeški naravi je tista, ki omogoča umetnosti preživetje »vsake katastrofe, vsakega razpada, vsakega propada«. <sup>39</sup>

*Prevedel Ernest Ženko*

---

<sup>39</sup> Groys, »The Other Gaze«, str. 79.

## KAJ STORITI Z AVANTGARDO? ALI: KAJ OSTAJA OD DEVETNAJSTEGA STOLETJA V UMETNOSTI DVAJSETEGA STOLETJA?

Thierry de Duve

Dovolite mi, da vam že takoj podam navidezno nesmiselen odgovor na drugo vprašanje, ki ga vsebuje moj naslov: kar ostaja od devetnajstega stoletja v umetnosti dvajsetega stoletja, je *umetnost na splošno*. Kaj naj pomeni *umetnost na splošno*? Izhajal bom iz tega, kar sem pred nekaj časa napisal za zadnjo stran ovitka knjige *Au nom de l'art*, ki je knjiga, ki beleži teoretični vpliv Duchampove iznajdbe ready-madea na estetiko:

»Nikoli se ne bi smeli prenehati čuditi dejstvu – ali prenehati skrbeti glede njega – dejstvu, ki danes velja za popolnoma legitimno, da je vsak lahko umetnik ne da bi bil slikar ali pisatelj, glasbenik, kipar, filmar itd. Ali je modernost izumila *umetnost na splošno*?«<sup>1</sup>

Čeprav ne več povsem brez smisla, zveni sedaj moja trditev, da *umetnost na splošno* ni le izum modernosti, ampak bolj specifično to, kar je ostalo od devetnajstega stoletja v umetnosti dvajsetega, povsem nesmiselno. Mar ne bi *umetnost na splošno* prej bila odgovor na vprašanje: kaj ostaja od umetnosti dvajsetega stoletja ob zori enaindvajstega? Da, to je pravilno. *Umetnost na splošno* je v veliki meri Duchampova zapuščina. Na tej točki moja trditev ni nič več ne brez smisla in ne absurdna, temveč je postala zelo nejasna. Preden lahko to stvar bolje osvetlimo, moramo izločiti neko široko sprejeto prepričanje. Pogosto, zelo pogosto se misli, da je *umetnost na splošno* nova, postduchampovska umetniška kategorija, ki vsebuje dela, ki niso ne slikarstvo, ne kiparstvo, ne glasba, ne film, itd., temveč preprosto umetnost, umetnost v ednini. Konceptualna umetnost bi bila njena prva izvedba po Duchampu. Z iznajdbo ready-madea naj bi Duchamp ustvaril novo umetniško zvrst, ločeno od sli-

<sup>1</sup> Thierry de Duve, *Au nom de l'art*, Minit, Pariz 1989.

karstva, kiparstva in vseh ostalih umetnosti ter nov lik, namreč umetnika na splošno. Tisti, ki to verjamejo, zagrešijo klasično napačno razlago, da namreč krivijo – oziroma v tem primeru častijo – sla zaradi vsebine sporočila, ki ga je prinesel. V mojem prispevku želim popraviti to napačno razlago. Duchamp ni niti avtor niti izumitelj *umetnosti na splošno*. Je tisti, ki nam je prinesel vest o tem, da ta obstaja. Saj *umetnost na splošno* ni medij, ne zvrst, in ne stil, temveč je stanje, v katerem smo – stanje, ki ga je razkril prihod ready-madea – in ki je zato temu predhodno. *Umetnost na splošno* se ne prišteje k tradicionalnim medijem kot sta slikarstvo ali kiparstvo; ne razlikuje se od tradicionalnih žanrov kot sta krajinarska slika ali akt; ne predstavlja stilistične kategorije, ki bi jo lahko prepoznali prek neke skupne značilnosti, kot na primer »izme«, ki jih je bilo v dvajsetem stoletju v izobilju. Nasprotno, slikarstvo in kiparstvo, krajinarstvo in akt ter vsi »izmi« dvajsetega stoletja so del *umetnosti na splošno*, saj *umetnost na splošno* ničesar ne izključuje. Zares, izraz pomeni, da je sedaj tehnično mogoče in institucionalno legitimno izdelovati umetnost iz česarkoli in vsega. *Umetnost na splošno* je ime, bi lahko trdili, novo ime, ki nadomešča star generični izraz »upodabljavača umetnost« z reorganizacijo, ki je bila vzpostavljena takoj po Duchampovem rastočem ugledu v šestdesetih letih, ko so pop, minimalistična in konceptualna umetnost potrdili sprejetost ready-madea. Nedvomno je minilo kar nekaj časa, da je vest prišla do nas, saj je prvi javni pojav ready-madea zabeležen leta 1917. To, o čemer ta vest govori, pa je precej starejše – še starejše, kot bomo videli, od devetnajstega stoletja. Nanaša se na rojstvo avantgarde, kar pa me pripelje k prvemu vprašanju v mojem naslovu: kaj storiti z avantgardo? Aktualno vprašanje, zelo potrebno in težko vprašanje, ki je naslovljeno na vse nas umetnike, umetnostne zgodovinarje in ljubitelje sodobne umetnosti, saj se zdi, da je natanko enako stanje *umetnosti na splošno*, v katerem se nahajamo danes, povzročilo razočaranje nad avantgardo. *V redu, meja ni več: če sta lopata za sneg in pisoar lahko umetnost, je lahko umetnost karkoli. Pa kaj? Avantgarda je umetnikom nekoč obljubljala neskončno svobodo; ta svoboda pa je sedaj postala njihova ječa.* V članku, ki je v Franciji sprožil divjo kampanjo proti sodobni umetnosti in zapuščini avantgarde, je pred približno desetimi leti novinar Jean-Francis Held imel povedati tole:

»Neprestano siljeni, da prehitvajo sami sebe, se najboljši sodobni umetniki zaletavajo v betonsko steno v kateri ni nobenih vrat. ... Biti ironičen je lahko. Resnica pa je, da je situacija patetična. ... Zakaj naj bi bili današnji ustvarjalci bolj povprečni kot včerajšnji? Ni njihovo pomanjkanje talenta tisto, ki jih obsoja na golo besedičenje, temveč iztrošenost zgodovinskega potovanja, ki je šlo svojo pot.«<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Jean-Francis Held, »Les Impostures«, *L'Événement du jeudi*, 18.–24. junij 1992.

In Held po pričakovanju zaključi z dvema opazkama: 1. »Zaradi pomanjkanja sodobnega smo obsojeni na preteklo.« 2. »Videli smo cesarjeva nova oblačila. Edina avantgardna drža, ki nam še preostane je to, da jo razglasimo.« No, zakaj pa ne bi prijeli Helda za besedo? Razglasimo, da smo, ko je lahko umetnost narejena iz česarkoli, zares videli cesarjeva nova oblačila, saj to pomeni, da je kdorkoli lahko umetnik. In priznajmo, da smo obsojeni na preteklost, kar vsaj za umetnostnega zgodovinarja ni nujno strašen položaj – še toliko manj strašen je, bi lahko trdil, če razume svojo nalogo kot dolžnost reinterpretirati preteklost tako, da pokaže, da ostaja prihodnost široko odprta in to navkljub videzu o nasprotnem. Vse bo sedaj odvisno od njegove interpretacije cesarjevih novih oblačil, z drugimi besedami vesti, ki jo je prinesel Duchamp. Torej, vse je lahko umetnost, vsak je lahko umetnik. Za koga je to slaba in za koga dobra novica? In, najprej, ali je novica tako nova? Že leta 1846 je Balzacov lik v *Človeški komediji* z enako drznostjo v isti sapi izrekel besede »n'importe quoi« (karkoli) « in »avantgarda«:

»Vse se je zarotilo k temu, da nam pomaga. Tako so vsi tisti, ki pomi-lujejo ljudi in se prepirajo o vprašanju proletariata in plač, ali pišejo proti jezuitom, ali jih skrbi izboljšanje česarkoli – komunisti, humanitarci, filantropi ... razumete – vsi ti ljudje so naša avantgarda. Medtem ko mi zbiramo smodnik, pletejo oni vžigalno vrstico, ki jo bo vžgala iskra okoliščin.«<sup>3</sup>

Ton razprave je določen. To je ton revolucionarne retorike. Če vam je bolj kot Balzacova všeč retorika Victorja Hugoja, ki je lirično povezana z velikimi misleci razsvetljenstva, poslušajte kaj pravi leta 1862 v *Nesrečnikih*:

»Enciklopedisti, z Diderotom na čelu, fiziokrati, s Turgotom na čelu, filozofi, z Voltairom na čelu, utopisti z Rousseaujem na čelu, so štiri posvečene legije. Njim dolgujemo neizmerno napredovanje človeštva k luči. To so štiri predstraže človeškega rodu, ki korakajo proti štirim tečajem napredka, Diderot naproti lepoti, Turgot naproti koristnemu, Voltaire naproti resnici, Rousseau naproti pravici.«<sup>4</sup>

Victor Hugo privzame uporabo besede avantgarda na način saintsimono-  
novcev. Pesnikovim »štirim posvečenim legijam« ustrezajo pri Saint-Simonu

<sup>3</sup> Honoré de Balzac, *La comédie humaine v: Œuvres complètes*, zv. XI, Club de l'honnête homme, Pariz 1956, str. 561.

<sup>4</sup> Victor Hugo, *Nesrečniki*, II. del (prev. Silvester Škerl), Državna založba Slovenije, Ljubljana 1957, str. 285.

umetniki, znanstveniki in industrijalci, ki jim je zaupana naloga, da povedejo človeštvo k napredku, svobodi in sreči in to prek projekta socialistične in centralizirane države. »V tem velikem podvigu bodo umetniki, ljudje domišljije, začeli marš,« pravi Saint-Simon leta 1825 v *De l'organisation sociale*, ter doda:

»Zlato dobo bodo vzeli iz preteklosti in jo ponudili kot darilo prihodnjim rodovom, oni bodo pripravili družbo do tega, da bo strastno zasedovalo vzpon svoje dobrobiti; in oni bodo to storili s tem, da bodo predstavili podobo novega obilja, s tem, da bodo vsakega člana družbe pripeljali do zavesti, da si bo kmalu vsak delil užitke, ki so bili doslej privilegij majhnega razreda; oni bodo opevali blagoslove civilizacije in za doseganje svojega cilja bodo uporabili vsa sredstva umetnosti, zgovornosti, pesništva, slikarstva, glasbe; z eno besedo, razvili bodo pesniški vidik novega sistema.«<sup>5</sup>

Spoznovati pričenjamo za koga bo, ko pride čas, dobra novica to, da je vsak lahko umetnik: za tiste, v korist katerih bodo umetniki medtem »razvili pesniški vidik novega sistema«. Množice so tiste, na katere se v nepodpisanem dialogu *L'artiste, le savant et l'industriel* iz leta 1825, ki so ga pogostokrat pripisovali Saint-Simonu, obrača Olinde Rodrigues:

»Mi, umetniki, bomo služili kot vaša avantgarda; moč umetnosti je resnično najneposrednejša in najhitrejša. Imamo vsakovrstna orožja: kadar hočemo širiti nove ideje med ljudmi, jih vklešemo v marmor ali naslikamo na platno; razširjamo jih s pomočjo pesništva in glasbe. [...] Obračamo se na človekovo domišljijo in občutke; zato moramo doseči najbolj živopisno in odločno akcijo; in če se danes zdi, da ne igramo nikakršne vloge ali da je ta vloga v najboljšem primeru drugotna, potem je to rezultat tega, da umetnosti pograšajo skupno usmeritev in občo idejo, ki sta bistveni za njihovo energijo in uspeh.«<sup>6</sup>

Gonilo, ki je skupno vsem umetnostim in skupna ideja. Ali je to ideja umetnosti v ednini? Umetnosti na splošno? Še ena navedba, tokrat iz Gabriela Désiréja Laverdanta, učenca Charlesa Fourierja, iz besedila *De la mission de l'art et du rôle des artistes* iz leta 1845:

<sup>5</sup> *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, zv. X, Otto Zeller, Aalen 1964, str. 137.

<sup>6</sup> Olinde Rodrigues, »*L'artiste, le savant et l'industriel*« v *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles*, Galerie de Bossange Père, Pariz 1825. Ponatisnjeno v: *Oeuvres de Saint-Simon et d'Enfantin*, zv. X, str. 210–211.

»Umetnost [pozor, gre za umetnost v ednini], izraz družbe, sporoča v svoji največji vzvišenosti najnaprednejše družbene težnje; je znanilka in pokazateljica. Da bi lahko vedeli, če umetnost z dostojanstvom izpolnjuje svojo vlogo pobudnika, če je umetnik zares avantgarden, moramo vedeti, kam gre človeštvo in kakšna je usoda naše vrste.«<sup>7</sup>

Na tej točki morda mislite, da razumete v kakšnem smislu sem dejal, da je *umetnost na splošno* odgovor na vprašanje: kaj ostaja od devetnajstega stoletja v umetnosti dvajsetega? Kar ostaja – ali naj rečemo je ostalo? – je ideološki, je revolucionarni program umetniške avantgarde kot kopja emancipiranega človeštva. Imenujmo ta program avantgardizem. Umetnikom avantgarde je dodelil nalogo, da tlakujejo pot temu človeštvu, katerega ustvarjalnost (po marksistično: delovna sila) bo osvobojena do te mere, da se bo za vsakega moškega ali žensko na svetu lahko dejalo, da je umetnik. Morda ste tudi uganili zakaj sem ravnokar okleval med sedanjikom in preteklikom. Kar je ostalo od devetnajstega stoletja v umetnosti dvajsetega stoletja v zgoraj navedenem pomenu, nikakor ni to, kar je ostalo od umetnosti dvajsetega stoletja ob zori enaindvajsetega stoletja, razen če verjamete, da nam je sel Duchamp prinesel dobro novico, da smo vsi postali umetniki, ker je bila naša ustvarjalnost končno spuščena s povodca. Toda tega po vsej verjetnosti ne verjamete. Obstaja možnost, da se strinjate z Jean-Francisom Heldom, da »smo videli cesarjeva nova oblačila«. Če se strinjate z njim tudi v tem, da je »edina avantgardna drža, ki nam še preostane to, da jo razglasimo«, potem je razočaranje nad revolucionarnim programom avantgarde ali obup nad avantgardizmom vse, kar preostane. In če mislite, da si z vami delim ta občutek, se ne motite povsem, s tem da pozabljate, da ni nič obupanega v odnosu umetnostnega zgodovinarja, ki razume svojo nalogo kot dolžnost reinterpretacije preteklosti, da bi pokazal, da prihodnost ostaja široko odprta. In moja reinterpretacija se še sploh ni dobro začela. Lahko se začne tudi z nesmiselnostjo Laverdantove trditve v zgornji navedbi. Medtem ko Saint-Simon in saintsimonovci dodelijo umetnikom nesorazmerno *politično* nalogo, ko od njih zahtevajo, da dajo družbi »skupen zagon in splošno idejo«, dodeli Laverdant vrh tega enako nesorazmerno nalogo, toda *interpretativno*, vsem tistim – tudi današnjim umetnostnim zgodovinarjem – ki bi želeli razložiti, zagovarjati ali opravičiti umetnost, ki si resnično zasluži, da se imenuje avantgarda, ko trdi, da moramo »zato, da bi vedeli ..., če je umetnik zares avantgarden vedeti, kam gre človeštvo in kakšna je usoda naše vrste«. Jean-Francis Held ima prav, ko govori o »iztrošenosti

<sup>7</sup> Gabriel Désiré Laverdant, *De la mission de l'art et du rôle des artistes* (Salon 1845), Aux Bureaux de la Phalange, Pariz 1845, str. 4.

zgodovinskega potovanja, ki je šlo svojo pot«. Najmanj, kar lahko rečemo, je, da človeštvo ni ubralo poti, ki so jo predvidevale vse te fantastične utopične razprave. Lahko, da ima prav tudi, ko ugotavlja, da je položaj sodobnih umetnikov patetičen, ker so dediči teh razprav. Toda v kolikšni meri so takšni dediči? Do te mere, da etika umetnika je in je vedno bila, ne odreči se upanju v boljši svet. Nobene potrebe ni, da bi tako željo imenovali avantgardizem. Toda glede na to, da noben umetnik, ki je vreden svojega imena, celo najbolj politično predan, ne dela pod neposrednimi in determinističnimi zahtevami ideologije, sodobni umetniki niso dediči avantgardizma. So dediči avantgarde, kar pa niti slučajno ni ista stvar. Umetniki ustvarjajo estetično. Njihove estetične odločitve, ne pa ideološka embalaža so tiste, ki morajo voditi zgodovinarjeve interpretacije. Da bi vedeli, »če je umetnik zares avantgarden«, ni potrebno »vedeti, kam gre človeštvo in kakšna je usoda naše vrste«. Dovolj je, da zaupamo naši estetski presoji in tistim, ki so zapisani zakonodajalstvu, ki je v stopetdesetih letih, ki nas ločijo od Laverdanta, podelila oznako »avantgarden« nekaterim umetnikom, ne pa drugim. Vsi vemo katerim. Ne mislim, da Manetova umetnost karkoli dolguje retoriki Balzaca, Hugoja, Saint-Simona ali Fourierja. Tako kot ne dolguje, pred Manetom, umetnost Géricaulta, Delacroixa, Daumierja ali Milleta; celo Courbetova ne, navkljub neposredni bližini Proudhona. Kot tudi ne, po Manetu, umetnost Seurata ali Pissarroja, navkljub temu, da sta bila simpatizerja anarhistov, da sploh ne omenjamo Cézanna ali Matissa. Pa vseeno so oni tisti, ki so izstrelili slikarsko avantgardo v orbito; oni so tisti, ki so prisilili svoje naslednike, da so jih upoštevali; oni so tisti, katerih rod je še vedno prisoten v najboljši sodobni umetnosti. Šele s prihodom italijanskega futurizma je bila najprej s strani Marinettija ter nato s strani futurističnih zgodovinarjev, ki so mislili, da jim je filter razprave služil za dober navdih pri razlaganju del, ponujena avantgardistična razprava zato, da bi opravičila futuristična dela. Vendar pa golo dejstvo, da so dela razlagali na tak način, kaže na njihovo šibkost. Ena od ironij zgodovine je, da so nekateri iskali v futurističnem gibanju, ki mu ni uspelo proizvesti velikih del, model za razlago in legitimacijo avantgarde, ki so ga številni umetnostni zgodovinarji in kritiki lahkomišelnostno projicirali navzgor in navzdol po zgodovini, in to pogosto na dela povsem drugačnega kalibra. Druga ironija zgodovine je, da je učenje umetnosti dvajsetega stoletja še vedno pogosto obremenjeno z odvisnostjo od avantgardistične retorike. Takorekoč na vseh univerzah in umetnostnih šolah, ki jih poznam, je poučevanje zgodovine moderne umetnosti nerodno ločeno od poučevanja umetnosti starejših obdobj, učitelji pa, ki so zadržani za moderno umetnost, očitno zagovarjajo vrednote, ki nasprotujejo onim, ki jih zagovarjajo njihovi kolegi. Razlog je v tem, da so argumenti, s katerimi skušajo vpeljati svoje študente v razumevanje in ljubezen do moderne



umetnosti, skoz in skoz kontaminirani z avantgardistično retoriko: zavračanje preteklosti, oboževanje novega, vera v napredek in linearni čas tvorijo futuristično sestavino te retorike; dogmatizem, didaktizem, vera v organsko povezovalno umetnosti in revolucionarne politike, antielitizem, za katerega se na koncu vedno izkaže, da je vrhunec elitizma, tvorijo utopično sestavino; negativnost, destrukcija ali dekonstrukcija, nihilizem, dialektično protislovje in samoreferencialnost tvorijo antitradicionalistično sestavino te retorike. Kako lahko potem zahtevate, da študentje umetnosti razumejo – ne da bi postali cinični – da je avantgarda njihova tradicija, tradicija, ki jo morajo spoznati, da bi jo lahko dosegli? In kako lahko zahtevate od študentov umetnostne zgodovine, izmed katerih nekateri postanejo kustosi v muzejih in restavratorji, da razumejo, da je avantgarda resnično nadaljevanje tradicije? Ne želim zmanjševati prekinitev v tradiciji, prav nasprotno. Imenovati umetnost vulgaren pisoar, ki ga niti ni ustvaril umetnik, je brez dvoma najbolj radikalna prekinitev tradicije, ki si jo lahko zamislimo. Toda prosim ne pozabite, kaj sem, ne da bi to razložil, trdil na začetku mojega besedila: Duchamp je zgolj sel. Naj ga krivimo ali slavimo, vsakič ga napačno razumemo, če mu pripisujemo odgovornost za vsebino sporočila. Kakšno je že bilo? Umetnost je lahko karkoli. In za sporočilom je še tole: kdorkoli je lahko umetnik. Sporočilo ostaja odprto za interpretacijo. Navedki, ki sem jih citiral iz Balzaca, Victorja Hugoja, Saint-Simona, Laverdanta, itd. nas vodijo naravnost – toda ne k Marcelu Duchampu, temveč k Josephu Beuysu, ki je o Duchampu izjavil:

»Kritiziram ga, ker je v trenutku, ko bi lahko razvil teorijo na osnovi dela, ki ga je dosegel, molčal. In jaz sem tisti, ki danes razvija teorijo, ki bi jo lahko razvil on.«<sup>8</sup> [...] Ta predmet (pisoar) je namestil v muzej in opazil, da ga premikanje z enega prostora na drugega spremeni v umetnost. Ni pa mu uspelo jasno in preprosto ugotoviti, da je vsak človek umetnik.«<sup>9</sup>

Ubogi Beuys, neverjetni Beuys. On je, sam po sebi, rep avantgardnega kometa, ki uničuje samega sebe na temnem nebu razočarane romantike, je zadnji velikih utopistov, ki so od razsvetljenstva podedovali sanje spremeniti družbo prek umetnosti. Lahko bi podpisal citate, ki sem jih vzel iz Balzaca, Victorja Hugoja, Saint-Simona in Laverdanta, le da so bili vsi ti avtorji Francozi, Beuys pa je bil Nmec. Njegova lastna tradicija ima korenine v nemški različici avantgardistične utopije, to je, v interpretaciji – moral bi reči napačni

<sup>8</sup> Joseph Beuys, »Entretien avec Bernard Lamarche-Vadel«, *Canal*, št. 58–59 (zima 1984–85), str. 7.

<sup>9</sup> Joseph Beuys, »Entretien avec Irmeline Lebeer«, *Cahiers du Musée national d'art moderne*, št. 4, 1980, str. 179.

razlagi – Kanta s strani prvih romantikov: bratov Schlegel in Schillerja, čigar pisma *O estetski vzgoji človeka* skoraj z besedo za besedo napovedujejo Beuysa, Schellinga in seveda Novalisa, prvega avtorja, ki je oznanil, da je vsak človek umetnik. Toda Beuys ni nikoli razumel Duchampovega molka. Kritiziral je Duchampa, ker ta iz ready-madea ni potegnil pravega zaključka in mu ni uspelo videti, da je tisto, kar je imel za zaključek, v bistvu stanje. Za Beuysa je »vsak človek je umetnik« pomenilo: vsak ima možnost biti umetnik, saj je vsakemu človeškemu bitju podeljena ustvarjalnost in ustvarjalnost je človeška sposobnost *par excellence*. Za Duchampa pa je to pomenilo: vsak človek je lahko umetnik, saj ni nikogar več, ki bi mu to lahko prepovedal. Oblast, ki ji je bila podeljena moč ločevanja med zrnji in plevelom, s tem mislim na umetnost, ki je lahko karkoli, se je zrušila. Beuysova utopija se je že izvršila in zaradi tega to nikoli ni bila utopija.

Ne bom odločil namesto vas ali je to dobra ali slaba novica. V vsakem primeru sestavlja jedro tega, kar sem na začetku imenoval *umetnost na splošno*. Da zaključim, mi dovolite, da orišem grobo zgodovinsko razlago tega prihoda, ki ne dolguje ničesar avantgardistični razpravi ter da svojo razlago okrepi z nekaj teoretičnimi premisleki. V vsaki civilizaciji, ki se je lahko domislilo, umetniški poklic spoštuje konvencije. Te konvencije so tehnična in estetska pravila, ki dajejo vsebino profesionalnemu znanju njihovega ceha in ki so predmet pogajanja s tistim delom družbe, ki jih ohranja in naroča. Umetniška tradicija je stabilna tedaj, kadar se umetniki elegantno podredijo okusu svojih pokroviteljev in kadar slednji gojijo spoštovanje do umetnikov – z drugimi besedami, ko so umetniške konvencije tisto, kar bi vse konvencije morale biti: sporazum, to je, tih ali izrecno podpisan dogovor dveh strank, ki se poznata in ki vesta, kdo sta in kaj želita. Avantgarda je rojena – je lahko rojena, se zagotovo rodi – ko ti pogoji več ne obstajajo. Stvari so se zgodile v dveh korakih. 1. Avantgarda se začne, ko nihče več ne ve, koga umetnost nagovarja. 2. Avantgarda je vsiljena, ko nihče več tudi ne ve, kdo je legitimno umetnik. Prvi korak je dolga inkubacijska doba, ki se začne proti koncu sedemnajstega stoletja in doseže svoj višek leta 1863 z *Salon des refusés*. Drugi korak se pospešeno zgodi v kasnejših letih in se izoblikuje v času okrog ustanovitve *Salon des Indépendants*, leta 1884. Svoj zgodovinski pomen razkrije leta 1917 s primerom Richarda Muttta, prve javne predstavitve enega izmed Duchampovih ready-mades.

Ni bilo naključje, da je bila slikarska avantgarda rojena v Franciji med pričkanji okrog Salona, saj je le Francija izumila to nenavadno institucijo, ki ji nikjer drugje ni enake. Sam po sebi Salon ne bi bil tako opazna institucija, če ne bi pognal iz *Académie royale de peinture et de sculpture*, ki je bila ustanovljena leta 1648 in je imela navidezen monopol nad izobraževanjem umetnikov ter njihovim dostopom do poklica. Izvorno Salon ni bil zamišljen

kot javen: preprosto je omogočal skupno srečanje akademikov in jim nudil možnost, da v tekmovalnem duhu drug drugemu pokažejo svoja dela. Toda kmalu je postal odprt za javnost, v bistvu že leta 1763, in od takrat dalje je bila v francosko umetniško krajino postavljena tempirana bomba. Naenkrat so bila dela živečih umetnikov, ki jih je izbrala žirija plemičev, ki jih je pooblastila Akademija, podvržena sodbi množice, ljudi, vsem skupaj. Javnost se je zgrinjala v Salon – in tu je bila tempirana bomba – v številu, ki je eksponentno naraščalo. Diderot je leta 1765 govoril o 20.000 obiskovalcih Salona. Za leto 1783 so ocene, odvisno od vira, nihale med 100.000 in 600.000 obiskovalci. Število obiskovalcev Salona je bilo leta 1831 ocenjeno na milijon, številko, ki je preseгла celotno število prebivalcev Pariza. Udeležba se je pozneje rahlo zmanjšala, a je še vedno ostala zelo visoka do osemdesetih let devetnajstega stoletja, ko se je začela širiti na različne konkurenčne salone, ki so se pojavili ob napovedih končnega propada Akademije. Že od začetka je bila osupljiva mešanica družbenih slojev v Salonu in do sredine devetnajstega stoletja, ko je bila rojena avantgarda, je bil dostop do Salona za vse in za vsakogar, ne glede na družbeni sloj, izvršeno dejstvo. »Videl sem meščane, delavce in celo kmete,« je dejal Zola. V Franciji ni bilo enega samega slikarja, ki ga, zavedajoč se, da je njegova kariera odvisna od uspeha v Salonu, ni prevzelo to alarmantno vprašanje: za koga slika?

Kaj se zgodi s konvencijami njihovega poklica, ko slikarji razstavljajo v pogojih, kjer imajo brez razlike opraviti z vsakim in vsakomer? Da bi to lahko zapopadli, moramo postaviti poudarek na konvencijo kot na sporazum in ne kot tehnično-estetsko pravilo. Če so partnerji v sporazumu nedoločni, bo sporazum negotov in to ne bo odgovornost umetnikov. Odgovorni so le za to, da so del nekega časa in mu pripadajo ter zlasti, da razumejo, da vsaka prelomljena slikarska konvencija nakazuje sporazum prelomljen z eno strujo javnosti in istočasno nastopa kot zahteva po novem sporazumu, ki bi bil po možnosti naslovljen na drugo strujo javnosti. Vsi slikarji se morajo spopasti z nedoločljivim občinstvom Salona; nihče ne more upati, da bo lahko ves čas ugajal vsem ljudem; vsi slikajo z anonimno množico nepredvidljivih odzivov, ki jim gleda čez rame. Slikarji občutijo protislovna pričakovanja te množice kot estetske zaželenosti, okuse in predsodke, ki k njim pridejo od drugih; toda izkusijo jih s čopičem v roki in pred slikarskim platnom. Umetniki tako na estetičen način, s svojo občutljivostjo ter prek posredovanja tehničnih pritiskov svojega poklica zaznajo potrebo po sklenitvi sporazuma z naslovljencem, ki ni določen ter ga cepijo družbeni konflikti. Tako je torej estetski pritisk njegovih tehničnih omejitev tisti, ki povzroči, da umetnik vreden svojega imena sprejme ali prelomi konvencijo, se pravi sporazum. Nasprotno pa umetnik prav pod pritiskom avtoritete veljavnega sporazuma v danem segmentu

družbe, ki mu nasprotuje želja po drugem sporazumu z drugo strujo družbe, ali sprejme ali estetsko preseže tehnično omejitve. S tem, ko prelomijo s konvencijo (s pravilom), avantgardni umetniki izzovejo javnost, da upošteva dejstvo, da je konvencija (sporazum) s tem, ko je nejasna, v praksi že prelomljena in jo je potrebno od primera do primera ponovno izpogajati. Nasprotno pa avantgardni umetniki s tem, ko prelomijo s konvencijo (s sporazumom), iz konvencij (pravil) svojega poklica naredijo estetsko areno za pogajanje. Modernistični ali avantgardni slikar izpostavi onega, na katerega naslovi svoje delo, izzivu ponovnega pogajanja glede tehničnih in estetskih konvencij medija in to tako, da pristane na prelomljeno ali opuščeno konvencijo. Z drugimi besedami, okoli prelomljenega sporazuma vzpostavi nov sporazum. Raje kot da bi pozval svojo javnost, da potrdi kvaliteto njegovega slikarstva v okviru obstoječih konvencij, ki v kateremkoli trenutku v zgodovini določajo kaj naj bi bilo slikarstvo, jo modernistični ali avantgardni slikar pozove, da oblikuje svojo estetsko sodbo tako, da ta vpliva na same te konvencije. Podpisati in zapečatiti sporazum o sporazumu. Ta zahteva nima drugega načina, da se izrazi, kot lastno transgresijo. Žirija ima mandat Akademije, da predstavlja profesionalne slikarje v očeh javnosti in da slednji pokaže s konvencijami že določeno področje znotraj katerega je vabljen, da izrazi svoje ocenjevanje. Zadošča, da se žirija izogne preizkusu, pred katerega je postavljena, ko stoji pred delom, ki sega onkraj obstoječih konvencij, da bi bila soočena z naslednjo dilemo: njen estetski odziv nič več ne more biti oblikovan kot sodba okusa (ta slika je lepa ali grda, dobra ali slaba, ali nekje vmes ipd.), pač pa privzame obliko »ali-ali« (to je ali ni slika).

Leta 1874 je Manet predložil Salonu štiri svoje slike. Dve izmed njih sta bili zavrženi. Mallarmé se je postavil Manetu v bran v članku, kjer je zapisal:

»Žirija, ki ji je nejasni glas slikarjev podelil odgovornost, da izmed slik, ki so predstavljene v okvirih, izbere tiste, ki resnično obstajajo kot slike, zato, da bi nam jih lahko postavili na ogled, ni mogla povedati nič drugega kot: to je slika, ali tisto ni slika.«<sup>10</sup>

Mallarmé se je dobro zavedal, da se največji zmazki povzdignejo do naziva slike, če so »predstavljeni v okviru« in priznal žiriji le eno pravico, to je, da jih loči od »tistih, ki resnično obstajajo kot slike, zato da nam jih lahko postavijo na ogled.« Ločitev je izid estetske sodbe, četudi mejne, take, ki izjavi, da ustre-

<sup>10</sup> Stéphane Mallarmé, »Le jury de peinture pour 1874 et Manet«, *La renaissance*, 12. april 1874, navedeno v: Pierre Courthion (ur.), *Manet raconté par lui-même et par ses amis*, zv. I, P. Cailler, Genève 1953, str. 168.

za minimalnim pogojem sprejemljivosti. Naj se žirija tedaj, ko je ločevanje že opravljeno, umakne; naj se vzdrži kakršnekoli sodbe okusa, ki sega prek tega osnovnega podpisa sporazuma. Zdaj je odvisno od obiskovalcev Salona, da odločijo katere izmed teh slik, ki *resnično* obstajajo kot slike, so *dobre*. Žirija je odgovorna zgolj za to, da potegne nominalno mejo med »to je slika« in »to ni slika« – z drugimi besedami med umetnostjo slikarstva, ki jo določa spoštovanje zadostnega števila konvencij, ki ji dajejo njeno mesto v množstvu upodabljaljivih umetnosti ter vsem drugim, tj. ne-umetnostjo v ednini, ki je lahko karkoli. Prepričan sem, da ste spoznali, da je Duchamp prav iz tega preostanka, iz te ogromne nikogaršnje zemlje, kasneje izvlekel svoje ready-mades, in zagotovil, da niso spoštovali nobenih, res strogo nobenih konvencij, ki bi lahko omogočile, da bi se jih prepoznalo kot slike ali celo kot dele skulpture. Toda do te točke še nismo prišli. Mallarmé je prišel do teh opažanj enajst let po tem, ko je *Déjeuner sur l'herbe* (pa ne le *Déjeuner* – tudi veliko zelo povprečnih slik) bil s strani žirije označen s »to ni slika« in »to je slika« s strani ... nikogar drugega kot Napoleona III., ki morda ni bil avtoriteta na področju umetnosti, toda vseeno, bil je vladar. Dejansko so pod njegovim pokroviteljstvom leta 1863 odprli *Salon des refusés*. Protesti izrinjenih umetnikov so dosegli celo njegova ušesa. Ker je imel drugo delo kot pa igrati razsodnika (nikoli pa ni zamudil priložnosti za malo demagogije), si je umil roke nad prepiri Akademije in točno nasproti uradnega Salona odprl paviljon, kjer so se množice morale zadovoljiti s tistimi deli, ki so bila zavrnjena. Kar se je zgodilo potem, je zgodovina. Nihče se ne spomni Salona leta 1863, toda *Salon des refusés* se še vedno sonči v slavi Maneta, navkljub avtoriteti Napoleona III. Slednjemu pa vseeno dolgujemo odkritje nove paradigmatične formule za mejno estetsko presojo: ali-ali, ki loči slikarstvo od ne-umetnosti. Enajst let kasneje se je Mallarmé v svojem ugovoru zoper napol zavrnjenega Maneta preprosto poslužil nove formule. Zadeve so se nato pospešile. Razstava impresionistov pri Nadarju istega leta, ki so ji sledile »alternativne« možnosti razstavljanja za novo generacijo umetnikov, ki so preprosto odklonili, da bi se pojavili na Salonu, vzpon tega, kar sta Harrison in Cynthia White imenovala sistem »trgovca z umetninami in kritika«<sup>11</sup>, rastoče nezadovoljstvo med umetniki nad absurdno nepremakljivo žirijo Salona, popolni polom zadnjega Salona, ki je potekal pod pokroviteljstvom Akademije lepih umetnosti leta 1880, umik leta 1881 vladnih oblasti iz organizacije Salona ter nadomestitev Akademije z Društvom francoskih umetnikov, vse te zadeve so vzpodbudile umetnike, ki so bili leta 1884 izločeni iz Salona, da so družno nastopili proti tako imenovanemu Društvu, imeli aprila

<sup>11</sup> Harrison in Cynthia White, *Canvases and Careers, Institutional Change in the French Painting World*, The University of Chicago Press, Chicago 1993.

svoj lastni *Salon des Indépendants*, in končno ustanovili junija *Société des artistes indépendants*, ki se ga je lahko udeležil vsak, ne da bi bil podvržen žiriji. To je trenutek, ko se izkristalizira drugi korak, o katerem sem govoril, trenutek, ko se avantgarda vsili kot edina ustrezna strategija za preživetje tradicije. Ne le, da nihče več ne ve koga umetnost naslavlja, nihče tudi več ne ve kdo je legitim umetnik. Podrla se je legitimizirajoča avtoriteta.

Končno vstopi sel. Leta 1917 je francoski umetnik, ki je dve leti živel v New Yorku – in je bil tam bolj slaven kot v svoji lastni državi, ker je na razstavi Armory Show pokazal sliko v kubističnem stilu, ki jo je krasil naslov *Akt, ki se spušča po stopnicah*, ki so ga njegovi kubistični prijatelji ocenili kot heretičnega – na prvi razstavi, ki jo je organiziralo Društvo neodvisnih umetnikov, žiriji za sprejem slik za razstavo (ki ji ni predsedoval nihče drug kot on sam) pod psevdonimom Richard Mutt diskretno predložil skromen moški pisoar. Dodati je treba, da je Društvo neodvisnih umetnikov, ki je bilo ustanovljeno šest mesecev prej, na pobudo istega francoskega umetnika – seveda Marcela Duchampa – oblikovalo svoja pravila po vzoru francoskega *Société des artistes indépendants*. Enak moto kot v Parizu so privzeli tudi v New Yorku: »Nič žirije, nič nagrad,« »*Ni récompense ni jury*«. Žirija za sprejem slik na razstavo tako ni imela nobene moči cenzure in ji ni bilo treba dajati svoje estetske sodbe. Vsak, ki je prevzel svojo člansko izkaznico društva (za skromno vsoto šestih dolarjev), je imel pravico na razstavi pokazati dve svoji deli, pravico, ki jo je skrivnostni Richard Mutt uporabil – ali zlorabil – da je podvrgel odobravanju newyorškega občinstva stvar, ki ji nihče ali nič ni bilo nikoli pripravljeno podeliti vzvišen status umetniškega dela: pisoar! Nespodoben pisoar, ki je kljub temu, da je bil imenitno nov in nerabljen, simbolično zaudarjal po urinu in seksu, in čeprav naslovljen *Fontana* ter neopazno podpisan in datiran, kot ponavadi umetniška dela so, brezsravno razkazoval svoj družbeni izvor. Vulgarna stvar potegnjena iz »česarkoli«. Stvar je bila na skrivaj in hitro umaknjena pred razstavo in newyorško občinstvo ni bilo poklicano, da bi izreklo svojo sodbo, kar pa ji ni preprečilo, da je v knjigah umetnostne zgodovine dosegla status eksemplarične ikone nove kategorije ne-umetnosti, odete v oporečni prestiž avantgardnega diskurza. Z drugimi besedami, sel je bil zamenjan z avtorjem sporočila in ne-umetnost je postala za kar nekaj časa negativno ime *umetnosti* na splošno.

Upam, da mi je uspelo vsaj malo razgaliti pisoar, in s pisoarjem množico ostalih kanoničnih del negativnosti avantgardizma. To ne pomeni, da sem želel iz avantgarde vzeti vso negativnost ali da sem želel pisoar odrešiti tradicije razumljene kot neprekinjene kontinuitete ali družbenega sporazuma. V tradiciji avantgarde ni nič neprekinjenega in sporazumnega. Kar sem želel storiti, je izbrisati hipoteko, ki jo je avantgardizem položil na avantgardo sedaj, ko

je več kot očitno, da je revolucionarni retoriki in emancipatoričnim obljubam avantgardizma spodletelo in so porodile nepredvidene pošasti. Upam, da mi je uspelo tudi pokazati, v kakšnem smislu je bila *umetnost na splošno* odgovor na vprašanje: kaj ostaja od umetnosti devetnajstega stoletja v umetnosti dvajsetega stoletja? Strategija ready-madea osvetli postduchampovski umetniški svet le toliko, kolikor pomaga razumeti umetniški svet pred Duchampom. To, kar je Duchamp kot umetnik spoznal leta 1917, je razumel Mallarmé kot kritik že leta 1874. Čeprav je vest rabila nekaj časa, da nas je dosegla, je tisto, kar priznanje ready-madea v šestdesetih letih v osnovi pomeni to, da je postduchampovski umetniški svet, z drugimi besedami stanje, ki sem ga imenoval *umetnost na splošno*, jasno izražen predduchampovski umetniški svet. In končno tudi upam, da sem vam dal bežen vpogled v to, zakaj se je Beuysova utopija že zgodila in zakaj to nikoli ni bila utopija. Beuys je bil prepričan, da kadar lahko naredimo umetnost iz česarkoli, to pomeni, da je vsakdo potencialni umetnik. Duchampov nauk pa je, da je res prav nasprotno: ko je vsak lahko umetnik, je prišel čas, da pokažemo, da lahko iz česarkoli napravimo umetnost. Je to dobra ali slaba novica? Dejal bi, da je opozorilo. Sodobne umetnike opominja, da je dandanes zelo lahko napraviti nekaj, kar je umetnost in izredno težko narediti umetnost, ki je po svoji kvaliteti na ravni avantgardne tradicije. In umetnostnim zgodovinarjem določi nalogo reinterpretacije in veliko odgovornost prenašanja tradicije. Časov, ko se je tradicija prenašala z mojstra na učenca, že dolgo ni več. Že dolgo tudi ni več časov, ko je bilo prenašanje taktirke zaupano monopolu Akademije. Taktirka je sedaj v rokah umetnostnih zgodovinarjev, še posebno takrat, ko poučujejo bodoče umetnike. Gonilna sila mojega prizadevanja, da bi našel razlago avantgarde, ki bi zaobšla avantgardizem, je bilo najprej iskanje zgodovinske resnice, toda ne zgolj to: to je bilo tudi prepričanje, da bi morali kot umetnostni zgodovinarji pomagati našim učencem, da se ubranijo pesmi siren, pa naj gre za utopijo ali razočaranje.

*Prevedla Eva Erjavec*





# KRITIČNI POSTOPKI: MODERNIZEM, AVANTGARDA, NEOAVANTGARDA IN PROTOKONCEPTUALIZEM

Miško Šuvakovič

*Uvodni problemi: dogodek – koncept, teorija, tekst ali/in delo*

Modernizme XX. stoletja lahko prikažemo z različnimi interpretativnimi modeli historizacije. Modeli historizacije peljejo od greenbergovskega cilj-nonaravnanege, historičnega in esencialističnega modernizma, preko kuh-novsko-artlanguagevskega katastrofičnega in revolucionarnega<sup>1</sup> modela menjave umetniških paradigem, do popolnoma razpršenih in anarhičnih postmodernističnih pojmovanj postzgodovine,<sup>2</sup> metastazirajočega eklekticizma,<sup>3</sup> večregistrske arhivistike,<sup>4</sup> medijske odtujenosti skozi taktike neekspresivnosti,<sup>5</sup> ahistorične teorije umetnosti znotraj študija kulture, določene z indeksacijami preseka elitne in popularne umetnosti in kulture,<sup>6</sup> itd ... itd ... Interpretativne modele-zemljevide indeksiranih konfrontacij lahko, po drugi strani, konstruiramo znotraj velike in raztelesene modernistične paradigme po drugi svetovni vojni. Na primer:

---

<sup>1</sup> Charles Harrison, »Introduction«, v: *Art&Language – Text zum Phänomen Kunst und Sprache*, DuMont international, Köln 1972, str. 14.

<sup>2</sup> Arthur Danto, *After the End of Art – Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton New York 1997.

<sup>3</sup> Achille Bonito Oliva, *Avantguardia Transavantguardia*, Electa, Milan 1982.

<sup>4</sup> Brian Wallis (ur.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, The New Museum of Contemporary Art, New York 1986.

<sup>5</sup> Germano Celant, *Unexpressionism – Art Beyond the Contemporary*, Rizzoli, New York 1988.

<sup>6</sup> Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991. [Prim. slov. prev. izbora tekstov: Fredric Jameson, *Postmodernizem*, Analecta, Ljubljana 2001, druga izdaja.]

1. hladnovojne konfrontacije<sup>7</sup> blokovskih kultur, tj. angažiranega in partijsko orientiranega umetniškega ustvarjanja na Vzhodu in avtonomnega, individualistično orientiranega, modernističnega ustvarjanja, izmenjave in recepcije umetnosti na Zahodu;

2. razlikovanje (a) modelov elitnih, avtonomnih in umetniških produkcij znotraj visokega modernizma, v nasprotju do (b) neoavantgardnih kritičnih, alternativnih in subverzivnih produkcij v umetnosti in kulturi, in (c) medijske proizvodnje zabave v popularni umetnosti in kulturi;

3. vzpostavljanje množične totalizirajoče industrije popularne zabave poznega kapitalizma, v kateri prihaja do dekonstrukcije napetosti med visoko in elitno kulturo z arbitrarnimi preobrazbami umetnosti v popularno kulturo in s tematiziranjem množične kulture skozi visoko umetnost.

Odnos zgodovine in aktualnosti, bolj formalno povedano: diahronije in sinhronije, je dan nasprotujočim naracijam, ki govorijo o *bistvenosti* te ali one *plati-identitete* umetnosti, oziroma, te ali one *plati-identitete* teorije. Zato je bistveno izhodiščno stališče: da ne obstaja ena sama koherentna in integracijska zgodovina XX. stoletja, temveč govorimo o množici konkurentnih interpretativnih naracij, ki jih imenujemo zgodovine oziroma jih imamo za zgodovino. Danes pravi in resni problem zgodovinske analize in interpretacije ni vzpostavitve konsistentne in hegemonistične integracijske *podobe* zgodovinskih nizov dogodkov, temveč izvajanje, dekonstruiranje, identificiranje in interpretacija množice konkurentnih zgodovinskih naracij in, še zlasti, načina izvajanja reference od naracije k dogodkom umetnosti in od dogodkov umetnosti k naracijam v teorijah kulture. To pomeni, da so problematizirane večsmerne interpretativne poteze s premikom od diskurzivnih identifikacij k nediskurzivnim področjem. S tem se ne spremeni samo status umetniškega dela (slike, kipa) v tekst, temveč tudi status slikarja in kiparja v status umetnika kot avtorja.

Večina umetniških del iz različnih obdobjev je bila določena s fenomenološkimi, konceptualnimi in teoretskimi vidiki, toda šele določena dela so eksplicitno in prikazno [pokazno] problematizirala razmerje fenomenološkega, konceptualnega in teoretskega v produkciji, prezentaciji in recepciji umetniškega dela. Toda šele v XX. stoletju so se slikarji in kiparji, ki postajajo *umetniki*, kar pomeni avtorji, ki delujejo med različnimi umetniškimi in kulturnimi disciplinami, začeli ukvarjati z vprašanji fenomena, koncepta in teorije kot bistvenim avtoreflektirajočim problemom vsakega posamičnega umetniškega

---

<sup>7</sup> Catherine David, Jean-François Chevrier (ur.), *Politics/Poetics* (Documenta X – the book), Cantz, Ostfildern-Ruit 1997; in Laura Hoptman, Tomáš Pospiszyl (ur.), *Primary Documents – A Source Book for Eastern and Central European Art since the 1950s*, The MOMA, New York 2002.

dejanja ali produkta v odnosu do aktualne ali historične paradigme umetnosti. Duchampovo ukvarjanje<sup>8</sup> z intelektualno orientiranim slikarstvom<sup>9</sup> in pred-označujočim *ready-madeom* v prvih desetletjih XX. stoletja kaže na prehod s taktike *mimesisa* oziroma *izraza* kot ustvarjalnega dejanja na avantgardistične kritične taktike intelektualnega, kar pomeni, konceptualnega<sup>10</sup> obravnavanja umetniškega učinkovanja [činjenje] in delovanja v specifičnih kontekstih (svetovih, institucijah) umetnosti, kulture in družbe. Ob tem začne delo v trenutku, ko prikaznost konceptualizacije dela postaja bistvenejša od *fenomenalizacije*, tj. videza, dela, funkcionirati tudi kot neka vrsta potencialnega vizualnega, objektnega, prostorskega ali behaviorističnega *teksta*. Umetniško delo v nekem trenutku preneha biti sam, zaključen ali zaprt *primerek*, tj. ustvarjena oblika. Umetniško delo postaja zapleteno izvajanje (*performing*) proizvodnje, izmenjave in porabe razmerja fenomenov, konceptov in teorij kot zapletenih večmedijskih tekstov v specifičnih zgodovinskih in kulturnih kontekstih (svetovih umetnosti in kulture). Umetniško delo je zato *tekstualni dogodek*, ki stabilizira ali destabilizira kontekstualno situacijo, se pravi funkcijo umetniškega dela. Zato z izrazom proto-konceptualizmi poimenujemo popolnoma heterogena, pogosto nedoločena in odprta *polja* praktičnih in konceptualnih transformacij pojavnosti, statusa in funkcije umetniškega delovanja in dela v paradigmah modernizma z začetka druge polovice XX. stoletja. Različni *navzkrižni*<sup>11</sup> proto-konceptualizmi – od avantgardnega Duchampa, prek neoavantgardnega Kleina, Manzoniya, skupine Zero, Cagea, Johnsa, Rauschenberga, gibanja OHO, skupine Gorgona, Mangelosa, Radovanovića, Kaprowa, Warhola, Richterja ali Reinhardta, pa do postminimalizma Mela Bochnerja in Solla LeWitta – so različne prakse izvajanja konceptualnega obravnavanja statusa in funkcije umetniškega in kulturnega delovanja. V protokonceptualizmih raziskujemo naslednji odnos: umetnik-delo-kontekst-družba.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Thierry de Duve, *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1993.

<sup>9</sup> Marcel Duchamp, »The Great Trouble with Art in This Country« (1946), v: Marchand du Sel (ur.), *The Essential Writings of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, London 1975, str. 123–126.

<sup>10</sup> Sylvère Lotringer v »Doing Theory« pokaže na to, da so Duchampovi razlogi za opustitev umetniškega ustvarjanja konceptualni, ne pa teoretični; v: Sylvère Lotringer, Sande Cohen (ur.), *French Theory in America*, Routledge, New York 2001, str. 127.

<sup>11</sup> Pojem *navzkrižje* (*différend*) po Jean-Françoisu Lyotardu, »Glosar«, v: Jean-François Lyotard, *Raskol*, IK Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci 1991, str. 5. [V srbsčini Lyotardov pojem *différend* prevajajo z izrazom »raskol«. Prim. slov. prev: Jean-François Lyotard, *Navzkrižje*, prevod opombe in spremna beseda Jelica Šimič-Riha, Založba ZRC, Ljubljana 2003. Op. prev.]

<sup>12</sup> Uredniški uvodnik: »Umetnost, družba/tekst«, *Problemi-Razprave*, XIII, 3–5, Ljubljana 1975, str. 1–10.

*Neoavantgarde in proto-konceptualizmi*

Z izrazom neoavantgarda<sup>13</sup> poimenujemo ekscesne, eksperimentalne in emancipatorične umetniške prakse, ki so nastale:

1. kot rekonstrukcije, reciklaže ali revitalizacije specifičnih praks zgodovinskih avantgard, še zlasti dada in konstruktivizma;

2. kot konkretne, toda marginalno pozicionirane realizacije velikih modernističnih utopij in avantgardnih tehnoloških, emancipatorskih, političnih in umetniških *utopij*; in

3. kot vzpostavljanje avtentičnih kritičnih, ekscesnih, eksperimentalnih in emancipatornih umetniških praks v hladnovojni klimi prevladujočega visokega modernizma.

Zgodovinske avantgarde<sup>14</sup> so se razvijale od konca XIX. stoletja do poznih tridesetih let XX. stoletja. Zanje je značilno ekscesno, eksperimentalno in inovatorsko umetniško delo [rad] v buržoazni industrijski družbi. Zgodovinske avantgarde so po eni strani predhodnica ali gonilna paradigma vzpostavljanja modernistične kulture, po drugi strani pa kritika tradicionalizacije modernizma znotraj buržoazne zmerne in stabilne modernosti, a tudi kanonizirane avtonomije umetnosti. Nasprotno, neoavantgarde nimajo več statusa predhodnice ali pobudniške paradigme v razmerju do moderne, temveč imajo značaj korektivne, alternativne, kritiške ali subverzivne prakse znotraj dominantnega visokega modernizma pozne- in postindustrijske družbe. Zato paradigem neoavantgarde ne moremo preprosto izenačiti z *avantgarde* iz druge roke,<sup>15</sup> temveč jih je *treba* interpretativno preizprašati kot izvajanja različnih kritiških, emancipatoričnih, ustvarjalnih, proizvodnih ali behaviorističnih možnosti v umetnosti in kulturi visokega hegemonnega modernizma. Nekateri neoavantgardni pojavi v svojem začetku neposredno reinterpretirajo in reciklirajo prakse zgodovinskih avantgard, na primer, zgodnji neokonstruktivizem (Nicolas Schöffer ali Victor Vasarely). Nekatere druge avantgarde začenjajo v sami kritični aktualnosti dominacij in hegemonije visokega modernizma, na primer, umetnost po *informelu*, ameriška neodada, *fluxus*, *hopening* in proto-konceptualizmi. Toda tisto, kar neko umetniško prakso ali neko delo na očiten način identificira kot neoavantgardno, je kritični odnos do tedaj aktualne visokomodernistične pozno- ali postindustrijske kulture in

<sup>13</sup> Hal Foster, »Who's Afraid of the Neo-Avant-Garde?«, v: *The Return of the Real*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1996, str. 1–33.

<sup>14</sup> Paul Wood (ur.), *The Challenge of the Avant-Garde*, Yale University Press, New Haven 1999.

<sup>15</sup> Piter Birger, *Teorija avangarde*, Narodna knjiga, Beograd 1998, str. 91. [Prim. Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1974.]

njenih hierarhičnih modelov strukturacije kulturnih avtonomnih identitet, statusov, funkcij in pozicij umetniške prakse.

Proto-konceptualizmi so različni primeri ali pojavi v heterogenem polju neoavantgard. Proto-konceptualizme imenujemo tiste umetniške prakse, pri katerih prihaja do kritike in subverzije koncepta in fenomena narativne verbalne, vizualne, akustične ali behavioristične produkcije funkcije in učinkov avtonomnega visokoestetiziranega umetniškega dela. Z drugimi besedami povedano, prihaja do premestitve zainteresiranosti s funkcij pomensko-posredniških učinkov umetniškega verbalnega, vizualnega, akustičnega ali behaviorističnega teksta na funkcije materialne sestave in učinkovanja teksta in pozicije teksta v kulturnem kontekstu. To pomeni, da je prišlo do premika od znaka kot komunikacijskega zastopnika v funkcioniranju mimetičnih in ekspresivnih potencialnosti dela k pojavnosti odigravanja *označevalskih praks*, ki ne morejo biti verbalizirane v vseh svojih aspektih. V trenutku, ko pride do destrukcije koncepta narativne komunikacijske mimetične ali ekspresivne funkcije dela, tj. funkcije dela, ki reprezentira možno *verbalno zgodbo* ali *stanje* duha, se zastavi vprašanje o legitimnosti umetniškega dejanja, to je, o meta-odnosih koncepta in fenomena dela v odnosu do sveta umetnosti, kulture in družbe. S tem se vzpostavi pojmovanje avtorefleksivne ali, nekoliko kasneje, metaumetniške prakse kot prakse izvajanja (*performing*) v intertekstualnem polju nasproti tradicionalno kanonizirani modernistični praksi avtentičnega ustvarjanja kot prikazovanja ali kot izražanja ljudske resnice, biti ali ... Prišlo je do obrata od prezentiranja eksistencialne resnice človeškega bitja skozi umetnost do prezentiranja konceptualne, politične, institucionalne, itd. ... potencialnosti subjekta v procesu konkretnega mikro- ali makro-družbenega vedénja.

#### *Avtorefleksija kot kritični aspekt protokonceptualističnih taktik*

Vsako umetniško delo *govori* ali čutno kaže, kako je ustvarjeno, proizvedeno ali izvajano oziroma kako učinkuje v konkretnem zgodovinskem in geografskem svetu. Toda šele z nekaterimi umetniškimi deli se postopek formuliranja in funkcioniranja dela konceptualno-morfološko predoča kot bistvena prikazna [pokazna] funkcija in učinek dela. Vprašanje avtorefleksije je vprašanje specifične konceptualno-poudarjene *vsebine*, s katero se predočajo procedure in protokoli izvajanja in funkcioniranja dela v specifičnem kontekstu. Avtorefleksija je usmerjen način predstavljanja [prikazivanja] ali ogledovanja behavioristično-konceptualne izdelave\* konkretne slike, kipa, instalacije, fo-

---

\* [Ko avtor v svojem tekstu razlikuje »umetniško delo« od »umetničnega rada« in pod

tografije, performansa ali teksta. Postopek ustvarjanja umetniškega dela in načina, na katerega funkcionira (deluje, izmenjuje, rabi, prejema, identificira) v specifičnih kontekstih, se pokaže kot avtorefleksija. Tzvetan Todorov je koncept avtorefleksije opisal na naslednji način:

Umetnost dvajsetega stoletja je odkrila to vsakdanjo lastnost umetnosti: delo pripoveduje o lastnem ustvarjanju, tisto, kar neko platno podaja, je to, kako je narejeno; tekst, kako je napisan.<sup>16</sup>

Koncept avtorefleksije ni koherenten, kar pomeni, da se v različnih delih daje poudarek na različne možnosti avtorefleksivnega prikazovanja:

- a. pojavnost dela prikazuje konstitutivni ali morfološki ali topološki videz v trenutku prisotnosti dela – na primer, slika *Feld aus sechs sich durchdringenden* Maxa Billa iz leta 1966–67 ne prikazuje nič drugega razen tega, da je konstrukcija obarvanih površin, izpeljanih po formalno izbranem konceptu rastra, ali pa Manzonijsve slike iz serije *Achrome* iz let 1958–59, ki prikazujejo videz/topologijo površine kot same prisotnosti materialne površine – v obeh primerih površina slike ni *izvor* piktoralne metafore, temveč prikazovanje dobesedno same materialno-obarvane površine tu in sedaj v trenutku gledanja;
- b. pojavnost dela razkriva sledi procesa/dogajanja ustvarjanja dela – Pollockova slika *Number 1* iz leta 1949, na primer, kaže sledi-trajektorije dejanja razprševanja (*dripping*) barve po površini platna kot mesta slikarjeve telesne eksistence, Kleinova slika *ANT 85* iz leta 1960 pa kaže modre sledi odtiskovanja golih ženskih teles po površini platna med javnim spektaklom – na temelju obeh slik je mogoče približno rekonstruirati slikarjevo vedênje med izvajanjem dela;
- c. pojavnost dela je proces, tj. prehod od dela kot statičnega primerka v proces kot eksistencialno ali behavioristično izvajanje – na primer, izvajanje in dokumentiranje procesa slikanja kot prezentacije akta ustvarjanja (Picasso), slikarjeve eksistence (Pollock, 1950), izraza vi-

---

prvim izrazom razume umetniško delo kot končni izdelek, medtem ko z drugim izrazom, tj. izrazom »umetnički rad«, meri bolj na proces, postopek (tj. umetnikovo fizično aktivnost) izdelave, obdelave, tvorjenja bodočega umetniškega dela, ju prevajamo – da bi ohranili to pomensko razliko, ki bi se z ekvivalentnim slovenskim izrazom »delo« za oba termina izgubila – bodisi z izrazom »izdelava« (»rad«, »umetnički rad«) bodisi z izrazom »delo« (»umetniško delo«). Na tistih mestih, kjer bi bil izraz »izdelava« morda preveč specifičen, preveč določujoč, smo »rad« prevajali z »delo« in izraz »rad« navedli v oglatih oklepajih. Op. prev.]

<sup>16</sup> Katarin Mile, »Konceptualna umetnost kao semiotika umetnosti«, *Polja*, št. 156, Novi Sad 1972, str. 11.

- talne notranje moči (Mathieu, 1957), dandy in mačo behavioralnosti umetnika (Klein, 1960), skladateljevega pragmatičnega vedënja kot umetnika izvajalca (Cage, 1961), ironičnega destruiranja mitologizacije umetnikove vitalne, mačo ali metafizične izjemnosti (Manzoni, 1961, ali Oldenburg, 1961), trivialnih vsakdanjih oblik vedënja (Acconci, Oppenheim, pozna 60. in zgodnja 70. leta);
- d. čutna pojavnost dela je proces, izpeljan skozi procedure, s katerimi se razvija in, metaforično rečeno, *transcendirata delo*, tj. prenaša čutnost dela do konceptualne ali teoretske predočitve – Cageova poetična, teoretska, politična in religiozna predavanja (od 60-tih do 90-tih let), Flintova teoretska, politična in ekonomska predavanja (60-ta leta), Beuysova šamanistična predavanja kot kiparsko umetniško delo (70-ta leta);
- e. pojavnost dela demonstrativno kaže potencialnosti funkcij dela v odnosu do subjekta umetnika, subjektivnosti opazovalca, okvirjev multikulture, kateri umetnik pripada, okvirjev širše kulture in družbe – teoretski teksti, razstavljeni kot inicialni vzorci v sprožanju teoretsko-behaviorističnih vedënj umetnika in publike (teksti in instalacije konceptualnih umetnikov Josepha Kosutha, Victorja Burgina, skupine Art&Language, skupine KôD).

V vsakem od teh primerov gre za redefinicije statusa umetniškega dela od primerka v proces in dogodek. Proces in dogodek se prezentirata s pomeni, vrednostmi in funkcijami umetniškega dela na mestu pričakovanja pojavitve primerka. Status umetniškega dela, kanoniziranega kot prvostopenjska pojavnost (slika, kip), se redefiniira, s prikazovanjem procesa in dogodka realizacije umetniškega dela, v drugostopenjsko konceptualno potencialnost. Stališče, da delo ali končni rezultat niso bistveni, temveč je bistveno eksistencialno dejanje, izkustvo in zavest, temelji na prepričanju, da je umetnost raziskovanje bodisi način življenja bodisi igra, delo samo pa eno od pomožnih trenutnih *instrumentov* raziskovanja, življenja ali igre. Wittgenstein je svoj *Tractatus* zaključil z besedami, da njegovi stavki nudijo pojasnitev s tem, da jih bo tisti, ki ga je razumel, na kraju spoznal za nesmiselne, ko se bo skozi njih – na njih – povzpел iz njih.<sup>17</sup> Stališče, da je treba problem, inspiracijo in nalogo umetniškega dela eksistencialno in behavioralno premagati in predočiti, ne pa preobraziti v proizvod, je značilno. V tem smislu je Argan pisal o razvoju mo-

<sup>17</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, IP Veselin Masleša, Sarajevo 1987, str. 189. [Pričujoč del avtorjevega teksta, ki se nanaša na Wittgensteina, je usklajen s slovenskim prevodom: Ludwig Wittgenstein, *Logično filozofski traktat*, prevedel Frane Jerman, Mladinska knjiga, Ljubljana 1976, str. 167. Op. prev.]

derne umetnosti v smeri raziskovanja.<sup>18</sup> Rezultata po Arganu ni treba doseči ali pa morda ni omembe vreden oziroma je presežen v samem trenutku, ko ga imamo za doseženega, tj. proces se verificira sam po sebi kot model mišljenja, izdelovanja ali, z eno samo besedo rečeno, vedènja. Germano Celant v razpravi o *revni umetnosti* in njeni postobjektni karakterizaciji utemeljuje, da so umetnikova dejanja (performansi, akcije) zavestne identifikacije realnosti, akcije in mišljenja skozi nenehno verificiranje umetnikovega mentalnega in fizičnega obstoja. S tem, ko avtor postaja izključni protagonist dogodka, integrirajoč se z aktualnostjo skozi neposredni razvoj v času in prostoru, se postavi v središče med idejo in materijo.<sup>19</sup> Ne glede na to, ali je neposredno ali posredno ekspliciran, postaja proces določujoč, saj se delo skozi njega razvija materialno, tehnično, fenomenološko in konceptualno. Proces realizacije izdelovanja je dinamična osnova, na kateri se delo formira in razvija, presega meje ali jih utemeljuje. Pollock je govoril, da ustvarja delo kakor naravo, Warhol pa je, nasprotno od Pollocka, pisal, da dela kakor stroj.<sup>20</sup> Proces je verifikacija dela, njegovo transcendiranje navadnega materialnega objekta v izjemni objekt izjemnega umetniškega dejanja. Koncept *mojstrovine* se iz domene vrednotenja izjemnega primerka (slike, kipa) premakne v domeno vrednotenja izjemno sublimnega, herojskega ali mitičnega dejanja/geste ali vedènja umetnika. Delo nima vrednosti po tem, ker je *pravi primerek*, temveč po tem, ker je nastalo na izjemen način, ker ga je ustvaril izjemni subjekt. Toda izjemni subjekt je *hipoteza*, ki nastaja iz konceptualizacije in kanonizacije Courbertovega revolucionarnega angažmaja, Van Goghove norosti, pionirske moči Pollockove kvaziritualne geste ali iz absurdnega bičanja površine slike/objekta v Gattinovich informelnih delih. Avtorefleksna analiza funkcij umetniškega izdelovanja se kaže na dva načina:

- a) umetniško izdelovanje ali neki potencialni proces je analogen *simptomu*, tj. razkriva mehanizme, ki vladajo delu, ga usmerjajo, nakazujejo in utrjujejo njegove pomene in vrednosti, in
- b) umetniško delo kaže, kako se spreminjajo pomeni dela, a da se pri spremembah funkcij izdelovanja ne spreminja fenomenologija (pojavnost, videz, morfologija) samega primerka.

<sup>18</sup> Giulio Carlo Argan, »Umjetnost kao istraživanje«, v: *Nova tendencija 3*, Galerija suvremene umetnosti, Zagreb 1965, str. 15–17.

<sup>19</sup> Germano Celant v: Ješa Denegri, »Germano Celant i problem akritičke kritike«, *Izraz*, št. 4–5, Sarajevo 1972, str. 381.

<sup>20</sup> Brian Wallis, »Telling Stories: A Fictional Approach to Artists' Writings«, v: *Blasted Allegories – An Anthology of Writings by Contemporary Artists*, The MIT Press, Cambridge Mass. 1987, str. xi.



V obeh primerih je umetniško delo blizu eksperimentalni situaciji, v kateri se simulirajo in demonstrirajo zapletene pomenske, aksiološke, psihološke in socialne dimenzije sveta umetnosti. Delo je postavljeno kot prvostopenjska situacija (simptom, vzorec, eksperiment), zato da bi se učinki prvostopenjske situacije razkrili, pokazali in razložili na drugostopenjski ravni.

Koncepti in realizacije avtorefleksije se vzpostavljajo v razponu od formalnih shem predočevanja površinskih vizualnih morfologij nekega primerka, na primer Pollockove ali Menzonijeve slike. Nadalje, koncept in realizacije avtorefleksije se vzpostavljajo prek prikaznih modelov videza in pomena primerka v instrumente dogodka v umetnosti in kulturi, na primer različni primeri performans arta (Duchamp, Beuys). In, končno, taktike avtorefleksije postanejo instrumenti konceptualizacije večpomenskega in večregistrskega umetniškega dela, na primer delo [rad] Laurie Anderson s sistemom rock glasbe ali Orlan z bio-politično-medicinskimi institucijami poznega kapitalizma. Avtorefleksivno večpomensko in večregistrsko delo se pojavlja kot *zemljevid* poti nekega zapletenega in heterogenega postopka, ki se korak za korakom razkriva v percepciji pojavnosti in branju pomena v ralacijah do drugih pomenov in pojavnosti kulture. Umetniško delo je kot delo producirano na osnovi drugih del umetnosti, ki so citirana, montirana in uvajana z uporabo različnih in raznovrstnih poetičnih ali dizajnerskih ali organizacijskih procedur. Avtorefleksivno umetniško delo ne *govori* o samem procesu realizacije, temveč o označevalski strukturi potencialnih, aktualnih in zbranih intertekstualnih i intersocialnih relacij, ki predhodijo in uokvirjajo proces realizacije in mišljenja v in o procesu realizacije.

V umetnosti dvajsetega stoletja se je vprašanje avtorefleksije najpogosteje reševalo skozi tri značilne avtorefleksivne pristope: (a) poetični, (b) metodološko-avtokritični in (c) proto-konceptualistični.

### *Poetična avtorefleksija*

Poetično pojmovanje avtorefleksije kaže, da je umetniško delo določeno in označeno z aspekti dejanskega subjekta (uma, duha, psihe, nezavednega), ki delu predhodijo in katere slednje izraža ter na katere se sklicuje. Poetično pojmovanje avtorefleksije je neposredna posledica pomenske in smiselne verifikacije abstraktnih umetniških del, ki ne referirajo na aktualna stanja stvari sveta ali katerih reprezentacije niso dane na konsistenten način, v soglasju z običajnim izkustvom ali z narativnim okvirjem. Poetično pojmovanje avtorefleksije je prav tako značilno za ekspresionistične in nadrealistične umetniške prakse. Abstraktna geometrijska slika, ekspresionistično gestualno deformira-

na figura, kaotične gestualne poteze avtomatske risbe ali nelogična in neempirična predstava prizora v fantastičnem slikarstvu ne morejo biti interpretirane s sklicevanjem na podobnost videza slike in videza izvirnika, na katerega referira, na zvezo videza dela in kanonizirane fikcije (zgodovinski dogodek, mitična zgodba, biblijski prizor), temveč se verificirajo s sklicevanjem na avto-refleksijo. Slika ali tekst ne prikazujeta aktualnega stanja stvari sveta, temveč sta izraz notranjega stanja subjekta (na primer po Kandinskem<sup>21</sup>). Koncept *izraz* (ekspresija) se razlikuje od zamisli *predstavljanja* (*representation*) po tem, da prikazovanje temelji na pikturalni podobnosti, tj. ikonični zvezi ali rekonstrukciji variant videnega v svetlobi ambienta, izraz pa na zamisli pušča sled. Sled je lahko preostanek nekega dejanja, njegova indirektna posledica ali znak za dejanje.<sup>22</sup> Arbitrnost znakovne označitve sledi je bistvenejša od podobnosti ali pikturalne skladnosti z izvirnikom, na katerega referira. Koncept sledi se povezuje s tistimi aspekti, ki se ne morejo vizualno predstaviti, temveč se šele sekundarno lahko razumejo ali doživijo prek posrednih sugerirajočih modelov umetnikovega vedênja. Aspekti, ki se ne morejo direktno percipirati, so poimenovani kot notranja stanja in procesi subjekta. Ti se – v odvisnosti od aktualizirane teorije – določajo kot »notranja nujnost« (Kandinsky), »psihično« (Kuspit), »duhovno« (Ringbom), »podzavedno« (Jung), »nezavedno« (Freud, Lacan), »paranoično« (Dali), »shizofreno« (Deleuze in Guattari), itd.<sup>23</sup> Referentna relacija slike, ki ne predstavlja tudi notranjih stanj subjekta, se vzpostavlja v danem možnem svetu, v katerem se umetnik in opazovalec soudeležujeta skozi vzpostavljanje konvencij izrazov. Brez konvencije izrazov ne moremo ugotoviti konteksta in pomena sledi kot sledi izražanja. Način vzpostavljanja referentne relacije slike in notranjega stanja je bližje vzpostavljanju referentnih relacij teksta in sveta v književnosti, kot pa slike in sveta v predstavljajočem-kot-ikoničnem slikarstvu. Način je utemeljen na interventni relaciji, ki je vpeljana arbitrarno ali konvencionalno, ki – ko je enkrat vpeljana – postaja *naravno* ali *normalno* sprejemljiva in razumljiva. Omenjeni skok iz materialnosti slike v notranje, duh, nezavedno, psiho itd. je diskontinuiran. Potencialni in univerzalizirajoči razcep duha in materije se zapolnjuje z učinkom diskurzivnega dela, ni pa nujno, da so to vedno samo diskurzivni zaznamki.

<sup>21</sup> Wassily Kandinsky, »Concerning the Spiritual in Art«, v: Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–2000 – An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford 2003, str. 83–87.

<sup>22</sup> O problemu sledi in preostanka, glej: Jean-Luc Nancy, »Preostanek umetnosti«, prev. Valentina Hribar Sorčan, *Filozofski vestnik*, XXV, 1, Ljubljana 2004, str. 201–216.

<sup>23</sup> Primerjaj: Donald Kuspit, *Signs of Psyche in Modern and Postmodern Art*, Cambridge University Press, New York 1993; in Brian Massumi (ur.), *A Shock to Thought – Expression after Deleuze and Guattari*, Routledge, London 2002.

Oglejmo si primer avtomatske risbe in teksta v nadrealizmu. Izhodiščna konvencija avtomatske risbe ali teksta je, da se ti utemeljujejo na neusmerjenem in nekontroliranem risanju/pisanju, ki je sled izraza ali telesnega posega iz nezavednega. Da bi bila sled prepoznana kot učinek nezavednega, mora nezavedno ustrezati predpostavljenemu scenariju:

Breton je klasificiral sedem kategorij identifikacije: (1) kontraindikacije; (2) predstave, v katerih je eden od terminov skrit; (3) predstave, ki so vpeljane s pomočjo metafore, a ne funkcionirajo skladno z možnostmi, ki so sugerirane v metafori; (4) predstave, ki imajo značaj halucinacije; (5) predstave, ki z abstraktnim skrivajo konkretno; (6) predstave, ki vključujejo negacijo nekaterih elementarnih fizičnih lastnosti; in (7) predstave, ki izzovejo smeh.<sup>24</sup>

Opažamo paradoks med zahtevo po neusmerjenem in nekontroliranem čičkanju (risanju, pisanju) in predpisanimi kriteriji/kanoni identifikacije. Nakazani paradoks zlahka pokažemo tudi na primerih ekspresionističnih slik, v katerih se na primer umetnikova norost povezuje z deformacijo/izkrivljanjem oblik in figur na sliki oziroma z neobičajnim izvajanjem barvnih razmerij. Paradoks lahko razumemo trojno: (1) sprejme se tihi dogovor, ki povezuje neusmerjenost vizualne morfologije in kanoniziranost verbalne interpretacije, (2) pokaže se, da je to še en od paradoksov opazovanega gibanja (nadrealizma, ekspresionizma), z drugimi besedami povedano, paradoks poetične strukture sprejmemo za še enega od primerov paradoksnosti gibanja, na primer, nadrealizma, in (3) paradoks se kritično umesti, izkaže se, da so projektirane potencialne vezi slike in duha kvazivzročne oziroma da je ugotovljena korespondenca diskurzivni produkt sugestivne atmosfere za delo.

### *Metodološke-avtokritične funkcije avtorefleksije*

Metodološke-avtokritične funkcije avtorefleksije je razdelal Clement Greenberg v eseju »Modernist Painting« (1964). V tekstu so definirane in razložene osnove modernizma in njemu ustreznega slikarstva. Greenberg gradi sintetizirajoči uvid v ameriško slikarstvo visokega modernizma od abstraktnega ekspresionizma do postslikarske abstrakcije. Koncept modernizma izvira, po Greenbergu, iz Kantove vzpostavitve avtokritične tendence v filozofski

<sup>24</sup>Judi Freeman, »The Dada&Surrealist Word-Image and its Legacy«, *Art&Design*, London 1989, str. 23.

analizi. Značilna modernistična avtokritična *metoda* je izpeljana kot imanentna notranja analiza specifičnih in avtonomnih disciplin:

Menim, da je bistvo modernizma v tem, da uporablja značilne metode discipline, da bi kritiziral disciplino samo – ne da bi jo spodkopaval, temveč da bi jo utrdil znotraj svojega področja kompetence.<sup>25</sup>

Kriterij kompetence je določen z osredotočenostjo na avtorefleksivno spoznanje posebnosti discipline in njenih bistvenih in vsebinsko določujočih aspektov. Kompetentno delo [rad] določajo procedure, ki so specifične in imanentne za ustrezno specifično disciplino. Filozofska kompetenca se razlikuje od kompetence dela [rad] v znanosti ali umetnosti, kompetenca slikarstva pa se razlikuje od kompetence poezije, gledališke umetnosti, kiparstva ali filozofije:

Zato mora biti vsaka umetnost vzpostavljena kot *čista*. V svoji *čistosti* najdeva potrditev svojih kvalitativnih in svoje neodvisnosti. Čistost pomeni avto-definiranje, podvzetje avtokritike v umetnosti pa postaja v polnem pomenu besede avto-definiranje.<sup>26</sup>

Greenberg zatem navaja bistvene aspekte modernističnega abstraktnega slikarstva. Opozori na stališče, da realistična in iluzionistična umetnost prikriva *čisto* naravo medija. Nasprotno temu modernizem preusmerja pozornost na medij umetnosti in na bistvene lastnosti umetnosti. Avtokritična analiza medija umešča specifičnosti področja in meje medija. Avtokritična analiza slikarstva determinira področje in meje slikarstva kot specifične discipline. Ugotavljanje kompetenc slikarstva kot posebne umetniške discipline je avtokritično eliminiranje metod, aspektov in učinkov, ki niso značilni za slikarstvo in njemu imanentne tehnike. Bistveni in imanentni aspekt slikarstva je ploskovitost slike – s tem modernistično slikarstvo nudi odpor predstavljajočemu oziroma perspektivnemu modusu in po drugi strani pojmovanjem slike kot objekta. Greenberg poudarja, da spoznanje vsebinskih norm in konvencij slikarstva omejuje pogoje, pod katerimi se markirana površina preizkuša, doživlja in presoja<sup>27</sup> kot slika. Še preden se postavi za objekt pikturne umetnosti,

<sup>25</sup> Clement Greenberg, »Modernist Painting« (1960), v: Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–2002 – An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Oxford 2003, str. 774.

<sup>26</sup> Clement Greenberg, *ibid.*, str. 775.

<sup>27</sup> O okusu glej: Clement Greenberg, *Homemade Esthetics – Observations on Art and Taste*, Oxford University Press, Oxford 1999.

se v modernističnem slikarstvu *literarna tema* prevaja v optične, dvodimenzionalne označitve, z drugimi besedami, pride do potenciranja specifično slikarskih kvalitet. Avtokritična analiza specifične discipline je avtorefleksen proces razvijanja koherentnih, konceptualno in fenomenološko zaprtih sistemov, ki se izpopolnjujejo v smeri avtonomije in posebnosti posamičnih umetnosti. Nakazano metodološko pojmovanje je formalistično, kajti pomen umetniškega dela [rada] določa z internimi relacijami bistvenih aspektov medija in z njihovo direktno recepcijo. Je estetično-formalistično, kajti intence produkcije so usmerjene k estetskim učinkom, ne pa k spoznanju, komunikaciji, ideološkim funkcijam, itd. Spoznanje meja in narave medija, na primer slikarstva, je v funkciji doseganja estetskega učinka percepcije čiste pojavnosti pikturalne površine. Greenberg poudarja, da avtokritičnost modernističnega slikarstva ni teoretsko usmerjena oziroma da ni demonstracija teoretskih propozicij, temveč gre za spontan, podzavesten in individualen proces:

Ponavljam, modernistična umetnost ne ponuja teoretske demonstracije. Prej bi bilo treba reči, da vse teoretske možnosti spreobrne v empirične in na ta način nenamerno preizkuša relevantnost vseh teorij o umetnosti v odnosu do aktualne prakse in izkušnje umetnosti.<sup>28</sup>

Pri Greenbergu poudarjanje empiričnega nasproti teoretičnemu, funkcije spontanosti, podzavesti in individualnosti nima značaja avantgardnega preboja racionalističnih okvirjev kulture ali provokacije aktualnih vrednosti, niti vrnitve k izhodiščni primitivni svobodi divjaka in otroka. Gre za eno od možnih realizacij kantovske *brezinteresnosti* samega estetskega kot čutnega občutja. Za Greenberga *brezinteresnost* estetskega občutja pomeni *čistost* estetskega izkustva, *čistost* estetskega izkustva pa pomeni avtonomijo in zamejenost [začaurenost] estetskega občutja in izkustva v razmerju do drugih občutij, izkustev in spoznanj. Ko se nakazana veriga določitev uporabi na ustvarjanju umetniškega dela, tedaj se produkcija razkriva kot spontano, še ne konceptualizirano in teoretsko neusmerjeno izdelovanje s specifičnostmi umetniške produkcije, ki se empirično prečiščujejo v avtorefleksiji. Greenbergova teorija avtorefleksije ponuja učinkovito instrumentalno metodo in podporo konkretizacijam avtokritičnega prečiščevanja slikarskega medija, zlasti abstraktnega nereferečnega slikarstva. Poetični model avtorefleksije ni nujno vsebovan v samem delu. Avtorefleksivni podatki o mentalnem, duhovnem, psihičnem ali nezavednem so del diskurzivne, avtopoetične, verifikacije in nadgraditve

<sup>28</sup> Clement Greenberg, »Modernist Painting« (1960), v: Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–2002*, str. 778.

umetniškega dela. Gre za opozarjanje na zgodovino dela, pogoje njegovega nastanka in mesto porekla.

*Proto-konceptualne in konceptualne taktike avtorefleksije*

V nasprotju s poetičnim in avtokritično-metodološkim modelom avtorefleksije, je avtorefleksija v proto-konceptualni in konceptualni umetnosti postavljena kot določujoča taktika izvajanja umetniškega dela. V določenih primerih so izenačeni postopki izvajanja dela in funkcije dela – na primer pri Hansu Haackeju z regulizirajočim ekološkim delom *Condensation Cube* (1963–65) ali analizo političnega ozadja sistema umetnosti v delu *Solomon R. Guggenheim Museum Board of Trustees* (1974). V drugačnem primeru je delo ponujeno kot diskurzivno in konceptualno zastopanje postopkov graditve dela v razponu od formalne, prek pomenske do ideološke, mentalne ali spiritalne karakterizacije – tekst na primer kaže na čutno neprikazljiv dogodek v *Telepathic Piece* (1969) Roberta Barryja, Mel Bochner pa razvija arbitrarno analizo geometrije galerijskega prostora v *48 Standards (A)* (1969). V nekaterih naslednjih primerih se avtorefleksivna določitev procedur, ki predhodijo delu, pojavnosti dela in funkcijam dela, pokaže kot uvod v teoretski pristop analizi, razlagi in interpretaciji umetniške prakse – na primer *Hot Cold* skupine Art&Language (1967) ali *Alternate Map for Documenta (Based on Citation A)* (1972) ali *This Position* (1969) Victorja Burgina. Avtorefleksivni postopek je bil v proto-konceptualni umetnosti usmerjen na prezentacijo umetnikovega koncepta kot bistvenega aspekta oziroma okvirja ali jedra umetniškega dela. Na primer Manzoni jevo delo *Merda d'artista* (1961) nima zlahka čutno prepoznavnih umetniških odlik *umetniškega dela*, umetnikova namera razstavljanja lastnega konzerviranega iztrebka pridobi pomen šele skozi konceptualno kartiranje statusa umetnika kot ustvarjalca ali neustvarjalca v postinformelnem sistemu umetnosti. Z drugimi besedami, Manzoni razstavlja *svoj odpadek* kot industrijsko zapakiran artefakt. Zoperstavljajoč idealnosti eksistencializma v informelu, umetnik razstavlja sebe in svojo dramo na direkten materialen način liberalnega pragmatizma – na tržišču je vse blago. Manzoni jeva operacija postane razumljiva šele skozi razumevanje njegovega koncepta. V konceptualni umetnosti je avtorefleksni postopek dobil dve povezani funkciji: (a) funkcijo transformacije prvostopenjskega *umetniškega dela* v drugostopenjsko *umetniško izdelovanje*, pri čemer je referent drugostopenjskega umetniškega izdelovanja zapletenost pogojev, zamisli, procedur graditve ali izvajanja dela, in (b) funkcijo transformacije delovanja umetnika iz domene produkcije dela ali ustvarjanja/proizvajanja prvostopenjskih pojavnosti dela v domeno

konceptualne in teoretske analize, razlaganja in interpretacije. Vsebina dela [rada] postane način, na katerega je delo [rad] narejeno, tj. umetniško delo [rad] govori o načinu, na katerega je narejeno in prezentirano. Način, na katerega delo [rad] kaže način svojega nastajanja in prezentacije, se izkazuje skozi zahteve po minimalni racionalizaciji in s tem po demistifikaciji *misterija* ustvarjanja umetnosti. Zahteva po minimalni racionalizaciji, ki se uresničuje skozi vzpostavljanje koherentnosti umetnikovih intenc, procedure in dela, pridobi značilno kritično dimenzijo s tem, da izjemni akt ustvarjanja umesti v okvirje racionalizacije in ustrezne diskurzivne deskripcije. Kritični potencial proto-konceptualističnega avtorefleksivnega dela [rada] se povnanji v razkrivanju mistifikacij ali romantičnih shem, ki akt ustvarjanja umetnosti običajno zastopajo kot izjemno, junaško in sublimno dejanje *povnanjanja* nezavednega, intuitivnega, vizionarskega.

Avtorefleksija v proto-konceptualni umetnosti je transformirana skozi obrat od močnega središčnega subjekta-umetnika, ki avtokritično razvija svoje slikarsko delo [rad] na ravni empiričnega raziskovanja, k slikarju-avtorju, ki sebi dovoljuje korak naprej iz modernističnih kanonskih potencialnosti empirije v decentrirano, konceptualno orientirano *ohlajeno* gesto in obnašanje (Klein, Manzoni, Johns, Rauschenberg, Cage, Kaprow ali Warhol). Koncept avtorefleksije se zato dekonstruira s konceptualno problematizacijo močnega individuuma, središčnega subjekta, ki postopno začenja postavljati pod vprašaj netransparentno in navidezno samorazumljivo izrazno-junaško in konsistentno identiteto modernističnega slikarja/kiparja, napotevajoč na možne hipotetične pluralne konstrukcije transparentnega subjekta in subjektivnosti umetnika v specifičnem institucionalnem svetu umetnosti. Nakazana preobrazba pelje od *logocentričnega* slikarja, tj. subjekta-kot-izvora avtorefleksivnega razvijanja pikturalne forme v visokem modernizmu (Picasso, Pollock, Rothko, Newman ali Noland), do umetnika, ki konceptualno predoča svoje delo [rad], gesto ali vedênje s tem, da ga vpelje v polje diskurzivnih analiz, ki se bodo odprle k plavajočim tekstualnim obljubam teoretskega identificiranja, ne več subjekta umetnosti, temveč trenutnega umeščanja identitete umetnika v polju kulture. Zato *avtor*, ki ustvarja proto-konceptualistično umetniško delo, ni nič drugega kot *hipotetični subjekt*, kar pomeni, da avtorjevo ime služi temu, da se obeleži obstoj določene vrste diskurza, ki mora v dani kulturi dobiti določen status.<sup>29</sup> Ta status se dobi z izvajanjem (*performing*) kot inter-

<sup>29</sup> Michel Foucault, »What is an Author?« (1969), v: Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–2002 – An Anthology ...*, str. 949–953. [Prim. slov. prev: Michel Foucault, »Kaj je avtor?«, prevedla Vesna Maher, v: *Sodobna literarna teorija*, Temeljna dela, Krtina, Ljubljana 1995, str. 25–40. Op. prev.]

vencijo v specifičnem odnosu tekstov, ki omogočajo predočitev prehoda s strategije subjekta na strategijo identitete.<sup>30</sup> Proto-konceptualizem zato v svojih različnih in neprimerljivih variantah popolnoma paradokсно pripravlja teren za prehod s *taktik avtorefleksije* na *taktike intertekstualnosti*. Ta sprememba se dogaja v konkretnih zgodovinskih pogojih visokega modernizma<sup>31</sup> hladne vojne poznih 50-tih let in v emancipatoričnih in revolucionarnih<sup>32</sup> 60-tih letih, ko pride do konfrontacije dominantnih centrov in margin modernizma v polju soočenja elite in popularne umetnosti in kulture. Zato spremembe statusa umetniškega dela in statusa umetnika niso avtonomne transformacije v polju umetnosti, temveč so *dogodki* s širšimi, to pa pomeni političnimi, posledicami glede na kulturo in družbo.<sup>33</sup> Toda te spremembe niso pomenile na sebi in za sebe razumljivo ter direktno emancipacijo individuuma in družbe, temveč soočenje s kritično zapletenostjo materialnih mehanizmov produkcije, menjave in porabe *identitete* znotraj družbenih modelov realnosti. Marcusejeva in marcusejevska strategija osvobajanja, utemeljena na aktivističnem in populističnem projektu *nove občutljivosti*,<sup>34</sup> ni postala *odskočna deska* za umetnost 60-tih let; pravzaprav je morala kritična umetnost 60-tih let preiti s taktik nove senzibilnosti kot pobudnika revolucionarnega aktivizma na procedure analize in kritike materialnih institucij in označevalskih mrež modernistične družbe, to pa je tisto, kar je Althusser<sup>35</sup> postuliral v ključni tezi francoskega strukturalističnega materializma, da namreč ideologija interpelira individuume v subjekte. To pomeni, da družba je odnos materialnih institucij, skozi katere se individuum identificira v različnih vlogah subjekta.

Prevedla Dragana Kršić

<sup>30</sup> Moira Roth, Jonathan D. Katz, *Difference/Indifference – musings on postmodernism*, Marcel Duchamp and John Cage, G+B Arts International, Amsterdam 1998.

<sup>31</sup> Clement Greenberg, »After Abstract Expressionism« (1962), v: Charles Harrison, Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–2002 – An Anthology ...*, str. 785–787.

<sup>32</sup> George Battcock, »Art in the Service of the Left?«, v: *Idea Art – A Critical Anthology*, A Dutton Paperback, New York 1973.

<sup>33</sup> Luc Ferry, Alain Renaut, »Interpretations of May 1968«, v: *French Philosophy of the Sixties – An Essay on Antihumanism*, The University of Massachusetts Press, Amherst 1985, str. 33–67.

<sup>34</sup> Herbert Marcuse, »Esej o oslobađanju«, v: *Kraj utopije/Esej o oslobađanju*, Stvarnost, Zagreb 1978, str. 127–202.

<sup>35</sup> Louis Althusser, »Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes towards an Investigation)«, v: Slavoj Žižek (ur.), *Mapping Ideology*, Verso, London 1995, str. 128. [Prim.: Louis Althusser, »Ideologija in ideološki aparati države« v: Louis Althusser, *Izbrani spisi*, prev. Zoja Skušek, Založba / \*cf; Ljubljana 2000, str. 94.]



# **GIBANJE ZEMLJE**



## KOPERNIKOVA RETORIKA: OPAZOVALNI PREIZKUSI PROTI GIBANJU ZEMLJE IN TEORIJA IMPETUSA

Matjaž Vesel

Kopernikovi argumenti iz 8. poglavja prve knjige *O revolucijah nebesnih sfer*, s katerimi utemljuje, da je verjetneje, da se Zemlja giblje, kot pa da miruje,<sup>1</sup> so bili velikokrat označeni kot retorični.<sup>2</sup> Tako je njegovo uvodno razglabljanje, tak je njegov drugi argument, ki pravi, da je »stanje negibljivosti cenjeno kot odličnejše in bolj božansko kot stanje spreminjanja in nestabilnosti, ki zaradi tega bolj ustreza Zemlji kot svetu«,<sup>3</sup> in tak je njegov tretji argument, v katerem opozarja, »da bi bilo videti precej nesmiselno pripisovati gibanje tistemu, kar vsebuje oziroma umešča, ne pa raje vsebovanemu in umeščenemu, kar je Zemlja«. <sup>4</sup> Manj retorična sta četrti in še posebej prvi argument, v katerem Kopernik razvije teorijo gibanja, s katero skuša odgovoriti na teoretične zadržke pripatetične tradicije glede afirmacije gibanja Zemlje.

Zdi se mi, da je mogoče retorično naravo Kopernikovega diskurza lepo izpostaviti tudi z analizo njegove formulacije tradicionalnih argumentov proti gibanju Zemlje iz 7. poglavja prve knjige *O revolucijah*. Kopernik tu navaja – poleg dveh razlogov proti gibanju Zemlje, ki izhajata iz aristotelske fizike, tj. razlog »iz teže in lahkosti« in razlog »iz narave gibanja« – tudi razloge, ki

---

<sup>1</sup> Gl. *O revolucijah* I, 8 (str. 59): »Vidiš torej, da iz vsega tega sledi, da je bolj verjetna gibljivost Zemlje kot njeno mirovanje, še posebej kar zadeva vsakodnevno revolucijo, kolikor je ta Zemlji najbolj lastna.« Vsi navedki iz *O revolucijah nebesnih sfer* so navedeni po: Nikolaj Kopernik, *O revolucijah nebesnih sfer*, prevod, spremna študija in opomba M. Vesel, Založba ZRC, Ljubljana 2003.

<sup>2</sup> Prim. npr. J. J. Szczeciniarz, »Kopernikova retorika: gibanje Zemlje mora biti mogoče«, *Filozofski vestnik* 23 (3/2002), str. 29–48.

<sup>3</sup> *O revolucijah nebesnih sfer* I, 8 (str. 57).

<sup>4</sup> Prav tam. Gl. tudi I, 5 (str. 45): »Ker pa je nebo, ki vsebuje in zaobjema vse, skupno mesto vseh stvari, ni takoj očitno, zakaj ne bi gibanja raje pripisali vsebovanemu, kot vsebujočemu, raje umeščenemu kot umeščujočemu.«

jih izrecno pripiše Ptolemaju in ki izhajajo iz čutno zaznavnega izkustva oz. zdrave pameti (*sensus communis*), lahko pa bi jih imenovali tudi opazovalni preizkusi.<sup>5</sup> V članku se bom osredotočil na enega od teh argumentov, natančneje na tistega, ki ga je Buridan razumel kot najmočnejši argument proti gibanju Zemlje, ki pa ga Kopernik navede v izredno šibki obliki. Moja teza je, da je to najverjetneje posledica dejstva, da temelji ta argument proti gibanju Zemlje na teoriji impetusa, teoriji, ki jo – kot bom pokazal v nadaljevanju –, sprejema in koristno uporablja tudi Kopernik, ki pa je Buridana prepričala, da Zemlja miruje.

### *I. Kopernikova formulacija argumentov proti gibanju Zemlje*

Poglejmo najprej, kako Kopernik predstavi argumente »iz čutnega zaznavanja«:

»Ko bi se torej, pravi Ptolemaj iz Aleksandrije, Zemlja vrtela, pa četudi samo z dnevno revolucijo, bi se morale zgoditi nasprotni stvari od prej omenjenih. Kajti to gibanje bi moralo biti izjemno pospešeno in njegova hitrost neprekošljiva, saj bi moralo v 24 urah izvršiti celoten obhod Zemlje. Zdi pa se, da so tiste stvari, ki so pognane v naglo vrtenje, povsem nesposobne združitve; prej se združene razpršijo, razen če njihovih sopripadnih delov ne drži skupaj kaka trdna vez. Torej, pravi, bi se že davno razpršena Zemlja raztresla onstran samega neba (kar je pač smešno) in še toliko bolj bi živa bitja in kakršnakoli druga z Zemljo nepovezana težka telesa nikakor ne ostala nepretresena. Pa tudi navpično padajoča telesa ne bi mogla dospeti do njim namenjenega mesta in skladno s svinčnico, ker bi se to pri tolikšni urnosti že odmaknilo. Prav tako bi videli, da oblaki in vse, kar še plava v zraku, brez prestanka brzi na zahod.«<sup>6</sup>

Če vzamemo Kopernikovo atribucijo avtorstva teh argumentov Ptolemaju zares, in jih skušamo poiskati v *Almagestu*, ki je bil Koperniku na voljo v grški in latinski izdaji, lahko seveda takoj ugotovimo, da Kopernik kar precej potvarja.

<sup>5</sup> Buridan imenuje v *V vprašanjih k Aristototelovemu delu 'O nebu' II*, 22 tovrstne dokaze dokazi na podlagi »pojavnov: »Drugi dokazujejo na podlagi mnogih pojavov (*multis apparentiis*)«, Oresme, v *Knjigi o nebu in svetu II*, 25, dokazi na podlagi »izkustva« (*experience*), J. Ragep pa jih v svojem članku »Tūsī and Copernicus: The Earth's Motion in Context«, *Science in Context* 14 (1–2/2001), str. 151, imenuje »opazovalni preizkusi« (*observational tests*).

<sup>6</sup> *O revolucijah nebesnih sfer I*, 7.

V *Almagestu* namreč Ptolemaj sploh ne omenja nobene centrifugalne sile, ki bi morala Zemljo, ob predpostavki njene rotacije, razpršiti »onstran neba«, temveč govori zgolj o uničujoči sili gibanja kot takega. Zakaj Kopernik torej govori o učinkih, ki so podobni učinkom delovanja centrifugalne sile? Koyréjeva teza je, da je Kopernik tako interpretiral Ptolemajevo besedilo »ali zaradi tega, ker je verjel, da je s tem podan pravi pomen velikega astronoma, ali ker je čutil, da mora njegov ugovor formulirati na boljši, tj. močnejši način.«<sup>7</sup>

Toda če je Kopernik čutil, da mora predstaviti ta Ptolemajev ugovor proti gibanju Zemlje na močnejši način, to ne velja za njegovo predstavitev naslednjega Ptolemajevega argumenta, ki se po Koperniku glasi: »Pa tudi navpično padajoča telesa ne bi mogla dospeti do njim namenjenega mesta in skladno s svinčnico, ker bi se to pri tolikšni urnosti že odmaknilo.«<sup>8</sup> Ptolemaj namreč v *Almagestu* omeni tri možne ugovore čutnozaznavne narave proti gibanju Zemlje in tri možne protiargumente, od katerih sta tu za nas zanimiva samo prva dva.<sup>9</sup>

V primeru rotacije Zemlje bi po Ptolemaju moralo priti do tega, da bi se vsi predmeti, ki ne bi bili pritrjeni nanjo, gibali v nasprotno smer od njenega gibanja, kar pomeni, da »niti oblakov niti ostalih lebdečih ali [v zrak] vrženih predmetov ne bi nikoli videli gibati se proti vzhodu, saj bi jim Zemljino gibanje proti vzhodu vedno pobegnilo in jih prehitelo, tako da bi se za vse druge predmete zdelo, da se gibljejo proti zahodu in nazaj.«<sup>10</sup> Na ta ugovor proti rotaciji Zemlje je mogoče odgovoriti, da se skupaj z rotirajočo Zemljo v isti smeri in z isto hitrostjo giblje tudi zrak, ki jo obdaja. Vendar pa bi tem primeru

<sup>7</sup> Gl. A. Koyré, *The Astronomical Revolution*, Dover, New York 1992, str. 112, op. 9.

<sup>8</sup> *O revolucijah nebesnih sfer* I, 7 (str. 53).

<sup>9</sup> Celoten Ptolemajev argument iz 7. poglavja prve knjige *Almagesta* je, v angleškem prevodu, sledeč: »Nevertheless, they would have to admit that the revolving motion of the earth must be the most violent of all motions associated with it, seeing that it makes one revolution in such a short time; the result would be that all objects not actually standing on the earth would appear to have the same motion, opposite to that of the earth; neither clouds nor other flying or thrown objects would ever be seen moving towards the east, since the earth's motion towards the east would always outrun and overtake them, so that all other objects would seem to move in the direction of the west and the rear. But if they said that the air is carried around in the same direction and with the same speed as the earth, the compound objects in the air would none the less always seem to be left behind by the motion of both [earth and air]; or if those objects too were carried around, fused, as it were, to the air, then they would never appear to have any motion either in advance or rearwards; they would always appear still, neither wandering about nor changing position, whether they were flying or thrown objects. Yet we quite plainly see that they do undergo all these kinds of motion, in such a way that they are not even slowed down or speeded up at all by any motion of the earth.« Navedeno po: G. J. Toomer, *Ptolemy's Almagest*, prevod in opombe G. J. Toomer, Princeton University Press, Princeton 1998, str. 45.

<sup>10</sup> *Almagest* I, 7 (str. 45).

morali, pravi Ptolemaj, za gibanjem zraka, ki se suče skupaj z Zemljo, zaostajati v zrak vrženi predmeti, sestavljeni iz drugih elementov oz. prvin (npr. iz vode in zemlje). Ptolemaj skratka pravi, da bi v primeru rotacije Zemlje v zrak vrženi predmeti zaostajali za gibanjem Zemlje, še posebej če gre za predmete, ki niso iz istih prvin kot zrak, kot je na primer navpično v zrak vržen kamen.

Če primerjamo Ptolemajovo in Kopernikovo formulacijo argumenta, opazimo drobno razliko, ki je na prvi pogled nepomembna. Medtem ko Ptolemaj govori o »[v zrak] vrženih predmetih«, omenja Kopernik »navpično padajoča telesa (*cadentia*)«, ki ne bi mogla dospeti do njim namenjenega mesta, »ker bi se to pri tolikšni urnosti [gibanja Zemlje] že odmaknilo.« Ker je vsako padajoče telo, moralo enkrat biti vrženo v zrak, se zdi, da gre za eno in isto stvar. Vendar pa se mi zdi, da ta drobna razlika v formulaciji (naj bo zavestna ali nezavestna), znak neke večje Kopernikove zagate, ki se jasneje pokaže, če upoštevamo Buridanovo interpretacijo tega argumenta, ki pa ga je v izvorni obliki formuliral Aristotel.

## II. Buridanov argument proti gibanju Zemlje

Aristotel v razpravi *O nebu* omenja kot dodatni argument proti gibanju Zemlje v zrak vržene predmete, ki bi morali v primeru gibanja Zemlje, potem ko jih vržemo navzgor, pasti za mesto, iz katerega so bili vrženi, pa se to ne zgodi: »Jasno je torej, da je Zemlja nujno v središču in da je tu negibna, ne samo zaradi omenjenih vzrokov, temveč tudi zato, ker se težka telesa, če jih vržemo navzgor, vračajo na isto mesto, in bi se to zgodilo celo, če bi jih kakšna sila vrgla neskončno daleč.«<sup>11</sup> V 22. vprašanju *Quaestiones in Aristotelis De caelo*<sup>12</sup> se nanj sklicuje tudi Buridan. V okviru tega vprašanja se namreč sprašuje, ali lahko s tem, da predpostavimo, da se Zemlja krožno giblje okoli svojega središča in okoli svojih polov »rešimo vse pojave.«<sup>13</sup> Rečeno drugače, Buridan obravnava vprašanje, ali je mogoče ob predpostavki rotacije Zemlje in mirovanju neba ravno tako dobro pojasniti nebesne pojave kot s splošno sprejeto tezo, da se giblje nebo, Zemlja pa miruje.

Po Buridanovem mnenju obstajajo mnogi, ki imajo za verjetno (*probabile*), da ni v nasprotju z pojavi, da se Zemlja krožno giblje okoli svoje osi, da pa sfera zvezd stalnic (*sphaera stellata*) miruje. Da bi to tezo ilustriral, podaja klasi-

<sup>11</sup> Aristotel, *O nebu* II, 14, 296 b 21–25.

<sup>12</sup> Gl. prevod v pričujoči številki *Filozofskega vestnika*.

<sup>13</sup> Celotno vprašanje se v latinščini glasi: »Utrum ponendo quod terra moveatur circulariter circa centrum suum et super polos proprios, possent salvari omnia nobis apparentia«.

čen zgled, primer relativnosti gibanja. Zamislimo si nekoga na premikajoči se ladji, ki pa si predstavlja, da miruje, gleda pa drugo ladjo, ki v resnici miruje. V tem primeru, se bo osebi na prvi ladji zdelo (*apparebit*), da se ta druga ladja giblje. Razlog pa je seveda v tem, da njegovo oko vidi v obeh primerih isto. Njegovo oko bo drugo ladjo videlo na popolnoma enak način tako v primeru, da njegova ladja miruje, opazovana ladja pa se giblje, kot v nasprotnem primeru, da se njegova ladja giblje, tista druga pa miruje. Ali, kot pravi Buridan sam: »kajti njegove oči bodo v popolnoma enakem razmerju do druge ladje, če bo njegova lastna ladja mirovala in se druga gibala, kot bi bile, če bi bilo nasprotno«. <sup>14</sup> Buridan torej izhaja s stališča, da gre pri domnevnem gibanju Zemlje okoli svoje lastne osi za problem relativnega zaznavanja gibanja. Čeprav vidimo, da Zemlja, na kateri stojimo, miruje, in da se Sonce giblje okoli nas, bi bilo prav lahko tudi nasprotno, kajti opazljivi nebesni pojavi bi bili isti.

Izhajajoč iz tega primera realtivnosti zaznavanja gibanja, Buridan v nadaljevanju pretresa možne ugovore proti gibanju Zemlje, in med njimi tudi tiste, ki temeljijo, kot pravi sam, na pojavih (*apparentia*), med katerimi je tudi pojav navpično v zrak izstreljene puščice, ki je po Buridanu najbolj demonstrativen od vseh (*magis demonstrativa apparentia*). Na vse ostale »pojave« proti rotaciji Zemlje je namreč mogoče dokaj lahko odgovoriti.

Tako je lahko na prvi ugovor proti gibanju Zemlje, ki opozarja na vidno dejstvo, da se zvezde gibljejo od vzhoda na zahod, na podlagi teze o relativnosti zaznavanja gibanja mogoče odgovoriti, da bi isto gibanje zvezd videli tudi, če bi zvezde mirovale, Zemlja pa bi rotirala z zahoda na vzhod. Drugi pojav proti gibanju Zemlje temelji na analogiji med gibanjem Zemlje in hitrim premikanjem konjenika. Kot lahko opazimo, je pri hitri ježi mogoče občutiti zrak, ki se upira našemu premikanju. Torej bi morali na zelo hitro rotirajoči Zemlji občutiti upor zraka. Buridanov odgovor je v tem, da moramo privzeti, da se z dnevno rotacijo ne giblje samo Zemlja, temveč skupaj z njo tudi voda in spodnji del zraka, kar je razlog, da ne pride do upora zraka. Naslednji pojav, do katerega bi moralo priti ob dnevni rotaciji Zemlje, a ne pride, je njeno segrevanje. Argument izhaja iz predpostavke, da prostorsko gibanje, gibanje iz mesta na mesto, segreva, in bi se torej, ob predpostavki rotacije Zemlje, morala segrevati tudi Zemlja. V svojem odgovoru Buridan pojasni, da gibanje ne segreva oz. segreva samo tisto gibanje, pri katerem pride do trenja teles ali drgnjenja, do česar pa pri rotaciji Zemlje ne pride, saj se Zemlja, voda in zrak gibljejo skupaj oz. hkrati (*simul*).

Zadnji pojav – Buridan ga izrecno pripiše Aristotelu – pa je zanj *magis demonstrativa*. Buridan govori o puščici (Aristotel sicer govori o kamnu), ki

<sup>14</sup> Buridan, *Vprašanja k Aristotelovemu delu O nebu II*, 22.

jo z lokom izstrelimo naravnost navzgor, ki pa pade na isto mesto, s katerega je bila izstreljena. Do tega pa ne bi prišlo, če bi se Zemlja gibala s tako veliko hitrostjo, kot je potrebna, če naj se v 24 urah vrne na izhodiščno točko. Nasprotno, tisti del Zemlje, od koder je bila izstreljena puščica, bi se odmaknil za določeno razdaljo. Buridan seveda pozna ustrezen odgovor na ta »pojav« tudi ob predpostavki rotacije Zemlje: dejstvo, da puščica ne zaostane za rotirajočo Zemljo, bi lahko pojasnili s tem, da zrak, ki se giblje skupaj z Zemljo, nosi tudi puščico. Puščica se tako ne giblje samo s premim gibanjem navzgor in navzdol, temveč, skupaj z Zemljo, vodo in spodnjim delom zraka, tudi krožno. Ker se skupaj z Zemljo, vodo in zrakom gibljemo tudi mi, tistega gibanja, s katerim je gibana puščica skupaj z zrakom, ne zaznamo:

»Oni pa hočejo na to ugovarjati, da do tega pride zato, ker zrak, ki se giblje z Zemljo, nosi tudi puščico, čeprav ni videti, da bi se puščica gibala še kako drugače kot naravnost, saj jo nosi skupaj z nami; zato tistega gibanja, s katerim je nošena skupaj z zrakom, ne zaznamo.«<sup>15</sup>

Vendar pa Buridana ta odgovor ne zadovolji, svoje nezadovoljstvo z njim pa utemelji s svojo teorijo impetusa oz. zagona. Zakaj to za Buridana ne zadošča?

### *Teorija impetusa*

Kaj je v teoriji impetusa takega, da Buridanu preprečuje sprejeti gornjo pojasnitev, ki bi pomenila tudi pristanek na tezo o gibanju Zemlje? Buridanova teorija impetusa odgovarja na neko zagato Aristotelove teorije gibanja, natančneje na problem, ki zadeva prisilno gibanje (*motus violentus*) nekega gibljivega predmeta (*mobile*), ki je ločen od gibalca (*movens*) oziroma gibanje projektila (*proiectum*), ki je ločen od svojega sprožilca (*proiciens*). Gre torej za natanko takšno gibanje, do kakršnega pride pri v zrak vrženemu kamnu ali v zrak izstreljeni puščici, ki nastopata v argumentu proti gibanju Zemlje. Aristotel namreč zahteva, da ima sleherna gibana stvar, vsaka gibajoča se stvar, nekega gibalca, kar je srednji vek formuliral v znani frazi *omne quod movetur ab aliquo movetur*, tj. vse, kar se giblje, je gibano od nečesa oziroma po nečem. V primeru predmetov, stvari, bitij, ki počela gibanja nimajo v sebi, se ta zahteva prevede v naslednjo – gibalec (*motor*) mora biti v neposrednem stiku z gibanim telesom (*motum*), to pa pomeni, da se vse tisto, kar se ne giblje

<sup>15</sup> Prav tam.



samo po sebi, giblje po nekem zunanjem gibalcu (*movens extrinsecum*), ki pa mora biti celo trajanje gibanja v stiku z gibanim telesom. Rečeno drugače: *omne quod movetur ab alio movetur*.

*Za motus violentus* je torej potrebna neka »sila v drugem« (*vis in alio*), ki ni prisotna v gibljivem ali gibajočem se predmetu (*mobile*), temveč ima nekega nosilca, ki je ločen od predmeta v gibanju. Ta zahteva v določenih primerih ne povzroča nobenih težav. Ko vlečemo ali potiskamo kako stvar, smo seveda mi tisti zunanji gibalec, ki giblje to stvar in je z njo tudi v neposrednem fizičnem stiku. Toda v nekaterih primerih prisilnega gibanja to ni razvidno. Kaj se namreč zgodi, ko vržemo kamen ali izstrelimo puščico? Seveda lahko identificiram začetni *motor* kot začetnega gibalca. Toda kaj se zgodi potem, ko kamen zapusti roko ali ko puščica zapusti lok? Tedaj roka ni več v stiku s kamnom niti lok v stiku s puščico, to pa pomeni, da ne vemo, zaradi česa se kamen in puščica še nekaj časa gibljeta v začetni smeri, zakaj se v trenutku, ko *motor* ni več v fizičnem stiku z gibajočim se telesom, gibanje tega telesa ne spremeni v njegovo naravno gibanje, tako da bi začela kamen ali puščica takoj padati proti svojemu naravnemu mestu, ki je v primeru težkih teles, kot sta kamen in puščica, središče univerzuma. Kaj torej sili kamen v gibanje tudi potem, ko je že zapustil roko gibalca?

Aristotel v četrti knjigi *Fizike* omeni dve možni razlagi gibanja projektilov. Teorijo, ki gibanje projektilov, ki se »jih poganjalec ne dotika«, pojasnjuje z »medsebojnim krožnim premeščanjem« (*antiperistasis*), in teorijo, ki vlogo gibalca, ki je v stiku z projektilom, pripiše zraku, ki je okoli projektila, in ki »pognani zrak poganja z gibanjem, ki je hitrejše, kakor je premikanje po katerem se vrženi predmet premika k lastnemu mestu.«<sup>16</sup>

Razlago gibanja projektilov z »medsebojnim krožnim premeščanjem« povzema Buridan z naslednjimi besedami:

»Prvi način razlage je tisti, ki ga imenuje *antiperistasis*, namreč da tedaj, ko je kamen vržen, le-ta zapusti mesto, kjer je bil prej, tedaj pa narava, ki jo je groza praznine, hitro pošlje naslednji zrak, da napolni tisto mesto, ta zrak pa, ki hitro sledi in doseže projektil, zopet potisne tega naprej, in zopet sledi zrak tako kot prej, da ne bi bilo praznine, in potisne zopet tega vse do določene razdalje.«<sup>17</sup>

<sup>16</sup> *Fizika* IV, 8, 215a13–18: »Nadalje pa se sedaj stvari, ki jih mečemo, gibljejo, dasi se jih poganjalec ne dotika, ali zaradi medsebojnega krožnega premeščanja, kakor trdijo nekateri, ali zaradi tega, ker pognani zrak poganja z gibanjem, ki je hitrejše, kakor je premikanje, po katerem se vrženi predmet premika k lastnemu mestu.« Navedeno po: Aristotel, *Fizika. Knjige 1, 2, 3, 4*, prevod V. Kalan, Slovenska matica, Ljubljana 2004.

<sup>17</sup> Buridan, *Vprašanja k Aristotelovem delu O nebu* III, 2.

Aristotel v osmi knjigi *Fizike* ugovarja, da »krožno medsebojno premeščanje« ne reši izhodošnega problema gibanja projektila, ko ta ni več v stiku z svojim prvim gibalcem: »Pri vzajemnem krožnem premeščanju so vse [stvari, ki se premeščajo] hkrati v gibanju in gibajo, tako – [tj. istočasno] – pa se tudi zaustavijo.«<sup>18</sup> Takoj ko je zrak na izvornem mestu metalca premeščen, bi se moralo gibanje projektila ustaviti, saj ni več jasno, kaj giblje zrak, ki giblje projektil, potem ko prvi gibalec preneha z gibanjem. Tako se zopet zastavi vprašanje, kaj giblje projektil, če ga ne premika prvi gibalec.

Aristotelova rešitev problema je v tem, da prvi gibalec mediju ne podeli samo gibanja, temveč tudi moč, sposobnost, da giblje. V tem primeru se medij neha gibati, ko ga preneha gibati njegov gibalec, toda vseeno še naprej povzroča gibanje. Zrak giblje zrak, ki je v stiku z njim, ta zopet giblje naslednjo enoto zraka v stiku itd. Tako zrak, poleg tega, da se giblje oz. da je giban, tudi sam giblje vrženi predmet in sicer tako, da prvi del, prva enota zraka giblje kamen in hkrati aktivira naslednjo enoto zraka, ki zopet potiska kamen, ki aktivira nasledno enoto zraka itd. ... vse dokler ta moč zaporednih enot zraka zlagoma ne popusti, ter pride kamen do enote zraka, ki ne more več aktivirati naslednje enote zraka kot gibalca, temveč samo kot nekaj, kar se giblje. Na tej točki začne kamen padati s svojim naravnim gibanjem proti središču vesolja. To seveda tudi pomeni, da ne obstaja samo en gibalec projektila, temveč da jih je več, ter da to gibanje ni kontinuirano, ampak gibanje zaporednih stvari, ki so v stiku, ki se dotikajo. To rešitev je mogoče lepo kombinirati s tem, kar pravi Aristotel o naravi zraka v tretji knjigi o nebu *O nebu*:

»Ker je narava počelo gibanja v sami stvari, prisila pa izvor gibanja v nečem drugem ali v stvari, ki je nekaj drugega, in ker je vsako gibanje bodisi naravno bodisi prisilno, prisila naravno gibanje – kot je za kamen padanje – le še pospešuje, medtem ko je za prisilno edini izvor. V obeh primerih prisila za sredstvo uporabljata zrak (po svoji naravi je namreč tako lahek kot težak). Navzgor se giblje, kolikor je lahek, tedaj, ko je potisnjen in ko od sile prejme začetni sunek, navzdol pa, kolikor je težak; v obeh primerih sila gibanja preda z nekakim vtisnjenjem. To je razlog, da predmet, ki je bil siloma pognan v gibanje, nadaljuje z gibanjem celo takrat, ko ga tisto, kar ga je pognalo, ne spremlja več. A brez posrednika, kot je zrak, prisilno gibanje ne bi bilo mogoče. Na podoben način sila podpira tudi naravno gibanje vsakega telesa.«<sup>19</sup>

<sup>18</sup> *Fizika* VIII, 10, 267a17–18.

<sup>19</sup> *O nebu* III, 301b18–30 (Prevod P. Češarek).

V Buridanovem povzetku je Aristotelova rešitev problema naslednja:

»Drugi način [razlage] je tisti, za katerega je videti, da ga zagovarjata Aristotel<sup>20</sup> in Komentator,<sup>21</sup> namreč da potiskovalec giblje s projektilom ali puščico tudi bližnji zrak, ta zrak pa, ki je po svoji naravi zelo dobro gibljiv, se giblje hitreje [kot se giblje projektil], in s tem hitrim gibanjem giblje projektil vse do določene razdalje. In ko se postavi vprašanje, od česa je giban ta zrak, Komentator<sup>22</sup> odgovarja, da je giban od notranjega počela, namreč od svoje teže ali lahkosti, tako da – v katerokoli smer je že bil izvršen potisk – ima takšno naravo, da za določen čas s svojo naravno težo ali lahkostjo zadrži tisto gibanje.«<sup>23</sup>

Vlogo gibalca v gibanju projektilov je Aristotel torej pripisal mediju, v katerem se giblje gibano telo, ta medij je zunanji *motor* projektila. To vlogo medija v pojasnitvi gibanja projektilov, vlogo posrednika gibanja, je že v 6. stol. kritiziral Janez Filopon,<sup>24</sup> njegovo rešitev problema so povzeli arabski filozofi, že v 13. stoletju pa to teorijo zasledimo na latinskem zahodu<sup>25</sup> kot teorijo impetusa oz. zagona. Njen najbolj znani predstavnik pa je prav Buridan.

Kaj torej Buridan očita Aristotelovi rešitvi problema gibanja projektilov? Po Buridanu se ta teorija ne sklada s pojavi oz. jih z njo ni mogoče »rešiti«, tj. zadovoljivo pojasniti. Prvi primer, ki po Buridanu govori proti Aristotelovi razlagi prisilnega gibanja, je gibanje vrtavke ali mlinskega kamna. Kako je mogoče reči, se sprašuje Buridan, da ju, potem ko ju je človek nehal poganjati, giblje zrak, ki se krožno giblje okoli njiju, če pa bi se gibala tudi, če bi s krpo – ali kako drugače – odstranili okolišnji zrak. Ravno tako bi zelo težko trdili, da v zelo tesen prostor zaprt mlinski kamen giblje zrak, ki je okoli njega. Kako lahko namreč tako malo zraka, ki je med kamnom in to zaporo, kamen še naprej tako hitro giblje. Podobno je s čolnom: če bi bil obdan s platnom in hitro pognan, potem pa bi hitro odstranili platno in z njim najbližji zrak, se

<sup>20</sup> Prim. *O nebu* III, 2, 301b20–22.

<sup>21</sup> Averroes, *Averrois Commentaria Magna in Aristotelem* De celo et mundo III, comm. 28.

<sup>22</sup> Prav tam.

<sup>23</sup> Buridan, *Vprašanja k Aristotelovem delu O nebu* III, 2.

<sup>24</sup> O Filoponu gl. R. Sorabji (ur.), *Philoponus and the Rejection of Aristotelian Science*, Duckworth, London 1987. Še posebej gl. M. Wolff, »Philoponus and the Rise of Preclassical Dynamics«, str. 84–120 in F. Zimmermann, »Philoponus' Impetus Theory in the Arabic Tradition«, str. 121–139.

<sup>25</sup> O vsem tem gl. npr. A. Maier, *Zwei grundprobleme der scholastischen Naturphilosophie. Das Problem der intensiven Grösse, Die Impetustheorie*, Edizioni di storia e letteratura, Rim 1951, ali M. Wolff, *Geschichte der Impetus Theorie. Untersuchungen zum Ursprung der Klassischen Mechanik*, Suhrkamp, Frankfurt/M. 1980.

kljub temu ne bi nič manj gibal. Nadalje je za Buridana zelo nenavadno, da je kamen giban od zraka, ki ga poženemo skupaj s kamnom, če pa proti neki osebi potisnemo samo zrak brez kamna, ta tega ne čuti oz. ga čuti v zelo majhni meri. In končno, zakaj ne moremo vreči puha do razdalje petih korakov? Če bi potisnjeni zrak gibal projektil, bi moral bolj in lažje gibati puh kot težak kamen. Skratka:

»Ker ti in mnogi drugi pojavi ne morejo biti rešeni s tem mnenjem, bolj verjemem, da gibalec vtisne gibanemu predmetu ne samo gibanje temveč v posledici tudi neki zagon ali neko silo ali neko kvaliteto – nobene potrebe ni, da bi ga imenovali s tem imenom –, ta zagon pa ima takšno naravo, da giblje tisto, čemur je vtisnjen, tako kot magnet vtisne železu neko silo, ki giblje železo k magnetu. In kolikor hitrejšje je gibanje, toliko intenzivnejši bo tisti zagon; zagon v projektilu ali puščici nenehno ponehuje zaradi nasprotujočih mu odporov, dokler ne more več gibati projektila.«<sup>26</sup>

Po Buridanu je torej gibanje projektilov, ko niso več v stiku z začetnim gibalcem, posledica impetusa, tj. gibalne sile oz. moči (*vis motiva*), ki je vtisnjena neposredno v gibajoča se telesa. Impetus je gibalna sila, ki je s prvega gibalca prenesena neposredno na gibani predmet; je *vis impressa*, tj. na gibani predmet vtisnjena sila ali moč. Ko se je projektil ločil od začetnega gibalca, se več ne giblje zaradi zunanjega gibalca, temveč zaradi njemu notranje sile oz. moči, ki mu jo je podelil začetni gibalec. Kljub temu imamo tu ločena, vendar ne fizično oz. prostorsko, gibano telo in gibalca, ki je ta impetus, vtisnjena sila oz. moč.

Po Buridanu je zagon je toliko močnejši, kolikor hitrejšje je začetno gibanje, ki ga je projektilu podelil začetni gibalec, in bi ostal v telesu neskončno dolgo, če le telo v gibanju ne bi naletelo na upor.<sup>27</sup> Začetna količina *impetusa* po Buridanu namreč ne popusti, razen če je ne oslabi odpor, ki deluje na telo. Ta odpor pa je dvojen: zunanji odpor, na primer zraka, ali notranji odpor, ki je naravna tendenca telesa, da se giblje na svoje naravno mesto. Če tega dvojega ne bi bilo, bi v idealnih okoliščinah, ki pa so seveda v dejanskem svetu nerealizabilne, impetus poganjal telo v konstantnem gibanju. Telo v gibanju bi se, če ne bi bilo teh odporov, kar naprej gibalo v ravni črti in z enakomerno hitrostjo. Ne bi spreminjalo smeri ali začetne hitrosti, saj tudi njegova naravna tendenca, da se giblje k svojemu naravnemu mestu, ne bi delovala.

<sup>26</sup> Buridan, *Vprašanja k Aristotelovem delu O nebu III*, 2.

<sup>27</sup> Osnovne značilnosti teorije impetusa povzemem po Buridanovih *Vprašanjih k Aristotelovi Fiziki VIII*, 12.

Mera impetusa je po Buridanu določena z materijo, v katero je sprejet zagon: kolikor več je materije, toliko več zagona lahko sprejme telo. Ker je v težkih in gostih telesih večja količina prve materije kot v lahkih in redkejših telesih istega volumna in oblike, se kosa lesa in železa, ki imata isto obliko in isti volumen, denimo dve enaki krogli, ne gibljeta enako. Železna krogla se giblje dlje kot lesena krogla, in sicer zaradi tega, ker lahko železna krogla (ker je količina njene materije večja) prejme večji impetus in ga tudi zadrži dlje. Zato lahko železno kroglo lahko vržemo dlje kot leseno.

Buridan skuša s konceptom impetusa pojasniti različne fenomene. Razmišlja o možnosti, da se pod vplivom impetusa gibljejo nebesne sfere, z njim pa pojasnjuje tudi pospešeno premo gibanje padajočih teles. Vzrok pospešenega gibanja prosto padajočega telesa po Buridanu ni njegova teža, ki je naravna tendenca telesa, da ostane na naravnem mestu ali da ga doseže. Če ni nobene ovire, in če telo ni na svojem naravnem telesu, njegova teža povzroča zgolj enakomerno gibanje z minimalno hitrostjo. Toda to enakomerno gibanje traja samo minimalen čas, kajti gibanje naloži gibanemu telesu impetus, ki doda gibanje določene minimalne hitrosti za sledeč minimalen čas. Pospešeno gibanje spet povzroči impetus, ki pospeši gibanje telesa, to pospešeno gibanje pa zopet naloži telesu v gibanju zagon itd., tako da pride v teku gibanja do kontinuiranega naraščanja impetusa in zato kontinuiranega pospeška:

»In iz tega je tudi razviden vzrok, zakaj se naravno gibanje težkih teles navzdol kontinuirano pospešuje, kajti na začetku ga je gibala samo teža, zato se je gibal počasneje, z gibanjem pa je vtisnilo temu težkemu telesu zagon, ta zagon pa že giblje skupaj z težo, zato postane gibanje hitrejše; in kolikor hitrejše postane, toliko intenzivnejši je zagon, zato je videti, da je gibanje kontinuirano hitrejše.«<sup>28</sup>

### *Impetus in gibanje Zemlje*

Vrnimo se sedaj k problematiki gibanja Zemlje. Kaj pomeni teorija impetusa za gibanje Zemlje v primeru »pojava« navpično v zrak izstreljene puščice? Zakaj se Buridan ne zadovolji z odgovorom, da se v zrak navpično izstreljena puščica giblje skupaj z zrakom, ki se giblje skupaj z Zemljo, in zato pade na

<sup>28</sup> Buridan, *Vprašanja k Aristotelovi Fiziki VIII*, 12: »Et ex hoc etiam apparet causa, quare motus naturalis gravis deorsum continue velocitatur, nam a principio sola gravitas movebat, ideo movebat tardius, sed movendo imprimebat ipsi gravi impetum, qui quidem impetus iam movet cum ipsa gravitate, ideo fit motus velocior, et quanto fit velocior tanto fit impetus intensior, ideo continue apparet motum fieri velociorem.«

izhodiščno mesto? Po njegovem mnenju bi se »zagon nasilja puščice (*impetus violentiae sagittae*)« pri njenem letu navzgor upiral gibanju zraka, tako da se puščica ne bi gibala skupaj z zrakom naprej v tolikšni razdalji kot zrak:

»Vendar ta izhod ne zadošča, kajti zagon sile<sup>29</sup> puščice bi se ob vzponu upiral bočnemu gibanju zraka, tako da se ne bi gibala tako, kakor bi se gibal zrak; enako kot se navzgor izstreljena puščica ob močnem vetru ne bi bočno premaknila toliko, kolikor se premakne veter, nekoliko pa bi se vendarle premaknila.«<sup>30</sup>

Buridan svoj sklep, ki temelji na teoriji impetusa, torej še podkrepi z sklicevanjem na situacijo, ko močan veter giblje zrak: tudi tedaj se puščica, izstreljena navzgor, ne giblje skupaj z vetrom v isti meri, kot se giblje veter sam, četudi se nekoliko giblje z njim. Če bi se Zemlja gibala z krožnim gibanjem okoli lastne osi, bi se morala pravokotno v zrak izstreljena puščica, zaradi vanjo vtisnjene impetusa, upirati gibanju Zraka, ki se giblje skupaj z Zemljo, tako da bo morala kljub vsemu pasti za mestom, od koder je bila izstreljena. Impetus bi moral puščico ohranjati v njeni prvotni smeri vsaj določen čas in do določene mere, zato bi morala puščica, če se Zemlja v tem času premika naprej, pasti določeno razdaljo nazaj, glede na mesto, od koder je bila izstreljena. To pa se ne zgodi, saj vidimo, da puščica ali kamen vedno pade na mesto, od koder je bila izstreljena. Torej se Zemlja ne giblje.

### III. Kopernik in teorija impetusa

Vrnimo se sedaj k našemu začetnemu vprašanju: zakaj Kopernik argument navpično v zrak vrženega kamna formulira v šibki obliki, kljub temu da je ta argument oz. »pojav« za Buridana – in kasneje tudi za Oresma<sup>31</sup> – »najbolj demonstrativen pojav« (*magis demonstrativa apparentia*) proti gibanju Zemlje? Moja teza je, da zato, ker Kopernik tudi sam sprejema osnovne postavke teorije impetusa. Še več, Kopernik teorijo impetusa uporabi na dveh, za svoj projekt dokaj pomembnih mestih. Najprej v odgovoru na »Ptolemajev« osnovni argument, ki ga je po Koyréju Kopernik predstavil »v močnejši obliki«, in nato tudi v svojem edinem pozitivnem argumentu za gibanje Zemlje. To sta tudi edini dve mesti, kjer Kopernik uporabi izraz impetus.

<sup>29</sup> *Impetus violentiae.*

<sup>30</sup> Buridan, *Vprašanja k Aristotelovemu delu O nebu III*, 2.

<sup>31</sup> Prim. Oresme, *Knjiga o nebu in svetu II*, 25.

Kopernik omenja impetus prvič na začetku 8. poglavja, kjer z impetusom pojasnjuje razliko med naravnimi in prisilnimi gibanji, in tako zavrača »Ptolemajev« »centrifugalni« argument, katerega formulacija je, kot smo videli, pravzaprav Kopernikovo delo in ne Ptolemajevo:

»Zaradi teh in podobnih vzrokov trdijo, da Zemlja vsekakor miruje v središču sveta in da to nedvomno drži. Če pa bi bil kdo mnenja, da se Zemlja vrti, bi zagotovo rekel, da je njeno gibanje naravno in ne prisilno. Procesi pa, ki so v skladu z naravo, proizvedejo učinke, ki so nasprotni od proizvedenih prisilno. Stvari, na katere namreč deluje sila ali zagon (*vis vel impetus*), morajo nujno razpasti in ne morejo dolgo obstajati. Stvari pa, ki jih naredi narava, so v dobrem stanju ter se ohranijo v svojem najboljšem sestavu. Brez razloga se torej boji Ptolemaj, da bi se Zemlja in vsi zemeljski predmeti razpršili pri vrtenju, povzročenem z delovanjem narave, ki se popolnoma razlikuje od delovanja raznih umetelnosti oziroma od delovanja, kakršnega je mogoče doseči s človeško iznajdljivostjo.«<sup>32</sup>

Gibanja, ki so posledica sile ali zagona (*vis vel impetus*), so po Koperniku torej nenaravna, prisilna gibanja, rezultat delovanja impetusa pa je za stvari, na katere deluje ali katastrofalen ali vsaj ne dolgotrajen, saj morajo stvari, na katere deluje impetus nujno razpasti in ne morejo dolgo obstajati. Skratka, tako kot Buridan tudi Kopernik pojasnjuje prisilna gibanja z impetusom, torej z silo oz. močjo, ki je vtisnjena v gibljiva telesa. Gibanje Zemlje (njena rotacija in revolucija) pa je po Koperniku njeno naravno gibanje, četudi je krožno (po Aristotelu je krožno gibanje lastno le nebesnim telesom), zato ne more biti vzrok katastrofalnih posledic, do katerih bi naj po Ptolemaju prišlo.

Drugič omeni Kopernik impetus v kontekstu pojasnjevanja pospešenega premega gibanja težkih (ali lahkih) teles, tj. v okviru svojega prvega argumenta za gibanje Zemlje, v katerem razvije svojo alternativno teorijo naravnega gibanja.

Kopernik želi pokazati, da je »peripatetični« koncept enostavnega, premega in naravnega gibanja nekonsistenten ter da je gibanje Zemlje, četudi je krožno, naravno.<sup>33</sup> Kopernik še vedno izhaja iz tradicionalne delitve na naravna in prisilna gibanja, pri čemer pa so zanj enostavna gibanja naravna gibanja in lastnost enostavnih teles, kolikor enostavna gibanja ustrezajo enostavnim telesom, medtem ko so vsa ostala gibanja prisilna oz. nasilna, vsiljena. Vendar

<sup>32</sup> *O revolucijah nebesnih sfer* I, 8 (str. 53).

<sup>33</sup> O tem več M. Wolff, »Impetus Mechanics as a Physical Argument for Copernicanism. Copernicus, Benedetti, Galileo«, *Science in Context* 1 (2/1987), str. 215–256.

obstaja za Kopernika, za razliko od Aristotela, ki pozna pet enostavnih teles (zemljo, vodo, zrak, ogenj, eter), zgolj eno enostavno telo, pa še to je kot enostavno določeno na podlagi kriterija oblike, figure, to je sfera oz. krogla. Sfera je po Koperniku enostavno telo zaradi svoje oblike: sfera oz. krogla »izraža svojo obliko v najenostavnejšem telesu, pri katerem ni moč najti začetka in konca niti ločiti enega od drugega, ko se na istem mestu giblje v samem sebi.«<sup>34</sup> Če je sferična oblika telesa najenostavnejša oblika teles, je za Kopernika nujno, da se ta oblika aktualizira, udejanji z rotacijo, »z gibanjem v krogu«. To pa pomeni, da je resnična enostavnost sferičnega telesa dosežena šele tedaj, ko se aktualizira, udejanji z rotacijo. To ne pomeni, da oblika telesa povzroča rotacijo, temveč prej to, da je ta oblika aktualizirana samo v tem enostavnem gibanju. Rotacija je enostavna, kolikor je enakomerna, stalna in krožna, to pa je mogoče le toliko časa, dokler ostane enostavno telo na svojem naravnem mestu, ki pa za Kopernika zopet ni identično z Aristotelovim naravnim mestom:

»Tisto torej, kar pravijo, da ima enostavno telo enostavno gibanje, se potrjuje predvsem glede krožnega tako dolgo, dokler ostane enostavno telo zaradi svoje enotnosti na svojem naravnem mestu. Če je le na tem mestu, potem nima drugega gibanja kot krožno, ki ostaja celo v sebi, podobno mirovanju.«<sup>35</sup>

Kopernikovo izhodišče so torej krožna gibanja, ki so edina naravna gibanja. To so gibanja enostavnega (sferičnega) telesa, dokler je to telo »zaradi svoje enotnosti na svojem naravnem mestu.«<sup>36</sup> Obenem pa je zgolj in samo krožno gibanje enakomerno oz. uniformno. Krožno gibanje krogle »vedno kroži enakomerno, ima namreč nepomanjkljiv vzrok.«<sup>37</sup> Krožno gibanje pripada samo in zgolj celotam, premo gibanje pa pripada delom teh celot. Premo gibanje je pravzaprav deviacija krožnega, kar pomeni, da je Aristotelova klasifikacija gibanja na gibanje navzgor (oz. od sredine), proti sredini (oz. navzdol) in okoli sredine (oz. krožno) za Kopernika zgolj »akt razuma«, saj obe premi gibanji brez krožnega ne moreta obstajati, tako kot točka, črta in površina ne morejo obstajati ena brez drugega, vse tri pa ne brez realnega telesa.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> *O revolucijah nebesnih sfer* I, 5 (str. 39).

<sup>35</sup> Prav tam I, 8 (str. 55).

<sup>36</sup> Prav tam.

<sup>37</sup> Prav tam (str. 57).

<sup>38</sup> Prim. prav tam I, 8 (str. 59): »In zagotovo bo to, da je Aristotel enostavno gibanje razdelil v tri rodove – od sredine, proti sredini, okoli sredine, – razumljeno zgolj kot akt razuma, na isti način kot razločujemo črto, točko in površino, četudi eno ne more obstajati brez drugega, nobeno od njih pa ne brez telesa.«



To seveda tudi pomeni, da za Kopernika premo gibanje »stran od sredine« in »proti sredini«, ki je za Aristotela enostavno gibanje štirih sublunarnih prvin, ni enostavno, saj krožno gibanje Zemlje implicira, da so prema gibanja sestavljena iz premega in krožnega gibanja: »Priznati pa moramo, da je gibanje padajočih in dvigajočih se stvari v okviru sveta dvojno in v celoti sestavljeno iz premega in krožnega.«<sup>39</sup> Če je premo gibanje težkih teles razumljivo na podlagi njihove teže, teža pa na podlagi tega, da so pretežno iz zemlje, je njihovo krožno gibanje pojasnjeno s tem, da kot deli Zemlje obdržijo isto naravo, kot je narava njihove celote.<sup>40</sup> To pomeni, da se Zemlja, ki je po obliki sferična, giblje po svoji naravi okoli lastne osi. Deli Zemlje, ki so bili na kakršen koli način izvrženi iz svojega naravnega mesta, pa se po eni strani gibljejo s premim gibanjem na svoje naravno mesto, obenem pa se, ker ohranijo zemeljsko naravo svoje celote, gibljejo tudi s krožnim gibanjem, ki je njihovo naravno gibanje.

Kopernik torej v nasprotju z Aristotelom ne razume premih gibanj (gor in dol glede na središče univerzuma, ki je središče Zemlje) kot naravna gibanja, temveč kot nasilna oz. prisilna gibanja, ki doletijo tiste stvari, ki »zapustijo svoje naravno mesto ali so iz njega izvržena ali so na kakršenkoli način že zunaj njega.«<sup>41</sup> Premo gibanje se primeri »samo stvarjem, ki niso v pravilnem stanju«, ki »niso dovršene v skladu s svojo naravo, tj. kadar so ločene od svoje celote in zapustijo njeno enotnost.«<sup>42</sup> Premo gibanje, gibanje navzdol ali navzgor, ki je za peripatetično tradicijo popolnoma naravno gibanje zemlje, vode, zraka in ognja, kadar ti niso v svojih naravnih območjih, je za Kopernika popolnoma nenaravno, saj se lahko primeri samo tistim stvarjem, ki niso na svojem mestu, ki so ločene od svoje celote in ki so zapustile enotnost te celote. Tako deli Zemlje oz. vsi predmeti iz zemeljske tvari, ki padajo na Zemljo, na neki način iščejo svojo celoto, se vračajo na svoje naravno mesto k svoji matični enoti. S tem nenaravnim, nekrožnim gibanjem pravzaprav ponovno vzpostavljajo »urejenost Vsega in obliko [oz. ustroj] sveta.«

Prema gibanja pa so neenostavna (in s tem nenaravna) še iz enega razloga. Četudi zanemarimo dejstvo, da se skupaj z Zemljino kroglo gibljejo s krožnim gibanjem in so tako sestavljena iz krožnega in premega gibanja, sama po sebi »ne izvajajo enostavnega, uniformnega in enakomernega gibanja«. Padajoča telesa se na koncu gibanja gibljejo hitreje kot na začetku, dvigajoča se telesa pa počasneje.

<sup>39</sup> Prav tam I, 8 (str. 55).

<sup>40</sup> Prim. prav tam: »Kajti deli, ki se zaradi svoje teže pogrezajo, ker so pretežno iz zemlje, nedvomno obdržijo isto naravo, kot je narava njihove celote.«

<sup>41</sup> Prav tam.

<sup>42</sup> Prav tam.

Kar zadeva gibanje navzgor, Kopernik omenja samo gibanje ognja, ki pa ga ne pojmuje kot poseben element, temveč kot nekaj, kar je posledica nasilja nad zemeljsko tvarjo. Lastnost »zemeljskega ognja«, ki se »najbolj hrani z zemeljsko materijo«, je, »da razširi tisto, v kar je vstopil«, to pa »naredi s takšno močjo, da ne more biti na noben način, z nobenimi napravami preprečeno, da ne bi predril zapore in opravil svojega dela. Razširjajoče gibanje pa poteka od središča proti obodu. In če je bilo zažgano kaj, kar je iz zemeljskih delov, je tako nošeno od sredine v višave.«<sup>43</sup> Ta »zemeljski ogenj«, ki je tudi edini ogenj, ki obstaja, oslabi, »ko je potegnjen v višave, s čimer se tako rekoč izkaže vzrok tega gibanja, ki je nasilje nad zemeljsko materijo.«<sup>44</sup> Kar zadeva padajoča telesa, pa Kopernik omeni dejstvo, da se na začetku gibanja navzdol gibljejo počasneje, kasneje pa, v nadaljevanju padanja, padajo vse hitreje in hitreje.

Tako se po Koperniku niti težka niti lahka telesa sama po sebi ne gibljejo enakomerno, saj vzrok njihovega gibanja, kot pravi Kopernik, »hitro popusti«. Kopernik to neenakomernost v gibanju navzdol ali navzgor gibajočih se teles pojasnjuje z impetusom. Te stvari ne morejo »biti umerjene«, pravi Kopernik, »zaradi lahkosti ali zagona svoje teže (*leuitate enim vel sui ponderis impetu*)«. Za Kopernika torej pospešeno premo gibanje teles, v nasprotju od Aristotela, ni enostavno, in sicer iz dveh razlogov. Prvič, ker je edino enostavno gibanje zanj krožno gibanje sfer oz. krogel, prema gibanja so v bistvu deviacije krožnih gibanj. Drugi razlog, da prema gibanja niso enostavna, pa je v njihovem pospešenem ali pojemajočem gibanju. Tudi če zanemarimo krožno gibanje, če abstrahiramo od krožnega gibanja, ta gibanja za Kopernika, v nasprotju od Aristotela, ki je imel prema gibanja kljub njihovemu pospešku za enostavna gibanja, niso enostavna. Medtem ko krožno gibanje »vedno kroži enakomerno«, je njihovo gibanje neenakomerno:

»Nadalje: stvari, ki jih žene navzgor in navzdol – tudi brez krožnega gibanja –, ne izvajajo enostavnega, uniformnega in enakomernega gibanja, kajti zaradi lahkosti ali zagona svoje teže (*leuitate vel sui ponderis impetu*) ne morejo biti umerjena. Katerakoli telesa padajo navzdol, izvajajo na začetku počasno gibanje, katerega hitrost povečujejo s padanjem. Na drugi strani pa zopet vidimo, da zemeljski ogenj (in vidimo, da ni nobene drugega), ko je potegnjen v višave, pri priči oslabi; s čimer se tako rekoč izkaže vzrok tega gibanja, ki je nasilje nad zemeljsko materijo.«<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Prav tam.

<sup>44</sup> Prav tam (str. 57).

<sup>45</sup> Prav tam.

## IV. Sklep

To seveda ni celotna zgodba o Kopernikovi rabi teorije impetusa. Kopernik, kot je lepo pokazal M. Wolff,<sup>46</sup> privzema tudi nekatere druge postavke klasične teorije impetusa, obenem pa nekatere druge temeljne postavke v določenih aspektih transformira. Po M. Wolffu si Kopernik od tradicionalne teorije impetusa sposodi tri postavke, vendar pa, kar zadeva našo problematiko, lahko ostanemo pri dveh, že izpostavljenih tezah: da nasilno gibanje povzroči impetus, ki se izčrpa v teku gibanja, in da je pospešeni prosti pad sestavljeno gibanje ter da je pospešek prostega pada posledica zagona teže (*impetus ponderis*).<sup>47</sup>

Če pa Kopernik privzema osnovne teze Buridanove teorije impetusa, potem bi tudi zanj moralo veljati sklepanje, ki ga je glede gibanja Zemlje izpeljal Buridan: navpično v zrak vržen kamen (ali v zrak izstreljena puščica), v katerega je prvi gibalec, projektor vtisnil impetus, bi ne smel pasti na mesto, iz katerega je bil vržen, temveč bi moral vsaj malo zaostati za tem mestom. Ker do tega ne pride, se Zemlja ne giblje. Kopernik se seveda želi izogniti takšnemu sklepu. In to bi lahko bil razlog, da je njegova formulacija tega argumenta šibka, da v njem omenja samo navzdol padajoče predmete, na pa tudi v zrak zagnanih oz. vrženih predmetov. Na tako formuliran ugovor rotaciji Zemlje pa seveda lahko poda klasičen protiargument, ki pa, kot smo videli, Buridana ni zadovoljil: skupaj z Zemljo se giblje tudi zrak in z njim »oblaki in preostale stvari, ki se na kakršenkoli način zadržujejo v zraku oziroma se spuščajo pa se spet dvigajo v višave«.<sup>48</sup>

Kakšna je morala zgodbe? Zdi se mi, da je s tem še dodatno utemeljena ugotovitev, da gre Koperniku pri formulaciji fizikalnih razlogov proti gibanju

<sup>46</sup> Gl. omenjeni članek.

<sup>47</sup> Tretja Kopernikova sposojena teza klasične teorije impetusa je po Wolffu ta, da vsa gibanja potrebujejo vzrok, ki deluje v trenutku, ki v primeru naravnih gibanj ni smotrni vzrok. Po Wolffu (prav tam, str. 230–231) Kopernik adaptira naslednje postavke: 4. geometrizacijo koncepta naravnega gibanja, kot jo najdemo pri Nikolaju Kuzanskemu; 5. zavrnitev smotrnih vzrokov (negibni gibalec, inteligence) naravnega krožnega gibanja; 6. ideja, da je impetus nepopustljiv vzrok, dokler ne pride v nasprotje z naravo ali naravnimi tendencami telesa, ki se giblje ali s katerim zunanjim odporom gibanja. V nekaterih primerih pa gre Kopernik preko teh tradicionalnih nazorov teorije impetusa in jih transformira: 7. relativizacija teže in lahkosti – interpretacija navidez spontanih gibanj navzgor lahkih teles kot prisilnih gibanj »ekspanzije«; reinterpretacija koncepta teže (ideja univerzalne relativne gravitacije); 8. redukcija koncepta naravnega (»enostavnega«) »enostavnih« teles na krožna gibanja sferičnih teles (rotacija); 9. nazor, da imajo zemeljska in nebesna telesa isto vrsto naravnih gibanj; 10. ideja, da je naravno gibanje Zemlje stalno; 11. razširitev koncepta prisilnih gibanj na vsa premočrtna gibanja.

<sup>48</sup> *O revolucijah nebesnih sfer* I, 8 (str. 56–57).

Zemlje pri protiargumentih kot tudi pri njegovih »pozitivnih« argumentih v podporo gibanju Zemlje prej za retorično prepričevanje kot pa za dialektično ali demonstrativno dokazovanje. Oziroma, če stvar nekoliko obrnem, da za Kopernika ob vprašanju gibanja ali mirovanja Zemlje niso odločilni niti »fizikalni« argumenti proti niti »fizikalni« argumenti za, temveč astronomsko-kozmoški razlogi: odprava koncepta ekvanta in harmonija univerzuma ter trdna somernost njegovih delov, kar je mogoče doseči, če upoštevamo različna gibanja Zemlje.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> O tem več M. Vesel, »Revolucija Kopernikovih 'Revolucij'« v: Nikolaj Kopernik, *O revolucijah nebesnih sfer*, Založba ZRC, Ljubljana 2003, str. 85–137.

# O NEBU<sup>1</sup>

Aristotel

## 13. poglavje: Preučevanje Zemlje. Doksografija

Preostane nam še, da spregovorimo o Zemlji, o tem, kje se nahaja in ali sodi med stvari, ki mirujejo, ali stvari, ki se gibljejo, ter o njeni obliki.

[*Položaj Zemlje*]

Kar zadeva njen položaj, se mnenja razlikujejo. Večina jih meni, da leži v središču in to so predvsem tisti, ki trdijo, da je celotno nebo končno.<sup>2</sup> Toda filozofi iz Italije, imenovani pitagorejci, trdijo nasprotno: po njihovem mnenju se v središču nahaja ogenj, Zemlja pa kot ena izmed zvezd<sup>3</sup> kroži okoli središča, kar povzroča dan in noč. Poleg tega govorijo še o eni Zemlji, nasprotni naši, ki jo imenujejo »protizemlja«,<sup>4</sup> pri čemer si ne prizadevajo, da bi pojasnjevanje in vzroki temeljili na pojavih,<sup>5</sup> temveč raje pojave prilagajajo in skušajo prirediti svojim nazorom in mnenjem.

Seveda so še mnogi drugi, ki tudi menijo, da Zemlji ni potrebno pripisovati osrednjega področja, vendar njihovo prepričanje ne temelji na pojavih,

---

<sup>1</sup> Objavljamo prevod 13. in 14. poglavja druge knjige Aristotelove razprave *O nebu* (*Peri ouranou*). Prevod temelji na grškem besedilu francoske dvojezične izdaje Aristote, *Traité du ciel*, prevod in opombe C. Dalimier in P. Pellegrin, uvod P. Pellegrin, GF Flammarion, Pariz 2004. Pri členitvi besedila, naslovih poglavij, mednaslovih in opombah smo si pomagali z obstoječimi izdajami in prevodi Aristotelovega spisa. Prevod celotne Aristotelove razprave *O nebu* bo izšel v zbirki »Historia scientiae« pri Založbi ZRC.

<sup>2</sup> Oz. »zamejeno«.

<sup>3</sup> Aristotel uporablja izraz ἀστέρες tako za zvezde kot tudi za planete.

<sup>4</sup> Prim. *Metafizika* I, 5, 986a8–12.

<sup>5</sup> *Τὰ φαινόμενα*.

temveč bolj na razmišljanju. Tako bi po njihovem mišljenju najplemenitejšemu telesu pripadalo tudi najplemenitejše področje. A ogenj je plemenitejši od zemlje, meja pa od vmesnega; skrajni rob in središče pa sta meji: od tod sklepajo, da se v središču sfere [sveta] ne nahaja Zemlja, marveč [293b] ogenj.

Pitagorejci tudi še menijo, da se za najpomembnejši del Vsega spodobi, da je najbolj varovan, to pa je ravno središče; in ogenj, ki naj bi se nahajal prav na tem mestu, imenujejo Zevsovo stražarnico; kakor da ima beseda »središče« en sam pomen in kot da je središče velikosti tudi središče stvari ter hkrati narave. Kajti pri živali se njeno središče ne ujema s središčem njenega telesa,<sup>6</sup> zato bi morali priznati, da to še bolj velja za celotno nebo. Zaradi tega tudi nimajo nobenega razloga, da bi se zavoljo Vsega<sup>7</sup> vznemirjali ali da bi v središče spravili stražarnico, temveč naj bi raje iskali ono drugo središče ter povedali, kaj je po naravi in kje je. Kajti šele ono središče je pravzaprav počelo in nekaj plemenitega, medtem ko je mestno središče bolj podobno koncu kot začetku: sredina je namreč tisto, kar je omejeno, kar omejuje, pa je meja. Kar obdaja, tj. meja, pa je plemenitejše od omejenega: zatorej je to tvar, ono pa bitnost tvorjenega.<sup>8</sup>

### [Gibanje Zemlje]

Takšna so torej mnenja nekaterih o mestu Zemlje. Podobno pa je glede njenega mirovanja in gibanja; vsi tega ne razumejo na isti način. Tisti, ki zanikajo, da bi Zemlja ležala v središču, govorijo, da se giblje okrog njega in da tega ne počne samó ona, ampak tudi »protizemlja«, kakor smo že rekli.

Nekateri mislijo, da se tudi več drugih teles lahko giblje okoli središča, vendar jih mi ne vidimo, ker jih pred nami zakriva Zemlja. Zato so po njihovem mnenju Lunini mrki pogostejši od Sončevih: Luno naj bi zakrivalo vsako od tako gibajočih se teles, ne samo Zemlja. Ker pa Zemlja ni središče, temveč je od njega oddaljena za célo svojo poloblo, po njihovem mnenju nič ne preprečuje, da ne bi do istih pojavov prišlo tudi, če ne bi zasedali središča, na isti način kot tedaj, če bi Zemlja bila v središču; tudi zdaj se niti malo ne opazi, da smo od središča oddaljeni za polovico njenega premera.

<sup>6</sup> Središče toplokrvne živali bi lahko bilo njeno srce, medtem ko bi bilo središče njenega telesa središče njene teže. Prim. *O delih živih bitij* III, 4, 665b21 ter 666b3.

<sup>7</sup> Oz. »vesolja«.

<sup>8</sup> Kot najmanj plemenit element zaseda zemlja zgolj prostorsko središče. Po ontološki digniteti je pravo središče ogenj, ki pa je prostorsko na obrobju. »Kar je omejeno«, je torej »tvar«, »meja« pa je »bitnost«, se pravi »oblika«, saj Aristotel »bitnost« večkrat poistoveti z »obliko«.

Nekateri pa zopet menijo, da Zemlja leži v središču ter da se tu vrtil in giblje okoli osi, razpete prek vseмирja, kot je zapisano v *Timaju*.<sup>9</sup>

*[Oblika Zemlje]*

Do podobnih razhajanj prihaja tudi glede njene oblike: nekateri namreč menijo, da je Zemlja okrogla, drugi pa, da je ploščata in v obliki [294a] bobna;<sup>10</sup> poslednje po njihovem dokazuje dejstvo, da Sonce, ko ga zakriva Zemlja, pri vzhajanju in zahajanju tvori ravno črto, ne ukrivljene, kajti če bi Zemlja bila okrogla, bi ta črta nujno morala biti ukrivljena. Pri tem pa ne upoštevajo razdalje med Soncem in Zemljo ter velikosti zemljinega oboda, ki se, če jo gledamo z velike oddaljenosti, na krogih, ki so videti majhni, zdi ravna.<sup>11</sup> Zaradi takega pojava zato ne bi smeli dvomiti, da gmota Zemlje ni okrogla. Toda pridajajo še en razlog in trdijo, da je takšna oblika Zemlje posledica njene negibnosti.<sup>12</sup>

*[Zagata glede gibanja in mirovanja Zemlje]*

Tudi glede gibanja in mirovanja Zemlje so izražena številna stališča. Na to zagato so nujno vsi naleteli;<sup>13</sup> precej brezbrizno bi bilo razmišljanje tistega, ki se ne bi začudil nad naslednjim: kako se majhen del zemlje, ki ga dvignemo v zrak in spustimo, premika [navzdol] in noče ostati pri miru, in večji kot je, hitreje se giblje [navzdol]; če pa bi kdo célo Zemljo dvignil v zrak in spustil, se ne bi premaknila [navzdol]. Dejansko pa [telo] tolikšne teže miruje. A zopet: če bi kdo izpod [navzdol] premikajočih se delov spodmaknil Zemljo, preden bi padli nanjo, bi le-ti nadaljevali gibanje navzdol, ne da bi naleteli na odpor. Zaradi tega so vsi filozofi v tem po pravici videli predmet svojega raziskovanja, čeprav bi morda koga utegnilo spraviti v začudenje, da se jim rešitve, ki so jih predlagali, niso zdele še bolj nenavadne, kot je bil problem sam.

<sup>9</sup> Prim. *Timaj* 40b–c. Vprašanje je, ali je Platon dejansko zagovarjal rotacijo Zemlje, ali pa je to zgolj Aristotelova interpretacija.

<sup>10</sup> Aristotel pripiše mnenje (gl. 294b13), da je Zemlja ravna oz. ploščata, Anaksimenu, Anaksagori in Demokritu. Da ima obliko bobna, je trdil Levkip.

<sup>11</sup> Zagovorniki ploščate Zemlje se sklicujejo na dejstvo, da je tedaj, ko je Sonce le delno nad horizontom, ta del Zemljine površine videti raven in ne zakrivljen. Aristotel jim odgovarja, da je to posledica dejstva, da vidimo zelo majhen del Zemljinega oboda in da je površina Sonca, kot jo vidimo, ravno tako zelo majhna. Ker vidimo zelo majhen del Zemljine oble, ki ima za ozadje Sonce, je nemogoče, da bi videli njeno zakrivljenost.

<sup>12</sup> Prim. 294b13isl.

<sup>13</sup> Po Simplikiju, *Komentar O nebu* 521, 2, gre za težavo, kako misliti mirovanje Zemlje.

*[Teorije, ki naj bi pojasnile zagato: ( i) Ksenofanова teorija]*

Tako nekateri zaradi rečenega trdijo, da je Zemlja pod nami neskončna, kakor Ksenofan iz Kolofona, po katerem »Zemlja korenini v brezkončnosti«,<sup>14</sup> da bi se s tem otresli dela pri iskanju vzroka; prav zato jih tudi Empedokles ostro ošteje z besedami: »Nista globina zemljé in etra višina brezmejni, / kakor ušlo je z jezika že mnogim, ki mlatijo slamo / s cepcem opuhlih besed, a vesolja so videli malo.«<sup>15</sup>

*[(ii) Talesova teorija: predstavitev in zavrnitev]*

Drugi mislijo, da Zemlja leži na vodi. To je pravzaprav najstarejši nauk, ki se je ohranil o tem, pripisujejo pa ga Talesu iz Mileta. Po njegovem Zemlja ostaja nepremična, ker naj bi plavala kot les ali kaka druga podobna snov (ker nobene od takšnih stvari ni v naravi, da bi mirovala na površju zraka, pač pa na vodi), kot da se istega, kar govorimo o Zemlji, ne bi dalo reči tudi o vodi, ki nosi Zemljo: kajti tudi vodi ni v naravi, da bi obmirovala zgoraj, temveč je [294b] na nečem.

Nadalje: kakor je zrak lažji od vode, tako je tudi voda lažja od zemlje: kako bi bilo možno, da bi lažje ležalo pod tistim, kar je težje po naravi?

Dalje: če bi bilo Zemlji kot celoti v naravi, da se obdrži na vodi, je jasno, da bi bilo tako tudi z vsakim njenim delom; to pa se očitno ne dogaja, temveč se katerikoli njen del potopi v globočino in kolikor večji je, toliko hitreje potone.

Zdi se, da so ti filozofi zagato resda preiskali do neke meje, ne pa tako daleč, do kjer bi bilo mogoče. Kajti vsi smo navajeni ravnati tako, da svoje raziskovanje ne usmerjamo na sam predmet raziskovanja, ampak na trditve nasprotnikov. Kdor sam sebi zastavlja vprašanja, prispe le do stopnje, ko za svoja razmišljanja ne najde več ugovorov. Kdor zatorej hoče pravilno preučevati, mora biti sposoben in več določiti ugovore, ki so značilni za rod predmeta preiskovanja, to pa je nemogoče, če ne obravnava vseh razlik.

<sup>14</sup> Gl. DK, 21B28; A. Sovre, *Predskratiki*, Ljubljana, Slovenska matica 1988, str. 66 (št. 10): »Zemlje gorenjo mejó, le-tu imaš pod nogami, / v zrak se zadeva, a dolnji se del razteza v neskončno.«

<sup>15</sup> DK 31A39. Prevod po: A. Sovre, *Predskratiki*, Ljubljana, Slovenska matica 1988, str. 104 (št. 40).



*[(iii) Teorija Anaksimena, Anaksagore in Demokrita: predstavitev in zavrnitev]*

Anaksimena, Anaksagora in Demokrit imajo za vzrok nepremičnosti Zemlje njeno ploščato obliko. Ne preseka zraka pod sabo, temveč ga pokriva kot pokrov, kakor sicer običajno počnejo ploščata telesa; ta zaradi upora tudi veter težko premika. Ravno tako, pravijo, Zemlja zaradi svoje ploščatosti zaustavlja zrak pod sabo (ki nima dovolj prostora, da bi se premaknil, zato ostaja pod Zemljo, zbran skupaj v eno samo gmoto), kot je zbrana voda v klepsidrah.<sup>16</sup> Da bi dokazali, da tako ujet in nepremičen zrak zmore nositi veliko težo, navajajo številne dokaze.

*[Zavrnitev]*

Prvič, če Zemlja ne bi bila ploščate oblike, njena ploščatost ne bi mogla biti vzrok nepremičnosti. Kajti glede na to, kar pravijo, vzrok nepremičnosti ni ploščatost, marveč prej velikost. Kajti zaradi pomanjkanja prostora zrak, ki ne najde izhoda, ostaja pri miru zaradi svoje velike količine. Njegova količina pa je tolikšna zato, ker je zaprt<sup>17</sup> pod ogromno velikostjo Zemlje. Zatorej bi vsi ti razlogi veljali, tudi če bi bila Zemlja okrogla – le da bi obdržala svojo velikost: potem bi skladno z njihovim razmišljanjem ostala nepremična.

*[Vpeljava ključnih načel]*

Toda na splošno naš prepis s tistimi, ki o gibanju govorijo tako, ne zadeva delov, marveč neko celoto in Vse.<sup>18</sup> Zato velja na začetku določiti, ali telesom pripada naravno gibanje ali ne in tudi, ali naravno gibanje ne obstaja, pač pa samo vsiljeno. A ker smo [295a] ta vprašanja po svojih najboljših močeh rešili že prej, bomo te rešitve izkoristili kot ustrezne.

---

<sup>16</sup> Simplikij opisuje tovrstno klepsidro kot vazo z dolgim ravnim vratom, ki ima na vrhu luknjo, in nekoliko širšim dnom, preluknjanim z majhnimi luknjicami. Uporabljali so jo za prenašanje tekočin (vode, vina) iz ene posodo v drugo, torej je bila po funkciji in rabi podobna današnji pipeti. Ko so jo potopili v vino in s prstom zamašili luknjo na vratu, je tekočina ostala v njej, tako da se je zdelo, da vodo v njej zadržuje zrak, ki je pod njo.

<sup>17</sup> *Ἐναπολαμβάνεσθαι*. Prim. *Fizika* IV, 6, 213a25–27.

<sup>18</sup> Aristotel poudarja, da problem gibanja posamezne prvine, kot je zemlja, ne bo obravnavan izolirano, temveč v okviru celotnega ustroja vesolja. Tako v nadaljevanju uvede tudi ogenj, poleg tega pa razpravo razširi še z »načeli« svoje kozmologije.

Če namreč nimajo naravnega gibanja, tudi ne bodo imela vsiljenih; če pa nimajo ne naravnega ne vsiljenega gibanja, potem se sploh ne bo nič gibalo. Da je to nujno, smo določili že prej;<sup>19</sup> in poleg tega smo določili, da tudi nič ne bi moglo mirovati – kajti kakor je gibanje vsiljeno ali naravno, tako je tudi z mirovanjem.<sup>20</sup>

*[Vloga vrtinca v predhodnih razlagah Zemlje]*

Toda če obstaja kako naravno gibanje, potem ne more obstajati samó vsiljeno gibanje niti samó mirovanje. Če Zemlja sedaj prisilno miruje, potem ji je vsiljeno tudi vrtinčasto gibanje, po katerem je dospela v središče. Vsi namreč navajajo ta vzrok zavoljo dogajanja pri tekočinah in v zraku: pri tem se namreč večji in težji deli vedno zberejo v središču vrtinca. Zato tudi vsi tisti, ki menijo, da je nebo nastalo, s tem pojasnijo, zakaj se je Zemlja znašla v središču. Iščejo pa vzrok, zakaj miruje. Eni izpostavljajo, da je vzrok ploščatost in njena velikost, drugi pa, kot na primer Empedokles,<sup>21</sup> navajajo, da krožno premikanje neba, ki se giblje hitreje kakor Zemlja, preprečuje, da bi se gibala, kot se dogaja z vodo v čašah: ko čašo krožno vrtimo, se voda, ki je v njej, kljub temu, da se večkrat znajde izpod bronca, ne giblje navzdol, čeprav je to njeno naravno gibanje. Vzemimo, da Zemljinega gibanja ne ovirata ne vrtinec ne ploščata oblika (in da se je tudi zrak, ki je bil pod njo, umaknil), kam bi se začela gibati takrat? Kajti v središče naj bi dospela z vsiljenim gibanjem in tudi tu miruje prisilno. Toda nujno mora imeti neko naravno gibanje. Ali bo to navzgor ali navzdol ali kam? Nekam mora nujno iti. In če bi bilo možno gibanje tako navzgor kot navzdol, gornji zrak pa ne nudi upora gibanju navzgor, spodnji ne bo preprečeval gibanja navzdol, saj isti vzroki nujno privedejo do istih posledic za iste stvari.

*[(iv) Empedoklova teorija in njena zavrnitev]*

Poleg tega bi Empedoklu lahko očitali tudi naslednje: ko je elemente razločilo Sovraštvo, kaj je bil tedaj vzrok Zemljinega mirovanja? Gotovo ta-

<sup>19</sup> Prim. *O nebu* I, 2–4.

<sup>20</sup> Prim. *O nebu* I, 8, 276a22–27.

<sup>21</sup> V ohranjenih fragmentih je edino mesto, kjer Empedokles omenja vrtinec, DK 31B35. Da je Empedokles dejansko razvil podobno razlago mirovanja Zemlje, kot mu jo pripisuje Aristotel, mogoče potrjuje tudi Platon v *Faidonu* 99b6–7: »Dogaja se na primer, da obdaja eden zemljo z vrtincem, ki jo drži pod nebesom v ravnovesju.« Prim. tudi *O nebu* III, 2, 300b2–3.

krat vzrok tudi ni mogel biti vrtinec. Nenavadno bi bilo, če ne bi pomislili na vprašanje: če so se prej deli Zemlje zaradi vrtinca pomaknili v središče, zakaj se še dalje vse, kar ima težo, giblje proti Zemlji? Saj se nam [295b] vrtinec ne bliža.

Dalje: zakaj se ogenj premika navzgor? Gotovo ne zaradi vrtinca. Toda če je neko gibanje naravno za ogenj, moramo isto sklepati tudi za zemljo. Nadalje: vrtinec torej ne določa težko in lahko, temveč so težke in lahke stvari že obstajale, ko je vrtinec<sup>22</sup> ene nosil k središču in druge na površino. Torej je težko in lahko obstajalo, preden je nastal vrtinec. Toda s čem sta bila določena, kako sta se naravno gibala in kam? Kajti če neskončno obstaja, je nemogoče, da bi v njem bilo zgoraj in spodaj; toda ravno s tem sta določena tako težko kot lahko.<sup>23</sup> To so bili vzroki, s katerimi se je ukvarjala večina filozofov.

*[(v) Anaksimandrova teorija in njena zavrnitev]*

Toda nekateri smatrajo, kot izmed starih, recimo, Anaksimander, da Zemlja počiva zaradi nerazlikovanosti:<sup>24</sup> kar je v središču in kar je v enakem razmerju nasproti skrajnih točk, se ne nagiblje bolj h gibanju navzgor ali navzdol ali v stran. Nemogoče pa je, da bi hkrati izvajalo gibanje v nasprotnih smereh, tako da [Zemlja] nujno miruje.

To je sicer ostroumno, vendar neresnično. Skladno s tem bi moralo vse, kar bi bilo zgolj postavljeno v središče, tu tudi obmirovati, tako da bi tudi ogenj, na primer, obmiroval: kajti to, kar je bilo rečeno, ni lastno le zemlji. Toda to ni nujno. Ne kaže se namreč samo, da Zemlja miruje v središču, temveč da se tudi giblje k njemu. Tja, kamor se giblje vsak njen del, se nujno giblje tudi celota; in kamor se giblje po naravi, tam tudi obmiruje po naravi. Vzrok torej ni enakomerno razmerje do skrajnih točk; to je sicer skupno vsem telesom, gibanje k središču pa je lastno ravno zemlji.

Prav tako je neumestno iskati vzrok, zaradi česa Zemlja miruje v središču, ne da bi se pri tem spraševali, zakaj se ogenj zadržuje na obrobju. Kajti če je mesto na obrobju naravno mesto ognja, je jasno, da mora tudi Zemlja imeti neko naravno mesto. In četudi središče ne bi bilo naravno mesto zemlje, temveč bi tu mirovala po sili nerazlikovanosti (kakor las, za katerega pravijo, da se ne pretrga, če se ga enako močno potegne na obeh koncih ali kakor človek,

<sup>22</sup> Sledimo Pellegrinu.

<sup>23</sup> Prim. *Fizika* VIII, 4, 255b16–20.

<sup>24</sup> Ὀμοιότης. Dobesedno »podobnost«, »enakost«. Pomen besede je odvisen od konteksta. Prim. Platon, *Faidon* 108e–109a.

ki je hkrati silno lačen in žejen, oboje v enaki meri, toda tudi enako oddaljen od hrane in pijače, zato nujno ostane nepremičen),<sup>25</sup> bi morali zagovorniki tega nauka raziskati, zakaj ogenj obmiruje na obrobju.

[296a] Prav tako je čudno iskati samo vzrok mirovanja teles, ne pa tudi njihovega gibanja – zakaj se eno giblje navzgor, a drugo navzdol, če ga nič ne ustavi.

A kar pravijo o tem, spet ni resnično. Slučajno je sicer res, da mora vse, čemur ne pripada več gibanja v eni kot v drugi smeri, mirovati v središču. Iz njihovega lastnega razsojanja izhaja, da bi takšno telo ne mirovalo, ampak bi se gibalo, ne sicer kot celota, marveč po delih. To razmišljanje se nanaša tudi na ogenj. Kajti če bi bil postavljen [v središču], bi tudi ogenj, enako kot zemlja, moral obmirovati v njem, ker bi bil v istem razmerju do katerekoli skrajne točke. Kljub temu pa bi se premaknil proč od središča, kakor se tudi vidi, da se premakne, kadar ga nič ne zadržuje. Le ne giblje se kot celota k eni točki na obrobju (kar bi edino nujno moralo slediti iz nauka o nerazlikovanosti), temveč bo vsak del šel k sorazmernemu delu obrobja, recimo, četrtnina ognja k četrtini obrobja. Kajti nobeno telo ni točka.<sup>26</sup> Kakor bi se neko telo ob zgoščevanju skrčilo in iz večjega prešlo v manjši prostor, tako bi tudi pri redčenju, ko bi se širilo, prešlo iz manjšega v večji prostor. Tako bi se lahko tudi zemlja v skladu z naukom o nerazlikovanosti premaknila od središča – če to ne bi bilo njeno naravno mesto.

To so torej malodane vse hipoteze o obliki in položaju, kakor tudi o mirovanju in gibanju Zemlje.

---

<sup>25</sup> Tu je izvor znamenitega »Buridanovega osla«.

<sup>26</sup> Aristotel definira v prvem poglavju prve knjige *O nebu* telo kot tisto, kar je deljivo v treh razsežnostih. Točka pa je nedeljiva. Prim. tudi *O nebu* III, I, 299b6–7.

## 14. poglavje: Preučevanje Zemlje. Aristotelov nauk

Najprej povejmo, ali se Zemlja giblje ali stoji na miru. Kakor smo rekli,<sup>27</sup> nekateri mislijo, da je ena od zvezd, medtem ko drugi – čeprav jo postavljajo v središče – trdijo, da se vrti in giblje okoli osrednje osi.

*[Zemlja miruje: prvi argument]*

Da je to nemogoče, bo postalo jasno, če za izhodišče vzamemo naslednje: ne glede na to, ali se Zemlja pri premikanju nahaja zunaj središča ali v središču, bi takšno gibanje moralo biti vsiljeno. Kajti to ne more biti Zemljino gibanje; če bi bilo, bi vsak njen del imel prav takšno gibanje, v resnici pa se vsi gibljejo premočrtno k središču. Gibanje pa ne more biti večno, če je vsiljeno in zoper naravo. Toda red sveta je večn.

*[Drugi argument]*

Poleg tega se vidi, da vsa telesa, ki se premikajo s krožnim gibanjem – razen premikanja prvega neba – zaostajajo za drugimi in se premikajo z več [296b] kot enim gibanjem. Zato bi tudi Zemlja morala, najsi se giblje okoli središča ali v središču, premikati z dvema gibanjema. Toda če bi bilo tako, bi nujno prihajalo do prehodov in obratov<sup>28</sup> zvezd nepremičnic. Toda tega ni opaziti: iste zvezde<sup>29</sup> vedno vzhajajo in zahajajo na istih mestih [Zemlje].

*[Tretji argument in zagata glede središča]*

Dalje: naravno gibanje – tako delov kot celote Zemlje – je gibanje k središču Vsega, zato zdaj tudi leži v središču. Toda ker sta dve središči<sup>30</sup> istovetni, se poraja vprašanje, h kateremu izmed njiju se po naravi premikajo težka telesa in deli zemlje. Ali gredo tja, ker je središče Vsega ali ker je središče Zemlje? Nujno je, da gre za središče Vsega, kajti lahka telesa in ogenj se gib-

<sup>27</sup> Gl. *O nebu* I, 13, 293a17–b32.

<sup>28</sup> »Prehodi« in »obrati« so premiki planetov bolj na zahod ali vzhod na horizontu v teku leta.

<sup>29</sup> Gre za zvezde sfere zvezd stalnic.

<sup>30</sup> Središče Zemlje in središče vesolja.

ljejo nasprotno od težkih teles in sicer k skrajnemu robu področja, ki obdaja središče. Torej je naključje, da je središče Zemlje in Vsega isto, zato se ta telesa gibljejo tudi k središču Zemlje, vendar le slučajno, ker ima svoje središče v središču Vsega. Znak<sup>31</sup> tega, da se gibljejo tudi k središču Zemlje, pa je, da težka telesa, ki se gibljejo k njej, ne padajo proti njej paralelno, temveč med sabo tvorijo enake kote,<sup>32</sup> tako da se premikajo k enemu središču in sicer k središču Zemlje.

Jasno je torej, da je Zemlja nujno v središču in da je tu negibna, ne samo zaradi omenjenih vzrokov, temveč tudi zato, ker se težka telesa, če jih vržemo navzgor, vračajo na isto mesto,<sup>33</sup> in to bi se zgodilo celo, če bi jih moč zagnala v neskončnost.

*[Aristotelova razlaga, zakaj Zemlja miruje]*

Iz povedanega je torej jasno, da se Zemlja ne giblje in da leži v središču. Poleg tega je iz povedanega očiteno tudi vzrok njene nepremičnosti. Kajti če se zemlja po naravi giblje z naravnim gibanjem od koderkoli proti središču, kot je to videti, ogenj pa od središča k obrobju, je nemogoče, da bi se katerikoli del zemlje gibal proč od središča drugače kot s silo; kajti enemu [telesu] pripada eno gibanje in enostavnemu enostavno gibanje, ne pa nasprotna gibanja. Gibanje proč od središča pa je nasprotno gibanju k središču. Če se torej niti en sam del Zemlje ne more premakniti iz središča, je jasno, da je to še toliko manj možno za Zemljo kot celoto; kajti kamor se po naravi giblje del, tamkaj se giblje tudi celota. [297a] Ker se Zemlja ne bi mogla drugače premakniti kot pod vplivom močnejše sile<sup>34</sup>, mora zato nujno mirovati v središču.

O tem pričajo tudi trditve matematikov v astronomiji. Pojavi – spremembe razporeditev, s katerimi je določena ureditev zvezd – se ujemajo s tem, da Zemlja leži v središču.<sup>35</sup>

Toliko o mestu Zemlje ter njenem mirovanju oziroma gibanju.

<sup>31</sup> Pojav, razumljen kot znak (*σημείον*), lahko služi kot kazalec pravilnosti neke razlage.

<sup>32</sup> Kaj pomenijo »*ἴσμοιαι γωνίααι*«? Po Simplikiju so to enaki koti, toda enaki čemu? Gre za prave kote, ki jih tvorijo na Zemljo padajoči predmeti s tangentami, ki se dotikajo Zemlje v točki, kamor padejo omenjeni predmeti.

<sup>33</sup> Morali pa bi pasti na drugo mesto, če se Zemlja v vmesnem času giblje.

<sup>34</sup> Močnejše sile od naravne težnje proti središču. Gre za prisilno oz. vsiljeno gibanje.

<sup>35</sup> Prim. 296a34–296b6.

[*Oblika Zemlje: Zemlja je okrogla. Prvi argument*]

Po obliki mora biti okrogla. Vsak od njenih delov namreč poseduje težo, dokler ne doseže središča; ker večji del potiska manjšega, ne more priti do nagubanosti,<sup>36</sup> temveč so vedno bolj stisnjeni skupaj, dokler ne dosežejo središča. To moramo razumeti v takem smislu, kot če bi nastanek Zemlje dojemali kakor nekateri naravoslovci,<sup>37</sup> vendar s to razliko, da imajo le-ti za vzrok gibanja navzdol silo, namesto da bi se raje držali resnice in rekli, da do tega pride zato, ker se vse, kar ima težo, po naravi giblje k središču. Ko je bila takrat zmes v stanju možnosti,<sup>38</sup> so se stvari, ki so se od nje ločile, od vseh strani enakomerno gibale k središču. Najsi so bili delci, zbrani v središču, na obrobju enakomerno porazdeljeni ali so bili razporejeni na drugačen način, bi prineslo isti rezultat. Če so se le-ti od obrobja gibali k enemu središču enakomerno, je jasno, da je bila gmota, ki je nastala, tudi enakomerna z vseh strani. Kajti če se z vseh strani doda ista količina, je tudi površina vedno enako oddaljena od središča. Ravno taka pa je oblika krogle. Toda argument se ne bi nič spremenil, tudi če se deli Zemlje ne bi podobno enakomerno od vseh strani združevali v središču, saj bi večji izmed njih potiskali manjše pred sabo vse do središča, če oboji posedujejo nagib<sup>39</sup> k središču, in če težji tja potiska [30] manjšo težo.

[*Težava*]

Na ta način bi lahko zavrnilo tudi naslednji ugovor zoper nas. Zemlja je namreč v središču in hkrati okrogla; toda če bi bila eni izmed njenih polobel pridana teža, mnogokrat večja od Zemlje, njeno središče ne bi bilo središče Vsega, zato Zemlja ali ne bi več ostala v središču ali pa bi, če bi ostala, tu mirovala, [297b] četudi središča<sup>40</sup> ne bi imela tam, kamor se sicer tudi sedaj po naravi giblje. Takšen je torej ugovor. Ni težko videti rešitve, če se nekoliko potrudimo in opredelimo izhodišče, da se vsaka velikost, ki ima težo, giblje k

<sup>36</sup> *Κυμάλειν* označuje gibanje valov, valovanje. Prim. *Fizika* IV, 9, 216b25. Simplikij opozarja, da se lažji deli v stiku s težjimi vedejo tako kot tekočine pod podobnim pritiskom.

<sup>37</sup> Referenca bi lahko bila na teoretike vrtinca, vendar pa omemba »zmesi« opozarja, da gre za nekoga specifičnega. Prim. *Fizika* I, 4, 187a20–3; *Metafizika* V, 7, 1012a26–28; XII, 2, 1069b1isl.

<sup>38</sup> Tak opis ustreza Anaksagori.

<sup>39</sup> *Ψοπή, ῥέπειν*. Glagol, ki so ga uporabljali v zvezi z utežnimi tehtnicami, ko večja teža nagne eno skodelico navzdol. Prim. *O nebu* IV, 1, 307b31–33.

<sup>40</sup> Na 297a34 in tu gre za isto središče.

središču. Očitno se ne giblje [5] vse do tedaj, ko se njena zunanost dotakne središča, temveč mora večje telo nad njo vse dotlej prevladovati, dokler njegovo središče ne zavzame središča [Vsega]; do tu ima namreč nagib.

*[... in njena rešitev]*

Pri tem je vseeno, ali govorimo o grudi zemlje, kakem drugem delu Zemlje ali o celotni Zemlji. Tisto, o čemer govorimo, ne sledi iz majhnosti ali velikosti, temveč je značilno za vse, kar poseduje nagib k središču.

Zato bi tudi Zemlja, naj se od nekod premika céla ali po delih, nujno nadaljevala z gibanjem, dokler ne bi zavzela središča od vseh strani enako, pri čemer bi se manjši delci izenačili z večjimi zaradi potiskanja nagiba.

Če je torej Zemlja nastala, je morala nastati na tak način,<sup>41</sup> zaradi česar je tudi jasno, da je nastala v obliki krogle. Če ni nastala in ostaja vedno mirujoča, pa ima iste značilnosti, kakor če bi nekoč nastala.

*[Drugi argument]*

Skladno s tem preudarkom je nujno, da je oblika Zemlje okrogla; takšna je ne samo zaradi tega dejstva, ampak tudi zato, ker se vsa težka telesa gibljejo pod podobnimi koti, ne pa paralelno.<sup>42</sup> To pa se naravno zgodi pri gibanju proti nečemu, kar je po naravi okroglo. Zemlja torej je okrogla ali je okrogla po naravi. Toda vsaki stvari je treba pripisati tisto, kar ima po naravi ali k čemur teži po naravi, ne pa tisto, kar bi imela po prisili in zoper naravo.

*[Tretji argument]*

Nadalje temu pritrjujejo tudi pojavi, ki jih čutno zaznamo. Kajti [če Zemlja ne bi bila okrogla,] Lunini mrki ne bi imeli take oblike. Medtem ko pri menah Luna pokaže vse delitve (premo, izbočeno in vbočeno), je pri mrku mejna črta vedno izbočena; ker do tega prihaja, ker jo zakriva Zemlja, mora prav Zemljin obod biti vzrok te oblike, ker je pač okrogel.

---

<sup>41</sup> Najtežje telo naj bi se gibalo do središča vse dotlej, dokler njegovo središče ne bi zasešlo središče vesolja, ostala telesa pa bi naredila aglomerat okoli njega, tako da bi bila enakomerno razporejena okoli njega, pri čemer bi imela enako površino, ki bi bila okrogla.

<sup>42</sup> Gl. 298b18 isl. ter opombo.



*[Velikost Zemlje]*

Še več, opazovanja zvezd nadalje očitno pokažejo, ne samo da je Zemlja okrogla, temveč tudi, da glede na velikost ni velika. Treba bi se bilo samó nekoliko premakniti južno ali proti Velikemu medvedu,<sup>43</sup> pa bi krog horizonta postal očitno drugačen, tako da se [298a] zvezde nad našo glavo precej spremenijo in se tistemu, ki gre proti jugu ali Velikemu medvedu, ne pokažejo več iste. Tako nekaterih zvezd, ki so vidne v Egiptu ali okoli Cipra, ni moč videti v severnih deželah, nekatere zvezde, ki so na severu stalno vidne, pa v omenjenih krajih zahajajo.<sup>44</sup> Iz tega je jasno ne samo to, da je Zemlja krožne oblike, temveč tudi, da njena krogla ni velika: kajti sicer se neznatne spremembe položaja ne bi tako hitro opazile. Zato se zdi, da tisti, ki privzemajo, da se področje okoli Heraklovih stebrov stika z območjem Indije in da je zaradi tega morje samó eno, ne privzemajo neverjetnega. Za dokaz navajajo tudi slone, katerih rod živi na obeh skrajnih koncih, kar naj bi podpiralo trditev, da se skrajni področji stikata. Tudi matematiki, ki si prizadevajo določiti velikost Zemljinega obsega, navajajo, da znaša štiristo tisoč stadijev.<sup>45</sup>

Iz teh dokazov ne izhaja samo, da mora biti gmota Zemlje okrogla, temveč da tudi ni velika v primerjavi z drugimi zvezdami.

*Prevod Pavel Češarek  
Strokovni pregled in opombe Matjaž Vesel*

---

<sup>43</sup> Se pravi proti severnim področjem.

<sup>44</sup> V južnih deželah kot je npr. Egipt. Lahko tudi »v spodnjih deželah«.

<sup>45</sup> 1 stadij znaša približno 192 m; torej je po Aristotelu obseg Zemlje približno 76.800 km. Njen obseg v resnici meri okoli 40.000 km. Eratosten ga je ocenil na 252.000 stadijev, kar je 45.000 kilometrov.



VPRAŠANJA  
K ARISTOTELOVEM DELU  
*O NEBU*<sup>1</sup>

Ioannes Buridan

**Druga knjiga, 22. vprašanje:**  
**Nadalje se sprašujemo, ali Zemlja vedno<sup>2</sup> miruje sredi sveta<sup>3</sup>**

*[Razlogi proti mirovanju Zemlje]*

[1] In trdi se, da ne. Vsako telo namreč ima neko naravno gibanje ali ga lahko ima. Zemlja se torej naravno giblje oziroma se po naravi vsaj lahko giblje. Če pa se po naravi lahko giblje, tedaj je nujno, da se vsaj občasno giblje, saj bi bilo neustrezno reči, da naravna možnost vso večnost odlaša, tako da se nikoli ne udejanji.

[2] Nadalje. Zemlja je okrogle oblike in okrogla oblika je neka primerčnost<sup>4</sup> za kroglasto oziroma krožno gibanje. In kakor smo prej rekli za možnost, tako zdaj pravim, da naravna primerčnost ne sme vso večnost počivati.

[3] In še: Aristotel<sup>5</sup> pravi, da vsakemu enostavnemu telesu po naravi pripada neko enostavno gibanje in da je enostavno težkemu prirojeno, da se enostavno giblje navzdol. Nesmiselno je potemtakem reči, da Zemlji po naravi pripada neko gibanje, da pa se vendar s tem gibanjem nikoli ne giblje.

---

<sup>1</sup> Buridanovo 22. vprašanje druge knjige in 2. vprašanje tretje knjige njegovih *Vprašanj k Aristotelovem delu O nebu* sta prevedeni po kritični izdaji *Ioannis Buridani Expositio et Quaestiones in Aristotelis De caelo*, uredil in spremno študijo napisal B. Patar, Peeters, Louvain/Pariz 1996. Mednaslovi in številčenje argumentov so naši.

<sup>2</sup> *Semper*. Tudi »večno«, »nenehno« ipd.

<sup>3</sup> *Mundus*. Sinonim za »vesolje«.

<sup>4</sup> *Aptitudo*.

<sup>5</sup> Gl. *O nebu* I, 2, 268b27–269a2.

[4] Še z razlogi starih: ker plemenitejšemu elementu pripada plemenitejše mesto, ogenj pa je plemenitejši element kakor zemlja, mora zato ogenj zavzemati plemenitejše mesto. Toda plemenitejše mesto in tisto, kjer se umeščeno lahko bolje zavaruje, je osrednje mesto. Tako se kralj ravno zato ponavadi namesti sredi svojega kraljestva (kajti tam se bolje zavaruje, ker sovražniki do njega ne dospejo tako hitro).

*[Aristotelovo nasprotno mnenje in Buridanovi dvomi oz. vprašanja]*

Aristotel meni nasprotno. Najprej pa je tudi sam postavil tole posledico:<sup>6</sup> »nebo se vedno krožno giblje, torej Zemlja vedno miruje v sredini.«<sup>7</sup>

To vprašanje ni lahko. [I.] Najprej namreč obstaja velik dvom,<sup>8</sup> ali je Zemlja točno sredi sveta, tako da je njeno središče tudi središče sveta. [II.] Nato nastopi še en močan dvom, ali se kdaj sama kot celota<sup>9</sup> giblje naravnost, saj ne dvomimo, da se mnogo njenih delov pogosto giblje tako: to nam je razvidno s čuti. [III.] Obstaja še en težak dvom v zvezi s tisto Aristotelovo<sup>10</sup> posledico: ali je pravilen. Namreč tale: če je za nebo nujno, da se vedno krožno giblje, ali je nujno, da Zemlja vedno miruje v sredini? [IV.] Je še četrti dvom. Če postavimo, da se Zemlja krožno giblje okrog svojega središča in okoli lastnih polov, ali lahko rešimo vse pojave, ki jih vidimo?<sup>11</sup> In o tem zadnjem dvomu bomo zdaj spregovorili na sledeč način.

*[IV. Četrti dvom]*

Vedeti je treba, da imajo mnogi za dokaj verjetno, da pojavom<sup>12</sup> krožno gibanje Zemlje – na način, kot je bilo omenjeno prej – ne nasprotuje in da Zemlja vsak naravni dan opravi eno kroženje od zahoda proti vzhodu in se zopet vrne na zahod. [To bi videli], če bi seveda neki del Zemlje označili. V tem primeru je treba postaviti, da zvezdna sfera miruje in bi takšno gibanje Zemlje povzročilo noč in dan, tako da bi bilo to gibanje Zemlje dnevno giba-

<sup>6</sup> *Consequentia.*

<sup>7</sup> Prim. *O nebu* II, 14, 269a24–297a7.

<sup>8</sup> *Dubitatio.* Tudi »vprašanje«.

<sup>9</sup> *Secundum se totam simul.*

<sup>10</sup> Prim. *O nebu* II, 13, 293a17–293b15.

<sup>11</sup> ... *possent salvari omnia nobis apparentia.* Buridan se sprašuje, ali je mogoče tudi ob predpostavki rotacije Zemlje pojasniti (»rešiti«) vse pojave, vse, kar vidimo na nebu.

<sup>12</sup> *Apparentibus.* Oz. »temu, kar je videti«, »kar se kaže«, »kar se prikazuje« na nebu.

nje. Za to lahko navedemo primer. Če se nekdo giblje z ladjo in si predstavlja, da miruje, ter vidi drugo ladjo, ki v resnici miruje, se mu bo zdelo,<sup>13</sup> da se ta druga ladja giblje, kajti njegove oči bodo v popolnoma enakem razmerju do druge ladje,<sup>14</sup> če bo njegova lastna ladja mirovala in se druga gibala, kot bi bile, če bi bilo nasprotno.<sup>15</sup> Tako postavimo tudi, da Sončeva kroglja povsem miruje in okrog nje kroži Zemlja, ki nas nosi. Ker pa si vendarle predstavljamo, da mirujemo – tako kot človek na hitro gibajoči se ladji ne opazi svojega gibanja niti gibanja ladje – tedaj je gotovo, da Sonce za nas vzhaja in potem za nas zahaja: enako kot če se giblje in mirujemo mi.

Res pa je, da če zvezdna sfera miruje, moramo vsekakor priznati, da se sfere planetov gibljejo, ker bi drugače planeti ne spreminjali svojih položajev drug do drugega niti do zvezd stalnic. Zato si skladno s tem nazorom zamišljajo, da se vse sfere planetov gibljejo kakor Zemlja, to je od zahoda proti vzhodu; toda ker ima Zemlja manjši krog, svoje kroženje opravi v krajšem času, posledično tudi Luna v krajšem času kot Sonce in na splošno tako, da Zemlja v naravnem dnevu opravi svoje kroženje, Luna v mesecu, Sonce v letu in tako naprej.

Brez dvoma je res tudi naslednje: če bi bilo tako, kakor predpostavlja tako stališče, bi se nam vse na nebu pojavljalo tako, kot se pojavlja zdaj. Vedeti pa moramo tudi, da tisti, ki hočejo morda zaradi razprave braniti ta nazor, navajajo v njegovo podporo nekatere prepričevalne razloge.<sup>16</sup>

### *[Prepričevalni razlogi zagovornikov rotacije Zemlje]*

[1] Prvi je sledeč. Nebo za to, da bi kaj doseglo zase, nima potrebe po Zemlji ne po spodnjih stvareh. Celo obratno, Zemlja mora doseči vplive z neba. Razumneje je, da se tisto, kar ima potrebo po nečem, giblje, da bi to doseglo, kakor da bi se gibalo nekaj, kar nima potreb.

[2] Drugi prepričevalni razlog je: kakor pravi Aristotel v drugi knjigi *O nebu*,<sup>17</sup> tisto, kar je v najboljšem stanju, nima potrebe po delovanju, in tisto,

<sup>13</sup> *Apparebit.*

<sup>14</sup> ... *quia omnino taliter se habebit oculus ad illam aliam navem.*

<sup>15</sup> Rečeno drugače: mornar vidi isto, ne glede na to, katera ladja se giblje in katera miruje.

<sup>16</sup> *Persuasiones.* Po Buridanu ti argumenti ne sodijo med »dokaze« (*demonstrationes*) niti niso »verjetni razlogi« (*rationes probabiles*), ki jih Buridan navaja nekoliko kasneje, temveč merijo bolj na to, da »prepričajo«.

<sup>17</sup> Gl. *O nebu* II, 12, 292a23–25: »Videti je, da bitje v najpopolnejšem stanju premore dobro brez delovanja, njemu najbližje bitje isto doseže s pomočjo neznatnega in enega delovanja.«

kar je poleg tega, kar je v najboljšem stanju, potrebuje zgolj zmerno delovanje. Ker so torej nebesna telesa veliko plemenitejša in v boljšem stanju kot Zemlja in ker je med vsemi nebesnimi telesi najvišja sfera v najboljšem stanju, je videti, da ta nima potrebe po gibanju. Tako ima Saturnova sfera potrebo po majhnem gibanju, posledično ima Luna potrebo po hitrem in Zemlja po najhitrejšem gibanju.

[3] Tretji prepričevalni razlog je: plemenitejša stanja je treba pripisati nebesnim telesom, še najbolj najvišji sferi. Toda plemeniteje in bolj popolno je mirovati kot gibati se, zato mora najvišja sfera mirovati. Manjša premisa<sup>18</sup> se dokazuje takole: če se kaj težkega giblje navzdol, zanj smoter<sup>19</sup> ni to, da se giblje, temveč da dospe na naravno mesto in tam ostane; tako je mirovanje smoter tega gibanja, smoter pa je plemenitejši. To je tudi potrjeno: kakor razlaga Komentator<sup>20</sup> ob četrti knjigi *Fizike*, v naravnem mirovanju težkega spodaj ni nič nenaravnega. Toda v nenehnem gibanju težkega navzdol pa je nekoliko nenaravnosti, kajti v tem je prisotno nekoliko mesta zgoraj, in težko se giblje, da bi to odstranilo. In tako je, enostavno povedano, bolj popolno, če težko miruje spodaj kakor če se giblje navzdol. Tako je dokazano, da je mirovanje plemenitejše stanje od gibanja.

[4] Četrti prepričevalni razlog: tako bi vsako krožno gibanje potekalo od zahoda proti vzhodu, iz česar bi sledilo, da mi prebivamo na desni strani neba in zgoraj, kakor meni tudi Aristotel.<sup>21</sup> To se zdi zelo razumno, saj mora biti desno plemenitejše kot levo in zgoraj plemenitejše kot spodaj. Tista zemeljska pokrajina, ki je primerna za prebivanje, je plemenitejša od drugih, neprimer-nih, zato je razumno, da je na desni. Tudi naša polobla se zdi plemenitejša od nasprotne, saj je obdana s številnejšimi in večjimi zvezdami, zato je razumno, da je zgoraj.

[5] In še zadnji prepričevalni razlog. Pojave je bolje pojasnjevati<sup>22</sup> z manj razlogi kot z mnogimi, če je to le mogoče. Tako jih je tudi bolje reševati po lažji kakor po težji poti. Lažje pa je gibati majhno kot veliko, zato je bolje reči, da se Zemlja, ki je zelo majhna, giblje kar najhitreje in da najvišja sfera miruje, kakor pa trditi obratno.

<sup>18</sup> *Minor*. Druga oz. »manjša« premisa je: »plemeniteje in bolj popolno je mirovati kot gibati se«.

<sup>19</sup> *Finis*. Tudi »cilj«, »konec«.

<sup>20</sup> Gl. Averroes, *Komentar Fizike*, IV, comm. 48.

<sup>21</sup> Prim. *O nebu* II, 2, 285b28–31.

<sup>22</sup> *Salvare apparentias*. Db. »reševati pojave«.

*[Proti rotaciji Zemlje: avtoriteta, pojavi in verjetni razlogi]*

Pa vendar se tega mišljenja ne velja držati. Najprej, ker nasprotuje ugledu Aristotela<sup>23</sup> in vseh astrologov.<sup>24</sup> Toda oni odgovarjajo, da ugled še ni dokaz in da za astrologe zadostuje, če ponudijo način, kako »reševati pojave«, pa če je v stvarnosti tako ali ni; kajti reševali bi jih lahko na oba načina in tako lahko ponudijo tistega, ki jim bolj ugaja.

Drugi pa izpodbijajo [rotacijo Zemlje] s pomočjo številnih pojavov. [1] Prvič, zvezde se čutom pojavljajo tako, da se gibljejo od vzhoda proti zahodu. Oni pa to rešijo tako, da opozorijo, da bi se pojavljalo isto, če bi zvezde mirovale in bi se Zemlja gibala od zahoda proti vzhodu.

[2] Drug pojav je: če bi se nekdo na konju zelo hitro gibal, bi čutil zračni upor. Torej bi podobno tudi mi, ki se z gibanjem Zemlje gibljemo silno hitro, čutili znaten zračni upor. Toda oni trdijo, da se zemlja, voda in zrak v nižjem območju gibljejo skupaj z dnevnim gibanjem, zato ni zračnega upora.

[3] Naslednji pojav je: mestno gibanje<sup>25</sup> segreva. Tako bi se Zemlja in mi z njo kar najbolj segreli, če bi se tako hitro gibali. Oni pa pravijo, da gibanje ne segreva, razen pri trenju teles – ali pri strnjevanju ali pri razdruževanju – tega pa tukaj, kjer se skupaj gibljejo zrak, voda in zemlja, ni.

[4] Zadnji pojav pa je ta, ki ga opisuje Aristotel in je v obravnavanem vprašanju kar najbolj dokazovalen. Da namreč puščica, z lokom izstreljena naravnost navzgor, spet pade na zemljo na isto mesto, od koder je bila izstreljena. To pa ne bi bilo tako, če bi se Zemlja gibala s takšno hitrostjo: preden bi puščica padla, bi se del Zemlje, od koder je bila izstreljena, oddaljil za celo miljo.<sup>26</sup> Oni pa hočejo na to ugovarjati, da do tega pride zato, ker zrak, ki se giblje z Zemljo, nosi tudi puščico, čeprav ni videti, da bi se puščica gibala še kako drugače kot naravnost, saj jo nosi skupaj z nami; zato tistega gibanja, s katerim je nošena skupaj z zrakom, ne zaznamo. Vendar ta izhod ne zadošča, kajti zagon sile<sup>27</sup> puščice bi se ob vzponu upiral bočnemu gibanju zraka, tako da se ne bi gibala tako, kakor bi se gibal zrak; enako kot se navzgor izstreljena puščica ob močnem vetru ne bi bočno premaknila toliko, kolikor se premakne veter, nekoliko pa bi se vendarle premaknila.

In skupaj s tem izkustvom so postavljeni še verjetni razlogi. [1] Prvi je:

<sup>23</sup> Prim. *O nebu* II, 14, 296a24–297a8.

<sup>24</sup> *Astrologorum*. V predmoderni znanosti je bilo običajno poimenovanje astronomov »astrologi«. Veliko se jih je poleg astronomije tudi dejansko ukvarjalo tudi z astrologijo v današnjem pomenu besede.

<sup>25</sup> *Motus localis*. Gibanje z mesta na mesto oz. premikanje, lokalno gibanje.

<sup>26</sup> *Per unam leucam*.

<sup>27</sup> *Impetus violentiae*.

Zemlji po naravi pripada gibanje navzdol; potemtakem ne krožno gibanje, saj enemu enostavnemu telesu po naravi ne sme pripadati več kot eno enostavno gibanje. Če pa bi se reklo, da se giblje krožno proti naravi ali na silo, to ne bi bilo razumno, kajti takšno gibanje ni večno in ga ne moremo prav označiti kot nasilno. [2] In še: krožno gibanje je prvo med gibanji, zato ga je treba najbolj pripisati prvim telesom, kakršna so nebesna telesa, ne pa Zemlja.

*[Buridanovi odgovori na prepričevalne razloge]*

Zdaj lahko na kratko odgovorimo na tiste prepričevalne razloge, s katerimi so dokazovali, da se Zemlja giblje.

[ad 1] Kar zadeva prvi razlog, moramo dopustiti, da ima Zemlja potrebo po vplivu z neba, da pa zadostuje, da je za to naravnana pasivno in da ni nujno, da bi se zato morala lokalno gibati: nasprotno, nebo se giblje, da bi vplivalo na Zemljo, kajti v pojmu popolnosti je, da drugim daje popolnost, čeprav sama ne prejme nič.

[ad 2] Glede naslednjega lahko dopustimo, da je za tiste stvari, ki so namreč ločene od snovi, najplemeniteje, da so v najboljšem stanju brez spreminjanja. Vendar pa je razumno, da gibljejo druge, zato da bi jim dale popolnost, in da najprej gibljejo prva telesa, zato da bi najprej vplivale nanje. Zatorej nebo ne bi bilo plemenito, če bi bilo brez gibanja, saj z gibanjem prejema popolnost od prvih vzrokov.

[ad 3] Nadalje: ko se reče, da je bolj popolno biti v mirovanju kakor v gibanju, to dopuščam za tiste stvari, ki se gibljejo s smotrom prispeti na svoja naravna mesta. Za tiste stvari pa, ki so vedno na svojem naravnem mestu in se ne gibljejo zato, da bi dosegle nekaj drugega od gibanja, tako da je gibanje njihova končna popolnost, pravim, da je za njih bolj popolno, da se gibljejo, kakor da mirujejo; in to velja za nebesna telesa.

[ad 4] K naslednjemu: kadar rečemo, da je majhno telo lažje gibati kot veliko, smemo reči, da bi to bilo res, če bi bile tudi druge stvari primerljive; vendar ni tako, ker težka zemeljska telesa niso sposobna gibanja. Iz tega očitno izhaja, da lažje gibamo vodo kot zemljo in še lažje zrak; in ko se tako vzpenjamo, so nebesna telesa po svoji naravi najlažje gibljiva.

*[I. Prvi dvom]*

Zdaj prehajam k drugim dvomom. Prvi je bil: ali je Zemlja umeščena točno sredi sveta? Reči moramo, da je tako. Predpostavimo namreč, da je



mesto, ki je enostavno zgoraj – kolikor je obrnjeno proti temu spodnjemu svetu – vbočena Lunina sfera, ker se proti njej giblje to, kar je enostavno lahko, in to je ogenj. Ker je namreč očitno, da se ogenj vzpenja v zrak, sledi, da ogenj po naravi skuša doseči mesto nad zrakom, in tisto mesto nad zrakom je vbočena Lunina sfera – saj se očitno noben drug element ne giblje navzgor tako hitro kot ogenj. Mesto spodaj pa mora biti najbolj oddaljeno od mesta zgoraj, saj sta si ti mesti nasprotni; najbolj oddaljeno od neba je središče sveta; torej je središče sveta enostavno spodaj. Toda enostavno težko, kakršna je tudi Zemlja, mora biti enostavno spodaj; zato mora Zemlja po naravi biti sredi sveta oziroma središče sveta.

Toda tu nastopi težava: ali je središče zemeljske velikosti isto kot središče njene teže? Glede na to, kar smo povedali drugje,<sup>28</sup> kaže, da ni: če neka velika zemeljska pokrajina ni prekrita z vodo, zato da tam prebivajo živali in rastline, nasprotni del pa je prekrit, potem je jasno, da zrak, ki je po naravi vroč, skupaj s Soncem segreva tisti neprekriti del in ga na neki način slabi, redči in lajša; prekriti del ostaja bolj strnjen in težji. In če je neko telo na enem delu lažje in na nasprotnem težje, središče teže ne bo tudi središče velikosti. Če je središče teže določeno, bo velikost na lažjem delu večja, enako kot če bi na eno stran tehtnice položili kamen, na drugo stran pa volno: velikost volne bo precej večja.

Ko smo si to ogledali, moramo videti še, katero izmed tistih središč je središče sveta. Takoj lahko odgovorimo, da je središče sveta središče zemeljske teže, ker si vsi deli po lastni teži prizadevajo proti središču sveta, kakor pravi Aristotel,<sup>29</sup> in del, ki je težji, izpodrine drugega: naposled je nujno, da je središče teže v središču sveta. Iz tega sledi, da je tisti del Zemlje, ki ni prekrit z vodo, bližji nebu kakor prekriti del. Na prekritem delu je tudi bolj strmo, tako da se vode stekajo proti temu delu. Zemlja glede na svojo velikost torej ni točno sredi sveta; vendar na splošno rečemo, da je sredi sveta, ker je središče njene teže središče sveta.

## [II. Drugi dvom]

S tem je rešen drugi dvom: ali se Zemlja kdaj kot celota giblje naravnost? Reči smemo, da je tako, kajti s tiste višje zemlje se neprestano mnogi njeni deli z rekami stekajo proti dnu morja in tako se Zemlja na prekritem delu

<sup>28</sup> Gl. *Vprašanja k Aristotelovemu delu O nebu* II, 7 (str. 414, vrst. 36–46 prej omenjene izdaje).

<sup>29</sup> Prim. *O nebu* II, 14, 296b7–23.

veča in na neprekritem delu manjša; posledično središče teže ne ostaja isto, kot je bilo prej. Zdaj, ko je središče teže spremenjeno, se to, kar je po novem postalo središče teže, potemtakem giblje, tako da postane središče sveta, tisto pa, kar je bilo središče teže prej, se vzpenja in umika. Tako se vsa zemlja dviga proti neprekritemu delu, zato da bi središče teže vedno bilo središče sveta. In kot sem razložil drugje,<sup>30</sup> ni videti, da bi bilo mogoče na drug način dobro zagovarjati dejstvo, da se gore kdaj porušijo in uničijo, saj če bi čas bil večn, bi gore bile neskončne; očitno pa ni drugega načina, kako bi lahko tolikšne gore nastale. A o tem *smo* govorili drugje,<sup>31</sup> zato to temo sedaj opuščam.

[III. Tretji dvom]

Ostaja še zadnji dvom o posledici, »če se nebo vedno krožno giblje, mora Zemlja vedno mirovati v sredini«. Pravim torej, da mora mirovati, ker se ne sme gibati krožno niti naravnost, tako da mora središče teže vedno ostati središče sveta. Iz tega izhaja sklep, da je razumno, da nebo s svojim gibanjem koristi Zemlji in njenim prebivalcem, s tem da ji nepretrgoma in zapored približuje nebesna telesa – Sonce in druge zvezde. Zato se nebo giblje tako, da bi bilo to zaporedno približevanje najboljše, če bi Zemlja mirovala, saj bi se, če bi se gibala, gibala zaman; nič pa se v naravi ne dogaja zaman. Torej je treba potrditi, da se ne giblje.

[Odgovori na začetne razloge]

[ad 1] Iz povedanega zlahka dobimo odgovore na začetne razloge. Za prvega smo že dejali, da Zemlji kot celoti in po njeni teži dejansko ustreza naravno gibanje naravnost.

[ad 2] Na drugega lahko odgovorimo, da tistim stvarem, v katerih mora biti krožno gibanje, ustreza okrogla oblika. Vendar pa okrogla oblika enako ustreza tudi naravnemu mirovanju v bližini istega središča, zato se takšna oblika Zemlji dobro prilega – ne zato, ker bi se krožno gibala, ampak zato, ker miruje v bližini središča sveta.

[ad 3] Podobno lahko priznamo za naslednji razlog, da naravno gibanje zemlje poteka proti središču sveta toliko, kar zadeva dvignjene dele; še več, tudi kar zadeva njo kot celoto, kadar središče teže ni središče sveta.

<sup>30</sup> Gl. *Vprašanja k Aristotelovemu delu O nebu II, 7* (str. 417, vrst. 30–47).

<sup>31</sup> Gl. *Vprašanja k Aristotelovemu delu O nebu II, 7* (str. 417, vrst. 40–41).

[ad 4] K naslednjemu moramo reči, da so zato, ker je nebo najplemenitejše telo, nebu bližja mesta plemenitejša. Drugače je s kraljem na Zemlji, kajti povsod okoli kraljestva so lahko sovražniki, tako da je osrednje mesto bolj varno; toda okrog spodnjega sveta ni takih sovražnikov, temveč so nebesna telesa, ki ta spodnji svet vodijo.

*Prevedla Tinka Selič  
Strokovni pregled in opombe Matjaž Vesel*

**Tretja knjiga, 2. vprašanje:  
Ali se vrženi kamen ali z lokom izstreljena puščica –  
isto pa velja za podobne primere –, potem ko zapustita sprožilca,  
gibljeta po notranjem ali zunanjem počelu**

Ali se vrženi kamen ali z lokom izstreljena puščica – isto pa velja za podobne primere –, potem ko zapustita sprožilca, gibljeta po notranjem ali zunanjem počelu.

*[Argumenti proti notranjemu počelu]*

[1] In najprej se dokazuje, da se ne giblje po notranjem počelu. Kajti vsi se strinjajo, da so takšna gibanja prisilna. V tretji knjigi *Nikomahove etike*<sup>32</sup> pa je vendar rečeno, da je prisilno to, kar ima svoje počelo zunaj sebe, tako da utrpavajoče nanj ne more vplivati.<sup>33</sup> Zato je takšno gibanje po zunanjem in ne notranjem počelu.

[2] Nadalje. Na začetku druge knjige *Fizike*<sup>34</sup> je rečeno, da tiste stvari, ki se gibljejo zoper naravo, kakršne so takšne sprožene stvari, nimajo nobenega vrojenega, tj. notranjega, počela preobražanja.

[3] Ravno tako. Kamna ne giblje njegova materija, ker nima nobene dejavnosti; kamna tako, namreč navzgor ali vstran, tudi ne gibljeta njegova oblika ali težkost, temveč ga [njegova teža] prej nagiblje k nasprotnemu, namreč h gibanju navzdol. Torej se ne pojavi kaj drugega notranjega, kar bi gibalo kamen.

[4] Ravno tako. Aristotel pravi v četrti knjigi *Fizike*,<sup>35</sup> da se projektil giblje ali zaradi *antiperistaze*<sup>36</sup> ali zato, ker ga poganja pognani zrak s hitrejšim gibanjem, kot je gibanje pognane stvari, s katerim je ta stvar nošena na lastno mesto.<sup>37</sup> S tem je hotel reči, da je projektil giban ali od zraka, ki pride [na mesto, ki ga je prej zasedal projektil] ali od pognanega zraka, ki je okoli pognanega telesa. In očitno je isto misel izrazil tudi v osmi knjigi *Fizike*<sup>38</sup> in v tretji knjigi

<sup>32</sup> Gl. *Nikomahova etika* III, 1, 1110a1–4.

<sup>33</sup> *Et quod passum nullam vim confert.*

<sup>34</sup> Gl. *Fizika* II, 1, 192b16–19.

<sup>35</sup> Gl. *Fizika* IV, 8, 215a13–18.

<sup>36</sup> *Antiperistasis*. Tj. »medsebojnega krožnega premeščanja«.

<sup>37</sup> Tj. navzdol, proti središču vesolja, ki je naravno mesto težkih stvari.

<sup>38</sup> Gl. *Fizika* VIII, 10, 266b26–267a22.

*O nebu*. V tretji knjigi *O nebu*<sup>39</sup> namreč pravi, da se zrak, ker je po naravi težak in lahek hkrati, giblje hitro in z lahkoto tako navzgor kot navzdol, in da zadrži, ko je pognan navzgor, po svoji naravi zaradi svoje lahkosti tisto gibanje še nekaj časa, in tako bi zadržal, če bi bil pognan navzdol, zaradi svoje teže tudi gibanje navzdol. In tako slednjič, trdi [Aristotel], zrak, pognan od projektila navzgor, giblje projektil navzgor, če pa se težko telo giblje po naravi navzdol, zrak s svojo težo še dodatno giblje tisto telo v gibanju in ga napravi hitrejše. Očitno je, da to mišljenje izrecno zagovarja Aristotel, Komentator<sup>40</sup> pa razlaga vse njegove besede v tem smislu.

*[Argumenti proti zunanjemu počelu]*

[1] Kljub temu pa se dokazuje nasprotno: kajti pri naravnem gibanju težkih stvari navzdol se zrak upira, in videti je, da se nič manj ne upira pri njihovem gibanju navzgor. Kar pa se upira gibanju in gibanemu, samo ne giblje.

[2.] Ravno tako. Zastavilo bi se vprašanje, kaj bi gibalo zrak, potem ko prožilec preneha delovati, še posebej, če je met usmerjen vstran. Če namreč porečeš, da giblje samega sebe, lahko isto rečem za projektil. Če porečeš, da mu je od prožilca vtisnjena neka sila, lahko isto rečem za projektil. Če porečeš, da je gibanje po svoji teži in lahkosti, to ne bo videti razumno, kajti teža in lahkost po naravi gibljeta samo navzgor ali navzdol. In tako se bo zastavilo isto vprašanje o gibanju zraka, tedaj ko gibalec, tj. prožilec, preneha delovati, kot o gibanju projektila.

[3] Nadalje. Zelo nenavadno je videti, da bi zrak, ki je tako lahko deljiv, dolgo časa podpiral tisoč liber težek kamen, tako kot je to v primeru, ko so veliki kamni izstreljeni z orodji.

*[Aristotelova rešitev]*

O tem vprašanju navaja Aristotel dve mnenji,<sup>41</sup> ki se obe ujemata v tem, da sta vrženi kamen ali z lokom izstreljena puščica, potem ko zapustita metalca ali lok, gibana od zraka, kajti predpostavlja, da je vsako gibanje od nekega gibalca, tako da se ne bi nobena stvar gibala, če je ne bi kaj gibalo. Tako

<sup>39</sup> Gl. *O nebu* III, 301b18–30.

<sup>40</sup> Gl. *Averrois Commentaria Magna in Aristotelem De celo et mundo* III, comm. 28.

<sup>41</sup> Gl. op. št. 38.

da lok ali metalec, potem ko ju predmet zapusti, ne gibljeta več; vendar pa, če bi bila v trenutku izničena, se projektil ali puščica ne bi nič manj gibala do določene razdalje. In, v istih okoliščinah, ni razvidno, kaj razen zraka bi lahko gibalo projektil ali puščico, kajti gibajoče mora biti v stiku<sup>42</sup> z gibanim, in videti je, da je samo zrak na ta način skupaj s projektilom ali s puščico. In zato Aristotel<sup>43</sup> sklene, da projektil ali puščico tako giblje zrak. Aristotel<sup>44</sup> navede dva načina. Prvi je tisti, ki ga imenuje *antiperistasis*, namreč da tedaj, ko je kamen vržen, le-ta zapusti mesto, kjer je bil prej, tedaj pa narava, ki jo je groza praznine, hitro pošlje naslednji zrak, da napolni tisto mesto, ta zrak pa, ki hitro sledi in doseže projektil, zopet potisne tega naprej, in zopet sledi zrak tako kot prej, da ne bi bilo praznine, in potisne zopet tega vse do določene razdalje.

Toda Aristotel ne zagovarja tega načina razlage, niti ga ni treba kakorkoli zagovarjati. Najprej, ker bi se takoj zastavilo vprašanje glede tistih stvari, ki se gibljejo krožno, ne da bi izpraznile kako mesto, tako kot se giblje vrtavka ali mlinski kamen. Jasno je, da se še dolgo časa gibljeta tudi potem, ko je odstranjen prvi poganjalec, namreč človek, ki je pognal vrtavko ali zavrtel mlinski kamen. In tedaj je treba določiti nekaj, od česar je giban mlinski kamen ali vrtavka, tega pa ni mogoče rešiti s prej omenjeno *peristazo*. Ravno tako je očitno tudi drugo izkustvo: če bi konji hitro vlekli čoln poln sena po reki proti toku, potem pa bi v hipu nehali vleči, bi se čoln še naprej gibal, in se ne bi mogel hitro zaustaviti. Če pa porečeš, da naj bi zrak, ki sledi, imel tolikšno silovitost, da lahko poleg tega giblje ono ladjo proti vodi, bi sledilo, da bi tisti zrak, ki sledi, zmečkal in zvil gornje bilke, vendar pa je očitno, da ni tako, torej ladje ne potiska tako močno, [da bi se lahko gibala proti toku]. Obstajajo še druga izkustva, vendar ni nobene potrebe, [da jih navajam], kajti Aristotel ne zagovarja tega mnenja.

Drug način razlage je tisti, za katerega je videti, da ga zagovarjata Aristotel<sup>45</sup> in Komentator,<sup>46</sup> namreč da potiskovalec giblje s projektilom ali puščico tudi bližnji zrak, ta zrak pa, ki je po svoji naravi zelo dobro gibljiv, se giblje hitreje, [kot se giblje projektil], in s tem hitrim gibanjem giblje projektil vse do določene razdalje. In ko se postavi vprašanje, od česa je giban ta zrak, Komentator<sup>47</sup> odgovarja, da je giban od notranjega počela, namreč od svoje teže ali lahкости, tako da – v katerokoli smer je že bil izvršen potisk – ima

<sup>42</sup> *Simul et per indistantiam*.

<sup>43</sup> Prim. *O nebu* III, 3, 301b22–26.

<sup>44</sup> Prim. *Fizika* IV, 8, 215a15; VIII, 10, 267a15–17.

<sup>45</sup> Prim. *O nebu* III, 2, 301b20–22.

<sup>46</sup> Averroes, *Averrois Commentaria Magna in Aristotelem De celo et mundo* III, comm. 28.

<sup>47</sup> Prav tam.

takšno naravo, da za določen čas s svojo naravno težo ali lahkostjo zadrži tisto gibanje.

*[Buridanovi argumenti proti Aristotelovi rešitvi]*

Toda zdi se mi, da s tem nazorom ne moremo na noben način rešiti pojavov. Najprej, kar zadeva vrtavko ali mlinski kamen. Če porečeš, da zrak, ki je okoli njiju, krožno giblje takšno težo, potem ko ga je človek prenehal gibati, ugovarjam. Če bi namreč s krpo od kamna odstranil zrak, ki je v stiku z njim, bi kljub temu ne zaustavil kamna. Pa tudi če bi bil mlinski kamen tesno zaprt med lesene deske ali druge zelo bližnje kamne, bi se kamen še naprej vrtel, kot da ne bi bil tako ujet. Ni pa očitno, da bi lahko tako malo zraka, ki bi bil med kamnom in zaporo, kamen še naprej gibalo in sicer tako hitro. Podobno bi se lahko ugovarjalo s primerom ladje: če bi bila obdana s platnom in hitro pognana, tedaj pa bi bilo mogoče hitro odstraniti platno in z njim najbližji zrak, se ladja kljub temu ne bi gibala nič manj.

Ravno tako. Nenavadno bi bilo, če bi zrak, ki ga potisnem skupaj s kamnom, lahko s svojim zagonom gibal kamen. Zakaj je potem tako, da če potisnem zrak brez kamna proti tebi, kolikor mogoče hitro, ne zaznaš tega pritiska? Tisti potisk, zaradi katerega lahko tisti zrak nosi velik kamen, bi moral mnogo močnejše zaznati. In nadalje, zakaj je tako, da ne moreš vreči puha do razdalje petih korakov? Kajti če bi potisnjeni zrak gibal projektil, bi moral bolj in lažje gibati puh kot težak kamen.

*[Buridanova rešitev vprašanja]*

Torej: ker ti in mnogi drugi pojavi ne morejo biti rešeni s tem mnenjem, bolj verjamem, da gibalec vtisne gibanemu predmetu ne samo gibanje temveč v posledici tudi neki zagon ali neko silo ali neko kvaliteto – nobene potrebe ni, da bi ga imenovali s tem imenom –, ta zagon pa ima takšno naravo, da giblje tisto, čemur je vtisnjen, tako kot magnet vtisne železu neko silo, ki giblje železo k magnetu. In kolikor hitrejše je gibanje, toliko intenzivnejši bo tisti zagon; zagon v projektilu ali puščici nenehno ponehuje zaradi nasprotujočih mu odporov, dokler ne more več gibati projektila. Če pa boš odkril kak drug način, kako je mogoče hkrati rešiti Aristotelovo mnenje in pojave, bom z veseljem poprijel tisti način.

In sedaj se, skladno z rečenim, razrešijo razlogi. Teh pa, razen avtoritet, ni, oziroma samo ta, da bi to gibanje ne bi bilo videti nasilno temveč naravno,

ker prihaja od počela, ki je temu telesu v gibanju notranje in inherentno. Toda na to odgovarjam, da je tisti zagon temu težkemu telesu vsiljen in da nagiblje proti naravnemu nagibu tega težkega telesa. Pa tudi vtisnjeni zagon je od zunanjega počela, na katerega utrpevajoče ne more vplivati,<sup>48</sup> zato je v celoti prisilen; namreč tako tisti zagon kot gibanje, ki izhaja od njega. Avtoritet ne znam rešiti drugače, kot da jih zanikam.

In s tem je to vprašanje zaključeno.

*Prevod in opombe Matjaž Vesel*

---

<sup>48</sup> *Ad quod passum non conferebat vim.*



# KNJIGA O NEBU IN SVETU<sup>1</sup>

Nikolaj Oresme

## V 8. poglavju [Aristotel] pojasni, zakaj je na nebu več različnih gibanj

*Besedilo.* Ker ni krožnega gibanja, ki bi bilo nasprotno krožnemu gibanju ...

*Glosa.* Tako kot je prikazano v 8. poglavju 1. knjige.

*Besedilo.* Moramo preudariti, zakaj je na nebu več takšnih gibanj.

*Glosa.* Kajti če bi krožno gibanje imelo nasprotje, bi to nasprotje obstajalo na nebu in bi bilo več takšnih gibanj, ki bi se razlikovala po vrsti in ki bi jih zlahka spoznali. Vendar pa ni tako.

*Besedilo.* Odgovor na to vprašanje pa moramo skušati najti od daleč.

*Glosa.* Pravi »od daleč«, ker so nebesna telesa tako daleč od nas.

*Besedilo.* Vendar pa niso tako daleč od nas po prostorski oddaljenosti, temveč so mnogo bolj oddaljena zato, ker imamo o njihovih akcidencah zelo majhno čutnozaznavno spoznanje.

*Glosa.* Saj jih namreč lahko le gledamo, pa še to zgolj od daleč. Zatorej je to vprašanje težavno iz treh vzrokov: prvič, ker nebesno gibanje nima nasprotja; drugič, ker je nebo sila oddaljeno od nas; in tretjič, ker imamo o nebu premalo izkustev.

*Besedilo.* Vseeno pa spregovorimo o tem. Vzrok, [zakaj je na nebu več različnih gibanj], pa je treba iskati takole.

*Glosa.* Nadalje predstavi svoj argument, ki vsebuje šest pogojev oziroma

---

<sup>1</sup> 8. in 25. poglavje *Knjige o nebu in svetu* Nikolaja Oresma sta prevedena po dvojezični izdaji: Nicole Oresme, *Le Livre du ciel et du monde*, uredila A. D. Menut in A. J. Denomy, prevod in uvod A. D. Menut, The University of Wisconsin Press, Madison/Milwaukee/London 1968. Mednaslovi poglavij in številčenje argumentov so uredniški.

posledic. Prvič, če ima Bog v sebi večno življenje, potem se nebo večno giblje. Dalje: če se nebo tako giblje, mora Zemlja obstajati. Dalje: če obstaja zemlja, potem obstaja tudi element ognja. Dalje: če pa obstajata ta dva elementa, morata obstajati tudi preostala dva, vmesna elementa. Ravno tako: če obstajajo ti štirje elementi, to pomeni, da obstajata tudi nastajanje in propadanje. Nadalje: če pa obstaja to dvoje, mora na nebu obstajati več različnih gibanj. To je povzetek tega poglavja. Nadalje pa po vrsti obravnava posledice.

*[Prva posledica]*

*Besedilo.* Vsaka stvar, ki opravlja neko delo, obstaja po zaslugi in z namenom opravljanja tega dela. Delo ali dejavnost Boga je nesmrtnost, in ta nesmrtnost je večno življenje. Potemtakem je nujno, da Bog je in ustvarja večno gibanje. In nebo je telo takšne narave, da se večno giblje, saj je božansko telo. Iz tega razloga ima nebo, ki je okroglo in sferično telo, lastnost, da se po naravi večno in brez prestanka krožno giblje.

*Glosa.* Smoter bivanja vseh stvari, ki delujejo, je njihova dejavnost. Zato je sreča, ki je dejavnost, smoter človeškega bivanja, tako kot je pojasnjeno v 1. in 10. knjigi *Etike*.<sup>2</sup> Poglavitna dejavnost Boga pa je poznati in ljubiti samega Sebe – to je večno življenje; in ta dejavnost je Bog sam, ki je smoter samega Sebe. Vendar pa ima Bog tudi drugo dejavnost, v stvareh, ki so zunaj Njega ali nekaj drugega kot On, in po Aristotelu je ta dejavnost gibanje neba in uravnavanje sveta.<sup>3</sup> Če govorimo o poglavitnem smotru in prvotni intenci, je Bog smoter te dejavnosti in vseh stvari. Če pa govorimo o smotru drugotne intence ali smotru, ki ni poglavitni smoter, je Bog za to dejavnost, kot bi bila Njegov lasten smoter. Dalje: Aristotel imenuje nebo božansko telo, Averroes<sup>4</sup> pa duhovno telo, kajti po njunem mišljenju nebo oživlja um, ki je Bog in ki ga giblje, in zato se imenuje božansko telo. Toda to smo ovrgli v 5. poglavju. Nadalje predstavi drugo posledico.

*[Druga posledica]*

*Besedilo.* Potemtakem ne moremo trditi, da je celotno nebesno telo, torej celotni svet, takšno in se giblje tako, kajti nujno je, da v razmerju do telesa, ki

<sup>2</sup> *Nikomahova etika* I, 7, 1098a15–18; X, 6, 1176b.

<sup>3</sup> Prim. *Metafizika* XII, 7, 1072b14–30.

<sup>4</sup> *Averrois Cordubensis Commentum Magnum Super Libro De Caelo et Mundo*, I, comm. 17.

se krožno giblje, obstaja neka stvar, ki je stalno brez gibanja, in da je v središču takšnega telesa. Ni pa mogoče, da bi na splošno kateri koli del neba miroval in se ne gibal, v prvi vrsti zato, ker se sleherni teh delov giblje krožno s svojo celoto in potemtakem ne more mirovati na nobenem mestu. To velja v posamičnem tudi za sredino ali središče, kajti če bi kateri koli del neba naravno miroval v središču, bi se moral naravno gibati proti središču, če bi bil zunaj njega; nebo pa se po naravi giblje krožno.

*Glosa.* Zatorej ne more imeti kakega drugega naravnega gibanja. Vse to smo že pojasnili v 3. in 4. poglavju 1. knjige.

*Besedilo.* Če bi del neba miroval v središču, nenaravno ali v nasprotju z naravo, gibanje neba ne bi bilo večno.

*Glosa.* Kajti če bi bilo večno, bi moral ta del mirovati v središču, in to večno in v nasprotju z naravo.

*Besedilo.* Nič pa, kar je v nasprotju z naravo, ni večno, kajti vse, kar je nenaravno, je poznejše in drugotno glede na naravo, in kar je nenaravno, je odmik ali umanjkanje glede na naravo in nastajanje.

*Glosa.* Tako kakor v primeru pošasti ali pošastnih zveri. Potemtakem nenaravne stvari niso večne. Torej smo utemeljili, da noben del neba ne more mirovati ne po naravi ne po sili, da pa tam mora nekaj mirovati in da to ne more biti nič drugega kot Zemlja, kakor bo pojasnjeno kasneje. Zatorej tu sklene z besedami:

*Besedilo.* Če se torej nebo večno giblje, je nujno, da Zemlja obstaja, saj je ona tisto, kar miruje v središču [sveta]. Za zdaj sprejmimo to kot predpostavko; dokazali jo bomo namreč pozneje.

*Glosa.* In to v 29. poglavju, kjer bo pojasnjeno, da Zemlja miruje v središču. Nadalje poda še tretjo posledico.

### [Tretja posledica]

*Besedilo.* Če torej Zemlja obstaja, potem je nujno, da obstaja tudi element ognja, kajti če eno od dveh nasprotij obstaja po naravi, mora tudi drugo obstajati po naravi; če namreč obstaja nasprotje, mora biti neka narava podlaga njemu in njegovemu nasprotju. Materija dveh nasprotij pa je ena sama.

*Glosa.* Resnično nasprotne si stvari so akcidence, tako kot toplota in mraz, belost in črnost in podobne reči. Materija, ki je podlaga enemu nasprotju, je v možnosti biti podlaga tudi drugemu nasprotju, in ta možnost bi bila zaman, če ne bi bila nikoli udejanjena. Zato pravi, da je materija ena sama, vendar pa ne ob istem času; enkrat je pod enim nasprotjem drugič pod drugim. Zemlja pa je nasprotje ognju, ne po substanci, temveč po akcidencah, ker je namreč

mrzla in je njeno materijo mogoče segreti ali jo pretvoriti v ogenj. Zatorej pa, če obstaja zemlja, obstaja tudi ogenj, ki lahko zemljo pretvori v ogenj. Nadalje predloži še drugi argument.

*Besedilo.* Pozitivno je pred umanjkanjem, tako kot je toplota pred mrazom, in mirovanje in teža se izrekata prek umanjkanja lahкости in gibanja.

*Glosa.* S tem misli, da so lastnosti oziroma akcidence zemlje, ki so nasprotni [lastnostim in akcidenkam] ognja, tudi nekaj takega kot umanjkanje in manj vredne kot tiste ognja. Zato mora narava narediti ogenj za močnejše biva-joče kot zemljo. Potemtakem velja, da če obstaja zemlja, obstaja ogenj še s toliko močnejšim razlogom. Ravno tako je treba vedeti, da je v primeru nasprotij eno vedno boljše in plemenitejše od drugega; tako kot je toplota plemenitejša od mraza, belo od črnega, sladko od grenkega in tako naprej. Podobno velja za razlike v položaju, kot smo pojasnili v 6. poglavju, kajti desno je plemenitejše od levega, gornje od spodnjega in sprednje od zadnjega. Nadalje: tega, kar pravi Aristotel, ne gre razumeti tako, kot da je mraz v pravem pomenu umanjkanje toplote, ne teža pomanjkanje lahкости, in enako z drugimi pozitivnimi nasprotji v tem smislu, da je tema umanjkanje svetlobe in mirovanje umanjkanje gibanja. Aristotel govori tako zato, ker se manj plemenita in manj popolna nasprotja bolj približujejo umanjkanju kot druga, in so zato v razmerju do drugih nekaj takega kot umanjkanje. Nadalje predstavi četrto posledico.

*[Četrta posledica]*

*Besedilo.* Če obstajata tako ogenj kot zemlja, je nujno, da obstajajo tudi telesa ali elementi, ki so vmes med obema, kajti sleherni od elementov ima nasprotje v vsakem od elementov.

*Glosa.* To pomeni, glede na neko lastnost, in kakor smo dejali, materija, ki je podlaga nekemu nasprotju, mora biti kdaj pa kdaj podlaga tudi drugemu nasprotju. Vse to smo že pojasnili drugje. In zato nadalje pravi:

*Besedilo.* Za zdaj vzemimo to kot predpostavko; dokazati jo bomo namreč skušali pozneje.

*Glosa.* V 2. knjigi *O nastajanju*.<sup>5</sup> Nadalje poda peto posledico.

*[Peta posledica]*

*Besedilo.* Če ti elementi obstajajo, je nujno, da obstaja nastajanje ...

*Glosa.* To dokaže z dvema argumentoma.

---

<sup>5</sup> *O nastajanju in minevanju* I, 3, 319a.

*Besedilo.* Ker ni mogoče, da bi bil kateri koli teh elementov večer, kajti nasprotni si stvari vzajemno delujejo druga na drugo, in utrpevajo druga od druge in uničujejo ena drugo.

*Glosa.* Elementi so si nasprotni po svojih lastnostih, kot je bilo rečeno, in zato medsebojno uničujejo svoje dele, kot je pojasnjeno v 2. knjigi *O nastajanju*.<sup>6</sup>

*Besedilo.* Ni razumno trditi, da je telo, ki se lahko giblje z ozirom na mesto, večno, ko njegovo gibanje po naravi ali njegovo naravno gibanje ni večno. In gibanje elementov ni večno.

*Glosa.* Kajti njihovo naravno gibanje je premočrtno in potemtakem ne more biti večno, kot je pojasnjeno v 1. knjigi na več mestih in v 8. knjigi *Fizike*.<sup>7</sup>

*Besedilo.* Zatorej je nujno, da nastajanje obstaja.

### [Šesta posledica]

*Glosa.* Nadalje poda šesto posledico.

*Besedilo.* Če obstaja nastajanje, potem je nujno, da poleg dnevnega gibanja [sfere zvezd stalnic] obstaja še eno ali več drugačnih gibanj, kajti elementi teles, ki so tu spodaj, so vedno v istem medsebojnem razmerju z ozirom na dnevno gibanje [sfere zvezd stalnic] in se v razmerju do tega gibanja ne razlikujejo. O tem bomo podrobno spregovorili pozneje.

*Glosa.* To je v 2. knjigi *O nastajanju* proti koncu.<sup>8</sup> Na kratko, kot je dejal Aristotel v 1. knjigi *Meteorologije*,<sup>9</sup> spodnji svet uravnavajo nebesna gibanja. Če pa bi bilo na nebu samo dnevno gibanje [sfere zvezd stalnic], ne bi bilo ne zime ne poletja, ne luninih men, ne kroženja drugih planetov, saj bi vsa ta telesa vseskozi bila v istem razmerju do zemlje in drugih elementov,<sup>10</sup> tako kot nepremične zvezde ali približno tako. Potemtakem na tem svetu ne bi bilo sprememb s toplega na mrzlo itd. in posledično nastajanja. Nadalje v drugačnem zaporedju povzame nekatere posledice, ki jih je pojasnil poprej.

*Besedilo.* Pojasnili smo torej, zakaj obstaja več krožno gibajočih se teles, saj nastajanje mora obstajati. Kajti če obstaja element ognja, potem mora obstajati tudi nastajanje; in če obstaja zemlja, potem je nujno, da obstajajo tudi ogenj

<sup>6</sup> *O nastajanju in minevanju* II, 3, 331a1–2; II, 10, 336a12–337a 32.

<sup>7</sup> *Fizika* VIII, 9, 265a27–32.

<sup>8</sup> *O nastajanju in minevanju* II, 10, 336a12–336b22.

<sup>9</sup> *Meteorologija* I, 2, 339a21–23.

<sup>10</sup> *Car elles regarderoient la terre et les autres elements toujours en une maniere ...*

in ostali elementi. Nujno pa je, da obstaja Zemlja, kajti če se nekaj vedno in večno giblje, potem je nujno, da obstaja tudi neka stvar, ki vedno miruje in ki se ne giblje.

*Glosa.* [Aristotel] se dotakne vseh posledic, ki smo jih razgrnili zgoraj, razen prve. Pojasnili smo, da je vzrok, zakaj je na nebu več gibanj, nastajanje stvari tu spodaj. Po Averroesu<sup>11</sup> je to smotrni vzrok ali smoter, toda ne kot smotrni vzrok prvotne intence, temveč kot smotrni vzrok drugotne intence, tako kot je učinek smoter svojega vzroka. V resnici pa so nebesna telesa in njihova gibanja prvenstveno in v prvotni intenci namenjena nastajanju in končno človeški naravi, kajti po Aristotelu v drugi knjigi njegove *Fizike*<sup>12</sup> ter na številnih drugih mestih je človek smoter vseh stvari, se pravi vseh telesnih stvari.

Zdaj pa bi se rad prepustil umski vaji preučevanja teh posledic.

*[Proti prvi posledici].*

Prva je bila: »če Bog je, je gibanje neba večno«. Jaz pa pravim, da to ne sledi. [1] Kajti celo filozofija pravi, da je Bog prvenstveni smoter Samega sebe in da za doseganje Svoje popolnosti ne potrebuje ničesar, kar bi bilo zunaj [Njega]. To je v skladu s Prerokom, ki pravi: *Quoniam bonorum meorum non eges*,<sup>13</sup> kajti Bog je popolnoma zadosten samemu Sebi, kot pravi avtor *De causis: Primum omnium per se dives*.<sup>14</sup> Zato pa, če po svoji svobodni in velikodušni volji razsipava svojo dobroto in milost v bitja, ki jih je ustvaril, in stori zanje prenekatero stvar drugotno ali kot smoter drugotne intence, tako kot pravimo: *qui propter nos homines et propter nostram salutem* itd.,<sup>15</sup> to niti ne povečuje Njegove dobrote in popolnosti niti jima ničesar ne pridoda. Kajti tudi če bi ustvaril sto tisočkrat več angelov in svetnikov, kolikor jih je zares, bi se njegova dobrota ne povečala niti za trohico, tako kot bi se ne zmanjšala niti za kanček, če bi uničil vsa ustvarjena bitja. In prav tako, če bi ustvaril sto tisoč svetov, ali če bi uničil tega in uničil sleherno drugo stvaritev, bi se zato Njegova neizmernost, o kateri smo govorili v prvem poglavju, niti za trohico ne povečala niti zmanjšala. Skratka, docela nemogoče je, da bi bila potreba po čemerkoli, kar bi pridali k Njegovi popolnosti, ki ni odvisna od ničesar. [2] Ravno tako: da bi to stvar bolje doumeli, podajam dva groba primera: prvi primer zadeva ogenj, ki je zgoraj v svoji sferi, blizu lunarne neba, tako kot je bilo rečeno v

<sup>11</sup> *Averrois Cordubensis Commentum Magnum Super Libro De Caelo et Mundo*, I, comm. 21.

<sup>12</sup> *Fizika* II, 2, 194a34–35.

<sup>13</sup> Ps 15, 2.

<sup>14</sup> *Liber de causis*, 20 (162): »Primum est dives per seipsum et non est dives maius.«

<sup>15</sup> Iz *Creda* v maši.

tretjem poglavju prve knjige in na več drugih mestih, kajti ta ogenj ne žge niti ne segreva ali spreminja katere koli stvari in ne ustvarja nobenega učinka, pa vseeno ni nič manj popoln od ognja na tem svetu, ki žge polena in podobno. [3] Nadalje: ob sončnem mrku Sonce na nekatera mesta na Zemlji ne razsipava svoje svetlobe, pa ni zato na sebi nič manj popolno kot sicer. O tem je rekel Janez Damaščan: *quod quamvis tunc sol ad tempus videatur deficere, ipse tamen semper in se retinet indeficientis luminis claritatem*. In zaradi mnogo močnejšega razloga se Božja popolnost ne more ne povečati ne zmanjšati zaradi nečesa, kar Bog stori zunaj Sebe ali kako drugače, saj je Njegova popolnost enostavno neskončna in še več kot neskončna. [Sklep:] Iz povedanega je torej razvidno, da če Bog obstaja, iz tega ne sledi, da obstaja tudi nebo, in v posledici tudi ne, da se nebo giblje, kajti v resnici je vse to povsem odvisno od Božje volje in nikakor ni nujno, da Bog povzroča ali ustvarja takšne stvari ali da bi jih večno povzročal ali ustvarjal, kot smo popolneje pojasnili na koncu 34. poglavja prve knjige. Prav tako pa ne drži, da če nebo obstaja, potem sledi, da se tudi giblje, kajti, kakor rečeno, Bog ga giblje ali povzroča njegovo gibanje docela po lastni volji. In v resnici je to pokazal v Jezuetovem času, ko se je Sonce ustavilo za toliko časa, kot traja dan, zakaj o tem pravi *Sveto pismo: et una dies facta est quasi due*.<sup>16</sup> Verjetno je, da se je tedaj ustavilo dnevno gibanje celotnega neba in planetov in ne samo Sonca. In zato je Prerok, ki je pripovedoval o tem dogodku, dejal: *sol et luna steterunt in habitaculo suo* itd.<sup>17</sup>

[*Proti drugi posledici*]

Druga posledica je bila: »če se nebo večno giblje, potem mora Zemlja mirovati v sredini neba«. Jaz pa pravim, da to ne drži. [1] Prvič, ker vidimo, da se kolo, kot na primer mlinsko kolo, giblje v celoti, ne da bi kaka stvar v središču [mirovala] ali da bi kateri koli del kolesa ostal negiben, razen nedeljive točke, ki ni nič drugega kot miselna predstava,<sup>18</sup> čeravno obstaja nekaj mirujočega zunaj kolesa, na čemer se kolo giblje. Potemtakem ne sledi, da če se nebo krožno giblje, Zemlja ali katero drugo telo miruje v središču neba, kajti četudi predpostavimo, da tam zares miruje in da je posledica resnična, slednja vendarle ni veljavna, kajti krožno gibanje kot tako ne zahteva, da kako telo miruje v središču tako gibajočega se telesa. [2] Ravno tako. Ni pa si docela nemogoče zamisliti – niti ta zamisel ne vsebuje protislovja – da se Zemlja

<sup>16</sup> Prd 46, 5: »et una dies facta est quasi duo.«

<sup>17</sup> Hab 3, 11: »Sonce in luna stojita v svojem bivališču (...).«

<sup>18</sup> *Ymaginacion*.

giblje z nebom z dnevnim gibanjem, tako kot v tem dnevnem gibanju sodelujeta ogenj v svoji sferi in velik del zraka, kakor pravi Aristotel v prvi knjigi *Meteorologije*.<sup>19</sup> Čeprav narava ne more tako gibati Zemlje, je to vseeno mogoče v drugem pomenu »mogočega« in »nemogočega«, kot smo ga pojasnili v 30. poglavju prve knjige. Če torej predpostavimo, da se Zemlja giblje z nebom ali v nasprotni smeri od gibanja neba, iz tega ne sledi, da se gibanje neba ustavi. Torej to gibanje samo po sebi ne zahteva nujno, da bi Zemlja mirovala v središču. [3] Ravno tako. Ni nemogoče, da se vsa Zemlja giblje z drugačnim gibanjem ali na drug način. V Jobu 9 beremo: »*qui commovet terram de loco suo*«,<sup>20</sup> saj bi sicer deli blizu središča ne mogli doseči mesta, kjer se uničijo, in bi bili večni, za kar pa Aristotel meni, da je po naravni nemogoče; sicer pa smo o tem zadosti govorili ob koncu prve knjige. Po Aristotelovi filozofiji je torej nujno, da se Zemlja občasno giblje, in nemogoče, da bi vselej mirovala. Za Aristotela je gibanje neba večno. Torej, če se nebo giblje, iz tega ne sledi, da Zemlja miruje. [4] Prav tako. Tistega, ki pravi, da mora v središču krožno gibajočega se telesa obstajati neko mirujoče telo, sprašujem, kakšno količino naj bi imelo takšno telo, saj mu ne moremo pripisati ali določiti tako majhne količine, da bi še manjša ne zadostila zahtevam tega razloga. Če bi se torej celotna gmota elementov gibala z nebom, tako kot se giblje ogenj v svoji sferi in tudi del zraka, in če bi le silno majhen delček Zemlje miroval v središču, bi bilo to dovolj. Potemtakem gibanje neba ne zahteva, da bi celotna Zemlja mirovala. [5] Ravno tako. Nebo giblje gibalna sila, ki prav tako kot samo nebo ni v tem gibanju v ničemer odvisna od Zemlje, kajti Zemlja mu ne daje ne podpore, ne pomoči, ne okrepitve. [6] Ravno tako. Narava ne more povzročiti uničenja sfere ali gmote štirih elementov, ki je vsebovana v nebu, niti ne more povzročiti, da bi bil prostor, ki vsebuje to sfero, prazen; vendar pa to ni enostavno nemogoče, tako kot je bilo rečeno ob koncu 24. poglavja prve knjige. Tudi v zgolj namišljeni predstavi se nebo, ob tej predpostavki, ne bi nehalo gibati. Zatorej ne velja posledica, ki pravi: če se nebo giblje, Zemlja miruje v središču. [7] Nadalje. Deli neba in zvezde na severu se gibljejo v krogu okrog dela osi sveta, ta os pa ni nič drugega kot namišljena črta, in nobeno telo ne miruje v središču njihovega krožnega obhoda. Zatorej ni potrebno nobeno telo, ki bi mirovalo v središču njihovega krožnega gibanja. [8] Nadalje. Če bi bila zvezda, imenovana severnica, ki je blizu arktičnega pola, neposredno na tem polu, bi se gibala v krogu okrog svojega središča, ne da bi kar koli na svetu mirovalo v njegovem središču. Če bi nam kdo ugovarjal, da neko telo miruje v središču celega neba, katerega del je ta zvezda, bi bil ta ugovor ničen,

<sup>19</sup> *Meteorologija* I, 3, 340b, 29–341a, 4; 7, 344a11–14.

<sup>20</sup> Job 9, 6: »On premika Zemljo z njenega mesta.«



kajti mirovanje Zemlje se sploh ne navezuje na gibanje te zvezde, ki mu niti ne škoduje niti mu ni v pomoč. [9] Ravno tako. Zoper ta ugovor in poglobitni argument razvidno govori primer samega neba; kajti da bi rešili pojave in izkustvo nebesnega gibanja, moramo nujno priznati, da na nebu obstajajo določena sferična nebesna telesa, imenovana epicikli, in da je vsakemu takemu epiciklu lastno krožno gibanje okrog lastnega središča, ki je drugačno od gibanja neba, na katerem se ta epicikel nahaja. Jasno se pokaže, da je po filozofiji nemogoče, da bi v središču tega epicikla mirovalo kako telo. Zatorej ni nujno, da neko telo miruje v središču nekega telesa, ki se krožno giblje. Prav tako ne moremo trditi, da telo neba, ki vsebuje ta epicikel, miruje, saj se giblje, vendar z drugačnim gibanjem. [10] Ravno tako bi lahko navedli tudi gibanje ekscentrov, saj ne Zemlja ne kateri koli drugo telo ne miruje v sredini ali v središču ekscentra. Toda ker Zemlja miruje znotraj ekscentra, ne sicer v njegovem središču, in ker znotraj epicikla ne miruje nič, je prejšnja ponazoritev z epiciklom močnejša od te. [11] Dalje. Če bi kdo rekel, da je definicija lokalnega gibanja »biti z ozirom na mesto v drugačnem razmerju do nekega mirujočega telesa«,<sup>21</sup> in da bi bilo potem, če ne bi mirovalo nobeno telo, nemogoče, da bi se kako telo gibalo, pravim, da to ne drži, kajti mirovanje je umanjkanje gibanja, tako kot pravi Aristotel v tem poglavju. Zatorej mirovanje ne zadeva bistva gibanja in ne more biti vključeno v njegovo definicijo. Morda bi kdo dejal, da lokalno gibanje pomeni »biti drugače v razmerju do drugega telesa, ki se bodisi giblje ali ne«. <sup>22</sup> Jaz pa zopet pravim, da to ne drži. Najprej zato, ker je zunaj tega sveta neskončen in negiben namišljeni prostor, kakor je navedeno na koncu 24. poglavja prve knjige, in je brez protislovja mogoče reči, da se je ves svet gibal v tem prostoru s premim gibanjem. Trditi nasprotno pomeni zagovarjati člen, ki je bil obsojen v Parizu.<sup>23</sup> Po takšni predpostavki ne obstaja nobeno drugo telo, s katerim bi svet bil v drugačnem razmerju glede na mesto. Torej zgornji opis ni veljaven. [12] Ravno tako. Zamislimo si in predpostavimo, da je mogoče, da je Bog s svojo vsemogóčnostjo ustvaril dve telesi, ločeni drugo od drugega, ki ju bomo označili z *A* in *B*.

a
b

<sup>21</sup> *Soy avoir autrement selon lieu ou regart d'aucun corps qui repose*. Se pravi: biti v drugačnem položaju glede na neko drugo telo.

<sup>22</sup> *Autrement soy avoir ou resgart d'autre corps, soit meu ou non-meu*.

<sup>23</sup> Gre za 186. člen pariške obsodbe iz leta 1277: »*Quod celum numquam quiescit, quia generatio inferiorum, que est finis motus celi, cessare non debet; alia ratio, quia celum suum esse et suam virtutem habet a motore suo; et hec conservat celum per suum motum. Unde si cessaret a motu, cessaret ab esse.*«

Razen teh dveh teles ni nobenega drugega in obe se gibljeta povsem enako, tako da sta obe telesi vselej v istem medsebojnem razmerju, in niti *A* niti *B* ni v drugačnem razmerju do kakega drugega telesa. Torej ne drži, da gibati se pomeni »biti drugače do drugega telesa«. [13] Ravno tako. Če predpostavimo, da se *A* giblje in da *B* miruje, tedaj bosta *A* in *B* v drugačnem medsebojnem razmerju,<sup>24</sup> povsem tako, kot če bi *A* miroval in se *B* gibal. V tem primeru bi bilo nemogoče določiti vzrok oziroma razlog, zakaj se raje kot *A* giblje *B* ali zakaj je raje kot *A* miroval *B*, če bi bilo res, da gibanje pomeni »biti drugače v razmerju do drugega telesa«. [14] Ravno tako. Argumentiram predvsem glede nebesnega gibanja, kajti če se tako gibati pomeni, da je nebo »drugače v razmerju do Zemlje«, ki miruje v središču, bi iz tega sledilo, da se deli neba blizu oboda in tisti, ki so nižje, bliže središču ali Zemlji, in, podobno, deli, ki so v sredini neba, in tisti, ki so blizu polov, gibljejo z isto hitrostjo, kajti v razmerju do Zemlje se noben posamezen del ne bi gibal hitreje od katerega koli drugega, temveč bi se vsi gibal z isto hitrostjo. In vendar je gotovo, da se nekateri deli gibljejo znatno hitreje kakor drugi, torej nebesno gibanje ne pomeni »biti drugače v razmerju do Zemlje«. [15] Če si sedaj zamislimo, da bi se Zemlja za en dan gibala z dnevnim gibanjem in da bi nebo mirovalo, in da bi se potem obe telesi vrnila k svojemu običajnemu delovanju, pravim, da v tem dnevu nebo in Zemlja ne bi bila v drugačnem medsebojnem razmerju, kot sta bila pred tem časom in kot sta potem, temveč povsem enako brez kakršne koli razlike. Če biti v gibanju pomeni »biti drugače [v razmerju] do drugega telesa«, ne moremo pojasniti, zakaj je nebo raje mirovalo v tem času kot v onem. [16] Ravno tako. Če bi bilo za kroženje neba nujno, da bi Zemlja mirovala, tako kot pravi Aristotel, predpostavimo, da neka sila, denimo um oziroma angel, za določen čas giblje Zemljo z dnevnim gibanjem: iz tega bi sledilo, da je bilo nebo v tem času brez dnevnega gibanja. Potemtakem bi sila, ki je gibala Zemljo, lahko odločala o gibanju in mirovanju neba. To pa ni sprejemljivo. [17] Ravno tako. V tem primeru, da bi Zemljo gibala takšna sila, kot je bilo rečeno, bi um, ki giblje nebo naprej, v tem času ostal v enakem razmerju do neba in bi nebo ostalo v enakem razmerju do uma kakor prej. Torej giblje nebo in nebo se giblje kot prej. Vendar pa v času, ko se Zemlja tako giblje, nebo nepretrgano ostaja v istem in ne drugačnem razmerju do Zemlje in enako do vseh drugih teles. Zatorej takšno gibanje ne pomeni »biti drugače [v razmerju] do drugega telesa«. [18] Ravno tako. Se segreti ali se spremeniti na kakšen drugačen način ne pomeni »biti drugače [v razmerju] do drugega telesa«, toda če je telo, ki povzroča segrevanje, »drugače [v razmerju] do drugega [telesa]«, je to zgolj po naključju in ne zadeva bistva tega

---

<sup>24</sup> *Se avroient autrement un a l'autre.*

predružačenja oziroma gibanja. In je torej »biti drugače v samem sebi«. <sup>25</sup> In torej pomeni lokalno gibanje podobno: »biti drugače v sebi samem v razmerju do namišljenega negibnega prostora«, <sup>26</sup> kajti v razmerju do tega prostora oziroma po njem se meri hitrost gibanja in njegovih delov. In na podlagi tega je jasno, da niti gibanje neba ne katero drugo ne zahteva, kolikor [ga obravnavamo] samega po sebi, ne mirovanja ne gibanja drugega telesa. Torej Aristotelova posledica, ki pravi, »če se nebo giblje, Zemlja miruje itd.«, ne drži. Zatorej je iz povedanega očitno, da je lokalno gibanje nekaj drugega kot telo, ki se tako giblje, kajti telo je tisto, ki je »drugače v samem sebi v razmerju do zamišljenega negibnega prostora«. Takšno gibanje je akcidenca in ne stvar, ki bi jo bilo mogoče ločiti od vsake druge stvari, in bi obstajala po sebi, kajti to je nemogoče – takšno, ki vsebuje protislovje – in je, kot če bi obstajala ukrivljenost ali ravnost črte ali palice, saj si česa takšnega ni moč zamisliti ločeno od nekega predmeta.

*[Proti tretji, četrti in peti posledici]*

Tretja posledica je bila: »če obstaja Zemlja, potem nujno obstaja tudi ogenj«. Jaz pa pravim, da ta posledica ni nujna – čeprav je nujna glede na naravo – in da dokazi niso dobri. Prvi dokaz je bil tale: zemlja in ogenj sta si nasprotna in če obstaja eno nasprotje, mora obstajati tudi drugo itd. Jaz pa pravim, da to ni nujno, kajti če bi bile vse stvari bele, ne bi bilo nič črno; da pa nič ne bi bilo črno ali grenko, ni nemogoče, in to velja tudi za druga nasprotja. Nadalje: na to, kar hoče dokazati Aristotel – namreč, da je ena materija podlaga dvema nasprotjema – odgovarjam, da če je materija podlaga enemu nasprotju, iz tega sledi le, da je lahko podlaga tudi drugemu nasprotju. Toda če se ta možnost nikoli ne uresniči, ni to nič neustreznega, tako kot je bilo rečeno na koncu prve knjige. Na drugi dokaz, v katerem pravi, da je vročina pred mrazom, lahko odgovorimo, da je vročina tudi v drugih stvareh, ne samo v ognju, zatorej ne drži, da če obstaja vročina, potem obstaja tudi ogenj. Iz ravnokar povedanega je jasno, da četrta posledica, ki je dokazana s podobnimi razlogi, glasi pa se: »če obstajata zemlja in ogenj, obstajata tudi oba vmesna elementa«, ni razvidna sama po sebi. Peta posledica je bila: »če ti elementi obstajajo, obstaja tudi nastajanje«. Jaz pa pravim, da ne. Na prvi argument, v katerem Aristotel pravi, da je nemogoče, da bi bil kateri koli teh elementov večer, itd. prav tako odgovarjam, da to ne drži, res pa je, da so nekateri deli

<sup>25</sup> *Soy autrement en soy meisme.*

<sup>26</sup> *Soy avoir autrement en soy meisme ou resgart de l'espace ymaginee immobile.*

ognja in zemlje večni po naravi ali to morejo biti, kot je bilo prikazano na koncu prve knjige. Zatorej je to morda mogoče, ko gre za njihovo celoto, ki so enake narave kot posamezni deli, vendar pa ni dejansko možno po običajnem teku narave. Na drugi Aristotelov razlog, ki je bil pravzaprav tale: »naravna gibanja elementov niso večna, torej tudi elementi niso večni«, odgovarjam, da to ne drži, saj elementi ali njihovi deli tako kot deli zemlje ne prenehajo obstajati, ko se prenehajo gibati, temveč se gibljejo na svoje naravno mesto, da bi tam mirovali in obstajali brez preminevanja, kolikor le mogoče dolgo. Ravno tako: če ta argument uporabimo v njegovem nasprotnem smislu, bi lahko rekli: večen je tisti element, čigar naravno mirovanje je večno; mirovanje zemlje je namreč po Aristotelovi drugi posledici večno. Zatorej je zemlja večna, kar je v nasprotju s tistim, kar pravi tukaj.

*[Proti šesti posledici]*

Šesta posledica je bila: »če nastajanje obstaja, obstaja na nebu več gibanj itd«. [1] Kot prvo pravim, da če predpostavimo, da nebo miruje, bi predru-gačenje in nastajanje še zmerom obstajala, kajti če bi sedaj ogenj prenesli na materijo, ki jo segreva in žge, bi bilo nespametno trditi, da bi jo prenehal segrevati in žgati, če bi se ustavilo gibanje neba. Trditi nasprotno pomeni zagovarjati člen, ki je bil obsojen v Parizu.<sup>27</sup> [2] Ravno tako: ko se je v Jozuetovem času ustavilo Sonce, se je v resnici vse nebo prenehalo gibati, sicer bi bilo potem celotno nebo povsem neurejeno, kot lahko jasno vidi vsak, ki se vsaj malce razume na takšne stvari. Celo *Sveto pismo* pravi, da se je Luna ustavila, pa vendarle nastajanje niti propadanje nista prenehala obstajati, saj so bili med časom, ko je bila ustavljena, uničeni sovražniki Gabaona.<sup>28</sup> [3] Dalje. Po starodavni bajki je Jupiter, ko je legel z žensko po imenu Alkmena, podvojlil to noč in iz nje naredil dve noči. Tako se je gibanje neba ustavilo za eno noč. Nastajanje pa se ni ustavilo, saj je Jupiter v tej ženski Alkmeni zaplodil Herkula.<sup>29</sup> Številne teh bajk so osnovane na določeni resnici, tako kot zgod-

<sup>27</sup> Gre za 156. člen pariške obsodbe: »Quod si celum staret, ignis in stupam non ageret, quia natura deesset.«

<sup>28</sup> Joz 10, 10–13.

<sup>29</sup> V svojem *Amfitrionu* Plavt pripoveduje, da se je noč podaljšala za Jupiterjevo slast: »Nunc te, nox, quae me mansisti, mitto ut(i) cedas die[i], / Ut mortalis inlucescas luce clara et candida, / Atque quanto, nox, fuisti longior hac proxuma, / Tanto brevior dies ut fiat faciam, ut aequae disparet.« *T. Macci Plauti Comoediae*, iz. Goetz in Schoell, fasc. I, Teubner, Lipsiae, 1902, str. 28, 11. 546–549; prim. tudi 11. 271–282.

ba o Fetonu, ki jo Platon pripoveduje v *Timaju*,<sup>30</sup> slednja sloni na resničnih dogodkih ognjene povodnji, ki se je pripetila v času in deželi kralja Fetona. Podobno lahko rečemo, da je bila ta bajka osnovana na resničnem dogodku zaustavitve nebesnega gibanja v času, ko je Jozue branil mesto Gabaon. To je možno in verjetno, prvič zato, ker je, ko se je gibanje neba ustavilo na Jozuetovo zahtevo, v nekaterih poseljenih krajih, ki so bliže vzhodu kakor Gabaon, vladala noč; in od teh mest do Gabaona ni moglo biti daleč, saj je v Gabaonu sonce skorajda zahajalo, kot nam poroča *Sveto pismo*: »*Sol ... non festinavit occumbere*« itd.<sup>31</sup> Potemtakem je na nekaterih delih vzhoda vladala noč. Torej je morala biti na teh delih noč daljša za ravno toliko, kot je bil v Gabaonu daljši dan. Verjetno je, da sta spomin in sloves te čudežne noči bivala med pogani do časa, ko je Herkul obveljal za boga in so ga pobožanstvili, kajti mislili so ali si zamišljali, da je bil spočet te noči. Od tod izvira zgoraj opisana bajka. [4] Dalje: *Sveto pismo* in zgodovina Grkov sta si v tej stvari enotna, in iz obeh je razvidno, da je bil Herkul spočet v času ali približno v času, ko je Jozue oblegal mesto Gabaon. To je razvidno iz tistega, kar sveti Avguštin pripoveduje v osemnajsti knjigi *Božje države*.<sup>32</sup> Enotna sta si tudi v tem, da je, kot pravi *Sveto pismo*, ta dan trajal dva dneva: »*Sol ... non festinavit occumbere spacio unius diei*«; in tudi v Pridigarju: »*Una dies facta est quasi due*«<sup>33</sup> – in dan je bil podvojen. Tudi bajka pravi, da je Jupiter podvojil noč, in ta dan in noč sta bila torej eno in isto, kot smo povedali zgoraj. Potemtakem lahko vidimo, kako je resnica iz *Svetega pisma* v tem delu izpričana in potrjena v bajki poganskih pesnikov, in takšne potrditve in sozvočja hvali in odobrava sveti Hieronim v pismu *Ad magnum oratorem urbis Rome*.<sup>34</sup> [5] Nadalje pravim, da bi, tudi če predpostavimo, da na nebu obstaja samo dnevno gibanje, še vedno obstajala sprememba in nastajanje, kajti Sonce, drugi planeti in zvezde bi bili v nenehno spreminjajočem se razmerju do Zemlje<sup>35</sup> in do stvari tu spodaj, in bilo bi bolj vroče podnevi kot ponoči, bolj vroče opoldne kakor zjutraj, bolj vroče ob tem času kot ob nekem drugem. Potemtakem bi obstajalo predru- gačenje, in posledično nastajanje in minevanje, vendar pa bi se to dogajalo drugače, kakor se sedaj. [Sklep] Zato bom sklenil in porekel, da ta posledica ali pogoj – »če obstaja nastajanje, potem obstaja tudi več nebesnih gibanj«

<sup>30</sup> *Timaj*, 22C4–22D3.

<sup>31</sup> Prim. Joz 10,13: »Stetit itaque sol in medio caeli, et non festinavit occumbere spatio unius diei.« (»Sonce se je ustavilo sredi neba in ni hitelo, da bi zašlo, skoraj ves dan.«)

<sup>32</sup> Avrelij Avguštin, *O božji državi* XVIII, 12.

<sup>33</sup> Prd 46, 5, »una dies facta est quasi duo.«

<sup>34</sup> *Sancti Eusebii Hieronomi Epistulae*, iz. Isidorus Hilberg, Lipsiae 1910, lxx, 2–6, zlasti 4, str. 700–708.

<sup>35</sup> *Avroient continuellement autre et autre resgart a la terre.*

– ni enostavno nujna. Veljavna je samo v primeru, da če nastajanje pojmu-  
jemo kot takšno, kakor ga poznamo tu spodaj, skladno s tekom narave, od  
tod po naravnem redu sledi, da je na nebu več gibanj. Vzrok temu pa je to,  
da so ta gibanja ustvarjena zato, da bi povzročala nastajanje, ki je kot končni  
vzrok, in nastajanje in vsaka druga naravna sprememba je v človekovo korist,  
kajti človeška narava je smoter slehernega ustvarjenega telesa po resnici in po  
Aristotelu v drugi knjigi njegove *Fizike*<sup>36</sup> in na drugih mestih. Človek je smoter  
nastajanja in drugih sprememb, če govorimo o »smotru« kot smotru prvotne  
intence. Podobno je nastajanje smoter nebesnega gibanja, smoter prvotne in  
ne drugotne intence, kakor pravi tukaj Averroes.<sup>37</sup>

*Prevedla Saša Jerele*

*Strokovni pregled in opombe Matjaž Vesel*

---

<sup>36</sup> *Fizika* II, 8, 198b8-199a20. Prim. tudi *Politika* I, 8, 1256b15-22.

<sup>37</sup> *Averrois Cordubensis Commentum Magnum Super Libro De Caelo et Mundo*, I, comm. 21.

## V 25. poglavju navaja [Aristotel] mnenja nekaterih o gibanju Zemlje

*Besedilo.* Videti je, da vsi niso istega mnenja glede mirovanja in gibanja Zemlje, kajti vsi tisti, ki pravijo, da ni sredi sveta, pravijo tudi, da se giblje v krogu okoli sredine oz. središča sveta; in sicer ne samo ta Zemlja, temveč tudi neka druga, ki jo imenujejo »antihton«, tako kot smo dejali prej.

*Glosa.* V prejšnjem poglavju. Nadalje predstavi neko drugo mnenje.

*Besedilo.* Nekaterim se zdi, da se okoli središča v krogu giblje več takšnih teles, kot je Zemlja, teh teles pa ne vidimo, ker nam to preprečuje Zemlja. Razlog, ki jih nagiblje k temu mnenju je, da je Luna pogosteje zamračena kot Sonce, kajti – trdijo – zamrači jo vsako od teh teles in ne samo Zemlja.

*Glosa.* Pravijo, da Luna zamrači Sonce in Zemlja Luno ter da je, ker obstaja samo eno Sonce in več Zemelj, Luna zato bolj zamračena kot Sonce. Toda ta razlaga ni dobra, kajti Luna je zamračena samo s senco te Zemlje. Razlog, da je večkrat zamračena kot Sonce, pa ni tisti, ki ga navajajo, kot je razvidno iz astronomskih knjig. Potem poda, kako odgovarjajo na to, da vedno vidimo polovico neba. Če Zemlja ne bi bila v središču, bi ga videli več ali manj.

*Besedilo.* In četudi Zemlja ne bi bila v središču, temveč zunaj središča in od njega oddaljena, vseeno pravijo, da bi se stvari pojavljale tako, kot če bi bila, kajti njena razdalja do središča ni velika niti ne zaznavna, če jo primerjamo s celotnim nebom.

*Glosa.* To je v enem stavku njihov odgovor. Nato poda neko drugo mnenje.

*Besedilo.* In nekateri pravijo, da je Zemlja v središču sveta in da se obrača ter giblje v krogu okoli osi, vzpostavljene v ta namen, kot je zapisano v Platonovi knjigi, imenovani *Timaj*.<sup>38</sup>

*Glosa.* To je bilo mnenje nekoga z imenom Heraklid Pontski, ki je trdil, da se Zemlja krožno giblje in da nebo miruje. Aristotel tu teh mnenj ne zavrne, verjetno zato, ker se mu zdijo malo verjetna in ker so drugje zadosti dobro zavrnjena tako v filozofiji kot v astrologiji.

Toda – kljub vsej podvrženosti popravkom – zdi se mi, da je mogoče zagovarjati in odobravati zadnje mnenje, se pravi, da se z dnevnim gibanjem giblje Zemlja<sup>39</sup> in ne nebo. [I] In kot prvo želim razglasiti, da ni mogoče pokazati nasprotnega na podlagi nobenega izkustva;<sup>40</sup> [II] drugič, da [tega ni

<sup>38</sup> Prim. *Timaj* 40B.

<sup>39</sup> Gre seveda za dnevno rotacijo Zemlje.

<sup>40</sup> *Par quelcunq̃ue experience.*

mogoče storiti] niti na podlagi razmislekov;<sup>41</sup> [III] in tretjič bom to pokazal z [lastnimi] razmisleki.

*[I. Čutnozaznavna izkustva proti gibanju Zemlje]*

[1] Kar zadeva prvo točko, je eno izkustvo sledeče: čutno vidimo Sonce in Luno in mnoge zvezde, kako iz dneva v dan vzhajajo in zahajajo, in nekatere, ki se obračajo okoli arktične osi. To se lahko zgodi samo z gibanjem neba, kot je bilo pokazano v 16. poglavju. Torej se nebo giblje z dnevnim gibanjem. [2] Drugo izkustvo je naslednje: če se Zemlja tako giblje, naredi en celoten obrat v enem naravnem dnevu. Torej se mi, drevesa in hiše zelo hitro gibljemo proti vzhodu in tako bi morali videti, da zrak in veter vedno zelo močno pihata z vzhoda; in nastati bi moral zvok, kakršen nastane pri puščici, izstreljeni iz samostrela, ali še mnogo močnejši. Toda iz izkustva je očitno nasprotno. [3] Tretje je tisto, ki ga navede Ptolemaj: če bi bil kdo na ladji, ki bi se zelo hitro gibala proti vzhodu, in bi izstrelil puščico pravokotno v zrak, puščica ne bi padla na ladjo, temveč zelo daleč za ladjo proti zahodu. In podobno: če se Zemlja giblje tako zelo hitro, obračajoč se z zahoda na vzhod, bi ob predpostavki, da nekdo vrže kamen pravokotno v zrak, ta ne padel na mesto, od koder je bil vržen, temveč daleč proti zahodu; dejansko pa je očitno nasprotno.

[Odgovor:] Zdi se mi, da bo s tem, kar bom povedal glede teh izkustev, mogoče odgovoriti na vsa druga, ki bi se jih lahko navedlo v zvezi s tem. Torej kot prvo trdim, da je celoten telesni ustroj<sup>42</sup> ali celotna gmota vseh teles sveta razdeljena na dva dela: en del je nebo skupaj s sfero ognja in zgornjim območjem zraka; in ves ta del se po Aristotelu v prvi knjigi *Meteorologije*<sup>43</sup> giblje z dnevnim gibanjem. Drugi del je ves preostanek, to je srednje in spodnje območje zraka, voda, zemlja in mešana telesa; in po Aristotelu je ves ta del negiben in se ne giblje z dnevnim gibanjem. Ravno tako predpostavljam, da lokalnega gibanja ni mogoče čutno zaznati, razen kolikor se zazna, da je eno telo drugače v razmerju do drugega telesa.<sup>44</sup> In zato pravim, da se bo človeku, ki je na ladji A, ki se giblje zelo gladko, hitro ali počasi, in ki ne vidi druge stvari razen druge ladje B, ki se giblje popolnoma enako kot A, na kateri je, zdelo, da se ne ena ne druga ladja ne giblje. Če A miruje, B pa se giblje, mu bo videti

<sup>41</sup> *Par raisons*. Tudi »z premisleki«, »argumenti«, »razlogi«.

<sup>42</sup> *Machine corporelle*.

<sup>43</sup> *Meteorologija* I, 3, 340b10–12.

<sup>44</sup> Se pravi, da je v drugačnem položaju v razmerju do drugega telesa.



in se mu bo zdelo, da se B giblje; če pa se A giblje, B pa miruje, se mu tako kot prej zdi, da A miruje, B pa se giblje. In tako bi ta človek, če bi A mirovala eno uro, B pa bi se gibala, in bi se v sledeči uri zgodilo obratno, da bi se A gibala, B pa mirovala, ne mogel zaznati te spremembe oziroma variacije, temveč bi se mu še naprej zdelo, da se giblje B. In to je očitno iz izkustva. Vzrok tega pa je ta, da imata ti dve telesi, A in B, nepretrgano drugačno medsebojno razmerje,<sup>45</sup> tako kadar se giblje A, B pa miruje, kot kadar ga imata, ko je nasprotno, in se B giblje, A pa miruje.<sup>46</sup> Iz četrte knjige Witelove *Perspektive*<sup>47</sup> pa je razvidno, da se gibanje zazna samo tako, da se zazna, da je eno telo drugače v razmerju do drugega telesa.<sup>48</sup> Jaz torej pravim, da mi, če bi se od prej omenjenih delov sveta tisti zgoraj danes gibal z dnevnim gibanjem – tako kot se –, tisti spodnji pa ne, jutri pa bi bilo nasprotno, da bi se spodnji gibal z dnevnim gibanjem, drugi – to je nebo, itd. –, pa ne, ne bi mogli v ničemer zaznati te spremembe, temveč bi se zdelo vse, kar zadeva to [spremembo], danes in jutri enako. Nam bi se še naprej zdelo, da del, kjer smo mi, miruje, in da se drugi še vedno giblje, tako kot se zdi človeku na ladji, ki se giblje, da se gibljejo drevesa [na obali] zunaj [ladje]. In podobno bi se človeku, če bi bil na nebu, ob predpostavki, da bi se gibal z dnevnim gibanjem, in bi ta človek, ki ga nosi skupaj z nebom, jasno in razločno videl zemljo in gore, doline, reke, mesta in gradove, zdelo, da se Zemlja giblje z dnevnim gibanjem, tako kot se nam na Zemlji to zdi za nebo. In podobno: če bi se Zemlja gibala z dnevnim gibanjem, nebo pa ne, bi se nam zdelo, da miruje in da se giblje nebo; in to si lahko z lahkoto zamisli vsakdo, ki dobro razmišlja.

[ad 1] In iz tega je jasno razviden odgovor na prvo izkustvo. Kajti reklo se bo, da je videz zahoda in vzhoda Sonca in zvezd ter obračanja neba posledica gibanja Zemlje in elementov, kjer smo nastanjeni. [ad 2] Na drugo izkustvo je odgovor očiten, kajti skladno s tem mnenjem se tako ne giblje samo Zemlja, temveč se z njo gibljeta tudi voda in zrak, kot je bilo rečeno, četudi sta voda in zemlja tu spodaj lahko gibana tudi drugače – od vetrov ali zaradi drugih vzrokov. In to je podobno temu, kot če bi bil v gibajoči se ladji zaprt zrak; tistemu,

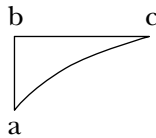
<sup>45</sup> *Continuelment autre resgart un a l'autre.*

<sup>46</sup> Ladji A in B imata »nepretrgano drugačno medsebojno razmerje« oz. »nepretrgano drugačen pogled ena na drugo«, saj za »pogled« ni razlike, ali miruje B, A pa se giblje, ali pa se B giblje in miruje A. Razmerje je »nepretrgano drugačno«.

<sup>47</sup> *Witelionis Opticae libri decem* a Federico Risnero, Basileae 1572, IV, 110, str. 167: »Quoniam enim moveri est aliter se habere nunc, quam prius: palam quod facilitas huius comprehensionis motus fit ex comparatione rei motae visae ad aliud visibile quiescens non motum. Quando enim comprehenditur situs unius rei mobili, respectu ulterius rei visibilis, tunc etiam comprehenditur diversitas situs eius respectu illius visibilis, et tunc comprehenditur motus.«

<sup>48</sup> Se pravi: v drugačnem položaju glede na drugo telo.

ki bi bil v tem zraku, bi se zdelo, da se ta ne giblje. [ad 3] Na tretje izkustvo, ki se zdi najmočnejše, in ki zadeva puščico ali v zrak vržen kamen, itd., bi lahko rekli, da se puščica, izstreljena v zrak, že ob izstrelitvi giblje zelo hitro proti vzhodu skupaj z zrakom, med katerim potuje in skupaj s celotno gmoto prej opisanega spodnjega dela sveta, ki se giblje z dnevnim gibanjem; in zaradi tega puščica pade nazaj na tisto mesto Zemlje, od koder je bila izstreljena. In da je ta stvar mogoča, je razvidno preko primerjave. Kajti če bil bil neki človek na neki ladji, ki se zelo hitro giblje proti vzhodu, ne da bi zaznaval to gibanje, in bi iztegnil svojo roko navzdol in opisal tako premo črto vzporedno z jamborom ladje, bi se mu zdelo, da se njegova roka giblje samo s premim gibanjem. In tako se nam, skladno s tem mnenjem, zdi za puščico, ki se spušča naravnost navzdol ali dviga naravnost navzgor. Prav tako so lahko znotraj ladje, ki se giblje, tako kot je bilo rečeno [tj. na vzhod], gibanja po dolgem, počez, navzgor, navzdol in v vse smeri, zdijo pa se popolnoma taka, kot če bi ladja mirovala. Tako bi se človeku, če bi šel na tej ladji proti zahodu manj hitro, kot se ta giblje proti vzhodu, zdelo, da se približuje zahodu, približeval pa bi se vzhodu. In tako kot v prejšnjem primeru bi se vsa gibanja tu spodaj zdela enaka, kot če bi Zemlja mirovala. Da bi razjasnil odgovor na tretje izkustvo, želim po tem umetelnem primeru podati še neki drugi primer, vzet iz narave, ki je po Aristotelu resničen. Aristotel namreč trdi, da je v zgornjem območju zraka en del čistega ognja A, ki je zelo lahek; kot tak se dvigne kar najvišje, na mesto imenovano B, v bližino vbočene površine neba.



Pravim, da je ravno tako, kot je bilo v primeru puščice v zgoraj opisanem primeru, tu ustrezno, da je gibanje A-ja sestavljeno iz premega in, delno, iz krožnega gibanja, kajti območje zraka in sfera ognja, skozi katera je potoval A, se po Aristotelu gibljeta s krožnim gibanjem. Če se ne bi tako gibala, bi se A dvignil pravokotno nazgor po premici AB; toda ker je B medtem s krožnim in dnevnim gibanjem B prenesen na prostor C, je očitno, da A, ko se dviguje, opiše črto AC, in da je gibanje A-ja sestavljeno iz premega in krožnega. In tako bi bilo tudi gibanje puščice, kot je bilo rečeno; in o taki sestavi ali mešanici gibanj smo govorili v tretjem poglavju prve knjige. Zaključujem torej, da z izkustvom ni mogoče pokazati, da se nebo giblje z dnevnim gibanjem, da pa se Zemlja ne giblje tako.

*[II. Razmisleki proti gibanju Zemlje]*

Kar zadeva drugo točko: če bi bilo to mogoče pokazati z razmisleki, se mi zdi, da bi bilo to mogoče s temi, ki sledijo, na katere pa bom odgovoril tako, da bo na ta način mogoče odgovoriti na vse druge, ki sodijo k stvari.

[Filozofski razlogi:] [1] Prvič. Vsako enostavno telo ima eno enostavno gibanje; zemlja pa je enostaven element, ki ima, glede na njene dele, naravno premo gibanje navzdol. Torej ne more imeti drugega gibanja. Vse to je razvidno pojasnjeno v četrtem poglavju prve knjige. [2] Ravno tako. Krožno gibanje ni naravno gibanje zemlje, saj ima zemlja drugo naravno gibanje, kot je bilo ravnokar rečeno. Če pa ima prisilno [krožno gibanje], to ne bo moglo biti – skladno s tistim, kar je očitno v prvi knjigi na več mestih – večno. [3] Ravno tako. Vsako lokalno gibanje obstaja v razmerju do nekega mirujočega telesa, kot pravi Averroes v osmem poglavju,<sup>49</sup> in zato sklepa, da mora Zemlja nujno mirovati sredi neba. [4] Ravno tako. Vsako gibanje nastane z neko gibalno silo,<sup>50</sup> tako kot je pokazano v 7. in 8. knjigi *Fizike*.<sup>51</sup> Zemlja pa se ne more krožno gibati zaradi svoje teže; če se tako giblje zaradi zunanje sile, bo to gibanje nasilno in ne bo večno. [5] Ravno tako. Če se nebo ne bi gibalo z dnevnim gibanjem, bi bila vsa astrologija napačna, tako kot tudi velik del filozofije narave, v kateri se vsepovsod predpostavlja to gibanje neba.

[Teološki razlogi:] [6] Ravno tako se zdi, da je to v nasprotju s *Svetim pismom*, ki pravi: *oritur sol, et occidit, et ad locum suum revertitur: ibique renascens, girat per meridiem, et flectitur ad aquilonem: lustrans universa in circuitu pergit spiritus, et in circulos suos revertitur.*<sup>52</sup> In ravno tako je o Zemlji zapisano, da jo je Bog naredil negibno: *etenim firmavit orbem terre, qui non commovebitur.*<sup>53</sup> [7] Ravno tako. *Sveto pismo* pravi, da se je Sonce ustavilo v času Jozueta in se je povrnilo v času kralja Ezekiela;<sup>54</sup> če pa bi se Zemlja gibala, kot je bilo rečeno, nebo pa ne, bi bilo takšno zaustavljanje vrnitev nazaj, vrnitev, ki je omenjena, pa bi bila več kot zaustavitev. To pa je proti temu, kar pravi *Sveto pismo*.

[Odgovori:] [ad 1] Na prvi argument, v katerem je rečeno, da ima vsako enostavno telo samo eno enostavno gibanje, odgovarjam, da zemlja, ki je kot celota enostavno telo, nima po Aristotelu nobenega gibanja, tako kot je razvidno v 22. poglavju. Če pa bi kdo dejal, da razume [Aristotela tako], da ima to telo samo eno enostavno gibanje, vendar ne kot celota, temveč ko je v

<sup>49</sup> Gl. *Averrois Cordubensis Commentum Magnum Super Libro De Caelo et Mundo*, I, comm. 18.

<sup>50</sup> *Vertu motive*.

<sup>51</sup> *Fizika* VII, 1, 241b24–242a19; VIII, 4 *passim*, posebej 255b31–256a3.

<sup>52</sup> Prd 1, 5–6.

<sup>53</sup> Ps 92, 1.

<sup>54</sup> Joz 10, 12–14.

delih, in še to samo kadar so [ti deli zemlje] zunaj svojega [naravnega] mesta, govori proti temu primer zraka, ki se spušča, kadar je v območju ognja, in se dviguje, kadar je v območju vode; to pa sta dve enostavni gibanji. In zato je mogoče razumneje reči, da se vsako enostavno telo ali element sveta, razen mogoče vrhovno nebo, na svojem mestu naravno giblje s krožnim gibanjem. Če pa je kakšen del tega telesa zunaj svojega mesta in svoje celote, se tja vrne, ko je ovira odstranjena, kar najbolj naravnost more; in tako bi se zgodilo, če bi bil del neba zašel zunaj neba. In ni neustrezno, da ima eno enostavno telo kot celota eno enostavno gibanje na svojem mestu in drugo gibanje v delih, ko se vračajo na svoje mesto. In po Aristotelu je primerno dopustiti takšno stvar, kot bom to kmalu povedal. [ad 2] Na drugi argument odgovarjam, da je to gibanje naravno za zemljo itd. kot celoto in na njenem mestu; kljub temu pa ima drugo naravno gibanje v delih, kadar so zunaj svojega naravnega mesta, in to je premo gibanje navzdol. Po Aristotelu moramo dopustiti podobno stvar za element ogenj, ki se naravno giblje navzgor glede na dele, kadar so zunaj svojega mesta. Poleg tega pa se ves ta element, ravno tako po Aristotelu, v svoji sferi in na svojem mestu giblje s stalnim dnevnim gibanjem, to pa ne bi moglo biti, če bi bilo to gibanje nasilno. Po našem mnenju pa se tako ne giblje ogenj, temveč zemlja. [ad 3] Na tretji argument, v katerem je rečeno, da vsako gibanje zahteva neko mirujoče telo, odgovarjam, da ne, razen za to, da je takšno gibanje zaznano; in še tedaj bi zadoščalo, da se to drugo telo giblje drugače. Toda za obstoj gibanja ni treba drugega telesa, kot je bilo razjasnjeno v 8. poglavju.<sup>55</sup> Kajti ob predpostavki, da bi se nebo gibalo z dnevnim gibanjem, in ob predpostavki, da bi se Zemlja gibala podobno v nasprotno smer, ali da si zamislimo, da je izničena, se zaradi tega gibanje neba ne bi prenehalo; ne bi bilo hitreje ali počasneje, kajti niti um, ki ga giblje, niti telo, ki je gibano, ne bi bila zaradi tega v drugačni dispoziciji. Na drugi strani pa, ob predpostavki, da bi krožno gibanje zahtevalo drugo mirujoče telo, ne bi bilo ustrezno, da bi bilo to telo sredi telesa, ki se tako giblje, kajti sredi mlinskega kamna ali kakšne takšne gibajoče se stvari miruje samo ena sama matematična točka, ki ni telo. Tako pa je tudi sredi gibanja zvezde, ki je blizu arktične osi.<sup>56</sup> In tako bi se lahko reklo, da vrhovno nebo miruje ali da se giblje drugače kot druga telesa, kajti njegovo gibanje zahteva obstoj drugih gibanj ali to, da so zaznana. [ad 4] Na četrti argument lahko odgovorim, da je sila, ki tako giblje v krogu ta spodnji del sveta, njegova narava, njegova oblika; in taista giblje zemljo na njeno mesto, kadar je zunaj njega, oziroma takšna narava, kot je tista, s katero je železo gibano k magnetu. Po drugi strani pa sprašujem

<sup>55</sup> Gl. prevod v pričujoči številki *Filozofskega vestnika*.

<sup>56</sup> Verjetno gre za zvezdo severnico.

Aristotela, katera sila giblje ogenj v njegovi sferi z dnevnim gibanjem, kajti ne more se reči, da ga tako vleče nebo oz. zagrabi z nasiljem, tako zaradi tega, ker je to gibanje večno, kot tudi zaradi tega, ker je vbočena površina neba zelo gladka, kot je bilo rečeno v 11. poglavju, tako da gre preko ognja zelo gladko, brez drgnjenja, vlečenja in porivanja, kot je bilo rečeno v 18. poglavju. Torej je primerno reči, da se ogenj krožno giblje zaradi svoje narave in zaradi svoje oblike ali da ga giblje kak um<sup>57</sup> ali da se giblje zaradi vpliva neba. In podobno lahko reče o zemlji tisti, ki meni, da se ta giblje z dnevnim gibanjem, ne pa ogenj. [ad 5] Na peti argument, v katerem je rečeno, da bi bila, če nebo ne bi vsak dan naredilo obhoda, vsa astrologija napačna itd., odgovarjam, da ni tako, kajti vsa opazovanja, vse konjunkcije, opozicije, konstelacije, nebesni liki in vplivi neba bi bili v celoti takšni, kot so, kot je to jasno razvidno iz tega, kar je bilo rečeno v odgovoru na prvo izkustvo. Tabele gibanj [nebesnih teles] in vse druge knjige bi ostale tako resnične, kakor so sedaj, z izjemo tega, da bi se za dnevno gibanje reklo, da je na nebu videz, na Zemlji pa resnica. In noben drug rezultat ne bi sledil prej iz ene predpostavke kot iz druge. In s tem v zvezi je tisto, kar trdi Aristotel v 16. poglavju o tem, da se nam zdi, da se Sonce obrača in zvezde utripajo oziroma migetajo, kajti pravi, da ni razlike med tem, ali se giblje stvar, ki jo vidimo, ali naše videnje; in ravno tako bi lahko rekli v zvezi s tem, o čemer govorimo, da se naše videnje giblje z dnevnim gibanjem.

[ad 6] Na šesti argument iz *Svetega pisma*, ki pravi, da se Sonce obrača itd., bi lahko rekli, da je ta odlomek v skladu z običajnim načinom ljudskega govorjenja, tako kot je to tudi na mnogih drugih mestih, npr. tam, kjer je zapisano, da se Bog kesa, da se jezi in pomiri ter podobne stvari, ki jih ne smemo razumeti dobesedno.<sup>58</sup> In ravno tako, bliže našemu predmetu, bemo, da Bog pokrije nebo z oblaki: *Qui operit celum nubibus*,<sup>59</sup> medtem ko v resnici nebo pokriva oblake. In tako bi lahko rekli, da se nebo navidez giblje z dnevnim gibanjem, ne pa Zemlja, v resnici pa je nasprotno. In za Zemljo bi lahko rekli, da se v resnici ne premakne s svojega mesta, niti se navidezno ne giblje na svojem mestu, temveč [se na svojem mestu giblje] v resnici. [ad 7] Na sedmi argument bi lahko na skoraj enak način odgovorili, da se je v času Jozua Sonce ustavilo, v času Ezekijela pa se je vrnilo v gibanje, in to oboje navidezno. V resnici pa se je ustavila Zemlja v času Jozua, v času Ezekiel pa se je pomaknila naprej ali pospešila svoje gibanje; posledica s tem ne bi bila nič drugačna. In ta način razlage se zdi bolj razumen kot prvi, kot bomo kmalu pojasnili.

<sup>57</sup> Oz. »inteligenca«. Mišljeni so seveda angeli.

<sup>58</sup> Prim. Gen 6, 6; Iz 47, 6; Ps 59, 3; I Par 13, 10; Ps 105, 40.

<sup>59</sup> Ps 147, 8.

*[III. Oresmovi argumenti za gibanje Zemlje]*

Kar pa zadeva tretjo točko, želim predstaviti prepričevanja<sup>60</sup> oziroma razmisleke, po katerih se bo zdelo, da se Zemlja giblje, tako kot je bilo rečeno.

[Filozofski argumenti:] [1] Prvič. Vsaka stvar, ki ima potrebo po neki drugi stvari, mora stremeti k sprejemanje dobrega, ki ga ima od druge stvari, na tak način, da se tista stvar, ki sprejema, giblje. In zato vidimo, da se vsak element giblje na naravno mesto, kjer je ohranjen; in da se na svoje mesto giblje on, ne pa njegovo mesto k njemu. Torej morajo biti zemlja in elementi tu spodaj, ki imajo potrebo po toploti in vplivu neba vse naokoli sebe, s svojim gibanjem razpostavljeni za sprejemanje tega dobitka v pravi meri, tako kot, če rečem po domače, stvar, ki se peče na ražnju, sprejema okoli sebe toploto ognja, ker se ona giblje, ne pa ker bi se ogenj obračal okoli nje. [2] Ravno tako. Če niti izkustvo niti razum ne pokažeta nasprotno, je mnogo razumneje, kot je bilo rečeno, da vsa temeljna gibanja enostavnih teles premikajo in merijo oz. se vršijo v eno smer oziroma na en način. Po filozofih in astrologih pa ne more biti tako, da se vsa telesa gibljejo iz vzhoda na zahod. Toda če se Zemlja giblje tako, kot je bilo rečeno, potem se vsa gibljejo v eno smer z zahoda na vzhod: Zemlja tako, da napravi svoj krožni obhod v enem naravnem dnevu okoli osi tega gibanja, nebesna telesa pa okoli osi zodiaka: Luna v enem mesecu, Sonce v enem letu, Mars v približno dveh letih in tako tudi druga. Ni pa primerno postaviti na nebo druge temeljne osi, niti dveh načinov gibanja, enega z zahoda na vzhod in drugega na različnih oseh v nasprotno smer, kar bi bilo nujno predpostaviti, če se nebo giblje z dnevnim gibanjem. [3] Ravno tako. Samo na ta način in nič drugače bo severni pol zgornji del sveta, ne glede na to, na katerem mestu bi bil ta tečaj; in bo zahod desna stran, če sprejmemo namišljeni sistem, ki ga Aristotel predstavi v četrtem poglavju. Tako bo del Zemlje, ki je naseljiv, to je natanko tisti, kjer smo mi, zgornji in desni del sveta, tako v razmerju do sveta kot do Zemlje, kajti vsako gibanje takšnih teles bo napredovalo z vzhoda, kot je bilo rečeno. In zelo razumno je, da je človeštvo naseljeno na najodličnejšem mestu Zemlje; če pa se nebo giblje z dnevnim gibanjem, je res ravno nasprotno, kot je razvidno iz Aristotela v sedmem poglavju. [4] Ravno tako. Četudi Averroes pravi v dvanajstem poglavju,<sup>61</sup> da je gibanje odličnejše kot mirovanje, je očitno nasprotno. Kajti, zopet po Aristotelu v dvaindvajsetem poglavju, najodličnejša stvar, ki obstaja in ki lahko obstaja, tj. Bog, ima popolnost brez gibanja. [5]

<sup>60</sup> *Persuasions.*

<sup>61</sup> Gl. *Averrois Cordubensis Commentum Magnum Super Libro De Caelo et Mundo*, I, comm. 61.

Ravno tako. Mirovanje je smoter gibanja, zato se po Aristotelu<sup>62</sup> spodnja telesa gibljejo na svoja naravna mesta, da bi tam mirovala.

[Teološki argumenti:] [6] Ravno tako. Kot znak, da je mirovanje vredno več, molimo za mrtve k Bogu, da bi jim dal počitek: *requiem aeternam, et cetera*. Torej je mirovati oz. manj se gibati boljše in odličnejše stanje, kot biti v gibanju ali se gibati dalj in dalj od mirovanja. Iz tega je razvidno, da je prej omenjeno stališče zelo razumno, kajti lahko bi rekli, da naredijo zemlja, ki je najnevrednejši element, in spodnji elementi svoj krožni obhod zelo hitro, da se zgornji zrak in ogenj gibljeta manj hitro – kot je to včasih razvidno pri kometih –, in da se Luna in njena sfera gibljeta še počasneje, kajti Luna v enem mesecu naredi razdaljo, ki jo naredi Zemlja v enem naravnem dnevu. Napredujoč na ta način, naredijo višja neba svojo revolucijo še bolj počasi, četudi obstajajo tu variacije,<sup>63</sup> in ta proces se nadaljuje vse do neba zvezd stalnic, ki popolnoma miruje ali pa naredi svojo revolucijo zelo počasi – po nekaterih v šestintrideset tisoč letih, se pravi, da se v sto letih premakne za eno stopinjo. [7] Ravno tako. Samo na ta način in na noben drug je mogoče zlahka rešiti vprašanje, ki ga Aristotel zastavi v enaindvajsetem poglavju, zgolj z majhnim dodatkom. In ni treba predpostaviti toliko stopenj stvari niti takšnih temačnih težav, kot jih vpelje Aristotel v svojem odgovoru v dvaindvajsetem poglavju. [8] Ravno tako. Zelo razumno je, da telesa, ki so večja ali bolj oddaljena od središča, naredijo svoj krožni obhod oziroma revolucijo v daljšem času kot tista, ki so bližje središču; kajti če bi jih naredila v istem ali krajšem času, bi bila njihova gibanja pretirano hitra. In tako bi lahko rekli, da narava uravnoteži stvari<sup>64</sup> in je uredila, da so revolucije teles, ki so bolj oddaljena od središča, opravljene v mnogo daljšem času. Zato najvišje nebo od vseh gibajočih se neb, naredi svoj krožni obhod oziroma svojo revolucijo v zelo dolgem času, četudi se zaradi velikosti svojega krožnega obhoda giblje zelo hitro. Toda Zemlja, ki naredi zelo majhen krožni obhod, ga naredi z dnevnim gibanjem, druga telesa med najvišjim in najnižjim, pa naredijo svoje obhode v srednjih časih, četudi ti niso proporcionalni. In na ta način se konstelacija blizu severa, tj. *maior ursa*, ki jo mi imenujemo voz, ne giblje nazaj, voz pred vole, kot bi se, če bi se gibala z dnevnim gibanjem, temveč gre naprej v pravi smeri. [9] Ravno tako. Vsi filozofi pravijo, da je tisto, kar je narejeno z več ali večjimi dejavnostmi, lahko pa bi bilo narejeno z manj ali z manjšimi dejavnostmi, narejeno zaman. In Aristotel pravi v osmem poglavju prve knjige, da Bog in narava ničesar ne delata zaman. Če pa je res, da se nebo giblje z dnevnim gibanjem, je treba po-

<sup>62</sup> Gl. *Fizika* V, 6, 230b25-27.

<sup>63</sup> *Combien en ce soit aucune instance.*

<sup>64</sup> *Recomponse.*

staviti v temeljna telesa sveta in na nebu dva nasprotna načina gibanja: eno z vzhoda na zahod in druga v nasprotno smer, kot je bilo često rečeno. Skupaj s tem je treba predpostaviti pretirano veliko hitrost [za dnevno gibanje neba]; kajti če dobro premislimo in ocenimo višino oziroma razdaljo neba in njegovo velikost ter njegovega krožnega obhoda, upoštevajoč, da je ta krožni obhod narejen v enem dnevu, potem si nihče ne more predstavljati niti misliti, kako čudežna in izjemna mora biti hitrost neba in kako nemisljiva in neverjetna. In ker lahko vsi rezultati, ki jih vidimo, nastanejo, ter so lahko vsi pojavi rešeni z zamenjavo dnevnega gibanja neba s to majhno dejavnostjo – to je z dnevnim gibanjem Zemlje, ki je v primerjavi z nebom zelo majhna –, ne da bi namnožili toliko različnih in tako neznosno velikih dejavnosti, sledi, da sta jih Bog in narava morala narediti in urediti zaman; to pa je neustrezen sklep, kot je bilo rečeno. [10] Ravno tako. Ob predpostavki, da se celotno nebo giblje z dnevnim gibanjem in da se poleg tega osma sfera giblje z drugim gibanjem, tako kot verjamejo astrologi, moramo po njih predpostaviti deveto sfero, ki se giblje samo z dnevnim gibanjem. Toda ob predpostavki, da se Zemlja giblje, kot je bilo rečeno, se osmo nebo giblje samo z enim počasnim gibanjem; in na ta način si ni nujno zamišljati devete naravne sfere, nevidne in brez zvezd; kajti Bog in narava bi jo naredila zaman, saj so lahko vse stvari, tako kot so, tudi na drugačen način.<sup>65</sup> [11] Ravno tako. Kadar Bog naredi čudež, je treba predpostaviti in biti mnenja, da to naredi, ne da bi spremenil splošni tok narave, kolikor je to mogoče. Torej, če lahko rešimo [pojave s tem, da vzamemo kot dejstvo], da je Bog podaljšal dan v Jozuetovem času, tako da je zaustavil gibanje Zemlje ali zgolj samo spodnje območje – ki je tako zelo majhno in kot točka v primerjavi z nebom –, ne da bi trdili, da nič razen te majhne točke ni bilo postavljeno zunaj svojega običajnega toka in svoje ureditve – in še posebej takšna telesa kot so nebesna telesa –, je to mnogo bolj razumno. In pojavi so lahko rešeni na ta način, kot je razvidno iz odgovora na sedmi razlog, ki je bil formuliran proti temu mnenju. In podobno bi lahko rekli glede vrnitve Sonca v času Ezekiela.

*[Sklep]*

Tako je torej očitno, da ni mogoče s katerimkoli že izkustvom pokazati, da se nebo giblje z dnevnim gibanjem, kajti kakorkoli že je, ali ob predpostavki, da se tako giblje nebo ne pa Zemlja, ali ob predpostavki, da se giblje Zemlja, ne pa nebo, bi se očesu na nebu, ki bi jasno videlo Zemljo, zdelo, da

---

<sup>65</sup> Ob predpostavki rotacije Zemlje.



se giblje, če pa bi oko bilo na Zemlji, bi se zdelo, da se giblje nebo. In vid ni prevaran, saj ne čuti oziroma ne vidi ničesar razen tega, da obstaja gibanje. Sodba pa, ali je to gibanje tega ali onega telesa, nastane s čutili znotraj tega telesa, tako kot je pojasnjeno v *Perspektivi*; in čutila so v takšnih primerih često prevarana, tako kot je bilo prej navedeno o tistem, ki je na gibajoči se ladji. Potem je bilo pokazano, da na podlagi premislekov ne more biti izpeljan sklep, da se tako giblje nebo. Tretjič, navedeni so bili razlogi za nasprotno, da se nebo ne giblje tako. Kljub vsemu pa vsi, in jaz tudi, trdijo, da se tako giblje nebo, ne pa Zemlja: *Deus enim firmavit orbem terre, qui non commovebitur*,<sup>66</sup> ne glede na nasprotno razloge, kajti to so zgolj prepričevanja, ki nimajo sklepa, ki bi bil očit. Toda če vzamemo v obzir vse, kar je bilo rečeno, bi lahko verjeli, da se tako giblje Zemlja, nebo pa ne, in da nasprotno ni očitno. In ne glede na vse, je na prvi pogled razvidno, da je to tako – ali še bolj – proti naravnemu razumu, kot so vsi ali večje število naukov naše vere. In tako lahko to, kar sem povedal na način umske vaje, služi za zavračanje in odgovarjanje tistim, ki bi želeli premagati našo vero z razmisleki.

*Prevod in opombe Matjaž Vesel*

---

<sup>66</sup> Ps 92, 1.



## IZVLEČKI • ABSTRACTS

ALENKA ZUPANČIČ

### ***Peti pogoj: k filozofiji Alaina Badiouja***

Ključne besede: *pogoji filozofije, Eno, mnoštvo, presežek, reprezentacija*

V svoji splošni koncepciji filozofije Alain Badiou izpostavi dvoje: štiri pogoje filozofije (matematika, politika, umetnost in ljubezen) in pa načelo, po katerem se mora filozofija odvijati v določenem odkluku od lastnih pogojev. Drugače rečeno, filozofija se mora umakniti neposrednemu prijemu svojih pogojev, pri tem pa vseeno ostati znotraj njihovega polja. Avtorica analizira različne vidike tega zadnjega načela, ki ga imenuje »peti pogoj«, tako znotraj same Badioujeve misli, kot v njenem soočenju z nekaterimi drugimi, čeprav sorodnimi miselnimi tokovi. Izhajajoč iz Badioujevih pojmov presežka, Enega in mnoštva v ospredje postavi vprašanje reprezentacije in različne koncepcije le-te.

ALENKA ZUPANČIČ

### ***The Fifth Condition: A propos Alain Badiou's Philosophy***

Key words: *conditions of philosophy, One, multiplicity, excess, representation*

In his general conception of philosophy, Alain Badiou insists on two issues: the first concerns the four conditions of philosophy (mathematics, politics, art and love), whereas the second refers to the principle according to which philosophy has to pull itself away from the immediate grip of its conditions, while nevertheless remaining within their field. The author analyses various aspects of this last principle (calling it "the fifth condition"), within Badiou's philosophy itself as well as in its confrontation with some other currents of contemporary thought. Starting from Badiou's concepts of excess, of the One and of multiple, she brings forward the question of representation and its different conceptions.

CURTIS L. CARTER

### ***Avantgarda in medijske umetnosti***

Ključne besede: *estetika, umetniška avantgarda, medijske umetnosti*

Avantgarda je služila kot dejavnik spremembe v umetnostih in posledično v estetiki dvajsetega stoletja in tudi prej. Kot pomembna sila v razvoju umetnosti v dvajsetem stoletju in po njem, je avantgarda delovala v dveh različnih vlogah: da bi kritizirala in poskušala odstraniti tradicionalne umetnosti in da bi ustvarila novo umetnost skozi inovacijo. V njenem iskanju novega in prikazovanju starega kot zastarelega, obstaja vzporednica z ostalim razvojem v proizvodnji industrijskega blaga in mode. Pojav elektronskih medijskih umetnosti naznačuje začetek novih možnosti za avantgardno

umetnost. Kot sestavni del človeškega uma, utemeljen v človeški naravi, bo avantgarda ostala dejavnik v prihodnosti umetnosti, neodvisno od njene lastne usode.

CURTIS L. CARTER

***The Avant-Garde and Media Arts***

Key words: *Aesthetics, Artistic Avant-Garde, Media Arts*

The avant-garde has served as an agent of change in the arts and correspondingly in aesthetics throughout the twentieth century, as well as earlier. As a major force in the development of the arts throughout the twentieth century and beyond, the avant-garde has functioned in two different roles: to challenge and attempt to depose the traditional arts, and to generate new art through innovation. In its quest for the new and rendering obsolete the past it parallels other developments in the production of industrial commodities and fashion. The emergence of electronic media arts signals the beginning of new possibilities for avant-garde art. As an element of the human mind grounded in human nature, the avant-garde will continue to be a factor in the future of art independently of its singular fate.

THIERRY DE DUVE

***Kaj storiti z avantgardo? Ali: kaj ostaja od devetnajstega stoletja v umetnosti dvajsetega stoletja?***

Ključne besede: *umetniška avantgarda, avantgardizem, umetnost na splošno*

V članku trdim, da sta vprašanji, ki sta zastavljeni v njegovem naslovu, dejansko eno in isto vprašanje. Poleg tega želim zagovarjati stališče, da nam določen način odgovora nanju lahko pomaga razumeti vprašanje o tem, kaj se zgodi z včerajšnjo avantgardo, ko ta postane akademska. Prav res, kar ostane od 19. stoletja v umetnosti 20., je *umetnost na splošno*, s čemer je mišljena situacija, v kateri je postalo tehnično možno in institucionalno legitimno izdelovati umetnost z uporabo česar koli in vsega. Čeprav se pogosto meni, da gre tu za posledico Duchampovega izuma ready-madea, je ta situacija v resnici njen predpogoj. Moj članek nudi zgodovinsko in teoretsko interpretacijo *umetnosti na splošno*, ki je osredotočena na pojem konvencije ter namenjena temu, da nadomesti druge, tj. ideološke definicije avantgarde.

THIERRY DE DUVE

***What to Do with the Avant-Garde? Or: What Remains of the 19<sup>th</sup> Century in the Art of the 20<sup>th</sup>?***

Key words: *Artistic Avant-Garde, Avant-Gardism, Art in General*

This paper would like to argue that the two questions in its title are really one and the same and, moreover, that a certain way of answering them can help us understand the question: What happens when the avant-garde of yesterday becomes academic? Indeed, what remains of the 19<sup>th</sup> century in the art of the 20<sup>th</sup> is *art in general*, by which is meant a situation in which it has become technically possible and institutionally

legitimate to make art using anything and everything. Often seen as a consequence of Marcel Duchamp's invention of the ready-made, this situation is in fact its prerequisite. My paper offers a historical and theoretical interpretation of *art in general*, centred on the notion of convention and destined to displace other, ideological, definitions of the avant-garde.

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

***Kritični postopki: modernizem, avantgarda, neoavantgarda in protokonceptualizmi***

Ključne besede: *avantgarda, neoavantgarda, modernizem*

V eseju obravnavamo status neoavantgarde in protokonceptualizme v odnosu do zamisli modernizma in zgodovinskih avantgard. Z izrazom neoavantgarda poimenujemo ekscesne, eksperimentalne in emancipatorične umetniške prakse, ki so nastale: (1) kot rekonstrukcije, reciklaže ali revitalizacije specifičnih praks zgodovinskih avantgard, še zlasti dade in konstruktivizma; (2) kot konkretne, toda marginalno pozicionirane realizacije velikih modernističnih utopij in avantgardnih tehnoloških, emancipatoričnih, političnih in umetniških *utopij*; in (3) kot vzpostavljanje avtentičnih kritičnih, ekscesnih, eksperimentalnih in emancipatoričnih umetniških praks v hladnovojni klimi prevladujočega visokega modernizma. Zgodovinske avantgarde so se razvijale od konca XIX. stoletja do poznih tridesetih let XX. stoletja. Zanje je značilno ekscesno, eksperimentalno in inovatorsko umetniško delo v buržoazni industrijski družbi. Zgodovinske avantgarde so po eni strani predhodnica ali gonilna paradigma vzpostavljanja modernistične kulture, po drugi strani pa kritika tradicionalizacije modernizma znotraj buržoazne zmerne in stabilne modernosti, a tudi kanonizirane avtonomije umetnosti. Nasprotno, neoavantgarde nimajo več statusa predhodnice ali pobudniške paradigme v razmerju do moderne, temveč imajo značaj korektivne, alternativne, kritiške ali subverzivne prakse znotraj dominantnega visokega modernizma pozne- in postindustrijske družbe. Zato paradigmem neoavantgarde ne moremo preprosto izenačiti z *avantgardo iz druge roke*, temveč jih je *treba* interpretativno preizprašati kot izvajanja različnih kritiških, emancipatoričnih, ustvarjalnih, proizvodnih ali behaviorističnih možnosti v umetnosti in kulturi visokega hegemonnega modernizma. Proto-konceptualizmi so različni primeri ali pojavi v heterogenem polju neoavantgard. Proto-konceptualizme imenujemo tiste umetniške prakse, pri katerih prihaja do kritike in subverzije koncepta in fenomena narativne verbalne, vizualne, akustične ali behavioristične produkcije funkcije in učinkov avtonomnega visokoestetiziranega umetniškega dela.

MIŠKO ŠUVAKOVIĆ

***Critical Procedures: Modernism, Avant-Garde, Neo-Avant-Garde and Proto-Conceptualism***

Key words: *Avant-Garde, Neo-Avant-Garde, Modernism*

In the essay the author discusses the status of the neo-avant-garde and of proto-conceptualism in relation to ideas of modernism and historical avant-gardes. By the

neo-avant-garde he refers to the excessive, experimental and emancipatory artistic practices that are formed: (1) as reconstructions, recyclings, or revitalisations of the specific practices of historical avant-gardes, especially of Dada and constructivism; (2) as concrete but marginally positioned realisations of great modernist and avant-gardist technological, emancipatory, political, and artistic *utopias*; and (3) as the establishment of authentic critical, excessive, experimental and emancipatory artistic practices in the Cold War era of dominant high modernism. Historical avant-gardes developed from the end of 19<sup>th</sup> century to the late twenties and early thirties of the 20<sup>th</sup> century. Historical avant-gardes are, on the one hand, the forerunners or the initial paradigm in the process of establishing modernist culture, and are the critics of the tradition of modernism within the bourgeois moderate and stable modernity, on the other – as well as of the canonized autonomy of art. The neo-avant-gardes, contrariwise, no longer possess the status of forerunners, or of initial paradigms in relation to modernism. Instead, they have the character of corrective, alternative, critical or subversive practice within the dominant high modernism of late post-industrial society. Therefore, paradigms of the neo-avant-garde cannot be easily identified as *second hand avant-garde*, but *have to be* interpreted and investigated as the realization of different critical, emancipatory, creative, productive or behavioural possibilities in the art and culture of high hegemonic modernism. Proto-conceptualisms represent different instances or movements in the heterogeneous neo-avant-garde realm. Proto-conceptualisms are named those art practices that are critical and subversive towards concepts and phenomena of the narrative verbal, visual, acoustic or behavioural production of the functions and effects of autonomous, highly aestheticized art work.

MATJAŽ VESEL

***Kopernikova retorika: opazovalni preizkusi proti gibanju Zemlje in teorija impetusa***

Ključne besede: *Kopernik, retorika, Buridan, teorija impetusa, gibanje Zemlje*

Kopernikovi argumenti v podporo gibanju Zemlje so bili velikokrat označeni za retorične. Ugotovitev, da je narava te argumentacije bolj retorična kot dokazovalna, podpira tudi Kopernikova formulacija enega od tradicionalnih opazovalnih preizkusov proti gibanju Zemlje. Argument navpično v zrak izstreljenih projektilov, ki bi morali v primeru rotacije Zemlje, zaostati za mestom, s katerega so bili izstreljeni, je za Buridana *magis demonstrativa apparentia*, ki ga prepriča, da Zemlja miruje. Ravno ta argument pa Kopernik poda v zelo šibki obliki. Po avtorjevem prepričanju je šibka formulacija tega argumenta proti gibanju Zemlje verjetno posledica dejstva, da Kopernik sprejema temeljne postavke klasične teorije impetusa, na podlagi katere je Buridan v omenjenem primeru izpeljal sklep, da Zemlja miruje. Ker se želi izogniti Buridanovemu sklepu, da Zemlja miruje, Kopernik argument formulira šibko.

MATJAZ VESEL

***Copernicus' Rhetorics: Observational Tests Against the Movement of the Earth and the Theory of Impetus***

Key words: *Copernicus, rhetorics, Buridan, the theory of impetus, movement of the Earth*

Copernicus' arguments in favour of the movement of the Earth were often said to be rhetorical. The fact that the nature of this argumentation is more rhetorical than demonstrative is supported by Copernicus' formulation of one of the observational tests against the movement of the Earth. The argument, according to which projectiles ejected straight up into the air should – in view of the hypothesis of the rotation of the Earth – fall behind the place from which they were ejected, is for Buridan *magis demonstrativa apparentia* against the movement of the Earth. And it is exactly this argument that Copernicus presented in a very weak form. According to the author of the article, this weak formulation of the argument against the movement of the Earth is a result of Copernicus' acceptance of certain basic postulates of the theory of impetus, which was the key factor why Buridan in the above mentioned case concluded that the Earth is at rest. Since Copernicus wanted to avoid this conclusion, he had to formulate the argument in a weak form.