

RAZPRAVE FF

Valentina Hribar Sorčan

# **Jaz in drugi v (post)moderni filozofiji in umetnosti: na poti k sodobnosti**



Univerza v Ljubljani  
FILOZOFSKA  
FAKULTETA

# Jaz in drugi v (post)moderni filozofiji in umetnosti: na poti k sodobnosti

Zbirka: Razprave FF (e-ISSN 2712-3820)

Avtorica: Valentina Hribar Sorčan

Recenzenti: Lev Kreft, Miran Božovič, Gregor Perko

Lektorica: Barbara Korun

Prevod povzetka: Janko Lozar

Tehnično urejanje in prelom: Jure Preglau

Slika na naslovnici: Claude Monet – Lokvanji

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Znanstvenoraziskovalni inštitut Filozofske fakultete

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete

Oblikovna zasnova zbirke: Lavoslava Benčič

Ljubljana, 2021

Prva e-izdaja

Publikacija je brezplačna.

Knjiga je izšla s podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije.



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca. (izjeme so fotografije) / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789610604938

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v

Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

COBISS.SI-ID 67808003

ISBN 978-961-06-0493-8 (PDF)

## Kazalo vsebine

<b>Uvod</b> . . . . .	9
<b>1 Teorije jaza, empatije in intersubjektivnosti.</b> . . . . .	13
1.1 Opredelitev pojmov in zgodovina raziskovanja . . . . .	13
1.2 Theodor Lipps . . . . .	14
1.3 Edmund Husserl . . . . .	17
1.4 Sodobna kognitivna znanost: empatija, simpatija, identifikacija in altruizem . . . . .	19
1.5 Charles Larmore: normativna realnost jaza . . . . .	22
<b>2 Pomen jezika za konstitucijo jaza in drugega</b> . . . . .	29
2.1 Ali je jezikovna zmožnost vrojena ali pridobljena . . . . .	29
2.1.1 Ontogeneza in evolucija . . . . .	29
2.1.2 Zgodovina filozofskih hipotez o izvoru jezika. . . . .	30
2.1.3 Kaj je misel . . . . .	31
2.1.4 Eksistencialna analiza jezika. . . . .	32
2.2 Filozofija jezika pri Ernstu Cassirerju . . . . .	32
2.2.1 Od živalskih reakcij k človeškim odgovorom . . . . .	35
<b>3 Od jaza k drugemu: od ontologije k filozofski antropologiji in etiki</b> . . . . .	41
3.1 Martin Heidegger: končnost tubiti . . . . .	41
3.2 Ernst Cassirer in Martin Heidegger: polemika o bistvu filozofije. . . . .	44
3.3 Samoutemeljitev subjekta v Kantovi etiki. . . . .	48
3.4 Emmanuel Levinas in Martin Heidegger: <i>Smrt in čas</i> proti <i>Biti in času</i> . . . . .	56
<b>4 Jaz in drugi v sodobni filozofiji</b> . . . . .	61
4.1 Alain Badiou: Ne opustimo moderne ideje emancipacije! . . . . .	61
4.1.1 Filozofija naj se vrne k subjektu in resnici . . . . .	65
4.2 Jean-Luc Nancy: postmoderni smisel sveta. . . . .	68
4.2.1 Preseganje subjekta: jaz kot bit-z-drugimi. . . . .	70
<b>5 Tragedija in tragično občutje življenja.</b> . . . . .	73
5.1 Grška tragedija in germanska kultura, tragično in žalost . . . . .	73
5.2 Heglova teorija tragedije . . . . .	76

5.3	Friedrich Nietzsche: dionizičen izvor tragedije in tragičnega občutja življenja . . . . .	.81
5.4	Teorije tragedije in tragičnega v 20. stoletju . . . . .	.87
5.4.1	Georg Simmel: tragedija moderne kulture . . . . .	.87
5.4.2	George Steiner: smrt tragedije . . . . .	.88
5.4.3	Walter Benjamin: žaloigra in tragedija . . . . .	.93
5.5	Hrističeva zavrnitev filozofskih teorij tragedije . . . . .	.95
<b>6</b>	<b>Moderna umetnost: sublimno in abstrakcija . . . . .</b>	<b>.99</b>
6.1	Jaz v teoriji sublimnega pri Edmundu Burku . . . . .	.99
6.2	Dogodek sublimnega pri Jean-Françoisu Lyotardu. . . . .	102
6.2.1	Newmanova interpretacija Burka . . . . .	104
6.2.2	Lyotardova interpretacija Burka in Newmana. . . . .	104
6.3	Cassirerjev pogled na teorije umetnosti . . . . .	105
6.3.1	Klasične teorije umetnosti. . . . .	105
6.3.2	Razlika med umetnostjo in znanostjo . . . . .	106
6.3.3	Romantične teorije umetnosti . . . . .	107
6.3.4	Realistične teorije umetnosti . . . . .	107
6.3.5	Cassirerjeva strnitev. . . . .	107
6.4	Rojstvo moderne umetnosti: od impresionizma do abstraktne umetnosti . . . . .	108
6.4.1	Impresionizem . . . . .	108
6.4.2	Kubizem . . . . .	110
6.4.3	Abstraktna umetnost . . . . .	110
6.4.4	Dadaizem . . . . .	111
6.4.5	Novi realisti in nadrealizem . . . . .	111
6.5	Worringerjeva utemeljitev empatije in abstrakcije v slikarstvu . . . . .	112
6.6	Vpliv znanosti na moderno umetnost (na slikarstvo in glasbo) . . . . .	115
6.6.1	Korespondenca med zvokom (glasbo) in svetlobo (slikarstvom) . . . . .	116
6.6.2	Vasilij V. Kandinsky: slika kot glasbena improvizacija ali kompozicija . . . . .	117
<b>7</b>	<b>Sodobni tokovi v umetnosti. . . . .</b>	<b>119</b>
7.1	Sodobna umetnost: moderna, postmoderna in ...? . . . . .	119

7.2	Pisave jaza . . . . .	123
7.2.1	Jaz avtorja . . . . .	123
7.2.2	Avtobiografska pripoved . . . . .	124
7.3	Nancyjeva estetika dotika . . . . .	126
	<b>Zaključek: na poti k sodobnosti . . . . .</b>	<b>129</b>
	<b>Povzetek . . . . .</b>	<b>131</b>
	<b>Summary . . . . .</b>	<b>133</b>
	<b>Literatura in viri. . . . .</b>	<b>135</b>



## **Zahvala**

Zahvaljujem se Znanstveni založbi Filozofske fakultete za vso podporo pri objavi monografije, še posebej vodji dr. Matevžu Rudolfu in tehničnemu uredniku Juretu Preglauu.

Zahvaljujem se tudi recenzentom monografije: red. prof. dr. Levu Kreftu, red. prof. Miranu Božoviču in doc. dr. Gregorju Perku, za izkazano zaupanje.

Zahvalo za vse spodbude izrekam tudi svoji družini.

Knjigo posvečam svoji sestri Daši.





## Uvod

V delu *Jaz in drugi v (post)modernej filozofiji in umetnosti: na poti k sodobnosti* bodo v ospredju teorije jaza in drugega v filozofiji in umetnosti 20. in 21. stoletja. Prvi del bo posvečen filozofiji, drugi pa umetnosti, vendar bo njun medsebojni odnos vseskozi pričujoč. Najprej bom izpostavila filozofske teorije jaza v 20. stoletju, s poudarkom na pojmi empatije in intersubjektivnosti, kakor sta ju vpeljala nemška filozofa Theodor Lipps in Edmund Husserl, prvi z novokantovske pozicije, drugi pa s fenomenološke. Obe teoriji izhajata iz pojma jaza, vendar tako, da jaz konstitutivno napotujeta k drugemu: pojem empatije pomeni sposobnost vživeti se v drugega, pojem intersubjektivnosti, kot ga razvije Husserl, pa temelji na odnosu med dvema ali več subjekti, ki tvorijo skupni življenjski svet. Njun filozofski prispevek so v dobršni meri povzele sodobne kognitivne vede. Kot protiutež transcendentalnim in kognitivnim pristopom k teoriji jaza bom nato predstavila filozofa mlajše ameriške generacije, Charlesa Larmora, ki razvija normativno filozofijo jaza, izhajajoč iz predpostavke o njegovi praktični, angažirani naravi.

Sledila bo predstavitev pomena jezika za konstitucijo jaza in drugega, ki se prične z vprašanjem, ali je jezikovna zmožnost vrojena ali pridobljena. Pri iskanju odgovora se bom naslonila na Ernsta Cassirerja, predstavnika filozofske antropologije v nemški filozofiji 20. let 20. stoletja, ki svojo filozofijo t. i. simbolnih form začne z razpravo o jeziku kot temeljni simbolni formi. Vračala se bom tudi v zgodovino filozofskih hipotez o izvoru jezika, dotakniti se nameravam še psihološke teorije ontogeneze in evolucijskih antropoloških pristopov, kot tudi tistih, ki s socialnega in kulturološkega vidika obravnavajo pogoje oz. možnosti nastanka in razvoja jezika.

Ernst Cassirer nadaljuje Kantovo in Heglovo dediščino tako, da človeško zgodovino obravnava kot funkcionalni proces, ki ga snuje človek sam s svojimi reprezentacijami skozi mite, religijo, umetnost in znanost, ki poleg jezika predstavljajo ključne simbolne oblike človekovega mišljenja in delovanja. Ko bomo spoznali in zbrali vse, kar je človek ustvaril, je prepričan Cassirer, bomo razumeli bistvo človeka in resnice. Na tej podlagi se prične živahna razprava v tedanji nemški filozofiji, v katero se vključi tudi Martin Heidegger, ki nasprotuje pogledu, kot ga razvija Cassirerjeva filozofska antropologija, v prepričanju, da zmoremo bistvo človeka ugledati šele na podlagi eksistencialno ontološkega uvida v časnost tubiti, v njeno končnost. S Heideggrovo tezo se pa ne strinja francoski filozof judovskega rodu, Emmanuel Levinas, za katerega je priseganje na končnost obrnjeni dogmatizem prepričanja v neskončno trajanje. Smrti ne razume kot dokončnega slovesa, temveč kot enigmo, zato časa ne opredeli na podlagi končnosti, ampak neskončnosti. Dodatna izvirnost Levinasove filozofije je v tem, da nasprotuje zahodni filozofiji,

izhajajoči iz starogrške tradicije, ki poudarja pomen človekovega samospoznanja. Levinas predlaga, da filozofija ne bi več izhajala iz ontologije, v kateri je človek sam sebi izhodišče, oz. ima njegov jaz vlogo substance, temveč iz etike, ki na prvo mesto postavlja dobro delovanje. Medtem ko Levinasov predhodnik Immanuel Kant svojo *Kritiko praktičnega uma* (1788) utemeljuje na etičnem jazu, Levinas že v svojem temeljnem delu, v *Totaliteti in neskončnem* (1961), pozornost usmeri k odgovornosti do obličja drugega. Kanta torej zanima, kako naj jaz ravnam, da bom delal(a) dobro, Levinas pa se že od začetka posveti šibkosti in ranljivosti drugega: zanima ga ta drugi, ne jaz (hrbna stran te skrbnosti je vsiljevanje dobrega tudi te-daj, ko si ga drugi ne želi). Levinasov mlajši sodobnik, Alain Badiou, pa si ne more zamisliti, kako bi bilo na strogo filozofski ravni sploh mogoče izhajati iz drugega mimo sebe, to bi bilo mogoče kvečjemu na religiozni ravni, ko absolutno Drugi, kot vrhovna avtoriteta, jamči za predhodnost drugega glede na mene, toda – ali je potem to še filozofija?

Nasprotje med ontološkim in etičnim pristopom želi razrešiti filozof Jean-Luc Nancy s predpostavko o človeški eksistenci kot singularni pluralni biti, kot biti-z-drugim(i), pri čemer je poudarek ravno na tej vmesnosti, na -z-. Zato je po Nancyju nesmiselno govoriti o tem, da je človek subjekt in da je odnos z drugim kot drugim subjektom intersubjektivni, saj je vsakdo to, kar je, zgolj na podlagi in skozi razmerje z drugim(i), a ne v smislu avtonomnih subjektov – monad, ampak kot bit, ki je obenem posamična in množstvena, skratka singularna pluralna. Nancy vidi postmoderne tok filozofije in zgodovine v duhu tez Jean-Françoisa Lyotarda o postmodernem zatonu velikih modernih zgodb, ki so temeljile na ideji emancipacije, kakor jo je vpeljalo krščanstvo, pozneje pa v raznolikih ideoloških in totalitarnih izpeljavah. Alain Badiou pa nasprotuje svojim francoskima kolegom v prepričanju, da v sodobnem času nikakor ne bi smeli opustiti ideje emancipacije, saj pomeni temelj človečnosti.

V drugem delu monografije, ki bo posvečen umetnosti, oz. filozofiji umetnosti in estetiki, bom najprej obravnavala mišljenje jaza in drugega v tragediji, najprej kot starogrški literarni umetniki, v Ajshilovih, Sofoklejevih in Evripidovih dramah, nato pa predvsem tako, kakor so jo razumeli filozofi v moderni filozofiji, ki pojem tragedije povzdignejo na raven ontološke in metafizične kategorije, v pojem tragičnega (bistva sveta, bivanja in občutja): od weimarskih (pred)romantikov do S. Kierkegaarda, A. Schopenhauerja, F. W. J. Schellinga, G. W. F. Hegla, F. Nietzscheja, pa do G. Simmla, G. Steinerja in W. Benjamina v 20. stoletju. Na koncu poglavja nas bo prijetno osvežil srbski poznavalec J. Hristić, ki podvomi o vseh glavnih premisah filozofske recepcije tragedije in tragičnega.

Od modernih teorij tragedije in tragičnega občutja življenja bom prešla k teoriji modernega (abstraktnega) slikarstva. Predstavila bom teoretsko navezavo enega od vodilnih slikarjev ameriškega abstraktnega ekspresionizma, Barnetta Newmana, na irskega filozofa Edmunda Burka, ki je sredi 18. stoletja v estetiki utemeljil dve različni občutji: lepo in sublimno. (Post)moderno slikarstvo se odreka lepemu in stavi na sublimno, na po-religijsko iskanje transcendence, v smislu iskanja nepredstavljivega, z neizvedljivo zahtevo po upodobitvi neupodobljivega. V sublimnem vidi bistvo (post)moderne abstraktne umetnosti tudi že poprej omenjeni J.-F. Lyotard, ki se naveže tako na Burkovo kot na Kantovo estetiko sublimnega.

O vzniku abstrakcije razmišlja tudi Wilhelm Worringer, nemški filozof umetnosti prve polovice 20. stoletja, ki jo opredeli kot posebno umetniško nagnjenje, ki naj ne bi našlo svojega izraza šele v 20. stoletju, ampak že mnogo prej. Pravzaprav zaslovi s svojo drzno tezo, da je nagnjenje k abstrakciji morda celo starejše od nagnjenja k figuraliki, s čimer nenamerno teoretsko podpre nemški ekspresionizem. Medtem ko naj bi bil za figuralno slikarstvo značilen zaupljivi, empatični odnos do narave in sveta, iz abstraktne umetnosti veje neki prvinski, kozmični strah in nezaupanje zaradi njune kaotičnosti (ni naključje, da se nagnjenje k abstrakciji izraziteje manifestira v času velikih kriz in vojn, kot sta bili, denimo, prva in druga svetovna vojna). Zato abstraktna umetnost ne želi biti lepa, dekorativna in mimetična. Posebne pozornosti bo deležen tudi slikar in teoretik V. V. Kandinsky, ki velja za enega vodilnih pobudnikov abstraktne umetnosti, pri čemer bom izpostavila njegov izjemen odnos do barv in sposobnost njihovega prepletanja na platnu, na katerem je hotel upodobiti korespondenco med glasbo in slikarstvom (sledila bom tudi izvorom te tendence v zgodovini).

Delo *Jaz in drugi v (post)modernej filozofiji in umetnosti: na poti k sodobnosti* se bo izteklo v analizo nekaterih sodobnejših tokov v umetnosti, zlasti literature, predvsem z obravnavo konceptov modernizma in postmodernizma. Poskusila bom odgovoriti na vprašanje, kje smo danes. Analizo bom sklenila z obravnavo pisav jaza in avtobiografskih pripovedi v sodobni literaturi, čisto na koncu pa bom izpostavila še estetiko dotika Jean-Luca Nancyja, ki pravi, da je bistvo umetnosti še vedno v tem, da se dotakne našega jaza in da je umetnost dragocen način, kako biti-z-drugim(i) čim bolj neposredno. Bolj kot v filozofiji?



# 1 Teorije jaza, empatije in intersubjektivnosti

## 1.1 Opredelitev pojmov in zgodovina raziskovanja

Filozofija si je v 20. stoletju močno prizadevala, da bi na novo utemeljila enega od svojih ključnih pojmov, pojem subjekta, in sicer tako, da bi se odvrnila od novoveške, kartezijanske, dualistične teorije subjekta, vključno z njegovo podobo izoliranosti in samonanašalnosti. Največja novost in dosežek v moderni filozofiji je vpeljava pojma empatije in intersubjektivnosti. Tako je filozofija drugače reflektirala tudi svoj lastni temelj in pomembno prispevala k razumevanju modernega človeka, vključno z odnosom do drugega in do sveta.

Empatija pomeni sposobnost postaviti se na mesto drugega. Označuje zmožnost posameznika, da zazna in razume oz. da se vživi v občutja in razmišljanja druge osebe, vendar se z njo ne poistoveti. Z empatijo se je v 20. stoletju ukvarjalo več filozofskih usmeritev in filozofov: fenomenologija (E. Husserl, M. Scheler, M. Merleau-Ponty, J.-P. Sartre idr.), psihoanaliza (S. Freud, M. Klein, E. Stein, W. R. Bion idr.), analitična filozofija (zlasti v navezavi na filozofijo jezika N. Chomskega), v zadnjih desetletjih, predvsem od 60. let 20. stoletja dalje, se tej tematiki vse bolj posvečajo tudi medicina in sodobne kognitivne vede. Slednje je precej povezano z naraščanjem avtizma, za katerega naj bi bila značilna zmanjšana ali celo odsotna zmožnost empatije.

Toda razmišljanje o empatiji, sploh pa o simpatiji in sočutju, ima že častivredno zgodovino. V filozofiji je bil eden prvih mislecev, ki se je ukvarjal z empatijo, Adam Smith (1727–1790), angleški moralni filozof in (politični) ekonomist, ki je leta 1759 objavil svoje temeljno delo *The Theory of Moral Sentiments* (Teorija moralnih čustev), v katerem sicer uporablja izraz simpatija, a bi ga glede na sodobno opredelitev pomensko lahko približali empatiji.<sup>1</sup> Podobno je razmišljal tudi irski filozof in politik Edmund Burke v svojem delu *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Filozofsko preiskovanje izvora naših idej o sublimnem in lepem, 1757), ki sega v moralno filozofijo in estetiko. Oba misleca sta vplivala na Immanuela Kanta (1724–1804), ki je v *Kritiki razsodne moči* (1790) utemeljeval tezo, da lahko estetska sodba, četudi je subjektivna in empirična, se

1 Teorijo moralnih čustev in pravičnosti na podlagi empatije je razvijal tudi ameriški klinični in razvojni psiholog Martin Hoffman, in sicer v delih *Motivation and Emotion* (1990) in *Empathy and Moral Development* (2000). Avtor je ugotovil, da se že otrok, potem ko mu uspe vzpostaviti distinkcijo med seboj in drugim, bojuje proti empatični stiski tako, da se bodisi odvrne od drugega bodisi mu skuša pomagati. Tudi ko odraste, lahko preobrne empatično stisko v simpatijo in sočutje do drugega, še bolj pa je, če zmore od čustvene reakcije preiti k etičnemu dejanju. Ko si je sposoben predstavljati razlog stiske drugega in ko začne delovati proti temu razlogu, pristopi k moralnemu delovanju. Ko pa se njegova moralna dejavnost povzdigne od reševanja neke individualne stiske na socialno raven, pristopi k pravičnosti. Individualna stiska je lahko zgolj prehodna in prehodno je izničevanje ali preseganje njenega vzroka, zavzemanje za pravičnost pa je trajnega značaja (Jorland, 2004, 33).

pravi partikularna, pretendira na občo in nujno veljavnost, ker si vsi ljudje delimo t. i. skupni čut (*sensus communis*). Vsem so dane transcendentalne spoznavne zmožnosti (um, razum, domišljija), zato smo lahko med seboj empatični. Ko za neki predmet v naravi ali v umetnosti sodim, da je lep, smem upati na to, da se bo drugi strinjal z mojo estetsko sodbo, ker se je sposoben postaviti na moje mesto in razumeti razloge mojega ugodja in presoje. Toda sodobne raziskave bodo pokazale, da je od razumevanja do strinjanja še velik korak.<sup>2</sup>

Tudi Friedrich Nietzsche (1844–1900) postavi temelje za obravnavo empatije, zlasti v svojih razmišljanjih o umetnosti. Tej tematiki se implicitno približa v *Somraku malikov* (1888), kjer umetniško ustvarjanje opredeli kot »prisilno spreminjanje v popolno« (Nietzsche, 1989, 63). Človekovo temeljno gibalno, volja do moči, umetniku narekuje, naj spreminja (s)tvari tako, da bo iz njih odsevala njegova moč, vse dokler ne postanejo objektivacije njega samega. Umetnina je torej objekt, v katerega vloži vso svojo voljo do moči in mu vdahne življenje. Podobno Nietzsche razmišlja o estetski sodbi, ko v *Somraku malikov* izpostavi njeno subjektivno in antropocentrično naravo, pri čemer radikalizira Kantovo tezo, da lepota ni objektivni atribut predmeta, marveč subjektivno stanje duha. Tako Nietzsche poda stališče, da lepota sama na sebi sploh ne obstaja. Človek sicer misli, da je zgolj občudovalec lepote sveta, toda v resnici je sam njen vzrok. Lepota je simptom počlovečenja sveta. Merila lepega torej ne postavlja stvar sama, marveč človek, ki po svoji podobi odloča o tem, kaj je lepo, popolno ali grdo. Z drugimi besedami, ko človek presoja neki predmet, se vživi vanj, in sicer tako, da ga vsega prežame s svojo voljo do moči, s svojimi notranjimi vzgibi. To vživetje ali empatija povzroči, da je tako lepota v naravi kot v umetnosti objektivacija človeka samega. Če Kant estetsko sodbo opredeli kot kontemplacijo, kot poglobljeno in brezinteresno refleksijo, potem je, nasprotno, Nietzschejev odnos do ustvarjanja in presojanja bistveno bolj aktiven in strasten, vse do popolnega vživetja v lepo v naravi ali v umetnosti. Globlje ko je vživetje, lepši je odsev – umetnina sama oz. doživljaj tistega, ki jo presoja.

## 1.2 Theodor Lipps

V nemško filozofijo 19. stoletja, natančneje v estetiko, je pojem empatije podrobneje vpeljal Robert Vischer (1847–1933), in sicer prek pojma *die Einfühlung*, ki

2 V 19. stoletju velja izpostaviti opus Charlesa Darwina (1809–1882), zlasti njegovo delo *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex* (1871). Darwin je postavil tezo, da vsi ljudje tega sveta na enak način doživljamo čustva in da so tudi čustveni izrazi na obrazih univerzalni. Do tega rezultata je prišel na podlagi vprašalnika, ki ga je izročil angleškemu popotniku in raziskovalcu, da so ga uporabili v koloniziranih deželah. Nato je zanimanje za to vprašanje za skoraj stoletje zamrlo, danes pa se večina strokovnjakov s tega področja strinja, da so čustveni izrazi osnovnih čustev na obrazih vrojeni in obči (npr. izrazi presenečenja, radovednosti, jeze, veselja, žalosti, strahu, gnusa itd.). Glavne razlike, ki relativizirajo to univerzalno doživljanje čustev, so posledica kulturnih razlik v smelosti in pogostosti njihovega javnega izražanja.

je prevod starogrške besede *empáttheia* oz. latinske *empathia*: vživljanje, vživetje.<sup>3</sup> Vischer je imel pomemben vpliv na Johannesa Volkelta (1848–1930) in prav tako na filozofa in psihologa Theodorja Lippsa (1851–1914), ki ga poznamo predvsem kot misleca, ki je na prelomu iz 19. v 20. stoletje razvil nemško psihološko estetiko. Lipps ni pojmoval empatije le kot ključni estetski pojem, ampak kot temeljni filozofski pojem, s katerim je pojasnjeval odnos subjekta do samega sebe in do drugega subjekta.

Lipps je novokantovec, ki zavrne Kantov dualizem stvari na sebi in fenomenov, ohrani pa njegov bistveni poudarek, da je subjektiviteta tista, ki konstituira in objektivira svet. Bistvo subjektivitete razume na naslednji način (Jorland, 2004, 35–43): subjektiviteta se objektivira, ko formira množstvo zaznav. O samih sebi nimamo predstave *a priori* in nimamo danega samozavedanja. Po svojem izvoru smo, tako kot vsaka stvar, le množstvo zaznav. Kdaj in kako se človek zave samega sebe kot enoto, kot nekaj enotnega? Tedaj, ko mu uspe oblikovati množstvo zaznav, ki ga konstituira in si na ta način ustvariti samopodobo. To formiranje podobe gre skozi proces »objektiviranja samega sebe«, ki ga Lipps razloži s teorijo vživetja, vživljanja (*die Einfühlung*) ali z empatijo. Ta postopek je značilen tako za formiranje subjekta kot objekta, se pravi, da gre za splošni spoznavni proces.

Po Lippsu objektivacija predmetov, se pravi spoznavni postopek, s katerim predmetu podelimo formo, ni arbitraren, marveč ustreza bistvenim lastnostim predmeta samega. Subjekt je tudi samemu sebi objekt, zato se ne more zaznati in prepoznati drugače kot prav s to objektivacijo. Najbolj občuteno samozavedanje po Lippsu poteka v estetskem vživljanju v svet. To vživljanje je poseben stik z zunanjim svetom, s katerim subjekt pristopa k stvarjem. Subjekt se začuti/občuti v stvareh tako, da se vanje vživi in prek njih doživi samega sebe: prek estetskega vživljanja v stvari poteka empatičen proces samozavedanja.

Ko gre za odnose z drugimi ljudmi (do neke mere pa tudi z živalmi), jim misli in čustva podeljujemo predvsem prek form ali podob, ki jih povezujemo z določenimi čustvi, oziroma z zunanjo percepcijo. Za prepoznavanje čustev in misli drugih so ključnega pomena: mimika obraza, geste, vedenje in govorica drugega človeka. Vsakdo od nas ima t. i. instinkt imitacije, s katerim na podlagi teh izraznih načinov v nas samih podoživimo občutja, ki jih izražajo drugi. To je ključnega pomena tudi za naše lastno samozavedanje, kajti tedaj, ko mi sami občutimo neka čustva, imamo

3 Angleški in irski filozofi, ki so se že pred tem ukvarjali s problemom vživetja, denimo Adam Smith in Edmund Burke, so uporabljali pojem simpatije in ne empatije. Izvorno, v latinščini, *sympathia* pomeni občutenje enakih čustev (kot jih občuti druga oseba), izhaja pa iz starogrške besede *sumpatheia*, v pomenu soudeležbe pri trpljenju drugega. Šele v modernem času pojem simpatije preide v pomen toplega in spontanega čustva, ki ga nekdo občuti do druge osebe, ki mu je všeč.

podobno obrazno mimiko in geste, se podobno vedemo in govorimo, vendar s pomembno razliko, da imamo o svojih občutjih najprej notranjo percepcijo (razen če bi pred seboj držali ogledalo). Zunanja percepcija nam omogoča, da spoznavamo sami sebe prek vživljanja v druge ljudi. V tem smislu bi lahko govorili ne le o vživljanju v druge, ampak tudi vase s pomočjo drugih.

Lipps si je v okviru svoje teorije vživljanja/empatije zastavil naslednja tri vprašanja:

- a) Ali gre pri naši zavesti o čustvih drugega, recimo o njegovi žalosti, zgolj za neko enostavno predstavo, tako kot pri percepciji lastnosti nekega zunanjega predmeta, recimo njegove barve, ali pa gre z naše strani za t. i. doživeto zavest? Drugače rečeno: ali imam tedaj, ko zaznam žalost drugega, zgolj predstavo te žalosti, ali pa sem tudi sam(a) žalosten/žalostna? In še naprej: če se tudi sam(a) razžalostim, ali je ta žalost pogojena z razlogom, zaradi katerega je drugi žalosten, ali sem žalosten/žalostna predvsem zaradi njegove žalosti, ne glede na določljivi razlog?

Pri iskanju odgovorov na ta vprašanja sta se v nemški filozofiji in psihologiji izostrili dve različni teoriji: teorija reprezentacije in teorija aktualitete. Teorija reprezentacije s teorijo empatije nima dosti skupnega, ker ne razlikuje med predstavo čustva drugega in predstavo lastnosti predmeta. Teorija aktualitete pa poudarja, da lahko o empatiji do drugega človeka govorimo le, če je razlog žalosti subjekta, ki percipira drugega, v razlogu žalosti percipiranega subjekta; zgolj manifestacija sama ali predstava te žalosti v nas ne zadošča, da bi se zares vživeli v čustva drugega. Ta druga teorija povezuje empatijo s sočutjem.

Teorija reprezentacije in teorija aktualitete vendarle imata nekaj skupnega: tako pri predstavljanju kot pri podoživljanju žalosti drugega naj bi izhajali iz spomina na svojo lastno preteklo žalost, oziroma iz lastnega načina doživljanja čustev. Nato se teoriji med seboj spet ločita: teorija reprezentacije zagovarja stališče, da je moja predstava žalosti drugega le predstava lastne žalosti iz preteklosti, medtem ko druga teorija poudarja, da gre za neko novo predstavo lastne izvirne žalosti, ki jo tako na novo podoživimo.

- b) Naslednje vprašanje, na katero je skušal odgovoriti Lipps, zadeva odnos med čustvom oziroma občutjem in njegovim izrazom. Gre za vprašanje prisotnosti duhovnega v/na čutnem, za izražanje duhovnega skozi čutno, skratka za čutni izraz duhovnega. Njegova teza izpostavlja simbolično relacijo: mimika na obrazu, geste in vedenje niso neposredna, čutna manifestacija čustva, ampak ga le simbolizirajo. Ko, denimo, zaslišimo krik bolečine, nas ne zanima toliko njegov zvok kot bolečina sama. V tem gre po Lippsu iskati princip



empatije: duhovnemu se lahko približamo le skozi čutno, in sicer tako, da se vanj vživimo (jezikovna, verbalna simbolizacija v tem trenutku še ni predmet razprave).

- c) Tretje vprašanje se navezuje na naslednji problem: kako se zavem, da se v telesu drugega nahaja nekaj duhovnega (ali psihični, mentalni procesi, kot bi rekli danes), kar je podobno moji duhovnosti? Tu sta spet v ospredju dve različni teoriji: teorija analogije in teorija imitacije. Po prepričanju prve lahko sklepam o eksistenci duše v telesu drugega prek analogije s samim seboj: na podlagi tega, da s svojo voljo premikam svojo roko, lahko sklepam, da je tudi drugi obdarjen z neko voljo, ko premakne svojo roko. Ta teorija je sprožila dva pomisleka: ali naj potemtakem pripišemo dušo vsemu, kar se tako ali drugače giblje (obtožba animizma)? In še: ali je analogija med menoj in drugim sploh mogoča? Kajti edino, kar mi zagotavlja, da se neka roka premika, je percepcija tega, da ravno nisem jaz tisti/tista, ki jo premikam, se pravi, da ravno ne more biti takšna, kot je moja.

Zaradi nezadovoljivih odgovorov se je Lipps raje odločil za teorijo imitacije. Ko v mislih spontano posnemamo geste drugega, se v nas vzbudi ustrezno čustvo. Ta proces vselej teče od gest drugega k našim čustvom in ne obratno, kar pa ravno velja za nas same: ko občutimo lastna čustva, niti ne vemo natančno, kakšni so naši izrazi na obrazu in kako so videti naše geste, a prav na podlagi tega zaporedja smo vselej sposobni razločiti med lastnimi čustvi in čustvi drugih.

### 1.3 Edmund Husserl

Pri obravnavi empatije ni mogoče zaobiti analiz Edmunda Husserla (1859–1938), kakor jih razvije v prvih treh desetletjih 20. stoletja, tudi v kritičnem dialogu z Lippsovimi tezami, pri čemer izhaja iz pojma intersubjektivnosti. Husserl opozori, da zgolj posedovanje »notranjih stanj« še ni zadosten kriterij za subjektivnost, prav tako preprost mimetičen avtomatizem še ne more biti dokaz za intersubjektivnost (Petit, 2004, 132–147). Po Kantu in Lippsu se tudi sam posveti vprašanju, kako poteka transcendentna konstitucija subjektivitete in objektivitete, kako torej človek spoznava samega sebe, druge in svet. Natančneje, Husserlu gre za razumevanje doživetega izkustva in njegovega pomena v vseh objektiviranih oblikah: v svetu narave in v svetu kulture, pri čemer poudarja, da vselej izhajamo iz lastnega telesa in jaza (čistega *cogita*). Ob bok Kantovemu cilju, da bi na obči, transcendentalni ravni utemeljil pogoje možnosti spoznanja, Husserl postavi predpostavko o neki minimalni osnovi, iz katere izhaja subjekt v svojem konkretnem izkustvu, ko zaznava

in deluje v svetu. Ta osnova je solipsistična: gre za redukcijo na mene samega kot čisti jaz. Vendar to še ne pomeni, da bi moral biti tudi svet, ko si ga subjekt pred- oči, solipsističen. Ta solipsizem je pri Husserlu prej neko prehodno občutje, ki naj bi ravno razkrilo nujnost drugega za možnost konstitucije objektivnega sveta. Objektivnost sveta je torej takšna, da zajema tudi druge subjekte zunaj mene. Še več, sama možnost obstoja drugega je tako nujna, kot sem jaz sam(a). Husserlova redukcija na moj čisti jaz, na subjektiviteto, je torej zgolj provizorična, kajti inter- subjektivnost je na prvem mestu.

Husserl se je zavedal nevarnosti, da bi njegova filozofija lahko zabredla v transcen- dentalni solipsizem, ki bi zgolj subjektu podelil moč, da daje smisel vsemu zunaj sebe. Da bi se izognil tej nevarnosti, je izpostavil pomen našega izkustva življenj- skega sveta (*die Lebenswelt*) vse do prepričanja, da smisel sveta ne more imeti čisto individualnega izvora. Prav to je razlog, da je Husserl povezal subjektiviteto in pluralizem v pojem intersubjektivnosti. Gre za to, da drugi subjekti in skupnost odločilno prispevajo h konstituciji smisla sveta, kajti svet niso zgolj fizični objekti, ki jih zaznava partikularni subjekt spoznanja, marveč je svet naš skupni svet, uni- verzalni in permanentni horizont naših vsakodnevnih, praktičnih interakcij.

Husserl podredi pojem empatije pojmu intersubjektivnosti. Izhaja iz tega, da se mora vsak predmet ali izkustvo najprej predstaviti v *moji* zaznavi in zavesti, ki ga nato pre- uči. Četudi v veliki meri ne vemo, kdo smo in kdo so drugi, je nekaj gotovo: da se mi tukaj in zdaj nekaj kaže in se mi daje v moji zaznavni in zavestni, intencionalni dejav- nosti. Toda vprašanje, ki je od tu naprej ključno, se glasi: kako je mogoče, da se moja zavest razteza v neskončno mimo tega, kar trenutno doživljam? Ob tem na splošno izhajam iz prepričanja, da stvari, ki jih vidim, niso zgolj moji subjektivni dozdevki in da na podoben način tudi drugi vidijo iste stvari, zato so te do neke mere objektivno takšne, kot jih vidimo vsi. Tako lahko zelo hitro ugotovimo, da moja vera v objektiv- nost sveta brž zajame tudi druge subjekte. Med menoj kot subjektom in objektom so torej drugi subjekti in skupaj tkemo smiselno podobo sveta. To, kar jaz občutim, moj način mišljenja, izrekanja in delovanja, se vselej znova povezuje s tistim, kar mislijo, izrekajo in delajo drugi ljudje. To skupno življenje, ta naša skupnost je tisto, kar drži skupaj in ustvarja naš skupni svet. Stvari in dejanja našega izkustvenega sveta so torej ne le to, kar in kakor se kaže meni, ampak obenem tisto, kar in kakor se kaže drugim. Izvor smisla sveta torej ni solipsističen, kot je mislil Descartes (1596–1650), pa tudi še Kant, pač pa je pluralen. Pred Husserlom je namreč veljalo, da je transcendentalni temelj objektivitete, s čimer ji je podeljen smisel, le v eni subjektiviteti, ki je vselej in zgolj moja. Husserl pa daje transcendentalni konstituciji objektivitete nov zagon: smisel sveta soustvarjamo vsi subjekti.

Husserl torej vpelje pojem intersubjektivnosti zato, ker izhaja iz prepričanja, da lastno, subjektivno izkustvo ne zadošča za utemeljevanje smisla sveta. Z intersubjektivnostjo izpričujemo, da smisel sveta ne more biti solipsističen, kajti jaz (si) ne zadoščam, da bi zgolj na podlagi same(ga) sebe utemeljil(a) smisel biti. Potemtakem tudi objekti niso nekaj konstantnega, nekaj, kar bi jim zgolj moje lastno izkustvo podelilo pomen, marveč so to, kar in kakor jih percipiramo skupaj z drugimi subjekti. Gotovost o stvareh in bitjih tega sveta je posledica tega, da nisem zgolj jaz sam(a) tisti ali tista, ki jih zaznavam in povezujem med seboj. Smisel sveta torej nastaja z intersubjektivnostjo, ki presega sfero solipsističnega subjekta, res pa je, da se to dogaja na podlagi vsakokratnih subjektivnih izkušenj.

Empatija je po Husserlu izkustvo, v katerem občutim, da moja dejanja prebijajo moj lastni svet, še več, da so drugi del mojega lastnega sveta. Če se ozremo na osnovno gibanje, t. i. kinestezijo, ki pomeni sposobnost zaznavanja lastnega položaja, gibanja in teže, potem lahko z vidika empatije ugotovimo: ne le, da lahko zaznavam lastne premike, temveč se lahko v mislih postavim na mesto drugega, medtem ko jih ta izvaja. Vendar zaradi tega še ne zapustim tal svojega lastnega izkustva, svojega čistega jaza, pač pa me spremlja osebno občutje, da bi zmožel ali zmogla, če že ne realno, vsaj virtualno, početi iste stvari kot drugi. Ta medsebojna zmožnost empatije dejanj vodi k univerzalizaciji (lastnega) partikularnega izkustva.

Husserl je napravil tipologijo možnih oblik empatije kot temelja pluralnosti skupnostnega izkustva. V nasprotju z Lippsom, ki je pojem empatije posplošil, jo je Husserl zamejil: intenzivnost vživljanja je različna, glede na to, ali gre za odraslega človeka ali za otroka, za bližnjega ali za tujca, za pripadnika te ali one civilizacije, za bolnega ali za zdravega človeka, za človeka ali za žival. Temeljno sporočilo Husserlove teorije empatije in intersubjektivnosti je, da drugi človek ni že povsem izgotovljen, konstituiran subjekt, kateremu pripisujemo mentalna stanja (poleg fizičnih), ki ga določajo, temveč je drugi zame drugi zato, ker ima zame neko bivanjsko vrednost in ker soustvarja svet, v katerem skupaj živimo. Toda vselej izhajam iz svojega čistega jaza (*cogita*) in lastne samogotovosti, ne glede na to, da sem vselej tudi sam(a) sebi negotovi objekt, tisti drugi.

#### 1.4 Sodobna kognitivna znanost: empatija, simpatija, identifikacija in altruizem

Kako opredeliti empatijo, ta psihični oz. mentalni proces, skozi katerega zavzamemo stališče do drugega, a obenem ostajamo to, kar smo, se pravi, da se z drugimi ne spojimo ali poistovetimo? Čeprav filozofi v preteklosti niso razlikovali med

empatijo in simpatijo, danes prevladuje stališče, da med njima obstaja pomembna razlika (Jorland, 2004, 20–29).

Empatija je sposobnost, da se v mislih postavimo na mesto drugega in razumemo situacijo, v kateri se nahaja, ne da bi se pri tem nujno čustveno vživel v drugega in se z njim strinjali. Nasprotno je simpatija sposobnost podoživljati čustva drugega, ne da bi se nujno tudi razumsko postavili na njegovo mesto, še zlasti pa to velja za t. i. čustveno nalezljivost/prenosljivost (recimo tedaj, ko nas spontano popade smeh, če se znajdemo v skupini ljudi, ki se noro smeji, ne da bi vedeli, zakaj). Lahko smo empatični, ne da bi občutili simpatijo, in obratno, lahko pa oboje občutimo hkrati. Empatija je kognitivna, razumska sposobnost, simpatija pa se kaže predvsem kot čustvena naravnost. Vendar nekateri filozofi in znanstveniki nasprotujejo redukciji empatije na kognitiven proces, oziroma to opredelitev dopuščajo le, če h kognitivnim prištevamo tudi emocionalne procese, za katere so prepričani, da jih ni mogoče izločiti, ko gre za empatijo, sicer bi spet zapadli v neke vrste kartezijanski dualizem, tokrat v delitev med razumom in čustvi. Pri razlikovanju med empatijo in simpatijo gre bolj za razliko v deležu emocionalnih elementov, ki so pri slednji bolj navzoči.

V sodobnih kognitivnih vedah, v filozofiji in psihologiji ter sorodnih znanostih, kot so nevrologija, psihiatrija in fiziologija, skupaj preučujejo aplikativne, eksperimentalne raziskave, ki potekajo na živalih in z ljudmi, da bi spoznali, kako potekata procesa empatije in simpatije, tudi z namenom, kot že rečeno, da bi lažje razumeli avtizem. Sprva so delali poskuse na podganah. Ugotavljali so, ali so te sposobne altruizma, se pravi nesebičnega, sočutnega vedenja. Zanimiva sta med drugim naslednja poskusa: v prvem se je podgana v kletki zataknila ob neko oviro, ki je bila nameščena tako, da je obvisela v zraku in s cviljenjem opozarjala na svojo stisko druge živali, ki so bile v isti kletki z njo. Te so imele možnost, da jo s pritiskom na oviro, namreč na neko palico, rešijo vseh muk. Na koncu te palice je bil enkrat slasten zalogaj hrane, drugič pa le košček plastike. V prvem primeru so priskočile na pomoč sedemnajstkrat bolj pogosto kot v drugem primeru (prišle so torej tudi v primeru, ko se za nagrado niso mogle posladkati, a bistveno manjkrat).

Pri drugem poskusu je raziskovalec oviro v kletki nadomestil z elektrošoki, ki so zajeli isto žrtev kot poprej, a bi lahko dosegli vse kotičke v kletki in vse podgane v njej. Tedaj pa živali sploh niso žrtvi priskočile na pomoč, ampak so se poskrile na drug konec kletke; ker so se počutile ogroženo in v podobni nevarnosti kot žrtev, so se ustrašile zase. Na tej podlagi je raziskovalec zaključil, da tedaj, kadar se bojimo zase, ta strah zadržuje ali celo prepreči altruistično, nesebično vedenje. V prvem poskusu, ko so podgane priskočile žrtvi na pomoč, so razumele njen položaj in ta

empatična situacija je omogočila altruistično reakcijo. V drugem poskusu pa so se živali tudi čustveno vživele v grozečo nevarnost, se poistovetile z žrtvijo in se tako zelo nalezle strahu zaradi njenih reakcij na elektrošoke, da so se odzvale egoistično. Simpatija, ki temelji na čustvenem poistovetenju, torej ne vodi nujno v altruistično, nesebično reakcijo.

Pojem identifikacije ali poistovetenja je mogoče uporabiti tudi pri preučevanju empatije, a ne s čustvenim predznakom kot pri simpatiji. Tako so pri opicah ugotavljali, da se nekatere prepoznajo v ogledalu, druge pa ne. Ko so šimpanzu brez njegove vednosti napravili madež na čelu, se ga je ob pogledu v ogledalo s prstom dotaknil, domnevno vedoč, da je on tisti, ki se vidi v ogledalu. Niti gibboni niti gorile nimata te empatične sposobnosti. Evolutivno gledano sta ti dve vrsti starejši in na tej podlagi raziskovalci lahko predpostavljajo, kako je potekal proces samozavedanja. Večja ko je sposobnost empatije, bolj je razvita zavest o sebi, oziroma gre za sorazmeren proces.<sup>4</sup>

Tudi pri ljudeh so se raziskovalci usmerili k preučevanju odnosa med empatijo in altruizmom. Poskušali so ustvariti situacijo, ki bi nedvoumno pokazala ali ovrgla možnost altruistične motivacije in dejanj, ki bi jih povzročila empatija. Tako so napravili naslednji preizkus:

- v prvem primeru je morala neka oseba prisostvovati elektrošokom druge osebe, a je imela možnost, da kadarkoli zapusti prostor;
- v drugem primeru pa opazovalka te možnosti ni imela, se pravi, da je morala prisostvovati preizkusu do konca, ne da bi smela zapustiti prostor.

Rezultata obeh možnosti sta najprej pokazala, da je bila opazujoča oseba pripravljena žrtvi pomagati le tedaj, ko ji ni preostalo drugega, se pravi, da je tako ravnala v drugem primeru, ko ni mogla zapustiti prostora. Ta preizkus so nato večkrat ponovili še z drugimi osebami. Ravnale so različno: tiste, ki so do žrtve občutile simpatijo, se pravi, da so do nje zavzele čustven odnos, glede na dano situacijo predvsem hud strah in tesnobo, skratka veliko stisko, so odšle ven, če so imele to možnost, in se tako odzvale egoistično. Tiste osebe, ki pa so do žrtve zavzele le empatičen odnos, se pravi, da so se v svojih predstavah postavile na mesto žrtve, a brez čustvene identifikacije oz. reakcije, so ravnale bolj altruistično, ne glede na to,

---

<sup>4</sup> Sodeč po terenskih raziskavah so le nekatere velike vrste opic (šimpanzi, gorile in orangutani) sposobne spontano potolažiti svoje družice, če so bile te žrtve nasilja. Nekateri raziskovalci tudi poudarjajo, da so poleg domačih živali, zlasti psa in mačke, tudi nekatere divje živali (denimo šimpanzi, delfini, kiti in sloni) sposobne nekaterih oblik socialnih čustev, žalosti ali veselja zaradi drugega, celo ljubezni, prav tako naj bi jih odlikovala določena stopnja samozavedanja, ker so se sposobni prepoznati v ogledalu. Vendar jim raziskovalci na splošno odrekajo zmožnost zavestnega in intencionalnega mišljenja. Samo človek naj bi bil mentalno sposoben presojeti sebe in druge kot bitja, katerih vedenje povzročajo določena mentalna stanja (intence, želje, prepričanja, čustva).

ali so imele možnost izhoda ali ne. Sklep: v določenih, zlasti nevarnih in bolečih situacijah, je večja verjetnost, da bo empatija izzvala bolj altruistično ravnanje kot simpatija, kajti slednja temelji na čustvenem poistovetenju, empatija pa je predvsem racionalen proces, seveda z določenimi pridržki, ki zadevajo že omenjeno težko razločljivost kognitivne in emocionalne naravnosti v delovanju.

Pogoj za to, da človeška bitja lahko vstopamo v empatične odnose, je ta, da smo sposobni prepoznati in razumeti, vsaj v temeljnih obrisih, mentalna oz. psihična stanja drugih. Empatija temelji na naši sposobnosti spoznanja, da so nam drugi, kot človeška bitja, podobni, ne da bi ob tem zgubili občutek za to, da je med nami razlika. Empatija torej ne pomeni spojitve, identifikacije z drugimi, marveč ohranja konstitutivno razliko med menoj, nami in drugim(i). Podobno je navsezadnje pri simpatiji, le da slednja predpostavlja intenzivnejše, čustveno uživljanje v subjektivno stanje drugega.<sup>5</sup> Vedenjske in nevrološke znanosti zagovarjajo t. i. teorijo simulacije, ki spominja na Lippsovo teorijo imitacije, po kateri človek vzpostavlja empatijo in simpatijo do drugega tako, da v mislih simulira predstave drugega človeka, ali v ožjem smislu predstave nekega dogodka ali stanja, in njegovo subjektivno perspektivo sveta. To je mogoče, ker ljudje izhajamo iz podobnega umnega in izkustvenega sveta: vsi, kolikor smo zdravi, smo (raz)umna bitja, ki doživljamo strah, jezo, žalost, veselje, ljubezen, ljubosumje, skratka ugodje in neugodje. Ta poudarek lepo pokaže, da imajo kognitivna znanost in (Husserlova) fenomenologija ter filozofska dediščina angleške moralne filozofije in Kantovega opusa veliko skupnega, zato se ni čuditi, da poteka vrsta plodnih interdisciplinarnih povezav na tem področju.

## 1.5 Charles Larmore: normativna realnost jaza

Kdo ali kaj je jaz? Absolutno edinstven subjekt, do katerega ima vsakdo privilegirano dostop? Novoveška filozofija, denimo John Locke (1632–1704) in David Hume (1711–1776), opredelitev jaza navezujeta na zaznavanje samega sebe in na samozavedanje. Subjekt lahko eksistira le, če samemu sebi postane objekt spoznavanja. To pa je vodilo v precejšnjo zadrego, kajti subjekt ravno ne sme postati objekt, da bi lahko spoznaval samega sebe. Hume trdi, da tedaj, ko hoče prodrati v svoj jaz,

---

5 Sodobna kognitivna znanost je med drugim prišla do pomembnega spoznanja, ki omogoča tudi boljše razumevanje empatije: da se namreč aktivira ista nevrološka mreža v možganih, kadar imamo sami namen oz. intenco storiti neko dejanje, ali pa kadar nekoga zgolj opazujemo, ko vrši to dejanje. Strokovnjaki si spoznanje, da je misel oz. namera za izvršitev nekega dejanja zelo podobna sami izvršitvi, razlagajo s tem, da se pri obeh procesih mentalne predstave aktivirajo na isti način. Razlika med mentalno simulacijo nekega dejanja in njegovo dejansko izvedbo naj bi bila potemtakem merljiva zgolj s stopnjo aktivnosti: tako naj bi bili možgani pri mentalni simulaciji obremenjeni 30 % glede na izmero celotne telesne dejavnosti pri samem izvrševanju nekega dejanja (Več o tem: Rizzolatti, Giacomo, Sinigaglia, Corrado, Anderson, Frances, 2008: *Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions, Emotions and Experience*. Oxford University Press.) Seveda nevrološki pristop pušča ob strani subjektivnost, ki se kaže v načinu, kako opazujemo ali vršimo neko dejanje.

trči le ob nenehno izmenjavanje zaznav. Ta in podobne izjave so paradoksalne, kajti subjekt ali jaz se najprej na tihem predpostavi kot subjekt iskanja, potem pa zatrdi, da išče samega sebe. Tako Hume ni dvomil o tem, da so bile zaznave njegove. To gotovost je mogoče razložiti le ob predpostavki, da je vsaka zaznava po svoji naravi izraz nekega odnosa, ki ga ima vsakdo do samega sebe, odnos do samega sebe pa je ravno tisto, kar bi lahko opredelili kot jaz. V novoveški filozofiji je veljalo, da se jaz nanaša nase, kolikor se zaveda tega, kar misli in počne, bistvo tega samozavedanja pa je bilo v tem, da jaz reflektira svoje lastne misli in dejanja, in sicer tako, da ima o njih takojšnjo in neposredno vednost. Te refleksije pa si ni bilo mogoče zamisliti drugače kot z notranjo ločitvijo na subjekt in objekt.

Konec 18. stoletja je nemški idealist J. G. Fichte (1762–1814) opozoril na paradoksalno naravo te ločitve: če se hoče jaz reflektirati oz. se usmeriti k samemu sebi, zato da bi se spoznal, mora poprej že obstajati, poleg tega pa je kot objekt lahko reflektiran le, če ta obstaja neodvisno od subjektovega akta refleksije. To pa po Fichtejevem prepričanju ni mogoče, zato predlaga intelektualno intuicijo, uvid, ki naj bi omogočil takojšnje, neposredno spoznanje. A s to potezo je filozofija prešla le od paradoksa k misteriju, kajti ideja o intelektualni intuiciji ali pa ideja nekega notranjega čuta, ki naj bi spremljal ali celo določal vsa miselna dejanja, nikakor ni evidentna. Pri zaznavanju zunanjih objektov vedno obstaja možnost, da se bomo zmotili pri njihovi identifikaciji, nasprotno se zdi, da je takšna zmota izključena, kadar gre za naš temeljni odnos do nas samih, saj se nihče nima za nekoga drugega, ko razmišlja o sebi. Vendar je to lahko napačno stališče, če, denimo, pomislimo na primere nevropsihiatrične patologije. Kljub temu je ta pristop vztrajal do današnjih dni, predvsem v obliki zelo razširjene ideje, da privilegirani dostop, ki naj bi ga dozdevno imeli do svojih misli in dejanj, omogoča neke vrste neposredno samospoznanje, ki naj bi bilo povsem različno od bolj običajnih načinov spoznavanja, kot sta opazovanje in sklepanje. Zdi se torej, da nam ni nič bližje od nas samih.

Charles Larmore, ameriški filozof, rojen leta 1950 – ki svoja dela izvirno objavlja tudi v francoskem jeziku, denimo *Les pratiques du moi*, 2004 (*The Practices of the Self*, 2010) in *Dernières nouvelles du Moi*, zadnjo skupaj z Vincentom Descombesom, 2009 –, razvija t. i. normativno filozofijo jaza, s katero se skuša izogniti kontradikcijam, s katerimi so bile zaznamovane novoveške in moderne filozofije subjekta, v prepričanju, da je kontradiktoren dosedanji filozofski pogled na človeški jaz, ne pa ta sam na sebi. Če jaz konstituira bistveni odnos do samega sebe, po Larmorovem prepričanju ta odnos primarno ni niti reflektiven, niti zaznaven, niti intuitiven. Njegova predpostavka je, da je ta odnos praktičen ali normativen.

Odnos do nas samih, ki v vsakem od nas konstituira jaz, ki ga nihče drug ne more prevzeti namesto nas, je v tem, da se angažiramo v vsem, kar sodi k našemu mentalnemu življenju, in sicer tako, da sledimo razlogom svojih misli in dejanj. Odnos do sebe je torej določen s samo normativno strukturo vsakega mentalnega stanja ali dogodka, ki jo tvorijo naša verjetja, prepričanja in želje. To so naše dispozicije ali zmožnosti jaza, v katerih se obvežemo, da bomo sledili razlogom, ki nam jih podajajo njihove vsebine, in nam tako nakazujejo, kaj naj mislimo in počnemo. S tem, ko v nekaj verjamemo, ko izrazimo svoja prepričanja in želje, se angažiramo v tem smislu, da smo se pripravljene vesti glede na resnico, ki nam jih te dispozicije duha narekujejo. Verjetja, prepričanja in želje še niso mentalni dogodki, ampak namere in navade, se pravi takšni mentalni, miselni procesi, ki v sebi zajemajo obvezo, da mislimo in ravnamo na določen način, kar pa že pomeni, da se angažiramo. In obratno, njihova aktualizacija, tj. neko določeno ravnanje, ki ga razumemo kot izraz verjetja, prepričanja ali želje, mora biti takšno, da lahko iz njega razberemo razlog, zaradi katerega je individuum ravnal tako, kot je. Neko dejanje torej izvršimo, če verjamemo v njegovo smiselnost, v smiselnost razlogov, ki so nas napotili k nekemu določenemu ravnanju. Lastnost verjetja, prepričanja in želje je torej v tem, da je v nekem odnosu do svojih manifestacij in ta odnos je po svojem bistvu normativen, ker nam daje razloge, pravila, skratka norme za delovanje.

Larmore prihaja do enakega zaključka tudi pri drugih mentalnih stanjih, pri afektih in čustvih: vsako duhovno stanje ima bistveno normativni značaj, ker je za jaz značilno, da se vselej ravna po razlogih, v skladu s katerimi misli, govori ali se ravna. Kaj nam to pove o resnični naravi odnosa do sebe, ki je konstitutiven za jaz oz. za subjektiviteto? Bistveno je to, da ima vse, kar izhaja s področja duha, naravo obveze (v francoskem izvorniku *l'obligation*: obligacija) in zaveze (*l'engagement*: angažma) k določenemu ravnanju. Ko verjamemo, smo prepričani v nekaj, ali si nekaj želimo, se obvežemo, da bomo ravnali na neki način. Odnos do nas samih ni neposredno spoznanje o naših lastnih mislih, ampak gre za praktičen odnos, drugače rečeno, za normativen odnos, ki je v tem, da se angažiramo glede na samo naravo tistega, kar je naše duhovno stanje. Po Larmorovem mnenju je torej jaz bistveno normativen, ker se vselej ravna po določenih razlogih, ali se jim prilagodi v vsem, kar misli in počne. Vendar ti razlogi niso nujno racionalno utemeljeni, kot bi lahko ugotovili s poznejšo refleksijo, saj na odločitve jaza vplivajo številni odločilni dejavniki, kot so afekti, čustva, nezavedne vsebine, prav tako pa tudi socialni, kulturni, zgodovinski in drugi vplivi na človekovo mišljenje in delovanje.



Larmorova normativna filozofija jaza izključuje racionalistično, kantovsko samolegitimacijo avtonomnega subjekta, ki si sam postavlja principe in zakone, pri čemer vse, kar ni razum ali um, degradira v patološka duševna stanja. Zato tudi pojem obveze oz. obligacije pri Larmoru ni identičen pojmu dolžnosti pri Kantu. Še več, Larmore celo izrecno poudarja, da sicer mislimo in ravnamo v skladu z določenimi razlogi, a ni nujno, da smo si jih sami zamislili, morda celo niso v skladu z našim hotenjem, a smo se jim morali prilagoditi z vidika premisleka vseh danih okoliščin. Videti je, da pri tem Larmore črpa svoje predpostavke iz ameriške dediščine utilitarnega pragmatizma. Tako je prepričan, da kantovski ideal avtonomije subjekta ni ustrezen, ker ne drži, da bi svet najprej kontemplirali, šele potem pa bi v njem delovali. Nemogoče si je predstavljati, kakšni so fenomen, ne da bi bili obenem že angažirani v mišljenju in delovanju v svetu samem. Ravnamo se po intelektualnih in praktičnih principih, za katere menimo, da so veljavni za naše vedenje, in sicer ravno skozi naša verjetja, prepričanja in želje. Ko usvojimo ali potrdimo neki princip, tedaj verjamemo ali smo celo prepričani, da imamo upravičene razloge za to, da nekaj mislimo ali storimo, vendar pa to še ne potrjuje samolegitimacije. Kajti pogoj možnosti subjekta ni več subjekt sam. Subjekt je le v toliko, kolikor se podvrže razlogom za mišljenje in ravnanje, s čimer prevzame tudi odgovornost za svojo držo<sup>6</sup>.

Po Larmorovem prepričanju je treba zavrniti tudi utemeljitveno vlogo, ki jo spekulativni model duha podeljuje pojmu reprezentacije. Nadomesti ga z empiristično pozicijo, po kateri um ne misli na podlagi že izgotovljenih verjetij, prepričanj in želja, saj so ti – po svoji opredelitvi kot tendence, dispozicije ali navade – le v potencialnem stanju in jih aktiviramo šele z razmišljanjem, opazovanjem in sklepanjem. Uma ne smemo opredeliti kot zmožnost formiranja idej, ki so bodisi resnične ali lažne, marveč kot zmožnost odgovarjanja na razloge in kot zmožnost sledenja temu, na kar nas ti razlogi napotujejo.<sup>7</sup>

Četudi Larmore zavrne Fichejevo teorijo samospoznanja kot intelektualne intuicije, češ da gre za misteriozno tezo, se zavzame za t. i. praktično refleksijo, v kateri ne bi ločili med subjektom in objektom, pri čemer pa bi jaz ostal popolnoma nezamenljiv, ker se osebno, čustveno angažira. V osebnih izjavah, kot je,

6 Tu pride do izraza osnovni pomen pojma »subjekt«, iz lat. *subjectus*: podvržen, iz gl. *subjicere*: dati, položiti pod, podvreči. S teorijo novoveškega, absolutno avtonomnega subjekta se ta pasivni pomen zgubi, a je terminološko ohranjen v nekaterih romanskih in germanskih jezikih.

7 Razlika je v tem, da se um kot zmožnost formiranja idej kaže kot kantovska, transcendentalna zmožnost, kot nekaj samoniklega, čisti izvor, ki sicer za svoje mišljenje potrebuje tudi empirični svet. Če pa je um opredeljen kot zmožnost odgovarjanja na razloge, so ti nekaj zunanjega (empiristične navade, izkušnje, spomini, tradicija, okolje itd.). Zato se s tega vidika pokaže potreba po preučevanju, kako se oblikujejo tendence, dispozicije in navade, od kod izvirajo naša verjetja, prepričanja in želje.

denimo: »Ljubim te!«, v katerih izrazimo neko lastno prepričanje, mislimo, da se le redko zmotimo. To ne drži, vendar pa še vedno velja, da je naše verjetje ali prepričanje v danem trenutku pristno, realno, četudi bomo pozneje, ko bo prevladala kognitivna refleksija, morda odkrili, da smo se zmotili. V tem smislu je odnos do nas samih lahko zmoten, fiktiven pa le, če gre za bolezenska stanja. To nam omogoča pozicija vsaj domnevno neposrednega, takojšnjega, intimnega samospoznanja, ki ji Larmore pravi avtoriteta prve osebe, kar nakazuje privilegiran dostop do samega sebe, do lastnih mentalnih stanj. Takšnega dostopa zagotovo nimamo v odnosu do drugega. Intimnost dostopa do samih sebe priča o tem, da se lahko le mi sami, in nihče drug namesto nas, zmoremo angažirati na podlagi lastnih prepričanj, verovanj in želja, zato je ta avtoriteta bolj osebna, partikularna, kot pa epistemska, spoznavna. Drugi subjekt nas morda lahko celo bolje spozna, kot smo mi sposobni spoznati same sebe, še zlasti, če gre za težja bolezenska stanja, vendar pa nas ne more nikoli nadomestiti, ko gre za naš lasten angažma, če smo razumno zdravi in svobodni. To pomeni, da smo zavzeli neko držo, kar pa še ne pomeni, da smo povsem transparentni sami sebi. Daleč od tega, nikakor nismo imuni na lastne zmote. Ko gre za spoznavanje nas samih, torej nismo izključni poznavalci naših mentalnih stanj. Transparenca samemu sebi kot oblika samospoznanja je mit, fikcija, kateri bi se morali odreči. Nasprotno pa obstaja čisto posebna prezenca samega sebe, v kateri se artikulira intimnost našega bitja in ki nam omogoča, da se povrnemo k sebi, in sicer v praktični refleksiji. Toda ta samoprezenca je zgolj v tem, da smo normativna bitja, ki obstajamo le, če se angažiramo. Notranjost jaza torej predvsem izpričuje, da se na našem mestu ne more angažirati nihče drug, mi pa se angažiramo po svoje, če nismo v neka dejanja prisiljeni. Osnova je torej svobodna volja, in ravno ta Larmorova predpostavka je vprašljiva, saj predpostavlja le svobodne posameznike v svobodni družbi in se ne zavaruje s protitezo, kaj pa, če živimo v nesvobodnem okolju, v katerem se ne moremo angažirati po svoji volji, ali pa, če mislimo, da smo svobodni, a smo morda ideološko ali kako drugače nadzirani ali indoktrinirani?

Četudi Larmore izpostavi normativno, praktično teorijo jaza, ne želi, da bi njegovo filozofijo reducirali na etiko ali moralno filozofijo. Bolj ustrezna bi bila opredelitev normativna ontologija. V njegovih zastavkih ni mogoče spregledati dediščine Husserlove teorije intencionalnosti in Heideggrove opredelitve tubiti kot biti-v-svetu. Še bolj določna je Larmorova navezava na Sartrovo teorijo spontanega angažmaja, ki je prav tako deloma nastala v dialogu z nemško fenomenologijo in ni omejena na etično polje. Te navezave so nedvomno obrodile plodno teorijo jaza; bolj problematična pa je opustitev bodisi transcendentalnega bodisi kognitivnega temelja človeških misli in delovanja. Ko Larmore izpostavi normativni temelj jaza, kot se

razkriva skozi naše mentalne procese verjetij, prepričanj in želja, ki nas napotijo k angažmaju, ne pojasni, kako do teh procesov sploh pride in kako potekajo. Ali zadošča, če rečemo, da gre za duhovne dispozije in tendence, ki so odvisne od naših navad, opazovanja in sklepanja v svetu, v katerem živimo? Od kod pa prihajajo te dispozicije in tendence? Kako se oblikujejo verjetja, prepričanja in želje? Če ne drugega, se zastavi vprašanje, kako poteka interakcija med kognitivnim in praktičnim tipom refleksije? Ostaja predvsem vprašanje, ali za zavrnitev transcendentalnega in intencionalnega temelja jaza zadošča tovrsten akcijski empirizem?



## 2 Pomen jezika za konstitucijo jaza in drugega

### 2.1 Ali je jezikovna zmožnost vrojena ali pridobljena

#### 2.1.1 Ontogeneza in evolucija

Z vidika ontogeneze<sup>8</sup> so možganski centri, odgovorni za govor, izoblikovani že pred rojstvom, vendar se govorne sposobnosti po rojstvu otroka razvijajo postopoma, podobno kot motorične spretnosti.<sup>9</sup> Govorna sposobnost je v tem smislu kognitivna predispozicija, oz. transcendentalna zmožnost, če se izrazimo še po kantovsko. Vprašanje izvora jezika je filozofe, zdravnike in druge raziskovalce zelo zanimalo že od samih začetkov. Kot poudarjajo francoski avtorji Sylvain Auroux, Jacques Deschamps in Djamel Kouloughli v delu *La philosophie du langage* (Filozofija jezika, 2004), je bil eden od zanimivejših praktičnih preizkusov napravljen na prelomu iz 18. v 19. stoletje, ko je zdravnik dr. Itard skušal doseči, da bi najdeni, že nekajletni t. i. »divji otrok« (Victor) spregovoril. Ta poskus, kot tudi vsi drugi, ki so bili izvedeni v naslednjih dveh stoletjih, je bil neuspešen, s čimer je bila ovržena teorija senzualističnega empirizma (zastopal jo je francoski filozof Étienne Bonnot de Condillac, 1714–1780), da se je mogoče jezika priučiti. Obstala je nasprotna domneva, da je jezikovna zmožnost vrojena, vendar se je vseeno potrebno že od rojstva naprej učiti neke konkretne strukture jezika, sicer ta zmožnost zakrni.

Kako pa naj zgodovinsko določimo pojavitev jezikovne zmožnosti in pojav prvih jezikov? Vsekakor je bil za nastanek te zmožnosti ključen razvoj možganov. Poleg tega nas izdelava prvih orodij, ki dokazujejo določene umske sposobnosti in družbeno organizacijo, napeljuje k domnevi, da je morala tedaj obstajati tudi neka oblika komunikacije. Prva orodja naj bi bila v rabi že v času *homa habilisa*, pred dvema milijonoma let. Toda komunikacija zagotovo še ni potekala na ravni artikuliranega jezika. Z vidika evolucije je bila najprej izbrana slušna komunikacija, morda zaradi svoje praktične narave, saj se z lahkoto oddaja, ker ne zavzame nobenega dela telesa, pomembnega za delo ali boj; prav tako se z lahkoto sprejema, ker zanjo ni potrebna svetloba, glede na to, da je mogoče govoriti tudi v temi, pa tudi od daleč. Navedli smo nekaj razlogov, zakaj je evolucija selekcionirala ta sistem, a ti še ne morejo v zadostni meri pojasniti izvora človekovih jezikovnih sposobnosti.

8 Ontogeneza je spreminjanje organizma od oplojene jajčne celice do smrti, osebni razvoj organizma (definicija, povzeta po *Slovarju slovenskega knjižnega jezika*).

9 V latinščini se otrok imenuje *infans*: tisti, ki ne govori, ki je nem, novorojen, od tod nekatere romanske izpeljave, denimo francoski izraz za otroka *enfant* (otrok) in *enfance* za otroštvo, podobno tudi v italijanščini *infanzia*, v španščini *infancia*, prav tako tudi v angleščini *infancy*.

V zgodovini preučevanja izvora jezika je bilo podanih več domnev, da se je človeški jezik razvil iz krikov in vzklikov, ki naj bi se postopoma oblikovali v artikuliran verbalni jezik. Sodobne kognitivne raziskave, tudi s slikanjem možganov, pa so pokazale, da kriki in vzkliki sodijo k drugemu možganskemu centru, oziroma k t. i. limbičnemu sistemu, ki nadzira afekte, do določene stopnje značilne za dojenčka in za odraslega človeka v stresnih situacijah. Možganski center za artikuliran jezik pa je drugje, kar dopušča domnevo, da med tema dvema oblikama komunikacije sploh ni neposredne povezave, da se torej artikulirana oblika govora ni razvila iz afektivne faze krikov in vzklikov.

Tvorba glasov zahteva kompleksen podporni aparat in koordinacijo njegovih elementov (pljuča, grlo, jezik): ko sledimo evoluciji teh organov, lahko domnevamo, kdaj je vokalni jezik postal možen, ne pa tudi, kdaj se je pojavil. Razlog je v tem, da so bili ti organi sprva namenjeni drugim funkcijam. Toda za razliko od primatov je položaj človeškega grla nižji, jezik pa je bolj zaokrožen in gibljiv. V možganih so plasti za ročne in obrazne spretnosti blizu druga druge, kar nam daje misliti na možno povezavo med izdelavo orodij in govorom. Vendar so sodobnejše raziskave pokazale, da se je tehnična evolucija pomembno razširila šele potem, ko je bil fiziološki in možganski razvoj že zaključen, kar nas napeljuje k predpostavki, da sta govorna sposobnost in motorična sposobnost tudi plod kulturnega, ne le naravnega telesnega razvoja. A bistveno je, da so bili nekoč podani ti fiziološki in naravni pogoji, pri čemer v živalskem svetu ne obstajajo sistemi, na podlagi katerih bi lahko domnevali, da gre za kontinuiteto med živalsko in človeško komunikacijo.

### 2.1.2 Zgodovina filozofskih hipotez o izvoru jezika<sup>10</sup>

Heraklit vpelje ključni filozofski pojem *logos*, ki pomeni besedo, izjavo, pa tudi razum in mišljenje, ki sta v sozvočju z jezikom. Logos je princip človeka in kozmosa. Parmenid s pojmom *logos* označuje razumski uvid, ki je več od občutenja, zato spada k biti in k resnici; logos in razum sta zato eno in isto. Platon poistoveti pojma *logos* in *dianoia* (misel, mišljenje), s to razliko, da je mišljenje notranji svet idej, logos pa je diskurz, ki je usmerjen navzven, k človeškemu govoru in k vokalnemu izrazu. Vendar Platon idej ne reducira na jezik, kajti njegov svet idej (dobrega, lepega, resničnega itd.) ni le svet razumskih pojmov, tako kot danes, marveč ima transcendentni status. To dilemo razreši Platonov naslednik Aristotel, ki pravi, da je jezik govor in kot tak manifestacija, se pravi zunanji izraz človekove notranje

---

10 Stara zaveza se v Genezi na mitični ravni dvakrat dotakne izvora jezika: Adam poimenuje živali in stvari, s čimer je podana razlaga prve človeške rabe jezika. Nato pa Bog prekine gradnjo babilonskega stolpa z uvedbo različnih jezikov.

misli. Na podlagi tega se razvije teorija jezika kot prevoda misli, torej kot čutna in zunanja manifestacija notranjih predstav.

Teorija jezika kot prevoda misli je bila osnova vseh spekulacij o univerzalni gramatiki: vsi smo ljudje, torej je človeška misel univerzalna, zato lahko deduciramo značilnosti, ki so lastne vsem jezikom. Toda kakšna je sama narava človeške misli? Dolgo je veljala Platonova teza, da je misel adekvatna reprezentacija stvari. Toda če naj jezik ohrani svojo povezanost z mislijo, v smislu jezika kot izraza notranje misli, potem mora vzvratno tudi misel ohranjati neko vez z jezikom. Toda ta vez, kot so pravilno ugotovili, ni naravna, ampak je arbitrarna, se pravi, da tudi vez med jezikom in stvarmi ni naravna, ali vsaj ne kaže nekih nujnih zakonitih povezav. Angleški filozof John Locke je bil prvi, ki je odločno zakoral v to smer, čeprav je ohranil teorijo jezika kot prevoda: verbalna propozicija je znak mentalne propozicije.

Sodobne teorije nič več ne trdijo, da je jezik/govor zunanji izraz (notranje) misli, ampak da je misel notranji jezik. Tako sta za Ludwiga Wittgensteina (1889–1951) misel in beseda eno in isto. Misel je v bistvu neke vrste jezik.

### 2.1.3 Kaj je misel

Ali sploh lahko mislimo brez jezika? Izoblikovalo se je več pozicij, najbolj skrajni sta:

- a) Resnična, prava misel je nejezikovna (intuitivna), vsak jezikovni izraz je degradacija misli (spiritualizem).
- b) Misel je zgolj jezik (nominalizem).

Že René Descartes v svoji *Razpravi o metodi* (1637) poudarja, da srake in papige lahko izgovarjajo besede tako kot ljudje, pa se vendarle ne morejo pogovarjati tako kot mi, ker v resnici ne mislijo tistega, kar govorijo. Descartes postavi tezo, da jezik predpostavlja razum. Toda kaj je razum? O tem izčrpno spregovori Edmund Husserl v svoji teoriji intencionalne zavesti. Kaj pomeni, da je zavest intencionalna? Zavest je zavest o nečem, pomeni neko naravnost na predmet spoznavanja. Zavest je intencionalna in refleksivna, kar pomeni, da se zaveda same sebe, da je samozavedanje, obenem pa je zavest o neki stvari, se pravi, da se zavest zaveda, da misli na neko stvar. Človeška misel je zavest, kar je mogoče dokazati zlasti v obratni smeri: tam, kjer ni zavesti, ni ne misli ne jezika.

Husserlova teorija intencionalne zavesti pušča tudi nekaj odprtih vprašanj: vsi jezikovni izrazi, oz. besede za stvari, ideje, pojme, trditve, zanikanja ..., se vršijo v aktu zavesti, v notranjosti mislečega subjekta. V zavesti pa ni stvari samih. Kako torej povezati zavest in stvari, saj jezik govori o njih? Po Husserlu, ki izhaja iz

Descartesove in Kantove filozofije, je zgolj zavest tista, ki vzdržuje to vez; ne bi se strinjal z empiristično tezo, da pomen nastaja le kot odgovor na zunanji dražljaj. Četudi je spoznavajoča zavest transcendentalna, je ne razume zgolj v okviru sfere jaza, temveč tudi intersubjektivnosti, pri čemer je prisotnost drugega absolutni pogoj, da bi lahko razumeli svet, v katerem živimo.<sup>11</sup>

## 2.1.4 Eksistencialna analiza jezika

Martin Heidegger (1889–1976) se jezika loteva drugače, skozi eksistencialno ontologijo: pogovora med dvema sogovornikoma ni mogoče zvesti zgolj na čisto lingvistično in logično situacijo. Jezik temelji na diskurzivnosti, odprtosti do drugega in do sveta, ne pa na gramatiki in logiki. Jezik je eksistencial, temeljni način človekovega eksistiranja in razpoložljivosti, s katerim se zavest zave same sebe. Bit-v-svetu ni samo bitje v svetu, v smislu neke zavesti, ki bi si prilaščala svet v njegovi lastni notranjosti. Tubit je govoreča, ne zato, ker bi bila neka notranjost, ločena od zunanosti, temveč zato, ker je s tem, ko razume samo sebe kot bit-v-svetu, preprosto že zunaj.

Heidegger zavrača instrumentalno obravnavo jezika, a čeprav se zavzema za priznanje njegove eksistencialne nujnosti, zanj ni jezik tisti, ki bi imel izključno utemeljevalno naravo subjektivnosti, temveč je potrebno tako jezik kot subjektivnost graditi na pojmu svetnosti. Toda njegova misel o jeziku ne izzveni v refleksijo odnosa med jezikom in realnostjo. Ob branju poezije ugotovi, da bistvo jezika ni v tem, da opisuje stvari, marveč da je jezik v svojem izvornem bistvu poezija: šele na podlagi preučitve bistva poezije bomo dojeli bistvo jezika. Jezik je hiša biti, sklene Heidegger (*Pismo o humanizmu*, 1946), s čimer se kar najbolj oddalji od logičnega formalizma.

## 2.2 Filozofija jezika pri Ernstu Cassirerju

Enega najbolj nazornih prikazov filozofije jezika nam ponudi nemški filozof Ernst Cassirer (1874–1945), ki je svoje glavno delo *Philosophie der symbolischen Formen* (Filozofijo simbolnih form) pisal v letih 1923–1929. Zasnoval jo je kot trilogijo, v kateri je jeziku posvečena prva knjiga: *Die Sprache* (Jezik, 1923).<sup>12</sup>

11 V času, ko je Edmund Husserl pisal svojo filozofijo intersubjektivnosti, je podobno razmišljal tudi Martin Buber (1878–1965), judovsko-avstrijski filozof, ki je leta 1923 napisal znamenito delo *Ich und Du* (*Jaz in ti*). Bil je med pobudniki filozofske antropologije, posvečal se je tudi filozofiji religije, zlasti judovstvu.

12 Drugi dve knjigi, ki sestavljata Cassirerjevo trilogijo, sta *Das mythische Denken* (Mitično mišljenje, 1925) in *Phänomenologie der Erkenntnis* (Fenomenologija spoznanja, 1929). Za potrebe ameriških bralcev je Cassirer svoj opus priredil v knjigi *An Essay on Man. An Introduction to a Philosophy of Human Culture* (1944). Avtor, judovskega rodu, je namreč leta 1941 emigriral v Združene države Amerike, kjer je leta 1945 umrl. Zadnja leta svojega življenja je tako predaval ameriškim študentom, na University of Yale (New Haven) in na University of Columbia (New York).



Ernst Cassirer za Maxom Schelerjem (1874–1928) povzame eno od temeljnih problematik filozofske antropologije, tj. razliko med človekom in živaljo. Človek se razlikuje od živali med drugim po tem, da ne reagira nemudoma na zunanji dražljaj, ampak so njegovi odgovori bolj kompleksni. Vpet je v simbolne sisteme: jezik, mite, umetnost, religijo, znanost. To so forme duha, zavesti, ki sestavljajo svet človeške kulture. Cassirer nadaljuje tako Kantov kot Heglov pristop k filozofiji, pri tem pa poudarja aktivnost in presežnost duha, oz. zavesti, ki se razvija in spoznava samo sebe skozi te simbolne forme, artikulirane na jezikovni ali na upodobitveni ravni (recimo v umetnosti). Spoznanje, da ima jezik kot sistem simbolov konstitutivno vlogo pri razvoju zavesti pa tudi pri percepciji predmetnosti oz. objektivitete, je Cassirerjev odločen korak naprej od Kantove filozofije, ob tem pa ohranja nekatere heglovske elemente, kot je npr. razvoj zavesti na podlagi zgodovinskih stopenj duha, oz. napredujoče samozavedanje duha skozi vse bolj razvite simbolne forme.

Miti, umetnost, religija in znanost, prežeti z jezikom, niso spoznanja že obstoječe realnosti, temveč so glavne smeri duhovnega procesa, s katerim človek skozi zgodovino sam konstituira realnost. Realnost torej ni nekaj danega, kar moramo le spoznati, temveč je to, kar konstruiramo sami skozi različne reprezentacije, in prav te sestavljajo simbolne forme; realnost je totaliteta vseh oblik vednosti, pri čemer je vsaka oblika zase nosilka določenega pomena. Cassirerja torej ob bogati dediščini nemške klasične filozofije zanima, zakaj in kako se zavest konstituira in razvija. Njegov cilj je razumeti, kako človek skozi zgodovino konstruira svoje predstave, ob tem, da te postajajo vse bolj kompleksne. To je mogoče le na podlagi človekovih transcendentalnih spoznavnih zmožnosti. Cassirerja uvrščajo tudi med filozofe kulture, kajti kulturna zgodovina je zgodovina predstav, ki jih je ustvaril, konstruiral človek; drugače rečeno, kulturna zgodovina je zgodovina simbolnih form, od mitov do znanosti in filozofije. Jezik ima temeljno mesto v sistemu simbolnih form, kajti brez jezika, z izjemo podob, jih ne bi bilo.

Cassirer razmišlja o poslanstvu človeka v okviru nove filozofske discipline, filozofske antropologije, kot eden njenih ključnih pobudnikov. Če že obstaja neka definicija človeka, potem naj bo ta funkcionalna in ne substancialna. Navsezadnje ni pomembno, ali govorimo o duhu, duši, umu, razumu, intuiciji, domišljiji, (na)gonu, zavesti, inteligenci itd.; za opredelitev človeka ni ključno poimenovanje principa, ki konstituira njegovo bistvo, ampak so ključne njegove razločevalne poteze: zgodovina, delo, dejavnosti, naposled sistem vseh dejavnosti, ki tvorijo njegovo humanost. Filozofija človeka ali filozofska antropologija je za Cassirerja temeljna filozofska disciplina, ki nas bo uvedla v osnovno strukturo vsake od človeških dejavnosti in nam nato ponudila koherentno refleksijo njihove organske celote. V ta namen

moramo spoznati vse oblike vednosti, od najbolj empiričnih do najbolj teoretskih. Gre za vprašanje smisla: filozofska antropologija odkriva splošno funkcijo, ki povezuje vse človeške reprezentacije. Le tako bo mogoče razumeti univerzalno človeško civilizacijo in kulturo.

*Poleg Ernsta Cassirerja je bil Max Scheler glavni pobudnik filozofske antropologije v 20. letih 20. stoletja, Helmuth Plessner in Arnold Gehlen pa sta njegovo misel nadaljevala in jo nekoliko tudi preusmerila. Nanj je močno vplivalo srečanje z vodilnim nemškim fenomenologom, Edmundom Husserlom. V slovenskem prevodu imamo na voljo njegovo delo Položaj človeka v kozmosu, omeniti velja še vsaj Wesen und Formen der Sympathie (1923), še eno od temeljnih filozofskih del, ki preučujejo empatijo in simpatijo. Za Schelerja je bilo ključno preučevanje bistva človeka v odnosu do živali in rastlin, torej v preučevanju razmerij med živimi bitji. Pri svojih razlagah se opira tudi na sodobne naravoslovne in medicinske znanosti, od biologije do nevrologije in psihiatrije.*

*Filozofska antropologija prve polovice 20. stoletja je vzniknila v času, ko beležimo nagel vzpon naravoslovnih znanosti, pri tem pa humanistične in družboslovne vede niso hotele zaostajati. V filozofiji, zlasti v avstrijskem (dunajska šola) in nemškem prostoru (marburška šola), sta se krepila logični pozitivizem in analitična filozofija. Željo po novi filozofski disciplini, ki bi prekinila s starim dualizmom in metafiziko, gre razumeti kot poskus ponovnega razmisleka filozofije o svojem lastnem mestu, o položaju v odnosu do drugih ved. Že Edmund Husserl je hotel filozofijo utemeljiti kot strogo znanost.*

*Max Scheler je sanjal o meta-antropologiji, se pravi o takšni filozofski antropologiji, ki bi prevzela mesto metafizike, kot temeljna, prva filozofija. Njegova učenca, Helmuth Plessner in Arnold Gehlen, zavrneta njegovo namero v prepričanju, da bo filozofija lahko uresničila Husserlov ideal in postala stroga znanost le, če se bo odvrnila od svoje metafizične preteklosti. Rešitev pa vidita ravno v obratni smeri kot Husserl: v povezovanju filozofije z drugimi znanostmi.*

*Helmuth Plessner (1892–1985) je videl smisel filozofske antropologije v njenem povezovanju z biologijo, zoologijo in drugimi sorodnimi naravoslovnimi vedami, v želji, da bi lažje razumeli specifično diferenco človeka v odnosu do drugih živih bitij. Plessner se ne sprašuje o brezčasnem bistvu človeka in zato ne potrebuje filozofije v njenem tradicionalnem, metafizičnem pomenu, torej kot nauk o človekovem bistvu, s katerim se ta povzdiguje nad svojo fizično, telesno, zemeljsko ujetost. Plessner nasprotuje delitvi človeka na duha in telo v smislu dveh popolnoma ločenih entitet, pri čemer naj bi bilo telo podrejeno duhu. Njegova filozofska antropologija se povezuje predvsem z biologijo in poudarja fizični, biološki vidik človekove danosti.*

*Filozofska antropologija, kot jo zastopa Arnold Gehlen (1904–1976), pa se izteče v sociološko teorijo institucij in kulture nasploh. Tudi Gehlen je prepričan, da je bila filozofija doslej preveč abstraktna, zato se mora nujno nasloniti na empirični svet. Človeka opredeli kot deficitno bitje, kot človeka s pomanjkljivostmi, se pravi kot šibkega človeka, ki iz tega razloga potrebuje oporo v močnih, avtoritarnih institucijah, kot je država. Njegova filozofska antropologija se izteče v sociologizem. Gehlen je bil že od 30. let 20. stoletja naprej zagovornik nacizma, diktature državne oblasti, česar mu po drugi svetovni vojni niso odpustili.*

*Četudi se je Edmund Husserl zavzemal za filozofijo kot strogo znanost, kot se imenuje tudi njegovo delo iz leta 1911, je nasprotoval biologizmu, naturalizmu in sociologizmu v filozofiji pa tudi drugim oblikam naslonitve filozofije na druge znanosti, recimo na psihologijo (psihologizem) ali zgodovino (historicizem). Prepričan je bil, da takšne speljave filozofije na druge vede, naj bodo te naravoslovne ali humanistične oz. družboslovne, vodijo v (samo)ukinitev filozofije. Filozofija je avtonomna veda, ki za svojo utemeljitev ne potrebuje empiričnega sveta, kakršnega ponujajo biologija, sociologija, psihologija, zgodovina in navsezadnje antropologija.*

## 2.2.1 Od živalskih reakcij k človeškim odgovorom

Kot biološko bitje je človek soroden drugim živim bitjem. V čem je potemtakem specifična diferenca človeka, posebnost, s katero se razlikuje od drugih živih bitij? Kako torej opredeliti človeka? Definicija človeka kot racionalnega bitja, *animal rationale*, po Cassirerjevem prepričanju ne zadošča več. Ta opredelitev bolj izreka neko temeljno zapoved, imperativ, kot pa empirično resničnost. Denimo, jezik naj bi bil izvor razuma, pogosto se ju istoveti, toda poleg pojmovnega jezika obstaja tudi čustveni jezik, poleg logičnega še poetični; mit, denimo, ni čisti kaos, temveč ima neko trdno sistematično ali pojmovno obliko, pa vendarle ne bi mogli v celoti reči, da je struktura mita racionalna. Zato Cassirer misli, da je človeka bolj smiselno opredeliti kot *animal symbolicum*, kot simbolno bitje, ki je na poti h kulturi in civilizaciji.

Cassirer loči med dvema plastema jezika: med emocionalnim/čustvenim jezikom in propozicionalnim/stavčnim jezikom. Jezik čustev je nedvomno prva in najbolj temeljna plast; nekaj vokalnih izrazov, vzklikov ali krikov pri človeku še sodi v to plast. Na drugi strani lestvice je beseda, ki nikakor ni zgolj nekakšen spontan izraz čustva, marveč del (stavčne) izjave, ki predstavlja neko logično, sintaktično in fonetično strukturo. (Res pa je, da celo zelo razvit teoretični jezik ni v celoti prelomil s prvo, čustveno plastjo, razen s povsem formalnimi, logičnimi izjavami, kajti tudi v

teoretičnih razpravah se včasih še vedno čustveno in osebno angažiramo.) Na ravni čustvenega jezika bi z živalskim svetom našli številne podobnosti, tako, denimo, šimpanzi s pomočjo gest in zvokov izražajo čustva jeze, strahu, obupa, žalosti, veselja, pa tudi prošnje, želje itd. Vendar med človeškim in živalskim izražanjem čustev obstaja bistvena razlika: način, kako se šimpanz oglašča z glasovi in gestikulira, je povsem subjektiven in samonanašalen, kajti z njimi izraža zgolj svoja lastna čustva, s katerimi ne označuje in ne poimenuje zunanjih predmetov. To pomeni, da njegovi znaki niso označevalci in nimajo objektivnega pomena. Razlika med emocionalnim in propozicionalnim jezikom je tista razlika, ki določa resnično mejo med živalskim in človeškim svetom.

Živali, zlasti domače, so zelo dojemljive za znake. Pes se odziva na najmanjše spremembe na obrazu ali glasu gospodarja. Znameniti eksperimenti ruskega zdravnika in fiziologa Ivana Pavlova (1849–1936) so pokazali, da je živali mogoče dresirati tako, da ne reagirajo le na neposredne dražljaje, ampak tudi na posredne stimulanse. Tako lahko zvonec postane znak za hrano, in psa je mogoče navaditi, da ne bo segel po hrani, dokler ne bo zaslišal zvonca, tudi če bo pred njim jed in bo lačen. Gre za dresiranje t. i. pogojnega refleksa oz. za vzpostavljanje posredovane reakcije: v tem primeru se pes odziva na hrano preko drugotnega znaka (zvonca).

A od teh znakovnih pojavov do simbolnega človeškega jezika je še zelo daleč. Simbolov ni mogoče zvesti na preproste znake oz. signale. Signali in simboli spadajo v dva različna univerzuma izražanja: signal je znak, vidno ali slušno znamenje s povsem določenim pomenom in sodi v fizični svet. Simbol pa sodi v človeški svet smisla. Tudi za žival lahko rečemo, da je do neke mere inteligentna, če inteligenco opredelimo kot prilagoditev na neposredno okolje ali kot preoblikovanje tega okolja z namenom prilagoditve, tako da bi lahko govorili o neki praktični, ustvarjalni, konstruktivni inteligenci živali (zna sama ustvariti orodje za svoje namene), pa vendar ima zgolj človek simbolno imaginacijo in inteligenco.

Simbol je univerzalno uporaben, kar pomeni, da ima vse svoje stvarno ime, ki ga je mogoče aplicirati na vse predmete iste vrste. Poleg tega je univerzalno prenosljiv, kajti isti pomen se lahko trudimo izraziti v različnih jezikih, saj imena predmetov niso lastna imena. Stvar tudi ni beseda, ki jo ta izraža. Isto željo ali isto misel lahko izrazijo različni simboli. Te sposobnosti živali nimajo.

*Luigi Luca Cavalli-Sforza, leta 1922 rojeni italijanski specialist za genetsko geografijo in zaslužni profesor na ameriški univerzi Stanford, v svojem delu Geni, ljudstva in jeziki (2006) dokazuje, da je pri evoluciji ključno vlogo odigral razvoj jezika,*

vendar stopnja, značilna za vse sodobne jezike, najbrž ni bila dosežena prej kot pred pribl. 100.000 leti. To izjemno sredstvo sporočanja, jezik, je človeku pomagalo pri raziskovanju ozemelj, prilagajanju novim okoljskim pogojem, prevzemanju novih tehnoloških dosežkov in ustvarjanju majhnih družbenih skupnosti.

Danes vsi moderni ljudje uporabljajo zelo zapletene jezike, primitivnih jezikov ni; vsi so enako fleksibilni in imajo enako izrazno moč, slovnica in skladnja nekaterih manj razširjenih jezikov sta celo bogatejši od bolj razširjenih, recimo angleščine ali španščine. Moderni človeški jezik je dosegel sedanjo razvojno stopnjo pred 50.000–150.000 leti, iz Afrike pa se je začel seliti pred 60.000–70.000 leti. Zdi se, da je moderni človek najprej prispel v Azijo, na Bližnji vzhod morda prvič že pred 100.000 leti, v Evropo je prišel najverjetneje iz zahodne Azije in severne Afrike, malo pred izginotjem neandertalca pred pribl. 43.000 leti, najpozneje pa v Ameriko, pred 15.000–30.000 ali celo pred 50.000 leti.

Jeziki se razvijajo zelo hitro in neznansko težko je ugotoviti jasne povezave med oddaljenimi jeziki. Skozi čas doživljajo vsi jeziki velike glasovne in pomenske spremembe. Jakost teh sprememb zapleta rekonstrukcijo in vrednotenje jezikovnih podobnosti. Tudi slovnica se razvija, čeprav običajno dovolj počasi, da si z njo lahko pomagamo pri prepoznavanju starejših jezikovnih povezav. Pod pritiskom glasovnih in pomenskih sprememb postane jezik hitro nerazumljiv. Iz latinščine izvirajočih modernih jezikov Rimljan izpred dva tisoč let ne bi razumel; tisoč let je pogosto dovolj, da postane jezik za prvotne govorce nerazumljiv. (Cavalli-Sforza, 2006, 147)

Genetske, biološke spremembe so bistveno počasnejše od jezikovnih: »Genetske mutacije so redke in se med posamezniki prenašajo samo tako, da prehajajo od staršev na otroke, medtem ko so jezikovne spremembe veliko pogostejše in so mogoče tudi med posamezniki, ki niso v sorodu. Jeziki se zato spreminjajo hitreje kot geni. Če torej beseda pred spremembami vzdrži tisoč let, ostane gen tako rekoč nespremenjen milijone in celo milijarde let.« (Cavalli-Sforza, 2006, 160) Kljub temu med evolucijama obeh sistemov obstajajo pomembne podobnosti. Jezikovna evolucija je posebna vrsta kulturne evolucije. Dve izolirani populaciji gresta vsaksebi tako v genetskem kot v jezikovnem in kulturnem pogledu.

Na osnovi genetskih dreves lahko sklepamo, da se starost večine jezikovnih družin giblje od 6.000 do 25.000 let. Nekatere družine so starejše; indo-pacifiški jeziki Nove Gvineje in jeziki avstralskih domorodcev so morda stari več kot 40.000 let, če pomislimo na to, kdaj so bili ti deli sveta prvič poseljeni. Tudi kojsanski jeziki so gotovo

*zelo stari, težko pa je natančno določiti njihovo starost, morda so se prav predniki teh ljudstev prvi razširili iz Afrike v Azijo. Obstaja domneva, da je najstarejša evrazijska jezikovna (nad)družina (densko-kavkaška) prek Azije prišla v Evropo pred 40.000 leti. Na geografsko izoliranih območjih predstavljajo to družino jezikovni izolati, kot je denimo baskovščina, ena izmed kavkaških jezikovnih družin, pa tudi izumrla jezika sumerščina in etruščina. Densko-kavkaška naddružina je bila morda najpomembnejša evrazijska naddružina do pred, recimo, 20.000 leti, ko naj bi po mnenju nekaterih jezikoslovcev nastali nostratski jeziki, ki so bili morda mlajša veja densko-kavkaških jezikov. Ta veja je začela rasti pred kakšnimi 10.000–20.000 leti, iz nje pa so izšle jezikovne družine, ki so v Evropi večinoma zamenjale densko-kavkaške jezike: indoevropska, uralska in altajska.*

*Cavalli-Sforza se loteva tudi vprašanja geografskega izvora indoevropskih jezikov: arheologinja Marija Gimbutas domneva, da so se razširili z območja severno od Kavkaza in južno od Urala, nad Črnim morjem, kjer so našli mnogo t. i. kurganskih grobov (kurgani so grobovi v obliki gomil). Ti grobovi so bili polni kipov, žlahtnih kovin, bronastega orožja in okostij tako vajakov kot konjev. V ekološkem pogledu je to območje del evrazijske stepe, ki se skoraj neprekinjeno širi od Romunije do Mandžurije. Kurganska kultura naj bi obstajala pred 3.000–3.500 leti (pozneje je bila datirana kot nekoliko starejša, tako da naj bi nastala že pred 5.000–5.500 leti). Kurgansko kulturo so razvijali pastirski nomadi; imeli so konje, ki so jih udomačevali v stepah, kjer kmetijstvo ni bilo uspešno. Konji so bili vsestransko uporabni kot vir hrane, prevozno sredstvo in vojaška moč. Ti nomadi bi bili lahko po svojem izvoru potomci bližnjeevzhodnih in anatolskih kmetov, ki so v stepo verjetno prišli prek Makedonije in Romunije in so morda govorili predprotoindoevropski jezik, torej jezik, ki so ga govorili v Anatoliji na začetku kmetijskega razvoja pred pribl. 9.000–10.000 leti. Ta jezik naj bi bil zgodnejša oblika indoevropsčine, ki se je pozneje razširila na bližnji Balkan in nato v stepo. Jezike, ki so se razvili iz te zgodnje indoevropsčine na kurganskem območju, so pastirski nomadi pozneje razširili na večji del Evrope, in sicer v obdobju, ki se je začelo 3.000–4.000 let pozneje. Jasno je, da so ljudje iz kurganske stepe v genetskem pogledu vsaj deloma potomci ljudi, ki so v neolitiku živeli na Bližnjem vzhodu in so se v stepo preselili iz Turčije. K širitvi kurganske kulture je pripomogel tudi razvoj brona pred okoli 5.000 leti. Kurgansko območje je bilo precej razsežno, na začetku je bilo središče te kulture med rekama Volgo in Donom, nato pa so se začele mnoge širitve tako proti vzhodu v osrednjo Azijo kot proti zahodu v Evropo. Kurganske grobove najdemo na skoraj celotnem območju tako proti Z kot proti VZ in J (skozi osrednjo Azijo proti Iranu, Afganistanu, Pakistanu in Indiji); posledica te širitve je bil nastanek »indoiranske*

*veje» indoevropsčine, katere jeziki so pozneje popolnoma zamenjali skoraj vse dravidске jezike, ki so jih prej govorili od Irana do Pakistana in v severni Indiji. Večina Indijcev je kavkazoidov, čeprav imajo temnejšo polt kot severni Evropejci. O Dravidih lahko rečemo, da so bili verjetno prvi neolitski kmetje v Indiji, ni pa jasno, od kod so prišli.*

*Posledica zahodne širitve proti srednji in severni Evropi je bil nastanek keltske, italške in germanske veje indoevropskih jezikov. Iz širitev proti severu je morda nastala balto-slovanska ekspanzija, ki je mogoče zadnja. Širitev proti jugu je bila manj uspešna, ker je bilo območje že gosto naseljeno, od 2. tisočletja pr. n. št. dalje pa najdemo v Turčiji in na Bližnjem vzhodu različna indoevropska govoreča ljudstva in dinastije, npr. Hetite, ki verjetno izhajajo s kurganskega območja.*

*Arheolog Colin Renfrew ponuja drugačno domnevo: indoevropski jeziki izvirajo iz Anatolije (v današnji Turčiji). Razširjali naj bi ga, v neki protoindoevropski verziji, neolitski kmetje. V tem smislu bi se razširjanje indoevropskih jezikov skladalo z začetki širitve kmetijstva pred pribl. 9.500–10.000 leti.*

*Teoriji si morda nista povsem v nasprotju, sklene Cavalli-Sforza: morda je smiselno, da sprejmemo stališče, da o izvorni indoevropsčini, ki so jo govorili v Turčiji pred 10.000 leti, govorimo kot o prvotni indoevropsčini ali predprotoindoevropsčini, medtem ko imamo indoevropsčino, ki so jo govorili na kurganskem območju 4.000–5.000 let pozneje, za drugotno indoevropsčino oz. za protoindoevropsčino. Najpomembnejše podružine indoevropskih jezikov so: germanska, italška (iz nje izvira latinščina), balto-slovanska, keltska, grška, indijska in iranska. Nekateri jeziki so zelo stari in imajo poseben izvor, kar velja za albanščino, armenščino in nekoliko pozneje za grščino. Domnevamo lahko, da so posamezni jeziki, ki niso del večjih podružin, nastali s prvim širitvenim valom neolitskih kmetov iz Turčije. So tudi geografsko najbližje Turčiji. Poznejše veje so najbrž posledica drugega vala indoevropskih selitev s kurganskega območja: srednjeevropske veje najbrž izhajajo iz njegovega zahodnega dela, indoiranska pa z vzhodnega.*

Primarno cilj besed ni bil izražati pojavov narave, saj nimajo objektivnih korelatov. Njihova resnična vloga ni bil opis stvari, marveč človeških čustev. Besede zato niso povsem arbitrarni znaki, so naravni in ne ume(tel)ni, vendar pa nimajo nobene zveze z naravnimi, zunanji predmeti (razen onomatopeje, besede, s katerimi posnemamo naravne glasove, denimo glasove ptic). Besede niso zgolj preprosta konvencija, stvar navade, marveč so precej globlje ukoreninjene. Cassirer opozori na

Heraklita, ki je iskal logični princip sveta, v prepričanju, da ga je treba iskati v človeškem, ne pa v naravnem svetu. V svetu človeka igra sposobnost govora osrednje mesto: če bomo razumeli govor, bomo razumeli pomen univerzuma. Logos tako postane univerzalna kozmična resnica. Tako je grška filozofija že pri predsokratikih prešla od filozofije narave k filozofiji jezika. Demokrit pa je bil prvi, ki je postavil tezo, da človeški jezik izvira v nekaterih glasovih, ki so povsem čustveni. Podobno stališče je zagovarjal tudi Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) v svojem *Eseju o izvoru jezikov* (izšel je leta 1781, posthumno). J. G. von Herder (1744–1803) pa je v *Razpravi o izvoru jezika* (1772) prvi podal utemeljeno tezo, da se jezika ni mogoče priučiti, če ne gre poprej za miselni proces, za neko prirojeno mentalno funkcijo. Jezik je zanj mišljenje, proces generalizacije in abstrakcije. Refleksivno, abstraktno mišljenje in simbolna sposobnost človeka sta eno.

Sto let pozneje pa Charles Darwin (1809–1882) v knjigi *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (Izražanje čustev pri ljudeh in živalih, 1872) postavi tezo, da so glasove in izrazne gibe narekovale določene biološke potrebe. Izvor jezika je bil tako zastavljen na povsem empiričnih in znanstvenih temeljih. Postane naravni, univerzalni dar. Toda zagovorniki bioloških teorij o izvoru jezika so obenem predpostavljali, da obstaja neposreden prehod, ki vodi od čustvenih glasov do artikuliranega jezika. Vendar tega ni tako lahko dokazati. Problem je v tem, da ima artikuliran jezik določeno strukturo, ki je osnovni čustveni jezik nima. Tudi če bi emocionalni in propozicionalni jezik lahko genetsko povezali, bi še vedno šlo za prehod iz ene vrste jezika v drugo. Še nobeni biološki teoriji doslej ni uspelo zabrisati te logične in strukturne distinkcije. Prav tako ni nobenega zgodovinskega pričevanja, da je bil arhaičen človek kdajkoli reduciran zgolj na emocionalni jezik in govorico gest.<sup>13</sup> S Cassirerjem bi lahko sklenili, da pojavitev jezikovne zmožnosti skozi evolucijo paradoksalno predstavlja neke vrste revolucionaren preskok glede na sporazumevanje, kot ga poznajo in obvladajo živali.

---

13 Cassirer izpostavlja tudi pionirsko delo W. Humboldta (1767–1835) na področju filozofije jezika in lingvistike, ki v letih 1830–1835 izda delo *O različnosti človeške jezikovne zgradbe*. Njegov poudarek je ta, da ključna razlika med jeziki ni v zvokih in glasovih, ampak v perspektivi sveta. Sicer pa ni želel spekulirati o izvoru jezika, to vprašanje sploh ni predmet njegove razprave, zanimali so ga strukturalni problemi jezika. Za Humboldta tudi zgodovinski vidik preučevanja jezika ni ključen: dolgujemo mu prvi analitični opis staroselskih, indijanskih jezikov, pa tudi indonezijskega in malezijskega in celo baskovskega jezika, čeprav ni poznal njihove zgodovine.

Humboldt poudarja univerzalno dimenzijo jezika. Le v jeziku se misel lahko ove same sebe, *izjava/stavek* pomeni sintezo čustva in mišljenja. Beseda podeli mišljenju objektivnost, ne da bi ob tem omalovaževali pomen subjektivnosti, kajti beseda ima pomen le, če je razumljena. Drugi, ki me poslušajo, besedi doda vrednost, tako objektivno kot subjektivno. Jezika ne smemo obravnavati kot izolirane besede in pravila, kajti ti obstajajo le skozi izjavo stavka. Jezik moramo obravnavati kot energijo, ne pa kot nekaj dokončnega. Jezik je nenehen proces, vedno na novo začeto delo človeškega duha, napor, da bi izrazil svojo misel. Na Humboldtovo aktualnost so poleg Cassirerja opozarjali tudi Martin Heidegger, Jürgen Habermas in Noam Chomsky: slednji je še posebej izpostavil Humboldtov racionalizem, v prepričanju, da vsak jezik s svojo gramatikalno strukturo izraža isti univerzalni človeški um.



### 3 Od jaza k drugemu: od ontologije k filozofski antropologiji in etiki

#### 3.1 Martin Heidegger: končnost tubiti

Sredi 20. let 20. stoletja, še pred izidom *Biti in časa* (1927),<sup>14</sup> se Martin Heidegger posveti Kantovi *Kritiki čistega uma* (1781) in nato objavi študijo z naslovom *Kant und das Problem der Metaphysik* (Kant in problem metafizike, 1929). Istega leta se na mednarodnem filozofskem seminarju v Davosu konfrontira z Ernstom Cassirerjem, in sicer o bistvu filozofije in njene metode.

Heidegger se nasloni na Kanta pri iskanju odgovora na vprašanje, kaj je filozofija, v čem je njeno bistvo. Kant utemelji notranje možnosti ontologije tako, da jih ugleda v razčlenitvi subjektivitete človeškega subjekta. V bistvo filozofije prodremo, če in ko se posvetimo bistvu človeka. Bistvo filozofije je torej v razkrivanju bistva človeka. S Heideggrovimi besedami: »Utemeljevanje metafizike je vpraševanje po človeku, tj. antropologija.« (Heidegger, 1995, 88) Vendar pri tem nima v mislih empirične antropologije, kakor jo poda Kant sam v delu *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (Antropologija v pragmatičnem oziru, 1798). Prepričan je, da je razčlenitev subjektivitete človeškega subjekta izvirnejša v *Kritiki čistega uma* (1781).<sup>15</sup> Kakšna bi torej morala biti zadostna, tj. čista filozofska antropologija? Odgovor tiči v razmerju med antropologijo in metafiziko, kakor ju razume Kant. K metafiziki, ki naj bi preučevala »naravno sposobnost človeka«, sodijo kozmologija, psihologija in teologija. Odgovoriti skušajo na tri temeljna vprašanja, ki človeka najbolj zaposlujejo in tako oznanjajo najbolj notranje bistvo človeškega uma. Ta tri temeljna vprašanja so: kaj zmorem vedeti (kozmozologija), kaj naj storim (psihologija) in kaj smem upati (teologija).

Kant tem trem vprašanjem doda še četrtega: kaj je človek? Nato ugotovi, da je to četrto vprašanje tako temeljno antropološko vprašanje, da je mogoče nanj zvesti prva tri. Potemtakem bi lahko po Kantu le filozofska antropologija utemeljila pravo filozofijo oz. metafiziko. Heidegger reflektira utemeljenost te Kantove trditve.

14 »Temeljno vprašanje *Biti in časa* je vprašanje po smislu biti in ima dve ravni. Gre za pomen besede bit, obenem pa za smisel biti v pomenu, kakršnega najdemo v sintagmi smisel življenja. Heidegger obe ravni združi v času kot horizontu razumevanja biti. Grki so bit razumeli na primer kot prisotnost, prisotnost pa iz sedanjosti, iz čas(ov)nosti biti, namreč biti kot biti človeka, se pravi iz tubiti, iz katere pa se hkrati že razkriva končnost biti kot take in s tem tisti njen smisel, ki je pred vsakršno metafizično konstruirano večnostjo.« (Hribar, 1995, 214)

15 Tudi po redosledu izhajanj Kantovih del je *Kritika čistega uma* njegova prva »Kritika«, izide leta 1781, medtem ko je *Antropologija v pragmatičnem oziru* njegovo predzadnje objavljeno delo, iz leta 1798; izšlo je torej šest let pred Kantovo smrtjo.

Zastavi si osnovno vprašanje: »Kaj spada k filozofski antropologiji? Kaj je sploh antropologija in s čim postane filozofska? Antropologija pomeni: veda o človeku. Zaobsega vse, kar je moč zvedeti glede narave človeka kot telesno-duševnega-duhovnega bitja. V področje antropologije pa ne padejo le lastnosti človeka, ki jih je mogoče ugotavljati kot navzoče, kot te določene *species* za razliko od živali in rastline, temveč tudi njegove skrite dispozicije, razlike karakterja, rase, spola ...« (Heidegger, 1997, 90)

Ni mogoče spregledati, da se Heidegger s to problemsko zastavitvijo vključi v debato o smiselnosti nove filozofske discipline – filozofske antropologije, ki je v nemški filozofiji potekala v 20. letih preteklega stoletja. Čeprav sta tako Heidegger kot Scheler izhajala iz Husserlove filozofije, so bila njuna filozofska izhodišča različna, in sicer se Heidegger ni strinjal s Schelerjevim zavzemanjem za filozofsko antropologijo kot sodobno metafiziko, ampak je hotel, da prvo mesto v filozofiji še naprej pripada ontologiji. Poleg tega Heidegger opozarja, da moramo biti pozorni na to, da različni antropološki pristopi pomenijo različno zastavitev izhodiščnih vprašanj, načinov utemeljevanja in navsezadnje različne predpostavke in končne teze. Če bi vse te zastavitve navezali na problematiko razumevanja človeka in na antropologijo na splošno, potem postane takšna antropologija tako vseobsegajoča, da njeno bistvo postane popolnoma nedoločno. Tako antropologija pravzaprav ni več ime za neko disciplino, ampak ta beseda označuje vse, kar zadeva tako človeka in njegov odnos do samega sebe, kot do celote bivajočega. Antropologija hoče zvedeti vseobsegajočo resnico o človeku, še več, odkriti hoče, kaj resnica sploh je. Za Heideggerja je na to vprašanje težje odgovoriti kot kdajkoli prej, četudi nobena doba doslej ni vedela toliko (raznovrstnega) o človeku kot današnja: »Nobena doba ni vedela manj, kaj človek je, kot današnja. Nobenemu času ni človek postal tako vprašljiv, kot današnjemu.« (Heidegger, 1997, 91)

Vsa širina različnih antropoloških disciplin še ne zadošča za utemeljitev filozofske antropologije kot neke vrste primarne, vrhovne antropologije. Heidegger se ob tem naveže na Maxa Schelerja, ki za Kantom ponovi, da bi lahko vse osrednje probleme filozofije zvedli na vprašanje, kaj je človek in kakšen je njegov položaj v kozmosu, a po drugi strani je Scheler prav tako sprevidel, da so opisi in določila človeka tako različni in tako številni, da jih ni mogoče stlačiti pod neko skupno definicijo. Tako se je Scheler vse bolj posvečal problemu, kako do nje sploh priti. Heidegger ga povzame v naslednjo predpostavko: morda pa temeljni problem filozofske antropologije ni toliko v kompleksnosti določil narave, bistva človeka, kot v bistvu določitev nje same, same filozofske antropologije: s čim postane antropologija sploh filozofska? Ali zadošča, če rečemo, da za razliko od drugih antropoloških disciplin

(socialne, kulturne, fizične antropologije) ni empirična, marveč obča? Kje se preneha empirično in prične obče – ali je to razmejitev sploh mogoče jasno določiti in utemeljiti? Ena od že omenjenih možnosti je ta, da bistvo človeka razlikujemo od rastline in živali in tako napravimo specifično diferenco človeškega bitja, s čimer sta se ukvarjala Max Scheler in Helmuth Plessner. Antropologija pa je lahko filozofska tudi, kadar v središče svoje refleksije postavlja vprašanje o bistvu filozofije, o izhodišču in cilju njenega premišljevanja. Vprašanje po bistvu filozofije pa se spet povrne na vprašanje po bistvu človeka, njegove subjektivitete, kar je spet precej nedoločna zamejitev. Potemtakem je nedoločena sama utemeljenost filozofske antropologije, kritično ugotavlja Heidegger.

Še več, Heidegger radikalizira svoje kritično razmišljanje, ko postavi tezo, da filozofska antropologija ni izrecno utemeljena v bistvu filozofije in da postaja neka- kšno zbirno korito za centralne filozofske probleme. A če že pristanemo na to, da je filozofska antropologija stičišče osrednjih problemov filozofije, to še ne pomeni, da je treba bistvo filozofije zvesti na vprašanje po bistvu človeka. Drugače rečeno, morda pa med bistvom človeka in bistvom filozofije sploh ni enačaja. Morda pa centralni problemi filozofije sploh ne zadevajo človeka ali vsaj ne zgolj človeka. In navsezadnje: kateri so sploh ti centralni problemi filozofije in kje leži ta center – je ta nujno v bistvu človeka? Od razrešitve teh vprašanj je odvisno tudi vprašanje o bistvu filozofske antropologije, njene upravičenosti in vloge.

Heideggru gre za to, da bi filozofsko antropologijo upravičili iz bistva filozofije same, zato po njegovem prepričanju misel, da človek ne more biti središče filozofske antropologije, ker »poleg njega« obstaja še drugo bivajoče, ni teza, ki bi prihajala iz filozofije same. Kaj je torej tisto, kar prihaja iz filozofije same? Ali z drugega zornega kota: še preden začnemo iskati odgovor na vprašanje, kaj človek je, moramo razjasniti, na kakšen način naj filozofija sploh zastavi vprašanje o človeku. In če se povrnemo h Kantovim štirim vprašanjem, je potrebno problematizirati, zakaj je Kant prepričan, da lahko prva tri vprašanja (kaj zmorem vedeti, kaj naj storim, kaj smem upati) navežemo ali celo speljemo na četrto vprašanje: kaj je človek? Ta vprašanja ne razkrivajo nezmožnosti, ampak neki manko človeka. Popolnemu, vsemogočnemu bitju si ne bi bilo treba, celo ne bi bilo mogoče zastavljati takih vprašanj. Človek, ki pa si jih zastavlja, s tem oznanja svojo šibkost in nepopolnost. Glavni razlog, da si človek zastavlja zgornja vprašanja, ugotavlja Heidegger, je ta, da je po svojem najbolj notranjem bistvu končen. Končnost ni nekaj, kar bi bilo človeku pridano, marveč ga najbolj notranje konstituira. Vsa tri vprašanja izhajajo iz končnosti, in to je glavni razlog, da jih je mogoče navezati na četrto vprašanje, kaj je človek, ki je po svojem bistvu končen. Pravzaprav bi

morali vrstni red vprašanj obrniti, saj iz človekove določenosti kot končnega bitja izhajajo ostala tri vprašanja.

Za Heideggra je bistvo filozofije metafizika kot ontologija, ker se zaveda bistvene opredelitve človeka kot končnega bitja in nujnosti refleksije njegovega odnosa do te končnosti, zato je zanj lahko prva filozofska disciplina le ontologija. »Utemeljitev metafizike temelji v vprašanju po končnosti v človeku (sicer) tako, da ta končnost zdaj šele lahko postane problem. Utemeljitev metafizike je razgraditev (analiza) našega, tj. končnega spoznanja na njegove elemente.« (Heidegger, 1997, 97) Filozofska antropologija se po njegovem prepričanju ne bo nikoli mogla upravičiti kot temeljna filozofska disciplina, in sicer prav zato, ker je antropologija, veda o človeku, ne pa metafizika, ki ne izhaja iz človeka, marveč iz časa kot horizonta človekove biti, ki je bistveno končen.

### 3.2 Ernst Cassirer in Martin Heidegger: polemika o bistvu filozofije

Ernst Cassirer in Martin Heidegger sta imela priložnost v živo diskutirati o bistvu filozofije leta 1929, v okviru mednarodnega seminarja na temo »Človeška narava« v Davosu.<sup>16</sup> Na njunem razgovoru Heidegger najprej opozori na zadrego filozofije sredi 19. stoletja, ko naravoslovne, družboslovne in humanistične vede vzamejo pod svoje okrilje vse, kar je mogoče raziskovati in spoznavati. Tedaj si filozofija zastavi vprašanje, kaj ji še preostane kot predmet preučevanja, če je raziskovanje celote bivajočega razdeljeno med znanostmi. Nekateri filozofi so menili, da bi se morala filozofija tudi sama usmeriti k preučevanju znanosti, k raziskovanju njenega pomena, zmožnosti in meja, kot neke vrste filozofija znanosti. V svoji nameri so se naslonili na Kantovo spoznavno teorijo, zlasti na *Kritiko čistega uma*, zato jih zgodovina filozofije uvršča k novokantovcem. Heidegger poudarja, da novokantovstvo uporablja in razume Kantovo filozofijo kot teorijo spoznanja, ki naj pojasni naravo naravoslovnih znanosti. To pa je tisto, s čimer se on sam ne strinja, v prepričanju, da je bilo to za samega Kanta nebitveno: »Kant ni hotel podati teorije naravoslovnih znanosti, ampak je hotel prikazati problematiko metafizike, in sicer ontologije.« (Cassirer, Heidegger, 2006, 150) Kantu narava nikoli ni pomenila zgolj predmet oz. polje matematičnih, naravoslovnih ved, ampak bivajoče kot tako in v celoti.

---

16 V Davosu v Švici je bilo priznано zdravilišče za tuberkulozne bolnike. Leta 1926 je bila dana ideja, da bi bolnikom približali filozofska predavanja, ustanovili naj bi celo mednarodno univerzo. Med letoma 1929 in 1931 so bili organizirani štiri mednarodni seminarji, ki so trajali po tri tedne, in v njih so sodelovali predvsem francoski in nemški intelektualci, skupaj s svojimi najbolj obetavnimi študenti. Leta 1929 sta bila med najbolj znanimi udeleženci ravno Ernst Cassirer in Martin Heidegger, poleg njiju pa še nekaj mlajših, pozneje zelo priznanih filozofov: Emmanuel Levinas, Norbert Elias, Rudolf Carnap, Karl Mannheim, Leo Strauss in Jean Cavailles.

Kant išče teorijo biti nasploh, ne zgolj določenega področja bivajočega, recimo fizičnega ali psihičnega, in gradi splošno ontologijo kot *metaphysico generalis*. Njeno temeljno vprašanje in horizont pa je končnost.

Cassirer pa se naveže tako na Kantovo *Kritiko čistega uma* kot na *Kritiko praktičnega uma*, na etiko in na pojem svobode. Pomen končnosti vidi v povezavi z možnimi oblikami človeške neskončnosti: »Resnic po sebi ali večnih resnic sploh ne more biti, ampak so resnice, če sploh obstajajo, relativne glede na tubit. In zdaj sledi: končno bitje sploh ne more imeti večnih resnic. Za ljudi ni večnih in nujnih resnic. In tu se spet odpre celoten problem. Za Kanta je bil ravno problem: Kako lahko, ne glede na prav tisto končnost, ki jo je Kant sam pokazal, kako lahko kljub temu obstajajo nujne in splošne resnice?« (Cassirer, Heidegger, 2006, 151) Drugače rečeno: kako lahko človek kot končno bitje pride do spoznanj, ki so večna, nujna in splošna? Cassirer meni, da jih je Kant našel v matematiki, pa tudi v etiki: kategorični imperativ, najvišja etična zapoved, se ne ozira na človekovo končnost, omejenost, zmotnost, marveč zahteva prav tisto, kar človeka kot omejeno bitje presega, in ta etična zapoved ima brezčasno veljavo.

Heidegger se ne strinja s to Cassirerjevo tezo, ker sam vidi Kantovo etiko tako, da ta sicer zahteva popolno delovanje v skladu s kategoričnim imperativom, a ravno narava postulata kaže na to, da človek lahko zgolj stremi k tej popolnosti. To postane najbolj razvidno, če odgovorimo na vprašanje, kakšen je zares človek, končen ali neskončen? Res je, da se lahko izrekamo o končnosti ravno zato, ker moramo imeti tudi idejo neskončnosti. Toda iz tega še ne izhaja, da smo neskončna bitja, ampak kaže na to, da zmore naša predstavnost, domišljija, ne le posnemati, ampak tudi ustvarjati, misliti ideje, ne glede na to, da jih ni mogoče upodobiti. To je bila že Kantova ključna teza pri obravnavi sublimnega v *Kritiki razsodne moči* (1790). Le končno bitje potrebuje neskončno, idejo, misel o neskončnem, a zmore jo le v svojem razumevanju sveta, ne pa v ustvarjanju nekega neskončnega bitja. Vse, o čemer človek premišljuje, lahko premišljuje le iz lastne končne pozicije: »Resnica kot resnica sploh lahko obstaja in ima kot resnica sploh pomen, če obstaja tubit. Če tubit ne bi obstajala, potem ne bi bilo resnice, potem ne bi bilo sploh ničesar. Temveč z eksistenco nečesa takega, kot je tubit, šele pride resnica sama do bivanja.« (Cassirer, Heidegger, 2006, 154) Resnico pa je treba izpostaviti v okviru časovnosti tubiti. Slednja razume in čuti svojo časovnost z določenim razpoloženjem, tesnobo. »Le če razumem nič ali tesnobo, imam možnost razumeti bit. Bit je nerazumljiva, če je nerazumljiv nič.« (Cassirer, Heidegger, 2006, 155) Vselej se je torej treba spraševati glede na tubit in njeno končnost, vztraja Heidegger.

Cassirerjev pristop k filozofiji pa je drugačen: izhaja iz filozofije kulture, ki jo je mogoče razumeti šele pod okriljem zgodovine človeštva, ta pa je tako temeljna, da posamezni človek zgolj izhaja iz nje. Vse, kar izkusi, vse svoje bivanje spreminja v formo, s čimer se sam objektivira. S tem oblikovanjem, formiranjem sebe in sveta, vodi končnost v neko drugo dimenzijo, ki jo Cassirer poimenuje »immanentna neskončnost«, in nadaljuje: »Človek sicer ne more preskočiti iz svoje lastne končnosti v neko realno neskončnost, a slednje tudi ne gre gledati le kot na privativno določitev končnosti, v tem smislu, da bi do ideje neskončnosti prišli le z zanikanjem končnosti. Je več kot to: neskončnost je totaliteta, izpolnitev končnosti same. Ali, kot se je hudomušno izrazil Goethe: »Če hočeš korakati v neskončno, pojdi le v končnem na več strani.« S tem, da se končnost izpolni, tj. gre na vse strani, prehaja v neskončnost. To je nasprotje privacije, je popolna izpolnitev končnosti same.« (Cassirer, Heidegger, 2006, 157) Kar zadeva tesnobo, Cassirer sicer pritrjuje, da se mora filozofija truditi, da bi jo človek občutil v kar najmanjši meri, a še bolj pomembno je, da se človek znebi strahu pred vsem posvetnim.

Heidegger kritično osvetli Cassirerjev pristop: njemu gre za iskanje neke celote, za celovito filozofije kulture, ki je totaliteta form oblikujoče zavesti. Tako le zbira forme, ki jih človek oblikuje skozi zgodovino, ki jo razume kot napredujoči proces k vse večjemu samozavedanju, napredku in absolutnemu spoznanju. Za Heideggra pa je temeljno vprašanje, kaj sploh pomeni bit ali, kot se je vprašal Kant, kaj je človek. Ne zadošča, da odgovorimo z neko duhovno zgodovino, z nekim antropološkim sistemom, v katerem bi bilo vse nametano od a do ž. Tako gre Cassirerju za to, nadaljuje Heidegger, da najprej izpostavi simbolne forme (jezik, mite, umetnost, religijo in znanost), da bi potem napravil neko sintezo, kaj naj bi ta oblikovalna sila, ki jo ima človek oz. kar človek je, sploh pomenila. Tako bi res lahko šli v nedogled, ne da bi kam prispeli, oz. bi se premikali vsepovsod, ne da bi se dotaknili bistva samega. Bistveno je najprej razjasniti perspektivo, s katere zastavljamo vprašanje, kaj je človek.

Na prvi pogled se morda zdi, da je Cassirerjev človek isto kot Heideggrova tubit, a nas Heidegger opozori, da temu ni tako. Razlika pride najbolj do izraza pri pojmu svobode. Za Cassirerja je svoboda v odprtosti za vse oblikujoče reprezentacije zavesti, za kraljestvo form. Za Heideggra pa je bistvo svobode »osvoboditev notranje transcendence tubiti«, kar pomeni »postati svoboden za končnost tubiti. Ravno vstopiti v vrženost tubiti, vstopiti v navzkrižje, ki leži v bistvu svobode. Svobode si jaz nisem dal sam, čeprav sem šele preko prostosti lahko jaz sam. (...) Tubit je samolastno temeljno dogajanje, v katerem postane bistveno eksistiranje človeka in s tem vsa problematika eksistence same.« (Cassirer, Heidegger, 2006, 158)

Njegova tubiti ni isto kot zavest pri Cassirerju: ni le duh in ni le življenje, ampak je izvorna enotnost in imanentna struktura naravnosti človeka, ki je telesno bitje, »tako rekoč vkljenjen v telo«, in tako s telesom povezan z bivajočim zunaj sebe, vržen v sredo bivajočega in zgodovine, ki je z vidika končnosti človeške eksistence naključna. Heidegggra zanima bistvo tubiti, kakor se kaže v njeni notranji, končni strukturi. Do te pa ne pridemo tako, da že vnaprej postavimo neki sistem filozofskih disciplin in kulturnih področij ter mu sledimo, nasprotno, tradicionalna oblika filozofije in njena razdelitev na filozofske discipline je zanj celo največja tragična poguba, ki je filozofijo tako razpršila, da ne vidi več notranje, bistvene problematike filozofije. Filozofska disciplina, ki jo zagovarja Cassirer, filozofska antropologija, ima smisel le, če opredelimo človeka kot ekscentrično bitje,<sup>17</sup> ki je odprto ne le do samega sebe, ampak do bivajočega v celoti, kar bi omogočilo, da se oddalji od antropocentričnosti.

Toda tudi Cassirerju se zdi Heideggrova pozicija antropocentrična. Tej se je mogoče izogniti tako, da se trudimo iskati skupni, objektivni človeški svet, v katerem razlika med individui ne bo ukinjena, marveč bodo vsi med seboj povezani, najprej prek jezika. Vsakdo govori svoj jezik, jeziki so med seboj neprevedljivi, pa vendar se razumemo prav prek jezika, ki je nekaj takega kot enotnost neskončno različnih načinov govora. To je za Cassirerja ključno, zato izhaja iz objektivnosti simbolnih form, ki so naša skupna tla, svet objektivnega duha. »In mislim, da ni druge poti od tubiti do tubiti kot skozi ta svet form. Obstaja to dejstvo. Če ne bi bilo tega, potem ne bi vedel, kako bi lahko obstajalo nekaj takega kot medsebojno razumevanje.« (Cassirer, Heidegger, 2006, 160)

Zanimivo je, da se tudi Cassirer sklicuje na Kanta, a v njegovi filozofiji se mu kaže kot bistveno nekaj drugega, namreč Kantov kopernikanski obrat, po katerem se ne ravna naše spoznanje po predmetu, ampak predmet po našem spoznanju: subjektiviteta je pogoj možnosti objektivitete. Tako ne obstaja več ena in edina struktura biti, ampak popolnoma različne strukture biti, s svojimi apriornimi predpostavkami. Kant pokaže, da vsaka nova vrsta forme pomeni tudi nov svet predmetnega in biti, ki izhaja iz mnogoterosti funkcionalnih določitev in pomenov, za razliko od biti, kakor jo je zahtevala stara, dogmatična, substancialna metafizika.

Če so razlike prevelike, je težko ali nemogoče najti skupno stališče. Če izhajamo iz Cassirerjeve interpretacije Kanta, ni v tem nič slabega. Heidegger bi si najbrž želel več enotnosti, kajti njegova zadnja replika je, da je problem ravno v tej mnogoterosti in zato razdrobljenosti biti. Pridobiti moramo spet neka trdna tla, da bi to notranjo

---

17 Gre tudi za aluzijo na besedilo Maxa Schelerja: Človek kot ekscentrik življenja.

mnogoterost zgolj načinov biti, ne pa biti same, razumeli iz neke ideje biti. Kaj bit sploh je? Vprašanje po smislu biti je za Heideggra osrednje filozofsko vprašanje. A najprej si je treba prizadevati, da bi določili horizont, iz katerega je vprašanje po smislu biti sploh mogoče zastaviti. »Bistvo filozofije kot neke končne človeške zadeve je, da je omejena na končnost človeka ...« (Cassirer, Heidegger, 2006, 162)

Težko je na kratko skleniti, komu je dala prihodnost filozofije bolj prav, če je takšno tehtanje sploh smiselno. Heideggrovi filozofiji so najbolj škodovala zgodovinske okoliščine, njegova vpetost v nacizem, ki po mnenju nekaterih analitikov ni bila naključna in nepovezana z njegovo filozofijo. Cassirer je kot judovski filozof zapustil Nemčijo leta 1933 in si po letu 1941, ko je zaživel v Združenih državah Amerike, utrl pot v univerzitetne kroge in doživel velik razmah s filozofijo kulture, kar je vplivalo tudi na njegovo poznejše priznanje v Evropi. Imel je velik vpliv na razvoj kulturnih študij. V Nemčiji je pripadal marburški šoli novokantovcev, skupaj s starejšima kolegoma Hermannom Cohenom (1842–1918) in Paulom Natorpom (1854–1924), povezan pa je bil tudi z Rudolfom Carnapom (1891–1970), predstavnikom logičnega pozitivizma in dunajskega krožka, ki je svoje znanje prav tako prenesel na ameriške univerze. Oba sta prispevala k tamkajšnjemu razvoju analitične filozofije. K prepoznanju Heideggrove filozofije na ameriških tleh pa je veliko prispevala njegova učenka in prijateljica Hannah Arendt (1906–1975), prav tako judovska emigrantka.

### 3.3 Samoutemeljitev subjekta v Kantovi etiki

V *Kritiki praktičnega uma* (1788) Kant utemelji etičnost subjekta. Njegova etika temelji na samoutemeljitvi subjekta, in četudi je etika disciplina, ki preučuje odnos do drugega, pri Kantu ta drugi subjekt, na katerega se prvi obrača, v bistvu ni predmet razprave, oz. je le toliko, kolikor je potreben za utemeljitev etične pozicije prvega subjekta. Pri tem izhaja iz vprašanja, ali smemo etiko utemeljevati na občutku sreče in lastnega zadovoljstva: odgovor bo odklonilen. Delovanja, ki je usmerjeno k dobremu, ne sme voditi načelo samoljubja ali osebne srečnosti. Zavrne celo vsakršen čustveni vzgib pri izpolnjevanju etičnih zapovedi. »Zavest umnega bitja o prijetnosti življenja, ki nenehno spremlja vse njegovo bivanje, je srečnost, načelo postaviti si srečnost za najvišji določitveni razlog lastne volje pa je načelo samoljubja.« (Kant, 2003, 24)

Iskanje lastne sreče po Kantu ne more biti vodilni motiv etičnega delovanja, ker je pri tem v ospredju odnos subjekta do svojih lastnih občutkov ugodja ali neugodja, pri čemer ga ne vodi um, ampak čuti, ki so manjvredni, subjektivni, empirični, celo



patološki. Človekovo delovanje bo etično le tedaj, ko bo izhajalo izključno iz zapovedi čistega uma, se pravi, ko se ta ne bo ravnal po nobenem občutku prijetnega ali neprijetnega. Tu je Kant nadvse radikalen: celo najmanjša primes nagibov ali čustev izničuje moč uma. Slednji mora določati voljo povsem neposredno, da bi res lahko bil zakonodajen, oz. apriorni nosilec etičnih zapovedi.

Kant sicer ne zavrača človeškega hrepenenja po sreči. Vsako umno bitje neizogibno hrepeni po sreči, ker je končno. Zato ni samozadostno in popolno, ampak je vir nikoli povsem potešenih potreb in želja. Potrebe pa se nanašajo ravno na občutje ugodja ali neugodja, saj je od njihove pojavitve in potešitve odvisno, ali bomo zadovoljni s svojim stanjem ali ne. Človekova srečnost je torej sorazmerna z zadovoljitvijo subjektivnih stanj. Ugodje in neugodje, ki sta subjektivni stanji, nikoli nista splošne narave. Načelo samoljubja ali osebne srečnosti ne more nikoli postati praktični zakon oz. kategorični imperativ, ker izhaja iz subjektivnih, naključnih in empiričnih pogojev. To pomeni, da ne more biti nujno veljavno za vse, ampak le za tistega, ki presoja o svoji lastni sreči. Kantova zahteva je, da mora biti praktični zakon oz. kategorični imperativ absolutno objektivna nujnost in mora biti spoznan s pomočjo uma a priori in ne s pomočjo izkustva. Tako zahteva racionalistično, razsvetljensko držo, ki se utemeljuje zgolj na umu.

Temeljni zakon čistega praktičnega uma ali imperativ, ki se glasi: »Deluj tako, da lahko velja maksima tvoje volje vselej hkrati kot načelo obče zakonodaje.« (Kant, 2003, 33), je kategoričen, ker je brezpogojen, kar pomeni, da je treba ravnati v skladu z njim in nič drugače, obenem pa je aprioren, ker je v njem volja neodvisna od empiričnih pogojev in je zato čista volja, ki jo določa zgolj gola forma zakona. Volja je tako absolutno in neposredno objektivno določena, se pravi s samim praktičnim zakonom, ne pa s katerim od njenih subjektivnih pogojev (z ugodjem, neugodjem, željami, hrepenenjem, ljubeznijo, samoljubjem).

Ali obstaja možnost, da bi maksime, ki so zgolj subjektivna praktična načela, ker se nanašajo le na posamezno, subjektivno voljo, pretvorili v praktične zakone, ki bodo objektivni in obči, se pravi, da se bodo obračali na vsakogar izmed nas? To je mogoče le, če se volja odreče vsakršnemu predmetu, nagibu ali čustvu, ki bi usmerjali njeno delovanje. Pri tem se soočimo z naslednjim problemom: glede na to, da vsako dejanje lahko vršimo le v čutnem, izkustvenem svetu, se zastavlja vprašanje, kako naj vemo, kdaj bo neko naše dejanje zares sledilo kategoričnemu imperativu, saj je v tej zapovedi volja določena povsem abstraktno (forma maksime kot predstava občega zakona), se pravi neodvisno od vsega empiričnega. Ali je takšni zapovedi sploh mogoče slediti? Za to je potrebna praktična razsodna moč, odgovarja Kant. Vendar bo ta lahko razsojala o dobrem in zlem le, če jo bo vodila

moralna zavest, ki pa jo mora Kant v ta namen šele predpostaviti. To pomeni, da je prehod iz subjektivnega stanja duha k praktični razsodni moči mogoč le tako, da je objektivno a priori določujoče za subjektivno, se pravi čisti um, dobro na sebi, svoboda kot taka, in le na tej objektivni podlagi je volja določena neposredno, brez empiričnih primesi: potreb, želja, čustev in interesov. Kant je tako primoran a priori predpostaviti moralno zavest vsakogar izmed nas, saj le tako lahko utemelji njeno univerzalnost in izključi vsakršno možnost, da bi kot etično opredelil tisto ravnanje, ki ga motivirajo čustva ali naše hrepenenje po sreči. Čustva so resda splošna, kajti vsak človek je čustven in si želi biti srečen, vendar pa ta lastnost ni obča, ker ta splošna čustva nimajo enega in istega objekta, saj si vsakdo srečo zamišlja po svoje. Empirični določitveni razlogi niso primerni za nobeno občo zakonodajo prav zato, ker v izkustvu vsakdo izhaja iz lastnih nagnjenj. »Edino gola zakonodajna forma maksime je zadostni določitveni razlog volje.« (Kant, 2003, 30) Drugače rečeno, le um je sposoben abstrahirati vsako materialno vsebino (čustva, nagnjenja, želje) od posamične volje, in tisto, kar ostane kot obča, gola forma moralnega delovanja, oz. tisto, kar v najvišjem smislu določa človeško bitje, je svoboda. Človek ima moralno zavest zgolj zato, ker je svoboden, se pravi, da ima možnost izbire in odločanja o dobrem in zlem. Le svoboda oz. svobodna volja kot obči atribut človeške eksistence je lahko pogoj možnosti praktičnega zakona oz. človeške etičnosti.

Kant a priori predpostavi moralno zavest, vendar to, paradoksalno, stori na podlagi empiričnega argumenta, ko zatrdi, da je vsak človek, celo »najbolj navadna pamet« sposobna razločiti subjektivno maksimo od objektivnega praktičnega zakona. Moralne zavesti se neposredno zavemo prek moralnega zakona v nas, moralnega zakona pa skozi moralno zavest, kar kaže na krožni argument. Moralni zakon je lahko zgolj formalen, zgolj gola forma zakona, kajti če bi, nasprotno, izhajal iz izkustva, bi po Kantovem prepričanju takoj podlegel subjektivnosti, se pravi čustvom in posestniškim interesom (ne)prijetnega. Svobode, bistva moralne zavesti, se ni mogoče zavedati neposredno, ker je kot ideja čista abstrakcija, ampak le skozi neposrednost moralnega zakona, ki nas napotuje k dobremu delovanju, k praksi. Moralni zakon pa je kot čista, gola forma zakona spet zgolj izpostavitev svobode, a že na omejevalen način, zato da nihče od nas ne bi po krivici ogrožal drugega človeka.

Iz povsem istih razlogov tudi dobrega in zlega ne sme pogojevati noben empirični razlog, zato Kant predpostavi, da je moralna zavest tista, ki a priori določa, kaj je dobro in kaj je zlo. Zato je etično dobro pojem, ki je v odnosu do vsakega konkretnega, izkustvenega dejanja nadčuten oz. predizkustven. Tako v čutnem, izkustvenem svetu spet ni ničesar, kar bi dobremu ustrezalo in mu bilo enakovredno. Izpolnjevanje, izvrševanje obče zapovedi ne bo nikdar dovršeno, ker se človek lahko

etični popolnosti (čistemu nrvnemu/etičnemu zakonu) le v neskončnost približuje. Kant verjame v neskončni progres človekovih maksim in v nespremenljivo stalnost njihovega napredovanja, se pravi, da kot pravi razsvetljenec verjame v nenehno izboljševanje človekove etičnosti. Svoboda je v omejitvi, v disciplini, tako da je ne gre zamenjevati z razpuščenostjo kot popolno sprostitev vseh nagnjenj. Svoboda upravičuje zgolj dobra dejanja, storjena z moralnim nagibom ali gonilom. Spoštovanje moralnega zakona je zavest o tem, da se mu volja svobodno podredi. Dejanje, ki ga vrši svobodna volja v moralne namene, je dolžnost, ki je nekakšna notranja, a intelektualna prisila. Dolžnost zavrača našo koristoljubnost ali naše samoljubje, zato nam moralno delovanje bolj kot ugodje prinaša neugodje. Toda izvrševanje dejanj iz dolžnosti, to je tedaj, ko zatremo svoja subjektivna nagnjenja, nas tudi povzdigne in potrdi v naši svobodi kot prostovoljni omejitvi naših patoloških nagnjenj. Moralno delovanje ima pridih vzvišenosti ali sublimnosti.

Pojem dolžnosti zahteva torej od dejanja, objektivno, da se ujema z zakonom, od maksime dejanja, subjektivno, pa spoštovanje do zakona kot edini način določitve volje z zakonom. In na tem temelji razlika med zavestjo, da smo ravnali v skladu z dolžnostjo in iz dolžnosti (aus Pflicht), se pravi, zaradi spoštovanja do zakona, pri čemer je prvo (legalnost) možno tudi, če bi bili določitveni razlogi volje zgolj nagnjenja, drugo (moralnost), moralno vrednost, pa lahko umestimo le v to, da je opravljeno dejanje iz dolžnosti, se pravi, zgolj zavoljo zakona. (Kant, 2003, 81)

Načelo vseh maksim je sicer subjektivno, a zaradi tega zares pristno moralno delovanje še ne sme potekati iz ljubezni in naklonjenosti do tega, kar naj bi moralna dejanja proizvedla, ampak izključno iz dolžnosti. Zato ni na mestu, če rečemo, da smo ali bomo neko dejanje izpeljali zato, ker nam je všeč, ampak v moralno sfero sodi le primoranje in zavezujočnost ter na tem temelječa dolžnost. »Dostojanstvo dolžnosti nima ničesar opraviti z uživanjem življenja«, kajti v moralnem življenju dolžnost sledi svobodi uma, v fizičnem življenju pa užitek služi nareku potreb čutov in želja čustev.

Moralni zakon je svet (nedotakljiv). Človek je sicer dovolj nesvet, vendar pa mu mora biti sveto človeštvo v njegovi osebi. V vsem stvarstvu je mogoče vse, kar hočemo in nad čemer imamo kaj moči, uporabiti tudi zgolj kot sredstvo, le človek, z njim pa vsako umno bitje, je smoter sam na sebi. Je namreč zaradi avtonomije svoje svobode subjekt moralnega zakona, ki je svet. (Kant, 2003, 86)

Drugega subjekta torej nikoli ne smemo uporabljati zgolj kot sredstvo.

Čeprav mora biti določitveni razlog delovanja volje objektivni, nam mora tudi subjektivno zadoščati, drugače bomo praktični zakon ali kategorični imperativ

izvrševali brezdušno in brezosebno. Kant nekako zahteva, da smo pri moralnem delovanju zadovoljni, ne da bi delovali zaradi ugodja samega. Kategorični imperativ, oz. zapoved o brezpogojnem moralnem delovanju, izniči naša subjektivna nagnjenja, še posebej prevzetnost. Kljub temu na to zapoved ne gre gledati povsem negativno, saj na pozitiven način ustoliči svobodo ter dobro, in zaradi tega je praktični ali moralni zakon za nas predmet spoštovanja. Kot so moralna zavest, svoboda in dobro določeni a priori, se pravi zgolj na podlagi uma, ne pa na čutni, empirični ali izkustveni ravni, tako bo tudi spoštovanje mogoče spoznati a priori. Spoštovanje bo edini občutek, ki ga spoznamo popolnoma a priori in je za to obče veljaven in nujen, njegov razlog (obstoja) pa ni emocionalne narave, ampak izključno umske ali intelektualne.

Glede na to, da moramo pri moralnem delovanju v celoti izključiti samoljubje in prevzetnost, nas moralni zakon ponižuje, ko zavrača vsak naš subjektivni nagib ali interes za delovanje. Toda prav to, kar nas ponižuje v našem subjektivnem samozavedanju, se pravi objektivna zapoved moralnega zakona, nam obenem samo na sebi vzbuja spoštovanje. Človek se zave objektivnega moralnega zakona oz. kategoričnega imperativa prav preko spoštovanja, saj je spoštovanje občutek. Da pa ne bi padli na emocionalno raven, Kant vztraja pri tem, da je spoštovanje edini občutek, ki ni proizveden patološko, se pravi subjektivno-emocionalno, ampak praktično, se pravi, da je njegov vzrok izključno v čistem praktičnem umu. Zato je spoštovanje edini pravi moralni občutek.

Spoštovanje meri vselej le na osebe, nikoli na stvari. Stvari lahko zbudijo v nas nagnjenje, če gre za živali (npr. konje, pse itn.), nemara celo ljubezen ali strah, kot, denimo, morje, vulkan, roparica, a nikoli spoštovanja. Temu občutku se že bolj približa občudovanje, ki je kot afekt, kot osuplost lahko usmerjeno tudi k stvarim. (Kant, 2003, 76)

Nasprotno je človek lahko predmet vseh naštetih čustev, torej tudi spoštovanja, a ne vselej. Pogum, moč in oblast nam lahko vlivajo občudovanje, a to še ne zadošča za spoštovanje. Spoštujemo predvsem poštenost drugega, čeprav ne vedno radi. Noben človek (torej tudi mi sami ne), ni nikoli dober do tolikšne mere, da mu drugi, ki z nekim poštenim dejanjem ponazarja moralni zakon, ne bi mogel biti za zgled. Toda takšno dejanje v njem vedno izničuje ponos, če ni že sam storil podobnega hvalevrednega dejanja, ali celo zavist, ali pa hoče njegovo moralno delovanje celo razvrednotiti, popačiti, prikrojiti svojemu prizadetemu ponosu. Skratka, drugega zelo neradi spoštujemo, iščemo kakršno koli napako v njegovem ravnanju, a le zato, da se mi ne bi počutili manjvredne v odnosu do njegovega dejanja/delovanja oz. osebe. Toda Kant poudarja, da spoštovanja ni

mogoče hoté preprečiti: tudi če spoštovanja ne izkažemo navzven, ga občutimo navznoter, kot nehoteno priznanje drugega ali kot občutek krivde, ker nismo ravnali prav.

Podoben je tudi naš odnos do moralnega zakona, zlasti do brezpogojnega, kategoričnega imperativa. Čeprav se ves blešči v slovesni veličastnosti, bi ga raje ne spoštovali in se torej ne držali njegove zapovedi. Lažje nam je delati v lastno korist. Toda manj ko ga spoštujemo, bolj se počutimo ničvredne, in obratno, bolj ko ga spoštujemo, manj neugodja sproža v nas. Tako je spoštovanje edino moralno gonilo v nas. Ponižanje čutnih, patoloških, emocionalnih nagibov pomeni povzdignjenje moralnega in intelektualnega nagiba, spoštovanja. Spoštovanje je vir neugodja, če ne služimo moralnemu zakonu, a je po svojem izvoru pozitiven občutek, ker sledi izpolnjevanju dobrega, v duhu moralnega zakona. Ker pa je določen a priori, neposredno iz uma samega, spoštovanja ni mogoče prišteti ne k zadovoljstvu ne k bolečini. Lahko je torej vir neugodja ali neugodja, sam pa ni ne eno ne drugo.

*V Dialektiki čistega praktičnega uma, drugem delu Kritike praktičnega uma, Kant nekoliko omili svojo ostrino do srečnosti v moralnem delovanju. Krepost je vrhovni pogoj vsega moralnega delovanja in je v tem smislu pogoj tudi našega prizadevanja za srečnost. A da bi dosegli najvišjo stopnjo dobrega, se pravi najvišje dobro, mora biti dobro ne le vrhovno dobro, marveč tudi celotno, dovršeno ali popolno, zato pa potrebuje še drugi element, to pa bo srečnost. Ker pa ta povezava ni izpeljana iz izkustva, saj iz izkušenj vemo, da se lahko nekdo počuti srečnega tudi tedaj, ko ne deluje z moralnim smotrom, pa tudi, da tisti, ki je moralen, pogosto sploh ni srečen, ali pa ga njegovo moralno dostojanstvo celo pahne v nesrečo, zavoljo vsega tega Kant zahteva, da povezavo kreposti in srečnosti spoznamo kot nujno a priori, torej praktično v teoretičnem smislu, ne pa empirično.*

*V prvi antinomiji praktičnega uma, kjer si nasproti stojita teza, da človek kot bitje v čutnem svetu sledi naravni, nujni vzročnosti, in antiteza, da človek kot moralno, svobodno bitje sledi inteligibilni, umni vzročnosti, Kant postulira svobodo. Antinomijo je po Kantu mogoče odpraviti le, če človeškega bitja ne obravnavamo le kot pojav/fenomen, ki sledi izključno naravni kavzalnosti/vzročnosti, ampak obenem tudi kot čisto inteligenco/noumen, ki sledi drugačni, inteligibilni kavzalnosti. Če upoštevamo prvi vidik, potem je z vidika naravne kavzalnosti mogoče povezati krepost in srečnost na naraven in nujen način: kolikor smo naravna bitja, moramo slediti naravnemu zakonu, po katerem naša volja kot učinek sledi nekemu vzroku, pri čemer naj bi iz te naravne navezave izhajalo, da bo človek srečen, če bo kreposten oz. če bo*

*moralno deloval, se pravi, da bo srečnost posledica kreposti, ta pa njen vzrok. Ker pa sta krepost in srečnost moralni kategoriji, Kant predpostavi še inteligibilno vzročnost, ki precej omili naravno vzročnost. Tako je naravno in nujno povezavo med krepostjo in srečnostjo mogoče zgolj misliti kot možno: možno je, da bo človek v moralnem delovanju srečen, ni pa nujno, da bo tako. Če pa vendarle bo srečen, bo to nujno posledica krepostnega prizadevanja.*

*Po tej poti Kant postulira svobodo kot polje možnega, kot polje inteligibilne kavzalnosti, s čimer smo kot bitja v svetu vsaj delno neodvisni od naravnega, slepo nujnega čutnega sveta. Postulat ni teoretična dogma, ampak predpostavka, nujna s praktičnega oz. moralnega gledišča. Te predpostavke ni mogoče dokazati oz. spoznati v čutnem svetu, marveč lahko zgolj na spekulativni, umni ali idejni ravni predpostavimo, da obstaja.*

*Z vidika srečnosti je pomembna še tretja antinomija praktičnega uma, ki po drugi, ki postulira nesmrtnost duše, postulira božje bivanje. Tretja antinomija je celo v neposredni povezavi s srečnostjo, kajti Kant predpostavi božje bivanje rekoč, da mora moralni zakon nesebično poskrbeti tudi za drugi element najvišje dobrega, za srečnost. Dobri in srečni pa bomo le, če bomo verjeli v Boga. »Srečnost je stanje umnega bitja v svetu, ki mu gre v celoti njegove eksistence vse tako, kakor želi in hoče.« (Kant, 2003, 121) Da bi to dosegel, se morata v človeškem bitju njegova naravna in moralna določenost povsem ujemati. Moralni zakon se nanaša na človeka zgolj kot na svobodno, umno, moralno bitje. Človek pa je obenem del naravnega sveta, v katerem zadovoljuje svoje potrebe, kar pripomore k njegovi srečnosti. Kako torej povezati človeka na eni strani kot umno, moralno, svobodno bitje in na drugi strani kot naravno bitje potreb in srečnosti? Zamisliti si je treba vrhovni vzrok narave, ki pa bo vzrok ne le naravne kavzalnosti, ampak tudi moralne, saj si le preko te lahko predstavljamo silo, ki bo delovala na našo voljo kot temeljno moralno silo delovanja.*

*Najvišje dobro na svetu je torej možno le, kolikor privzamemo vrhovni vzrok narave, ki ima kavzalnost, ustrezajočo moralni naravnosti. Bitje, ki je sposobno za dejanja glede na predstavo o zakonih, pa je inteligenca (umno bitje), kavzalnost takega bitja glede na to predstavo zakonov pa je njegova volja. Torej je vrhovni vzrok narave, kolikor ga je treba predpostaviti za najvišje dobro, bitje, ki je z razumom in voljo vzrok (torej Stvarnik) narave, se pravi, Bog. Torej je postulat o možnosti najvišjega izpeljanega dobrega (najboljšega sveta) hkrati postulat o dejanskosti nekega najvišjega izvirnega dobrega, namreč postulat o existenci Boga ... Moralno nujno je, da privzamemo bivanje Boga. (Kant, 2003, 121–122)*

Vendar je ta moralna nujnost zgolj subjektivna, kajti človek lahko ima potrebo po Bogu ali pa ne. Zato ne gre za objektivno nujnost, ki bi izrekala dolžnost: nismo torej dolžni ali primorani verovati v Boga. Ne more biti namreč dolžnost nekaj, poudarja Kant, česar eksistenco lahko predpostavimo zgolj na ravni spekulativnega uma. V razmerju do tega uma, ki je zgolj idejen in teoretičen, je božje bivanje hipoteza. Če pa eksistenco boga obravnavamo kot potrebo s praktičnega gledišča, se lahko imenuje vera. Kant ima afirmativen odnos do krščanstva, ker je prepričan, da na najbolj ustrezen način podaja nauk o najvišjem dobrem. Za krščanstvo je moralni zakon svet, nedotakljiv in neizprosno ter terja sveto krepost od človeškega bitja. Najsi je človeška krepost še tako visoka, je svetost (Boga), ki jo terja krščanski moralni zakon, nedosegljiva. Človeku kot ustvarjenemu bitju po božji podobi omogoča le napredovanje v neskončnost. Že postulat o nesmrtnosti duše pa vliiva upanje, Kant pravi celo upravičeno upanje, da se bo človeško trajanje nadaljevalo v neskončnosti. Ne sicer več življenje, a vendarle trajanje.

Že pri obravnavi prvega postulata o svobodi Kant poudari, da ni nemogoče, da bo človek zavoljo izvrševanja moralnega zakona, oz. krepostnega vedenja tudi srečen. Ni nemogoče, a še zdaleč torej ne nujno, se pravi, da med moralnim zakonom in srečnostjo ni takšne objektivne povezave, da bi obljubljal srečo. Ta manko pa dopolni krščanski nauk z upanjem na kraljestvo Božje, v katerem naj bi se s pomočjo svetega Stvarnika krepost in sreča združili v harmoniji. Imenuje se blaženost, ki je dosegljiva le v večnosti. Religija je spoznanje vseh dolžnosti kot Božjih zapovedi, kot zapovedi najvišjega Bitja, ker se lahko le od moralno popolne (svete in dobrotljive), hkrati pa tudi vseмогоčne volje nadejamo najvišjega dobrega. To najvišje dobro smo dolžni zastaviti neodvisno od Boga, zato njegovih zapovedi ne gre obravnavati kot predpise tuje volje, in s tem bolj ali manj poljubne, marveč kot bistvene zakone vsake svobodne volje same na sebi. Toda le, če verujemo v Boga kot popolnega bitja, lahko upamo, da se bomo približali svetosti oz. moralni popolnosti. Ker pa moralni zakon zahteva delovanje iz dolžnosti, gonilo našega moralnega delovanja ne sme biti strah ali upanje, ki po Kantu uničita, če postaneta načeli, vso moralno vrednost dejanj. Zato določitevni razlog volje v moralnem delovanju ne sme biti moja lastna srečnost, pač pa dolžnost, ki izhaja iz moralnega zakona in spoštovanje do njega. »Zato tudi morala pravzaprav ni nauk, kako lahko postanemo srečni, ampak kako moramo postati vredni srečnosti. Le takrat, kadar se pridruži religija, nastopi tudi upanje, da bomo srečnosti nekoč deležni v tisti meri, v kateri smo si prizadevali, da bi je ne bili ne vredni.« (Kant, 2003, 126)

Po Kantu je nekdo vreden, da ima/prejme neko stvar ali ima pravico do nekega stanja le, če se to sprejetje ali stanje ujema z najvišjim dobrim. To pa obenem pomeni,

da je vsa človekova vrednost odvisna od moralnega delovanja, od tega pa vse ostalo, začeni s srečnostjo. »Iz tega pa sledi, da ne smemo morale na sebi nikoli obravnavati kot nauka o srečnosti, se pravi, kot napotila, kako postati deležen srečnosti, saj ima opraviti le z umnim pogojem (*conditio sine qua non*) srečnosti, ne pa s sredstvom, da bi jo pridobili.« (Kant, 2003, 126)

### 3.4 Emmanuel Levinas in Martin Heidegger: *Smrt in čas proti Biti in času*

Emmanuela Levinasa (1906–1995), francoskega filozofa judovskega rodu, rojenega v Litvi, je močno pritegnila Husserlova fenomenologija,<sup>18</sup> predvsem pa Heideggrova filozofija, vendar se je postopoma oddaljil od eksistencialne ontologije tubiti in izpostavil pomen etike ter odnos do drugega. Poglejmo si odnos med Heideggrom in Levinasom še nekoliko поблиže: Heidegger je bil prepričan, da nas temeljna razpoloženja eksistence oz. eksistenciali (skrb, tesnoba, vest, odgovornost, krivda ...) ne le psihološko, temveč predvsem ontološko zavezujejo. To pomeni, da s prihodom na svet tubit nemudoma postane bit-za-smrt, drugače rečeno, brž ko se rodim, sem že na poti k smrti: prav odnos do končnosti lastnega življenja in smrti me konstituira kot človeka. Zaradi svoje ranljivosti in umrljivosti se eksistirajoči dojema skozi skrb (zase). Šele na podlagi tega procesa samozavedanja lahko zavzame skrben odnos do drugega.

Levinas pa etiko postavlja pred ontologijo. Kritiko Heideggrova najbolj temeljito predstavi v knjigi *Smrt in čas* (1992), ki aludira na Heideggrovo glavno delo *Bit in čas*. Levinas namreč za razliko od Heideggrova ne izhaja iz biti, marveč iz smrti. In to ne iz lastne smrti, temveč iz smrti drugega. Odgovornost do drugega, katere izvor utemeljuje v smrtnosti bližnjega, je po Levinasu pred skrbjo za lastno bit. Drugače rečeno, odgovornost do/za drugega mora imeti prednost pred skrbjo za lastno bit. Ta prednost pa ne pomeni nič drugega kot prednost etike pred ontologijo.<sup>19</sup>

Iz etične razsežnosti Levinasovih razmišljanj izhaja tudi njegovo razumevanje časa. Pri Heideggroju je čas horizont biti, pri čemer je treba bit razumeti le iz časa oziroma končnosti (smrtnosti) tubiti, pri Levinasu pa čas pomeni časenje

18 V študijskem letu 1928–1929 je Levinas v Freiburgu im Breisgau poslušal Husserlova predavanja (dva semestra), en semester pa tudi Martina Heideggrova. Njegovo prvo objavljeno delo, priredba doktorske disertacije, je bilo *Théorie de l'intuition dans la phénoménologie de Husserl* (1930); v francoščino je tudi prevedel Husserlove *Kartezijanske meditacije*.

19 Levinasova radikalna etična drža, ki se kaže v zahtevi po popolni, brezpogojni odgovornosti do drugega ima tudi temnejšo hrbtno stran, ki je v tem, da je za drugega ta odgovornost lahko nadležna in odvečna, tudi če je smiselna in utemeljena (na primer v odnosih med starši in otroki).



neskončnega v meni, zato ga moramo misliti neodvisno od smrti kot čistega ničā. Soočamo se torej z levinasovskim obratom Heideggrovega mišljenja biti, časa in smrti. Smrt moramo misliti iz odnosa do (neskončnega) časa, ne pa čas kot končen horizont glede na smrt kot enkratno, zaključeno dejanje. Za Heideggra je razmerje s smrtjo izkustvo ničā v času. Pri Levinasu pa na smrt ni mogoče gledati preprosto kot na čisti nič, marveč si je treba zastaviti vprašanje: ali je to, kar se razpre s smrtjo, nič ali neznano? To vprašanje po smislu smrti je zanj že način, s katerim tubit vstopa v razmerje z onkraj biti. Smrt ni le izničenje, ni le naraven odhod, slovo, ampak odpira tudi vprašanje, kaj se zgodi s smrtjo in po njej. Toda smrt je brez odgovora. Če bi nanjo gledali le kot na konec biti-v-svetu, kot izničenje, potem bi smrt zgubila vso enigmatičnost. Toda smrt je enigmatična. Heideggrovo pojmovanje časa kot način biti končne biti, njegova redukcija smrti in časa na ontološko dilemo bit-nič, je za Levinasa le obrnjeni dogmatizem glede na dogmo o nesmrtnosti duše.

Po Heideggru čas izvorno pomeni način biti smrtne biti. Merjeni čas, čas ure, torej ni izvorni čas. Čas v izvornem pomenu je soočanje s smrtjo in njeno bližanje, je bivanje smrtnika glede na končno prihodnost. Smrt ni le konec trajanja dni in noči, temveč je vedno odprta možnost. Tesnoba ni toliko strah pred koncem življenja, kot zavedanje dejstva, da človek biva tako, da gre proti koncu. Smrt torej ni le dogodek, ki določa poslednji trenutek človeka, temveč predvsem to, kar je značilno za sam način, na katerem človek biva. Od tod pojem biti-za-smrt, ki pomeni biti z ozirom na možnost ne-biti-več tu. Kaj pomeni razmerje do takšne možnosti? Gre za to, da vzdržimo to možnost kot možnost, se pravi, da je sami ne pretvarjamo v samomorilno realnost. Pri Heideggru torej vsa struktura časa temelji na razmerju do lastne smrti.

Na tej točki Levinas zastavi radikalno vprašanje: ali se etično vprašanje o moji odgovornosti za drugega človeka ne povzpne nad ontološko vprašanje o moji lastni biti? Če je na to vprašanje mogoče odgovoriti pozitivno, potem je možna tudi interpretacija časa, ki bo drugačna od Heideggrove projekcije človeka proti končni prihodnosti in njegove opredelitve časovnosti na podlagi razmerja z ničem. V podkrepitev svoje kritične teze Levinas preuči tiste vidike v zgodovini filozofije, s katerih so bili izpričani pomeni časa, ki jih ontologiji ni uspelo zaobjeti, ki pa, nasprotno, lahko ontologijo postavijo pod vprašaj. Pri tem najprej izpostavi filozofijo Ernsta Blocha (1885–1977), ki postavlja takšno časovnost, ki zadobiva svoj smisel iz onkraj ničā, a ne skozi religijo, ampak marksistično idejo napredka. Po Blochu je čas čisto upanje: upanje na dovršen svet, upanje na emancipacijo, ko človek in njegovo delo ne bosta več blago. Upanje gleda naprej, v prihodnost, a ne kot na nekaj nujnega, ampak v smislu utopije. Čas pri Blochu ni več projekcija biti proti

njenemu koncu, ni več čas, mišljen na podlagi smrti. Blochova ontologija ima torej etično strukturo. Levinas želi, da bi si zapomnili Blochovo drznost, ki je v tem, da čustvenosti, v kateri se smrt naznanja, ne interpretira kot tesnobo zaradi človekove lastne biti. Nasprotno, trdi, da tesnoba pred smrtjo izvira iz dejstva, da se bojimo, da bomo umrli, ne da bi dokončali svoje delo. V vsakem življenju so porazi, človekov način bivanja v nedokončanem svetu pa je melanholija. Slednja torej ne izvira iz tesnobe. Ravno obratno, tesnoba pred smrtjo je modaliteta melanholije spričo nedovršenosti sveta. Strah pred smrtjo je strah pred tem, da bi za seboj pustili nedokončano delo, in torej strah, da sploh nismo zares živeli.

Levinas sklene, da ni moja ne-bit tista, ki bi mi vzbujala tesnobo, marveč ne-bit ljubljene osebe, ki jo ljubim bolj kot svojo bit. Ljubezen do drugega je tudi čustvo ob možni smrti drugega, in ta ljubezen je močnejša od tesnobe pred lastno smrtjo. Človekovo etično razmerje z drugim je pred njegovim ontološkim odnosom do samega sebe. Po Levinasu se smisel smrti artikulira prav skozi občutenje prizadetosti ob smrti drugega. Potemtakem se čustvenost ne zdrami samo v bivajočem, ki vztraja v svoji biti, se pravi, da človeškost človeka primarno ni v tem, da mu je biti, in tesnoba ni izvirno čustvo, v katerem bi koreninila čustvenost kot taka.

Ali smemo potemtakem čas razumeti kot razmerje z drugim in ne s svojo lastno smrtjo? Namesto vztrajanja v svoji biti Levinas predlaga posluš za drugega (kar pa ni poslušnost), predvsem pa odgovornost, ki jo opredeli kot prebujanje neskončnega v meni. Čas je treba opredeliti kot način določenosti po neskončnem, ki pa ga nikoli ne bomo mogli zajeti ali razumeti. Prav ta nemožnost zajetja neskončnega, ta nikoli, je nenehnost časa, njegovo trajanje. Od tod naša pasivnost. Čas moramo dojeti v smislu čakanja, toda brez naravnosti na tisto, kar čakamo. Ker neskončnega ne moremo zajeti, je naš odnos do njega neintencionalen. Intencionalnost je namreč misel, ki je zasnovana po modelu predstave tistega, kar je dano, se pravi glede na predmet. Odnos do neskončnega pa je trpno čakanje. Čas kot z-Bogom. Razmerje z neskončnim je nevzdržno, nepredstavljivo vprašanje. Vendar neskončno ne izključuje iskanja, se pravi, da njegova odsotnost ni čista odsotnost. Toda ali razmerje misli z neizmernostjo, torej z neskončnim sploh še lahko imenujemo misel? Zavest, v kateri nastajajo spoznanja, odgovori in rezultati, je za to razmerje nezadostna. Misli, primerne neskončnemu, so želje in vprašanja. Čas je potemtakem sij neskončnega, tega več v manj – to, čemur Descartes pravi ideja Neskončnega. Čas torej pomeni isto kot način »biti« Neskončnega.

Nič smrti, oz. smrt kot nenehno odprta grožnja, se po Levinasu naznanja skozi razgaljenost obličja drugega. Goloto obličja izraža izraz na njegovem obrazu, ki

me prosi: »Ne ubij me!« Moje razmerje z Neskončnim (v smislu Boga) je potrebno zaobrniti v odgovornost za (smrt) drugega. Čas pomeni tako diahronijo v odnosu do absolutno Drugega, kot tudi dejstvo, da je drugi človek vedno pred menoj ter da je nezvedljiv na sinhronijo istosti. Moje razmerje z Bogom, z absolutno Drugim, se mora torej dogajati prek mojega čustvenega in moralnega razmerja z drugim, s človekom, mojim bližnjikom. Obračanje človeka k Neskončnemu naj torej ne bo dialog duše s samo seboj, marveč z drugim. Čas kot razmerje do Neskončnega je odgovornost smrtnika za smrtnika in potemtakem razmerje do drugega. In prav moja smrtnost, moja smrt za nič izraža absurdnost, ki omogoča zastojnost moje odgovornosti za drugega. Smrt za nič, ljubezen za nič. Pa vendarle: ali smrt lahko zadobi smisel zaradi drugega oz. absolutno Drugega? Smrt je po Levinasu smiselna le, kolikor je človek pripravljen umreti za drugega človeka, se zanj žrtvovati. In Bog je živ le, kolikor ga sami živimo.



## 4 Jaz in drugi v sodobni filozofiji

### 4.1 Alain Badiou: Ne opustimo moderne ideje emancipacije!

Alain Badiou v svojem delu *Etika, Razprava o zavesti o Zlu* (1993) sodobno etiko naveže na nihilizem. Ugotavlja, da se sodobna etika izogiba temu, da bi jasno opredelila, kaj dobro pomeni in kaj danes sploh hočemo. V 90. letih 20. stoletja, ko je bil uspeh postmoderne filozofije še na vrhuncu, Badiou nasprotuje konsekvencam, ki jih je v etiko vnesla teorija Jean-Françoisa Lyotarda (1924–1998) o postmodernem zatonu vélikih modernih pripovedi, kar se je v izostreni obliki pokazalo tudi v teoriji političnega ekonomista Francisa Fukuyame o koncu zgodovine v smislu njene dovršitve z vladavino parlamentarne demokracije in liberalnega kapitalizma.<sup>20</sup> Sprejemanje teorije, po kateri je vsakršnih ideologij konec, po Badiouju kaže na resignirano, nereflektirano, pravzaprav kar nihilistično vdanost v obstoječi red sveta.

Badiou, nasprotno, ne zavrača možnosti novih emancipacijskih projektov. Vsak tak projekt bi pomenil: združiti ljudi na podlagi neke pozitivne predstave dobrega. Četudi se je ideja emancipacije skozi zgodovino udejanjala tudi z revolucionarnim zanosom in nasiljem, celo s terorjem, kot denimo francoska, oktobrška (ruska) in kitajska revolucija, je vsaj na ravni afirmativne etične invencije ne smemo opustiti, če si hočemo zamisliti kakršno koli spremembo obstoječega stanja.

Prepovedati mu (človeku),<sup>21</sup> da si predstavlja Dobro, da glede na to Dobro organizira svoje kolektivne moči, da si prizadeva za nastop doslej neslutelih možnosti, da misli tisto, kar bi lahko bilo, kot radikalno drugačno od tistega, kar je, pomeni čisto preprosto prepovedati mu samo človečnost. (Badiou, 1996, 16)

Etika je po Badiouju nihilistična, ker, najprej, na individualni ravni, zastopa stališče, da je edino, kar se človeku lahko še novega primeri, zgolj smrt in nič drugega (tu gre najbrž za pikrost na račun Heideggrove filozofije); na družbeni ravni pa etika zapada v konzervativizem, ker želi legitimirati kot univerzalne vrednote zgolj tiste, ki ustrezajo zahodni civilizaciji. Nihilizmu se lahko upremo preprosto tako, da zahtevamo nasprotno od tistega, kar konzervativizem razglša za edino mogoče. Badiou se pri tem sklicuje na Michela Foucaulta, Louisa Althusserja in Jacquesa Lacana. Za nas je pomemben zlasti Foucaultov prispevek, ki je v tem, da je zavrnil temeljno novoveško tezo o subjektu, ki ga je Descartes opredelil v smislu enotne, univerzalne, racionalne in brezčasne evidence. Nasprotno Foucault zatrjuje, da je subjekt zgodovinsko

20 Francis Fukuyama, ameriški politični filozof, rojen leta 1952 staršem japonskega rodu, je zaslovel s provokativno knjigo *The End of History and the Last Man* (1992).

21 Opomba avtorice V. Hribar Sorčan.

pogojen in da ni neka enovita substanca, ki bi imela jasen in razločen vpogled vase, marveč je razpršen, ne le v socialnozgodovinskem smislu, ampak tudi v individualnem pogledu, zavoljo zavednih in nezavednih silnic, ki se v njem prepletajo in ga vodijo (vpliv Nietzscheja). Če je človek le še razpršen subjekt, potem filozofija nima več temelja, na katerem bi lahko utemeljevala univerzalno etiko. Prav tako ni mogoče enoznačno, oz. univerzalno razločiti med dobrim in zlim. Zlo naj bi bilo namreč prav tisto, kar ne ustreza človeškemu bistvu, a kaj to je, tega po Kantu nihče več zares dobro ne ve. Badiou, ki je na sledi Foucaultovim ugotovitvam, razkrinka predpostavko o univerzalnem človeškem subjektu, v prepričanju, da za njim stoji zahodni, beli človek:

Kdo ne vidi, da je v humanitarnih ekspedicijah, v vmešavanju, v izkrcanju karitativnih legionarjev, domnevni univerzalni subjekt razcepljen? Žrtve so poistovetene z zbegano živaljo, ki jo razkazujejo na zaslonu, dobrodelneži pa z vestjo in imperativom. A zakaj ta razcep zmerom vsiljuje iste vloge istim? Kdo ne vidi, da ta etika, ki se ukvarja z bedo sveta, skriva zadaj za svojim Človekom-žrtvijo, dobrim Človekom, belega Človeka? (Badiou, 1996, 15)

V želji po določitvi nove, drugačne etike, Badiou izpostavi nekaj načel, ki bi jih lahko strnili v 3 teze:

- a) Tisto, kar opredeljuje človeka, je njegova afirmativna misel, se pravi nepristajanje na obstoječe.
- b) Najprej je potrebno opredeliti pozitivno zmožnost za dobro in šele na tej podlagi določiti, kaj je zlo. Doslej je namreč veljalo: dobro = ne-zlo, gre pa za to, da bi bilo zlo = ne-dobro.
- c) Ni etike nasploh. Obstaja lahko le etika singularnih procesov resnic, ne pa univerzalna etika. Filozofija pa je tisti miselni kraj, ki vse te različne procese resnic reflektira. Toda ta refleksija ne sme biti unifikacija, se pravi poenotenje različnih procesov resnic, zato tudi ni mogoče govoriti o eni in edini etiki.

Badiou želi prekiniti z usmeritvijo moderne etike, kakor jo je začrtal Kant, ki naj bi temeljila na konsenzu glede tega, kaj je zlo. Tako kategorični imperativ izhaja predvsem iz formalne določitve tega, česa človek ne bi smel prizadejati drugemu. Resda je lažje graditi konsenz na tem, kar se nam kaže kot slabo, kot pa na tistem, kar bi morali storiti, da bi dosegli neko dobro. Toda to ne zadošča več. Doslej se je etika trudila opredeliti zlo, oz. človekove pravice do ne-zla, kot:

- pravico do človekovega dostojanstva (prepoveduje umor in ponekod smrtno kazen),
- pravico do telesne nedotakljivosti (prepoveduje mučenje, brutalnost in stradanje) in
- pravico do kulturne identitete (prepoveduje spolno, etnično in rasno diskriminacijo).

Etičen pristop, ki izhaja iz ne-zla, je preveč pasiven, ker temelji le na izogibanju trpljenju in na sočutju do žrtev trpljenja. Zato bi morala etika konceptualizirati dobro sâmo, ki bi imelo emancipatorični smoter. Ne zadošča torej, da etika pove, do česa nam ni, oz. da opredeli zlo, ampak mora stopiti na višjo raven in nam svetovati, kako priti do dobrega, in šele na tej podlagi izpostaviti zlo kot senčno ali hrbtno stran dobrega. Etika bo zmogla afirmativno pristopiti k dobremu le, če bo podala pozitivno vizijo možnega, to pa bo tedaj, ko se ne bomo več zadovoljili s podobo človeka kot zgolj biološkega bitja, ki naj bi v prvi vrsti sledil svojim neposrednim interesom z namenom preživetja, kar naposled lahko vodi v neskončno grabežljivost in v samooskrbovanje z dobrinami. Opredelitev človeka zgolj kot človeške živali bi lahko tudi implicirala, da se varovanje in zagotavljanje človekovih pravic lahko zvede na golo pravico življenja proti smrti in na pravico do preživetja proti bedi. V nasprotju s to minimalizacijo človeškega bitja na zgolj biološke pogoje preživetja Badiou predlaga, da človeka opredelimo kot nesmrtnega in neskončnega. Ne v religioznem smislu, ampak v smislu neskončnih možnosti. Človek ni na svetu zato, da bi bil zgolj na čakanju smrti, marveč se mora zavzemati za to, da bi spremenil svet, v katerem živi.

Četudi Badiou zagovarja stališče, da moramo najprej pristopiti k dobremu in šele na tej podlagi opredeliti zlo, metodološko tudi sam seže po načinu dokazovanja, kaj njegova etika zagotovo ni, šele nato sledijo poglavja, kaj njegova etika bo. Tako se loti kritike Levinasove etike. Levinas kritično zavrne grški, platonski izvor filozofije, ki temelji na logiki enega, na iskanju identitete s seboj, zaradi česar se filozofiji doslej še ni uspelo odpreti drugemu. Zato se Levinas zaobrne k judovski tradiciji, iz katere tudi sam izhaja, v prepričanju, da je bolj etično naravnana kot starogrška. Toda Badiouja moti Levinasova metafizika obličja, ki pomeni epifanijo Boga, kjer se odgovornost do drugega kaže kot hvaležnost za milost Drugega kot Boga, četudi na religiozno zastrt način, ker Levinas Boga vselej imenuje le absolutno Drugi ali Neskončni. Neposredna odprtost za Drugega kot Boga se izkazuje le posredno, z etičnim odnosom do šibkega, ranljivega obličja drugega.

Kaj mi zagotavlja, dvomeče sprašuje Badiou, da bom drugega človeka res izkusil kot drugega, kot drugačnega, ne pa zgolj kot meni podobnega? Kaj mi preprečuje, da bi obličje drugega ne priličil sebi, se pravi ponovno identitetni logiki istega? V samem razmerju med menoj in drugim preprosto ni takega jamstva. Pojav drugega, njegovo obličje v Levinasovi etiki lahko priča o radikalni drugosti in drugačnosti le, če je jamstvo za to Drugi kot Bog. Le če v obličje drugega človeka zremo kot na sled neskončnega Boga, kot njegovo epifanijo, ki vsakomur podeljuje njegovo lastno identiteto, lahko pridemo do sklepa, da se človek radikalno razlikuje od

drugega človeka. Kar pa ni prepričljivo, trdi Badiou, razen če etiko utemeljimo na religioznem temelju, prav to pa je storil Levinas. Njegova etika obstane le, kolikor obstaja neizrekljivi Bog. Takšna religiozna utemeljitev nadomesti vsako teoretsko misel, zato Badiou sklene: »Po pravici povedano Levinasove filozofije sploh ni. To ni več niti filozofija kot 'dekla' teologije, pač pa je filozofija (v grškem pomenu besede), ki jo je teologija *izničila*.« (Badiou, 1996, 22)

Badiou torej zavrača takšno etiko, ki bi bila teoretsko neutemeljena. Do Levinasove etične misli vendarle ostaja spoštljiv, saj je v etiko inventivno vnesel nove, pomembne elemente. Nasprotuje pa breztemeljnemu utemeljevanju prednosti drugega, ker to prej ko slej zapade v pridigarstvo in moraliziranje. Največkrat gre za etično ideologijo tistih, ki spoštujejo različnost in drugačnost drugega le, če je njim čim bolj podoben.

Kajti zanje so afriški običaji barbarski, islamisti pošastni, Kitajci totalitarni in tako naprej. V resnici se ta sloviti 'drugi' lahko pokaže le, če je *dobri* drugi. Kaj to pomeni, če ne *tak kot mi*? Seveda spoštovanje razlik! A s tem pridržkom, da je tisti, ki je drugačen, zagovornik parlamentarne demokracije, zagovornik tržne ekonomije, podpornik svobode mnenja, feminist, ekolog ... To bi lahko povedali tudi takole: spoštujem razlike, seveda le, če tisti, ki se razlikuje, ravno tako kot jaz spoštuje te razlike. (Badiou, 1996, 23)

Problem nastane, ko človekoljubi, največkrat z Zahoda, ne zmorejo odobravati in spoštovati tistih, ki njih same ne spoštujejo. Nikakor namreč ni nujno, da bodo pripadniki drugih kultur ali civilizacij cenili kulturno in civilizacijsko drugačnost zahodne civilizacije.

Tako trčimo na prastar problem, s katerim se je soočalo že krščanstvo: kako ljubiti svojega bližnjega, tudi v primeru, ko me ta sovraži? Ali imam tedaj tudi sam(a) pravico sovražiti? Sovražiti vsaj tistega, ki mene sovraži? Badiou na tem mestu priporoča odkritost. Kadar se v zahodni civilizaciji zavzemamo za spoštovanje razlik in etiko človekovih pravic, na ta način skušamo afirmirati predvsem svojo lastno civilizacijsko identiteto. Če torej od drugih zahtevamo, naj spoštujejo človekove pravice, potem to pomeni, da jih skušamo integrirati v svoj lasten vrednostni sistem, s čimer jih silimo, naj izbršejo svojo drugačnost in različnost. Etična ideologija je torej pripravljena spoštovati različnost in drugačnost drugih le, če so ti prej pripravljene postati taki kot ljudje Zahoda. Zato na ravni etike Badiou zavrača takšen (multi) kulturalizem, ki se zavzema za veliki ideal mirnega soobstoja kulturnih, verskih, narodnostnih in drugih razlik, ker ta ideal prej ko slej vodi v zahtevo po asimilaciji. Prav tako prihodnosti etike ne vidi v naslonitvi na kulturni relativizem, ker bi tedaj lahko zapadli v popolno kontingentnost, ki bi onemogočala kakršno koli



trdno teoretično zastavitev problemov. Zato rešitve ne vidi v poglobljanju ali v preoblikovanju etike drugega, marveč v priznanju enega. Badiou torej noče izstopiti iz teoretičnega okvira, ki ga je začrtal starogrški izvor filozofije.

Kaj ali kdo sploh je eden ali isti? Badiou predlaga, naj se ponovno posvetimo raziskovanju predpostavk človeka kot takega, v smeri neke vrste novega univerzalnega humanizma, ki se ne bo posebej spraševal po specifičnih razlikah, ki so toliko množične, kot so tudi nepomembne. Četudi Badiou zavrača pojem univerzalnosti, ker je vsaka etika vezana na posebne, singularne situacije, je vendarle po drugi strani prepričan, da mišljenje kot teorijo vse te razlike ne zanimajo: »Samo resnica je kot taka *indiferentna do diferenc*. Že od nekdaj je znano, četudi so si sofisti vseh obdobj zagrizeno prizadevali zamračiti to gotovost: resnica je *ista za vse*.« (Badiou, 1996, 25) Človeška zmožnost za resnično, za iskanje in ustvarjanje resnice, je nesmrtna. Ljudje sicer pogosto zgolj privzemamo različna mnenja, kot jih v okviru medsebojne komunikacije sporočamo drug drugemu. Resnica pa je mnogo več kot mnenje: je ustvarjanje novega. Če hočemo, da bo etika imela osvobajajoč zagon, potem resnica ne sme obstati v neki nespremenljivi dejanskosti, ampak se mora navezovati na tisto, kar šele pride. Resnično je tisto, kar človek ustvarja, ko spreminja možno v dejansko. Tako naj nam v mislih še naprej zvenijo Badioujeve spodbudne misli: *Nadaljujte! Ne popustite! Uresničite svoje želje!*

#### 4.1.1 Filozofija naj se vrne k subjektu in resnici

Človek ne spoznava niti ne ustvarja univerzalne resnice, marveč je vselej na sledi zgolj singularnim (posebnim) resnicam. Badiou loči štiri področja oz. postopke/procedure resnic: umetnost, znanost, politiko in ljubezen. Filozofija pa je tisti miselni kraj, ki reflektira te različne procese resnic, medtem ko jih sama ne ustvarja, ker ni v neposrednem odnosu z realnostjo, ampak zgolj v reflektivnem ali posrednem. Toda ta refleksija ne sme biti njihovo vzvišeno poenotenje, ker bi to vodilo v transcendenco, v platonsko resnico o resnici, ki je zgubila stik z realno produkcijo vednosti. Filozofija torej ni neki megleni diskurz o totaliteti, ali splošna interpretacija vsega, kar je, marveč se mora vselej zamejiti z mišljenjem neke določene vednosti, z njenim postopkom proizvajanja resnice. Od tod Badioujeva ključna teza, da je filozofija zgolj posred(oval)no mišljenje singularnih in imanentnih procesov resnic, ki so posebne in lastne določenemu polju vednosti. Kolikor govorimo o potencialni univerzalnosti resnice, gre zgolj za refleksijo nekega singularnega množstva resnic, znotraj nekega imanentnega postopka. Resnica je torej univerzalna zgolj znotraj svojega singularno določenega polja, ali pa še to ne. Ni resnice kot take, ni resnice z veliko začetnico, ki bi veljala za vse različne postopke.

Badiou trdi, da je sodobna filozofija zapadla v ohromelost, kar naj bi bilo tesno povezano s konstantno pesimističnim odnosom filozofije do njene metafizične preteklosti, ki pa je za Badiouja, v nasprotju, denimo, s Heideggrom, slavna in nanjo gleda, kljub vsej kritičnosti, afirmativno. Prevladuje ideja, nadaljuje Badiou, da je metafizika zgodovinsko izčrpana, da pa nam tisto, kar naj bi ji sledilo, oz. to, kar naj bi filozofija poslej mislila, ni povsem jasno. Filozofija vse bolj postaja le še zgodovina filozofije ali historiografija. Priča smo nekakšnemu nelagodju v filozofiji in nečemu, kar Badiou imenuje *delokalizacija*:

Filozofija ne ve več, ali ima svoje lastno mesto. Poskuša se oprijeti obstoječih dejavnosti: umetnosti, poezije, znanosti, političnega dejanja, psihanalize ... Ali še, filozofija ni več drugega *kakor* svoja lastna zgodovina, postala je muzej same sebe. Temu nihanju med historiografijo in delokalizacijo pravim ohromelost filozofije. (Badiou, 2004, 21)

Badiou želi na novo definirati filozofijo, in sicer z razločitvijo filozofije od tistega, kar filozofija ni, zlasti od Platona dalje, in obenem izpostaviti misel, ki je filozofiji zelo podobna, vendar pa to ni, ker je sofistika. Toda bolj kot zgodovinski potek sofistčne misli (Gorgias, Protagora) ga zanimajo sodobni sofisti (Wittgenstein, Lyotard ...). Moderni sofisti so 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. Sodobni sofist skuša nadomestiti idejo resnice z idejo pravila. »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.« (Badiou, 2004, 25) Sofist torej trdi, da resnic ni in da obstajajo zgolj tehnike za izjavljanje.

Badiou, ki je trdno prepričan v svojo pozicijo filozofa, bo za resnico zatrdil prav nasprotno: »Kategorija resnice je osrednja kategorija, četudi pod kakšnim drugim imenom, vsake možne filozofije.« (Badiou, 2004, 25) Da bi to misel razumeli, moramo pojasniti imanentno filozofski status kategorije resnice. Takšna pojasnitev se bo izkazala za obnovev nekega imperativa, ki sega vse do Parmenida in Platona. V tem smislu se Badiou zavzema za rehabilitacijo Platona, ker je trdno zagovarjal najvišji pomen resnice v filozofiji.

Filozofija je konstrukcija misli, kjer se *proti sofistiki* razglašča, da obstajajo [il y a] resnice. Toda to osrednje razglašanje predpostavlja neko filozofsko kategorijo v strogem pomenu, ki je kategorija Resnice ... Resnica [z velikim R] hkrati označuje pluralno stanje reči (obstajajo heterogene resnice) *in* enotnost misli. (Badiou, 2004, 27)

V želji, da bi se izmaknil transcendentni misli, Badiou zatrdi, da je filozofska kategorija Resnice sama na sebi prazna. Filozofija sama ni produkcija resnice, marveč je postopek, ki izhaja iz resnic, operacija, ki misli njihovo sestavljenost, pluralnost v smeri nekega enotnega zajetja. Praznina filozofske kategorije Resnice ni praznina biti, ker ne gre za ontološko, ampak za povsem logično praznino. Filozofijo oz. mišljenje si lahko zamislimo kot nekakšne kleščice, t. i. kleščice Resnice: njihova naloga je zajeti, bolje, zgrabititi resnice.

»Odnos (filozofske) Resnice do (znanstvenih, političnih, umetniških ali ljubezenskih) resnic je odnos *zgrabitve*. Z 'zgrabitvijo' razumem ujetje, prijetje, pa tudi ganjenost, osuplost. Filozofija je mesto misli, kjer so (ne-filozofske) resnice zgrabljene kot take in nas zgrabijo ... Resnice se *skupaj* pustijo zgrabititi 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.« (Badiou, 2004, 29)

Filozofija se torej vselej nanaša na neke že proizvedene resnice, ne pa na izkustvo samo. V tem smislu je filozofija vselej le re-fleksija, ali re-prezentacija neke prezenze. Lahko pa se zgodi katastrofa, če filozofija podleže skušnjavi, da bi operacijo prazne kategorije Resnice izenačila s postopki za produkcijo resnic, ali še, če opusti svojo vlogo klešč, zgolj zgrabitve resnic, in se predstavlja, kot da je sama postopek resnice. Da se torej sama predstavlja kot umetnost, znanost, patos ali politika. Vsemu temu je zgodovina filozofije že bila priča:

- Nietzschejev filozof-umetnik,
- Husserlova zahteva, naj bo filozofija stroga znanost,
- Pascalova ali Kierkegaardova želja, da bi filozofija izpričevala ali celo živela skozi neki patos,
- Platonov filozof-vladar.

Vse to so znotraj-filozofske sheme, ki zapolnijo praznino, na katero se opira dejavnost Resnice, kar pa je nepovratna pot v katastrofo. Brž ko filozofija razglasi, da obstaja le ena Resnica, le en, tj. njen topos Resnice, bo le še ona tista, ki bo poznala pot, dostop do nje, kar Badiou poimenuje *ekstaza* mesta. In če Resnica je, obstaja le eno samo resnično ime, in to ime je nujno *sveto*. Ta sakralizacija podvoji ekstazo mesta. Ko pa si domišlja, da proizvaja resnico, filozofija popusti glede svoje zmernosti in samokritičnosti. Postane tesnobna preskripcija, obskurna in tiranska zapoved, ki hoče izničiti vse, kar ni ona sama; kaj pa ona sama je, ve spet le ona. Tako filozofija postane dogmatizem.

*Katastrofa* imenujem natanko ta trojni prepleteni učinek: ekstaze, sve-tega in terorja. Gre za katastrofo, lastno *misli*. Toda vsaka empirična ka-tastrofa 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. (Badiou, 2004, 74)

Ključno vprašanje pa je, od kod nagnjenje filozofije k prekoračitvi lastnih pristoj-nosti, ki vse vodijo v katastrofo? Od kod filozofiji totalitarna težnja? Da bi se za-vedali te nenehne, grozeče nevarnosti, nam je sofist zelo potreben: opozarja nas, da je kategorija Resnice prazna. Tisto, s čimer se filozofija z njim ne strinja, pa je to, da sofist zanika obstoj resnic kot takih. Še več, sodobni sofist trdi, da je s filozofi-jo Konec, ker je prišla h kraju kategorija Resnice: ta postmoderen, a za Badiouja sofističen uvid, je zagotovo posledica katastrof 20. stoletja, ki so kompromitirale filozofijo, kolikor je ta dejavno vplivala ali celo posegala v tok sodobne zgodovine. Filozofijo torej zelo drago stane, če se hoče udejanjiti v času. Bilanca 20. stoletja je tako izrazito sofistična, postmoderna, protiplatonska; zdaj pa naj nastopi čas proti-sofistične bilance: gre za filozofijo samo, v njeni singularni razmejitvi, ki ne bo niti lastna zgodovina, niti estetika, niti epistemologija, niti politična sociologija. Gre za filozofijo, kakršno je uvedel Platon, sklene Badiou.

## 4.2 Jean-Luc Nancy: postmoderni smisel sveta

Osmišljanje trpljenja je temeljno etično vprašanje, ki razkriva odnos do drugega. Kaj nam ima o tem povedati francoski filozof Jean-Luc Nancy (rojen leta 1940), ki je o tej temi razmišljal v delu *Le Sens du monde* (Smysel sveta, 1993)?

Bolečina in trpljenje se pričneta z rojstvom in končata s smrtjo, ta pa je vir bolečine in trpljenja tistih, ki pokojne ohranjajo v spominu, se pravi tistih, ki jih preživijo. Bolečino in trpljenje povzročata bodisi zlo bodisi bolezen, ki se lahko tudi medse-bojno pogojujeta: zbolimo, ker živimo v zlohotnem okolju, ali pa sami postanemo zlonamerni, ker se slabo počutimo. Trpljenje je preprosto nesreča. Sreča, kot idilič-na verzija osmišljenega življenja, je zanikanje nesreče in trpljenja.

Kako na širši duhovno-zgodovinski ravni danes gledamo na nesrečo in trpljenje, zla-sti v njuni socialni razsežnosti? Kakšen odnos še moremo zavzeti do njiju, po toliko stoletjih zgodovine? Nancy odgovarja, da se moramo sprijazniti s tem, da nesreče in trpljenja ni mogoče osmisлити. Brž ko bi ju hoteli legitimirati, upravičiti, bi začeli z iskanjem njunega smisla izven njiju samih. V širšem smislu moramo pripoznati tak smisel človeške eksistence, ki ji bo imanenten, ne pa transcendenten. V postmoderni filozofiji gre ravno za vprašanje imanence smisla po sesutju modernega smisla. Nancy

nas ne poziva niti k obupu, niti nam ne želi vzbujati upanja glede prihodnosti, denimo v imenu kakšne vizije »pravičnega sveta«, pa vendarle bi se morali še naprej posevčati vprašanju pravičnosti v današnjem svetu. Do sveta in drugih v njem moramo biti sočutni in solidarni. Vsako trpljenje je postalo nesmiselno in nepotrebno; zgubilo je pridih žrtvenosti.<sup>22</sup> Trpljenje in nesrečo bi torej morali misliti kot konstitutivna elementa tega sveta, a ne tako, da bi ju povzdignili v tak ali drugačen smisel. Ni ju mogoče tolerirati, temveč ju je treba zavračati in se odvracati od njiju, a se vendarle obenem sprijazniti s tem, da ju ni mogoče povsem odpraviti. To je misel, ki jo je v filozofiji najtežje sprejeti, vendar sta trpljenje in nesreča nekaj, kar spada k smislu sveta, kot njegova konstitutivna slabost. V nasprotnem primeru bi takoj začeli snovati neko novo metafizično dialektiko smisla. Toda danes smisel ni več niti nekaj razodetega, kot je veljalo od starega veka naprej, niti nekaj, kar bi človek lahko sam ustvaril, kot je mislila moderna doba, z Nietzschejem na čelu. Smisel sveta je zgolj še v eksistenci sami, in zdaj gre le še za to, da se ga naučimo prenašati (franc. *souffrir*, lat. *sufferre*: nositi, prenašati, trpeti). Navsezadnje, prenašati njegov nesmisel.

Toda med prenašanjem trpljenja in njegovim sprejetjem je vendarle bistvena razlika: bolečine ni mogoče sprejeti, ker je zlo, bodisi fizično bodisi moralno, in pogosto se združita v eno. Trpljenje je torej nepravičnost sama. Preprosto ni prav, da trpimo, a tako pač je. Toda iz tega še ne izhaja, da moramo postati stoični, da bi torej skušali bolečino držati na distanci. V odnosu do suicidnosti moramo življenje oz. trpljenje prenašati, saj nas drugače ne bi bilo več, toda v posameznih življenjskih situacijah se moramo trpljenju, zlu in krivici upirati na vse kriplje. Tu gre za razliko med ontološko in pragmatično ravnijo obravnave trpljenja.<sup>23</sup>

22 Nancy kot primer navede, da je, vsaj v Evropi, le še v izjemnih primerih trpljenje vojaka mogoče opravičiti kot žrtvovanje za domovino (čemur bo sledilo zveličanje ali odrešitev).

23 Poleg fenomenološke dediščine, denimo Heideggrove filozofije, je mogoče v tej Nancyjevi analizi prepoznati tudi sled teorije absurda Alberta Camusa (1913–1960), ki v *Mitu o Siziifu* (1942) zapiše takole: »V območju razuma torej lahko rečem, da absurdnost ni v človeku (če bi taka prisodoba lahko bila smiselna) in tudi ne v svetu, temveč v njuni skupni navzočnosti ... Če uničimo enega izmed njenih členov, jo uničimo v celoti. Zunaj človeškega duha ne more biti absurdnosti. Tako se absurdno enako kot vse reči končuje s smrtjo. Absurdnega pa tudi ne more biti zunaj tega sveta. In po tem temeljnem merilu sodim, da je pojem absurdnega bistven in lahko velja za prvo mojih resnic ... Edina danost je zame absurdnost. Gre za spoznanje, kako naj pridem iz nje in ali mora biti nasledek te absurdnosti samomor. Prvi in v bistvu edini pogoj moje raziskave je, da ohranim prav tisto, kar me uničuje, in da zatorej spoštujem to, kar se mi zdi bistveno v njem ... Absurdnost ima pomen samo, če ne privolimo vanjo.« (Camus, 1980, 44) In nekaj strani naprej: »Zdaj se lahko lotim pojma samomora. Slišali smo že, kakšno rešitev mu je mogoče dati. Na tem mestu je vprašanje obrnjeno. Poprej je slo za to, da zvemo, ali mora življenje imeti smisel, da bi ga živeli. Tukaj pa se je pokazalo, da ga bomo živeli toliko bolje, ker nima smisla. Živeti neko izkušnjo, neko usodo pomeni sprejeti jo v celoti. Te usode, o kateri vemo, da je absurdna, pa ne bomo živeli, če ne storimo vsega, da obdržimo pred seboj to absurdnost, ki jo je spravila zavest na dan. Če zanikamo eno izmed postavk nasprotja, od katerega absurdnost živi, ji ubežimo. Če zavržemo zavestni upor, se vprašanju izmaknemo. Téma trajne revolucije se tako prenese v individualno izkušnjo. Živeti se pravi dati živeti absurdnosti ... Tukaj lahko vidimo, koliko se absurdna izkušnja oddaljuje od samomora. Lahko bi mislili, da samomor sledi uporu. A to bi bilo zmotno, saj samomor ni logični nasledek upora. Zavoljo privolitve, ki jo terja, je ravno njegovo nasprotje. Kakor skok je tudi samomor sprejemanje na svoji meji.« (Camus, 1980, 61)

Do eksistence in trpljenja je torej potrebno zavzeti enak odnos: njenega smisla ni mogoče dokončno osmisлити. V postmodernem svetu utemeljujemo smisel eksistence ravno na tem, da se nam je uspelo odvrniti se od absolutnega in transcendentnega smisla. Ta manko smisla je danes naša prednost. Pravzaprav nič ne manjka naši biti: manko smisla je prej tisto, kar nas izpolnjuje, kot pa siromaši. Užitek ni pravzaprav nič bolj smiseln ali utemeljen kot trpljenje. Toda povezana skupaj, užitek in trpljenje pomenita smisel sveta. Brez užitka in trpljenja eksistence ne bi bilo, sta torej pogoj možnosti tvorbe vseh pomenov (*la signification*), ki jih iščemo in pridajamo svetu. Užitek in trpljenje sta pomenskost (*la signifiante*) sama. Pomenskost je pogoj možnosti pomenov, ki jih izrekamo in označujemo skozi jezik (in podobe). Užitek in trpljenje sta pogoj možnosti vseh povedi tega sveta.

Kot povesta že izraza sama, je smisel sreče in nesreče predvsem v našem srečevanju. Tako se Nancy po drugi poti povrne k tezi iz svojega zgodnejšega dela, z naslovom *Pozaba filozofije* (1986), po kateri smo smisel mi sami, ko se izpostavljamo drug drugemu. Bistveno je torej, da smo odprti drug za drugega, drug drugemu, se pravi, da imamo smisel za naša medsebojna srečevanja, pa tudi smisel za to, da prisluhnemo samim sebi, drugemu v nas. Srečni ali nesrečni smo šele tedaj, ko se soočamo drug z drugim ali ko smo v dialogu s seboj. Nancy priznava, da z vsem skupaj ni povedal skoraj ničesar. Toda filozofija niti ne sme reči kaj več. Golota, razgaljenost smisla sveta je popolna, vsako prešitje ali prekrivanje smisla z neko vnaprejšnjo vednostjo ali vero bi bilo danes za filozofijo najmanj nenavadno. Vendar to nikakor ne pomeni, da je filozofija resignirana ali celo ravnodušna do sveta. Gre le za to, da filozofija ne verjame več nobenim vizijam »pravičnega sveta«. Svet zadošča samemu sebi. Seveda so to stališča, ki jih Nancy izreka na ravni ontološke etike. Če pa bi diskutirali na ravni, denimo, socialne in politične filozofije, potem bi bilo potrebno k dani problematiki pristopiti bolj odločno.

#### 4.2.1 Preseganje subjekta: jaz kot bit-z-drugimi

Jean-Luc Nancy v svojem delu *Singularna pluralna bit* (1996) še poglobi razpravo o odnosu do drugega, najprej z ontološkega vidika, v prepričanju, da iz pravilno zasnovane ontologije vznikne tudi etika. Njegova ključna teza pri tem je, da je filozofija doslej vselej izhajala iz jaza ali subjekta ali zavesti, ki se šele potem zaobrbe k drugemu, gre pa za to, da že v temelju izhajamo iz človeške eksistence oz. tubiti kot biti-z, v pomeni biti-z drugim(i). Edmund Husserl je resda utemeljil pojem intersubjektivnosti, a je pri tem izhajal iz pozicije čistega *cogita*, jaza, ki potem ugotovi, da je del skupnega življenjskega sveta. Podobno je Martin Heidegger tubit opredelil kot bit-v-svetu in kot bit-k-smrti, ki pa izhaja iz lastne strukture skrbi zase in jo

prežema tesnoba zaradi lastne končnosti in smrti, kjer je mesto drugega drugotnega pomena. Emmanuel Levinas se tej egotistični poziciji upre, a tako radikalno, da človekovo bistvo in smoter postaneta brezpogojna odgovornost do drugega.

Za Nancyja pa je človek singularna pluralna bit, obenem posebna in množstvena. Od vsega začetka, vedno in povsod, sem kot eksistenca bit-z, ali so-bit, in šele na ta način sem tubit. S tega gledišča je vsakršna teorija subjekta v bistvu nesmiselna, kajti jaz postajam jaz šele z drugim(i), pravzaprav sploh nisem več subjekt v metafizičnem in ontološkem smislu, kot entiteta, iz katere izhaja vse drugo, ampak sem vselej že bit-z, ki je v razmerju z drugim(i) in sočasno snujem odnos tudi do same sebe, upošteva je, da so tudi singularna verjetja, želje in prepričanja del nekega širšega okolja, tradicije, sodobnosti. Hlepenje po absolutni avtonomiji subjekta je nesmiselno, ker bi bilo takšno človeško bitje zaradi bivanja v nečloveškem okolju prej ko slej oropano človečnosti. Nancy verjame, da bi ob takem ontološkem uvidu lahko vpeljali takšno etiko, ki bi bila kos sodobnemu času. Tako bi morda ublažili sodobno tragičnost. Kateri pa so bili razlogi, ki so nekoč vodili v tragično občutje življenja? Poglejmo si v naslednjem poglavju.





## 5 Tragedija in tragično občutje življenja

### 5.1 Grška tragedija in germanska kultura, tragično in žalost

Nemška (pred)romantična filozofija je proti koncu 18. stoletja vpeljala pojem kulture, ki je postopoma postajal zastavonoša najvišjih germanskih vrednot,<sup>24</sup> in sicer kot nasprotje pojma civilizacije oz. civiliziranosti, ki naj bi se uveljavil predvsem na francoskih in angleških tleh. Razliko med kulturo in civilizacijo je pojasnjevala s trditvijo, da civilizacija ni naravna, ampak je skupek družbenih konvencij, kulturo pa tvori naravni potek umetnosti in znanosti; gre za dvigovanje nemške samozavesti na račun njenih sosed, kot da te ne bi imele svoje sodobne umetnosti in znanosti ter njune zgodovine. Tako Francozi in Angleži poznajo bonton, ki spada k civiliziranemu vedenju, nauk o morali pa naj bi bil v domeni nemške filozofije, kulture in kultiviranosti. Friedrich Nietzsche je v drugi polovici 19. stoletja še zaostрил to razlikovanje: kultura je stvar nemškega naroda, francoski kulturni model pa je le stvar civilizacije, v smislu izumetničenih, kapricioznih pravil vedenja, ki so zgolj pozunanjena oblika človeškega duha. Nemška kultura se mora upreti romanizaciji in vsemu, kar je latinskega izvora, ter kot protiutež poudariti in slaviti nemško kulturo z naslonitvijo na tisto kulturo, ki je še starejša od rimske, tj. na starogrško kulturo. Glavna značilnost antične grške kulture pa je tragedija in tako mora biti naloga nemškega duha renesansa tragedije.

Teorija tragičnega ni identična s teorijo tragedije. Tragedija je razumljena kot mikrokozmos, v katerem se tragično pojavi z vso svojo močjo; je človeška stvaritev, v kateri se tragično izrazi in iz nje izhaja, se pravi, da je izjemen in silovit primer pojavitve tragičnega. Drsenje pomena od estetike tragedije kot starogrške (literarne) umetnine k metafiziki tragičnega kot ontološki kategoriji tragičnega občutja življenja je v nemški filozofiji zelo prisotno. Peter Szondi (1929–1971), filozof in literarni teoretik madžarskega rodu, meni, da poetiko tragedije kot literarne umetnine poznamo od Aristotela dalje, šele od filozofije nemškega filozofa F. W. J. Schellinga (1775–1854) naprej pa tudi filozofijo tragičnega.<sup>25</sup> Pojem tragedije je klasična kategorija, ki jo je filozofija obravnavala od antike dalje, pojem tragičnega pa je v filozofiji zastopan šele od romantike naprej.<sup>26</sup> Ali to pomeni, da je pojem tragičnega kot ontološka, filozofska teorija v svojem temelju romantična ideja?

24 Pojem kulture je razvil J. G. von Herder (1744–1803), nemški pesnik, teolog in filozof ter pobudnik nemškega literarnega romantičnega gibanja »Sturm und Drang« (viharništvo).

25 Peter Szondi se je tragediji posvetil v delu, prvič objavljenem leta 1961, z naslovom *Versuch über das Tragische*. Schellingova *System des transzendentalen Idealismus* (leta 1800) in *Philosophie der Kunst* sta nastajala na prelomu iz 18. v 19. st. (leta 1802–1803).

26 O izvoru starogrške tragedije podrobneje pišem v knjigi *Vstop v estetiko*, v poglavju *Vrnitev k starogrški tragediji* (Hribar Sorčan, Krefc, 2005, 188–195).

Odgovoru na to vprašanje se temeljito posveti Marc Sagnol, francoski germanist in filozof (rojen leta 1956), v svojem delu *Tragique et tristesse* (Tragično in žalost, 2003). Pri tem poudarja, da je romantični koncept tragičnega oseben, izpoveden, liričen, intimen, zaseben, kar se pokaže, kot ugotavlja že George Steiner (rojen leta 1929) v *Smrti tragedije* (1961), tudi v prehodu pojma tragičnega iz dramatike, v ožjem smislu tragedije, v roman, denimo v nemški literaturi (Goethe: *Trpljenje mladega Wertherja*).

Filozofski pobudnik pojma tragičnega je bil po Sagnolovem prepričanju tudi romantični filozof, dramatik in pesnik Friedrich von Schiller (1759–1805). Schiller v Jeni prijateljuje z J. W. von Goethejem (1749–1832) in filozofom ter lingvistom W. von Humboldtom (1767–1835), predvsem pa ga navdihuje Kantova *Analitika sublimnega* iz *Kritike razsodne moči*, zlasti pri njegovi obravnavi dinamično sublimnega, ki izpričuje sublimno v odnosu človeka do surove, strašljive, fizično neobvladljive narave. V *Spisih o etiki in estetiki* Schiller sublimno naveže na patetično in tragično. Bistvo tragične umetnosti, ki pri njem temelji na patetičnem sublimnem, se kaže kot nasprotje med zunanjo, uničujočo silo narave ali usode na eni strani in odporom človeka proti tej fizični moči, ki ga presega; toda tragična umetnost naposled pokaže moralno neodvisnost človeka v odnosu do naravnih zakonov in njihovih učinkov.<sup>27</sup>

Nemška klasična in romantična filozofija in poezija, Fichte, Schelling, Hegel in Hölderlin, so pripadali generaciji, ki se je v mladosti navduševala nad francosko revolucijo in obžalovala njeno odsotnost v Nemčiji. Njihova vizija je bila renesansa heroičnih, idealiziranih izkušenj klasične Grčije na nemških tleh, podobno kot so Francozi želeli obnoviti Rim v svoji republiki. Vendar sta se Hölderlin (1770–1843) in Hegel (1770–1831) po drugi strani zavedala nemožnosti vrnitve k antiki. Od tod močna želja pri Hölderlinu, da bi opredelil moderno tragičnost in da bi napisal moderno tragedijo. V *Empedoklovi smrti* (1798–1800) izrazi nasprotje med naravo in umetnostjo, a si želi njune sprave, vendar je antitetičnost med njima nepremostljiva: junak se vrže v žarečo Etno, tako da šele njegovo žrtvovanje prinese

27 V poglavju *O patetičnem* v *Spisih o etiki in estetiki* Schiller takole poveže patos in tragično: »Prikazovanje trpljenja – kot golega trpljenja – ni nikdar smoter umetnosti, toda kot sredstvo za njen smoter ji je skrajno pomembno. Poslednji smoter umetnosti je prikaz nadčutnega, in to še zlasti doseže tragiška umetnost s tem, da nam čutno ponazori moralno neodvisnost od naravnih zakonov v stanju afekta ... Če naj se torej inteligenca v človeku razodene kot moč, ki je neodvisna od narave, potem mora narava najprej pred našimi očmi dokazati vso svojo silo. Čutno bitje mora trpeti globoko in silovito; prisoten mora biti patos, da bi lahko umno bitje oznanilo svojo neodvisnost in se prikazalo kot delujoče ... Prikaz moralne svobode dosežemo torej le z najbolj živim prikazom trpeče narave, in tragični junak se mora najprej pri nas legitimirati kot čuteče bitje, preden se mu poklonimo kot umnemu bitju in verjamemo jakosti njegove duše. Patos je torej prva in nepopustljiva zahteva tragiškemu pesniku, in dovoljeno mu je prikazovati trpljenje tako daleč, kot je le mogoče, ne da bi škodil svojemu poslednjemu smotru, ne da bi potlačil moralno svobodo.« (Schiller, 2005, 55–56) Schillerjevi filozofski spisi o tragičnem in sublimnem so večinoma nastajali med leti 1786–1801.

razrešitev nasprotij. Hölderlinova (sicer nedokončana) tragedija se bistveno razlikuje od antične tragedije: usoda ni več transcendentna, absolutna in neizprosna sila, ki bi poosebljala kozmični red in kaznovala junakovo zmoto, marveč gre za notranjo silo v junaku samem. Empedokles ni žrtev usode, ki bi ga presejala, ampak dovrši svojo usodo tako, da se sam odloči umreti.<sup>28</sup>

Hegel loči med tragičnim in žalostnim: žalosti ne obravnava kot filozofski koncept, ampak to velja le za tragično, ki izraža razkol med božjim in človeškim zakonom, med državljanskimi in človekovimi pravicami. Po Heglu žalost zadeva vsakdanje življenje: žalostna je, denimo, nenadna, nepričakovana smrt, a tu ne pride do izraza noben konflikt, zato ni vredna filozofske obravnave. Zamisel o moderni tragediji se mu ne zdi smiselna, ker se tragedija neposredno navezuje na herojstvo. Če že vztrajamo pri tem, potem vlogo moderne tragedije igra romantična žaloigra, *die Trauerspiel*, za katero je značilno, da je težišče v subjektiviteti junaka samega, kot denimo pri Shakespearovem Hamletu, ki ga razžirajo strasti, v čemer pa Hegel ne vidi nič tragičnega, ampak le nekaj žalostnega in bolečega. Današnja realnost je za Hegla preveč prozaična za proizvajanje tragičnosti, zato moderna tragedija ne more biti zares tragična, ampak le žalostna.

Danski filozof Søren Kierkegaard (1813–1855) se strinja, da sodobnost zgublja na tragičnosti, toda na drugi strani se krepijo obup, bolečina in tesnoba. Slednja je reflektirana, zato se razlikuje od žalosti, in je značilna šele za moderno tragedijo: Hamlet čuti tesnobo, ker sluti zločin svoje matere, nasprotno pa Antigona, Ojdipova hči, ne čuti tesnobe spričo očetovih zločinov, ampak jih sprejme kot neizogibno usodo. Za Kierkegaarda je bistvo tragičnega v konfliktu med krščansko ljubeznijo do Boga in čutno ter erotično ljubeznijo do ženske. Njegova tesnoba je prežeta s krščanskim patosom, tragično je povsem ponotranjeno. Glede na to, da pojem tragičnega navezuje na krščanstvo, ne preseneča, da starogrško tragedijo pojmuje kot zgolj žalostno, ravno nasprotno kot Hegel.

Arthur Schopenhauer (1788–1860) nikoli ne uporablja po svojem izvoru grškega izraza *die Tragödie*, ampak le nemškega *die Trauerspiel*, tudi tedaj ne, ko govori o starogrških tragedijah. Bistvo *Trauerspiel* ni spoznanje o nekem posebnem grehu, marveč o izvorni grešnosti. Gre za eksistencialno napako samo. Podobno kot Schiller tudi Schopenhauer meni, da je občutje, vezano na tragedijo, obenem prijetno in tesnobno, in zato sublimno, ne pa lepo (kar ustreza Kantovi opredelitvi sublimnega kot ambivalentnega občutja). Žaloigra izpostavlja posebne, močne značaje in takšne situacije, v katerih se ti značaji razvijajo, tj. v izjemnih in pomembnih dejanjih.

28 Po neki legendi naj bi se predsokratski filozof in pesnik Empedokles (pribl. 490–435 pr. n. št.) vrغل v razbeljen vulkan Etna na Siciliji, na vrhu katerega naj bi ostal njegov čevlji, ki naj bi dokazoval njegovo smrt.

»V resničnem življenju in zgodovini naključje le redko proizvede tovrstne situacije, ki so, če že nastanejo, povsem osamljene, izgubljene in jih zakriva množica nepomembnih situacij.« (Schopenhauer, 2008, 271) Toda s svojim tragičnim razpletom žaloigra kliče k resignaciji, saj svet ni vreden, da bi ga živeli.

Schopenhauer šteje žaloigro za vrhunec pesništva, pri čemer je njen smoter »prikaz strahotne plati življenja, da nam kaže neizmerno bolečino, bedo človeštva, zmagoslavje zlobe, posmehujoče se gospostvo naključja in brezupni propad pravičnih in nedolžnih« (Schopenhauer, 2008, 272). Žaloigra na ta način izpričuje tragično bistvo življenja:

Kar se tu, na najvišji stopnji svoje objektivacije in najpopolneje razvito pokaže na strahoten način, je boj volje s samo seboj. Ta se kaže v trpljenju človeštva, ki ga delno povzročata naključje in zmota /.../ in posebljata usodo, delno pa izvira iz samega človeštva, iz navzkrižnih volitivnih stremljenj individuov ter iz zlobe in zahrbtnosti velike večine.« (Schopenhauer, 2008, 272)

Žaloigra prikazuje zgolj velike nesreče, bodisi zaradi zlobnosti značaja, bodisi zaradi slepe usode (zaradi zmote, kamor sodi večina starogrških tragedij, pa tudi sodobne žaloigre, ali zaradi nekega naključnega, nesrečnega spleta okoliščin v situacijah, v katerih se znajdejo osebe, podobne nam samim). Popolno spoznanje bistva sveta povzroči kvietistično resignacijo, odpoved vsej volji do življenja. Na tem mestu Schopenhauer odobrava, da se žaloigra konča s samomorom. Nasprotje tragičnemu pojmovanju sveta je »plehko, optimistično, protestantsko-racionalistično ali tako rekoč judovsko pojmovanje sveta ... Resnični smisel žaloigre je globlje spoznanje, da to, za kar plačuje junak, niso njegovi posamezni grehi, pač pa izvorni greh, torej krivda samega bivanja ...« (Schopenhauer, 2003, 273)

## 5.2 Heglova teorija tragedije

Zaradi vpliva, ki ga je imela Heglova teorija tragedije na poznejše interpretacije, jo bomo nekoliko podrobneje predstavili. Najstarejši Heglov zvezek o tragediji je bil napisan že leta 1818, vendar je *Dramska poezija*, s ključnimi predavanji o tragediji, izšla šele posthumno, leta 1835.

Principi tragedije so za Hegla naslednji: do tragičnega zapleta pride, ker je vsak junak prepričan v legitimnost svojega moralnega delovanja. Še več, dejansko je vsak tak individuum nosilec neke substancialne, vendar pa zgolj enostranske umnosti, ki nima pomena le za njegovo osebno, subjektivno življenje, ampak za objektivni tok zgodovine. Na eni strani gre za prikaz družinske ljubezni zakoncev, staršev, otrok, bratov in sester, na drugi strani pa za prikaz življenja cerkve,

države, državljskega patriotizma, vladarjeve volje. Do tragičnega konflikta pride, ko se zoperstavita država, kot nosilka civilnega prava, in družina, kot zastopnica naravnega prava. Prava tematika izvorne tragedije je za Hegla božansko, toda ne v smislu religiozne zavesti, temveč kot najvišja, absolutna moralnost, ki je »božansko v svoji *svetni* realnosti, je tisto substancialno, katerega tako posebne kot bistvene plati so vsebine, ki so gibalno resničnega človeškega delovanja in v delovanju samem eksplicirajo to svoje bistvo ter ga udejanjijo« (Hegel, 2001, 57). To je najprej enostavna, nerazdvojena, nevtralna obča zavest, ki ni individualizirana in ni zmožna nikakršnega določenega dejanja. Za svoje udejanjenje potrebuje dejavne individuume, ki se s svojim patosom, s svojo strastjo konfrontirajo in šele ta njihov medsebojni konflikt privede do tragičnosti. Izvorno tragično je to, da sta obe strani nasprotja vsaka zase upravičeni; vsaka je lahko le negacija in kršitev druge. Nujna je tudi tragična razrešitev tega spora, ki se sicer konča s propadom individualnosti, a nasprotujoči si individualni smotri privedejo do vzpostavitve večne pravičnosti. »Tisto resnično substancialno, ki se mora udejanjiti, pa ni boj posebnosti /.../, ampak sprava.« (Hegel, 2001, 58)

Kaže, da Hegel prikroji tragedijo svojim filozofskim smotrom, saj ne dopušča njene odprtosti in širine, ki je morda prav v tem, da konflikt dveh enako legitimnih tez ni razrešljiv in ga ni mogoče povzdigniti na neko višjo, harmonično raven, zaradi česar je tragedija sploh tragična in ne neka tezna, poučna drama. Pri Heglu ima pa moralni zakon ali »večna pravičnost« absolutno oblast, ki ne more trpeti relativne legitimnosti enostranskih smotrov, strasti in protislovij. Tragični razplet sicer ohrani obojestransko upravičenost medsebojno bojujočih se strani, a obenem opusti njuno enostranskost,

tako da se zopet vzpostavi mirna notranja harmonija ... Pravi razvoj je samo v odpravljanju nasprotij kot *nasprotij* in v spravi med močmi delovanja, ki stremijo k temu, da bi se v svojem konfliktu vzajemno negirale. Poslednje tedaj nista nesreča in trpljenje, temveč pomiritev duha, saj se lahko šele ob takem koncu nujnost tega, kar se dogaja individuumom, pokaže kot absolutna umnost in se duša resnično npravstveno pomiri: pretresena zaradi usode junakov, a spravljena s stvarjo. (Hegel, 2001, 78)

A kako naj vemo, kaj je resnična vsebina te večne pravičnosti? Kantova etika je na tem mestu povsem formalna, mesto kategorije Resnice pa prazno, kot bi rekel A. Badiou. Po Aristotelu je resnični učinek tragedije v tem, da vzbuja strah in sočutje ter vodi v očiščenje, katarzo. Toda Hegel opozarja, da strahu ne smemo obravnavati le kot čutnega učinka drame na gledalca, ki mu je lahko prijetna ali neprijetna, privlačna ali odbijajoča, temveč je pomemben »princip *vsebine*«, način, kako ta deluje na

njegovo zavedanje nujnosti moralnega zakona. Tisto, česar se mora človek resnično bati, ni zunanje nasilje in zatiranje, marveč kršitev moralnega zakona, »nравne moči, ki je določilo njegovega lastnega svobodnega uma in je hkrati tisto večno in nedotakljivo« (Hegel, 2001, 59). Kar zadeva sočutje, smo lahko ganjeni, ko se vživimo v nesrečo in trpljenje drugih, toda plemenit in velik človek noče takšnega pomilovanja in obžalovanja, ker ju razume kot podcenjevanje. »Resnično sočutje pa je simpatija s hkratnim nравnim opravičenjem trpečega, z afirmativnim in substancialnim, ki mora biti navzoče v njem. Takšnega sočutja lumpi in podleži v nas ne morejo vzbuditi.« (Hegel, 2001, 60) Poleg tega sočustvovanje z nekim tragičnim razpletom ni enako sočustvovanju z neko žalostno zgodbo, z neko nesrečo, ki privede le do preprostega zadoščenja. Takšne nesreče so dogodki, ki človeka prizadenejo zaradi spleta zunanjih in naključnih okoliščin, ne da bi mogel s svojo voljo vplivati nanje ali se zaradi njih počutiti krivega (denimo pri boleznih, izgubi premoženja, smrti). Tragični junaki pa so za Hegla tako krivi kot nekrivi. Po eni strani je »za resnično *tragično* delovanje nujno, da je princip *individualne* svobode in samostojnosti že prebujen ali da je prebujena vsaj volja po samoodločanju, pripravljenost, da za svoje dejanje in njegove posledice svobodno iz samega sebe odgovarjamo« (Hegel, 2001, 68), s čimer naj bi se odlikovala prav in samo antična tragedija (ne pa tudi orientalska poezija, pa tudi pri Kitajcih in Indijcih le v dramskih zametkih), po drugi strani pa so tragični junaki le izvrševalci občega in bistvenega smotra »večne pravičnosti«, katero jim naloži usoda, tako da v bistvu nimajo prave izbire in moči odločanja.

»Če velja predstava, da je človek kriv le v *tistem* primeru, v katerem mu je bila prepuščena izbira in se je z lastno voljo odločil za to, kar je izpeljal, potem stare plastične figure niso krive; ravnajo iz tega karakterja, iz tega patosa, ker so prav ta karakter, ta patos; tu ni nikakršne neodločnosti in nikakršne izbire. Moč velikih karakterjev je prav v tem, da ne izbirajo, temveč so že po rojstvu vseskozi *identični* s tem, kar hočejo in izvršujejo. So to, kar so, in to so večno, v tem je njihova veličina.« (Hegel, 2001, 77)

Zato v antični tragediji tudi ni tolikšnega poudarka na opisu junakove duševnosti, kar se bo zgodilo šele v modernejši, romantični poeziji (delno pa je to značilno že za Evripidove drame), ki se bo osredotočila na osebno strast, na subjektivni smoter in usodo nekega posebnega individuuma. V romantični drami torej nista več v ospredju moralna legitimnost in nujnost, temveč posameznik in njegovo življenje (ljubezen, čast, celo zločini). Vendar mora tudi v sodobnem času izkazovati veličino svojega značaja in moč, da junaško prevzame nase svojo usodo. Prav tako so sile, s katerimi se spopada, še vedno iste: »domovina, družina, vladar in kraljestvo itd. – četudi v teh smotrih individuumov ni pomembno to, kar je substancialno, temveč lastna individualnost« (Hegel, 2001, 70). V nasprotju z

antičnimi tragedijami, kjer so junaki predvsem nosilci idej in njihovi značaji še niso kompleksno razviti, so v romantičnih dramah posebej poudarjeni značaji osebnosti in globina njihove duševnosti ter okoliščine in zapleti, ki so privedli do njihovega propada.

Glede na to, da Hegel postavi jasno »razliko med antično in moderno dramsko poezijo« (Hegel, 2001, 67), pri čemer slednjo opredeli kot romantično poezijo, ni mogoče govoriti o neposredni kontinuiteti med njima. Če se antična tragedija posveča določitvi moralnih pravil, ki bi bila obče veljavna, substancialna in večno pravična, se romantična tragedija osredotoča na notranje konflikte junakov, čeprav, kot poudarja Hegel, so nekateri zunanji akterji ostali isti (družina, dvor itd.). Od antike do moderne dobe, kjer izpostavljamo romantično dramo, smo torej priča subjektivaciji tragedije. Ne zdi se, da bi bil Hegel posebej naklonjen tragediji v romantiki; bližje mu je klasična tragedija, ki se je trudila, da bi postavila objektivna pravila moralnega zakona. Osebnostne usode in srce parajoči konflikti, zapleteni značaji junakov in njihovo neznošno trpljenje, denimo v ljubezni, po njegovem mnenju ne dosegajo teže klasičnih, enostavnih likov in konfliktov, v katerih je šlo za določitev večjih, pomembnejših, državljanskih in zgodovinskih zakonitosti. Čeprav Hegel jasno opredeli romantično umetnost in njenega duha, ni videti, da bi hotel tudi svojo filozofijo voditi v to smer.

Na vprašanje, ki si ga zastavi Marc Sagnol, ali je pojem tragičnega kot ontološka, filozofska teorija v svojem temelju romantična ideja, bi težko odgovorili nedvoumno. Vsi filozofi, ki so pisali na prelomu iz 18. stoletja v 19. stoletje in v prvi polovici 19. stoletja, niso bili nujno privrženci romantike, kar še ne pomeni, da so bili njeni nasprotniki, a so ohranjali še klasične in razsvetljenske ideale. Pravzaprav je to zelo razvejen čas, ki so mu enostranske opredelitve tuje. Tako je, denimo, Immanuel Kant rad bral Jean-Jacquesa Rousseauja (1712–1778) in v navdih mu je bila francoska revolucija, a ga zato še ne uvrščamo med romantične filozofe, kljub temu da je razvil določene filozofske teme, denimo pojem sublimnega (četudi ga je delno prevzel iz francoske in angleške estetike), ki so bile za romantično umetnost zelo inspirativne. Tudi predromantično nemško gibanje *Sturm und Drang* (viharništvo), z Goethejem, Herderjem in Schillerjem na čelu, je bilo zelo raznoliko, z močnimi klasičnimi in razsvetljenskimi predpostavkami. Romantični filozofiji so pozneje utirali pot predvsem Novalis (1772–1801), brata A. W. Schlegel (1767–1845) in F. Schlegel (1772–1829) ter že omenjeni Schelling, v Angliji Edmund Burke, v Franciji Mme de Staël in F.-R. Chateaubriand, in drugi. Zanimivo je, da se je (pred)romantično gibanje oddaljevalo od antike in torej od starogrške kozmologije

in umetnosti ter poudarjalo domače, ljudske mite in folkloro, krepiti so se začela nacionalna čustva, poleg tega pa je pod vplivom vse številčnejših potovanj po Evropi naraslo zanimanje za eksotične in pitoreskne pokrajine. Po klasicizmu 17. stoletja, ki je bilo prežeto z občudovanjem antike, se nova, prebujajoča se romantična občutja vse bolj oddaljujejo od starega veka, od njegove afinitete do brezosebne veličine, in se predajajo osebni, intimni ljubezni, tudi do narave in Boga, mogočnim strastem, skratka vsemu, kar navdihuje in povečuje notranjo veličino jaza in njegov odnos do narave. Moderni, romantični pojem tragičnega (v heglovskem smislu) se torej zelo oddalji od starogrškega razumevanja junaštva in odnosa do sveta, kot ga izkazuje antična tragedija (ki pojma tragičnega sploh še ne pozna). V tem smislu je prav, da Marc Sagnol ne išče korenin pojma tragičnega kot ontološke, filozofske teorije v antiki; vendar pa je iskanje njegovega temelja zgolj v romantiki preozko, saj se je pokazalo, da ni mogoče romantike ostro ločiti od razsvetljenstva.

Za osvetlitev tragedije se velja nasloniti še na nekaj ugotovitev, ki jih poda kanadski literarni teoretik Northrop Frye (1912–1991) v svojem delu *Anatomija kritištva* (1957). Za tragedijo pravi, da jo je najlažje raziskovati v dramatiki, ni pa omejena nanjo in niti ne na dejanja, ki se končajo s katastrofo. Nekatere tragedije se končajo srečno, recimo *Ester* (1689) Jeana Racina (1639–1699). Vir tragičnega učinka moramo iskati v tragičnem mitu ali strukturi fabule. Tragedija se najpogosteje osredotoča na enega samega posameznika. Tragični junak je v primerjavi z nami zelo velik, toda majhen v primerjavi z Bogom/bogovi, usodo, nujnostjo, naključjem, smolo, zunanji okoliščinami ali katero od njihovih kombinacij, pri čemer igra neko vmesno vlogo, nekje med božansko močjo in »vse preveč človeškim«. Imena te moči se spreminjajo, oblika, v kateri se manifestira, pa ne dosti. Najsi je kontekst starogrški, krščanski ali neopredeljen, tragedija vodi k epifaniji zakona, tega, kar je in mora priti. V ospredju je torej razmerje med človekom in zakonom. Občutek, da je usoda močnejša od bogov, ki nam ga daje starogrška tragedija, pomeni, da bogovi obstajajo predvsem zato, da potrjujejo naravni red.

Zakon v svoji najbolj osnovni obliki deluje kot maščevanje. Junak izzove sovražnost, tej pa v povračilo sledi katastrofa, ki jo sproži maščevalec. Tragedija maščevanja je preprosta tragična struktura, a tako kot večina preprostih struktur je lahko zelo mogočna, pogosto je ena od osrednjih tem celo v najkompleksnejših tragedijah. Do maščevanja pride iz drugega sveta, od bogov ali duhov ali orakljev (preročišč, prerokb).

Tragedijo pogosto razlagajo z eno od dveh poenostavljajočih formul, vendar nobena od njiju ni povsem zadovoljiva:



- a) Prva poudarja vsemogočnost zunanje usode: to je fatalistična redukcija tragedije, ki meša tragični proces s tragičnim stanjem. V tragediji običajno postane usoda junaku zunanja šele po tem, ko je začel teči tragični proces. Grška *ananke* ali *moira* je v svoji pred-tragični obliki notranje, uravnoteženo stanje življenja. Zunanja usoda postane šele potem, ko je bila kot stanje življenja prekršena. Če tragedijo zvedemo na fatalizem, kjer je že vse vnaprej predvideno in določeno, ne razlikujemo tragičnosti od ironičnosti. Pomenljivo je, da govorimo o ironiji, ne o tragediji usode. Primes heroičnosti, tj. aktivnega poseganja v tok dogajanja, je tisto, kar daje tragediji njen značilen sijaj in zanos. Tragični junak je imel praviloma skoraj na dosegu roke izredno, tako rekoč božansko življenjsko pot, potem pa se mu zaradi njegovih odločitev in dejanj izmakne.
- b) Druga teorija pa pravi, da mora biti dejanje, ki zažene tragični proces, predvsem kršitev moralnega zakona, bodisi človeškega bodisi božanskega. Zmota, napaka (*hamartija*) naj bi bila bistveno povezana z grehom ali storjeno krivico. Kot primer se navaja pesnitev J. Milтона (1608–1674) *Izgubljeni raj* (1667): Adam in Eva sta izgnana iz raja, ker sta grešila oz. jedla z drevesa spoznanja, nato pa stopita v svet, v katerem sama ustvarjata življenje, kar je tudi nam poznani naravni red. Vendar je ta svet takšen, da je eksistenca v njem tragična sama na sebi in ga takšnega ne naredi šele kako dejanje, hoté ali nehoté.

N. Frye pa meni, da tragedija predvsem posnema žrtvovanje: izraža paradoksen spoj na strahu temeljčnega občutka pravičnosti (junak mora pasti) in na sočutju temeljčega občutka krivičnosti (škoda je, da pade). V tragediji sta ljubezen in družbena struktura po navadi nespravljivi (pogosto gre za konflikt med ljubeznijo in častjo, ugledom ali vero), nasprotujoči si sili, iz česar nastane konflikt, ki zvede ljubezen na strast, družbeno delovanje pa na zoprno, imperativno dolžnost (recimo v *Romeu in Juliji*). Komedija si daje veliko opravka s tem, da utrjuje družino in jo prilagaja družbi kot celoti, tragedija pa jo razbija.

### 5.3 Friedrich Nietzsche: dionizičen izvor tragedije in tragičnega občutja življenja

Nietzsche naveže svoje razumevanje starogrške tragedije na pojem dionizičnega. Ko se v *Poskusu samokritike*,<sup>29</sup> v poznejšem, spremenjenem predgovoru k *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* (1871), vrača k svojim prvim zamislim, zapiše: »Grki so, dokler nimamo odgovora na vprašanje 'Kaj je dionizično?'; še naprej popolnoma neznani in nepredstavljeni ...« (Nietzsche, 1995, 8) in: »Temeljno vprašanje je odnos Grkov do

<sup>29</sup> Nietzsche leta 1887 zapiše, da se je globalni preobrat v njegovi filozofiji tragičnega patosa dogodil proti letu 1876, se pravi deset let prej, preden je napisal *Poskus samokritike*. (Nietzsche, KGW, VII/2, 1887, 41–43)

bolečine.« (Nietzsche, 1995, 9) Z razkritjem bistva dionizičnega se bo razjasnil tudi starogrški, še poganski odnos do trpljenja. Nietzsche se je iskanju odgovorov na zgoraj navedeni vprašanji približal z estetske perspektive, in sicer s premislekom o starogrškemu odnosu do lepega in grdega. »Hrepenenje po grdem«, ki naj bi časovno nastopilo pred »hrepenenjem po lepoti«, je interpretiral kot »dobro strogo slo starejših Helenov po pesimizmu, po tragičnem mitu, po podobi vsega groznega, hudobnega, zagonetnega, uničujočega, usodnega v osnovi bivanja« (Nietzsche, 1995, 9), na podlagi česar naj bi nastala starogrška tragedija. Toda Nietzsche nas že pred tem pouči, da so bili stari Grki najbolj uspešna, najlepša in najbolj življenja polna človeška vrsta doslej, zato ga je njihova afiniteta do pesimizma napeljala k novemu vprašanju: »Obstaja pesimizem moči?« (Nietzsche, 1995, 6). Njihova močna volja do življenja nakazuje, da stari Grki niso bili nagnjeni k pesimizmu iz nemoči in šibkosti, marveč »iz ugodja, iz prekipevaločega zdravja, iz obilja bivanja« (Nietzsche, 1995, 6). Hrepenenje po lepoti, ki naj bi se pojavilo v času razkrajanja poganske mitične zavesti, torej tudi tragedije, pa naj bi bilo, nasprotno, simptom »pojemačje moči, bližajoče se starosti, fiziološke utrujenosti« (Nietzsche, 1995, 10), kar naj bi sovpadalo s Sokratovo oz. s poznejšo filozofijo, ki naj bi bila nagnjena k naivni vedrini, optimizmu in logičnemu shematizmu.

Vprašanje pesimizma je v Nietzschejevi filozofiji osrednjega pomena. V *Onstran dobrega in zlega* (1886) pojasni, da se je krščanskega, religiozno-moralnega in filozofskega razumevanja pesimizma rešil z uvidom v obrnjeni, Zaratuštrov ideal, ki v nasprotju z nihilističnim asketskim idealom potrjuje svet v največji možni meri. Ta ideal je obenem zagovornik minljivosti: ker ni dobrega ne zla, ki bi bilo neminljivo, ga je treba vedno znova na novo vrednotiti. Ustvarjanje novih vrednot, kar je po Nietzscheju v prvi vrsti naloga filozofije, temelji na uničevanju in razbijanju starih vrednostnih tabel, oz. na njihovem prevrednotenju. »Tako gre največje zlo k največjemu dobremu: to je pa ustvarjalno« (Nietzsche, 1984, 134), pravi v *Tako je govoril Zaratustra* (1883–1885). Zlo in uničevanje sta tesno povezana s trpljenjem, in sicer trpijo tako tisti, ki se nočejo odreči starim vrednotam, kot tisti, ki postavljajo nove, saj se morajo tudi ti najprej odvrniti od starih vrednot, kar pa od njih zahteva veliko bolečih preobrazb (kamela-lev-otrok).<sup>30</sup> Zato je Zaratustra tudi zagovornik trpljenja, v nasprotju z modernim človekom, ki od njega beži in se ni sposoben soočiti z resnico. Nietzsche torej ne želi odpraviti trpljenja, še več, bolečina je tudi slast, kar naj bi bilo razvidno prav iz starogrške tragedije, saj naj bi bila, kot pravi v *Onstran dobrega in zlega*, »boleča naslada tragedije ravno okrutnost«, ki pa ne nastaja le »ob pogledu na tuje trpljenje«, ampak »je obilna, preobilna naslada tudi v lastnem trpljenju« (Nietzsche, 1988, 138).

30 V delu *Tako je govoril Zaratustra*, v poglavju *O treh preobrazbah*, Nietzsche uporabi znamenito metaforo o preobrazbah duha na poti k ustvarjalnosti. Prvi dve stopnji simbolizirata kamela in lev, zadnjo, najvišjo pa poseblja otrok: »Nedolžnost je otrok, in pozaba, začetek od kraja, igra, iz sebe se vrteče kolo, prvi gib, sveti ja.« (Nietzsche, 1984, 27)

Poleg pesimizma moči bo Nietzsche v Dionizu in v dionizičnih misterijih našel vegetacijski simbol večnega krogotoka narave, vračanja pomladi, plodnosti in rodovitnosti, neke vrste večno vračanje življenja. Med praznovanjem kulta so se posluževali bolečega razkosavanja živali, kar naj bi ponazarjalo odhod Dioniza v Had, v podzemlje, kjer naj bi čez zimo počival, da bi se nato pomlajen in prerojen vrnil na zemljo. Ta simbolizacija ustreza prvim poljedelskim poskusom obdelave zemlje in setve žita, v strahu in upanju, da bo na pomlad vzkliko.<sup>31</sup>

Grkom je bil zato *spolni* simbol sam po sebi spoštovanja vreden, bistveno globok smisel v vsej antični pobožnosti. Vse posamezno na ravni spočetja, nosečnosti, rojstva je zbujalo najvišje in najslovesnejše občutke. V nauku misterijev je bila posvečena *bolečina*: 'popadki porodnice' so posvečevali bolečino na splošno – vse postajanje in rast, vse, kar je porok prihodnosti, *je povzročalo* bolečino ... Da biva ustvarjalno veselje, da se volja po življenju večno sama potrjuje, *morajo* vekomaj biti tudi 'muke porodnice' ... Vse to pomeni beseda Dioniz: ne poznam višje simbolike, kakor je ta *grška*, dionizijska. V nji je najgloblji instinkt življenja, religiozno občuten za prihodnost, za večnost življenja – sama pot k življenju, spočetje, kot

---

31 O tem podrobneje spregovori Karen Armstrong v *Kratki zgodovini mita*, kjer poudari, da je bilo malo sprememb tako pomembnih za človeštvo kot poljedelska revolucija mlajše kamene dobe pred pribl. deset tisoč leti. Poljedelstvo je sad logosa, a ni izključno posveten podvig. Za ljudi starejše kamene dobe je bil lov sveto dejanje, zdaj pa je posvečeno postalo še poljedelstvo. Ko so kmetje obdelovali polja ali pobirali pridelek, so morali biti v stanju obredne čistosti. Ko so sejanci opazovali semena, kako vzklijejo v zemlji, so menili, da je tu na delu neka skrivna sila. Pridelek je bil epifanija, razodetje božanske energije. Nastali so obredi, ki so moč zemlje in njene rodovitnosti obnovljali, da se ne bi izčrpala.

Ljudje so verjeli, da je spolno življenje ljudi enako božanski sili, ki oplaja zemljo. Ob setvi so se pogosto vdajali obredni spolnosti. Njihov spolni odnos, ki je bil sam po sebi sveto dejanje, naj bi prebudil ustvarjalne sile zemlje, tako kot je bila kmetova lopata ali plug sveti falus, ki je odprl maternico zemlje in jo oplodil. Toda zemlja ni povsod veljala za žensko, denimo na Kitajskem in Japonskem so bila tla življenja brez spola in šele pozneje, verjetno zaradi materinske vloge žensk v družinskem življenju, je zemlja dobila ženski, materinski značaj.

Revolucija mlajše kamene dobe je v ljudi vsadila zavedanje ustvarjalnih energij, ki prežemajo vse vesolje. Sprva je bila to neka splošna sveta sila, ki je zemljo spremenila v izraz božanskosti. Podobno, kot je čaščenje neba pripeljalo do posebljenja Boga neba v starejši kameni dobi, je materinska, ljubeča zemlja postala Božanska mati. A v bistvu ta ni bila nežno, tolažeče božanstvo, saj tudi poljedelstvo ni bilo spokojna, kontemplativna dejavnost, pač pa nenehna bitka, obupen boj proti neplodnosti, suši, lakoti, z veliko težkega dela na polju itd. V *Genezi Svetega pisma* izguba prvinskega rajskega stanja pomeni padec v poljedelstvo, medtem ko sta v Paradižu prva človeka brez truda skrbela za Božji vrt.

V zgodnji mitologiji poljedelstvo prežema nasilje in hrano si je mogoče pridelati samo v nenehnem boju proti svetim silam smrti in uničenja. Seme mora v zemljo in tam umreti, da bi obrodilo, njegova smrt pa je boleča in travmatična. Poljedelsko orodje je podobno orožju, žito je treba zmlati v prah in grozdje poteptati v brezoblično maso, preden se spremeni v vino. Vse to srečujemo v vseh mitih o božanski materi. Skoraj vse njene ljubimce doleti razkosanje, raztelesenje, brutalno pohabljenje in nasilna smrt, preden s pridelkom ponovno vstanejo v novo življenje. Vsi ti miti govorijo o smrtnem boju. (Armstrong, 2005, 48)

Bog, ki umre in znova oživi, uteleša vesoljni proces, kot je menjavanje letnih časov. Kljub novemu življenju je osrednja značilnost mita in kulta teh umirajočih bogov rastlinja vedno velika nesreča, z veliko krutosti, zmaga sil življenja pa nikoli ni za vselej zagotovljena. Vendar poljedelstvo prinese novo upanje: seme, posejano v zemljo, umre, a za to, da bi na pomlad oživel in obrodilo.

*sveta* pot ... Šele krščanstvo je s svojim resentimentom *proti* življenju na tej podlagi iz spolnosti napravilo nekaj nečistega: vrglo je *blato* na začetek, na predpostavko našega življenja ... (Nietzsche, 1989, 104–105)

Pojem dionizičnega je pri Nietzscheju ključen tako za razumevanje tragedije kot za njegovo izpeljavo tragičnega občutja življenja:

Psihologija orgiastičnosti kot prekipevajočega občutja življenja in moči, v kateri še celo bolečina deluje kot spodbudilo, mi je dala ključ do pojmovanja *tragičnega* občutja, ki so ga narobe razumeli tako Aristotel kakor še posebej naši pesimisti. Tragedija je tako daleč od tega, da bi kaj dokazovala v Schopenhauerjevem smislu o pesimizmu Helenov, da prej velja za njegovo odločno zavrnitev in *nasprotno instanco*. Potrjevanje življenja še celo v njegovih najbolj tujih in najtrših problemih; volji po življenju, ki se v *žrtvoovanju* najvišjih tipov veseli lastne neizčrpnosti – *temu* sem jaz rekel dionizično, *to* sem uganil kot most k psihologiji *tragičnega* pesnika. (Nietzsche, 1989, 104–105)

Ko se v avtobiografskem delu *Ecce homo* (1888) vrača k svojemu prvencu, *Rojstvu tragedije iz duha glasbe*, Nietzsche zapiše, da je že v tem spisu skozi obravnavo pojma dionizičnega (in apoliničnega) zaslutil starogrški vitalizem, ki se odvraca od pesimizma. Vendar je tedaj ta pojem povezoval z ritualnim izvorom tragedije iz dionizičnega kulta, ni pa še na njem utemeljeval svojega izvirnega in nenavadnega razumevanja tragičnega patosa kot volje do življenja. Razlika je v tem, da ni dovolj, če se estetsko ali umetniško angažiramo kot gledalci tragedije, ne zadošča (Aristotelova) katarza, strah in sočutje ter posredno očiščenje nevarnih afektov, ampak je potreben neposredni angažma: sami moramo zbrati moč in pogum, da vstopimo v življenje in se približamo resnici, potrdimo realnost, naj bo ta še tako grda in grozna in se na ta način rešimo dekadence in nihilizma. Nietzsche zaključil takole:

V tem smislu imam pravico sebe razumeti kot prvega *tragičnega filozofa* – se pravi skrajno nasprotje in antipoda pesimističnega filozofa. Pred menoj ni bilo premestitve dionizičnega v filozofski patos: manjka *tragična modrost*.« (Nietzsche, 1989, 209)

Nietzsche niti v predsokratski filozofiji ni našel tovrstnega prenosa v filozofski patos, z izjemo Heraklita, kateremu priznava nekaj zametkov.<sup>32</sup>

Nietzsche se v *Poskusu samokritike* (1886) tudi obtoži, da je v svoji mladostni estetiki z iskanjem metafizične tolažbe na področju umetnosti sledil romantičnemu in

32 In še: »Koncipirano je najvišje stanje potrjevanja bivanja, iz katerega tudi ni mogoče odračunati najvišje bolečine: tragično-dionizično stanje.« (Nietzsche, 1991, 480)

pesimističnemu duhu svojega časa. Dionizične slutnje naj bi mu zameglila in pokvarila še zlasti Schopenhauerjeva filozofija, po kateri tragiški duh pelje v resignacijo.<sup>33</sup> Nietzsche obžaluje, da je bil pri pisanju *Rojstva tragedije iz duha glasbe* še tako zelo pod njenim vplivom, da si ni upal priznati, kako tuja mu je bila ta ideja že od vsega začetka. Pozneje se je torej povsem odvrnil od Schopenhauerjevega pojmovanja tragedije, kar zapiše tudi v *Ecce homo*, rekoč, da prav grška tragedija pomeni »prvi pouk o tem, kako so Grki obračunali s pesimizmom – s čim so ga *premagali* ... Ravno tragedija je dokaz, da Grki *niso* bili pesimisti: Schopenhauer se tu moti, kakor se v vsem moti.« (Nietzsche, 1989, 206) Pesimistična umetnost pravzaprav sploh ne obstaja, kajti

umetnost je bistveno *potrjevanje, blagoslavljanje, pobožanstvenje bivanja* ... Kaj pomeni *pesimistična umetnost*? Kaj ni to *contradictio*? – Je. – Schopenhauer *se moti*, ko določena dela umetnosti postavlja v službo pesimizma. Tragedija *ne* uči »resignacije« ... Podajati strašne in vprašljive stvari je že *sámo* instinkt moči in sijaja na umetniku: ne boji se jih ... Ni pesimistične umetnosti ... Umetnost potrjuje. Job potrjuje. – Pa Zola? Pa Goncourta? – Ti kažejo grde stvari: ampak kažejo jih iz *slasti nad gradoto* ... (Nietzsche, 1991, 460)

Umetnost je tako »veliki stimulans življenja, opojenost z življenjem, volja do življenja, tragedija pa je »*tonicum*« (Nietzsche, 1991, 476), se pravi, da ne mrtviči, ampak poživlja. »Umetnost in nič drugega kot umetnost!« (Nietzsche, 1991, 479), zatrdi Nietzsche v svoji gonji proti nihilizmu, dekadenci, krščanstvu. Ob tem upa na povrnitev grškega duha v moderni dobi. To upanje, ki naj bi ga sprva polagal na skladatelja Richarda Wagnerja, je nato v *Poskusu samokritike* preusmeril, upajoč, da se bo nekoč povrnila tragedija in njeno glavno izrazno sredstvo – vokalna glasba, ki pa ne bo več izviral iz romantike, kakor nemška, temveč iz dionizičnega patosa. Tej viziji se Nietzsche ne bo odpovedal vse do konca, saj še v *Ecce homo* napoveduje tragično dobo in renesanso tragedije kot najvišje umetnosti v potrjevanju življenja.<sup>34</sup>

A kaj se je najprej zgodilo s starogrško tragedijo, da je po Evripidu zamrla? Nietzsche krivca najde v Sokratu kot nosilcu nove paradigme sveta; nameni mu posebno

---

33 Nietzsche se v *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* v skrajšani obliki naveže na naslednji navedek iz Schopenhauerjevega dela *Svet kot volja in predstava*: »Vsemu tragičnemu, pa naj se kaže v kakršni si že bode obliki, daje svojevrsten polet spoznanje, da nam svet, življenje, ne more zagotoviti pravega zadovoljstva, se pravi, da ni vredno naše navezanosti: v tem je tragični duh in ta pelje k resignaciji. Priznam, da je v tragediji starih redko neposreden in izgovorjen ... Čeprav so torej stari v tragičnih junakih samih le malokdaj podajali duha resignacije kot svoje mišljenje, odvrčanje volje od življenja, je vendarle čutiti jasno težnjo in namen žaloigre, da v gledalcu zbudi tega duha in v njem, pa četudi samo začasno, prikljče na plan to miselnost.« (Nietzsche, 1995, 161)

34 Toda Nietzsche se kljub vsemu spoštovanju do starih Grkov ni mogel odločiti, ali so se sami sploh zavedali daljnosežnega pomena tragedije. Že v *Rojstvu tragedije iz duha glasbe* je zatrjeval: »Grki so, kakor pravijo egiptovski duhovniki, večni otroci in tudi v tragiški umetnosti so samo otroci, ki ne vedo, kakšna veličastna igrača jim je nastala pod rokami in se jim je tudi – razbila.« (Nietzsche, 1995, 97)

pozornost v *Somraku malikov* (1888), v poglavju z naslovom *Sokratov problem*. Sokratova izvirnost se kaže predvsem v tem, da je mitološkemu razumevanju sveta postavil nasproti dialektično umnost. Njegova etika je v filozofijo – in obenem v porajanje evropske zavesti – vnesla drugačno pojmovanje dobrega. Gre za racionalno paradigmo dobrega, po kateri je človekovo moralno delovanje v sorazmerju z njegovo umnostjo in vednostjo. Sokrat je bil prepričan, da človekova nesreča ni posledica prerokbe usode ali kake druge transcendentne sile, marveč njegove lastne, imanentne nevednosti. Več ko bomo vedeli, bolj bomo moralno delovali, v harmoniji s seboj in z drugimi, zato bomo tudi bolj srečni. Sokratova etika se tako odvrne od fatalizma starogrške, pogsanske, mitične zavesti in zato prinaša novo upanje. Toda Nietzsche zavrača Sokratovo etiko, češ da je poenostavljena in naivna, ko izhaja zgolj iz uma in vednosti. V iskanju sreče bi se morali pod bremenom takšnega racionalizma odreči svojemu najglobljemu bistvu, ki je nezavedno, nagonsko in čutno. V tej racionalistični etični drži Nietzsche vidi začetek (filozofskega) nihilizma in dekadence kot krotjenja nagonov in zaničevanja življenja, kar je v nadaljnjih stoletjih vodilo k propadu zahodne kulture, z iztekom v moderni dobi.

Če se sedaj še enkrat povrnemo k Sagnolovemu vprašanju, ali je pojem tragičnega kot ontološka, filozofska teorija v svojem temelju romantična ideja, potem enostavnega odgovora ni. Če izpostavimo del trditve, da je pojem tragičnega *v svojem temelju* romantična ideja, potem se lahko, sledeč pojavitvam tega pojma kot določene občutja življenja v predromantičnih literarnoteoretskih in umetniških spisih, pa tudi v filozofiji, vsaj delno strinjamo, čeprav smo poudarili, da ostre ločnice med razsvetljensko filozofijo, nemškim klasičnim idealizmom in (pred)romantično filozofijo ni mogoče potegniti. S prihodom Nietzscheja se iskanje odgovora še bolj zaplete, saj trdi, da je šele on prvi filozof, ki podaja pravo filozofijo tragičnega občutja življenja, na podlagi starogrškega dionizičnega patosa, obenem pa kar najbolj ostro nasprotuje romantičnemu pojmovanju tragičnega, ki ga zanj simbolno predstavlja Schopenhauerjeva filozofija, v prepričanju, da romantika kliče k resignaciji, pesimizmu in k nihilizmu, on sam pa k vitalizmu. Vendar je Nietzsche pisal svoja dela v 70. in 80. letih 19. stoletja, ko je svoj opus že lahko gradil na nasprotovanju romantiki in Schopenhauerjevi filozofiji, tako da njegov dionizični, tragični vitalizem nastopi šele zatem. Pri tem se celo sklicuje na klasični veliki slog v filozofiji in umetnosti in se, tako kot klasicisti 17. stoletja, občudujoče vrača v antiko (pri čemer ne gre spregledati, da je meril predvsem na ritualni, kulturni čas pred Sokratom in Ajshilom). Tu lahko vidimo, kako poenostavljeno je filozofsko ali umetniško misel obravnavati zgolj kronološko. Misel se rada vrača v zgodovino, v preteklost, toda vsakič drugače, na nov, svež način. Tako je tudi z Nietzschejevim klasicizmom, ki je z vso svojo bojevitostjo lahko nastopil proti modernemu nihilizmu šele po

romantičnem malodušju. Če torej v grobem lahko pritrdimo, da je tragično občutje življenja kot ontološka, filozofska teorija v temelju romantična ideja, potem je smiselno imeti pred očmi, da ji sledi Nietzschejeva vizija, v 20. stoletju pa še nove in drugačne interpretacije tako pojma tragičnega kot tudi tragedije.

## 5.4 Teorije tragedije in tragičnega v 20. stoletju

### 5.4.1 Georg Simmel: tragedija moderne kulture

Tragedija je za Georga Simmla (1858–1918), nemškega filozofa in sociologa, tragedija usode, vendar je razlog propada v junaku samem, tako da mora sam prevzeti odgovornost zanjo.<sup>35</sup> Njegova teorija tragedije ali paradoksa kulture temelji na prenosu Marxove teorije odtujitve v t. i. »zgodovino kulture«. Tragedija kulture izhaja iz dejstva, da človeški duh proizvede ali ustvari materialne in duhovne stvaritve, ki se objektivirajo in postanejo avtonomne. Tako zaživijo lastno eksistenco, z neko inherentno logiko, ki je človeški duh, ki jih je ustvaril, v njihovem nadaljnjem razvoju ne more več nadzorovati. Človeško, subjektivno življenje je živo, a končno v času, njegove stvaritve pa so mrtve, a večne. »Kot misel je človeški subjekt tesno povezan z duhom, vendar zaradi tega v antagonizmu form doživlja neštete tragedije: v antagonizmu med subjektivnim življenjem, ki je nemirno, a neskončno v času, in njegovimi vsebinami, ki potem, ko so bile ustvarjene, ostajajo negibne, toda brezčasno veljavne.« (Simmel, 2000, 27) V tem je tudi paradoks kulture: subjektiviteta lahko stremi k popolnosti le tako, da se objektivira v formah, ki so ji tuje. Ta objektivacija in avtonomizacija kreacij duha se Simmlu kaže kot diabolichen mehanizem, kajti osamosvajanja form človek ne more ustaviti, še več, to nad njim dobi premoč. Človek postane le še navaden podpornik (Träger, nosilec) prisile, s katero ta objektivna logika obvladuje stvaritve duha.<sup>36</sup>

Specifični, osebni pomen kulture se razvija tako, da posameznik temu razvoju dodaja nekaj subjektivnega, a se mora pot njegovega duha oblikovati v forme, ki so po svoji naravi zunanje, objektivne. Subjekt se oblikuje v odnosu do vrednot in stopenj, ki same niso subjektivne. Objektivne intelektualne tvorbe so: umetnost in morala, znanost in tehnologija, religija in pravo, skratka vse družbene norme, ki so kot nekakšne postaje, ki jih mora subjekt prehoditi, da bi dosegel specifično osebno vrednoto, ki ji pravimo njegova kultura. Posamezniki morajo sprejeti te tvorbe in omejitve za svoje, resnično jih morajo vključiti v svoj individualni jaz, ne pa zgolj dopustiti, da še naprej obstajajo kot objektivne vrednote. Tu pa nastopi paradoks kulture, ki je v tem, da

35 G. Simmel je razvijal teorijo tragedije in tragičnega zlasti v knjigi *Philosophische Kultur* (1911), v kateri izstopa spis *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, in v knjigi *Der Konflikt der modernen Kultur* (1918).

36 Georg Simmel je močno vplival na Ernsta Cassirerja in Georga Lukácsa.

subjektivno življenje ne more doseči popolnosti samo od sebe. »Kultura nastane tako – in to je bistveno za njeno umevanje – da se ujmeta dva elementa, nobeden pa v sebi ne vsebuje kulture: subjektivna duša in objektivni intelektualni proizvod.« (Simmel, 2000, 31) Subjekt in objekt sta soodvisna, tako da ima vsak pomen le v drugem. Subjektivni duh se kultivira skozi objekt. V geniju sta oba tokova eno: v njem je razvoj subjektivnega duha zavoljo njega samega, njegovih nujnih sil, povezan s popolno predanostjo objektivni nalogi, ki zanikuje subjekt. Subjektivni in objektivni tok pa sta lahko tudi zelo vsaksebi: pogosto naletimo na izrazito brezbriznost, celo odpor do kulture, in sicer tako med ljudmi, ki so usmerjeni zgolj na subjekt, kakor med tistimi, ki so usmerjeni zgolj na objekt. Prve zanima le subjektivna odrešitev duše ali ideal osebne moči ali individualni notranji razvoj, pri katerem ne more posredovati noben zunanji dejavnik (skrajni primer: asketski svetnik), druge pa le objektivna znanost (skrajni primer: strokovnjak, ki je popolnoma in fanatično predan stroki).

Tragedija kulture se pokaže v usodnosti in neizogibnosti, v tem, da se človek ne more izogniti lastnemu procesu ustvarjanja, ki pa se potem osamosvoji in nad njim naposled celo prevlada. Drugače rečeno, destruktivne sile, ki se usmerijo proti ustvarjalcu/človeku, izhajajo iz njega samega. Tako se usoda dovrši z destrukcijo, ki je bila že vpisana v logiko človeškega ustvarjanja. Simmlav tragični poudarek ni toliko v neizogibni določitvi človeka, da se mora objektivirati, kot v osamosvojitvi njegovih stvaritev, ki postanejo neodvisne od človekove volje. V bistvu gre za sovražni odnos. Po Simmlavem prepričanju gre torej za tragični konflikt med dvema nujnostma, ki dosežeta vrhunec v moderni kulturi: med notranjo nujnostjo človeka, da se objektivira v intelektualnih, duhovnih stvaritvah na eni strani, in nujnostjo, ki je inherentna tem kulturnim proizvodom, da imajo svoj lasten, avtonomen razvoj, s čimer naposled dominirajo nad ustvarjalcem. Ta konflikt je tragičen tudi zato, ker se izteče v destrukcijo enega od elementov, namreč življenja. Človekova lastna forma (ga) preživi, dokončna forma življenja pa je lahko le smrt. Simmel je snoval filozofijo tragedije kulture v času 1. svetovne vojne, morda je tudi zato čutili veliko zagrenjenosti, denimo ob tehničnem napredku, ki se zaobrbe proti človeku.

#### 5.4.2 George Steiner: smrt tragedije

George Steiner je filozof in literarni teoretik, rojen leta 1929 v Parizu, ki je leta 1940 s starši (češkimi dunajskimi Judi) zaradi nacizma emigriral v Združene države Amerike. V svoji drugi knjigi, z naslovom *Smrt tragedije* (1961), zavzame stališče, da je bila tragedija starogrški fenomen, nasproten duhu poznejšega judovstva (in krščanstva). V tragediji je propad junaka neizogiben, saj ne dobi pravičnega zadoščenja in materialnega povračila za prestano trpljenje. Tragedija je lahko nastala le v kulturnem



in verskem okolju, ki še ni poznalo tovrstne etike in prava. Do povračila lahko pride šele takrat, ko je pravici pravno zadoščeno in ko krivici ali zločinu sledi kazen. Toda z racionalizacijo pravice je konec tragičnega, do katerega pride zaradi nerazumljivega delovanja skrivnostnih sil in poteka junakovega življenja. (Judovski) Bog je pravičen in razumen, pa četudi morda bolj na dolgi rok. Vojne, ki jih popisuje Stara zaveza, so krvave in bridke, pravične ali nepravične, niso pa tragične. Božja pota niso neupravičena ali absurdna, ampak temeljijo na preudarni pokorščini. Marksizem je v svojem vztrajanju pri pravici in razumu tipično judovski in Marx je zavrnil celoten pojem tragedije. Tragična drama izhaja prav iz nasprotne predpostavke: nujnost je slepa.

V evropski zgodovini zadnjih dva tisoč petsto let je vzniknilo le nekaj vrhuncev tragedije. Takšni vrhunci so bili v periklejskih Atenah, v Angliji v obdobju 1580–1640, v Španiji sedemnajstega stoletja, v Franciji v letih 1630–1690. Zdi se, da se je odtlej takšno potrebno srečanje zgodovinskih okoliščin in genialnih posameznikov zgodilo le dvakrat: v Nemčiji v obdobju 1790–1840 ter, dosti bolj razpršeno, ob prelomu našega stoletja, ko je nastalo najboljše v skandinavski in ruski drami. Nikjer drugje in ob nobenem drugem času ... Kadar se zlijejo ustrezne prvine, takrat ne bomo naleteli le na posamezne pesnike: Ajshilu sta sledila Sofokles in Evripid; Marlowu Shakespeare, Jonson in Webster; Corneillu Racine. Z Goethejem so prišli Schiller, Kleist in Büchner. Ibsen, Strindberg in Čehov so živeli leta 1900. Toda ta ozvezdja so sijajna naključja. Skrajno težko jih je razložiti. Pričakujemo lahko, in tudi najdemo, dolga časovna obdobja, v katerih ne nastane nobena tragedija in celo nobena resno zastavljena drama. (Steiner, 2002, 75–76)

Na podlagi opažanj angleškega romantičnega pesnika P. B. Shelleya (1792–1822) v njegovem *Zagovoru poezije* Steiner predpostavi, da so se velika obdobja klasične, španske, elizabetinske in francoske drame ujemala z obdobji posebne nacionalne energije. Ta nacionalni zanos je bil zelo močan tudi v celotnem romantičnem gibanju in je dosegel vrh v glasbi in filozofiji R. Wagnerja v Bayreuthu.

Steiner nadaljuje s tezo, ki je bila pozneje mnogokrat diskutirana, da je tragedija kot pomemben segment družbe začela zamirati že v 17. stoletju, po vrhuncu klasicističnih tragedij. Zakaj? Nekatere prvine družbenega in domišljjskega življenja, ki so prevladovale od Ajshilovih do Racinovih tragedij, so se tedaj umaknile iz zahodne zavesti. Racinovo občinstvo je bilo večinoma zaprta družba. V 18. stoletju se je težišče družbe premikalo k srednjim stanovom, ki ga je francoska revolucija še poglobila. Občinstvo ni bilo več le pismeno plemstvo ali elita iz sveta sodišč in visokih financ. V 19. stoletju je postalo še bolj demokratično in številčno, kar se je sorazmerno poznalo pri manjši izobrazbi. V tem času število obiskovalcev gledališč

upada, medtem ko druge literarne zvrsti pridobivajo na veljavi (18. stoletje beleži vzpon romana, poceni množičnega tiska, serijskih publikacij in javnih čitalnic). Obisk gledališča ne pomeni več sodelovanja pri kakšni verski ali državljanski dolžnosti, kot je bilo značilno za stare Grke, niti ne spremlja kakšnega praznika ali slavnostnega obreda, ki je bil še prisoten v elizabetinskem gledališču ali na versaj-skem dvoru. »Drama je postajala tisto, kar je dandanes: gola zabava. In gledališki obiskovalec srednjega razreda iz obdobja romantike več tudi ni hotel. Ni bil pripravljen tvegati groze in razkritja, ki sta neločljiv del tragedije.« (Steiner, 2002: 81) Da si je želel razvedrila, ni bilo nenavadno, kajti Evropa vse bolj postaja zgodovinski oder silovitih vojskovanj in drugih oblik nasilja ter izkoriščanja.

Francoska revolucija in napoleonske vojne so navadne ljudi pahnile v tok zgodovine. Izpostavile so jih pritiskom izkušenj in občutkov, ki so bili nekdaj nevarni privilegiji princev, državnikov in poklicnih vojakov. Ko so velike vojske začele korakati in se umikati prek Evrope, se je starodavno ravnovesje med zasebnim in javnim življenjem spremenilo. Vse večji del zasebnega življenja je bil zdaj izpostavljen zahtevam zgodovine. In ta del je rasel skupaj s širjenjem komunikacijskih sredstev ... Novi 'zgodovinski' človek (pa) je prihajal v gledališče s časopisom v žepu. V njem so utegnili biti dejstva obupnejša in mnenja bolj izzivalna, kot bi si jih marsikateri dramatik sploh drznil prikazati. (Steiner, 2002, 81)

Kako naj dramatik tekmuje z dramo dejanskih novic? Le tako, da zažene še večji hrup, da napiše srce parajočo melodramo. Slednja bo tako nadomestila tragedijo.

Romantiki so želeli obuditi ideal visoke tragedije, vendar po Steinerjevem mnenju niso bili uspešni. Pri Ibsenu, Strindbergu, Čehovu in Pirandellu je prišlo do radikalnih sprememb v pojmovanju tragičnega in komičnega. Romantika, dedič Rousseauja, je prišla do osvobajajočega spoznanja, da bede in krivičnosti v človekovi usodi ni povzročila njegova (izvirna) grešnost, ampak družbena in individualna neenakost. »Človekove okove je skoval človek, je dejal Rousseau. Razbije jih lahko človekovo kladivo. Implikacije te doktrine so bile velikanske: pomenilo je, da si človek svojo prihodnost lahko oblikuje sam. Človek ni več stal v senci izvirne skvarjenosti; v sebi ni nosil klice vnaprej določenega neuspeha.« (Steiner, 2002, 86) Če mu ni uspelo, so bile odslej krive družba, pomanjkljiva vzgoja in izobrazba ter revščina. Če je človeška eksistenca odvisna od zunanjih dejavnikov in če zlo človeku ni prirojeno, potem ne more biti v popolnosti odgovoren za potek svojega življenja niti kriv za svoje neuspehe. V tem je srž romantične odrešilne mitologije. »Takšen pogled na položaj človeka je radikalno optimističen. Spočeti ne more nikakršne naravne forme tragične drame. Romantično videnje življenja je netragično. V pristni tragediji so vrata pekla na stežaj

odprta in prekletstvo je resnično. Tragični junak se ne more ogniti odgovornosti.« (Steiner, 2002, 88) Ne more se ji izogniti, četudi se srečuje z nerazložljivimi in uničevalnimi silami, ki mu narekujejo dogodke življenja, in čeprav nihče ne ve, zakaj si te izberejo točno določene osebe, ki jih prizadenejo s svojimi prerokbami.<sup>37</sup> Nasprotno pa romantične drame nagradijo pravičnost, za nepravilna in zla dejanja pa dopuščajo kesanje in celo odrešitev. Zaradi tega dobrodejnega razpleta »drame o kesanju po svojem bistvu ne morejo biti tragične. Gre za obrazec 'skoraj tragične drame' ... Izraža željo romantikov, da bi uživali privilegije veličine in silovitih čustev, povezanih s tragično dramo, ne da bi plačali ceno za to ... 'Skoraj tragična drama' je pravzaprav drugi izraz za melodramo.« (Steiner, 2002, 92)

Za romantiko je poleg tega značilna močno poudarjena subjektivnost:

Če je romantično gibanje od Rousseauja podedovalo njegovo predpostavko o prirojeni dobroti in njegovo vero v družbeni, ne pa metafizični izvor zla, je podedovalo tudi njegovo obsedenost z jazom ... Romantični človek je Narcis, ki vzneseno išče in potrjuje svojo edinstveno identiteto. Svet okoli njega je zrcalo ali odmev njegove navzočnosti. V svoji samoti trpi in uživa. (Steiner, 2002, 93–24)

V romantični literaturi prevladuje lirik »kot naravni glas samozavedanja«, poraja se prvoosebna, intimna pripoved (Lamartine, Vigny, Heine, Puškin idr.). Toda lirski način je dramatičnemu, tragičnemu zelo tuj. Vsa klasična umetnost teži k idealu brezosebnosti pri podajanju značajev junaških likov, ki so pomembni predvsem zaradi svoje idejne sporočilnosti; še manj pa je pomembna osebnost trageda samega, ki je dramo ustvaril. »Težnje romantike so nasprotno. Pesem poskuša prikazati kot nekaj, kar je neločljivo od pesnikovega glasu.« (Steiner, 2002, 95) V starogrških in elizabetinskih tragedijah, npr. pri Shakespearu in v francoskih klasicističnih tragedijah, npr. pri Corneillu in Racinu, so območja tragedije kraljevi dvori in dinastični spori. Junaki, denimo Ojdim, Agamemnon, Hamlet in Fedra, so povezani z usodo države, njeno politiko in razmišljajo ter delujejo pred očmi javnosti. Z vzponom srednjega razreda na oblast pa se pomen javnega umika zasebnemu, in tako se v 18. stoletju prvič pojavi ideja zasebne tragedije. »V *Novi Heloizi* in *Wertherju* tragedija postane intimna« (Steiner, 2002, 128), toda dramo zamenja nova umetniška zvrst – roman.

37 V nasprotju s Steinerjem, ki trdi, da odgovora, zakaj je temu tako, ni, je Hegel predpostavil, da so lahko tragični junaki zgolj takšni individuumi, ki so zmožni popolne predanosti svojemu poslanstvu, močni in neuklonljivi. Z njegovimi besedami: »*Drugo* plat tvori individualni patos, ki dejavne značaje z npravno upravičenostjo žene v nasprotstva z drugimi in jih tako spravi v konflikt. Individuumi tega patosa niso niti to, kar v modernem pomenu besede imenujemo karakter, pa tudi ne gole abstrakcije, marveč so v živi sredini med obojim, kot trdne figure, ki so samo to, kar so, brez kolizije v samih sebi, brez omahujočega pripoznanja kakega drugega patosa in toliko – kot nasprotje današnje ironije – višji, absolutno določeni značaj, katerega določnost pa svojo vsebino in temelj vendarle črpa iz neke posebne npravne moči.« (Hegel, 2001, 72–73)

Po objavi *Smrti tragedije* je močno odmevala Steinerjeva zamejitev pojma tragedije na nekaj preteklih obdobjih in oklic njene smrti v 20. stoletju. Četudi razpravlja skoraj izključno o tragediji kot drami, lahko iz svetovnonazorskih opisov sklepamo, kakšna je njegova predstava tragičnega občutja življenja. To je občutje krivde in odgovornosti tragičnega junaka za svoja dejanja, kljub slepi nujnosti, za katerimi stojijo neznane, vsemogočne sile usode, zaradi katerih junak sploh ne more ravnati drugače, kot mu je bilo zapovedano ali prerokovano. Klasična tragedija ne omogoča preprostih rešitev, denimo zadoščenja za storjeno krivico, in tudi ne kesanja, kaj šele odrešenja. Junakova dejanja so nepovratna in kazni se nikakor ne more izmakniti.<sup>38</sup> Steinerjev opis tragičnega občutja v klasični tragediji ne velja le na osebni, ampak tudi na ontološki, metafizični ravni, saj ga razume kot širši kulturni in religiozni fenomen. Zanimivo je, da starogrška tragedija poudarja nepovrnjivost dejanj, glede na to, da še sodi v obdobje cikličnega razumevanja časa, ki ravno temelji na obrednem vračanju časa na njegovo mitsko izhodišče, s čimer se čas na neki način ukine, izbrišejo se pa tudi osebni in kolektivni grehi ter slaba dejanja. To daje misliti, da se hoče starogrška tragedija ravno izviti iz cikličnega koncepta časa, na kar kaže porajanje individualne odgovornosti in krivde. Po drugi strani je pa spet zanimivo, da je judovstvo s Staro zavezo jasno pokazalo, da se zaveda nepovrnjivosti časa, saj je bil z Genezo, s stvaritvijo sveta v šestih dneh, vpeljan linearni zgodovinski koncept časa. Zgodovinska zavest utrdi pojem konkretne odgovornosti. Če se sedaj ponovno navežemo na Steinerjevo trditev, da je judovstvu tragični duh tuj, potem to drži le deloma, v tistem delu, ko izpove mesijansko, odrešenjsko držo. Če pa imamo v mislih krepitev zgodovinske zavesti na individualni in kolektivni ravni

---

38 Zanimivo je, da je Mircea Eliade v svojem delu *Kozmos in zgodovina: mit o večnem vračanju* (1949) postavil tezo, po kateri arhaične družbe s cikličnim pojmovanjem časa še nimajo razvitega zgodovinskega čuta. Periodično, vsakoletno praznovanje novega leta je nadaljevanje časa od začetka, torej ponovitev kozmogonije. Zgodi se ponovitev mitskega trenutka prehoda iz kaosa v kozmos. Stvarjenje sveta, ki se je zgodilo *in illo tempore*, na začetku časa, je torej reaktualizirano vsako leto. Leto, ki se izteče, je tako ukinjeno, oz. pretekli čas sploh. In to naj bi bil tudi pravi namen obrednih očiščenj: izgorevanje, izničenje grehov in napak tako posameznikov kot skupnosti. Ker se kozmos in človek neprestano obnavljata, so preteklost, nesreče in grehi izničeni. Arhaični človek tako poteši potrebo, da bi se znebil spomina na greh, da bi izničil sosledje osebnih doživetij, se pravi spomin, ki v povezani obliki tvori osebno zgodovino.

»Če iz prave perspektive pogledamo življenje arhaičnega človeka (življenje, omejeno na ponavljanje arhetipskih dejanj, na nenehno preigravanje istih prvobitnih mitov, torej na kategorije in ne na dogodke), kljub temu da se dogaja v času, ni omejeno s časom in ne zaznava njegove nepovratnosti. Z drugimi besedami: arhaični človek popolnoma ignorira vse posebno in dokončno v zavesti časa.« (Eliade, 1992, 92)

Zgodovinski čut se prične jasnitviti z zavestjo, da so dejstva nepovratna in da jih ni mogoče ukiniti s periodičnim obnavljanjem izganjanja grehov in spovedovanja. Po drugi strani se pa kolektivni spomin vendarle ohranja tudi s kolektivnim ponavljanjem kozmogonskega dejanja, se pravi, da so prav ljudstva, ki veljajo za zgodovintvorna, temeljila na periodičnem, cikličnem obnavljanju časa.

Pri vseh indoevropskih ljudstvih zasledimo mitsko-obredne scenarije praznovanja novega leta. Stoletja prej so ta mitsko obredni sklop poznali že Sumerci, Egipčani in Judje. Novoletni scenariji, v katerih se ponavlja stvarjenje, so še posebej eksplicitni pri t. i. historičnih ljudstvih, s katerimi se zgodovina tako rekoč začenja – torej pri Babiloncih, Egipčanih, Judih in Perzijcih. Zdi se, da so se ta ljudstva zavedala, da »gradijo« zgodovino in so tako hotela zabeležiti svoja dejanja kot spomin za naslednike.

prek spomina, odgovornosti, vesti in krivde, potem ne bi mogli pritrditi Steinerju, da judovstvo ne pozna tragičnih občutkov. Celó nasprotno, izraelsko ljudstvo se je čutilo izvoljeno, izjemno in posebno ravno zaradi svoje usode, ki bi jo smeli poimeno-ovati tragično, ker se je zavedalo svoje odgovornosti pri poteku lastne zgodovine.

Poleg judovske miselnosti je treba razlog za zaton tragedije po Steinerjevem pre-pričanju iskati tudi v »zmagoslavju racionalizma in posvetne metafizike« (Steiner, 2002, 127), kar naj bi se zgodilo z Descartesom in Newtonom. Podobno je krivca za smrt tragedije v racionalizmu našel že Nietzsche, natančneje v osebi Sokrata in njegovi vpeljavi racionalizma, s čimer naj bi pogubno vplival na Evripidovo snovanje dram. Med Nietzschejem in Steinerjem lahko potegnemo vzporednico tudi pri njuni averziji do romantike. Romantični umetniki po njenem mnenju ne podajajo pravih tragičnih vsebin, ker so njihovi dramski junaki premalo kleni, premalo vztrajajo v svoji uporni drži in so se pripravljene vse prehitro pokesati za svoja dejanja, predvsem pa se odvrčajo od nedoumljivosti usode, saj hočejo svoje življenje racionalizirati, z zahtevo po brezpogojni pravičnosti. Vse preveč so tudi čustveni in melodramatični. Njunó nasprotovanje romantiki je še toliko bolj zanimivo, če se ponovno povrnemo k predpostavki Marca Sagnola, po kateri je pojem tragičnega kot ontološka, filozofska teorija v svojem temelju romantična ideja. Nietzsche in Steiner nasprotujeta romantičnemu razumevanju tragičnega občutja življenja in zahtevata, naj njegov pravi vir poiščemo v starogrški tragediji, v njenem pogumnem izkazovanju volje do življenja in kljubovanju bolečini. Vendar ni mogoče zanikati temeljnega prispevka romantične umetnosti in filozofije pri ubesedovanju tragičnega občutja življenja, kjer se Nietzschejeva filozofija in za njo Steinerjeva pokažeta že kot antiteza, kot nasprotovanje predhodni izvorni ideji. To dejstvo se zlasti ob Nietzschejevem zaničljivem in zelo kritičnem tonu obravnavanja romantike nekoliko zabriše.

#### 5.4.3 Walter Benjamin: žaloigra in tragedija

Walter Benjamin (1892–1940), nemški filozof in literarni kritik judovskega rodu, obravnava tragedijo v več spisih, med drugim v *Usodi in značaju* (1919)<sup>39</sup>. Naveže jo na pojem sreče. Sreča ni konstitutivna kategorija usode, ampak je, nasprotno, tisto, s čimer se človek razbremeni, osvobodi usode. Bogovi so srečni, ker niso podvrženi zakonom usode, ki jo Benjamin opredeli kot mit. Osvoboditi se spon usode, pomeni izstopiti iz mita. V starogrški tragediji hoče biti junak v svojem iskanju sreče enak bogovom. Grška tragedija je »ulica osvoboditve«, ki junaku omogoča, da vsaj

39 W. Benjamin je več let (po nekaterih virih od leta 1916 do leta 1925) snoval kritično študijo o baročni tragični drami oz. žaloigri, ki je leta 1928 izšla pod naslovom *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928). V slovenskem prevodu (Alenke Mercine), v *Izbranih spisih*, je izšlo poglavje iz te knjige: Alegorija in žaloigra. Slovenski prevod prinaša še spisa Žaloigra in tragedija ter Pomen jezika v žaloigri in tragediji, ki ju je Benjamin pisal leta 1916.

za hip uide usodi. V nasprotju z nemškim idealizmom, denimo Schellinga, ki je poudarjal, da tragedija izpričuje neizprosno moč usode, Benjamin trdi, da tragedija izraža voljo po osvoboditvi izpod jarma usode, oz. emancipacijo od mitične konstitucije sveta. Gre za odločilni konflikt z demoničnimi silami sveta. Sicer pa Benjamin razmišlja o tragediji z zgodovinskega vidika in zavrača tragično na sebi, neodvisno od zgodovinske situacije.

Benjamin razvije teorijo o baročni tragični drami, žaloigri (*die Trauerspiel*), pri čemer izhaja iz teorije suverenosti Carla Schmitta (1888–1985), nemškega pravnika in filozofa, kakor jo ta razvije v delu *Politische Theologie* (Politična teologija, 1922). Žaloigra je najprej zgodovinski koncept, še preden postane dramski. Navezuje se na teorijo suverena kot tistega, ki odloča o izrednem stanju. Vprašanje, kdo lahko razglasi izredno stanje, se je pojavilo šele v 17. stoletju: takšen dekret lahko izda ena sama oseba, suveren, tako kot je čudež posledica edinstvene božje volje. Ko se pojavi teorija o izrednem stanju, sta cerkev in država konstruirani še po istem modelu: monarh je identificiran z Bogom. Monarh, tiran, odloča o tem, kaj je normalno, kdaj je država v nevarnosti. Ta teorija se pojavi v baroku in prihaja iz protireformacije, ki se je glede na zgodovinske okoliščine ukvarjala z nevarnostjo katastrofe in načinom, kako se ji izogniti ali kako jo preseči, pa četudi z uvedbo izrednega stanja. Temelji na zgodovinskem in filozofskem pesimizmu, dediču T. Hobbesa (1588–1679), pisca *Leviathana* (1651), dela, v katerem filozof razvije teorijo suverena oz. suverene oblasti, ki ne bi več temeljila na religiji in tradiciji, ampak na družbeni pogodbi, s katero se posamezniki zavežejo k prenosu svojih pravic na suverena za ceno varnosti in stabilnosti.

V nasprotju z renesanso barok ne pozna eshatologije, pričakovanja konca sveta. Sreča nas ne čaka v nekem prihodnjem svetu: baročni človek ostaja navezan na ta svet, zlato dobo jamči cerkveno žezlo *in aeternum*, zato so mu tuji apokaliptični toni. Barok je doba protireformacije in restavratorske filozofije zgodovine. Moderna ideja pravne države izhaja iz 18. stoletja in pomeni prelom z idejo o uvedbi izrednega stanja. Baročna filozofija, kot se kaže v žaloigri, *Trauerspiel*, se odvrta od vsakršne eshatologije in je v svojem bistvu pesimistična. Tam, kjer v srednjem veku minljivost človeka utira pot zveličanju, se nemška žaloigra zakoplje v globoko obžalovanje načina človeškega prebivanja na zemlji. Zgodovinski pesimizem se kaže v prepričanju, da je človek šibka, grešna, smrtna kreature. Dogma o izvirnem grehu, ki jo inavgurira A. Avguštin (354–430), degradira človeka na raven grešnika in krivca, in ta degradacija se poglobi ravno v baročni dobi.

Isti fenomeni se pojavljajo v 17. stoletju v Nemčiji in pri katoliški protireformaciji. Baročna doba sekularizira teološke koncepte v absolutno monarhijo. Eshatologija prepusti mesto zgodovinskemu katastrofizmu, ki legitimira monarhijo (božjega)

prava, edino stabilno oporno točko v izrednih razmerah. V nasprotju s tem je hotela eshatologija renesanse pospešiti konec časa oz. sveta; ker ta sovpada s prihodom mesije, je zaželeno zgodovinski proces pospešiti. Barok pa ne verjame več v onstran, v zveličanje, konec časa pomeni apokalipso, ki jo je treba čim bolj odložiti, se ji izogniti s pomočjo doktrine o suverenosti. Vsi ti elementi skupaj vodijo v temeljni zgodovinski pesimizem te dobe: zgodovina je za barok žaloigra, *Trauerspiel*. Zgodovina je žalostna, še posebej, če suvereni niso sposobni presoditi, kdaj neka situacija zahteva uvedbo izrednega stanja.

Baročna tragedija, žaloigra, se razlikuje od antične tragedije po tem, da se slednja posveča predvsem kraljevskim, plemiškim nesrečam, njen predmet je mit, ne pa zgodovina. Ni kraljevski rang tisti, ki junake napravlja tragične, marveč prazgodovinska epoha, medtem ko je monarh, zgodovinsko-politična oseba, glavni junak žaloigre. Žaloigra je sekulariziran svet, ki ne pozna več eshatologije in če je monarh vseeno glorificiran in povzdignjen na raven bogov, se to zgodi na poganski ravni. Vendar pa monarh kot tiran igra vlogo mučenika. Problem je predvsem v njegovi neodločnosti. Kraljevič ni sposoben geste, s katero bi uvedel izredno stanje. Tako tudi kralj vse bolj postaja tako šibka kultura kot ostale. Kajti suveren je prav to: samo človek.

Za Benjamina je *Trauerspiel* mikrokozmos, ki izpričuje žalosten, obupan, globoko pesimističen pogled na zgodovino: ni izhoda, ni zveličanja, vse renesančne iluzije se razblinijo v baročni restavraciji. Ta žalostni konec je neločljivo povezan s pesimističnim konceptom zgodovine. Absolutna monarhija je sekularizirana forma božje vseprisotnosti. Antična tragedija pa temelji na principu pravne žrtve (recimo Ajshilov Prometej), s tem se tragedija tudi emancipira od mita. V tem smislu je tragedija bolj optimistična, uvaja linearni čas, ne pa cikličnega, izpostavlja pozitivno vizijo zgodovine, ki gre od nesreče k zveličanju, kar je v popolnem nasprotju z obupano vizijo *Trauerspiel*, žaloigre.

## 5.5 Hrističeva zavrnitev filozofskih teorij tragedije

Jovan Hristić, srbski preučevalec tragedije, v svojem delu *O tragediji* (1998) ponudi nekaj presenetljivih tez. Najprej zavrne filozofske interpretacije tragedije, vključno s tistimi, ki so jih zapisali nemški filozofi Hegel, A. W. Schlegel in Schelling, ker so njihove spekulativne teorije tragedijo spremenile v abstraktno filozofsko dramo. Tudi pri Aristotelovi teoriji tragedije ostajajo nekatera odprta vprašanja: tragedija zbuja sočutje in strah in ju očiščuje: kaj naj bi bilo to očiščenje, ne ve nihče.<sup>40</sup> Po

40 Hristić dodaja: »Za povrh ne govorijo vsi, ki so pisali o tragediji, o 'sočutju in strahu'. Corneille govori o »admiration« (o občudovanju, opomba avtorice). Racine pa o 'tristesse majestueuse' (o veličastni, vzvišeni žalosti, opomba avtorice).« (Hristić, 2001, 15)

drugi strani pa je tragedija – naj bo videti na prvi pogled še tako paradoksalno – v največji možni meri vprašanje teoretskega izbora. Za grško dramo je ta izbor že narajen. Od več kot tisoč tragedij, kolikor naj bi jih bilo napisanih v Atenah, je ohranjenih samo enaintrideset, tako da o samem izboru ne moremo dvomiti, ne vemo pa, na podlagi česa so jih ocenili kot najboljše, ali je bil izbor pravičen ali ne. Stvari so se začele še bolj zapletati, ko so nemški filozofi v razpravo o tragediji vpeljali pojem tragičnega. Kaj je tragično? Pridevnik, spremenjen v metafizično entiteto, ki obstaja neodvisno od vseh tragedij in z njimi nima nobene zveze.

Hristić prav tako ne verjame v dionizični izvor tragedije. Gre za nekakšno domišljjsko konstrukcijo, katere vrednost naj bi bila bolj psihoanalitična kot pa zgodovinska. In zato je namesto vprašanja, ali je tragedija izšla iz rituala ali ne, veliko pomembnejše in zanimivejše vprašanje: zakaj nam je toliko do tega, da bi tragedija črpala svoje poreklo iz enega od ritualov? Pred tem moramo odgovoriti še na eno bolj temeljno vprašanje: zakaj se še zmeraj ukvarjamo s problemom porekla tragedije? Navsezadnje je očitno, da tragedija daleč prekaša vse, kar je bilo in je utegnilo biti pred njo (kar naj bi prvi poudaril avstrijski klasični filolog Albin Lesky, 1896–1981). Hristić se sklicuje tudi na trditev, ki jo je zapisal G. F. Else (1908–1982), ameriški klasični filolog, v svojem delu *The Origin and Early Form of Greek Tragedy* (Poreklo in zgodnja oblika grške tragedije, 1965): »Tragedija ni bila končni rezultat postopnega razvoja, temveč proizvod dveh zaporednih ustvarjalnih dejanj dveh genialnih ljudi. Prvi je bil Tespis, drugi Ajshil.« (Hristić, 2001, 25–26) Vendar razprave o poreklu tragedije ne ponehajo.

Zakaj? Obstaja razlog, ki je očitno, in ker je očitno, ga je najtežje opaziti. V nasprotju s plesom, lirsko pesmijo in naracijo, ki predstavljajo najbolj spontane oblike izražanja, je drama visoko umetna oblika izražanja ... So kulture brez drame, ni pa kulture brez plesa, pesmi in naracije; in tam, kjer je nastal eden največjih narativnih opusov, kar jih poznamo, *Zgodbe iz 1001 noči*, drame ni. (Hristić, 2001, 26)

Zakaj torej poreklo tragedije prav v ritualu? »Po vsej verjetnosti zato, ker je ritual, iz katerega naj bi izviral tragedija, svojevrstno jamstvo resnosti ... Drugače rečeno, spominja nas, da je bilo nekdanje gledališče veliko bolj resno kot bulvar.« (Hristić, 2001, 27–28) Vendar je že Platon v *Zakonih* omenjal »žvižganje in nemuzično kričanje množice« (700 C), v *Gorgiju* pa »nekakšno govorništvo, ki nagovarja tako številno ljudstvo: obenem otroke, žene in može, sužnje in svobodne« (502), kar ne preseneča, saj »je bila v nasprotju z aristokratskim epom tragedija prva ljudska zvrst v zgodovini starogrške književnosti« (Hristić, 2001, 28–29). Še več, zgoraj omenjeni Gerald F. Else meni, da beseda »tragoidia« oz. »kozlov spev« ni v nikakršni



misteriozni povezavi tragedije z Dionizovim ritualom, temveč je šlo preprosto za to, da so igralci po predstavi za nagrado dobili pečenega kozlička. To se zdi nevrečno tragedije, ker si jo predstavljamo kot vzvišeno in veličastno umetnino. Toda stari Grki so za snov tragedij uporabili predvsem »popularne in znane zgodbe ... Pred približno petnajst ali dvajset tisoč gledalci (Platon v *Simpoziju* omenja celo število trideset tisoč) novih in še neznanih zgodb enostavno ni bilo mogoče pripovedovati.« (Hrستیć, 2001, 29) Tudi Aristotel poudarja, da so se prvotno pesniki lotevali poljubnih mitov, potem pa so se osredotočili le še na nekaj kraljevskih hiš in na nekaj figur, kot je, denimo, Ojdip, in se navezali na njihovo grozljivo preteklost. »Od mitov, ki so jih grški tragedi imeli na voljo, so nezgrešljivo izbirali najbolj krvave, tiste, v katerih je največ umorov, med njimi pa še posebej tiste, v katerih se člani ene rodbine pobijajo med seboj. Še več: vsemu temu so prilivali še nekaj krvi.« (Hrستیć, 2001, 31) Morda so se ti miti resnično zgodili (nekoč in nekje) na podoben način kot bajke, kar pomeni, da so imeli »avtoriteto nič kolikokrat povedane zgodbe«, kar je zadoščalo za njihovo verodostojnost. Navsezadnje ni bil pomemben njihov izvor, ampak, ravno nasprotno, njihova sodobnost.

Po svojem osnovnem pomenu tragedija ni literarna, ampak gledališka kategorija. Toda gledališke predstave ne moremo rekonstruirati. V stari Grčiji je beseda tragedija označevala preprosto dramo, v kateri so opisana dogajanja, ki zbujajo sočutje in grozo: krvavi umori, krvava družinska maščevanja, obračunavanja razjarjenih bogov z ljudmi, ki so izzvali njihov bes, nenadno uresničevanje starih in skoraj pozabljenih prekletstev. Kaj je tragedija, oz. kakšna so dogajanja, ki jih lahko imenujemo »tragična«? Vprašajmo še drugače: kje se začne tragedija, kdaj in kako se neka situacija spremeni v tragedijo? Samo umori, maščevanja in grozote niso dovolj. To bi kvečjemu ustrezalo melodramam, polnim čustvene napetosti, ki pa se jim ne posreči, da bi se povzpele do tiste ravni, na kateri se melodrama spremeni v tragedijo. Tragedija je veliko več kot preprosta zgodba o zločinu in kazni.

Tragedije imenujemo tiste drame, v katerih se določena situacija spremeni v problem. Etični problem, kozmični problem, eksistencialni problem. Lahko bi rekli, kot radi rečejo filozofi, da tragedije zastavljajo temeljna in končna vprašanja našega življenja. A kaj so ta 'temeljna' oziroma 'končna' vprašanja našega življenja, tega ne ve nihče, in njihove sezname bi lahko sestavljali v neskončnost. (Hrستیć, 2001, 104)

Tragedija odpira problem pravičnosti, in sicer tako, da vsak junak zastopa svojo pravico. »Razkriva nam, da je sam pojem pravičnosti nerešljiv problem in da je zmeraj odprt« (Hrستیć, 2001, 107), se pravi, da absolutne pravičnosti ni. V tem smislu Heglova teorija o razrešitvi tragičnih nasprotij v mirno harmonijo ne vzdrži.

Hristić kritizira predpostavko Geoga Steinerja, da starogrškemu duhovnemu obzorju vlada slepa nujnost, medtem ko judovsko-krščanska religija temelji na pravičnem povračilu in na razumu.

Tragičen pogled na svet ne obstaja, kakor tudi ne obstaja netragičen; ne obstajajo situacije, ki bi bile vnaprej tragične. Iz preprostega razloga, ker tragedija ne ustvarja določenega pogleda na svet. Ustvarjajo ga dramatik. Oni so tisti, ki v neki situaciji odkrijejo problem, iz nje naredijo problem, to pa potem imenujemo tragedija. (Hristić, 2001, 131)

Prav tragedi so torej ustvarjali poseben pogled na svet. Bistvo tragedije je v dramaturškem, stilističnem postopku, kot denimo pri Kralju Ojdipu: postopek, s katerim Sofokles korak za korakom razkriva, kako je Ojdip mislil, da počne eno, v resnici pa se je dogajalo nekaj čisto drugega; način, kako se nam to razkriva, in ne dejstva, ki se razkrivajo, omogoča, da je Kralj Ojdip tragedija. Velika je tudi razlika med grško in Shakespearovo tragedijo in njuno uprizoritvijo na eni strani in francoskim klasicizmom Corneilla in Racina na drugi: gre za elitizacijo publike. Prav tako gre za lažno dostojanstvo in lažno vzvišenost klasicističnih uprizoritev grške tragedije in Shakespeara. V teh se niso sramovali močnih čustev: dopustili so jim, da se izrazijo v vsej goloti, kakor to počne melodrama. Res pa tragedije nadaljujejo tam, kjer melodrame obstanejo. Ko so se tragedije ločile od melodram, so izgubile svoj emotivni temelj. S tem so postale »lahek plen filozofov. Spremenile so se v intelektualne drame in kar je še huje, v bralne drame. Filozofi namreč praviloma ne hodijo v gledališče in ga prezirajo.« (Hristić, 2001, 140)

Tragedije torej niso izginile iz sodobne dramatike zato, ker jih je iz nje pregnal takšen ali drugačen pogled na svet, kot trdi Steiner, temveč zato, ker je bila prekinjena neka vitalna vez. Nobene osnove nimamo za trditev, sklene Hristić, da so tisti, ki so gledali predstave tragiških dram v Atenah, lahko dojeli vse tisto, kar so poznejši filozofi videli v Ajshilovih, Sofoklejevih in Evripidovih tragedijah. Tragedija je popoln gledališki in ne samo literarni fenomen, kar pomeni, da obstaja šele v odnosu med dramskim besedilom, gledališko predstavo in gledališko publiko.

## 6 Moderna umetnost: sublimno in abstrakcija

### 6.1 Jaz v teoriji sublimnega pri Edmundu Burku

Edmund Burke (1729–1797) je razvil estetiko sublimnega v delu *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (Filozofsko preiskovanje izvora naših idej o sublimnem in lepem, 1757). Sublimno je zanj občutek uspešne samoohranitve ob soočenju z bolečino in nevarnostjo, pri čemer sami ne smemo biti neposredno ogroženi, ker bi bili v takem primeru bolečina in nevarnost preprosto grozni.<sup>41</sup> Groza ne ogroža naše eksistence tedaj, ko smo samo opazovalci bolečine drugega, kar po Burkovem mnenju občutimo kot radostno olajšanje (*delight*) ob samoohranitvi.<sup>42</sup>

Burke opredeli občutje sublimnega najprej tako, da ga razloči od lepega. Lepota nam daje pozitivno ugodje. Obstaja pa še drugačno in močnejše ugodje. Kakšno? Kadar telesno bolečino občutimo sami, sta prizadeta naše lastno telo in duša. Toda tudi tedaj, ko smo le priča bolečinam drugega, lahko naša duša občuti nekaj podobnega, kot če bi sama trpela. Občuti strah in grozo. Za sublimno občutje je potrebno, da grožnja, ki povzroča strah in grozo, nekako zadržimo v distanci, kar je mogoče le tako, da smo zgolj opazovalci bolečine drugega. To lebdeče ravnotežje oz. napetost, ta padec intenzitete grožnje ali neposredne nevarnosti, v nas vzbudi neko vrsto ugodja, ki ne bo ugodje pozitivne zadovoljitve kot pri lepem, marveč olajšanje, ker se nam osebno ni nič strašnega dogodilo. To ugodje Burke poimenuje ugodje sekundarne privacije, ker se nanaša na primarno privacijo ali odvzem (življenja, svobode itd.), vendar ne na mojo lastno. To razdvojeno ugodje, ki izhaja iz neugodja (predvsem neugodja drugega, nekoliko pa tudi mene samega, ki spremljam bolečino drugega), Burke torej poimenuje *delight*: radost, sreča, olajšanje.

Človek se večino časa nahaja v stanju, ki ne izraža niti bolečine niti užitka, ampak gre za stanje indiferentnosti, neopredeljenosti, nerazločnosti in mirnosti. Bolečina in užitek sta dve popolnoma različni občutji. Zmotno je misliti, da je bolečina nujno v sorazmerju z oddaljevanjem ugodja, užitek pa v prenehanju ali zmanjševanju bolečine. Tako bolečina kot užitek sta avtonomni, neodvisni občutji in sploh nista

41 To tezo bo po Burku prevzel Kant v svoji *Analitiki sublimnega v Kritiki razsodne moči* (1790). Vendar je med Burkovo in Kantovo estetiko sublimnega, kot opozarja Lev Kreft v besedilu *Sublimno pri Edmundu Burku* (1991), neka ključna razlika: pri Burkovem sublimnem nismo na področju moralnega, kot bomo pozneje v Kantovi *Analitiki sublimnega*, ampak na področju eksistencialnega. Užitek ob grozi drugega sodi k človeški naravi, čemur pa ne gre pripisovati moralnosti.

42 Burke za primer daje javna obešenja na smrt obsojenih v Angliji, ki so potekala skorajda kot populistični spektakli, običajno na glavnem mestnem trgu, ker naj bi imele eksekucije s svojo spektakelsko razsežnostjo vzgojni namen.

odvisni drugo od drugega. Ko preneha eno, nikakor ni nujno, da nastopi drugo, njuno prehajanje sploh ni obvezno. Bistvo bolečine in užitka torej ni v tem, da sta v nekem obratnem sorazmerju in da obstajata zgolj v tem kontrastu. Zmanjšanje ali prenehanje bolečine samo na sebi še ne povzroči užitka, in obratno, prenehanje ali zmanjšanje užitka še ne povzroči bolečine. Pogosto se sicer zdi, da potem, ko smo ubežali nevarnosti, ali potem, ko je popustila huda bolečina, občutimo neko pozitivno ugodje, veselje, vendar gre po Burku prej za neko umirjenost, pomešano s strahom, za spokojnost, ki sta jo obsenčili groza in zbežanost. Nato se duh povrne k svojemu običajnemu stanju indiferentnosti. Skratka, občutje, ki izhaja iz prenehanja bolečine, ni čisto ugodje in občutje, ki izhaja iz prenehanja užitka ali veselja, ni čista bolečina. Vendar Burke ne ve, kako bi poimenoval to občutje na prehodu k indiferentnosti.<sup>43</sup>

Razlika med veseljem (*pleasure*) in radostnim olajšanjem (*delight*) je naslednja:

- a) veselje (*pleasure*) je enostavno, čisto ugodje, kar pomeni, da ni takšno le primerjalno, v razmerju do nečesa drugega, marveč je nežno zadovoljstvo samo na sebi,
- b) radostno olajšanje (*delight*) je ugodje, katerega razlog je nekaj privativnega (kar odvzame, izključi, zanika ali pa je odsotno): to ugodje je primerjalno ali relativno ugodje, ker obstaja le v razmerju do oddaljevanja ali zmanjševanja bolečine ali nevarnosti.<sup>44</sup>

Prenehanje ugodja praviloma vodi v stanje indiferentnosti. Če se konča nenadno, sledi neprijetno čustvo: razočaranje. Če je predmet ali razlog ugodja izgubljen za vedno, brez upanja na ponovno ugodje, sledi žalost. Niti razočaranje niti žalost nista pravi bolečini. Oseba, ki je žalostna, se temu čustvu prepusti in se ga ne brani. Kaj takega ni mogoče ob resnični bolečini, ki je oseba ne zmore potrpežljivo prenašati dlje časa. Četudi žalost ni prijetna, radi vidimo, da nas preplavi, ker je v njej tudi veliko ugodja, ki morda celo prevladuje. Prizadetost, ki jo izražamo z žalostjo, ni v ničemer podobna absolutni bolečini, ker je ta vedno neznosna, zato se je hočemo čim prej znebiti. Ko se pozdravimo, občutimo radostno olajšanje (*delight*), ki je močno občutje, močnejše od veselja (*pleasure*).

Naj gre za bolečino ali užitek in njune različne stopnje, najmočnejša občutja so vezana na samoohranitev in na družbo.<sup>45</sup> Vsi naši občutki so povezani s prvo ali

43 Burke poda naslednje primere užitka in veselja: poslušanje glasbe, gledanje predmetov lepih oblik in živih barv, vonjanje dišeče vrtnice, pitje dobrega vina (Kant bo v *Analitiki lepega* v *Kritiki razsodne moči* spet povzel Burkov primere).

44 Kadar se občutje strahu ali groze neposredno povezuje s privacijo, Burke govori o privaciji prve stopnje: privacija svetlobe povzroči grozo pred temo; privacija bližnjega grozo osamljenosti in grožnja privacije življenja povzroči grozo smrti.

45 Poleg obravnave samoohranitvenih občutij, vezanih na posameznika, Burke razvije še teorijo čustev, ki so vezana na družbo: simpatijo (danes bi rekli empatijo), imitacijo in ambicijo.

z drugo. Tisti, ki zadevajo samohranitev, so vezani na bolečino ali na nevarnost. Bolečina, bolezen in smrt nas navdajajo z močnimi čustvi groze. Četudi je bolečina zelo močno občutje, nas prizadeva manj kot smrt. Zelo malo bolečin je, celo najokrutnejših, zaradi katerih bi se raje pogнали v smrt, kot jih prenašali. Najhujša bolečina, ki si jo lahko zamislimo, pa je absolutna samota. Nasprotno pa sólo dejstvo, da uživamo življenje in da smo zdravi, v nas sproži le šibka občutja ugodja.

Vse, kar na kakršen koli način vzbudi misel na bolečino in nevarnost ter je grozno, je za Burke vir sublimnega. Sublimno je najmočnejše občutje, ki ga je naš duh sposoben občutiti. Če na nas preži nevarnost ali nas muči bolečina, nam ne moreta nuditi nobenega radostnega olajšanja (*delight*), ker sta preprosto grozni. Toda z določene distance postaneta čudoviti (*delightful*). Ni dvoma, da nam nesreče in bolečine drugih priskrbijo radostno olajšanje (*delight*). Če ne bi bilo tako, bi se ob bolečini drugega odvrnili od njega, tako pa si ga želimo še поблиže ogledati. Noben uspeh še tako veličastnega imperija, ali veličina kralja se nas ne bi mogla dotakniti tako prijetno kot branje o njenem propadu. Naše občutje radosti (*delight*) še narašča, če je žrtev kreposten človek, ki je podlegel nezaslужeni smrti. Nobenega spektakla ni, ki bi bilo bolj vznemirljivo, kot so naravne katastrofe. Bolečina, ki jo ob tem občutimo, nas spodbudi, da se potolažimo ob tem, ko tolažimo druge. Radostno olajšanje (*delight*) je občutje, ki je instinktivno in nas zajame še pred razmislekom in privolitvijo vanj.

Burke spregovori tudi o učinku tragedije: bolj ko se ta približa realnosti in se zdi njena fiktivna plat oddaljena, večja je njena moč. Vendar ne bo nikoli dosegla tolikšne moči kot realnost sama: eksekucija na javnem mestu ima večji učinek od še tako brutalno odigrane tragedije. Realna simpatija (empatija) z drugim je bistveno močnejša od živjetja v teater. Ni res, da nam realnost lahko sproži le bolečino, radosti pa ne: predstavljate si, kakšen odziv povzroči požar ali potres – vsi ga drviijo gledat, pa četudi si ga pred tem nihče izrecno ne želi. Vendar pa dejstvo, da smo sami na varnem, še ne proizvede radostnega olajšanja (*delight*), to je samo njegov pogoj. Šele če sami ne občutimo neposredno bolečine, se lahko s simpatijo (empatijo) vživimo v bolečino drugega. Nobena strast ne razoroži človeškega duha tako učinkovito kot groza in strah, ki pomenita zavedanje bolečine ali smrti, tako da sta zelo podobna resnični bolečini. Zato je vse, kar je grozno in strašljivo za oči, prav tako tudi sublimno, pa naj bo veliko ali majhno. Burke sklene, da je groza bistveni princip sublimnega. Pogoji groznega so, denimo, mrak, tema, noč, oblast, velika razsežnost, neskončno, nekatere žive in temne barve (črna in rjava), pa tudi zaslepljujoča svetloba in dotik (fizična bolečina).<sup>46</sup>

---

46 Tudi primera velikih razsežnosti in neskončnosti sta Kantu prišla zelo prav pri njegovi obravnavi matematično sublimnega.

## 6.2 Dogodek sublimnega pri Jean-Françoisu Lyotardu

Francoski filozof Jean-François Lyotard (1924–1998) je reaktualiziral Burkovo in Kantovo teorijo sublimnega, in sicer v 80. letih 20. stoletja, v času burnih razprav o postmodernizmu in o postmoderini dobi. V knjigi *L'inhumain* (Nečloveško, 1988) je objavil tudi poglavje z naslovom Sublimno in avantgarda.<sup>47</sup> Povod zanj je bilo neko drugo besedilo, in sicer Sublimno je zdaj, ki ga je leta 1948, natanko štirideset let prej, napisal eden najvidnejših slikarjev in teoretikov ameriškega abstraktnega ekspresionizma, Barnett Newman (1905–1970). Kot pove že sam naslov, Newman definira sublimno na prvi pogled zelo enostavno kot to, kar je zdaj (in tu). Pri svojem umetniškem ustvarjanju na prvo mesto postavlja občutenje časa.<sup>48</sup> Gre za abstraktno slikarstvo, s platni velikih formatov, ki se posveča le slikarskemu prostoru oz. času, pri čemer je hierarhija med različnimi deli platna opuščena, prav tako vsakršna narativna fikcija (upodobitve kakšne zgodbe, bodisi na literarni ali »realistični« podlagi). V osnovi gre za samonanašalno, konceptualno umetnost. Barnett Newman predstavlja najbolj abstraktno smer v ameriškem ekspresionizmu. Navezuje se na evropsko avantgardo, vendar išče ideal absolutnega slikarstva, ki se ne bi več opiralo na preteklost. Abstraktni ekspresionizem, kar še posebej velja za Newmana, je obenem ontološko naravnano, ker hoče slikarstvo približati transcendenци in se pri tem naslanja na različne mitologije. Zato so umetnike ameriškega abstraktnega ekspresionizma imenovali tudi *myth-makers*.<sup>49</sup>

47 Besedilo Sublimno in avantgarda je izšlo tudi v slovenskem prevodu leta 1991 v *Marsu, časopisu moderne galerije Ljubljana*, 4/1, 26–32.

48 Ameriški abstraktni ekspresionizem je slogovna oznaka za skupino približno petnajstih umetnikov, ki so se intenzivno srečevali v 40. letih 20. stoletja v New Yorku; med njimi so najbolj znana imena: Willem de Kooning, Jackson Pollock, Marc Rothko in Barnett Newman. Zadnja dva sta bila tudi odlična teoretika na področju slikarstva, kjer velja omeniti še kritika in teoretika Clementa Greenberga in Harolda Rosenberga. Vse ameriške abstraktno ekspresioniste močno privlači evropska avantgarda: kubizem, Matisse, nadrealizem (Miro, Kandinsky, Klee idr.). Leta 1951 Harold Rosenberg predlaga izraz *Action Painting*, ker je ameriški abstraktni ekspresionizem združeval umetnike, ki jih ni povezovalo le podobno mišljenje o likovnem izrazu, temveč tudi moralne, politične in metafizične vrednote. Ob tem Rosenberg dodaja, da so ti umetniki platno dojemali kot nekakšno areno, v kateri bodo izvedli neki dogodek, neko dejanje, akcijo, performans, kot, denimo, Pollockov *dripping* (angl. *to drip*: cediti, odtekati, kapljati), pri katerem je šlo za povezavo nadrealizma, avtomatične pisave (A. Breton, A. Masson) in umetnosti mandal severnoameriških Indijancev. Pollockov namen je bil dopustiti notranji, nezavedni, spontani ustvarjalni energiji neomejen razmah, brez figurativne prisile, brez omejitev, ki jih prinaša platno, kolikor je to mogoče, spustiti čisto energijsko razlivanje barv. Cilj ni bila podoba v smislu imitacije, ponovne stvaritve ali analize nekega realnega objekta (O tem piše tudi: Zalaznik, Janez, 2007: *Bilo je nekoč v XX. stoletju: iz oči v oči z modernim slikarstvom*. Ljubljana: JSKD.)

49 Sandro Sproccati v *Vodniku po slikarstvu* o ameriškem abstraktnem ekspresionizmu zapiše, da smo »pred paradoksom, pred protislovjem umetnosti, ki hoče biti metafizična, ki se dematerializira, ki skuša biti zgolj koncept, ideja absolutnega, in vendar dosega najvišjo stopnjo slikarske objektivnosti, ko seveda mora omejiti sliko na minimum strukturnih elementov: na platno, okvir ...« Ob tem dodaja, da je v abstraktnem ekspresionizmu »popolnoma odsoten že sam pojem 'oblike' ali pa ta vsaj postane tako zanemarljiva, da gre v najboljšem primeru le še za srečanje dveh ali treh barv, razvlečenih čez večino površine in brez vsakršne prostorske vrednosti.« (Sproccati, 1996, 223–224)

Po Lyotardovi interpretaciji naj bi B. Newman v članku *Sublimno je zdaj zagovarjal stališče*, da je bil temeljni vzgib moderne umetnosti želja po dekonstrukciji lepote, vendar je pri tem ostala ujeta v mreže vpraševanja po bistvu lepega, zato ji še ni uspelo, da bi se približala sublimnemu. Newmanovo trditev velja razumeti kot kritiko moderne umetnosti pred pojavom ameriškega abstraktnega ekspresionizma. Lyotard pa ne postavi tako ostre ločnice med (evropsko) moderno umetnostjo in (ameriškim) abstraktnim ekspresionizmom. Tako posploši svoje stališče, da si je moderna umetnost zastavila nalogo, naj se vsak slikovni izraz ali ekspresija trudi upodobiti nepredstavljivo, in sicer na čim bolj abstrakten način. Toda pri Lyotardu se nepredstavljivo/neupodobljivo ne navezuje na transcendenco kot božjo (ne)prisotnost, ampak na človekovo občutje časa in minljivosti. Lyotard se pri tem nasloni na Heideggrovo ontologijo dogodka in umetniško delo opredeli kot dogodek.

Na drugi strani B. Newmana poznamo tudi kot slikarja serije slik na temo *Križevega pota*, s katerim je hotel izraziti človekovo tesnobo in občutek zavrženosti s strani Boga.<sup>50</sup> Umetnik se je osredotočil na prizor, ko se Kristus obrne na Boga z vprašanjem: »Zakaj si me zapustil?« »Ta krik, krik brez odgovora«, precizira Newman, »je svet brez konca. In slika mora zajeti ta neskončni svet, in sicer znotraj svojih meja.« (Farago, 1998, 176) Slika je potemtakem obsojena na nenehno vzdrževanje napetosti med dvema nikoli razrešljivima skrajnostma: zamejenim in neomejenim, fizičnim in metafizičnim.

Lyotard meni, da moderno umetnost zaznamuje stremljenje po ustvarjanju novega, pogosto z estetiko šoka, zlasti v avantgardi, ki je s svojo silovitostjo prej sprožala nelagodje kot ugodje. Umetnosti naj bi na ta način uspelo ohranjati umetnost samo, saj se z agresivnim iskanjem novega ni hotela predajati regresiji in zgolj ohranjati že izkazanih umetniških slogov. Moderna umetnost je šokirala dvojno: najprej na ontološki ravni, ko je želela vleči ustvarjalno črto časa še naprej, nato pa na stilni ravni, v tem primeru z abstrakcijo. Estetika šoka, ki performira enkratne, neponovljive umetniške dogodke, torej priča o vitalnosti umetnosti. Zato bi lahko po Lyotardovem mnenju preobrnilo naslovno misel Newmanovega teksta *Sublimno je zdaj* v udarno geslo: *Zdaj, to je sublimno*. Na ta način skuša Lyotard zajeti tako moderno umetnost 20. stoletja kot tudi neponovljivost umetnin v smislu enkratnih dogodkov. Zaradi svoje šokantnosti naj bi moderna umetniška dela, pri čemer ima Lyotard še posebej v mislih abstraktno slikarstvo, v gledalcu sprožala ambivalentne občutke, obenem neugodje in ugodje, to pa ravno ustreza Burkovi in Kantovi definiciji sublimnega.

---

50 To občutje pesimizma se je v času druge svetovne vojne, ko je bil ameriški abstraktni impresionizem na vrhuncu, zelo poglobilo.

Lytard je v drugi polovici osemdesetih let preteklega stoletja ravno pod Newmannim vplivom naslonil obravnavo sublimnega in avantgardizma na estetiko sublimnega pri Edmundu Burku.<sup>51</sup> Newman je namreč potegnil na plano tedaj že nekoliko zaprašeno in pozabljeno Burkovo teorijo sublimnega.

## 6.2.1 Newmanova interpretacija Burka

Newman povzema Burka takole: sublimno je čustvo, ki ga slikar predstavlja na platnu tako z veličino kot z enostavnostjo izraza. Na svojih slikah skuša zajeti izvorni ustvarjalni akt sveta, s katerim je Bog ločil Dan od Noči, Svetlobo od Teme, Nebo od Zemlje. Ta stvaritev je posledica bliska, ki zareže v prvobitni kaos in Newman jo ponazori tako, da z ravno linijo zareže v slikarsko ploskev, ki naj bi predstavljala sublimnost izvorne stvaritve sveta. Blisk je vidni znak božje luči, vendar na slikarski ploskvi, na kateri je v ospredju vertikalna črta, nastopa le kot abstrakcija. Po Newmannu abstrakcija teži k metafizičnemu dojetju sveta, ki zadeva tisto, kar je nedoumljivo. Slednje pa je nepredstavljivo, česar ni mogoče upodobiti, oz. je to mogoče le na negativen, abstrakten način, abstrakcija pa pretendira na sublimno.<sup>52</sup> Newmanovo slikarstvo hoče antitetično izpostaviti nepredstavljivo na vidnem polju, in sicer na način Burkove privacije: praznino in polnost slikarskega polja, črto, ki ločuje, in črto, ki povezuje, krik prisotnosti in tišino odsotnosti, konec in preživetje slikarstva.

## 6.2.2 Lyotardova interpretacija Burka in Newmana

Lytard v svoji interpretaciji Burka poudarja, da človeka spravlja v grozo možnost, da se dogodje ne bi več godilo in bi svet in (umetniško) ustvarjanje v njem zastala. To grozo so že občutili gledalci moderne umetnosti, ko so se z osuplostjo zagledali v nov, abstrakten stil v modernem slikarstvu, ki se je začel odvracati od figurlike. Niso pa občutili neposredne privacije ugodja, ker slikarstvo ni zamrlo, ampak jim je ponudilo nove izrazne možnosti upodabljanja, četudi na negativen način, se pravi z abstrakcijo kot drugo stopnjo privacije: gledalcu slikarska umetnost ni bila odvzeta, ampak je lahko občutil olajšanje ob spoznanju, da se je pravzaprav zgolj premaknilo njegovo težišče od figuralnega k abstraktnemu, sublimnemu upodabljanju. Lyotard

51 Burkovo delo o sublimnem je bilo v nemščino prevedeno leta 1773, 9 let po tistem, ko je Kant prvokrat predstavil svojo estetiko sublimnega v delu z naslovom: *Zapažanja o čustvu lepega in svrženega* (1763), ki je bilo leta 1937 prevedeno tudi v slovenščino. Toda obstajajo dokazi, da je nemški filozof Moses Mendelssohn (1729–1786) že leta 1758 na nemških tleh prikazal Burkovo estetiko sublimnega, zato je možno, da je bil Kant vsaj posredno seznanjen z njo.

52 V *Analitiki sublimnega*, v *Kritiki razsodne moči* Kant predlaga aformo oziroma odsotnost forme za možnega pokazatelja nepredstavljivega. O prazni abstrakciji, ki jo doživi domišljija v prizadevanju, da bi predstavila idejo neskončnosti (ali katero koli drugo spekulativno idejo), pravi, da je vendarle neke vrste predstavitev neskončnega, namreč njegova negativna predstava.



z občudovanjem izpostavi Barnettta Newmana kot modernega umetnika *par excellence*, ki je na umetniški in teoretski ravni izvirno in ustvarjalno povezal moderno, abstraktno slikarstvo z intimnim in ontološkim občutjem sublimnosti.

## 6.3 Cassirerjev pogled na teorije umetnosti<sup>53</sup>

### 6.3.1 Klasične teorije umetnosti

Filozofija umetnosti se kaže kot nihanje med dvema nasprotnima si poloma, ki izpričujeta temeljno dihotomijo v interpretaciji realnega: med objektivnim in subjektivnim. Pri objektivnem polu je umetnost podvržena kategoriji imitacije (zunanjih stvari), njena glavna funkcija je tedaj mimetična. Vendar niti najbolj radikalne teorije niso hotele reducirati imitacije zgolj na čisto mehanično reprodukcijo realnega. Upoštevale so tudi umetnikovo ustvarjalnost. To dvoje je bilo težko uskladiti, kajti vpeljava umetnikove ustvarjalnosti in spontanosti v teorijo obenem vpelje njegovo subjektivnost, kar pa se zdi bolj destruktivno kot pa konstruktivno. Subjektov prispevek sme biti le v korekciji ali perfekciji narave. Vsaka resnica namreč ni nujno lepa. Da bi dosegli kar najbolj popolno lepoto, je treba naravo ne samo posnemati, ampak se od nje tudi oddaljovati. Določiti mero, pravo razmerje te oddaljitve postane ena od glavnih nalog teorije umetnosti.

To ne velja le za naravo, ampak tudi za človeške situacije in karakterje. Tako že Aristotel v *Poetiki* poudari, da je pri dramski uprizoritvi neresnično, ki deluje prepričljivo in verodostojno, boljše od resničnega, ki ne prepriča. Temeljno točko preobrata v zgodovini idej napravi Jean-Jacques Rousseau, ko zavrne vso klasično (in klasicistično) teorijo umetnosti. Umetnost zanj ni opis ali reprodukcija empiričnega sveta, marveč izliv čustev in strasti. Rousseaujevemu revolucionarnemu obratu sledi vsa evropska literatura, najprej nemška predromantika (Herder, Goethe idr.). Lepo niti ni več edini cilj umetnosti. Tako Goethe misli, da umetnost najbolj odlikuje njena ustvarjalna, oblikujoča moč, še preden bi utegnila postati lepa, in prav to je velika, resnična umetnost, zelo pogosto večja in bolj resnična kot umetnost lepega. Umetnikova ustvarjalna moč izhaja iz njegovih čustev. Samo takšna je zares živa, pa naj izhaja iz prvobitne divjosti ali rafinirane senzibilnosti.

Resničen pomen te nove usmeritve, ki premaga mimetično pojmovanje umetnosti, ni le v emocionalnem vidiku, v tem spontanem bohottenju mogočnih čustev. Kajti v tem primeru bi umetnost še vedno ostala mimetična, le da ne bi več reproducirala

---

53 Sledeči pregled je nastal na podlagi Cassirerjevega dela *An Essay on man, An introduction to a philosophy of human culture* (1944).

zunanjega sveta, ampak človekovo notranje življenje, afekte in čustva. Bistvo je v spoju ekspresivne, čustvene plati ustvarjanja in njene oblikovalne moči, ki mora utelesiti svojega duha v nekaj čutnega, v neko materijo, ki jo je treba tehnično obdelati. Oblikovalna moč ni potrebna le za formiranje ideje, ampak tudi materije same. Za nekega velikega slikarja, glasbenika ali pesnika so barve, linije, ritmi in besede nujni elementi umetniške produkcije same, ne pa le del njegovega tehničnega aparata. Celó v lirični poeziji čustvo ni edini odločilni element. Gre za to, kako ga izraziti, da bo učinkovalo tako, kot si je pesnik zamislil. Izraziti ga ali izraziti ga dobro, ni ista stvar. Za Cassirerja šteje forma, način, kako se neko čustvo izrazi, saj gre drugače prej za neko razčustvovanost kot pa za umetnost. S tega vidika ni lirika nič bolj subjektivna od drugih oblik umetnosti.

Pomembnost forme napeljuje na naslednjo ključno Cassirerjevo tezo: kot druge simbolne forme, tako tudi umetnost ni le enostavna reprodukcija neke dane, že povsem izdelane realnosti. Umetnost ni imitacija, posnemanje, marveč odkrivanje realnosti, ki pa se razlikuje od znanstvenega odkrivanja. Umetnost je intenzifikacija realnega.

### 6.3.2 Razlika med umetnostjo in znanostjo

Znanost išče bistvene značilnosti nekega danega objekta, na podlagi katerih bodo deducirane vse njegove posebne, partikularne lastnosti. Umetnost ne pozna takšne pojmovne poenostavitve in deduktivne generalizacije. Ne raziskuje kvalitete in vzrokov stvari, ampak nam omogoči posebno zrenje form. Vendar ne gre le za preprosto ponovitev nečesa obstoječega, ampak za resnično, avtentično odkritje. Umetnik odkriva oblike narave tako, kot znanstvenik odkriva naravna dejstva in zakone. Stvari imajo dejansko mnogo aspektov, ki se spreminjajo iz trenutka v trenutek. Umetnik izbere določen aspekt realnega, toda ta selekcija je obenem proces objektivacije: ko se vživimo v njegovo perspektivo, smo primorani gledati na svet z njegovimi očmi. Kot bi tega še nikoli ne videli na tak način, z umetnino pa ta aspekt, ta perspektiva postane nekaj trajnega. Nova interpretacija realnosti, nov pogled na človeško življenje nasploh.

Po drugi strani bi lahko rekli, da, recimo, poezija v nas obudi neko čustvo, vendar ne gre le za spomin, saj so čustva, ki jih na ta način podoživimo, še vedno v nas, tu in zdaj, živa in neposredna. Vendar jih doživljamo drugače, kot če bi jih zares neposredno občutili. Morda manj intenzivno, a zato bolj razvidno, bolj transparentno. Cilj umetniške predstavitve je nastaviti ogledalo (človeški) naravi (Shakespeare), pokazati čustvu njegov lastni značaj. Toda podoba nekega čustva ali strasti ni čustvo ali strast sama, nismo na milost in nemilost prepuščeni Shakespearovim krutim junakom, pač pa le vidimo skoznje, njihovo naravo in bistvo.

Vendar pa cilj umetnosti ni neko posebno čustveno stanje, marveč dinamičen proces našega notranjega življenja, kakor ga sprejemamo preko umetniškega dela. Tudi ko gre za naravno lepo, nismo statični in pasivni, saj nas vodi konstruktivni pogled umetnika, ki nam omogoča, da na novo odkrivamo lepoto naravnih stvari.

### 6.3.3 Romantične teorije umetnosti

Teorija poetične domišljije doživi svoj razmah v romantiki. Postane univerzalna metafizična vrednota. Le umetnost nam odpira vrata k realnemu. Za Schellinga je umetnost dovršitev filozofije. Distinkcija med poezijo in filozofijo postane nepomembna in umetna. Friedrich Schlegel meni, da je treba odkriti novo obliko poezije: transcendentalno poezijo. Bistvena želja poetičnega duha postane: poetizirati filozofijo in filozofirati poezijo – to je bil največji načrt vseh romantičnih mislecev. Prava pesem ni delo individualnega umetnika, ampak se skozenj razodeva sam univerzum. Poezija odkriva najgloblje skrivnosti sveta, je to, poudarja Novalis, kar je absolutno in avtentično realno. Neskončno postane edini resnični predmet umetnosti, lepota pa njegova simbolna reprezentacija. Končni svet čutnega, vsakdanjega izkustva zgubi vso pravico do lepote. Ta dualizem je temeljna značilnost vseh romantičnih teorij umetnosti. Poezija se ne more razvijati v našem trivialnem in banalnem svetu: umetnik žrtvuje vse svoje bitje za eterično lepoto.

### 6.3.4 Realistične teorije umetnosti

Realistične teorije umetnosti poudarjajo materialni (pogosto socialni) aspekt stvari. Bistvo umetnine za realiste ni odvisno od veličine ali nizkotnosti njenega predmeta obravnave, če pa že, hoče realizem pokazati banalne stvari (Balzac, Flaubert, Zola). Slabost realistov je bila, da so v svojem nasprotovanju romantičnim teorijam pristali pri stari definiciji umetnosti kot imitaciji narave. S tem so zgrešili bistveno, tj. simbolno naravo umetnosti. Umetnost je dejansko simbolizem, vendar ga je treba razumeti v imanentnem in ne transcendentnem smislu. Za Schellinga je lepota končni izraz neskončnega, toda resnični predmet umetnosti ni metafizično Neskončno niti ne Heglov absolut, marveč razkrivanje novih formalnih postopkov, novih aspektov realnega, ki zajema celotno človeško izkustvo, tako kot jezik, od najbolj izbornega do najbolj vulgarnega.

### 6.3.5 Cassirerjeva strnitev

Romantične teorije umetnosti so nasprotje klasicističnim: umetnosti ne moremo zasnovati ali razumeti tako, da jo podvržemo logičnim pravilom. Na podlagi priročnika

za poezijo ni mogoče napisati dobre pesmi. Izhaja iz drugih, globljih virov. Da bi odkrili te izvire, moramo najprej pozabiti vsakdanje norme in se potopiti v misterije nezavednega življenja. Zavest ne sme nadzirati in zavirati umetnika. Že Friedrich Schlegel je trdil, da je začetek vsake poezije v tem, da se odreče razumskemu razmišljanju in se potopi v očarljivi nered domišljije in izvorni kaos človeške narave. Umetnost so obujene sanje. Ta romantični koncept je zaznamoval tudi sodobnejše metafizične sisteme. Tako Nietzsche trdi, da veliko umetnost porajata orgiastični, dionizični elan (opoj) in apolonična vizija. Nekatere druge teorije poudarjajo, da je bistvo umetnosti v igri, ker nobena od njiju ni utilitarna in nima nekega zunanjega, praktičnega cilja (ludističen element umetnosti). Za Cassirerja, kot dediča Kantove in Heglove filozofije, je to zmotno, ker umetnost ni igra iluzij, marveč novi red resnice, ki ni resnica empiričnih stvari, ampak čistih form. Obstaja velika podobnost med otroško igro in umetnostjo: otrok se igra s stvarmi, umetnik s formami (npr.: kos lesa v otroški igri lahko postane živo bitje, recimo slon, vendar gre v tem primeru le za transformacijo objekta, ne pa za odkritje neke nove forme). V igri samo reorganiziramo material, umetnost pa konstruira in kreira v drugačnem smislu, na globlji ravni. Pri igri je bistven element substitucija ene stvari z drugo, v tem pa ni bistvo avtentične umetniške dejavnosti. Kajti umetnik razkroji obstoječo materijo stvari v svoji domišljiji in kot rezultat tega procesa nastane nov svet poetičnih, glasbenih, upodobitvenih form. Igra je namenjena razvedrilu, morda vzgoji, umetnost pa kontemplaciji. Umetnost ni le igra prijetnih občutij in asociacij.

## 6.4 Rojstvo moderne umetnosti: od impresionizma do abstraktne umetnosti

Reprezentativna umetnost renesanse odkrije perspektivo – iluzijo tretje dimenzije in točko enega izhodišča pogleda. Ta stil, način ustvarjanja in percepcije, je dominiral v umetnosti do sredine 19. stoletja, ko pride do izuma fotografije. Fotografija uvede možnost mehanske in skorajda avtomatične reprezentacije. Tedaj si slikarstvo zastavi drugačno nalogo, kot je reprezentacija realnega. To z zgodovinskega vidika sovpadе s pojavom impresionizma, za katerega pri kompoziciji slike ni več najbolj pomembna geometrijska razporeditev, ampak barva. Slikar ne poskuša več konstruirati svoje vizije v smislu čim bolj adekvatne reprezentacije realnosti, namreč skuša izraziti svoje vtise ali impresije s pomočjo barv, ki imajo močno simbolno in ekspresivno sporočilnost.

### 6.4.1 Impresionizem

Impresionizem se seveda ni pojavil kar iznenada. Imel je svoje predhodnike, kot sta Turner v Angliji in Delacroix v Franciji, ki sta že prevesila tehtnico z geometrijske

reprezentacije v prid ekspresivnosti barve. Poleg tega je že Delacroix zatrjeval, da je barva pomembnejša od risbe. Prava inovacija pa se prične z Édouardom Manetom in njegovo sliko *Zajtrk na travi* (1863). Ta slika na ravni stila prekine s pravili iz preteklosti. Tradicionalna umetnost se je namenila predstaviti realnost takšno, kot jo vidimo, in nam tako priskrbeti kar najbolj popolno iluzijo realnosti. Iluzijo reliefa je priskrbel z niansiranimi prehodi od svetlega k temnemu (tihožitja) ali s slikanjem živih modelov v ateljeju. Ozadje postaja vse temnejše in gostejše. Manet pa je ugotovil, da zunaj ateljeja, na prostem, človeško oko ni priča takšnemu postopnemu slabljenju svetlobe. Zaslepljujoča sončna svetloba izzove izrazita nasprotja. Osvečljene deli predmeta so bolj svetli kot v ateljeju, sence pa niso enotno sive ali črne.

Impresionizem, katerega oče je Manet, se je specializiral za slikanje na prostem, v naravi, kjer stvari ne vidimo v singularnosti njene svetlobe, marveč kot zmes barv in njihovih odtenkov ter nešteto svetlobnih odsevov. Tako Manetovo slikanje, ki temelji na postopnem slabljenju barve, vpelje močne barvne kontraste. Toda njegova stilna inovacija izzove škandal, saj mu na glavni svetovni razstavi v Parizu, na ti. *Salonu* iz leta 1863, selektor prepreči razstavo njegovih platen. Zanimivo pa je, da je Manet sam odločno zanikal, da hoče revolucionarno poseči v slikarstvo, saj se je zgledoval po mojstrih, kot so bili Tizian, Vélasquez, Goya idr. Toda pri Manetu glavni element slike ni risba, ampak barve, zato so nekateri detajli opuščeni, saj je le tako mogoče poudariti barve, medtem ko je strokovna žirija mislila, da nima pojma o osnovnih slikarskih pravilih. Manet pa je izhajal iz slikanja na prostem, na močni svetlobi poldneva, ko se obrisi predmetov zabrišejo, ostanejo pa barvne pike. Prav ta predstavitevna resnica je bila za Maneta pomembnejša od natančnosti risbe. Njegov uvod pomeni začetek modernega slikarstva.

Podoben stil vidimo pri Claudu Monetu in njegovem *Sončnem vzhodu*: slika prikazuje sončni vzhod v zameglenem pristanišču; način, kako je naslikana, pokaže, da so efekti zamegljene atmosfere, in temu ustrezno razpršene svetlobe sončnega vzhoda, pomembnejši od samega predmeta slike, torej morja in pristanišča. Prav ta slika iz leta 1874, ki je bila razstavljena na skupinski razstavi v ateljeju nekega fotografa, je dala ime impresionizmu. Zamislil si ga je neki kritik, ki je skušal razvrednotiti Monetovo delo in platna še nekaterih drugih, danes manj poznanih slikarjev, ki so razstavljali na tej razstavi, misleč, da ti mladi umetniki tako slikajo zato, ker ne obvladajo osnovnih slikarskih tehnik. Tedaj je umetniška kritika sama zelo veliko zgubila na ugledu. Z impresionizmom v Parizu zaveje svoboden veter in prav ta svoboda pomeni začetek moderne umetnosti. Poslej je izrazni način pomembnejši od predmeta upodobitve. Slikar nam hoče posredovati podobe tako, kot jih občuti, s pomočjo barve. Fauvizem, vključno z Matissem, ki obnovi stike

s t. i. primitivno umetnostjo, gre še dlje in hoče upodobiti barvo v čistem stanju. Podobno slika tudi nemški ekspresionizem.<sup>54</sup>

## 6.4.2 Kubizem

Toda pravi rez s preteklostjo napravi šele kubizem, predvsem s Paulom Cézannom, ključnim začetnikom moderne umetnosti. Slednji je napadel tradicijo prav s tistim, s čimer se je najbolj ponašala: s perspektivo. Cézanne na novo odkrije perspektivo, ki je ne razume na podlagi neke enotne, absolutne točke, marveč na podlagi množice vidikov, zato da bi predmet zaznali čim bolj celovito. Geometrijski model stilizacije prostora ni več obrnjena piramida, ampak kub/kocka, od tod ime kubizem. Slikarstvo hoče po novem prikazati predmetnost z vseh strani: od spredaj, od zadaj, od zgoraj, od spodaj, z leve in desne. Poprej je slikarstvo ponudilo le en pogled na predmet, medtem ko skuša kubizem zajeti predmet absolutno. To je še posebej očitno pri Picassovem slikarstvu, recimo *Avignon-skih gospodičnah* (1907). Toda tudi pri kubizmu gre navsezadnje za umeten in simultani prikaz neke celote. Kubizem torej nadomesti en vidik gledanja z vizijo simultanih pogledov na vse strani predmeta. Namesto da bi nam ponudil iluzijo tretje dimenzije, nam raje predstavi interakcijo ploskev, njihovo konfliktnost (z več modeli, z njihovo različno osvetlitvijo). V bistvu kubizem vztraja pri dveh dimenzijah in zavrne iluzijo perspektive. Bolj mu gre za čutno zavest trenutka, ki zajame vse naenkrat.

## 6.4.3 Abstraktna umetnost

Kaj se torej zgodi z vznikom moderne umetnosti, zlasti v 20. stoletju? Ko se pojavi fotografija, slikarstvo ne more več nadaljevati po stari poti, njegov cilj ne more več biti adekvatna reprezentacija, saj fotografija to stori bistveno bolj natančno. S smrtjo reprezentacije se šele lahko odpre novo polje: možnost novih, drugačnih interpretacij realnega, novi načini prikazovanja stvari, novi načini, kako stvari napraviti vidne. Moderna umetnost preide od reprezentacije k raziskovanju realnega.

Četudi kubizem kaže tendenco k abstrakciji, do neke mere še ostaja reprezentativen. Skuša nam podati podobo na podlagi neke nove, totalne perspektive. Toda v tistem času, po letu 1910, se rojeva tudi popolnoma nefigurativna umetnost. Glavna pobudnika sta Vasilij V. Kandinsky in Paul Klee. Kaj želi abstraktna umetnost?

<sup>54</sup> Omeniti velja tudi Gauguina, ki je dobil navdih na polinezijskih otokih (na Tahitiju) in je uporabljal močne barve, risbo je pa zelo poenostavil, da bi se čim bolj približal izvorni, prvobitni perspektivi sveta. Vsekakor ne gre pozabiti še vsaj na Van Gogha, s prav tako povsem osebnim stilom.

Podati svoja občutja in zaznave spontano in intuitivno, s pomočjo barv in abstraktnih kompozicij. Ne želi izhajati iz nekih predhodnih zamisli, marveč izraziti subjektivno stanje umetnika samega, njegovo resnico, interpretacijo vidnega, skratka, njegov način gledanja, čutenja, mišljenja. Abstraktna umetnost hoče preseči formo, ali pa vsaj vzpostaviti neko novo formo, ki ne bo več omogočala prepoznanja objektivnosti.

Četudi hoče biti abstraktna umetnost spontana, je tudi teoretsko zelo močna. Tako Kandinsky razume svoja slikarska platna kot korespondenco med glasbo in barvami. Podobno Paul Klee, ki ga še navdihuje kubizem, razume svoje ustvarjanje kot igro form, ki korespondirajo z igro glasbenih tonov. Če je tradicionalna umetnost skušala predstaviti zunanje realno, bo bistvo moderne umetnosti: izraziti vse, kar je notranje, vse do najbolj radikalnih oblik, ki v reprezentaciji nimajo nikakršnega ekvivalenta, kot to stori, denimo, Jackson Pollock.

#### 6.4.4 Dadaizem

V moderni umetnosti nastaja še druga, povsem nasprotna smer, ki v umetnost vnaša realne objekte, najprej na slikarsko platno, potem pa vse bolj s performansi, z enkratnimi instalacijami. Dadaizem, gibanje med prvo svetovno vojno, v svoji negaciji pretekle ustvarjalnosti tako obrne hrbet običajnemu slikarskemu platnu: zbirati začne stare metrojske in avtobusne vozovnice, odrezke časopisov, kartone, kovance itd., s katerimi ustvarja kolaže, novo, izvirno obliko ustvarjalnosti. Gibanje in usmeritev, ki pomeni silovit odgovor na vojne grozote, radikalno zavrne vse vrednote, ki jih je doslej priznavala umetnost, češ da gre za produkte dekadentne civilizacije (Tristan Tzara, Jean Arp, Max Ernst, Man Ray).

Prehod med kubizmom in dadaizmom se zgodi predvsem z Marcelom Duchampom in njegovim *ready made*: s tem, ko v muzeju ali drugih galerijskih prostorih razstavlja banalne predmete, hoče desakralizirati konvencionalno vizijo umetnosti. Da bi ušli laži reprezentacije, je treba predstaviti stvar samo, in ne več njene podobe. Potrebne so spontanost, naključje in absolutna svoboda. Dadaizem in Duchamp hočeta reprezentacijo preprosto eliminirati. Po drugi strani pa s to težnjo poudariti vlogo interpretacij v umetnosti.

#### 6.4.5 Novi realisti in nadrealizem

Tudi Jean Dubuffet zapusti staro vlogo slikarja in postane neke vrste oblikovalec; razkriva nove predmete tam, kjer si ne bi nihče mislil: v odpadkih in drugih ostankih naše civilizacije, našega potrošništva. S še nekaterimi drugimi umetniki (Arman, Cesar idr.) nastane pravo gibanje, t. i. novi realisti. Npr.: Arman napravi

superpozicijo pločevink Coca-cole: tedaj je šlo za nove, izvirne montaže, za možnost novih oblik, na katere poprej nismo pomislili. Ta smer v umetnosti, ki uvede tudi instalacije, nadomesti reprezentacijo realnega z reprezentacijo objekta, toda na svež, drugačen način, se pravi, da je realno samo še vir neskončnih možnosti ustvarjanja, montaž, kolažev, instalacij.<sup>55</sup>

Na drugi strani se pa nadrealizem umakne iz tega sveta in se preda nezavednemu, z namero, da bi umetnost izpostavila subjektivno stanje, predhodno vsaki racionalni misli. Ustvarjanje mora biti neposredno pozunanjenje nezavednega, še pred vsakim vdorom konvencij. Nadrealizem zatorej noče reprezentirati realnega, marveč sanje, magični svet, kjer je vse mogoče, fragmente realnega sveta, nove, nepoznane forme, ki jih ni mogoče identificirati.

## 6.5 Worringerjeva utemeljitev empatije in abstrakcije v slikarstvu

Moderno abstraktno umetnost je teoretsko podkrepil Wilhelm Worringer (1881–1965), nemški filozof, filolog in umetnostni zgodovinar, na katerega sta močno vplivala filozof in psiholog Theodor Lipps, ki smo ga že spoznali pri obravnavi empatije, in dunajski umetnostni zgodovinar Alois Riegl (1858–1905). Od Riegla je prevzel tezo, da umetnostna zgodovina zmotno misli, da je bistvo upodabljaljoče umetnosti v posnemanju narave, z vrhuncem v klasičnem realizmu, ki si je za zgled vselej jemal klasično antiko in renesanso. Preučevanje začetkov umetniškega ustvarjanja v Egiptu, na Bližnjem Vzhodu (in pozneje v islamskih deželah), deloma tudi v Grčiji ter drugod, naj bi, nasprotno, pokazalo, da se je določena umetniška volja ravno odvrčala od naturalizma in se pokazala kot nagnjenje k abstrakciji, denimo z geometrijsko stilizacijo ornamentov. To umetniško voljo gre najprej razumeti kot neko drugačno umetniško, stilno konfiguracijo. Tako bi lahko govorili vsaj o dveh različnih, a enakovrednih umetniških voljah, ki se manifestirata v dveh različnih stilih, pri čemer je eden naklonjen realizmu narave, drugi pa se od njega odvrča. Zgodovina umetnosti potemtakem ni bila enovito usmerjena le k realizmu, marveč je imela vsaj dve različni tendenci.

Wilhelm Worringer je pri 26. letih v svoji doktorski disertaciji povezal Lippsovo estetiko in Rieglovo umetnostno zgodovino in jo zagovarjal leta 1907, leto pozneje pa jo je objavil v knjižni obliki, z naslovom *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (Abstrakcija in vživetje: Prispevek k psihologiji stilov). Ta knjižica je kmalu zaslovela kot znanilka abstraktne umetnosti, za svojo so jo vzeli nemški

---

55 Ob tem ne gre pozabiti na pomen Andyja Warhola, enega od utemeljiteljev pop arta.



ekspresionisti, ker so v njej videli potrditev svojih abstraktnih slikarskih nagnjenj. Worringer po Lippsu prevzame tezo o *Einfühlung*, o vživetju kot »objektiviranem ugodju samega sebe«. Forme predmetov, kot tudi umetniške forme, so lepe tedaj, meni Lipps, ko se lahko vživimo vanje in ko v nas spodbudijo svobodno poigravanje notranjih življenjskih sil, medtem ko so grde tedaj, ko se v njihovi kontemplaciji počutimo oropane notranje svobode. Tako je vrednost naravno ali umetniško lepega predvsem v tem, da nas osrečuje, oz. notranje izpolnjuje. Toda Worringerju Lippsova teorija *Einfühlung* ali vživetja ne zadošča več.

Želja po imitaciji, po posnemanju je stara toliko kot svet sam; najprej se navezuje na človekovo spretnost izdelovanja orodja. Worringer opozori na staro egipčansko umetnost, ki se je razločila na t. i. ljudsko umetnost, ki je na imitativen način izdelovala razne idole, in na t. i. kraljevsko umetnost, ki se je odlikovala povsem drugače, z neko duhovnostjo, ki z nagnjenjem po imitaciji ni imela nič skupnega. Prvo nagnjenje bi lahko navezali na *Einfühlung*, na vživetje, pri katerem se umetniška volja nagiba k posnemanju organskega življenja, k naturalizmu. Toda Worringer, navezujoč se na Riegla, nadaljuje, da je mogoče s teorijo vživetja razložiti le en pol zgodovine umetniške ustvarjalnosti. Drugi pol predstavljajo umetniškega dela, ki kažejo nasprotno nagnjenje k abstrakciji. »Če nagnjenje k vživetju, kot predpostavka estetskega izkustva, dobi svoje zadoščenje v lepoti organskega sveta, potem nagnjenje k abstrakciji išče svojo lepoto v anorganskem svetu.« (Worringer, 2003, 43) Vživetje in abstrakcija sta potemtakem v antitetičnem odnosu.

Nagnjenje k abstrakciji izreka umetniško voljo in z njo stil, ki se od realizma in naturalizma odvrča. Ob tem Worringer poda presenetljivo tezo, ki bo posredno legitimirala moderno abstraktno umetnost 20. stoletja, in sicer da so imele že visoko razvite kulture Orienta, vključno z Egiptom, nagnjenje k abstraktnemu umetniškemu izrazu. Zgodovinsko gledano abstrakcija torej ni stil, ki bi se izoblikoval šele na prehodu iz 19. v 20. stoletje, ampak ima svoj izvor že v starem veku. Vendar to ne velja povsod. Če se je visoka egipčanska umetnost delno odlikovala z nagnjenjem k abstrakciji, naj bi, nasprotno, stari Grki in Zahod stremeli predvsem k vživetju, k empatičnemu odnosu do narave in sveta, k naturalizmu. Kako naj si razložimo to razliko med tema dvema temeljnima umetniškima voljama?

Volja oz. nagnjenje k abstraktnemu upodabljanju naj bi imelo drugačno psihološko držo do sveta. Če nagnjenje k vživetju kaže na neko zadoščeno, panteistično zaupanje med človekom in fenomenom zunanjega sveta, je nagnjenje k abstrakciji, nasprotno, posledica neke globoke, notranje človekove pretresenosti zavoljo naravnih pojavov, pri čemer ga prevzema huda tesnoba pred kozmosom, pred vesoljnim prostorom. Prav ta tesnoba naj bi bila po Worringerjevem prepričanju vir abstraktnega

umetniškega ustvarjanja. Razlika med obema poloma je torej v tem, da je prvo nagnjenje nezaupljivo do narave in zato nagnjeno k dualizmu in transcendenci. Nagnjenje k vživljanju v naravo pa zaupa v empatično harmonijo z naravo, zato je panteistično in antropomorfno. V nasprotju z zdravorazumskim prepričanjem je nagnjenje k abstrakciji instinktivno in intuitivno, kot izraz prevlade tesnobe nad umom, nagnjenje k vživetju pa intelektualno.

Ljudstva, ki jih je prežemal kozmični strah, so se želela zavarovati pred kaotičnostjo in spremenljivostjo fenomenov zunanjega sveta. Svojega zadoščenja niso mogla najti v vživetju v svet, ki jim ni nudil nikakršnega ugodja. Njihova želja je bila nasprotna: iztrgati posamično stvar iz zunanjega sveta, izpod jarma kontingence in arbitrarnosti in jo napraviti večno ter nespremenljivo, in sicer tako, da se jo približa abstraktni formi. Nagnjenje k abstrakciji torej, v popolnem nasprotju z nagnjenjem k vživetju, kaže na odvrnitev od narave, pomeni očiščenje vsega, kar je kakor koli odvisno od življenja, minevanja in propadanja.

Worringer povzame za Rieglom, da so imela nagnjenje k abstrakciji že prvobitna ljudstva, preplašena zaradi zunanjega kaosa. Na podlagi tega sklene: »Manj ko si je človeštvo s pomočjo intelektualne vednosti prilaščalo fenomene zunanjega sveta, manj se je med njimi spletal intimen, zaupljiv odnos in močnejša je bila dinamika, ki je izzvala hrepenenje po tej abstraktni, najvišji lepoti.« (Worringer, 2003, 54) Umetniško voljo, ki se je zatekla k abstrakciji, je torej izzvalo občutje izgubljenosti v svetu, ki tudi pozneje ni usahnilo. Zgodovina umetnosti ni potrdila linearnega napredovanja v obvladovanju sveta. V novem veku namreč pride do novega obrata k pesimizmu, ki ga izzove spoznanje o omejenosti človeškega uma in čutilnih spoznavnih zmožnosti. Pesimizem in resignacija se še poglobita v moderni dobi, zlasti v 20. stoletju, z obema svetovnjima vojnama. Ta krizni čas spet spodbudi nagnjenje k moderni abstraktni umetnosti.

Za abstrakten stil v slikarstvu so značilne enostavne linije, z geometrijsko izravnavo prostora, celo z zavračanjem vsake prostorske reprezentacije. Prostor namreč povezuje stvari med seboj, jim nalaga neko relativnost, sorazmernost v podobi sveta. Tako dolgo, kot je nek čuten objekt odvisen od prostora, tako dolgo ostaja zamejen. Zato hoče abstraktna umetnost predstaviti takšno posamično formo, ki bo osvobojena prostora. Njen ideal je absolutna forma, zakon in nujnost. To je edina forma, ki jo je človek sposoben misliti in doseči z estetskim ugodjem, v organskem svetu pa je ni. Ustvarjanje geometrijske abstrakcije je v bistvu avto-poetika. Odnos med ustvarjalcem in naravnim modelom, če sploh še obstaja, ni v reprodukciji, v posnemanju njegove realnosti, ampak v tem, da se ga na silo iztrga iz njegove prostorske in časovne dimenzije.

Nasproti prvobitnemu nagnjenju k abstrakciji je mogoče postaviti ornamentalno umetnost, zlasti od renesanse naprej. Vendar tudi ornamentalna umetnost ne želi le reproducirati zunanjega sveta, marveč projicira navzven linije in forme organske vitalnosti, harmonijo in ritem sveta. To spoznanje Worringerja napelje k trditvi, da niti pri drugem polu umetniške ustvarjalnosti, ki je v harmoniji, v empatičnem odnosu z zunanjim svetom, ni mogoče govoriti o reprodukciji; tudi posnemanje narave je plod umetniške ustvarjalnosti. Realizem in naturalizem v umetnosti še zdaleč nista zgolj imitacija narave. Izvorno umetniško nagnjenje, najsi bo naravnano abstraktno ali empatično, torej nima nič skupnega s posnemanjem narave: vselej gre za subjektivno ustvarjanje. Worringer ob tem sklene, da je z vidika umetnostne zgodovine nagnjenje k abstrakciji morda starejše od umetniškega nagnjenja, ki se empatično izraža skozi figuraliko.

## 6.6 Vpliv znanosti na moderno umetnost (na slikarstvo in glasbo)

Znanstveno raziskovanje percepcije je močno vplivalo na vznik abstrakcije v umetnosti. V znanosti je prišlo do pomembnega premika v obravnavi pogleda že proti koncu 18. stoletja, precej prej, preden se je pojavila fotografija. Na umetnike je na začetku 19. stoletja zelo vplivalo delo Wolfganga Goetheja *Razprava o barvah* (1808–1810). Goethe je tu zatrdil, da form ne zaznavamo a priori, marveč da gre za proces, ki je vpisan v čas in v katerem se barva prične pojavljati na podlagi kontrasta med svetlim in temnim. Ta, na prvi pogled banalna ugotovitev je zrušila enega temeljnih principov, ki ga je izpričala zgodovina slikarstva, po katerem je barva zgolj dodatek k risbi. Pomembno postane tudi spoznanje, da imajo barve globok psihološki učinek. Tako Goethe loči tudi med toplimi in hladnimi barvami, med tistimi, ki izzovejo veselje, in drugimi, bolj zamolklimi barvami. Vse to ga vodi v sklep, da je barva nosilka pomena sama na sebi in da se lahko prek nje umetnik neposredno obrača h gledalcu.

Drugo ključno znanstveno spoznanje o percepciji zadeva naravo svetlobe in zvoka. V 19. stoletju znanost spozna, da svetloba in zvok delujeta podobno: pri obeh gre za valovanje. Na tej podlagi umetnost predpostavi, da bi lahko oba fenomena zelo zbližala med seboj. Znanstveno spoznanje, da je svetloba valovanje z različno jakostjo, spodbudi umetnike, da jo na platnu prikažejo skozi prizmo različnih barv, to pa bo vodilo k izginjanju figuralike, oblik samih. Priča smo impresionistični genealogiji abstrakcije, od Turnerja do Delaunaya.

Na vznik abstraktnega slikarstva je vplivala tudi akustika, ki v začetku 19. stoletja v okviru fizike preučuje zvok kot fizikalni pojav in odkriva, kako bi bilo mogoče

grafično ponazoriti zvok. Slikarje fascinira vizualna transkripcija zvočnega vesolja. To je še posebej močno vplivalo na romantično umetnost, zlasti na Casparja Davida Friedricha, ki je želel, da bi nekatera njegova slikarska platna spremljala glasba, tako da bi pri gledalcu vidno in zvočno sovpadla. Tako romantična umetnost pozvame Goethejevo idejo o t. i. korespondenci ali univerzalni harmoniji umetniških zvrsti. Z moderno umetnostjo se želja, da bi zvok izrazili kromatično, skozi barve, še poveča. Prav to med drugim odlikuje slikarstvo Vasilija V. Kandinskega, ki izhaja iz tega, da sta tako zvok kot svetloba valovanji in zato ni nobenega razloga, da ne bi poiskali korelacije med zvočno in barvno lestvico, med glasbo in slikarstvom. Tako slikar postaja pravi kromatični skladatelj.

To dokazuje, da abstrakcija v moderni umetnosti nikakor ni vzniknila *ex nihilo*, marveč gre za postopne korake, ki jih lažje razumemo vzporedno s potekom drugih vednosti in znanosti. Četudi umetnostna zgodovina vznik abstrakcije umešča v čas pred prvo svetovno vojno, med 1910 in 1915, je njen nastanek spodbudil razvoj znanosti v 19. stoletju, zlasti fizika, biologija in fiziologija. Tako umetnost spoznava, da razvoj znanosti v navezavi na tehniko razširja njeno polje percepcije.

### 6.6.1 Korespondenca med zvokom (glasbo) in svetlobo (slikarstvom)

Pitagora (570–497 pr. n. št.) je učil, da sta število in mera bistvo stvari, našel je tudi zakon o harmonično nihajočih strunah, na podlagi katerega je kozmični prostor opredelil kot muzikalen prostor in kot harmonijo sfer. Ideja, da bi glasbene zakone napravili vidne, je postala aktualna v 17. stoletju. Tedaj je hotel astronom Johannes Kepler (1571–1630) čutno predstaviti antično idejo, po kateri imajo bogovi zmožnost zaslišati harmonične zvoke, ki jih sproža gibanje planetov. Tako je Kepler vsakemu planetu podelil zvočni interval, ki naj bi ustrezal njegovi poti okrog sonca.

Mit o harmoniji sfer močno prežema začetke moderne umetnosti. Tako prvi manifest futurističnih umetnikov iz leta 1910 govori o »univerzalni vibraciji«. Za prvo povsem abstraktno delo velja slika Františka Kupke *Amorfa, fuga za dve barvi*, ki jo je slikar razstavil leta 1912 na jesenskem pariškem Salonu. K prežetosti slikarstva in glasbe je pozneje močno vplivala ravno fizikalna teorija o svetlobi kot valovanju. Še natančneje, ta teorija je vodila k muzikalizaciji slikarstva, čeprav je po drugi strani Vasilij V. Kandinsky dobil navdih za korespondenco umetnosti, ko je poslušal Wagnerjevo opero, za katero je značilna uvedba močne scenske barvitosti. Nova teorija svetlobe, ki sta jo naprej razvijala Isaac Newton in Albert

Einstein, je temeljila na spoznanju, da svetloba ni neko telo, marveč skupek valov, ki jih je mogoče primerjati z zvočnim valovanjem in to valovanje animira vesolje v celoti. Na tej podlagi je umetnost sklepala, da je naša predstavna zmožnost nezadostna za percepcijo čutnega sveta, od tod pa je bil potreben le še korak do abstrakcije, s katero naj bi se umetnost približala resničnosti, ki je bolj resnična od neposredno zaznane realnosti.

## 6.6.2 Vasilij V. Kandinsky: slika kot glasbena improvizacija ali kompozicija

Kandinsky (1866–1944) v svojem teoretičnem delu *O duhovnem v umetnosti* (1911) utemelji abstraktno umetnost, pri čemer je njegov poudarek na barvah, oblikah, linijah ter na njihovih medsebojnih odnosih. Barvam pripisuje izjemen psihološki vpliv na človekovo dušo in telo. Slikar s svojo izbiro barv povzroči določene vibracije duše. V tem vidi smisel harmonije barv, slikarstvo pa ima v tem pogledu vlogo kromoterapije. Prepričan je tudi, da ima vsaka barva, in posledično vsaka barvita stvar ali oblika, svoj zven. Tako je sliko razumel kot glasbeno improvizacijo ali kompozicijo, kot korespondenco med barvo in glasbo. Zato imajo njegove prve abstraktne slike med leti 1909 in 1913 pogosto naslove, vzete iz sveta glasbe, npr. *Improvizacija* in *Kompozicija*. Svojo afiniteto do glasbe utemelji tudi s tem, da je ta najbolj abstraktna in najbolj nematerialna izmed vseh umetnosti, zato na najbolj čist način izraža notranja, duhovna občutja, v čemer Kandinsky vidi smisel umetnosti sploh.

Kljub močni navezi med umetnostjo in znanostjo ne gre spregledati pomembnega vpliva spiritualizma na potek moderne umetnosti na prelomu iz 19. v 20. stoletje. Tako Kandinsky meni, da je umetnik obdarjen z mistično vizionarsko močjo, ki pa je zanj prej breme kot dar. V zgoraj omenjenem delu se naveže na Heleno P. Blavatsky (1831–1891), pobudnico teozofskega gibanja po svetu. Pričakuje, da se bo duhovni prepород zgodil v umetnosti, v prepričanju, da so religija, morala in znanost tozadevno odpovedale.

Oblika ali forma, najsi je popolnoma abstraktna ali pa podobna nekemu geometrijskemu liku, ima vselej svoj lasten notranji zven ali resonanco. Zunanja opredelitev oblike je, da pomeni razmejitev neke površine v odnosu do druge, notranja pa, da ima neko lastno notranjo vsebino ali celo življenje, zato je vsaka oblika neka duhovna entiteta. Ne obstaja nobena oblika, ki bi bila povsem brez pomena. Število oblik in barv je neskončno, kot tudi njihove medsebojne kombinacije. Po drugi strani pa tudi ne obstaja slikarska oblika, ki bi bila popolna

odslikava zunanjega sveta. Ni mogoče povsem natančno reproducirati neke materialne oblike, kajti umetnik je odvisen od svojega očesa, pogleda, svoje roke, ki so v tem primeru bolj umetniški kot njegova duša, tudi če bi bila ta rada povsem fotografska. Umetnik, ki se tega zaveda, bo nujno poskušal predmet obogatiti z neko čustveno ekspresijo, se pravi, da ga bo stiliziral. Nemogoče in nekoristno je torej, da bi skušal zgolj kopirati neki predmet.

Prihodnost umetnosti, zlasti slikarstva, Kandinsky vidi v tem, da se povsem razgali notranji zven duše in opusti organske oblike, se pravi zunanje predmete. Ta prehod od organskega k abstraktnemu je zanj naraven, kajti bolj ko je organska oblika potisnjena v ozadje, bolj prihaja abstraktno v prvi plan, z njim pa tudi duhovno kot najvišji cilj umetnosti. Oblike so lahko ali povsem abstraktne ali pa takšne, ki so le transponirane v abstrakcijo, abstrahirane. Zgolj od občutij umetnika je odvisno, kako bo doziral to zmes konkretnega in abstraktnega, zato ima vsaka izbira oblike neki smisel. Vendar je Kandinsky prepričan, da slikar sledi umetniškemu principu, ki ga po analogiji s teozofskim principom poimenuje princip notranje nujnosti, po katerem umetnik išče ideal čiste in večne umetnosti. Na podlagi tega mističnega principa razvije tudi lastno teorijo barv, ki, podobno kot Goethejeva, temelji na kontrastu med svetlimi in temnimi toni ter med toplimi in hladnimi. Vsem prida natančno korespondenco z zvoki različnih glasbil (fanfare, denimo, so v korespondenci z ognjeno rdečo barvo).

Goethe in Kandinsky sta osnovala svoji teoriji barv iz različnih izhodišč: Goethe je želel, da bi bila njegova teorija znanstvena, Kandinsky pa je zagovarjal spiritističen pristop k barvam in k umetnosti nasploh. Zаметki simbolistične korespondence so se pokazali že v predromantiki, Kandinsky pa jo je povzdignil v mistični princip, podprt s teozofskimi izhodišči, ker je, kot pravi, nasprotoval pozitivizmu svojega časa. Tako nadaljuje tradicijo romantičnega esteticizma, ki v umetnosti vidi rešiteljico resnice. Vendar to zanj še ne pomeni, da je treba obstati pri starih stilnih rešitvah, četudi nam lahko te ostanejo pomemben vir navdiha. Ob tem se posmehne umetnostnim kritikom, ki zavračajo sodobne umetniške tokove in odobravajo le umetnost, ki se je že poprej uveljavila, nimajo pa vizionarskega pogleda v prihodnost. Slednjega Kandinsky pripisuje le umetniku, z njegovo izjemno intuicijo, ki je v svoji ustvarjalnosti brezčasna, zaradi česar je mogoče najti duhovno sorodnost med starodavnimi kulturami in sodobnostjo (izpostavi, denimo, Picassovo kubistično iskanje navdiha pri črnski »primitivni« umetnosti). Njegova vizija gre v smer ukinitve vsakršnih meja med glasbo in slikarstvom, da bi lahko vzpostavil njuno popolno korespondenco in harmonijo, vse z namenom dojeti bistvo človeškega duha.

## 7 Sodobni tokovi v umetnosti

### 7.1 Sodobna umetnost: moderna, postmoderna in ...?

Po nekaj letih relativnega zatišja je razprava o modernizmu in postmodernizmu spet oživila. Zakaj? Za lažji razmislek poskušajmo vsaj okvirno opredeliti pojma modernizem in postmodernizem. Modernizem je umetniška usmeritev, ki se je oblikovala kot odgovor na realizem in naturalizem v umetnosti 19. stoletja. Pri poznem modernizmu imamo v mislih zlasti umetnost prve polovice 20. stoletja. Modernizem vključujemo v širši socialni, politični, ekonomski, oz. duhovnozgodovinski okvir moderne dobe. Časovni razpon moderne dobe je bistveno širši od modernizma, vendar ni enotnega stališča o njenem začetku in koncu. V filozofskem pogledu jo navezujemo na novoveško filozofijo v 16. in 17. stoletju, politično na udejanjanje razsvetljskih idealov v francoski revoluciji konec 18. stoletja in dalje na romantično paradigmo v prvi polovici 19. stoletja, ekonomsko pa na sočasno porajanje industrijske revolucije.

Če modernizem kot umetniško usmeritev opredelimo kot odgovor na realizem, tega pa kot odgovor na romantiko, bi iz tega lahko sledilo, da v modernizmu ni več romantičnih vzgibov. Vendar temu ni tako, kajti romantična paradigma vztraja še naprej, tako da je ne bi mogli zamejiti le na romantiko v prvi polovici 19. stoletja. Romantična paradigma se, na kratko, kaže kot pomikanje in poglobljanje v notranji svet, celo kot odvrnitev ustvarjajočega subjekta od zunanjega sveta (ali pa mora biti ta čim bolj nenavaden, eksotičen, bizaren, fantazijski, tudi šokanten), kot upadanje vere v transcendenco in prehajanje v nihilizem ter utopizem. Moderni človek še vedno išče absoluten ideal resnice, četudi vse manj verjame v Boga, in to izpraznjeno mesto avtoritete resnice, moči in pravice ga vodi v resignacijo in nihilizem. V tem smislu je nihilizem dedič romantične idealizacije sveta, ki se nato izteče v dekadenco. Nietzsche ugotavlja, da je moderni nihilizem bodisi pasiven in se kaže kot tragično občutje absurdnosti življenja, bodisi aktiven, za katerega daljnovidno napove, da se bo dovršil v anarhizmu in izbruhu ideoloških gibanj (denimo v tedaj že zelo prisotnem nacionalsocializmu v Nemčiji, čigar privrženec je bil tudi skladatelj Richard Wagner, sprva Nietzschejev sogovornik na področju glasbe). Nietzschejevo zavračanje modernega nihilizma se kaže kot korak naprej od romantičnega in dekadentnega malodušja, vendar njegov militanten slog pisanja kaže na vse bolj pregreto ozračje že proti koncu 19. stoletja.

Del modernizma v prvi polovici 20. stoletja, denimo romaneskna literatura, kot so Proustovi, Joyceovi, Kafkovi in drugi romani, odstira še neodkrita, domnevno

nezavedne vzgibe zavesti; podobno se dogaja tudi v drugih umetniških zvrsteh. Nekatera avantgardna gibanja z močno socialno-politično noto se zavzemajo za bolj radikalno prežemanje življenja z umetnostjo. Na drugi strani se z zatonom krščanstva krepi ezoterika in mysticizem (že omenjeno teozofsko gibanje Helene P. Blavatsky je vplivalo na le na Kandinskega, ampak tudi na P. Mondriana, J. Pollocka, med pesniki in pisatelji na W. B. Yeatsa, M. Maeterlincka, F. Kafko, in druge). Modernizem gre torej razumeti kot umetniško usmeritev, ki ob izteku 19. stoletja nastopi kot zavrnitev predhodnih umetniških usmeritev, a duhovnozgodovinsko ostaja dedič romantične paradigme.

Kako pa bi lahko časovno umestili postmoderno dobo in postmodernizem? Prvi zapisi o postmodernizmu, kot poudarja Peter V. Zima, avstrijski literarni teoretik, rojen leta 1946 v Pragi, v svojem delu *Modern/Postmodern* (Moderno, postmoderno, 2010), so v ameriški literarni teoriji in sociologiji nastali že konec 50. in v začetku 60. letih 20. stoletja, v Evropi pa nekoliko pozneje, v 70. letih, z vrhuncem v 80. in 90. letih preteklega stoletja. Teoretiki so opazali informacijske spremembe v znanosti in stvaritve novih, imaginarnih, magičnih svetov, denimo v ameriški metafizijski literaturi. Toda na evropskih tleh je nemški filozof J. Habermas, rojen leta 1929, odločno zavrnil razglasitev konca moderne dobe (kljub strahotam 1. in 2. svetovne vojne) in napoved nove, postmoderne dobe. Vendar se v evropski filozofiji vse bolj čuti ameriški vpliv, tako da J.-F. Lyotard, ki je veliko gostoval na ameriških in kanadskih univerzah, že v 70. letih izhaja iz uvidov ameriškega sociologa D. Bella (1919–2011)<sup>56</sup> in leta 1979 objavi delo z naslovom *Postmoderno stanje*.<sup>57</sup> Zanimivo pa je, da v estetiki ni bil tako vizionarski, kajti postmodernizma ne opredeli kot nove umetniške smeri: »Neko delo ne more postati moderno, če ni najprej postmoderno. Tako razumljen postmodernizem ni modernizem v svojem koncu, temveč v porajajočem stanju, in to stanje je konstantno.« (Lyotard, 2004, 28) Ta kontrast je še posebej viden, ko po eni strani postmoderno stanje opredeli kot zaton velikih modernih zgodb, kamor uvršča tudi marksizem, po drugi strani pa na področju estetike zatrjuje, da v času, ko na umetnostnem trgu prevladuje ceneni, eklektični kič, ne smemo pozabiti na marksistično dediščino avantgard.

V razpravah o postmodernizmu in postmoderini dobi še zdaleč ni doseženega soglasja, ali smo iz moderne dobe sploh prešli v postmoderno in iz modernizma v

56 Zelo odmevna so bila naslednja Bellova dela: *The End of Ideology* (1960), *The Cultural Contradictions of Capitalism* (1976) in *The Coming of Post-Industrial Society* (1973).

57 Lyotard takole opredeli postmoderno dobo: »Védenje spreminja status hkrati s tem, ko družbe vstopajo v tako imenovano postindustrijsko dobo, kulture pa v tako imenovano postmoderno dobo. Ta prehod se je pričel vsaj že ob koncu petdesetih let, ki zaznamujejo konec rekonstrukcije Evrope. Prehod je, odvisno od države, hitrejši ali počasnejši in je znotraj držav odvisen od področij dejavnosti: od tod splošna dishronija, ki otežuje pregled celote.« (Lyotard, 2002, 10)



postmodernizem.<sup>58</sup> Doslej je bilo še posebej opazno drzno nasprotovanje postmoderni dobi in postmodernizmu s strani A. Badiouja, ki v *Tretjem osnutku za manifest afirmacionizma* (2004)<sup>59</sup> kritizira postmodernega človeka kot šibkega, majhnega, izčrpanega, neznosno skromnega, a obenem zajedavskega, sledečega svojim ozkim, partikularnim interesom. Te Badioujeve opredelitve so zagotovo daleč od podobe igrivega, brezskrbnega postmodernista. Zanimivo je, da se pri tem sklicuje na Nietzscheja in na njegovo kritiko modernega nihilista, le da svojo kritiko sto let pozneje usmeri v postmoderne nihilista in poudari, da potrebujemo novo 'prevrednotenje vseh vrednot', ki se bo odvrnilo od postmoderne partikularnosti in se zavzelo za »moderno metodo celostne afirmacije univerzalnega« (Badiou, 2004, 96). »Postmoderno' lahko imenujemo to, kar izpričuje muhasto in neomejeno gospodovanje partikularnosti.« (Badiou, 2004, 86) V mislih ima etnično, lingvistično, religiozno in spolno partikularnost. Na področju umetnosti ga moti biografski narcizem jaza, egotistični subjektivizem in povečevanja telesa. Predlaga, da si vzamemo za zgled tiste moderne umetnike, ki so v 20. stoletju zavrnilo romantično paradigmo in zasnovali nove umetniške konfiguracije: »Pessoa za poezijo, Picasso za slikarstvo, Schönberg za glasbo, Brecht za gledališče, Zadkine za kiparstvo, Chaplin za kino, Faulkner za roman, Cunningham za ples« (Badiou, 2004, 94).

Umetniško voljo je treba zaobrtni k antiromantični, netelesni, brezosebni hladnosti in strogosti, podobno kot v matematiki. Prav tako Badiou prenese težišče umetnosti z umetnika, ki je minljiv in podvržen partikularnosti, na umetnino, ki je sicer prav tako enkratna in posamična, vendar hkrati predstavlja umetniško konfiguracijo, ki se lahko oblikuje in preoblikuje v neskončnost. Na tem mestu se, za razliko od Nietzscheja, ki je v svoji kritiki Kantove kontemplativne estetike zelo naklonjen umetniku oz. ustvarjalcu, približa pogledu na umetnost, kot ga razvije M. Heidegger saj izvora resnice ne išče v umetniku, ampak v umetniškem delu. Umetnik je, kako heglovski, le še medij resnice in njenega univerzalnega sporočila, ne pa njen vzrok. Šele tedaj, ko se bo umetnost osvobodila kolektivne in biografske partikularnosti, bo po Badiouju zares postala brezosebno in brezinteresno ustvarjanje resnice, pri čimer se bo obračala na vse, na občestvo, ne pa zgolj na neko omejeno, partikularno publiko. V nasprotju s postmodernizmom, ki je po svojem bistvu še romantičen, ker naj bi izhajal iz partikularnega subjektivizma, je po Badioujevem

---

58 Pri utemeljevanju postmoderne stanja duha, njegovega pluralizma in partikularizma, filozofi iščejo svoje predhodnike celo v 19. stoletju. Pogosto se vračajo k Nietzscheju in njegovi teoriji perspektivizma, a dvome o njegovi postmoderni naravnosti, če sploh odmislimo anahronizem te navezave, vzbuja ideal nadčloveka, ki ne bi mogel biti bolj moderen.

59 Gre za predelavo referata, ki ga je Alain Badiou imel na mednarodni konferenci na temo »Vprašanje umetnosti v tretjem tisočletju«, ki je potekala leta 2001 v Benetkah.

prepričanju potrebno ustvariti novo čutno abstrakcijo, ki bo povsem formalna in se bo približala čistemu mišljenju, ki bo umetnost konceptualiziralo. Sklicuje se na pesnika S. Mallarméja in ga razume kot iniciatorja razumevanja moderne umetnosti v smislu čistega mišljenja. Vendar bi pri podrobnejšem preučevanju Mallarméjeve miselne poti opazili, da se je naslanjal na Heglov spekulativni idealizem, Heglu pa je bila blizu weimarska romantika.

Moje stališče je, da smo v drugi polovici 20. stoletja, v vzhodni in jugovzhodni Evropi zlasti v 80. in 90. letih, z osvoboditvijo izpod ideoloških diktatur, prešli iz moderne v postmoderno dobo in iz modernizma v postmodernizem. Lyotard je sicer kot začetek postmoderne dobe določil že 50. leta 20. stoletja, vendar to lahko velja le za zahodno Evropo in Združene države Amerike in še nekatere liberalnejše dežele. Ključni mejnik prehoda iz moderne v postmoderno dobo vidim v sesutju utopične vere v komunizem, kateremu je sledil dejanski zgodovinski sestop komunistične (sovjetske) oblasti v vzhodnoevropskih deželah in postopno vse večja svoboda mišljenja in ustvarjanja. V tem smislu pritrjujem Lyotardovi opredelitvi postmodernega stanja kot zatona velikih modernih zgodb. Toda njegova teorija je danes stara že vsaj 35 let. Zato je bolj smiselno načeti vprašanje, kako opredeliti sedanji čas, še zlasti ob dejstvu, da se pri nekaterih filozofih in umetnikih zasičenost s postmodernizmom kaže kot nostalgičen poskus vračanja k idelaom moderne dobe, skupaj s komunizmom (četudi ta še zdaleč ne prekriva celotnega modernega polja), in v ožjem, umetniškem ozirju, k modernizmu ter k avantgardizmu.

Badioujeva kritika postmoderne umetnosti pokaže, kako težko je z estetiko zaobseči celotno sodobno umetnost. Pomislimo le na njegovo kritiko biografske partikularnosti! Tudi v današnjem času umetniki še vedno izhajajo iz lastne partikularnosti, še več, v zadnjih letih so biografski in avtobiografski pristopi vse bolj popularni, tudi tedaj, ko so fiktivni, se pravi, ko se umetniki le navidezno poslužujejo prvoosebne pripovedi. Poleg tega smo priča razmahu pričevanjske literature, v kateri pisci neposredno, skoraj dokumentarno, podajajo svoje življenjske izkušnje. Podobno so na področju filma in fotografije vse bolj cenjeni reportažni posnetki, ki prikazujejo tako izjemne, travmatične kot vsakdanje življenjske zgodbe. Takšni postopki so včasih naivno realistični, kot da bi že sam referencialni okvir (vizualne) pripovedi zagotavljal njeno resničnost in umetniško vrednost, ne da bi pomislili na to, da je vsako tako zajemanje iz resničnega življenja že subjektivno določeno z zavzetjem določene perspektive. Vseeno ostajamo naklonjeni doživetim prvoosebni pripovedim in dokumentarnim podobam, ker verjamemo, da so osebne izkušnje najbolj verodostojne in vredne zaupanja.

Tudi sodobne filozofske razprave se posvečajo novim pristopom k teorijam subjekta, vprašanjem sebstva, jaza in osebne identitete. Velika pozornost se namenja filozofom, ki so pisali na prvooseben način ali celo odkrito poudarjali pomen osebnih življenjskih okoliščin pri zavzemanju svojih filozofskih stališč (od antičnih mislecev, prek Avguština, Pascala, Montaigna, Rousseauja, Kierkegaarda, do Nietzscheja, Camusa, Sartra, S. de Beauvoir, A. Damasia in drugih). Sodobna afiniteta do avtobiografskih pristopov je tako privedla do oživitve zanimanja za tiste umetnike in filozofe iz preteklosti, ki so zbrali dovolj poguma, da svoje osebnosti niso povsem potlačili, pri čemer verjamemo, da se bomo iz njihovih izkušenj lahko kaj naučili.

## 7.2 Pisave jaza

### 7.2.1 Jaz avtorja

Italo Calvino (1923–1985), italijanski pisatelj, filozof in literarni teoretik, je v svojih literarno teoretskih spisih poudarjal, da obstajajo različni »jazi« pisatelja: avtor romana ni človek, ki podaja svojo biografijo, marveč posebna podoba, ki jo roman daje o njem, kreacija umetniškega dela samega. Če gre za avtorja več literarnih del, je njihov subjekt vsakič nekdo drug, četudi gre za istega avtorja, poleg tega je treba vse te subjekte ločiti od avtorja kot neke konkretno živeče osebe. Tako se subjekt pisanja kaže kot fantomski jaz, kot prazno izhodišče.

Glavni pogoj vsakega literarnega dela je naslednji: oseba, ki piše, mora iznajti to prvo osebo, ki je avtor dela. Da se neka oseba v celoti izrazi v delu, ki ga piše, je nekaj, kar pogosto slišimo, vendar v ničemer ne ustreza resnici. Vselej gre le za projekcijo sebe, ki jo avtor sproži v pisanju, pri čemer gre lahko za projekcijo neke resnične plati samega sebe, ali pa za nek fiktiven jaz, za neko masko. (Calvino, 1984, 92–93)

Pisanje vedno predpostavlja izbiro neke psihološke države, nekega odnosa do sveta, izbiro določenih lingvističnih sredstev, izkušenj in fantazem, skratka, pisati pomeni pisati v določenem stilu. Kdo je torej subjekt pisanja? Gre za »jaz« avtorja, kakor se izraža skozi svoje umetniško delo in za nek konkretno živeči individuum, ki pripada neki kolektivni kulturi, neki zgodovinski dobi. Tako se nam pravi, resnični subjekt pisanja vse bolj izmika, oddaljuje, in prav to je razlog, da Calvino zanj pravi, da je fantom, privid, slepilo, nekakšno prazno mesto.

Lucien Goldmann (1913–1970), francoski filozof in sociolog judovsko-romunskega porekla, je v svojem delu *Pour une sociologie du roman* (Za sociologijo romana, 1964) poudaril, da vsak človek pripada neki socialni skupnosti, zato nobeno

umetniško delo ne more biti izraz povsem individualne izkušnje. Tako pokaže na podobno strukturo romaneskne forme in individualne družbe oz. kapitalizma. Struktura univerzuma nekega dela je homologna mentalnim strukturam določenih socialnih skupin, običajno tistih, katerim pripada avtor sam. Ni pa nujno, da bo delo nujno avtobiografsko, kar je za Goldmanna sekundarnega pomena. Struktura socialne skupine, oz. razmerje med njo in avtorskim delom se najpogosteje kaže skozi zavest, skozi čustvene, intelektualne in praktične tendence oseb v umetniškem delu in v njihovih medsebojnih odnosih. Vendar bi bilo zmotno, če bi mislili, da je na podlagi literarne analize mogoče sestaviti neko koherenco, kajti vsaka oseba lahko pripada različnim socialnim skupinam. Vsaka literarna oseba je nosilka določenih mentalnih procesov, ki jih imenujemo vizija sveta, katere pa socialna skupina ne ustvari, ampak tvori le njene konstitutivne elemente in neko določeno energijo, kako te procese združevati.

Umetnik je enkratna oseba, pa vendar se skozenj pretaka njegovo socialno okolje in tradicija, njegov imaginarni, fiktivni svet črpa snov iz elementov socialne skupine ali skupin, iz katerih izhaja. Vsako veliko umetniško delo je izraz neke kolektivne zavesti, ki doseže svojo največjo konceptualno in čutno jasnost ravno skozi zavest umetnika ali misleca.

## 7.2.2 Avtobiografska pripoved

Avtobiografija je retrospektivna pripoved v prozi, ki jo neka realna oseba usmeri v svojo lastno eksistenco, v svoje individualno življenje, še posebej v zgodovino lastne osebnosti. Za takšno pripoved je značilna identiteta avtorja, pripovedovalca in glavne osebe pripovedi ter njegova zaveza, da govori resnico. Avtobiografije včasih pojasnijo in opravičijo odločitve za takšno pisanje, vendar so lahko med njimi bistvene razlike: tako Michel de Montaigne (1533–1592) v svojih *Esejih* (1572–1592) najprej opozori bralca:

To knjigo, dragi bralec, sem napisal v dobri veri. Opozarja te že takoj spočetka, da z njo nisem imel drugega namena, kakor da bi mi služila za domačo in zasebno rabo. Pri tem pa mi nista bila prav nič na skrbi tvoj prid in moja slava. Moje moči namreč takšnemu namenu niso kos ... Ko bi mi šlo za naklonjenost ljudi, bi se bil nakitil s pavjim perjem. Tako pa hočem, naj me svet vidi v vsej preprostosti, naravnosti in takšnega, kakršen vsekdar sem, brez olepšavanja in umetničenja; zakaj tisti, ki ga slikam, sem jaz sam. Kolikor mi to dopušča spoštovanje do javnosti, ti bodo moje napake, nepopolnosti in moja naravna podoba kakor na dlani. Kajti ko bi živel med tistimi ljudstvi, ki pravijo, da še žive v blagi svobodi prvotnih

naravnih zakonov, veruj mi, da bi se zelo rad naslikal prav ves in docela gol. Tako, dragi bralec, sem jaz sam predmet svoje knjige, zato res ni prav, da zapravljaš čas s tako nepomembno in ničevo stvarjo. (Montaigne, 1960, 5)

Nasprotno pa Jean-Jacques Rousseau v svojih *Izpovedih* (1765–1770) ni tako skromen kot Montaigne; prične jih takole:

Snujem delo, ki mu do sedaj še ni para in ki ne bo imelo posnemovalcev, ko bo končano. Svojim bližnjim hočem prikazati človeka v vsej njegovi resničnosti; in ta človek bom jaz. Jaz sam. Čutim svoje srce in poznam ljudi. Nisem ustvarjen kakor kdorkoli izmed tistih, ki sem jih videl; drznem si misliti, da sem drugače ustvarjen kakor ostali ljudje. Če nisem nič boljši, sem vsaj drugačen. (Rousseau, 1955, 9)

Rousseau hoče napisati zgodovino svoje duše in da bi jo zvesto opisal, zadošča, da se poglobi vase. Pri tem je kritičen do takšnih izpovedi, v katerih pisci prikrivajo svoje resnično življenje in se kažejo tako, kot hočejo biti vidni, ne pa tako, kot so v resnici. Kar povedo, je iskreno, problem pa je v tem, da zamolčijo tisto, za kar hočejo, da ostane prikrito, in tako povedo le del resnice, s čimer nas zavajajo. Sebe sicer pokažejo z napakami, a le manj pomembnimi, ni pa človeka, ki ne bi imel tudi nekaj bolj neprijetnih. Romantika sicer zagovarja takšen model subjektivitete, po kateri je na eni strani subjekt prostor razkola med socialnim, zunanjim jazom, ki je vsiljen in prisiljen, in na drugi strani intimnim, pravim, notranjim jazom. Vendar to za Rousseauja ne velja, saj od sebe in bralca zahteva popolno odkritost:

Dobro in slabo sem pripovedoval z enako odkritosrčnostjo. Zamolčal nisem nič zlega, nič dobrega dodal... Morda sem za resnico prikazal tudi kaj takega, o čemer sem samo mislil, da je res, nikdar pa nič takega, o čemer sem vedel, da ne drži. Pokazal sem se takšnega, kakršen sem bil: zaničevanja vreden in nizkoten, kadar sem bil takšen, dober, velikodušen in vzvišen, kadar sem bil takšen; razgalil sem svojo notranjost, kakršno si videlo ti samo, Večno bitje. (Rousseau, 1955, 10)

Za Montaigna jaz ni tako jasen in enovit kot bo pozneje za Rousseauja: »Zanj je jaz obskuren, nejasen samemu sebi, globok 'labirint' (...). Tam, kjer *jaz* misli, *jaza* ni, ali pa ne vsega. Tam, kjer *jaz* misli, misleči jaz ni sam, kajti 'mi smo, ne vem kako, dvojni v samih sebi'.«<sup>60</sup> (Toursel, Vassevière, 2008, 102) Montaigne torej ne predpostavi nekega enotnega jaza.

Avtobiografska pripoved ali literatura jaza ni nujno narcistična. Avtor se lahko čuti moralno ali kako drugače odgovornega, da priča o določenih razmerah, običajno

---

60 Navedek je prevedla avtorica monografije.

ne samo osebnih, ki jih je doživel (pogosto gre za širšo kulturno, socialno, zgodovinsko dimenzijo), ali pa za oris osebnih stanj, ki nas eksistencialno prizadevajo (od rojstva do smrti).

### 7.3 Nancyjeva estetika dotika

Tudi Jean-Luc Nancy sodeluje v razpravah o modernizmu in postmodernizmu v sodobni umetnosti in estetiki. V delih *Le Sens du monde* (Smisel sveta, 1993) in *Les Muses* (Muze, 1994) poudari, da je umetnost po svojem bistvu čutna, naših čutov se dotakne neposredno, zaradi množstva čutov pa je obenem fragmentarna. Smisel, ki ga tke umetnost, je najbolj prvinski in najbližje resnici, ker je ves čas v čutnem stiku s svetom. Temu duhu naj bi bila najbližje postmoderna fragmentarna umetnost. Nancy se posveča vsem umetnostnim žanrom, slikarstvu, glasbi in plesu, vizualnim umetnostim, pri čemer posebej izpostavlja film in njegovo ustvarjanje podob (zelo blizu mu je filmska umetnost iranskega režiserja Abbasa Kiarostamija). Sodeloval je tudi pri izdaji nekaterih pesniških zbirk.

V delu z naslovom *Iconographie de l'auteur* (Ikonografija avtorja, 2005) se pridruži sodobnim razpravam o identiteti avtorja kot ustvarjalca umetnine. Pri tem se naveže na razprave, ki so postavile vprašanje avtorja kot eno od osrednjih filozofskih in v ožjem smislu estetskih izhodišč v francoski filozofiji v 60. letih 20. stoletja, od Rolanda Barthesa do Michela Foucaulta, ki sta se v duhu strukturalizma zavzemala za 'smrt avtorja' ali vsaj za minimaliziranje njegovega pomena pri ustvarjanju umetnine. Šlo je za del širše razprave o avtonomiji subjekta, ki jo strukturalizem zavrača, in poudarja, da je subjekt determiniran z diskurzi, v okviru katerih misli in deluje ter jih v najboljšem primeru soustvarja. Nasprotno se Nancyju umetniška ustvarjalnost kaže kot brezmejno svobodna, ker ji noben totalitarni diskurz ne more do živega. Zato je razumljivo, da se bolj nagiba k avtonomiji avtorja kot pa k njegovemu zatonu ali celo k smrti. Strukturalistična ukinitve subjekta in z njim avtorja v umetnosti se mu zdi pretirana, identiteta neke umetnine vendarle temelji na ustvarjalnem zagonu avtorja samega.

Nancy opozarja na nedoslednost postmodernega zavzemanja za estetiko sublimnega, denimo Lyotardove naslonitve na Kantovo domnevno anticipacijo moderne abstraktne umetnosti skozi aformalnost, razkroj forme v sublimnem. V nasprotju s Kantom, ki daje kot primer sublimnega svetopisemsko prepoved upodabljanja Boga, se sodobni poskusi predstavljanja nepredstavljivega Nancyju kažejo kot obupani in nihilistični načini ponovne vpeljave transcendence v umetnost, nekako naskrivaj in skozi zadnja vrata. To še posebej velja za Lyotardovo

izpostavitev ameriškega abstraktnega ekspresionizma (Barnetta Newmana in Marka Rothka).

Za Nancyjev pristop k umetnosti je značilno prelivanje med vsemi oblikami ustvarjanja, med glasbo in poezijo, podobo in pisavo, plesom, fotografijo in filmom. Ob nenehnem iskanju korespondenc med različnimi oblikami umetniške ustvarjalnosti pogosto išče vzporednice tudi med umetnostjo in filozofijo, in sicer ga v zvezi s filozofskim in umetniškim stilom zanima porajanje misli same. Kako lahko, denimo, film evidentira utiranje misli skozi podobe? Kako literatura oz. poezija ubesedita misel kot podobo, kot sliko? Kako naj besede zajamejo misel-podobo, ki je vselej čutna, utelešena, saj vsaka misel nastaja in se oblikuje skozi neko človeško telo (telo je tisto, ki govori, brez telesa bi bil duh nem)? Tudi z glasbo in plesom se je mogoče dotakniti misli. Nekatere poti bomo morda šele ustvarili. Po Nancyju lepota kot taka obstaja le kot želja, kot klic, na katerega se odzovemo. Toda ta klic ni nekje zunaj ali celo onkraj nas, odkriti ga moramo v sebi. Odkar obstaja človek, obstaja umetnost in ta klic k lepoti, kot želja, da bi se lepote (in na ta način resnice) dotaknili skozi ustvarjanje novih in novih oblik.





## **Zaključek: na poti k sodobnosti**

V monografiji *Jaz in drugi v (post)modernej filozofiji in umetnosti: na poti k sodobnosti*, sem se najprej osredotočila na porajanje modernosti v filozofiji in v umetnosti v 19. stoletju, s poudarkom na romantični paradigmi in na tragičnem občutju življenja ter pozneje na modernem nihilizmu. Na prehodu iz 19. v 20. stoletje in pozneje se ob vse bolj poudarjeni subjektivnosti, ne le na umetniški, ampak tudi na socialni, politični in na kulturni ravni, filozofija posveča razvitju novih teorij subjekta oz. čistega jaza, v katerih je novoveški odnos med duhom ali zavestjo in telesom še vedno določujoč za opredelitev človeka, vendar ne več na dualističen način. Predvsem je novo to, da moderna filozofija subjekt zaobrne k drugemu, k empatiji in k intersubjektivnosti. Te teorije obravnavam z vidika več filozofskih disciplin, od ontologije, etike, filozofske antropologije, do sodobnih kognitivnih ved, filozofije jezika in estetike. Pri tem se bolj posvečam njihovim zastavitvam filozofskih konceptov kot pa samim razrešitvam; ne gre za tip razmišljanja, ki bi hotelo podati končne odgovore in tako disciplinirati filozofijo, saj bi to privedlo le do slepih ulic.

V 20. stoletju se začnejo novi, epohalni premiki manifestirati z naznanitvijo prehoda iz moderne v postmoderno dobo, oz. iz moderne v postmoderno umetnost. V zadnjih desetletjih 20. stoletja filozofija in umetnost začutita, da se je duh časa tako zelo spremenil, predvsem pa sprostil, da ga je potrebno razločiti od moderne dobe in ga opredeliti na novo ter drugače. V živahnih razpravah je sodelovalo mnogo filozofov in umetnikov z vseh koncev sveta, še posebno pa na Zahodu, vendar monografija zajame le nekatere, in sicer tiste, ki so ključnega pomena za rdečo nit obravnave. Njen namen ni, da bi bila enciklopedična in splošno reprezentativna. V filozofiji sta poudarjeni nemška in francoska filozofija, prva zlasti do druge polovice 20. stoletja, potem pa izstopajo francoski filozofi, zlasti Levinas, Lyotard, Badiou in Nancy – slednja sta dejavna še danes.

Poglavja s področja estetike in umetnosti prav tako ne želijo biti reprezentativni pokazatelji moderne in postmoderne dobe in ju ne obnavljajo. Poleg tega so izpostavljeni le nekateri umetniški žanri: dramatika in gledališče, predvsem zaradi iskanja povezav med starogrško tragedijo in porajanjem tragičnega občutja življenja v moderni dobi; literatura in poezija, v preteklih dveh stoletjih in danes, ker sta pogosto tesno povezani ali celo prepleteni s filozofskimi problemi; moderno slikarstvo, z analizo prehoda od figuralike k abstrakciji, kar po nekaterih interpretacijah sovпада s prehodom iz moderne v postmoderno dobo, in sicer kot odvrnitev od figuralnih upodobitev na sliki k abstraktnim, negativnim predstavitvam nepredstavljevega, ki silijo čez rob platna v neomejeno, svobodno polje mišljenja.

Toda že v 90. letih 20. stoletja, v času živahnih diskusij o moderni in postmodernej dobi, je bilo slišati naveličane in utrujene glasove, da gre za preživeto témo, pri čemer ni bil dosežen niti konsenz o prehodu iz moderne v postmoderno dobo, kaj šele naprej. To ni presenetljivo, kajti postmodernisti so se zavzemali ravno za to, da filozofija ne bi več zahtevala (univerzalnega) konsenza, ker so ga, kot kritiki Heglove filozofije, razumeli kot rezultat nasilnega poenotenja in v nasprotju z njim prisegali na spoštovanje singularnosti in razlik. Pričujoča monografija želi razumeti sodobnost na podlagi te prehojene poti. To pomeni, da zre v sedanost, s pogledom, uprtim v prihodnost, vendar čas meri tudi z vračanjem v preteklost. Takšna je, denimo, Badioujeva zahteva po obuditvi ideje emancipacije, ki jo je postmoderna filozofija, zlasti Lyotardova, zavrгла kot preseženo in odvečno. Žal se je ta ugotovitev dolgoročno pokazala za naivno in prenačljeno. 90. leta 20. stoletja in nato prehod v 21. stoletje so pripeljali do eskalacije vojnih in kriznih žarišč, do religioznih, socialnih, ekonomskih in političnih nemirov, ki so dodobra prereševali postmoderno filozofijo in kulturo.

Že George Steiner je ugotavljal, da so zlati dobi evropske tragedije v 17. stoletju sledila stoletja vojn in revolucij, ki so bile mnogo bolj nazorne in krute od dramatičnih odrskih desk, kar naj bi, med drugim, vodilo v nezanimanje za umetniško obdelavo tragedij v moderni dobi. Podobno kot Nietzsche pred njim prihodnosti ni videl v subjektivno naravnanih melodramah. Ustvarjanje in delovanje v sodobnem času, ki je dionizično silovit in tragičen, pa tudi absurden, pomeni velik izziv za sodobno umetnost in za sodobno filozofijo. V nasprotju s Steinerjem ga ne vidim v odmiku od subjektivnosti, ali v njeni potlačitvi, ampak ravno obratno, v poglobljanju in razmahu pisav jaza in avtobiografskih pripovedi. Zavedam se, da je to le eden od možnih pogledov na sodobno umetnost in filozofijo. Naj sklenem z Nancyjem: bistveno je, da se nas umetnost dotakne. Morda to kdaj uspe še nam, filozofom. V pomoč so nam lahko moderni in postmoderni mejniki, ki so utrli pot sodobnosti, kakor jo živimo danes.

## Povzetek

Monografija *Jaz in drugi v (post)modernej filozofiji in umetnosti: na poti k sodobnosti* v prvem delu analizira sodobne teorije jaza s poudarkom na odnosu do drugega, pri čemer za izhodišče vzame pojma empatije in intersubjektivnosti v navezavi na Lippsovo in Husserlovo filozofijo ter sodobne filozofije duha. Nato predstavi še ameriško normativno teorijo jaza (C. Larmora). Prve teorije predpostavijo transcendentno in kognitivno naravo jaza, normativna teorija pa poudarja njegovo pragmatično naravo. Človeka tudi ni mogoče razumeti brez jezika, ki pomeni temeljno vez med njim in drugim(i). Avtorica poda zgodovinski pregled filozofskih razprav o jeziku in mišljenju, opiraje se na filozofsko antropologijo E. Cassirerja, kot tudi na sodobne izsledke s področja filozofije jezika, zlasti v navezavi na vprašanje, ali je jezikovna zmožnost kognitivni in/ali empirični proces. Prvi del monografije je posvečen še trenjem med sodobnimi filozofskimi predstavniki ontologije (M. Heidegger), filozofske antropologije (E. Cassirer), etike (E. Levinas) in politične filozofije (A. Badiou) pri določitvi bistva človeka in filozofije. Avtorica skuša preseči razlike med njimi na podlagi razmisleka francoskega filozofa J.-L. Nancyja, ki človeka opredeli kot singularno pluralno bit, pri čemer se odreče pojmu subjekta in intersubjektivnosti, kajti tubit ni samozadostni subjekt, ki bi nato vstopal v odnose z drugimi subjekti, temveč je vselej že tubit-z-drugim(i) in skupaj z njimi snuje smisel sveta.

Drugi del monografije je posvečen filozofiji moderne in postmoderne umetnosti. Avtorica raziskuje odnos med starogrško tragedijo kot literarno umetnino in tragičnim občutjem življenja kot filozofsko, ontološko kategorijo, ki jo je novoveška subjektivnost oblikovala postopoma, najbolj zavzeto v romantični filozofiji in umetnosti. Razprava obravnava številne filozofe in literate, ki so ustvarjali na prelomu iz 18. v 19. stoletje ter pozneje, pri čemer sta posebne pozornosti deležna Heglova in Nietzschejeva interpretacija tragedije in tragičnega. Pojem tragičnega je pomemben tudi v filozofiji in umetnosti 20. stoletja, denimo v prispevkih G. Simmla, G. Steinerja, W. Benjamina in J. Hristića k modernemu razumevanju pojma tragičnega. Tragično je imelo veliko vlogo tudi v modernem slikarstvu, med drugim v navezavi na estetiko sublimnega, kot so jo pisali filozofi E. Burke, I. Kant, J.-F. Lyotard ter ameriški abstraktni ekspresionist B. Newman. Nato pri filozofu in umetnostnem zgodovinarju W. Worringerju in pri slikarju ter teoretiku V. V. Kandinskem avtorica išče razloge, zakaj in kdaj se je v slikarstvu pojavilo nagnjenje k abstrakciji (z vrhuncem v prvi polovici 20. stol.), s čimer se je to hotelo, vsaj delno, odreči figuraliki. Monografija se sklone z analizo pojmov modernizma in postmodernizma. Avtorica ugotavlja, da se v sodobni literaturi vse bolj uveljavljajo

t. i. pisave jaza in avtobiografske pripovedi. Toda status prvoosebne pripovedi ni vselej avtentičen in jasen. Tako kot prvi se tudi drugi del monografije zaključí z naslonitvijo na filozofijo J.-L. Nancyja, tokrat na njegovo estetiko dotika.

## Summary

The first part of the monograph *The Self and The Other(s) in (Post)modern Philosophy and Arts: Toward Contemporaneity*, analyses various aspects of the contemporary theory of the self in its relation to the other(s), starting from the concepts of empathy and intersubjectivity, according to the philosophies of H. Lipps and E. Husserl, and contemporary philosophy of mind. The author then presents an American normative theory of the self (by C. Larmore). While the first theory presupposes a transcendental and cognitive essence of the self, the second one stresses its pragmatic character. According to the author, philosophy is obliged to think the human being in relation to language because the latter forms a basic means of communication with others. The author makes a historical overview of philosophy of language, exploring philosophical anthropology of E. Cassirer, and also presents some contemporary debates concerning the question of language capacity as a cognitive and/or empirical disposition.

The first part of the book is also involved in the heated debates of representative philosophical disciplines on the essence of man and philosophy: ontology (M. Heidegger), philosophical anthropology (Ernst Cassirer), ethics (E. Levinas) and political philosophy (A. Badiou). The author tries to overcome their differences on the basis of J.-L. Nancy's philosophy, assuming that being is simultaneously singular and plural, and renounces the concept of the subject and intersubjectivity, because *Dasein* is not a self-sufficient subject, ready in advance to enter into relationship with another subject; on the contrary, it is always a being-there-with-other(s), mutually making a sense of the world.

The second part of the book speaks about the philosophy of modern and post-modern art. It explores the relations between ancient Greek tragedy as a literary masterpiece and the concept of the tragic feeling of life as a philosophical, ontological category that developed in the early modern period, especially in romantic philosophy and arts. Many a philosopher and writer at the turn of the 18th century and later are discussed, with special attention paid to Hegel's and Nietzsche's position on tragedy and the tragic. Both concepts remain important in the philosophy and arts of the 20<sup>th</sup> century; the author presents contributions to their modern understanding in the works of G. Simmel, G. Steiner, W. Benjamin and J. Hristić. Likewise, the tragic has an important role in modern abstract painting, which the author relates to the concept of sublime, as presented in the aesthetics of E. Burke, I. Kant, J.-F. Lyotard, as well as in the theoretical works of American abstract expressionist B. Newman. The monograph examines the reasons why and when the tendency to abstract painting appeared and why it, at least partially, shifted

towards figurative art. Some of the answers are found in the philosophy of art of W. Worringer and in theoretical works of painter V. V. Kandinsky. The author concludes with a discussion on the concepts of modernism and postmodernism in contemporary literature, noting an increasing interest in the literature of the self and autobiographical narratives. Nevertheless, the author observes, the status of the first-person narrative is not always authentic and clear. The second part of monograph, like the first one, concludes by relying on the philosophy of J.-L. Nancy, this time on his aesthetics of touch.

## Literatura in viri

- Avguštin, Avrelij, 2003: *Izpovedi*. Celje: Mohorjeva družba.
- Armstrong, Karen, 2005: *Kratka zgodovina mita*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Badiou, Alain, 1996: *Etika*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Badiou, Alain, 2004: *Mali priročnik o inestetiki*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.
- Badiou, Alain, 2004: (Spre)vrnitev filozofije same. *Filozofski vestnik*. 3. 21–36.
- Badiou, Alain, 2004: Troisième Esquisse d'un Manifeste de l'Affirmationnisme. V *Circonstances*, 2. Paris: Édition Léo Scheer.
- Badiou, Alain, 2004: Tretji osnutek za manifest afirmacionizma. V: *Maska*, 3/4 = 86/87. 5–8. Ljubljana: Zveza kulturnih organizacij Slovenije.
- Badiou, Alain, 2006: *Pogoji*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.
- Badiou, Alain, 2012: *L'aventure de la philosophie française*. Paris: La Fabrique éditions.
- Benjamin, Walter, 1998: *Izbrani spisi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Benjamin, Walter, 2006: Usoda in značaj. *Problemi*. 44/5–6. 49–56.
- Berkman, Gisèle in Cohen-Levinas, Danielle, 2012: *Autour de Jean-Luc Nancy, Figures du dehors*. Nantes: Éditions Nouvelles Cécile Default.
- Berlin, Isaiah, 2012: *Izvori romantike*. Ljubljana: Krtina.
- Berthoz, Alain, Jorland, Gérard, 2004: *L'Empathie*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Božovič, Miran, 2004: Sublimno v zlu: Diderot, De Quincey, Hitchcock. *Problemi*. 42/5–6. 129–167.
- Buber, Martin, 1999: *Problem človeka*. Ljubljana: Društvo Apokalipsa.
- Buber, Martin, 1999: *Dialoški princip*. Ljubljana: Društvo 2000.
- Burke, Edmund, 1991: *Filozofsko preiskovanje izvora naših idej o sublimnem in lepem*. Ljubljana: *M'ars: časopis moderne galerije Ljubljana*. 4/1. 23–24.
- Burke, Edmund, 2008: *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of Sublime and Beautiful*. Oxford: Oxford Paperbacks.
- Calvino, Italo, 1996: *Ameriška predavanja. Šest predlogov za naslednje tisočletje*. Ljubljana: Družina.

- Calvino, Italo, 1984: *La Machine littérature*. Paris: Éditions du Seuil.
- Camus, Albert, 1980: *Mit o Sizifu (Nobelovci)*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Cassirer, Ernst, 1992: *An Essay on man, An introduction to a philosophy of human culture*. New Haven: Yale University Press.
- Cassirer, Ernst, 1972: *La philosophie des formes symboliques*, Vol. 1–3. Paris: Éditions de Minuit.
- Cassirer, Ernst, 1998: *Filozofija razsvetljenstva*. Ljubljana: Študentska založba.
- Cassirer, Ernst, Heidegger, Martin, 2006: Razprava med Ernstom Cassirerjem in Martinom Heideggerjem v Davosu. *Filozofski vestnik*. 27/3. 149–162.
- Cavalli-Sforza, Luigi Luca, 2006: *Geni, ljudstva in jeziki*. Ljubljana: Krtina.
- Damasio, Antonio, 2008: *Iskanje Spinoze. Veselje, žalost in čuteči možgani*. Ljubljana: Krtina.
- Damasio, Antonio R., 1999: *Le sentiment même de soi. Corps, émotions, conscience*. Paris: Éditions Odile Jacob.
- Deleuze, Gilles, 2010: *Kritika in klinika*. Ljubljana: Študentska založba.
- Deleuze, Gilles, 2012: *Proust in znaki*. Ljubljana: Študentska založba.
- Descombes, Vincent, Larmore, Charles, 2009: *Dernières nouvelles du Moi*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Eagleton, Terry, 2008: *Sveti teror*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Eco, Umberto, 2005: *O literaturi*. Tržič: Učila International.
- Eliade, Mircea, 1992: *Kozmos in zgodovina: mit o večnem vračanju*. Ljubljana: Nova revija.
- Farago, France, 1988: *L'art*. Paris: Arman Colin.
- Frank, Manfred, 2003: *Enharmonična zamenjava Dioniza in Kristusa pri Hölderlinu*. *Poligrafi*. 8/31–32. 85–103.
- Frye, Northrop, 2004: *Anatomija kritičstva*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Goldmann, Lucien, 1986: *Pour une sociologie du roman*. Gallimard: Paris.



- Goethe, Johann Wolfgang von, 2013: Nauk o barvah: nekateri odlomki. *Likovne besede*. 97. 2–9.
- Haakonssen, Knud, 2006: *The Cambridge Companion to Adam Smith*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 2001: *Predavanja o estetiki: dramska poezija*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 2003: *Predavanja o estetiki: uvod*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Heidegger, Martin, 1995: *Uvod v metafiziko*, Ljubljana: Slovenska matica.
- Heidegger, Martin, 1997: Utemeljitev metafizike v antropologiji. V *Subjekt in eksistenca*. Ljubljana: Phainomena. 19/20. 87–98.
- Heidegger, Martin, 2005: *Bit in čas*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Hermann, Brigitte, 2009: *Kandinsky, sa vie*. Paris: Éditions Hazan.
- Hribar Sorčan, Valentina, 2004: Badioujev sestop s postmoderne. V: Badiou, Alain, 2004: *Mali priročnik o inestetiki*. Ljubljana: KUD Apokalipsa. 203–221.
- Hribar Sorčan, Valentina, Kreft, Lev, 2005: *Vstop v estetiko*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za filozofijo.
- Hribar Sorčan, Valentina, 2012: Nancyjeva filozofija smisla. V: Nancy, Jean-Luc, 2012: *Singularna pluralna bit. Lepota*. Ljubljana: KUD Apokalipsa. 167–190.
- Hribar, Tine, 1990: *Sveta igra sveta: umetnost v post-moderni dobi*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Hribar, Tine, 1991: *Tragična etika svetosti*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Hribar, Tine, 1995: Uredniška spremna beseda. V: Heidegger, Martin, 1995: *Uvod v metafiziko*, Ljubljana: Slovenska matica.
- Hristić, Jovan, 2001: *O tragediji: deset esejev*. Ljubljana: Mestno gledališče ljubljansko.
- Hume, David, 1974: *Raziskovanje človeškega razuma*. Ljubljana: Slovenska Matica Ljubljana.
- Husserl, Edmund, 1989: *Kriza evropskega človeštva in filozofija*. Maribor: Obzorja.

- Husserl, Edmund, 1991: *Filozofija kot stroga znanost*. Ljubljana: Fenomenološko društvo.
- Husserl, Edmund, 2005: *Kriza evropskih znanosti in transcendentalna fenomenologija*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Husserl, Edmund, 2001: *Textes sur l'intersubjectivité* I, II. Paris: Presses Universitaires de France.
- Kandinsky, Wassily, 1988: *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Gallimard.
- Kant, Immanuel, 1986: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Reclam Verlag.
- Kant, Immanuel, 1999: *Kritika razsodne moči*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Kant, Immanuel, 2003: *Kritika praktičnega uma*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Kant, Immanuel, 2011: *Kritika čistega uma*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Kante, Božidar, 2009: *Estetika narave*. Ljubljana: Sophia.
- Kierkegaard, Søren, 1998: *Pojem tesnobe*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Kierkegaard, Søren, 2012: *Z vidika mojega pisateljstva*. Ljubljana: KUD Apokalipsa.
- Kreft, Lev, 1991: Sublimno pri Edmundu Burku. *Filozofski vestnik*. 12/2. 119–132.
- Lacoste, Jean, 2012: *Filozofija umetnosti*. Ljubljana: Krtina.
- Larmore, Charles, 2011: *The Practices of the Self*. Chicago: Chicago University Press.
- Larmore, Charles, 2004: *Les pratiques du moi*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Lejeune, Philippe, 2004: *L'autobiographie en France*. Paris: Armand Colin.
- Lévinas, Emmanuel, 1998: *Etika in neskončno. Čas in drugi*. Ljubljana: Družina.
- Lévinas, Emmanuel, 1996: *Smrt in čas*. Ljubljana: Nova revija.
- Lipps, Theodor, 2012: *Ästhetik: Psychologie der Schönen und der Kunst*. Book on Demand.

- Lyotard, Jean-François, 1988: *L'Inhumain, Causerie sur le temps*. Paris: Galilée.
- Lyotard, Jean-François, 1991: Sublimno in avantgarda. *M'ars: časopis moderne galerije Ljubljana*. 4/1, 26–32.
- Lyotard, Jean-François, 2002: *Postmoderno stanje*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Lyotard, Jean-François, 2004: *Postmoderna za začetnike*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Madame de Staël, 2003: *O Nemčiji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Martin, Raymond, Barresi, John, 2006: *The Rise and Fall of Soul and Self*. New York: Columbia University Press.
- Melehy, Hassan, 1997: *Writing Cogito*. New York: State University of New York Press.
- Merleau-Ponty, Maurice, 2004: Oko in duh. *Likovne besede*. 1/2. 35–45.
- Montaigne, Michel de, 1960: *Eseji*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Nancy, Jean-Luc, 2011: *Corpus; Noli me tangere; Rojstvo prsi*. Ljubljana: Študentska založba.
- Nancy, Jean-Luc, 2012: *Pozaba filozofije*. Koper: Hyperion.
- Nancy, Jean-Luc, 2012: *Singularna pluralna bit. Lepota*. Ljubljana: KUD Apokalipsa.
- Nancy, Jean-Luc, 1986: *L'oubli de la philosophie*. Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc, 1990: *Une pensée finie*. Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc, 1992: *Corpus*. Paris: Métailié.
- Nancy, Jean-Luc, 1993: *Le Sens du monde*. Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc, 1994: *Les Muses*. Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc, 1996: *Être singulier pluriel*. Paris: Galilée.
- Nancy, Jean-Luc, 2009: *La beauté*. Montrouge: Bayard Éditions.
- Nancy, Jean-Luc, 2009: *Dieu, La justice, L'amour, La beauté*. Montrouge: Bayard Éditions.

- Nietzsche, Friedrich, 1967–1977: *Werke, Kritische Gesamtausgabe (KGW)*, III/1–VIII/3. Berlin/New York: Herausgegeben von Colli G. und Montinari M., Walter de Gruyter & Co.
- Nietzsche Friedrich, 1984: *Tako je govoril Zaratustra. Knjiga za vse in za nikogar*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Nietzsche, Friedrich, 1988: *Onstran dobrega in zlega. Predigra k filozofiji prihodnosti*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Nietzsche, Friedrich, 1989: *Somrak malikov, ali kako filozoframo s kladivom*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Nietzsche, Friedrich, 1989: *Ecce homo, Kako postaneš, kar si*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Nietzsche, Friedrich, 1991: *Volja do moči. Poskus prevrednotenja vseh vrednot*, Slovenska matica, Ljubljana 1991.
- Nietzsche, Friedrich, 1995: *Rojstvo tragedije iz duha glasbe*. Ljubljana: Karantanija.
- Platon, 2006: *Gorgija, Zakoni*. V: *Platon, Zbrana dela I*. Celje: Mohorjeva družba.
- Rancière, Jacques, 2012: *Nelagodje v estetiki*. Ljubljana: Založba ZRC SAZU.
- Rizzolatti, Giacomo, Sinigaglia, Corrado, Anderson, Frances, 2008: *Mirrors in the Brain: How Our Minds Share Actions, Emotions and Experience*. Oxford University Press.
- Rousseau, Jean-Jacques, 1955: *Izpovedi*. Ljubljana: Slovenska matica.
- Sagnol, Marc, 2003: *Tragique et tristesse: Walter Benjamin, archéologue de la modernité*. Paris: Édition du Cerf.
- Scheler, Max, 1997: Človek kot ekscentrik življenja. Ljubljana: *Phainomena*. 19/20. 63–71.
- Scheler, Max, 1998: *Položaj človeka v kozmosu*. Ljubljana: Nova revija.
- Scheler, Max, 2003: *Nature et formes de la sympathie*. Paris: Éditions Payot.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 2011: *Sistem transcendentalnega idealizma*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Schiller, Friedrich, 2005: *Spisi o etiki in estetiki*. Ljubljana: Založba Krtina.

- Schopenhauer, Arthur, 2008: *Svet kot volja in predstava*. Ljubljana: Društvo Slovenska matica.
- Simmel, Georg, 2000: *Izbrani spisi o kulturi*. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Simonič, Barbara, 2010: *Empatija*. Ljubljana: Brat Francišek: Franciškanski družinski inštitut.
- Slovar slovenskega knjižnega jezika, 2010. Ljubljana: Inštitut za slovenski jezik Frana Ramovša ZRC SAZU.
- Sontag, Susan, 2006: *Pogled na bolečino drugega*. Ljubljana: Založba Sophia.
- Sproccati, Sandro, 1996: *Vodnik po slikarstvu*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- Szondi, Peter, 1978: *Versuch über das Tragische*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Steiner, George, 2002: *Smrt tragedije*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
- Toursel, Nadine, Vassevière, Jacques, 2008: *Littérature: textes théoriques et critiques*. Paris: Armand Colin.
- Woodward, Ashley, 2009: *Nilism in Postmodernity*. Aurora, Colorado: The Davies Group, Publishers.
- Worringer, Wilhelm, 2003: *Abstraction et Einfühlung. Contribution à la psychologie du style*. Klincksieck.
- Zalaznik, Janez, 2007: *Bilo je nekoč v XX. stoletju: iz oči v oči z modernim slikarstvom*. Ljubljana: JSKD.
- Zima, Peter V., 2010: *Modern/Postmodern*. London, New York: Continuum International Publishing Group.



## Imensko kazalo

### A

Ajshil 10, 89, 95–96, 98  
Althusser, Louis 61  
Anderson, Frances 22, 140  
Arendt, Hannah 48  
Aristotel 30, 73, 77, 84, 95, 97, 105

### B

Badiou, Alain 10, 61–68, 77, 121–122,  
129–131, 133, 135, 137  
Barresi, John 139  
Barthes, Roland 126  
Bayreuth 89  
Beauvoir, Simone de 123  
Bell, Daniel 120  
Benjamin, Walter 10, 93–95, 131, 133,  
135, 140  
Berkman, Gisèle 135  
Berlin, Isaiah 135, 140  
Berthoz, Alain 135  
Bion, Wilfred Ruprecht 13  
Božovič, Miran 135  
Buber, Martin 32, 135  
Burke, Edmund 11, 13, 15, 79, 99,  
100–102, 104, 131, 133, 135

### C

Calvino, Italo 123, 136  
Camus, Albert 69, 123, 136  
Carnap, Rudolf 44, 48  
Cassirer, Ernst 9, 32–33, 35,  
39–41, 44–48, 105–108, 131,  
133, 136  
Cavallès, Leo 44

Cavalli-Sforza, Luigi Luca 36–39, 136  
Chateaubriand, François-René 79  
Chomsky, Noam 13, 40  
Cohen, Hermann 48  
Cohen-Levinas, Danielle 135  
Condillac, Étienne Bonnot 29  
Corneille, Pierre 95

### Č

Čehov, Anton Pavlovič 89–90

### D

Damasio, Antonio 123, 136  
Darwin, Charles 14, 40  
Delacroix, Eugène 108  
Deleuze, Gilles 136  
Descartes, René 18, 31–32, 58, 61, 93  
Descombes, Vincent 23, 136  
Dubuffet, Jean 111

### E

Eagleton, Terry 136  
Eco, Umberto 136  
Eliade, Mircea 92, 136  
Else, Gerard Frank 96  
Eviprid 10, 78, 85, 89, 93, 98

### F

Farago, France 103, 136  
Fichte, Johann Gottlieb 23, 74  
Foucault, Michel 61–62, 126  
Frank, Manfred 136  
Freud, Sigmund 13  
Frye, Northrop 80–81, 136

**G**

- Gehlen, Arnold 34–35  
 Goethe, Johann Wolfgang 46, 74, 105,  
 115–116, 118  
 Goldmann, Lucien 123–124, 136

**H**

- Haakonssen, Knud 137  
 Habermas, Jurgen 40, 120  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich  
 9–10, 74–75, 77–79, 91, 95, 120,  
 133, 137  
 Heidegger, Martin 9, 32, 40–48, 56,  
 70, 121, 131, 133, 136–137  
 Heine, Heinrich 91  
 Heraklit 30, 40, 84  
 Herder, Johann Gottfried 40, 79, 105  
 Hermann, Brigitte 137  
 Hobbes, Thomas 94  
 Hoffman, Martin 13  
 Hölderlin, Friedrich 74–75  
 Hribar Sorčan, Valentina 137  
 Hribar, Tine 137  
 Hristić, Jovan 10, 95–98, 133, 137  
 Humboldt, Wilhelm 40, 74  
 Hume, David 22–23  
 Husserl, Edmund 9, 13, 17–19, 26,  
 31–32, 34–35, 42, 56, 67, 70, 131,  
 133, 137–138

**I**

- Ibsen, Henrik 89–90

**J**

- Jorland, Gérard 13, 15, 20, 135

**K**

- Kafka, Franz 120  
 Kandinsky, Vasilij V. 11, 110–111,  
 116–118, 134, 138  
 Kant, Immanuel 9–11, 13–15, 17–18,  
 22, 25, 32–33, 41–56, 62, 74–75,  
 77, 79, 99–100, 102–104, 108, 121,  
 126, 131, 133, 138  
 Kierkegaard, Søren 10, 67, 75, 123,  
 138  
 Klee, Paul 110–111  
 Klein, Melanie 13  
 Kreft, Lev 99, 138

**L**

- Lacan, Jacques 61  
 Lacoste, Jean 138  
 Lamartine, Alphonse 91  
 Larmore, Charles 9, 22–26, 133, 136,  
 138  
 Lejeune, Philippe 138  
 Lesky, Albin 96  
 Levinas, Emmanuel 9–10, 44, 56–59,  
 63–64, 71, 129, 131, 133, 138  
 Lipps, Theodor 9, 14–17, 19, 22, 112–  
 113, 133, 138  
 Locke, John 22, 31  
 Lyotard, Jean-François 10–11, 61, 66,  
 103–104, 120, 122, 126, 131, 133,  
 139

**M**

- Maeterlinck, Maurice 120  
 Manet, Édouard 109  
 Mannheim, Karl 44  
 Martin, Raymond 139



Marx, Karl 87, 89  
Melehy, Hassan 139  
Mendelssohn, Moses 104  
Merleau-Ponty, Maurice 13, 139  
Milton, John 81  
Mme de Staël 79  
Monet, Claude 109  
Montaigne, Michel de 124–125, 139

## N

Nancy, Jean-Luc 10–11, 68–71, 126–127, 129–135, 137, 139  
Natorp, Paul 48  
Newman, Barnett 11, 102–105, 127  
Nietzsche, Friedrich 10, 14, 62, 66–67, 69, 73, 81–87, 93, 108, 119, 121, 123, 130–131, 133, 140  
Novalis 79, 107

## P

Parmenid 30, 66  
Pascal, Blaise 67, 123  
Pavlov, Ivan 36  
Pitagora 116  
Platon 10, 30–31, 66–68, 96–97, 140  
Plessner, Helmuth 43  
Pollock, Jackson 111, 120  
Puškin, Aleksander Sergejevič 91

## R

Racine, Jean 89, 95  
Rancière, Jacques 140  
Riegl, Alois 112, 114  
Rizzolatti, Giacomo 22, 140  
Rothko, Mark 102, 127  
Rousseau, Jacques 40, 79, 90–91, 105, 123, 125, 140

## S

Sagnol, Marc 74, 79–80, 86, 93, 140  
Sartre, Jean-Paul 13, 26, 123  
Scheler, Max 13, 33, 42–43, 140  
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 10, 73–74, 79, 94–95, 107, 140  
Schiller, Friedrich 74–75, 79, 140  
Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich 95, 107–108  
Schmitt, Carl 94  
Schopenhauer, Arthur 10, 75–76, 84–86, 141  
Shakespeare, William 89, 106  
Shelley, P. B. 89  
Simmel, Georg 10, 87–88, 133, 141  
Simonič, Barbara 141  
Sinigaglia, Corrado 140  
Smith, Adam 13, 137  
Sofoklej 10, 98  
Sokrat 10, 82, 85–86, 93  
Sproccati, Sandro 102, 141  
Stein, Edith 13  
Steiner, George 10, 74, 88–93, 98, 130–131, 133, 141  
Strauss, Leo 44  
Strindberg, August 89–90  
Szondi, Peter 73, 141

## T

Tespis 96  
Toursel, Nadine 125, 141  
Turner, Joseph Mallord William 108, 115

## V

Vassevière, Jacques 125, 141  
Vigny, Alfred de 91

**W**

Wagner, Richard 85, 89, 116, 119

Wittgenstein, Ludwig 31, 66

Worringer, Wilhelm 11, 112–115,  
131, 134, 141

**Y**

Yeats, William Butler 120

**Z**

Zalaznik, Janez 141

Zima, Peter V. 120, 141



