

Dr. Marko Uršič

Tri predavanja o sencah (Cankarjev dom 2013/14),
tekst tretjega predavanja:

III. O sencah svetov

- Galileo Galilei: sence gorá na Luni
- odprave *Apollo* in “Zemljin vzhod” (*Earthrise*)
- David Deutsch: kvantne sence drugih vesolij
- senčni svetovi moderne umetnosti, trije primeri:
 - Marcel Duchamp
 - Giorgio de Chirico
 - Andy Warhol
- presvetljene sence virtualnega sveta (Jean Baudrillard)
- *Hvalnica senci* (Jun’ichirō Tanizaki).

(slide) 3. Galileo Galilei: sence gorá na Luni

Galileo Galilei je v letih 1609–10 prvi raziskoval nebesne pojave z daljnogledom (*perspicillum*), novim instrumentom, ki so ga odkrili na Nizozemskem, vendar je sprva služil predvsem za vojaške in navtične namene, in šele Galilej ga je izpopolnil in uporabil za astronomska opazovanja. Spomladi 1610 je izšla znamenita Galilejeva knjiga *Zvezni glasnik* (*Sidereus nuncius*), v kateri je objavil svoje presenetljive in čudovite »zvezdne novice«. Galilej je z daljnogledom odkril »reči, ki jih nikoli prej niso videli, in misli, ki jih nikoli prej niso mislili« [Koyré, 78]: gore in doline na Luni, številne še neznane zvezde, zlasti v Orionu in Gostosevcih, pa presenetljivo dejstvo, da je Galaksija »kopica neštetihih trumoma posejanih zvezd« [Galilei (1), 125], pa seveda štiri Jupitrove lune, ki jim je posvetil največ pozornosti ter jih v čast svojim vladarjem in mecenom

imenoval »Medičejske zvezde«; bile so prvi izkustveni dokaz, da se *ne* vrtijo vsa nebesna telesa okrog Zemlje, saj se te štiri »zvezdice« povsem *očitno* vrtijo okrog svojega planeta Jupitra; obenem je bil to pomemben, čeprav zgolj posreden argument za resničnost Kopernikovega heliocentričnega sistema nasproti staremu geocentričnemu.

4. Galilejev *Sidereus nuncius* (“Zvezdni glasnik”, 1610) – prva “zvezdna novica”: odkritje gorá in dolin na Luni

V našem premišljevanju o sencah pa je med Galilejevimi »zvezdnimi novicami« najpomembnejše odkritje gorá in dolin na Luni, saj se je s tem njena podoba v človeškem pogledu in predstavi bistveno spremenila: Luna je postala *podobna* Zemlji, postala je najbližji *drugi svet*, podoben našemu svetu – in temu spoznanju so botrovale prav *sence*.

Galilejev daljnogled je omogočal tridesetkratno povečavo, z njim je opazil poleg velikih »starih madežev« na Luni, ki so znani od vekomaj, saj so dobro vidni s prostimi očmi (Lunina »morja«), še druge, manjše temne madeže ali lise, ki se vidijo zlasti ob notranjem robu Luninega krajca in v katerih je Galilej prepoznal sence visokih gorá in/ali globokih dolin. Takole je sklepal:

»Večkratno opazovanje teh madežev me je pripeljalo do sklepa, da zagotovo vemo, da površina Lune ni gladka, enakomerna in popolnoma okrogla, kot je o njej in drugih nebesnih telesih menila velika množica filozofov, ampak da je, nasprotno, neenakomerna, neravna in polna vdolbin in izboklin, enako kot površina same Zemlje, ki jo tu in tam ločujejo gorske verige in globoke doline.« [Galilei (1), 99]

Najpomembnejši argument za takšno sklepanje je opažanje ob prvem in zadnjem krajcu (zlasti takrat, ko vidimo polovico Lune), da »se meja, ki deli temni del od svetlega, ne razteza enakomerno v ovalni črti, kot bi se zgodilo pri popolno okroglem trdnem telesu, ampak jo zaznamuje neenaka, neravna in zelo vijugasta črta« [*ibid.*]. To nazobčano črto, mejo med osvetljenim in neosvetljenim delom Lune, tradicionalno imenovano »terminator«, je Galilej v *Zvezdnem glasniku* tudi večkrat narisal na Lunini okrogli ploskvi, da bi si bralec lahko čim bolj nazorno predstavljal pogled, ki ga je on sam videl skozi daljnogled.

5. Gore in doline na Luni, podobno kot na Zemlji

Nove temne lise pa niso vidne le ob terminatorju, temveč je »veliko število majhnih črnkastih, od temnega dela popolnoma ločenih madežev razpršenih po skoraj celotnem delu, ki ga preplavlja svetloba Sonca, z izjemo vsaj tistega dela, ki je posejan z velikimi starodavnimi madeži« [ibid., 101]; Galilej v teh madežih na območju osvetljenega dela Lune prepozna globoke doline, saj imajo to skupno lastnost, »da je njihov črnkasti del obrnjen proti Soncu, na Soncu nasprotni strani pa so ovenčani s svetlejšimi obrisi, ki so kot bleščeča gorska slemena« [ibid.]; »kakor da bi bile strme pečine, posejane z ostrimi nazobčanimi skalami, so v ravni črti razmejene z ostrimi kontrasti med senco in svetlobo« [ibid., 107; gl. tudi Galilei (2), 87]. Kako sijajen dar za opazovanje! In seveda tudi za sklepanje, povezovanje:

»Podoben pogled se nam ponuja na Zemlji okoli sončnega vzhoda, ko gledamo, kako se doline še ne kopljejo v Soncu, gore, ki jih obdajajo na Soncu nasprotni strani, pa že žarijo v bleščavi; in kakor se sence zemeljskih globeli zmanjšujejo, ko se Sonce dviga, tako tudi ti lunarni madeži izgubljajo svojo temnost, ko se osvetljena stran veča.« [Galilei (1), 101]

Galilej vé, da je Lunina površina *podobna* Zemljini, saj vendar to *vidi*! Sicer je že pred njim Giordano Bruno s svojo genialno intuicijo umsko *uvidel*, da v neskončnem vesolju obstajajo »brezštevilna sonca in neštete zemlje, ki krožijo okrog svojih sonc ravno tako, kot vidimo, da okrog nam bližnjega Sonca kroži ta sedmerica« [Bruno, 318] – vendar Bruno ni bil astronom, ni bil znans-tvenik, ki bi se skliceval na izkustvo, na čutno *videnje* drugih svetov, tako kot je Galilej videl nam najbližjo »drugo zemljo«, namreč Luno.

A čeprav so bile gore in doline na Luni za Galileja tako čutno kot razum-sko *razvidne*, mu mnogi njegovi sodobniki, zlasti učeniki kleriki, niso verjeli ... pravzaprav mu *niso hoteli* verjeti. Malce se pomudimo pri vprašanju, zakaj so teologi tako nasprotovali »zemeljskosti« lune. Zakaj niso hoteli, da bi stara nebesna luna postala nova, »zgolj« astronomska Luna?

6. "Kristalinična luna" kot simbol Marije Device

O učenjaški debati, kakšna je lunina prava narava in substanca, ki je sledila izidu Galilejevega *Zvezdnega glasnika*, obširno piše Eileen Reeves v zanimivi knjigi z naslovom *Painting the Heavens (Slikanje nebes, 1997)* in podnaslovom »Umetnost in znanost v Galilejevi dobi«. Avtorica uvodoma ugotavlja »s kančkom začudenja, da so se najbolj zagreti argumenti za brezmadežno, gladko in transparentno lunino oblo pojavili po odkritju teleskopa, tako da je neki astronom leta 1614 opisal vzhajajočo luno kot »v celoti luminozno ... kakor oblak ali kristal« in jo proglasil za »povsem prosojno kot kristal ali kako drugo steklo« v času mrka« [Reeves, 16]. Tisti veliki »starodavni madeži«, temnejši od luminozne oble (tj. lunina »morja«, v katerih ljudska domišljija vidi »obraz moža«), ki jih seveda ni bilo mogoče zanikati, pa so bili v teorijah o »kristalinični luni« pojmovani kot zgostitve snovi v njeni *notranjosti*, ki jih sončni žarki projicirajo skozi prosojno oblo na njeno površje, kot nekakšne sence. Ta lepa, vendar neresnična teorija je imela svoj motiv v tradicionalni krščanski »povezavi med kristalinično luno in ikonografijo Device Marije« [*ibid.*]. Izvor te povezave je skrivnosten odlomek »ženi in zmaju« iz 12. poglavja svetopisemskega *Razodetja*:

»Na nebu se je prikazalo veliko znamenje: žena, ogrnjena s soncem, in luna pod njenimi nogami, na njeni glavi pa venec dvanajstih zvezd. Bila je noseča in je vpila od porodnih muk in bolečin. Nato se je na nebu prikazalo drugo znamenje: glej, velik zmaj, rdeč kot ogenj, ki je imel sedem glav in deset rogov, na njegovih glavah pa je bilo sedem diademov. ...« [*Raz* 12, 1–3, poudaril M. U.]

Tradicionalno krščansko razumevanje tega odlomka prepozna v »ženi ogrnjeni s soncem« Marijo, v njenem otroku Mesijo-Kristusa, v zmaju pa Satanu. Na začetku 17. stoletja, tj. v Galilejevem času, pa tudi že prej, so nastala slikarska dela, na katerih je upodobljena »kristalinična in polprosojna« luna pod Marijinimi nogami, na primer slika *Inmaculada (Brezmadežna)* španskega slikarja Francisca Pacheca v seviljski katedrali iz leta 1619 [gl. Reeves, sl. 7]: lunin srp, na katerem stoji Marija, simbolizira njeno brezmadežnost v tem smislu, da je Devica premagala, si podvrgla lunine madeže, njeno nestanovitnost, njeno grešno ženskost, pri čemer pa je tudi sam odlomek iz *Razodetja* nekoliko

dvoumen, saj se Marijina podoba tu najbolj približa liku padle Ženske, ki jo (je) skuša(l) Satan, vendar se reši z rojstvom Božjega Sina.

Sicer pa je že Gregor Veliki (6. st.) v svojem spisu *Moralia* opisal »luno pod nogami ženske kot emblem vsega tistega, kar Cerkev prezira, *omnia mutabilia terrena ac caduca*, »vsega padlega, spremenljivega in zemeljskega [sic!]<< [gl. Reeves, 139–40] – skratka, teologi so iz luninih madežev naredili moralko, simbol Marijine zmage nad grešnostjo in zlom, kar so še posebej poudarjali v času presenetljivih »nebesnih novic«. Ikonologija te zmage je bila ravno v simbolni *preobrazbi* lune iz nestanovitne »grešnice« v prosojno, »kristalinično oblo«, saj »luna pod Marijinimi nogami ni bila [več] smatrana za predmet prezira, temveč prej kot ikona njene lepote in čistosti« [Reeves, 140], temveč se je vrnila k »Marijinemu emblemu, ki izvira iz Visoke pesmi – *pulchra ut luna*, lepa kot luna« [*ibid.*].

Galilejevo odkritje gorá in dolin na Luni, ki je pričevalo o njeni »zemeljskosti«, gotovo ni ustrezalo krščanski simbolno-moralni preobrazbi nestanovitne lune v brezmadežno kristalinično oblo. Zato je kardinal Bellarmine, nekaj let pozneje Galilejev inkvizitor (že prej pa sodnik Giordano Bruno), naročil štirim jezuitom v Rimskem kolegiju, ki so bili »podkovani v matematičnih znanostih«, naj proučijo ter potrdijo ali zanikajo nekatere navedbe v *Zvezdnem glasniku*; in »oče Clavius, najstarejši član te komisije, je izrazil prepričanje, da lunina površina ni hrapava in prekrita z dolinami, ampak je okrogla in popolnoma gladka, madeži na njej pa so povzročeni z neenakomerno razporeditvijo ene same substance v vsem luninem telesu« [Reeves, 151].¹ Hipotezo o različni gostoti snovi v notranjosti lune je zagovarjal tudi Galilejev notorični nasprotnik Lodovico delle Colombe, ki je primerjal videz lunine hrapave površine z iluzionističnim učinkom *chiaro-scuro* v slikarstvu [gl. Casati, 118].

Po drugi strani pa je imel Galilej tudi precej privržencev, ne samo med znanstveniki (Kepler idr.), ampak tudi med filozofi in umetniki; med slednjimi

¹ Christopher Clavius (1538–1612), po naše »Krištof Ključ«, je bil nemški astronom jezuitskega reda, zaslužen za reformo koledarja v času papeža Gregorja XIII. (1582). Leta 1611 je v Rimu sprejel Galileja ter z naklonjenostjo poslušal njegove »nebesne novice« in razlago uporabnosti teleskopa v astronomiji, vendar je ostal skeptičen, dejansko odklonilen do »hipoteze« o lunarnih gorah in dolinah. – Malce ironično pa je, da je po Claviusu poimenovan eden izmed največjih kraterjev na Luni, ki v premeru meri 225 km, globok pa je 3,5 km.

je najbolj znan Lodovico Cigoli z oltarno sliko »Brezmadežne« (*Immacolata*, 1610–12), v cerkvi Santa Maria Maggiore v Rimu, na kateri »žena, ogrnjena s soncem« iz 12. poglavja *Razodetja* stoji na luninem srpu, ki je očitno hrapav, razbrazdan z globelmi in vrhovi, tako kot je Luno videl Galilej skozi daljnogled [gl. Reeves, sl. 6]. Eileen Reeves meni, da je Cigoli s tem hotel pokazati, da je krščanska vera uskladjiva z novo znanostjo, še več, da »tisti, ki vztrajajo pri brezmadežni kristalinski luni niso samo nevedni v astronomiji, ampak da jim manjka tudi pobožnost« [*ibid.*, 17].

Kakorkoli že, v tej stavi je šlo za velike zastavke, kajti, kot lucidno ugotavlja Roberto Casati: »Prisotnost gorá in kraterjev je pričala o tem, da Luna kot nebesno telo nima nobene posebne pravice do popolnosti, saj ni substancialno drugačna od Zemlje. Nepopolnost Lune je kazala, da ne obstajata dva svetova – zemeljski in nebesni – ki bi imela popolnoma različne zakone. Če je lahko Luna taka kot Zemlja, je tudi Zemlja lahko taka kot Luna, torej se tudi ona lahko vrti okrog nekega drugega nebesnega telesa. Tudi Zemlja je podvržena zakonom neba; tudi sama je popotnica« [Casati, 120].

7. Medsebojno "odsevanje" Lune in Zemlje

Nebesna »simetrija« med Luno in Zemljo pa se je v dobi vélikega kozmološkega obrata kazala tudi v fenomenu Lunine »drugotne svetlobe«, tiste blede, komaj vidne pepelnate svetlobe njenega neosvetljenega dela v fazah krajcev. Že Leonardo da Vinci se je spraševal, od kod prihaja ta svetloba, in pravilno odgovoril, da naš planet »sprejema sončne žarke in jih odbija na lunine nižje vode ter s tem dejansko daje tistemu delu lune, ki je v senci, tolikšen sij, kakor ga daje luna zemlji opolnoči« [Tr. II, 163–65, nav. po: Reeves, 19]. Leonardo se je motil le v mnenju, da je lunina površina vodnata, kar pa je bilo tedaj splošno prepričanje, saj je s prostim očesom na njej videti »morja«, tj. »stare madeže«, velike temne površine, katere so šele pozneje prepoznali kot bazaltne ravnine, ki zaradi svoje gladkosti v splošnem *slabše* odbijajo sončne žarke, kar je zelo lucidno in temeljito razložil Galilej v svojem slavnem *Dialogu o dveh glavnih sistemih sveta* (1632).

Sicer pa Galilej že v *Zvezdnem glasniku* prepozna »drugotni Lunin soj« kot odsev Zemlje na temnem Luninem kraju in se sprašuje:

»Kaj je pri tem tako zelo nenavadno? Z enako hvaležno vzajemno izmenjavo Zemlja Luni vrača enako osvetljavo, kakršno v najbolj trdi nočni temini skoraj ves čas tudi sama prejema od Lune« [Galilei (1), 117].

Galilej v *Dialogu* posveča temu soju še več pozornosti in ga prišteva med »ujemanja« med Luno in Zemljo, kajti »tako kot Luna veliko časa nam nadomešča pomanjkanje sončne luči in nam razsvetljuje noči z njenim odbijanjem, ji v zahvalo tudi Zemlja z odbijanjem sončnih žarkov vrača precej močno svetlobo, kadar jo najbolj potrebuje, in po mojem toliko večjo od tiste, ki prihaja od nje, kolikor je zemeljska površina večja od Lunine« [Galilei (2), 69].

Luna in Zemlja pa nimata skupno le medsebojno »razsvetljevanje«, ampak tudi *méne*, saj »bi to, kar pri opazovanju Luninih men vidijo prebivalci Zemlje, videli tudi tisti, ki bi na Luni opazovali Zemljo, le da v obratnem zaporedju« [*ibid.*, 67].

8. “Zemljin vzhod” (*Earthrise*)

Danes vemo, da na Luni ni prebivalcev, vemo pa še nekaj drugega, kar je za nas, prebivalce Zemlje važnejše in dragocenejše: ko so se astronauti šestih misij *Apollo*, ki so v letih 1969–72 uspešno pristale na Luni, ozrli nazaj (pravzaprav »navzgor«) k naši materi Zemlji, je bil zanje – kot je *predvidel* že Galilej – »osvetljeni del Zemlje na Luni viden o obliki polkroga« [Galilei (2), 67]. Ta znameniti in fascinantni prizor, ki je bil ob lunarnem »Zemljinem jutru« poimenovan »Zemljin vzhod« (angl. *Earthrise* po analogiji z *Moonrise* ali *Sunrise*), se je astronautom močno vtisnil v spomin in dušo. Njihove vtise je pozneje zbral publicist **Frank White** v knjigi *The Overview Effect* (»Pregledni učinek«, 1998), navedli bomo samo tri od njih.

Michael Collins (*Apollo 11*) je rekel: »Resnično verjamem, da bi svetovni politiki, če bi videli naš planet z razdalje sto tisoč milj, temeljito spremenili svoje poglede« [White, 187].

Bolj mistično navdahnjeni **Edgar D. Mitchell** (*Apollo 14*), sicer doktor znanosti iz MIT, inženir in testni pilot, pa je po vrnitvi z Lune dejal: »Zgodilo se mi je, da sem vedel, da materialistično stališče, namreč da je vse rezultat materije, ni pravilna filozofija. To stališče odmišlja zavest, kar pa ni mogoče. To, kar

se mi je zgodilo, je bilo resnično doživetje zavesti <*truly a consciousness experience*>« [ibid., 202].

Za naš kontekst najbolj zanimiva pa je izjava **Josepha P. Allena**, ki sicer ni bil na Luni, je pa večkrat krožil v Zemljini orbiti: »Med vsemi tistimi *pro et contra* argumenti, zakaj bi šli na Luno, ni nihče predlagal, da moramo to storiti zato, da bi z nje pogledali na Zemljo – a morda je to dejansko najbolj pomemben razlog« [ibid., 215].

In tudi vsi tisti, ki nismo bili ne na Luni ne v Zemljini orbiti, se moramo resnično zamisliti ob pogledu na fotografijo ***Earthrise***. Kakor tudi ob tem, da je Galilej s sencami (z) nekega *drugega* sveta, Lune, spoznal, da je ta »drugi« svet *isti* (ali vsaj podoben, v osnovi enak) kot naš lasten svet, Zemlja. Gotovo je nekaj paradoksnega, nekaj skrivnostnega v tem, da mora človek v mislih ali, komur je dano, tudi s telesom potovati v neki *drugi* svet, zato da bi bolje razumel in bolj cenil svoj lastni svet. Nič manj enigmatično pa ni to, da *sence* (z) *drugih svetov bistveno vplivajo ne samo na razumevanje, ampak tudi na dogajanje v našem svetu* – prav v tem svetu, ki pa se pokaže tako zelo drugačen v luči svojih onstransko-tostranskih senc! Kajti ni sveta, ki bi bil povsem drugi, niti takšnega, ki bi bil povsem isti, naš edini svet je vselej *drugi-isti*.

9. David Deutsch: kvantne sence drugih vesolij

David Deutsch, profesor kvantne fizike v Oxfordu, je eden izmed najbolj znanih zagovornikov kvantnega multiverzuma, teorije, ki jo je prvi formuliral Hugh Everett (1957): bistvo te precej spekulativne zamisli je, da so vse kvantne »superpozicije«, ki jih matematično opisuje Schödingerjeva valovna funkcija, ontološko *realne* – vsaka v svojem univerzumu (svetu, vesolju) – tako da se z meritvijo, s preходом iz kvantnega stanja v naše »klasično«, makroskopsko stanje *ne* zgodi nikakršen »kolaps« valovne funkcije, ampak se »vesoljna valovna funkcija« vseskozi ohranja in se v medsebojno ločenih univerzumih nenehno razvejuje; medtem ko mi živimo »na eni sami veji« tega neznansko velikega

multiverzuma, so njegove druge veje (tj. drugi univerzumi, druga vesolja) prisotne v našem vesolju zgolj kot »sence«, *sence drugih svetov*, drugih vesolij.²

Toda kako bi lahko *dokazali* to (hipo)tezo, da obstajajo druga, »senčna vesolja« poleg našega, ki po standardnem kozmološkem modelu (tj. modelu »prapoka«) sega vse tja do Hubblove sfere, do našega vesoljnega horizonta in še dlje, če upoštevamo teorijo o vesoljnem napihnjenju (inflaciji)? Svetovi onstran horizonta so nam izkustveno nedostopni, vendar za druga vesolja ni nujno, da bi bila nekje »tam čez«, daleč daleč onstran horizonta, saj bi lahko obstajala »prav tu«, vzporedno z našim vesoljem, v bližjem pomenu »poleg« našega vesolja.

Deutsch v svoji znani knjigi *Tkanina realnosti* (*The Fabric of Reality*, 1997) podaja dokaz, ki mu pravi »nesporni dokaz multiverzuma«, pri čemer se malce neskromno primerja z Galilejevim dokazovanjem gibanja oz. vrtenja Zemlje okrog Sonca, češ da takrat to vrtenje ni bilo nič bolj razvidno, kot so dandanes druga vesolja. V tem kontekstu Deutsch sicer ne omenja senc gorá in dolin na Luni, čeprav bi jih lahko, saj med njegovimi kvantnimi »sencami« in Galilejevimi sencami lunarne pokrajine kljub vsem razlikam gotovo obstaja vsaj neka metodološka analogija.

10. Senčni fotoni kot »nesporni dokaz« realnosti multiverzuma?

V čem Deutsch vidi »nesporen dokaz« *realnosti* kvantnega multiverzuma. Za njegovo argumentacijo so ključnega pomena znani poskusi z režami, v katerih se je izkazalo, da fotoni (ali kaki drugi delci), ki jih projiciramo skozi reže, na zaslonu za režami ustvarjajo interferenčne vzorce *tudi* tedaj, kadar potujejo skozi reže *posamič*, drug za drugim, kar je tehnično možno izvesti. Vprašanje, ki se ob tem postavlja in na katerega različne interpretacije kvantne mehanike odgovarjajo različno, je naslednje: kako je mogoče, da *posamezen* foton »interferira« sam s seboj, ali drugače rečeno, da sam, brez kakega »zunanjega« vzroka, preusmeri svojo pot k interferenčnemu vzorcu, ki ga vidimo na zaslonu? Deutsch formulira to vprašanje takole:

² O Deutschevem kvantnem multiverzumu gl. tudi knjigo *Jesen* (*Daljna bližina neba*, 2010), pogl. »Ontologija senc« (str. 359–67); tu ponavljamo nekatere osnovne Deutsche teze za boljše razumevanje tega, kar sledi.

»Kajti, če se fotoni ne razcepijo v fragmente in če niso preusmerjeni z drugimi fotoni, kaj pa jih preusmeri? Takrat ko leti en sam foton skozi aparat, le kaj prihaja skozi druge reže, da interferira z njim?« [Deutsch *The Fabric of Reality*, 43].

Deutschev odgovor je radikalen, namreč v smislu postuliranja multiverzuma:

»... zdi se, da fotoni prihajajo iz dveh vrst, ki ju bom provizorično imenoval *opazni* <*tangible*, dob. otipljivi> fotoni in *senčni* fotoni <*shadow photons*>. Opazni fotoni so tisti, ki jih lahko vidimo ali zaznamo <*detect*> z instrumenti, medtem ko so senčni fotoni neopazni (nevidni) – zaznamo jih lahko samo indirektno na opaznih fotonih. [... Toda] videli bomo, da ni nobene intrinzične razlike med opaznimi in senčnimi fotoni: vsak foton je opazen v enem vesolju <*universe*> in neopazen v vseh drugih vzporednih vesoljih ...« [*ibid.*, 43–44].

11. Multiverzum in dvojniki (replike, sence ...)

Vsa vzporedna vesolja skupaj tvorijo *multiverzum* (»večsolje«). Z Deutschem se gotovo lahko strinjamo, da je realnost vselej – hvala bogu! – »veliko večja stvar, kot se zdi, in je večji del nevidna« [*ibid.*, 45], tudi če se omejimo samo na fizično realnost, kaj šele, če bi z realnostjo mislili še duhovno resničnost.

Je pa vendarle neka bistvena razlika med radijskimi valovi, ki pred dvesto leti še niso bili opaženi, so pa gotovo tudi tedaj, od samega prapoka dalje, obstajali v našem vesolju, in Deutschevimi »senčnimi fotoni«, ki sami načeloma niso opazni, saj naj bi bili v *drugih* vesoljih, ne v našem, in na njihov obstoj lahko zgolj *sklepamo* iz nam znanih interferenčnih pojavov.

Glavna težava pri veljavnosti takšnega sklepanja je v tem, da bi bili senčni fotoni sicer lahko, tako kot je prepričan Deutsch, *zadosten* razlog za razlago interferenčnih fenomenov, vendar iz tega še ne sledi, da so tudi njihov *nujen* razlog, saj je nenavadno obnašanje fotonov v poskusih z režami lahko povzročeno na kak drugačen način (na primer s »pilotnim valom«, kot je domneval neki drugi znani kvantni fizik David Bohm).

Deutsch iz neke zgolj *možne* razlage kvantnih fenomenov prehitro preskoči na *realnost* multiverzuma: »Interferenčni eksperimenti z enim samim delcem, ki sem jih opisal, nam kažejo, da multiverzum obstaja in da vsebuje mnoge dvojnike <counterparts> vsakega delca v opaznem univerzumu« [ibid., 46]. Težava je seveda tudi ali celo predvsem v tem, da dvojniki v realnem multiverzumu ne nastopajo samo na kvantni ravni, ampak tudi človeškem »makrosvetu«, kajti – kot pravi sam David Deutsch – »medtem ko sem to pisal, so pisale tudi trume senčnih Davidov« [ibid., 53]. To pa je seveda zelo spekulativna, vsekakor bolj fantastična kot znanstvena misel, *razen* če je izraz »multiverzum« le neki *façon de parler* za skupek vseh »protidejstvenih« možnosti, tj., če s tem izrazom mislimo na zgolj *možne*, ne pa tudi realne »replike« oz. »zgodovine« našega sveta, našega vesolja.

12. Zavest je »multiverzalna«, »mnogosenčna«

Deutsch trdi, da je tisto, kar mi vidimo kot kvantne sence v našem vesolju, *realno* v nekih drugih vesoljih multiverzumu, vendar pri tem ne navaja nobenega razloga, zakaj bi bila realnost »senčnih fotonov« in nasploh dvojnikov v našem univerzumu *načeloma* zastrta, sledljiva zgolj po njihovih učinkih, sicer pa naši zavesti nedostopna. – Ali, če vprašamo drugače: zakaj naj bi bila zavest *načeloma* omejena na en sam univerzum v tako bogatem, tako »mnogosenčnem« multiverzumu? To se ne bi ujemalo z našimi siceršnjimi izkušnjami: naša zavest lahko *prehaja* med različnimi svetovi, med različnimi vejami *tostranskih* »multiverzumov«, na primer v umetnosti, v vseh njenih zvrsteh, v literaturi, likovni umetnosti, še posebej pa v umetnosti fuge: pri poslušanju večglasne fuge lahko iz enega glasu »preklopimo« v drugi glas ali v tretji ali četrti, res pa je, da težko fokusiramo zavestno pozornost na več glasov hkrati ...

Gotovo pa je pri Deutschu zanimivo in tudi novo to, da je vpeljal sence v *sámo* kvantno realnost. Zato smo malce presenečeni, da dobro desetletje pozneje, v svoji drugi obsežni knjigi *Začetek neskončnosti* (*The Beginning of Infinity*, 2011), ki sicer ni tako sistematična kot prva, vendar ravno tako obravnava kvantni multiverzum in nadalje razvija teorijo vzporednih vesolij, sploh ne omenja več senčnih fotonov, ne senčnih vesolij, ob tem pa niti ne pove, zakaj je opustil svojo prejšnjo »senčno dikcijo«. Lahko le ugibamo, če rečemo, da se mu je morda zazdela neprimerna, ker tiste »prave«, ploskovite sence ne morejo postati

trirazsežno realne v nobenem drugem *fizičnem* svetu, razen če jim tretje razsežnosti ne »dodamo« – to pa v tej »večsoljski zgodbi« spet lahko stori le *zavest*. Morda pa se mu je zazdelo, da se je s sencami (iz) drugih svetov preveč približal platonizmu (morda celo nekemu »misticizmu«), ki pa mu gotovo ni blizu, saj je Deutsch po svojih filozofskih nazorih precej bliže sodobnemu nominalizmu kot platonizmu.

13. Sence, dvojniki iz drugih svetov mi vračajo vprašanje v ta, moj, naš svet: *Kdo sem jaz?*

Čeprav je od Galileja do Deutscha minilo že kakih štiristo let, dandanes »enigma senc« ni nič bolj razrešena kot v času začetkov novoveške znanosti, saj sence niso povezane zgolj s fizičnimi predmeti ter znanostjo, temveč so bistveno povezane tudi z zavestjo, z duhom. Vprašanje dvojnikov ali replik ali senc v našem pomenu – tj. senc kot ponovitev nekih »močnejše bivajočih« form realnosti – (to vprašanje) me prej ali slej vrača k samemu sebi, zastavlja mi tisto prvotnejše, morda celo sploh prvo vprašanje: kdo sem *jaz*?

Znanstvena »primera« senc na Luni in senčnih fotonov, ki smo ju predstavili, pa imata skupno predvsem to, da sta tako Galilej kot Deutsch raziskovala *druge* svetove/univerzume, pri čemer pa sta več kot o njih spoznala o našem lastnem, o tem *istem* svetu. Toda, naj ponovim: koliko *drugosti* je v *istosti* tega sveta! Nikoli ne gre za izključujočo alternativo, *ali* istost *ali* drugost, temveč vselej za »dialektično« nasprotje: *isto-drugo*, oboje v *Enem*. O tem presežnem »sovpadanju nasprotij« pa nam nič manj kot filozofija, seveda na drug in drugačen način, lahko povejo tudi umetnost, literatura, glasba ...

14. Multiverzum: od moderne znanosti k umetnosti (tri variacije na temo sence)

Mar niso umetnosti naši najboljši, najbolj »realni« multiverzumi? Vsaka umetnina, bodisi besedna ali likovna ali glasbena ali filmska ali plesna ali kaka druga, ustvarja in/ali razpira nek nov univerzum, mnoge med njimi celo več svetov hkrati. Vsaka umetnina osvetljuje in obenem senči svoj svet.

Poglejmo najprej tri kiparske variacije na temo sence:

1. “**Senca večera**”, etruščanski kip, ok. 300 pr.n.š., bron, 57 cm, Muzej Guarnacci, Volterra;
2. Alberto Giacometti, *Velika ženska*, 1960, bron, 235 cm, privatna zbirka;
3. Matjaž Počivavšek, *Zrenje teme*, 1985, marmor, ebenovina, 212 cm, Moderna galerija, Ljubljana.

V nadaljevanju se bomo ustavili pri treh umetnikih moderne dobe, pri katerih še posebno nastopajo sence, in vzeli v premislek nekaj njihovih del; to so Marcel Duchamp, Giorgio de Chirico in Andy Warhol.

15. Trije senčni svetovi moderne umetnosti, prvi: Marcel Duchamp

Marcel Duchamp je leta 1918 v newyorškem ateljeju ustvaril svojo »zadnjo sliko« z enigmatičnim naslovom *Ti m'* (fr. *Tu m'*), več kot tri metre dolgo in 70 cm visoko platno, ki ga je naročila njegova ameriška mecenka Katherine Dreier. Kot pravi Victor Stoichita v svoji knjigi *Kratka zgodovina sence* (2000), ta slika »zastavlja, na poseben način, problem mejá slikarstva« [Stoichita, 213]. Duchamp se z njo – paradokсно – odreka slikarstvu, ki ga »nadomesti po eni strani s svojimi »najdenimi predmeti« [*ready-mades*], po drugi strani pa s paraslikovno izkušnjo, ki je predstavljena v *Velikem steklu*« [*ibid.*]. V poznejših letih in desetletjih se je namreč bolj kot s slikarstvom ukvarjal s šahom, znanostjo, fotografijo, dadaističnimi projekti, raznimi kiparskimi instalacijami idr.

16. Duchampovo Veliko steklo, preplet »snovnih senc«

Veliko steklo (277 x 175 cm, Philadelphia Museum of Art), ki ga je sam naslovil »Nevesta, ki so jo slekli njeni samci, celó« (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1915–23), je njegovo največje delo, z njim se je ukvarjal celih osem let, seveda s krajšimi in daljšimi vmesnimi premori; to delo je slika-instalacija na dveh steklenih ploščah, zgornji in spodnji, na katerih je pritrjena zapletena kompozicija, sestavljena iz žic in kovinskih folij, ki na gledalca deluje

kot kak preplet *snovnih senc*. – In medtem ko je Duchamp ustvarjal *Veliko steklo*, je dobil naročilo za svojo »zadnjo sliko« *Ti m'*.³

17. Tri ravni realnosti na Duchampovi sliki *Ti m'* (*Tu m'*, 1918)

Na sliki-instalaciji *Ti m'* (danes v Yale University Art Gallery) nastopajo tri »ravni realnosti«:

1. »pravi« predmeti oz. *ready-mades*: podganji rep in varnostne sponke, s katerimi je spét *naslikan* razporek;
2. naslikani predmeti: barvne romboidne plošče, ki perspektivično izginjajo *ad infinitum*, rjave lamele levo spodaj, valujoč geometrijski »objekt« na desni, še posebej pa realistično naslikana roka z iztegnjenim kazalcem;
3. *sence* treh *ready-mades* (kolesa, odpirачa za zamaške in obešalnika za klobuke), pri čemer je Duchamp baje predlagal, naj bi anamorfično senco odpirачa samo smatrali za »pravi ready-made« [povzemam po: Stoichita, 214], kar bi pomenilo, če prav razumem, da ta senca ni narisana *po* nekem »svojem realnem predmetu«, ampak »izmišljena« – za razliko od kolesa in obešalnika, ki pa sta bila dejansko, *in corpore*, v Duchampovem ateljeju, o čemer priča tudi slavna fotografija senc na steni ateljeja, datirana ravno tako z letnico 1918, ki jo je posnel bodisi sam Duchamp ali njegov prijatelj Man Ray.

18. Duchampov atelje v New Yorku kot »platonska votlina«

Jean Clair v knjigi *Duchamp et la photographie* (1977) pravi:

»V več kot enem oziru se je Duchampov atelje v New Yorku, medtem ko je delal na *Velikem steklu*, spremenil v platonsko votlino: na vse strani so se po zidovih projicirale sence njegovih *ready-mades*, ki so bile včasih tako deformirane kakor anamorfoze, katerih pomena ni mogoče razbrati, saj se ni več razločilo, od katerih realnih predmetov so bile to projekcije« [Clair, 10].

Stoichita pa govori o Duchampovih sencah-fantómih, natančneje o tem, da so *ready-mades* na sliki *Ti m'* »predstavljeni kot fantómi samih sebe«, kar

³ Šele po Duchampovi smrti leta 1968 se je razvedelo, da je v poznih letih ustvarjal umetniško delo *Étant données*, ki je bržkone njegova najbolj bizarna slikarsko-kiparska instalacija.

»razkriva fantómski značaj slikovne reprezentacije v njeni zgodovini in sedanjosti ...« [Stoichita, 217].

19. Inverzna anamorfoza Rashada Alakbarova (2013)

Ob tem naj mimogrede omenim sodobno instalacijo azerbajdžanskega avtorja Rashada Alakbarova z naslovom *Intersekcija*, ki je bila razstavljena na beneškem Bienalu 2013; na tej instalaciji je anamorfični odnos med predmetom in njegovo senco ravno *obraten*: predmet sam, zmešnjava žic na tleh sredi sobe je »fantomski«, anamorfičen, njegova senca na steni, seveda v pravilno izbranem kotu projekcijskih žarkov, pa je lepa *senčna risba* islamsko oblečenega mladeniča, ki sedi na divanu in bere knjigo. V tej instalaciji je strukturiran šele površinski »posnetek«, senca predmeta, predmet sam pa je amorfen, malce podobno kot je v »strojnem jeziku« računalniških bitov pomen za človeka odsoten, pojavi se šele na površini zaslona, v besedah in stavkih v *Wordu*.

20. Ready-mades kot konec mimetične umetnosti?

Z Duchampovimi *ready-mades* in z vsemi drugimi, ki so tem sledili, umetnost dokončno (kot se reče v žargonu, »definitivno«) ni več »ogledalo sveta«, ni več mimetični odsev od nje prvotnejše realnosti, saj *umetnost postane realnost sama* – namreč ravno s tem, da realnost postane »umetniška«.

Duchamp je v nekem intervjuju za BBC leta 1966 povedal, kako je izbiral *ready-mades*: »Moja zamisel je bila, da izberem nek predmet, ki me ne bi privlačil, niti s svojo lepoto niti s svojo grdoto. Da bi našel točko indifferene pri svojem gledanju nanj, vidite ...« [s spleta].

Seveda pa so bile Duchampove izjave mnogokrat kontroverzne in ob neki drugi priložnosti, potem ko je obiskal letalsko razstavo, je rekel kiparju Constantinu Brâncușiju: »Slikarstvo je izprano <*washed up*>. Kdo bo kdajkoli ustvaril kaj boljšega, kot je propeler? Povej mi, ali ga lahko ti?« [nav. po: Mink 2004, s spleta].

Pri postavitvi *ready-mades* kot galerijskih eksponatov, še posebej najslavnejšega med njimi, *Fontane*,⁴ je paradokсно, da je po eni strani sam predmet zgolj ena izmed industrijskih replik, torej »nič enkratnega«, kot so (bile) »prave« umetnine, po drugi strani pa je njegova sama postavitve enkratno dejanje, gesta, ki ne more biti ponovljena brez izgube njenega »sporočila«, čeprav se v sodobni umetnosti takšne »prazne« ponovitve pogosto dogajajo.⁵

Postavitve pisaarja/»fontane« v galerijo pa sam razumem, bolje rečeno interpretiram kot enkratno gesto tudi v tem smislu, da je radikalni »opomin«, namreč opomin *per negationem* (ali celo *per absurdum*) na v njem popolnoma odsotno, toda morda ne za vselej izgubljeno *presežnost* umetniškega dela, saj nam ravno s svojo »nesramno« in brezkompromisno negacijo transcendence ohranja spomin nanjo. Duchampov upor je tudi upor proti »pozabi pozabe«.

21. Trije senčni svetovi moderne umetnosti, drugi: Giorgio de Chirico

Moderna umetnost je sama véliki in razvejani multiverzum imaginarnih svetov, najbrž bolj, kot je bila umetnost kdajkoli v preteklosti, vsaj znotraj neke kulture. Na primer, Duchamp in De Chirico – bila sta sodobnika, pa sta tako različna, čeprav morda v nekem globljem pomenu tudi »vzporedna«, »interferenčna« svetova v vse bolj razvejanem modernem multiverzumu.

⁴ Duchampov prvi »pravik« in najbolj razvpiti *ready-made* je industrijsko izdelani pisaar, ki ga je obrnil za 90° in ga imenoval »Fontana« (*Fountain*, 1917) ter poslal pod psevdonimom »R. Mutt« na razstavo »Society of Independent Artists«, kjer pa so ta eksponat zavrnil, tako da se je vpisal v zgodovino šele s tem, ko ga je Alfred Stieglitz po zavrnitvi fotografiral v svojem newyorškem studiu. Tudi »originalna« *Fontana* je izgubljena, Duchamp pa je v '60-ih letih poslal nekaj replik te prve *ready-made* umetnine znanim svetovnim muzejem. Ironično, *Fontano* (najbrž skupaj z replikami?) je leta 2004 proglasilo 500 eminentnih sodobnih umetnikov in kritikov za »najbolj vplivno umetniško delo 20. stoletja« – ironično tudi zato, ker sam Duchamp, vsaj sodeč po njegovih izjavah, ni prav visoko cenil umetnosti, veliko rajši je imel šah in matematiko ...

⁵ Podobno, čeprav z drugimi razlogi kot pri *Fontani*, velja za Malevičev *Črni kvadrat* (1915): ta skrajno radikalna slikarska gesta ni ponovljiva, saj kaže na *enkratno* točko popolnega zloma mimetične reprezentacije, od koder nobena slikarska pot ne vodi več »naprej«, poti vodijo kvečjemu »nazaj« ali »drugam«; obenem pa takšna gesta – namreč že to, da do nje pride – kaže na skrajno pomensko zasičenost moderne umetnosti, ki jo umetnost še vedno in z velikimi težavami preboleva.

Giorgio de Chirico je znan po svojem »metafizičnem slikarstvu« iz obdobja 1909–19, s katerim je močno vplival na poznejši nadrealizem (André Breton ga je »odkrikl« leta 1920 in štiri leta pozneje je bil De Chirico tudi »uradno« sprejet med surrealiste, čeprav se je takrat že odvrnil od moderne umetnosti in se vrnil k bolj klasičnim slikarskim slogom).⁶

Toda vrnimo se nazaj v obdobje pred prvo svetovno vojno: potem ko se je De Chirico vrnil v Italijo iz Münchna, kjer je v letih 1906–09 študiral slikarstvo, občudoval Arnolda Böcklina ter bral Nietzscheja in Schopenhauerja, je v Firencah naslikal – navdahnjen z »metafizično izkušnjo« na trgu pred baziliko Santa Croce [nekoč sem to baziliko poimenoval »Hram spomina«, gl. *Poletje*, I, 173–84] – svoje prvo delo iz serije metafizičnih vedut z naslovom *Enigma nekega jesenskega popoldneva* (1910).

Tej sliki je sledila cela vrsta »enigem«, prežetih z melanholiijo in nostalgijo po nekem *drugem* svetu, ki pa je obenem vendarle ta naš *isti* svet:

22.(do 26.): De Chiricove melanholične enigme: *Enigma ure* (1911) ...

23. *Enigma prihoda* (1912)

24. *Enigma dneva* (1914)

25. *Melanholiija lepega dneva* (1913)

26. *Nostalgija po neskončnem* (1912) in *Rdeči stolp* (1913) ... idr.

⁶ Giorgio De Chirico se je od poznejših vodilnih slikarskih nadrealistov razločeval tudi v svojem precej drugačnem, že v osnovi bolj »metafizičnem« pristopu do »drugih svetov«. Salvador Dali je gotovo bolj igriv, manj melanholičen, in v svoji sijajni domišljiji pri upodabljanju nadrealističnih mizanscen ali objektov, ki jih ne najdemo v našem »realnem svetu«, kot so npr. ure-palačinke ali goreče žirafe, najpogosteje *kombinira* neke realne, že obstoječe predmete ali bitja, katerim bi lahko po analogiji z *ready-mades* rekli *ready-beings* (podobno, še bolj izrazito to velja za nadrealistični hiperrealizem Renéja Magritta) – medtem ko so De Chiricovi »drugi svetovi« drugačni in *drugje* že po svoji prostorsko-časovni strukturi, po tisti njihovi »onstranski« luči, po ostrih rezih svetlobe in senc itd. Proti koncu svojega »metafizičnega obdobja« je sicer tudi De Chirico začel vključevati kombinacije *ready-beings* v svoje slike, npr. na sliki *Nemirne muze* (1916) ali na nekoliko bolj kubističnem platnu *Metafizična notranjost s piškoti* (istega leta), vendar to predmetno »kombiniranje« ni bilo nikoli glavni zastavek njegove slikarske metafizike.

V tej seriji enigem se bomo malce ustavili pri sliki *Skrivnost (ali enigma) in melanholijske ulice* (1914), o kateri piše tudi Victor I. Stoichita v že navedeni knjigi *Kratka zgodovina sence*.

27. Giorgio de Chirico: *Skrivnost in melanholijske ulice* (1913)

V nekem rokopisu, ki ga je shranil pesnik Paul Eluard, je Giorgio de Chirico leta 1913 zapisal, da je »več enigme v senci nekega človeka, ki stopa po sončavi, kot v vseh religijah preteklosti, sedanjosti in prihodnosti« [nav. po: Stoichita, 153]. Na sliki *Skrivnost in melanholijske ulice*, v teh ostrih rezih svetlobe in senc, ki so značilni za De Chiricovo metafizično slikarstvo, vidimo enega samega »živega« človeka – deklico, ki teče za igralnim obročem po osvetljeni ulici »navzgor« proti neki drugi senci, pri čemer pa iz našega zornega kota ne vemo, katera postava jo meče izza roba temne stavbe na desni, saj vidimo le, da je ob tej senci neka palica, dolga kakor sulica, in domnevamo, da gre za senco kipa za vogalom, saj se zdi, da je povsem statična, poleg tega pa je De Chirico na svojih drugih metafizičnih vedutah rad upodabljal kipe na takšnih »onstranskih« trgih, na primer na sliki z naslovom *Trg s konjeniškim kipom* iz istega obdobja, kjer je veduta zelo podobna kot na sliki *Skrivnost in melanholijske ulice*, pa je kip v celoti viden, čeprav je očitno drugačen, saj je konjeniški in brez sulice.

28. Melanholijska sveta, ki razpada v »nekoherentne drobce«?

Sončna ulica med deklico z obročem in senco domnevnega kipa, proti kateri deklica teče, pa bo, kot pravi Victor Stoichita, »prizorišče srečanja« dveh senc, dinamične in statične, žive in mrtve, kajti na tej sliki se »vse dogaja na nivoju konflikta med sencami« [*ibid.*]. Statična senca s sulico je grozeča, skoraj strašljiva v odnosu do deklice, ki ji nič hudega sluteča teče nasproti.

Razlagalci te slike opozarjajo tudi na perspektivno neskladnost leve in desne stavbe, osvetljene in zatemnjene kolonade (ter odprtega furgona pred slednjo): glede na prvo je sečišče perspektivnih linij v neskončni točki na horizontu, ki pa jo zastira ravno temna stavba, medtem ko je glede na to stavbo perspektivno sečišče *drugje*, in sicer nekje *pod* svetlo stavbo na levi. Stoichita je prepričan, da to neskladje ni naključno in da je še manj verjetno, da gre za povr-

šnost ali celo neznanje pri perspektivi, saj je na drugih De Chiricovih slikah iz metafizičnega cikla perspektiva večinoma »pravilna«.⁷

Ampak zakaj je perspektiva nekoherentna ravno na tej sliki? Možnih odgovorov je seveda več, z nekim zanimivim nam postreže Rudolph Arnheim v knjigi *Art and Visual Perception* (1954): »Na prvi pogled se zdi ta scena dokaj trdna, vendar pa čutimo, da je deklica, ki brezskrbno teče za igralnim obročem, v nevarnosti, saj se je znašla v svetu, ki se bo razdrl po nekem nevidnem šivu, ali v svetu, ki mu grozi, kar je še slabše, razpad v nekoherentne drobce [...] in ulica, ki naj bi se glede na sončno kolonado vzpenjala, je le privid, ki vleče deklico v brezno, v nič« [nav. po: Stoichita, 155]. Po tej interpretaciji je *melanholija* v naslovu te slike torej resnično črna: gre za slutnjo sveta, ki se pogreza sam vase, sveta, v katerem svetloba tóne v temo. Najbrž ni naključje, da je ta slika nastala istega leta, ko se je začela prva svetovna vojna.

29. Trije senčni svetovi moderne umetnosti, tretji: Andy Warhol

Andy Warhol je zelo cenil Giorgia de Chirica, mislim pa, da ni bil ravno navdušen nad tistim, kar je pri njem bistvenega pomena, namreč – *metafizika*. (Na fotografiji vidimo Warhola v družbi z Giorgiom de Chiricom na neki razstavi v New Yorku leta 1974.)

30. Italijanski trg z Ariadno (1982).

Warhol je štiri leta po De Chiricovi smrti v Rimu razstavil sliko z naslovom *Italijanski trg z Ariadno*, svoj *homage* temu mojstru modernega metafizičnega slikarstva. Arhitektura na tej sliki je nedvomno dechiricovska, kakor tudi Ariadnin ležeči kip na podstavku sredi trga, toda pri Warholu ni več De Chiricove metafizične globine, pri njem je kljub sposojeni geometrijski perspektivi vse na površini.

Odsotnost ali zanikanje (ali celo domnevno »preseganje«?) metafizike se kaže na tej sliki – podobno kot tudi na drugih, slavnnejših Warholovih »serialih«

⁷ Perspektivna nekoherentnost na tej De Chiricovi sliki je *nepravilno*, kaotično »prelomljena«, drugače kot na grafikah M. C. Escherja, na katerih so različne perspektive (lokacije gledišča oz. očišča) matematično pravilne, npr. zasukane v prostoru slike za 90°, tako kot na grafiki *Relativnost* (1953).

– predvsem s *ponovitvami* istega prizora, ki samo v barvnih »rezih« variira na štirih replikah. Toda metafizični *topos* ne more biti »upodobljen« zgolj s kopijami, le na površinskih replikah neke pozabljene odsotnosti, saj je njegova resničnost prav v tisti skrivnostni bivanjski globini, v »enigmi« – vendar te globine, te skrivnosti pri Warholu ni več, kajti v množici površinskih kopij ostaja le še zabrisana sled nečesa, kar je odsotno ali pozabljeno ali namerno zanikano. O zanikanju globine pričajo tudi številne izjave samega Warhola, npr. naslednja, datirana z letnico 1967, ko je v svojem newyorškem studiu *Factory* že kraljeval kot »princ poparta« (angl. besedna igra *Pope of Pop* dob. pomeni »papež popa«): »Vse vidim takó: površino stvari <*the surface of things*> kot neko mentalno Braillovo pisavo; z rokami drsim čez površino stvari« [nav. po: Stoichita, 246 in v angl. 287].

Ampak zakaj je potemtakem Warhole sploh ustvaril svoj *hommage* De Chiricu in se morda celo imel za njegovega naslednika? Zanimivo – ravno zaradi *ponavljanja*, nenehnega »repliciranja« istega. Vlogo »srednjega pojma«, vmesnega člena med De Chiricovo globinsko in Warholovo površinsko »metafiziko« pa ima Nietzschejevo »večno vračanje enakega«: Warhol je vedel za De Chiricovo ukvarjanje z Nietzschejevo filozofijo in je iz tega sklepal (po mojem mnenju prehitro, saj je bil Nietzsche, povsem drugače od De Chirica, ravno *kritik* metafizike), češ da je bilo za De Chiricovo metafizično slikarstvo bistveno ravno ničejansko ponavljanje, namreč ponavljanje motivov v času, od slike do slike, vračanje k vselej *istemu* metafizičnemu motivu:

»Zelo sem ljubil njegovo delo. Ljubim njegovo umetnost in potem zamisel, da je iste slike ponavljal vedno znova. Zelo rad imam to idejo, zato sem si mislil, da bi bilo fino to početi [...] De Chirico je ponavljal iste podobe vse svoje življenje [...] ponavljanje je videl kot način izražanja. To nama je najbrž skupno. [...] Kaj pa razlika? Kar je on ponavljal regularno, leto za letom, jaz ponavljam istega dne na isti sliki. [...] To je način izražanja! [...] Vse moje podobe so iste [...] vendar obenem različne. Spreminjajo se s svetlobo barv, s časi in razpoloženji [...] Mar ni življenje serija podob, ki se spreminjajo s ponavljanjem?« [Warhol v intervjuju z Achille Oliva, *Warhol verso de Chirico*, 1982, v: Stoichita, 229 in 286.]

Ni težko opaziti, da egocentrični Warhol (tudi) tu govori predvsem o sebi, bolj malo o De Chiricu, saj bi za slednjega težko rekli, da »je ponavljal iste podobe vse svoje življenje«,

medtem ko je ponavljanje *istega* v serijah podob z majhnimi variacijami ravno glavna značilnost Warholovih del. Warhol vidi bistveno razliko med njima v tem, da je De Chirico ponavljal svoje motive v času, namreč v svojem življenjskem oz. ustvarjalnem času, medtem ko on sam ponavlja replike podob v »prostoru«, bolje rečeno, na površini slike.

Če pustimo ob strani Stoichitovo upravičeno pripombo, češ da takšnega ponavljanja v času ni izumil šele De Chirico, ampak da so ga slikarji prakticirali že prej (recimo Monet), se lahko v našem kontekstu vprašamo, ali so nizi podob v prostoru po svoji »metafiziki« res bistveno drugačni od sekvenc v času? Čeprav se Stoichita pridružuje temu razlikovanju, ki ga interpretira kot opozicijo med ničejanskim »večnim vračanjem enakega <même>« v času (De Chirico) in »kontigviteto [stičnostjo, bližnjostjo] neskončno istega <v fr. tudi *même*>« v prostoru oz. na površini kot dvorazsežnem »prostoru« (Warhol), potem pa iz te distinkcije izvaja daljnosežne sklepe o sodobni umetnosti nasploh, še posebej vis-à-vis fotografiji kot popolni, udejanjeni *mimezi* [gl. Stoichita, 230 isl.] – pa osebno dvomim, da je pri vizualnih ponovitvah oz. mnogoterosti replik res tako bistvena razlika med časom in prostorom (tudi če pustimo ob strani moderno relativistično pojmovanje prostora-časa).

... kot sem že rekel, menim, da pri De Chiricu sploh ne gre za *takšne* ponovitve (časovne, ničejanske), kot jih je v njegovem »metafizičnem slikarstvu« videl Warhol.

31. Warholov niz *Sence* (*Shadows*, New York, 1979)

Za naš kontekst je še posebej zanimiv Warholov niz ali »serial« z naslovom *Sence* (*Shadows*), ki ga je postavil v New Yorku leta 1979 kot »seriografijo na polimerih na platnu«. Kot nas pouči Stoichita, je »Warhol s sodelavci realiziral to serijo izhajajoč iz fotografij, ki so prikazovale igro senc, katere so metale različne silhuete iz *papier mâché*, izrezane ad hoc; u uporabo sintetičnih barv je a posteriori dal *Sencam* različnost in ritem, ki ga prvotno niso imele« [Stoichita, 223]. *Sence* so morda najboljši primer Warholove serialne ponovitve. Stoichita lepo pravi: »Vsako platno je odsev neke sence, vsak »original« je (že) reprodukcija, platna odsevajo svet in sam svet je reduplikacija nekega neskončnega ekrana« [*ibid.*, 231]. Razlike med reprodukcijo in originalom ni več, saj samega originala ni več (ali je zastrt, pozabljen, zanikan), kar se na Warholovih serialih kaže kot odsotnost globine: vse je zgolj površina, replika, simulaker, *senca* odsotne realnosti. Pri Warholu metafizična vprašanja, kdo ali kaj generira te

matrice, katera zavest jih hoče in ustvarja, kdo je njihov subjekt, in navsezadnje, kaj je njihov *logos* in/ali *télos* – ta vprašanja sploh niso več »na dnevnem redu«, tako rekoč pometena so pod površino, odstavljena v neki domnevno že preseženi prostor duha, ki ni več samo neviden, ampak je postal nezanimiv, »nemoderen«.

Če se malce poigramo v mislih in borgesovsko razširimo warholske repetitivne variacije senc v nekakšen vesoljni labirint ali »knjižnico«, dobimo popartovsko verzijo deutschejevskega kvantnega multiverzuma – in podobno kot se Warhol ne sprašuje več o globini svojih površin, se tudi Deutsch in drugi privrženci sodobnih »baročnih« multiverzumov v znanosti ne sprašujejo več, od kod in zakaj se generirajo vsi ti svetovi, saj se zdi, da jim zadostuje že razlaga načina ali postopka njihovega generiranja. Zmaguje površina nad globino, replike nad originalom: ostajajo samo še replike-originali, ki se nizajo v postmodernem prostoru tako rekoč *ad infinitum* (obenem pa dosegajo, vsaj pri Warholu, »nebeške« cene na dražbi pri *Sotheby's*).

Shoichita primerja Warholov delovni postopek s kemijsko polimerizacijo, proizvajanjem velikih molekul z multiplikacijo. »Ta operacija ustvarja fetiški material 20. stoletja, ki mu običajno rečemo plastika. Warhol po '60.-ih letih uporablja v dvojnem pomenu to, kar bi lahko imenovali »polimerizacija podo-be«: konkretno, s tem da optira za plastične tehnike pri reprezentaciji simulakrov, in simbolno, s tem da pripisuje življenjskemu množtvu neko gladko, umetno in neuničljivo enotnost« [*ibid.*, 233]. *The future is in plastic!* Ampak dandanes je tudi to že *passé*. Kdo bi zdaj še vzklikal tako kot Warhole: »I love plastic, I want to be plastic« [nav. s spleta]? Zdi se, da radikalni modernisti zastarijo veliko prej kot klasiki.

32. Variacije podob in vloga sence pri spominu na sebstvo

Toda vprašanje ostaja – kdo sem *jaz*, kje je moje *sebstvo* med vsemi temi replikami, v tej neskončni »serializaciji senc« [izraz je Stoichitov, *op. cit.*, 219]? Glavna težava pri iskanju *sebe* v tej (post)moderni serializaciji niso same repetitije in/ali variacije, ki so bile zmeraj, tudi pri klasikih pomemben segment umetniških del (če se spomnimo samo na Bacha), saj so pomenile in ohranjale istost v različnem, eno v množtvu, trajanje v minevanju, večnost v času, in ne nazadnje intelekt sam deluje znotraj velikega, odprtega »faznega prostora« variacij, v

potencialno neskončni domeni različnih *možnosti* – glavna težava pri Warholu in nasploh v modernem popartu (v širšem pomenu) je v *redukciji* sveta na njegovo »lupino«, zgolj na površino. Identitete bitja, zlasti *sámo*-identitete, pa ni mogoče najti zgolj na površini, v simulakrih odsotne realnosti, temveč v »globini sveta«, v zavesti, v duši, v duhu. Razlika, *diferenca* med drugim in istim, med površino in globino, med sencami in stvarmi (ali idejami) ohranja »transcendenčno napetost«, tisti presežni bivanjski gradient, ki motivira in tudi osmišlja vse naše dejavnosti.

In v tem globljem, človeškem, ne zgolj »artističnem« smislu je tudi Warhol gotovo vedel za *osebno identiteto* ljudi, ki jih je »portretiral« na svojih serialnih uspešnicah (Marylin Monroe, Micka Jaggerja, Mao Zedonga in mnoge druge slavneže), še bližje pa mu je bila – tako kot vsakomur izmed nas – njegova lastna identiteta, tisti muhasti, hipohondrični, narcisoidni, egocentrični *subjekt* (v tem kontekstu bolje rečeno *ego*), ki ga je večkrat portretiral – tudi v »družbi« z lastno senco.

Na Warholovem avtoportretu velikega formata (približno meter krat meter), naslovljenem *Senca* (1981), namreč že sama »distanca« med obrazom in senco prebija površino in sega v globino, obenem pa je tudi na tej »seriografiji« (replik avtoportreta je več, čeprav so ločene) senca večja in na videz pomembnejša od obraza, ki se na desnem skoraj-robju slike obrača h gledalcu, tj. k meni ali tebi. Osebnost sem prepričan, da je v tej sliki globina (saj jo *vidim*, podobno kot je Galilej videl gore na Luni), pa ne le prostorska globina, ampak tudi globina zavesti, osebe, duha – in zato je ta Warholov avtoportret v flagrantnem nasprotju z eno izmed tistih starejših, a leta 1981 še vedno nesuspendiranih izjav »princa popa« iz leta 1967:

»Če hočeš vedeti vse o Andyju Warholu, glej samo na površino, na površino mojih slik in filmov in mene samega, in tu sem jaz. Nič ni za tem« [nav. po: Stoichita, 246 in 287].

Toda: v dialektiki istega in drugega se navsezadnje vselej najdemo pred vprašanjem: *kdo sem jaz?* In kaj ali kdo je moja senca? Kaj pomenijo vse moje sence? Namreč ne le temne, sivo-črne, ampak tudi svetle, barvne sence ... moje replike v »drugih svetovih« ...

To ključno vprašanje se dandanes, nekaj desetletij po »ploskovitem« Warholovem popartu, znova in še bolj usodno postavlja ob vse večjem razmahu t.i. »virtualne realnosti«.

33. Presvetljene virtualne sence realnega sveta

Presvetljene vsebarvne sence v sodobnem »razsvetenem«, virtualno-realnem svetu niso več angeli, ampak so le še njihovi simulakri, »angelike« in »angeliki«: na spletnih zaslonih, na pametnih telefonih, na reklamnih displejih, *vsepovsod*. Večina teh sodobnih angelov in angelik nas gleda »iz oči v oči«, »iz obličja v obličje«, kakor da nam hočejo dopovedati, da prav *zares* živijo, da niso zgolj naši zrcalni odsevi, ampak naši »avatarji«, in nas vabijo, naj se jim pridružimo ter z njimi ali skoznje zaživimo še bolje v tem krasnem novem svetu: še bolj uživaško, razsipno, in seveda tudi karseda ležerno, brezskrbno, kot najsrečnejši potrošniki – pri čemer pa vsi ti *jumbotroni* s svojo svetlečo površino prikrivajo mnogo temnejšo realnost: namreč to, da postajamo vse bolj prostovoljni sužnji (ali usužnjeni svobodnjaki) tega neznanskega, tehnološkega & ekonomskega svetovnega Spleta, ki se spreminja v kaotičen in razsrediščen labirint, v katerem se je izgubil sam stari Minotaver, ki je zdaj povsod in nikjer, v vsakem in v nobenem izmed nas, pa tudi Ariadnina nít nam ne more več pomagati, saj se zdi, da je labirint univerzalen, brez zunanosti, brez izhoda ... Pa je *resnično* tako? K sreči ne povsem, kajti kljub tej navidezni univerzalnosti virtualne realnosti še vedno ostaja naša *notranjost*, globina sveta v meni, v *zavesti*, duši in duhu: in pot nazaj – je pot *k sebi*. Najpomembnejše je namreč prav to, kar je rekel že stari Sokrat: *Spoznaj samega sebe!* (Kajti: sam si senca, sam si luč ...)

34. *Jabolko* na virtualno-realnem prestolu

(Slika: Stolp multinacionalke *Apple* v New Yorku.)

Visoke stolpe modernega sveta sicer občudujemo – tudi jaz, gotovo – vendar nas pri občudovanju te silne moči, te pameti in elegance, navdaja tesnoba, ko se zavemo: vlada nam *Jabolko*, ki ga je ugriznil ne-kdo, pravzaprav Nihče, se pravi: vsak izmed nas.

Internet s svojimi titani, z Googlom, Amazonom, Applom idr., postaja največji in najmogočnejši med vsemi »drugimi svetovi«, ki se kakor kake metafizične sence plazijo po našem »realnem svetu«, predvsem pa je bližji od že sko-

raj pozabljenega »nebeškega kraljestva«. Internet je tudi neprimerno bolj »vzporeden« našemu vsakdanu kot kak fiktivni kvantni multiverzum, saj postaja nekakšna univerzalna senca prav tega našega, *istega* sveta, postaja preplet neštetih virtualnih senc, ki se raztezajo in križajo čez vsa tri kraljestva sodobne božanske komedije, čez moderni pekel, vice in nebesa, obenem pa je ta *drugi* svet – internet vselej prav *tu*, »pri roki«, »v mislih«.

35. Naš najbližji drugi-isti svet, »senčni svet« - internet

Na sliki: V British Library v Londonu so knjige (vidne v ozadju) vse bolj muzejski eksponati, saj je praktično že vsa študijska literatura na razpolago v digitalni obliki.

Vsi smo skoraj ves čas *on-line*, otroci pa postajajo že kar zasvojeni z internetom, vse manj jih zanimajo *resnične* stvari (namreč v klasičnem pomenu: bodisi kocke ali knjige ali živa bitja ali ideje), saj vse bolj živimo v tem virtualno-realnem svetu, v spletu vseh teh površinskih – iz neke znano-neznane »globe« prihajajočih – presvetljenih senc. In čeprav, kot rečeno, seveda tudi sam pogosto in s pridom, ne nazadnje tudi prav rad uporabljam internet, pa me ob misli, kam vodi ta virtualizacija realnosti sveta, navdajata skrb in tesnoba.

36. Jean Baudrillard (1929–2007):

Zgodba o “popolnem zločinu” – o “umoru realnosti”

Jean Baudrillard je že v času pred svetovnim razmahom interneta napisal zanimive, skorajda preroške misli o virtualni realnosti, seveda pa so bili takrat, v zadnjem desetletju minulega stoletja, ko je izšla njegova knjiga *Popoln zločin* (1995, slov. prev. 1999), glavni indici virtualizacije sveta že močno opazni; in čeprav se z Baudrillardom v marsičem ne strinjam, saj ne maram njegovega intelektualističnega cinizma, pomanjkanja socialne empatije ipd., pa mislim, da ga je treba znova brati, predvsem kot opomin in svarilo pred tistim, kar Baudrillard imenuje »popoln zločin«, tj. popoln zabris razlike med realnim in virtualnim svetom – kar v našem kontekstu in besednjaku pomeni: popolno izenačenje stvari (in/ali idej) z njihovimi sencami.

Popoln zločin bi bil »umor realnosti«, dopolnjena »hipperrealnost« simulakrov, njihova popolna prevlada, ki bi dokončno zabrisala razliko med izvirniki

in kopijami ali replikami, pa tudi razliko med realnim in imaginarnim – skratka, po »popolnem zločinu« ne bi bilo več tiste ontološko-etične tenzije, ki sem jo označil kot »transcendenčno napetost«, izničilo bi se tudi razlikovanje med resničnim in lažnim, ostala bi le še *površina* sveta, tri- ali štiri-razsežne »ploskve« (če upoštevamo tudi čas) brez kakršne koli metafizične *globine*.

S »popolnim zločinom« bi se v sami dejanskosti sveta dokončno udejanjil *nihilizem*, kot je zapisal Baudrillard že v knjigi *Simulaker in simulacija* (1982): »Nihilizem je danes nihilizem prosojnosti in na neki način je radikalnejši« [Baudrillard (1a), 181]. K temu bi jaz dodal, da vidim bistvo te nihilistične »prosojnosti« sodobnega sveta prav v vse večji *duhovni neprosojnosti*, v »stanjšanju« bivanja na površino, na univerzalno »ploskev«, ki je sicer sama prosojna, vendar za njeno prosojnostjo ni *nič*, saj so/smo na tej površini vsi kot sence *ex nihilo*, podobno kakor kovinske lamele na *Velikem steklu* Marcela Duchampa. Baudrillard nadaljuje: »Bog ni umrl, postal je hiperrealen«, in k temu obratu Nietzscheja dodaja: »Apokalipse »ni več«, vendar v prenasičenem svetu »puščava raste« [ibid., 182]. Puščava raste, kajti apokalipsa se *že* dogaja, a se ne bo nikoli »zares« (v bibličnem pomenu) zgodila, kot beremo na začetku knjige *Popoln zločin*: »To je zgodba o zločinu – o umoru realnosti. In o iztrebljenju neke iluzije – življenjske iluzije, radikalne iluzije sveta. Realno ne izgine v iluziji, iluzija je tista, ki izgine v integralni realnosti. [...] Žal ni zločin nikoli popoln ...« [Baudrillard (1b), 193].

Toda prevlada hiperrealnosti simulakrov je mogoča, čeprav sam Baudrillard pravi, da se (še vedno) »svet da slutiti, četudi se obenem skriva za videzi« [Baudrillard (1b), 195]. Po njegovem (takratnem, leta 1995) mnenju bi se moral zgoditi neki znova *realni* Dogodek, ki bi prekinil napredovanje hiperrealnosti in odložil, kot sam pravi, nastop »leta nič Virtualne Realnosti« [ibid., 239] ter znova zagnal kolo *realne* zgodovine.

37. »Dno Nič«: *Ground Zero*, 9/11

A ta dogodek, kot zdaj vemo, ni bil kaka nova revolucija na začetku novega tisočletja, ampak »le« Enajsti September 2001, sesutje Dvojčkov v New Yorku. In takrat se je spet (žal!) pokazala Baudrillardova cinična, distancirano intelektualistična drža in tudi njegova tragična zmota, saj je v tej tragediji videl,

vsaj sprva, malone »absolutni dogodek«, obrat k prebujenju iz virtualno-realne hiperrealnosti sveta simulakrov v znova »realno« zgodovino. Baudrillard je namreč po Enajstem Septembru izdal knjižico z naslovom *Duh terorizma* (*L'esprit du terrorisme*, 2002), ki jo imamo tudi v slov. prevodu, h kateri je kmalu za tem (pri angleški objavi) dodal še tekst z naslovom *Rekviem za Dvojčka* (*Requiem for the Twin Towers*), ki pa ni vključen v slov. izdajo. V tej knjižici med drugim preberemo:

»Konec koncev so to sicer nekako storili oni, mi pa smo to hoteli. Če tega ne upoštevamo, dogodek izgubi vsakršno simbolično dimenzijo, je čisto nesrečno naključje ...« [*Duh terorizma*, 7] – v dodatku pa: »Nasilje globalizacije vključuje tudi arhitekturo, in zato tudi nasilen protest proti njej vključuje porušenje te arhitekture. V okviru skupne drame lahko rečemo, da je bila groza teh 4000 žrtev pri umiranju v teh stolpih neločljiva od groze življenja v njih – groze življenja in dela v sarkofagih iz betona in jekla« [*Requiem for the Twin Towers*, 45].

Ko preberemo te čudne, precej srhljive besede, imamo občutek, da Baudrillard kljub temu, da govori o grozi, s tem da *primerja* grozo žrtev Dvojčkov v smrti in tisto njihovo domnevno grozo prej v življenju, dejansko *ni videl*, predvsem pa da ni dovolj *občutil* resnične groze tistih tisočernih senc, ki so po sesutju Dvojčkov postale nevidne in katerih imena so po tem *zanje* prav gotovo »absolutnem dogodku« vklesali v marmor okrog dveh spominskih jam na mestu sesutih stolpov, na »Dnu Nič« (*Ground Zero*). Jami Dvojčici sta monumentalni fontani: vodne zavesе polzijo z robov čez marmor v globino, najprej v kvadratno jezerce. potem pa sredi tega velikega kvadrata voda pada še v manjši, prav tako kvadraten ponor, izginja pred očmi obiskovalca v nevidno brezno. Sence žrtev so živim očem nevidne, so pa v duši in srcu obiskovalca tega pretresljivega kraja še kako prisotne! – Smo se ob tej tragediji kaj naučili? Osebnost vendarle mislim in upam, da nekaj že ...

38. Mrtve sence v Hirošimi, od 6. avgusta 1945 do večnosti

Ob tem se spomnimo še nekih drugih tragičnih senc, silhuet na zidu v Hirošimi, »odtisov« tistih ljudi, ki so v hipu zgoreli 6. avgusta 1945. Ne poznamo niti njihovih imen, le senčna sled izbranih življenj je ostala na zidu. To so

sence strašnega »umetnega sonca«, ki ga je ustvaril *homo sapiens*, da bi z njim zažgal sebi enake, ki bi mu morali biti kot »bratje in sestre«, kakor je nekoč davno učil tisti dobri prerok, katerega častí del sveta kot Božjega Sina. – In kaj bi učenik Jezus iz Nazareta dandanes dejal ob tem zidu?

Pri tem nam je v slabo tolažbo tista racionalna teodiceja, ki pravi, da dobrega ne bi bilo brez zla, zveličanja ne bi bilo brez greha itd. Saj dobro in zlo nista na enak način simetrična kakor svetloba in tema, zlasti če gre za namerno, hoteno človeško zlo, ki gotovo ni zgolj »odsotnost dobrega«, senčna stran svetlobe ... Same sence ne morejo biti zle, zli so lahko le ljudje, morda še najbolj takrat, ko pozabijo na sence, ko pozabijo na globino in lepoto sveta, ki jo omogoča vesoljna igra svetlobe in senc.

Zato naj sklenem to predavanje s ***Hvalnico senc***, navezal se bom na znano in čudovito knjigo s tem naslovom, esej, ki jo je napisal znani japonski pisatelj iz sredine minulega stoletja **Jun'ichirō Tanizaki** (1933).

39. Ginza, tokijska "Peta avenija"

Velika utvara modernega sveta, predvsem zahodnega, ki pa ga Japonska uspešno, še preveč zvesto posnema, je v zmotnem prepričanju, da je treba iz spoznanja, še več, iz življenja nasploh izganjati sence. Tanizaki v svojem eseju z nostalgijo in ljubeznijo piše o tradicionalni japonski kulturi in pravi:

»... današnja razsvetljava ne služi več branju, pisanju ali šivanju, temveč se v celoti zapravlja za preganjanje sence iz slehernega kota« [Tanizaki, 56].

Velemestne avenije so dandanes enako presvetljene v Tokiu in New Yorku, tem »svetiščem modernosti« pa sledijo tudi vsa druga sodobna mesta. Banalna in v svojih posledicah tudi tragična želja po modernem urbanem blišču je marsikje že skoraj popolnoma prepodila tisto staro igro senc, ki daje skrivnostno lepoto zenovskemu vrtu in čajnici.

40. Jun'ichirō Tanizaki: »Naši predniki so lepoto našli v sencah«

Toda po drugi strani morda lahko ravno Japonski (in tudi drugim starim kulturam Daljnega vzhoda) zaupamo, da se bo zmogla iztrgati iz tega uničujoče-

ga privida, iz ujetosti v ceneno blaginjo, umišljene želje in gospodstvo kapitala – pa ne s kako novo revolucijo ali vojno, temveč z močjo duha – kajti na Japonskem še močno živi, čeprav pretežno »pod površino«, tisti stari, modri zenovski duh. Tudi Tanizaki je optimistično zapisal:

»Mi se veselimo prav vsake nežne svetlobe, na primer tiste, ki nastane, ko na prvi pogled negotov zunanji žarek na zidu poltemne, mračne barve s težavo ohranja še tistega malo življenja, ki mu ga je preostalo. Bleda svetloba ali pa temačni obrisi na zidu nam pomenijo veliko več kakor vsako okrasje in se jih, iskreno povedano, ne naveličamo gledati.« [*ibid.*, 31].

41. ***Tokonoma*: središče japonskega interiera, “kotiček senc”**

Slika: Koto-in, v Daitoku-ji, Kjoto (foto: M.U., 2008).

Jun'ichirō Tanizaki: »Kadarkoli vidim *tokonomo* s prefinjenim okusom urejene sobe, občudujem, kako Japonci razumemo skrivnosti senc, kako spretno znamo uporabljati svetlobo in senco. Saj lepota *tokonome* ni rezultat kakih posebnih priprav. Potreben je le s preprostim lesom in golo steno omejen prazen prostor, kjer sončni žarek, ki ga povleče v notranjost, obudi zdaj ta, zdaj oni mračni kotiček.« (*Hvalnica senci*, str. 34)

42. ***Mono no aware*: občutljivost, »čuječnost«**

Za kuliso modernega sveta Japonci ohranjajo svojo zenovsko »občutljivost za stvari«, *mono no aware*.

Slika: Yosa Buson: *Pesnik in njegov haiku*, črnilo in akvarel, ok. 1770.

Mojster **Buson** (18. st.), jesenski haiku:

- *Yoru no ran*
ka ni kakurete ya
hana shiroshi
- An orchid at night –
hidden by its own fragrance,
the white flower

- Orhideja v noči –
s svojim vonjem skrita
bela cvetlica

* * *

Hvala za vašo pozornost!