

FILOZOFSKI VESTNIK

3/1999

Estetika: normativnost, estetizacija in umetnost

Problem vzročnosti

Filozofija danes – nekaj razmišljanj



ISSN 0353-4510

FILOZOFSKI VESTNIK / ACTA PHILOSOPHICA

Letnik XX / Volume, številka / number 3/1999

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

Uredniški odbor / Editorial Board

Aleš Erjavec, Marina Gržinič, Peter Klepec, Gorazd Korošec, Vojislav Likar,
Oto Luthar, Tomaž Mastnak, Rado Riha, Jelica Šumič-Riha, Matjaž Vesel,
Alenka Zupančič

Mednarodni uredniški svet / International Advisory Board

Alain Badiou (Paris), Bohdan Dziemidok (Gdańsk), Manfred Frank
(Tübingen), Axel Honneth (Frankfurt), Martin Jay (Berkeley), John Keane
(London), Ernesto Laclau (Essex), Steven Lukes (Firenze), Chantal Mouffe
(Paris), Ulrich Müller (Kassel), Herta Nagl-Docekal (Wien), Aletta J. Norval
(Essex), Nicholas Phillipson (Edinburgh), J. G. A. Pocock (Baltimore),
† Françoise Proust (Paris), Ernst Vollrath (Köln)

Glavni urednik / Managing Editor
Vojislav Likar

Odgovorni urednik / Editor-in-Chief
Rado Riha

Naslov uredništva / Editorial Office Address

FILZOFSKI VESTNIK, ZRC SAZU,
P.P. 306, Gosposka 13, 1001 Ljubljana, Slovenia.
Tel.: + 386 61 125 6068 – Fax: +386 61 125 5253

E.Mail: fi@zrc-sazu.si – <http://www.zrc-sazu.si/www/fi/FILVEST.HTM>

Vso korespondenco, vključno z naročili pošiljajte na naslov uredništva.
Editorial correspondence and enquiries, business correspondence and books
for review should be addressed to the Editorial Office.

Revija izhaja trikrat letno. / The Journal is published three times annually.

Cena posamezne številke: 1400 SIT. Letna naročnina: 3600 SIT.

Annual subscription: \$18 for individuals, \$36 for institutions.

Single issue: \$10 for individuals, \$20 for institutions. Back issues available.

Master Card / Eurocard and VISA accepted.

Credit card orders must include card number and expiration date.

Filozofski vestnik izhaja s podporo Ministrstva za znanost in tehnologijo in
Ministrstva za kulturo Republike Slovenije

Filozofski vestnik is published with grants from The Ministry of Science
and Technology and The Ministry of Culture of the Republic of Slovenia.

© Filozofski inštitut ZRC SAZU

Tisk / Printed by: Littera Picta, Ljubljana

FILOZOFSKI
VESTNIK

ZNANSTVENORAZISKOVALNI CENTER SAZU
FILOZOFSKI INŠTITUT

LJUBLJANA 1999

VSEBINA

Estetika: normativnost, estetizacija in umetnost

Aleš Erjavec, <i>Reprezentacija in umetniška normativnost</i>	9
Jožef Muhovič, <i>Umetnost in norma. O logični naravi estetiške normativnosti</i>	25
Lev Kreft, <i>Vihar v kozarcu vode</i>	41
Péter György, <i>Po dobi kánonov: pisanje na steni</i> (<i>Oblike in norme umetnosti v muzejih</i>)	53
Anna Zeidler-Janiszewska, <i>O anestetizirajočih praksah sodobne umetnosti</i>	65
Albrecht Wellmer, <i>Čas, jezik in umetnost (z ekskurzom o glasbi in času)</i>	73

Problem vzročnosti

Miran Božovič, <i>Hume: »Eno izmed najbolj sublimnih vprašanj v filozofiji«</i>	97
Bojan Borstner, <i>Vzročnost – očrt realistične teorije</i>	107

Filozofija danes – nekaj razmišljanj

Maja Milčinski, <i>Korejska in japonska filozofija danes</i>	127
Marko Uršič, <i>Logos je vsemu skupen</i>	139
Tomaz Erzar, <i>Izgubljeno sočutje</i>	147
Matjaž Potrč, <i>Dinamična filozofija</i>	153

Prikazi in ocene

Kurt Flasch, <i>Nikolaus von Kues, Geschichte einer Entwicklung, Vorlesungen zur Einführung in seine Philosophie</i> (Matjaž Vesel)	165
Keith Ansell Pearson, <i>Germinal Life. The difference and repetition of Deleuze</i> (Peter Klepec)	169

<i>Izvečki – Abstracts</i>	173
---	-----

**ESTETIKA:
NORMATIVNOST,
ESTETIZACIJA IN UMETNOST**

Aleš Erjavec

Reprezentacija in umetniška normativnost

Leta 1938 je imel Martin Heidegger predavanje, ki je bilo pozneje objavljeno v *Holzwege* [*Gozdna pot*] pod naslovom »Die Zeit des Weltbildes« – »Čas podobe sveta«. ¹ Heidegger je v tej razpravi trdil, da se je svet v moderni dobi spremenil v podobo, je bil osvojen kot podoba, kar je olajšalo rojstvo modernega subjekta. Ta subjekt je svet postavil stran od sebe kot nekaj ločenega in namenjenega gledanju ter koristni rabi.

Ta husserlovska smer kritike kartezijanskega subjekta, ki jo na tem mestu izpeljuje Heidegger, se dobro ujema s splošno kritiko okularocentrizma v našem stoletju, kar je temeljito prikazal Martin Jay, zlasti v svojem delu *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* [*Sklonjeni pogled. Zavračanje gledanja v francoski misli dvajsetega stoletja*] iz leta 1993. ² Jay v njem prepričljivo dokazuje, da je bila večina sodobne filozofije v osnovi nenaklonjena prevladi gledanja, zlasti v svoji metaforični obliki, to je, kot paradigmi vednosti in znanja. Avtorji kot Heidegger, Freud, Jacques Lacan, Derrida, Levinas, Foucault, Roland Barthes ali Richard Rorty – z redko izjemo Merleau-Pontyja – so vsi po vrsti črnili ali kritizirali izjemnost vloge, ki jo ima vid v zahodni misli in namesto tega privilegirali sluh ali pisano besedo ter na ta način nadaljevali dolgo tradicijo ikonoklazma, ki sega nazaj v zgodnjo krščansko tradicijo, izhajajočo iz Stare zaveze in židovske prepovedi upodabljanja.

Toda zakaj bi bila nujna takšna kritika? W. J. T. Mitchell je v delu *Picture Theory* [*Teorija slike*] iz leta 1994 pokazal, da je tako imenovani »lingvistični obrat« (kot ga je označil Richard Rorty leta 1967 in ga potem dalje analiziral v *Philosophy and the Mirror of Nature* [*Filozofija in ogledalo narave*] leta 1979) kot zadnja stopnja v zgodovini filozofije, »razvoj, ki ima kompleksne odmeve na drugih področjih družboslovnih znanosti. Lingvistika, semiotika, retorika in različni modeli 'tekstualnosti' so postali lingua franca za kritične refleksije o umetnostih, medijih in oblikah kulture. Družba je tekst. Narava in njeni znanstveni opisi so 'diskurzi'. Celó nezavedno je strukturirano kot govorica.« ³ Kaj je razlog za takšen potek dogodkov? Po Mitchellovem razumevanju leži po-

¹ Prim. Martin Heidegger, *Holzwege*, Vittorio Klostermann, Frankfurt/Main 1972, str. 69-104.

² Martin Jay, *Downcast Eyes*, University of Berkeley Press, Berkeley 1993.

³ W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, University of Chicago Press, Chicago 1994, str. 11.

membren del odgovora na to vprašanje v dejstvu, da prisostvujemo vseprisotnemu »slikovnemu obratu« v naši kulturi: »[D] oba videa in kibernetične tehnologije, doba elektronske reprodukcije, je razvila nove oblike vizualne simulacije in iluzionizma z nezaslišanimi zmožnostmi. [...] Fantastičnost slikovnega obrata v kulturi, popolnoma nadvladani s slikami, je zdaj postala dejanska tehnološka možnost v globalnem merilu.«⁴

Z drugimi besedami, lahko da vsaj delni razlog za sodobni antiokularocentrizem izhaja iz vzporednega poteka dogodkov v kulturni sferi, to je, iz večje premoči vizualne kulture, ki smo ji priča predvsem od sredine tega stoletja dalje. Ta obrat je nemara zabeležen v delu Guya Deborda *La société du spectacle* [*Družba spektakla*] iz leta 1967, ter v ostri kritiki množične in potrošniške kulture, ki so jo ob približno istem času izpeljali Herbert Marcuse in nekateri drugi člani frankfurtske šole.

Drugi razlog za takšno tendenco, tokrat močneje vezan na svojskost filozofije umetnosti, bi lahko bila sodobna kritika kartezijanskega subjekta kot izhaja iz fenomenologije, pri čemer pa oba razloga dosežeta sintezo pri avtorjih, ki se tako razlikujejo kot Jacques Derrida in Norman Bryson.

Povod za to kratko uvodno razpravo o antiokularocentrizmu v našem stoletju leži v tem, da naletimo na do neke mere vzporeden tok dogodkov tudi v umetnosti dvajsetega stoletja. Kot je pokazal v prej omenjenem delu Jay, so Bataille in francoski nadrealisti občutili močno »razočaranje nad očesom« – poteza, ki bi jo lahko na primer enako prepričljivo pripisali vsaj že zürichški dadi.

Vendar pa je paradigmatična antiokularocentristična umetniška osebnost prve polovice dvajsetega stoletja zagotovo Marcel Duchamp, ki je bil po pravici okarakteriziran s »svojo sovražnostjo do optičnega slikarstva«⁵ in svojo »antiretinalno umetnostjo«. Verjetno ni noben umetnik tega obdobja razvil in promoviral ničesar, kar bi bilo vsaj približno podobno njegovim ikonoklastičnim delom, ki niso črnila zgolj slikarstva, temveč tudi podobo in na njun račun promovirala jezik ter koncept.

Obstaja trditev, da je bilo »Duchampovo odkritje, ki predstavlja najbolj izviren prispevek k razvoju sodobne umetnosti, ready-made«.⁶ Pomemben

⁴ *Ibid.*, str. 15. Prim. o tem vprašanju tudi Aleš Erjavec, »Visual Culture«, v: Lars Kiel Bertelsen et al. (ur.), *Symbolic Imprints. Essays on Photography and Visual Culture*, Aarhus University Press, Aarhus 1999, str. 31-50; Aleš Erjavec, »Das fällt ins Auge...«, v: Gianni Vattimo in Wolfgang Welsch (ur.), *Medien-Welten Wirklichkeiten*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998, str. 39-57; Aleš Erjavec, *K podobi*, ZKOS, Ljubljana 1996.

⁵ Jay, *nav. delo*, str. 166.

⁶ Juan Antonio Ramírez, *Duchamp. Love and Death, even*, Reaktion Books, London 1998, str. 26.

je način, na katerega je Duchamp pojasnil ready-made: »[N]ujno je dobiti stvari s takšno indiferenco, da ne izzovejo kakršnih koli estetskih čustvenih odzivov. Izbira ready-made temelji na vizualni indiferenci kot istočasni popolni odsotnosti dobrega ali slabega okusa.«⁷ Omenjene lastnosti ready-made dovršeno označujejo zvrst del, ki jih je v glavnem naredil Marcel Duchamp, pa naj bodo to ready-mades ali *Veliko steklo* (s potencialno izjemo njegovega zadnjega dela *Étant donnés*, z voajeristično intenco).

Duchampova poteza seveda kaže v drugo smer kot pa fenomenološka kritika subjekta ali moderne družbe. Ta poteza je, kot razglša Duchamp, »zasnovana na vizualni indiferenci«, z drugimi besedami, promovira umetnost, ki zanika eno izmed osnovnih značilnosti tradicionalne vizualne umetnosti. Kaj je temeljno načelo tradicionalne umetnosti? Lahko trdimo, da takšna umetnost nosi moralne, kognitivne, ideološke ali nekatere podobne funkcije, toda v glavnem je mogoče njeno bistveno značilnost povzeti v izjavi Ernsta Gombricha: »Užitek je v prepoznavanju.«⁸ Užitek prepoznavanja (ki lahko prav tako vsebuje moralne ali drugačne funkcije) je tisti bistveni element užitka, ki ga izzove tradicionalno umetniško delo. (V tesni zvezi s tem je seveda pojem »mimézisa« oz. posnemanja, ki prav tako kaže v smeri skupnega aristotelovskega izvora.)

Kljub temu mora vedno ostati neka ireduktibilna razlika med originalom in njegovo reprezentacijo. Oziroma, podoba je, kot dokazuje Janez iz Damaska v osmem stoletju, »enakega značaja kot prototip, vendar z določeno razliko. V vseh pogledih ni takšna kot njen arhetip.«⁹ Z drugimi besedami, četudi naš užitek izhaja iz prepoznavanja, mora le-ta vedno »iti skozi« reprezentacijo in ne skozi original oz. arhetip: portret ponuja užitek, ker prepoznamo narisano osebo ali upodobitev verjetne osebe, medtem ko gledanje osebe same, samo na sebi ne nudi umetniškega užitka (čeprav lahko nudi estetski užitek).

Kot pojasni Duchamp, so njegovi ready-mades namenoma takšni, da »ne izzovejo nikakršnih estetskih čustvenih odzivov. Izbira ready-mades temelji na vizualni indiferenci.« Duchamp na ta način izrazi stališče, bistveno različno od normativne deskripcije, ki jo je ponudil Gombrich, in ki je bila uporabna praktično za katero koli tradicionalno umetniško delo. Ne le to, Duchampova razlaga dejansko potrebuje ready-made, da se upre tradicionalnemu umetniškemu delu, oziroma z drugimi besedami, da ga zamenja.

⁷ Nav. v Ramirez, *nav. delo*, str. 27.

⁸ E. H. Gombrich, *The Image and the Eye*, Phaidon, Oxford 1982, str. 122. Gombrich na mestu povečini ponavlja Aristotela, »Reproducirani predmet priziva užitek pri vseh ljudeh«, *Poetika*, 1448b).

⁹ Janez iz Damaska, *Three Apologies against Those Who Attack the Divine Images*, nav. v: Moshe Barasch, *Icon. Studies in the History of an Idea*, New York University Press, New York 1992, str. 193.

Če bi Duchamp na tem mestu zgolj pojasnjeval, kaj je ready-made in bi takšni ready-mades ne imeli skupnih družinskih podobnosti z ostalimi deli, ki so se pojavila v tem stoletju, bi bilo mogoče upravičeno trditi, da njegovi izjavi ni treba posvečati prevelike pozornosti. Vendar se je zgodilo prav nasprotno: v desetletjih, ki so sledila delu *Kolo bicikla*, to je, prvemu ready-made, ki je nastal leta 1913, se je pojavljalo vedno več del, izmed katerih je bila večini pripisana oznaka »umetnosti«. Morda bi lahko dejali, da so bili kubistični kolaži (ki so se pojavili ob približno istem času) že korak v isto smer, vendar bi to le deloma držalo: kljub temu, da so vsebovali »realne« časopisne izrezke in podobno, se pravi, materialne »arhetipe«, če uporabimo izraz Janeza iz Damaska, so kolaži *kot celota* navsezadnje še vedno delovali kot *reprezentacija*. Pri ready-mades ni bilo več tako: kolo bicikla ni bilo nič drugega kot kolo bicikla – in podobno je veljalo za stojalo za steklenice, snežno lopato (ki je bila vsaj preimenovana v *V podaljšku zlomljene roke* (1915)) itn. S tem dejanjem je Duchamp prerezal popkovino, ki je modernistično in avantgardno umetnost druge polovice prejšnjega in začetka tega stoletja še vedno vezala na tradicionalno umetnost. Tradicionalna umetnost je našla svoje nadaljevanje v umetnosti s simbolično vsebino, kot npr. v delih Maleviča ali Kandinskega, ki kljub temu, da so bila abstraktna, niso nič manj predpostavljala prisotnosti simbolične ali metafizične vsebine ali obvladovanja čisto estetskega (plastičnega) potenciala – ta proces se je nadaljeval še desetletja za letom 1908, ko je Kandinski doživel to, kar Herbert Read imenuje »apokaliptično izkušnjo«, to je, izkušnjo »slikarstva, ki je osvobojeno vsakršnega subjekta, brez upodobljenih prepoznavnih objektov ter sestavljeno izključno iz živih barvnih lis.«¹⁰

Duchampova dela s svojo specifično naravo popolnoma odstopajo od smeri večine zgodovinskih oz. klasičnih avantgard ter širše gledano, modernistične umetnosti, ki je oblikovala jedro umetnosti v preostanku prve polovice tega stoletja. Duchampova pojavitev in eksistenca v tem obdobju spominjata na Jacquesa Lacana: tako kot Lacana, ki ga ni bilo mogoče natančno zadeti oz. ga ni bilo mogoče umestiti znotraj postmoderne konteksta – o čemer priča delo Jürgena Habermasa, *Filozofski diskurz o modernosti*, iz leta 1985¹¹ – tudi Duchampa ni bilo mogoče trdno postaviti v okvir nobene izmed smeri ali obdobji umetnosti v dvajsetem stoletju. Njegovo delo in ideje prekoračujejo tradicionalne meje, postavljene med dado, nadrealizmom in drugimi –izmi, ki jih je bilo v tem stoletju obilo, in ki so si neuspešno prizadevali, da bi si ga prilastili. Kljub temu, da je vplivalo na mnoge, se njegovo delo ni ujemalo z nobeno propedevtično določitvijo.

¹⁰ Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, Thames & Hudson, London 1974, str. 190.

¹¹ O tem glej Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology*, Verso, London 1989, str. 1.

Toda kaj je tako posebnega v Duchampovih delih? Ena izmed značilnih potez, namreč to, da ne ponujajo užitka prepoznavanja, je bila že omenjena: ready-made je zgolj to, kar označuje in ne nosi nikakršnega ali zelo pičel presežek oz. preostanek pomena. Duchampova dela potemtakem zagotovo ne predstavljajo. Čeprav jih je včasih mogoče imenovati nepredmetna, jih je težko označiti za abstraktna ali nefigurativna: abstraktno delo lahko ima simbolično vsebino oz. lahko raziskuje možnosti slikovnih značilnosti in možnosti, ki jih ponuja plastično delo, pri tem pa ponuja v predelani obliki neko vrsto estetskega »užitka«, ki pa je zato, ker izhaja iz tega, kar velja za umetniško delo, tudi umetniški užitek. Vendar v mnogih primerih Duchampovih del ni mogoče opredeliti na takšen način, kajti njihov namen je bil največkrat namenoma naravnan proti podobi ter predhodni umetnosti niso zgolj kljubovala, temveč so jo tudi v celoti ignorirala.

Do možnega odgovora na vprašanje o specifični naravi Duchampovih del je mogoče priti po ovinku, preko obravnave, ki se nanaša na drugega plodnega umetnika našega stoletja, namreč Andyja Warhola. Warholova dela nedvomno nudijo več estetskega užitka kot Duchampova, kajti kljub temu, da vključujejo ponavljanje in so urejena v serije, vendarle upoštevajo prepoznavanje, čeprav je njegova intenzivnost drugačna. Še vedno pa v primerjavi s poltradicionalnimi deli, kot je slavni *Par kmečkih čevljev* Vincenta van Gogha (ki ga je temeljito in paradigmatično analiziral Martin Heidegger v eseju »Izvir umetniškega dela« iz leta 1935) odkrivajo pomembno razliko: kot trdi Fredric Jameson je v primeru van Gogha »delo v svoji inertni, predmetni formi vodilo ali simptom za neko obsežnejšo dejanskost, ki jo kot njena končna resnica zamenjuje, [medtem ko] nam *Diamond Dust Shoes* [Čevlji, posuti z diamantnim prahom] Andyja Warhola očitno ne govorijo več z neposrednostjo van Goghove obutve; v resnici se ne morem upreti, da ne bi rekel, da nam sploh ne govorijo.«¹² Z drugimi besedami, tradicionalno slikarstvo nam »govori« o, se nanaša na, ali nas preusmerja na širše družbene, zgodovinske in nemara celo eksistencialne okvire, ki delu dajejo pomen. Pri takšnih delih so ti okviri del naše pridobljene in deležene človeške eksistence, tisto česar sledeč Jamesonu ni mogoče najti v primeru omenjenega Warholovega dela. V tem zadnjem primeru ostanemo brez okvira, z majhno možnostjo ali celo brez možnosti oz. osnove za imaginarno referenčno polje. – In enako bi bilo mogoče trditi za večino Duchampovih del.

Leta 1964 je Arthur Danto objavil tekst z naslovom »The Artworld« [»Umetniški svet«], s katerim je pomagal ustoličiti institucionalno teorijo umetnosti. V njem je zapisal: »[Zmotna] zamenjava umetniškega dela za dejan-

¹² Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991, str. 9.

ski predmet ni nobena posebna spretnost, če je umetniško delo dejanski predmet [ki ga je nekdo zamenjal za umetniško delo].¹³ To, s čimer se je Danto soočil, je bila razstava del Andyja Warhola v Stable Gallery v New Yorku, kjer je predstavil slavne *Škatle Brillo* (*Brillo Boxes*). Materialnost teh predmetov, v mnogih ozirih primerljivih z Duchampovimi ready-mades (čeprav niso bili dejansko duchampovski ready-mades, temveč prej njihovi simulakri, kajti narejeni so bili iz lesa, k čemur se bom še vrnil) je napotila Danta k analizi najnovejše situacije v umetnostih in poskusu razlage, zakaj bi bila takšna dela v skladu z vsemi jasnimi utemeljitvami in praktičnimi nameni umetnost. Danto je sklenil, da je tisto »[k]ar naposled določa razliko med škatlo Brillo in umetniškim delom, ki sestoji iz škatle Brillo, določena teorija umetnosti. Teorija je tista, ki jo dvigne v svet umetnosti in obvaruje pred sesutjem v dejanski predmet, kar [škatla Brillo] je (je v drugačnem smislu kot pri umetniškem prepoznavanju). Seveda je brez teorije malo verjetno, da bi jo dojeli kot umetnost, in da bi jo lahko sprejeli kot del sveta umetnosti, moramo poznati precej teorije umetnosti kot tudi znaten delež zgodovine sodobnega newyorškega slikarstva.«¹⁴ Danto je torej trdil, da je bil dejansko kontekst tisti, ki je delo povzdignil v umetniško delo. Ta kontekst bi bil lahko teoretičen – Danto ga imenuje »določena teorija umetnosti« – ali zgodovinski – tako kot poznavanje »precejšnjega dela zgodovine sodobnega New Yorškega slikarstva« – vendar je bilo v obeh primerih *teoretsko znanje* tisto, na katerem je temeljila – če uporabimo izraz Etienna Souriauja – instavracija umetniškega dela. Spet bi lahko takšno ugotovitev v veliki meri uporabili tudi pri Duchampu, če izzamemo, da je bila v njegovem primeru umetniška narava dela izpeljana prvenstveno v obliki provokacije obstoječega sveta umetnosti, vendar provokacije, ki je istočasno začrtala neprekinjene meje tega, kar je umetnost bila in kar je. Duchampove provokacije imajo poleg tega verbalne in antiokularo-centristične poteze, ki so preusmerile njegova dela in njihove učinke v aktivna področja, dotej rezervirana za druge družbene prakse, kot npr. znanosti. V sklepnem poglavju k delu *Concise History of Modern Painting* [Zgodovina modernega slikarstva] Herberta Reada, sta Caroline Tisdall in William Feaver opazila, da je Duchamp utemeljil razvoj »ideje umetnosti kot strategije«,¹⁵ ki se je nadaljevala »v precej neizbežno smer« in kazala »na svoji površini, kakor da bo spremenila naravo umetnosti, toda z razdalje jo je bilo kljub sami sebi [mogoče] videti, kot neizogibno stopnjo v razvoju zgodovine umetnosti.«¹⁶

¹³ Arthur Danto, »The Artworld«, v *Pop Art: A Critical History*, University of California Press, Berkeley 1997, str. 272.

¹⁴ *Ibid.*, str. 276.

¹⁵ Read, *nav. delo*, str. 319.

¹⁶ *Ibid.*

Strategija, ki jo je začel in razvil Duchamp, nikakor ni bila omejena na zvrst njegovih del, ki jih je mrgolelo zlasti v konceptualni umetnosti. John Cage je v petdesetih letih načel vprašanje, ki je Dantu prav tako povzročalo težave, namreč vprašanje normativnih temeljev novejšje umetnosti. Njegov odgovor je bil: »Zakaj zapravljate vaš in moj čas zato, da bi dobili vrednostne sodbe? Ali ne vidite, da je tedaj, ko dobite vrednostno sodbo, to vse, kar imate? Slednje so destruktivne za naše pravo delo, ki je radovednost in zavest.«¹⁷ Prav ta stavek, paradokсно, vsebuje vrednostno sodbo, saj podpira tisto, kar bi morda lahko označil kot »pol-eksistencialne vrednosti« kot sta radovednost in zavest, dokazujoč, da vprašanje vrednot ostaja inherentno vsaki razpravi o umetnosti. Z drugimi besedami, obstajati morajo značilnosti, ki umetnost ločujejo od neumetnosti, kajti sicer izraz izgubi svojo označevalno zmožnost, kar vodi v izravnavo vseh razlik. Antivizualna osnova konceptualne umetnosti je vplivala na Josepha Kosutha, *Art & Language* in druge, da so na umetnost gledali manj kot na »predmet interpretacije in bolj kot na žarišče raziskave pojava same umetnosti.«¹⁸ Naslednja značilnost konceptualne umetnosti se je pojavila že ob prvi omembe vredni javni predstavitvi konceptualne umetnosti, namreč leta 1966 na razstavi Mela Bochnerja: »Opazovalec je postal bralec, aktiven udeleženec, ker na razstavi ni bilo neposredno razumljive umetnosti, so si morali bralci sami zase narediti ali izpeljati izkušnjo umetnosti. Pojavil se je tudi določen dvom v avtorstvo: je bilo vse to Bochnerjevo delo? Razlika med umetnikom in kuratorjem je bila zabrisana.«¹⁹ Ta poteza konceptualne umetnosti je postala tudi ena izmed razločevalnih značilnosti sodobne neokonceptualne umetnosti.

Prav ta sodobna umetnost in njene specifične poteze predstavljajo osrednjo temo tega članka. Opozoril sem, da ima razprava o predmetu, ki je označen za umetniško delo, dolgo zgodovino, in da v načelu nasprotuje tradicionalnemu (ne nujno klasičnemu) razumevanju tega, kaj je umetnost: pojem prepoznavanja je bolj prilagodljiv kot pojem imitacije; je tudi bolj prikladen, ker upošteva neskončna sprevrčanja in odmike od točnosti, ne da bi na ta način ogrožal umetniško naravo ali kvaliteto dela. Tudi nepredstavljaljoča umetnost lahko najde svoje mesto v okviru pojma prepoznavanja, kajti če spet sledimo Jamesonu, bi lahko trdili, da vsaj v modernizmu eksistenca odnosa med označevalcem in označencem še vedno upošteva prepoznavanje – kot npr. v primeru Marka Rothka. Vendar ima pojem prepoznavanja svoje omejitve ter ga je potemtakem nujno dopolniti z drugačnimi potezami, ki

¹⁷ Nav. v Tony Godfrey, *Conceptual Art*, Phaidon, London 1998, str. 63.

¹⁸ Robert C. Morgan, *Art Into Ideas. Essays on Conceptual Art*, Cambridge University Press, Cambridge 1996, str. 34.

¹⁹ Godfrey, *nav. delo*, str. 116.

konstituirajo to, kar imamo za umetniško delo in kar sodi v področje umetniškega ali estetskega v najširšem smislu izrazov.

Ce želimo ali ne, se soočimo z vprašanjem vrednostnih sodb, ki ga je John Cage omenil in nato opustil. V že navedenem članku »Umetniški svet« – in ob številnih drugih priložnostih – je Danto trdil, da je umetniško delo nekaj, kar svet umetnosti vzpostavi in sprejme kot tako – kar je navedlo Zygmunta Baumana na opazko, da so filozofi nehali biti zakonodajalci in so se spremenili v razlagalce:²⁰ Filozofi (ali estetiki) ne postavljajo več pravil in norm, pač pa jih le razlagajo.²¹ Teoretik na ta način ne *predpisuje* več, kaj je umetnost, temveč razlaga, zakaj delo funkcionira in je javno sprejeto kot umetniško delo, torej ga *opisuje*. Danto kasneje relativizira to stališče ter ga opusti skupaj z vprašanjem o vrednostih: »Po mojem mnenju je bilo vprašanje o tem, kaj je umetnost dejansko in bistveno – v nasprotju s tem, kaj je navidezno in nebistveno – zastavljeno v napačni obliki za filozofsko vprašanje, stališča, ki sem jih razvil v različnih razpravah in zadevajo konec umetnosti pa si prizadevajo predlagati, kakšna naj bi bila dejanska oblika vprašanja. Kot sem razumel, je oblika vprašanja: kaj ustvarja razliko med umetniškim delom in nečim, kar ni umetniško delo, če med njima ni pomembnejše zaznavne razlike? [...] Do dvajsetega stoletja je veljala tiha domneva, da je umetniška dela vedno mogoče prepoznati kot taka. Filozofski problem je zdaj v tem, da se pojasni, zakaj so to umetniška dela.«²² Odgovor na to vprašanje Danto ponudi malo pred tem: »[P]ravo filozofsko odkritje, menim, je v tem, da dejansko ni nobene umetnosti, ki bi bila bolj resnična od katerekoli druge in ni določenega načina, na katerega mora umetnost biti: vsa umetnost je enako in neločljivo umetnost.«²³ Danto tu nadaljuje logiko konceptualne umetnosti z izjavo »umetnost = umetnost«, ki ga potemtakem privede do logičnih rezultatov njegove prejšnje teorije: ni več razlike med številnimi vrstami tega, kar je bilo označeno za umetnost. Sčasoma tako širok pojem umetnosti hkrati odstrani tudi potrebo po umetnosti. Proces, ki se je začel z Duchampom v začetku tega stoletja, je dosegel vrh v izjavi »umetnost je enako umetnost«, kajti umetnost ne igra več transcendentne, transcendentne ali eksistencialne vloge. Umetnost očitno izgublja pomembnost. Kot je v šestdesetih letih pripomnil Bruce Nauman: »Če sebe dojemaš kot umetnika in deluješ v ateljeju [...] sediš na stolu ali hodiš

²⁰ Prim. Zygmunt Baumann, *Legislators and Interpreters*, Polity Press, Cambridge 1989.

²¹ Za kritiko te pozicije glej Aleš Erjavec, »L'estetica e le filosofie«, v: *Un nuovo corso per l'estetica nel dibattito internazionale*, Trauben, Torino 1998, str. 73-88.

²² Arthur C. Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, Princeton 1997, str. 35.

²³ *Ibid.*, str. 34.

naokrog. In potem se vprašanje vrača k temu, kaj je umetnost? In umetnost je to, kar umetnik počne, poseda naokrog po ateljeju.«²⁴

Bistveno drugačen od pristopa Arthurja Danta, je pristop Paula Crowtherja. Po njegovem mnenju »velik del konceptualne umetnosti sploh ni umetnost, pač pa v najboljšem primeru vrsta vaj iz uporabne estetike. [...] V končni analizi mora biti vprašanje konceptualne umetnosti določeno z zgodovinskimi in logičnimi temelji samega termina 'umetnosti'. Kajti če ni značilne forme pomena v človeškem izkustvu, znotraj katerega so ideje čutno in imaginativno utelešene na tak način, da je njihovo utelešenje neločljiv del njihovega pomena, potem potrebujemo poseben izraz zanjo. Izraz 'umetnost' se je razvil in uveljavil prav v ta namen.«²⁵ Z drugimi besedami, pojem umetnosti je zgodovinski pojem, ki se je razvil zgodovinsko. Katera koli sodobna umetnost, pa naj bo konceptualna ali ne, je »umetnost« samo pod pogojem, da jo je mogoče podrediti zgodovinsko proizvedenemu splošnemu pojmu »umetnosti«.

Zdaj imamo dva možna pristopa pri ugotavljanju, če je, in v katerem smislu je sodobna vizualna umetnost umetnost: v skladu s prvim pristopom, ki ga zastopa Danto, umetnost je umetnost je umetnost je umetnost. Čeprav nemara zaslug institucionalne teorije umetnosti z današnje zgodovinske distance ne gre soditi prestrogo, je vredno omeniti, da Warholove škatle Brillo ne sodijo zares v kategorijo običajnih predmetov, kar je implicitna predpostavka Dantovega dokaza: Warholove škatle so bile dejansko narejene s sitotiskom na les ter so bile tako umetni in ne »najdeni« predmeti, kot v primeru Duchampovih ready-mades, s čimer jim je pripadal drugačen ontološki status. Z drugimi besedami, kljub vsemu bi jih lahko subsumirali pod kategorijo reprezentacije, kajti Warholova škatla Brillo je – če ponovimo za Janezom iz Damaska – »enakega značaja kot prototip, vendar z določeno razliko. V vseh pogledih ni takšna kot njen arhetip.«

Poznejši Dantovi argumenti, ki zadevajo status umetnosti, so zgolj deskriptivni: nobenih razlik ni več na voljo, filozof ni zgolj opustil poskusa, da bi normativno določil, kaj je umetnost ter nato poskušal takšno normativnost vsiliti, temveč ga je prav dejanskost sodobnih svetov umetnosti prisilila, da se je odrekel vsaki različnosti znotraj nepravilne tvorbe, imenovane »umetnost«. Problematičen del tega prvega stališča je v tem, da se povsem izogne vprašanju kvalifikacije ter nadalje takšen izogib prikaže ne kot pomankljivost temveč kot prednost. Dantovi poziciji lahko najdemo oporo v

²⁴ Godfrey, *Nav. delo*, str. 127.

²⁵ Paul Crowther, *The Language of Twentieth-Century Art. A Conceptual History*, Yale University Press, New Haven 1997, str. 186.

delu avstrijskega teoretika Petra Weibla, h kateremu se bom v kratkem vrnil, vendar naj se najprej osredotočim na drugo stališče, ki ga zastopa Paul Crowther.

Glede na to stališče je umetnost samo tisto, kar je mogoče identificirati znotraj širokega in zgodovinsko uveljavljenega pojma umetnosti. Možna težava pri tej drugi poziciji leži v tem, da potrebuje oz. predpostavlja gledišče, ki je bistveno zunanje glede na svet, v katerem živimo, kajti le iz takšne točke je mogoče uvesti smiselno objektivno zgodovinsko gledanje. Čeprav je takšnemu ugovoru lahko nasprotovati – namreč, ali ni kakršnakoli teoretična in zgodovinska metoda, kot npr. tradicionalna umetnostna zgodovina, podobne narave in je poleg tega tisti moment, ki med ostalimi značilnostmi razlikuje teoretsko držo od tiste, ki to ni – le-ta ima določeno težo, ko je usmerjen k vrednotenju sodobnih del, ki so postavljena na isto raven s tistimi iz preteklosti, ki so tako rekoč, prestala zgodovinski test.

Vendar filozof, estetik ali umetnostni kritik lahko poseduje izjemnost relativno objektivnega pogleda, kar pomeni, da izjemno znanje, združeno s teoretsko (in pogosto zgodovinsko) distanco, ponuja takemu teoretiku možnost prekoračitve omejenih meja vsakdanjih pristopov in vrednotenja umetnosti.

Težava, na katero naleti takšen pogled – ki mi je sicer nadvse privlačen – je v tem, da žal velik del množične ali potrošniške kulture dejansko igra zelo podobno vlogo kot t.i. »visoka umetnost«. Mar ne moremo trditi, da za veliko ljudi slabe in umetniško zelo nepomembne limonade [soap opere] ipd., predstavljajo ekvivalent »visoki« umetnosti in »visoki« kulturi? Ta pojav bi lahko pomenil, da velik del kulture in umetnosti dejansko zapolnjuje določeno antropološko funkcijo, povezano s pojmom Imaginarnega: zato bi lahko bil »užitek v prepoznavanju« odvisen od naše potrebe po realni ali imaginarni identifikaciji, ki se vzpostavlja s pomočjo prepoznavanja.

Po mojem mnenju so umetniška dela ustvarjena kontingentno in so večinoma tudi potrošena na isti način, pri čemer gre za dva različna procesa, čeprav zelo pogosto pomešana ali združena: prvi je akt ali proces ustvarjanja, ki odgovarja človekovi potrebi, da se izrazi (in je, če sledimo teoriji Renéja Passerona, domena poetike in *la poïétique*), medtem ko drugi zadeva akt ali proces potrošnje dela, ki se pojavlja v neposredovanem družbenem polju ter je, če spet sledimo Passeronu, estetska kategorija. Delo obstaja v dinamični napetosti med obema področjema, ki obstajata – gledano z ahistorične perspektive – simultano in nedeljeno kot družbeno in individualno dejstvo.

Kot sem trdil prej, delo zapolnjuje, podobno kot kultura – kot širša kategorija – naše potrebe, ki pripadajo Imaginarnemu. Naše potrebe zapol-

njuje na poseben način, ker vzpostavlja povezavo z našimi eksistencialnimi potrebami. Le-te se lahko skozi zgodovino spreminjajo, si lahko poiščejo različne pojavnne oblike, vendar kljub vsemu ostajajo stalnica, ki nam omogoča razumevanje umetnosti, kulture in drugih ljudi.

Naj se zdaj vrnem na temo, ki sem jo načel na začetku tega članka: omenil sem, da je Heideggerjev pojem podobe sveta predpostavljala kartezijansko delitev na subjekt in objekt, ter da je bila osnovna značilnost te delitve v neupravičeni prevladi gledanja. Sodobni umetnosti ni več mogoče očitati takšnega pristopa: umetnost ni več nekaj, na kar bi pasivno gledali, kar bi bilo le objekt pasivne monokularne vizualne pozornosti. Poleg tega je umetnost – v različnih oblikah neokonceptualizma – razvila antiokularocentrično stališče, podobno tistemu v filozofiji in povsem nasprotno stališču, ki množično kulturo izenačuje z vizualno kulturo, kot je opisal W. J. T. Mitchell. Toda velikokrat je umetnost postala ne le objekt ali pojav, podvržen nekartezičnemu refleksivnemu načinu analize, temveč tudi pojav, ki ga je pogosto le z velikimi težavami mogoče razlikovati od neumetnosti – velikokrat le s pomočjo njenega plasiranja. Medtem ko je na začetku, kot v primeru Duchampove *Fontane* iz leta 1917 ali celo v primeru Warholovih *Brillo Boxes* iz leta 1964, dejanje plasiranja še lahko izzvalo odziv, ki je institucionaliziral takšna dela in geste kot umetnost, pa njihovo sodobno inflatorno vseprisotno nadaljevanje dosega zgolj nasproten učinek, ki je verjetno tudi nezaželen. Kljub temu bi trdil, da ostaja vloga umetnosti nezmanjšana. Vzemimo na primer neokonceptualistični projekt, kot je serija *Deset znakov* Ilje Kabakova, nastala v letih od 1985 do 1988.²⁶ Serija vsebuje tipične konceptualne elemente, vsebuje ready-made predmete, ki so namenoma postavljeni v različna okolja. Poleg tega je bistveno odvisna od predhodnega poznavanja zgodbe, sovjetske dejanskosti in zgodovine itn. – tako ta primer izpolnjuje vse zahteve za sodobno umetnost, ki jih je postavil Danto. Po drugi strani izraža in eksplicitno odkriva tudi eksistencialne pojave, ki niso nič drugačni od tistih iz pretekle umetnosti – kar dokazuje, gledano za nazaj, da se kontingentno ustvarjena umetnost neprestano ponovno pojavlja preprosto zato, ker se človeški pogoji neprestano ponovno pojavljajo, čeprav, spet kontingentno.

Ali takšna kontingentnost pomeni, da *karkoli* lahko postane umetnost? Odgovor je seveda pritrdilen. Toda, kot bi bilo npr. zelo težko za nek skupek predmetov, pa naj bo materialen ali ne, da bi funkcioniral kot adekvaten jezik, soroden našemu govorjenemu ter zgodovinsko in od tod praktično razvitemu jeziku, tako bi bilo težko, da bi nek poljuben skupek družbenih

²⁶ Prim. npr. Boris Groys, »The Movable Cave, or Kabakov's Self-memorials«, *Ilya Kabakov*, Phaidon, London 1998, predvsem str. 54-63.

pojavnost dosegel ali se izenačil z družbeno vlogo obstoječe kulture in umetnosti. Umetnost je poleg tega približen pojem, se pravi pojem, ki se razteza od mojstrovine do množične kulture in še naprej, kar pomeni da trdnost besednega izraza ne bi smela ovirati naše zavesti glede tega, da dejansko označuje dinamičen pojav.

Na tem mestu se želim vrniti k vprašanju, o katerem sem razpravljajal pred tem, in ki je povezano s konceptualno in institucionalno interpretacijo umetnosti, kajti odločilno vprašanje – ki ga je prav tako izpostavil Danto v prej omenjenem odlomku – doslej še ni bilo zastavljeno: kje je ločnica med umetnostjo in neumetnostjo? Lahko pokažemo, da ta črta ni nespremenljiva, lahko trdimo, tako kot je trdil Jan Mukařovský v tridesetih letih, da je estetska norma tista, ki je vedno vzpostavljena post festum, ko sta nov pristop ali delo končno prepoznana kot umetniški pristop in umetniško delo. Prav tako lahko trdimo, da delo postane umetnost zato, ker poseduje določene značilnosti in lastnosti postavljene vnaprej, ali – nasprotna trditev, večinoma poistovetena z institucionalno teorijo umetnosti – zato, ker so takšne značilnosti kontingentne in so odvisne od cele vrste koincidenč, ki segajo od moči prepričevanja, modnih muh itn.

V prvem primeru norme postavlja zgodovina na način, ki smo ga srečali pri Mukařovskem, ter ob pomoči filozofov – npr. Hegla ali Kanta –, religije, politične ideologije in podobno. Prevrednotenje obstoječih umetniških in estetskih norm je težka naloga. Peter Weibel pravilno ugotavlja: »[Tako] umetnost kot arhitektura sta zelo konzervativni, ker želita ostati znotraj prostora telesne 'Ehrfahrung' (izkušnje), 'Anschauung' (opazovanja) in vidnosti.«²⁷

V drugem primeru je logika simbolnega trga tista, ki postavlja kriterije, na podlagi katerih se vzpostavljajo umetniške norme, se pravi delitev na umetnost in neumetnost. Kot trdi Fredric Jameson v prej omenjenem delu *Postmodernizem, ali kulturna logika poznega kapitalizma*, je postmodernistična umetnost prva kulturna dominantna, ki je nastala v ZDA in je prav tako popolnoma komodificirana. To je temeljito in že vnaprej potrdila institucionalna teorija umetnosti, ki pravilno dokazuje, da ni nikakršnega transcendentnega ali metafizičnega kriterija več, na katerem bi lahko bila utemeljena umetnost. Vendar, ali to pomeni, kot sem vprašal prej, da je oznako umetnosti mogoče pripeti sploh čemurkoli? Možen odgovor bi bil lahko, da je to mogoče do iste mere, kot je mogoče, da vsak predmet ali dejavnost funkcionira kot tržno blago. Do iste mere lahko simbolni trg služi kot shajališče za menjavo simbolnega blaga. Če razumemo simbolno menjavo na osnovi

²⁷ Peter Weibel, »Machine-Experience and Space« (intervju), *Lier en Boog*, št. 14 (1999), str. 161.

blagovne menjave, kmalu naletimo na omejitve takšne vzporednice. Sledeč Baudrillardu – in posebej pod sedanjimi pogoji – bi bilo potemtakem primerneje obratno: razumeti blagovno menjavo kot obliko simbolne menjave. V tem primeru kmalu opazimo, da dejansko potrošimo predvsem simbolne vrednosti blaga, čeprav je seveda praktična uporabna vrednost v mnogih primerih njihova nujna lastnost. Kaj bi zdaj bila uporabna vrednost v primeru dela, ki naj bi ga dojemali kot umetniško delo? Prva in verjetno osnovna uporabna vrednost je tista, ki je potrošena s strani občinstva. *Dru-ga* bi bila na strani ustvarjalca: ekspresija in obenem (razen pri avtorjih kot je bil Kafka) želja po tem, da bi bil razumljen in prepoznan kot umetnik, ker bi si na ta način ustvaril mesto v svetu, ter po tej poti tudi določeno individualno identiteto. Mislim da tu leži odločilno mesto v razpravi o današnjih ločnicah med umetnostjo in neumetnostjo: da je namreč danes teža stvaritve tega, kar je pojmovano kot umetnost, velikokrat premaknjena na stran avtorja (in na dejansko ali navidezno težo, ki jo nosi teorija). Odločilna instanca torej dejansko ni več delo samo, pač pa njegov proizvajalec oz. ustvarjalec: kar šteje, je predvsem dejanje (ali proces) produkcije oz. kreacije in ne proces recepcije. To, kar ostane od preteklosti – in priznanih del – je največkrat njihova *recepcija*, njihov družbeni položaj, ki je zdaj oropan svoje vloge in funkcije za samega umetnika ali umetnico. Delo nima več nikakršne funkcije pri promociji, družbenem položaju in vlogi takšne osebe ter ne ponuja več mesta identifikacije in prepoznanja v družbi, pač pa namesto tega deluje kot *oeuvre*, kot relativno konkretizirana entiteta in dejanskost. V takšnem primeru delo primarno deluje kot umetniško delo. (In iz tega razloga tudi – vsaj po mojih izkušnjah – raje opazujemo konkretno delo brez predhodne vednosti o detajlih, ki se nanašajo na njegovo ustvarjanje: želimo ga dojeti kot objektivno osebno izjavo ali izraz, ne da bi bili intimno domači z njegovimi subjektivnimi potezami, ker le-teh ne želimo razumeti kot nekaj, kar bi nam lahko pomagalo pri doživljanju takšnega dela kot umetniškega dela, pač pa nas namesto tega pri takšnem zaznavanju ovira. Tudi zato, predpostavljam, so ljudje večinoma nenaklonjeni opazovanju njihovih lastnih umetniških del, dokler jih niso sposobni izkusiti kot dela, ki so jim skoraj tuja. V tem smislu se umetniki dejansko ne razlikujejo od ostalih.) V igri je določena intencionalnost, ki je tesno povezana s pojmom subjekta, in ki od nas zahteva, da delo opazujemo z distance, da ga dojemamo brez utilitarnega interesa, ker takšen interes izloči možnost estetskega gledanja. Na tej osnovi so bili pretežno zgrajeni ontološki temelji umetnosti in prav ta ontologija je pogosto predmet ostre kritike. Primer takšne kritike je trditev, ki jo je postavil Peter Weibel: »Vsa ontologija umetnosti predstavlja zadnjo zmago v konzervativnem boju proti delitvi telesa in sporočila ter proti pojavu teorije za ceno

izkustva.«²⁸ Če je cilj teorije v tem, da ovira izkustvo – kar velja za preteklo in konzervativno umetnost – potem je vprašanje, kje povleči ločnico med teorijo in umetnostjo, ker umetnost na ta način postane teorija sama, oz. je vsaj teorija pred umetnostjo ter vzpostavlja umetnost prav z dejanjem teoretiziranja o delu. V takšnem primeru se teža dokazovanja, da je nekaj umetnost, premakne na teorijo, kar pomeni, da mora teorija priskrbeti dokaze za delitev na umetnost in neumetnost. Mislim, da teorija na tem mestu velikokrat razočara, ker ne uspe proizvesti dovolj prepričljivih dokazov.

Ločevanje na umetnost in neumetnost se nenehno spreminja: če je bila v preteklosti utemeljena na religioznih, ideoloških, tehničnih, ontoloških, eksistencialnih, estetičnih argumentih ali na argumentu okusa, je zdaj delitev odvisna od teoretičnih argumentov, kar pomeni, da je teža, ki jo ti argumenti nosijo, teža, ki jo delo dosega znotraj kategorije umetniških del. Brez takšne utemeljitve dela ostajajo neumetnost, in imajo le subjektivni status umetniških del, ker obstajajo kot taka samo v očeh njihovih lastnih proizvajalcev ali ustvarjalcev, medtem ko obstajajo za druge kot nekaj, kar je v najboljšem primeru, »zanimivo«. Če po drugi strani teorija izpolni svoj cilj vzpostavitve teoretične argumentacije za umestitev dela kot umetniškega dela, se zdi, da ne ponuja ničesar zelo drugačnega od tega, kar so umetnostna zgodovina in podobne teoretske aktivnosti počele ves čas: nudi vpogled v delo, ki nam omogoča, da poglobimo, intenziviramo in predvsem prepoznamo njegovo eksistenco, kar nam pomaga razlikovati umetniško delo od vsakdanjega predmeta. Seveda se zgodi, da je v primeru poljubnega predmeta, predstavljenega kot umetniško delo, teoretik tisti, ki zaseda položaj, prej določen umetniku. Nedvomno je v obeh primerih umetniško delo umetniško delo samo, če obstaja kot družbena kategorija. Poleg tega je to zdaj delo, ki ni reprezentacija temveč prezentacija njegovega lastnega jaza, ki dosega status umetnosti – po tukaj navedenih kriterijih – le če transcendirajo svojo golo materialnost.

To kar sem ravnokar trdil, velja za velike skupnosti. V majhnih skupnostih ali umetniških svetovih so kriteriji bolj prilagodljivi, tako da je tudi pojem umetnosti bolj spremenljiv. Vendar, da bi bili zmožni razločevanja med umetnostjo in neumetnostjo – podobno kot pri vseh razlikovanjih, ki jih delamo s pomočjo jezika – moramo imeti predvsem sposobnost razmejitve umetniškega dela od dela oz. predmeta kot takega, ne glede na to, kako je bila takšna intencionalnost vpeljana, to je s pomočjo tradicije, estetskega izkustva ali teoretske argumentacije. Preprosto plasiranje je samo na sebi že pred desetletji izgubilo svojo zmožnost, da bi funkcioniralo kot nosilec ali porok umetniškega statusa.

²⁸ *Ibid.*, str. 162.

Če takšna razlikovanja potrebujemo in naša umetniška presoja temelji na odmiku, o katerem sem prej govoril, je potrebna podobna razločevalna identiteta tudi glede statusa subjekta. Subjekt je tisti, ki ugotavlja, kakšne so lahko infinitezimalne razlike med originalom, ki se nanaša na dejanskost ter kopijo, ki se nanaša na področje umetnosti. Razlika med dejanskostjo, ki je »v vseh pogledih takšna kot njen arhetip« in umetniškim delom, ki to ni, je v tem, da ločnica za vedno ločuje umetnost od neumetnosti. Na ta način nas lahko teoretska argumentacija pomaga prepričati, naj vsakdanji predmet dojemamo kot umetniško delo. Če ga pričnemo dojemati kot takega, je nehal biti vsakdanji objekt, ker je dosegel drugačen status, predstavlja nekaj drugega – npr. fontano, če se vrnemo k najzgodnejšemu primeru.

Če sklenem:

Umetniška presoja, ki zagovarja pojmovanje, da vsa umetniška dela niso enako umetniška, zahteva, da ostane pozicija kartezijanskega subjekta nedotaknjena, kajti le na ta način je mogoče doseči oddaljeni pogled, istoveten z estetsko in umetniško presojo. Torej kljub Heideggerjevi kritiki ne moremo povsem odpraviti kartezijanskega subjekta. Bolje bi bilo, da ga poskušamo upoštevati kot nujen in neizogiben predpogoj naše lastne sodobne eksistence in tako tudi same umetnosti. To je podobno Lacanovi trditvi iz leta 1960: »Kartezijanski subjekt je predpogoj nezavednega.«²⁹ Zato je tudi za obstoj umetnosti veljavna Lacanova parafraza Descartesovega slavnega izreka v »*ubi cogito ibi sum*«. ³⁰

²⁹ Jacques Lacan, »Position de l'inconscient«, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, str. 839.

³⁰ Jacques Lacan, »L'instance de la lettre dans l'inconscient«, *Écrits*, str. 516.

Jožef Muhovič
Umetnost in norma
O logični naravi estetiške normativnosti

I. Uvod s tezo

Osnovno misel moje razprave je v grobih obrisih mogoče predstaviti v obliki naslednje teze: »*Primarna naloga estetike ni formuliranje in predlaganje estetskih norm, ampak konceptualno pripravljanje pogojev, v katerih se take norme lahko razvijejo in praktično uveljavijo*«.

Ob tem skrajno posplošenem izhodišču pa velja takoj opozoriti na najmanj tri stvari. Prvič, da estetika,¹ kolikor je meni znano, tega stališča do sedaj še ni resno reflektirala, čeprav ga je v svoji dolgi zgodovini večkrat prakticirala. Drugič, da ima teza v tej minimalistični dikciji na sebi nekak *eskapistični* predznak, tj. predznak izmikanja pred dejanskimi problemi. In tretjič, da postavlja pred mene nesporno nalogo, da – neglede na omejen prostor – jasno pokažem pogoje, v katerih se razvijajo in uveljavljajo estetske norme, in preciziram svojo predstavo o tem, kako bi estetika v njih lahko opravljala nakazano *katalizatorsko* funkcijo.

Še prej pa nekaj besed o postmodernej aktualnosti problematike vrednotenja in normativnosti v umetnosti.

II. Zakulisje postmoderne potrebe po normativnosti

Razloge, zaradi katerih se ljudje današnjega časa ponovno bolj intenzivno zanimamo za vrednote in vrednotenje v umetnosti (pa tudi na drugih področjih), bom poizkušal nakazati s pomočjo analogije s postmodernim pojavom, ki ga *W. Welsch* opiše s sintagmo »derealizacija realnosti«.²

Derealizacija realnosti je pojav, ki izvira iz velikega vpliva sodobnih množičnih elektronskih medijev na človekov odnos do sveta. Svet, ki prihaja do

¹ Zaradi znane novodobne razširitve razumevanja področja estetskega in estetike, kot discipline, naj na tem mestu opozorim, da znotraj te razprave beseda »estetika« označuje izključno tisti del estetiških raziskovanj, ki se na kakršenkoli način ukvarjajo s problematiko umetnosti, torej samo tisto, kar *W. Welsch* označi z neologizmom »artistika« (cf. Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, London: Sage, 1997, str. 78).

² *Ibid.*, str. 168–190.

nas s posredništvom medijev, je v večih ozirih podvržen globoki preobrazbi. Predvsem ni neposreden, ampak je *posreden*, ni enkrat in stabilen, ampak *ponovljiv*, *mobilen* in *relativen*, še posebej pa to ni svet živih izkušenj, ampak *podoživet* svet. Za vojaka, ki s pritiskom na tipko računalniške miške izstreljuje rušilne rakete, je sovražnik nekaj povsem drugega kot za vojaka, ki se bojuje v boju mož na moža. V stvarnem svetu je dogodek nekaj enkratnega, v medijskem le šop izpodrivajočih se »verzij«. Prometna nesreča, ki smo ji priče, nas pretrese, medijsko poročilo o njej nas utegne celo dolgočasiti...

Posledica takšnih, z medijskim posredovanjem izzvanih doživljajskih reakcij je, da postaja naš odnos do realnosti čedalje bolj podoben odnosu do simulirane realnosti (npr. filmske), se pravi čedalje bolj *derealiziran*. Realnost za nas ni nič več tako neposredna, enkratna, zaresna in obvezujoča kot je bila nekdanj. In to dejstvo še kako vpliva na naše presojanje, vrednotenje in delovanje.

Vendar je to samo ena plat pojava. Medijska derealizacija ima namreč tudi izrazite *feed-back* učinke. Prav zaradi izkustev z mobilnostjo, spremenljivostjo in manipulativnostjo elektronskih medijskih svetov se danes ponovno učimo ceniti trdnost in stabilnost stvarnega sveta. Ob medijski ponovljivosti dogodkov znova odkrivamo vrednost enkratnosti, ob vse bolj sofisticiranih simulacijah hrepenimo po originalu, ob informacijski ažurnosti vedno bolj mislimo na avtentičnost doživetja... Skratka: hkrati z novimi medijskimi izkustvi se čedalje bolj zavedamo tistih lastnosti stvarnega sveta, ki jih z medijskimi tehnologijami ni mogoče niti posnemati niti nadomestiti.³

Logika »bumeranga«, s katero derealizacijski fenomen v središče zanimanja ponovno vleče navidez odslužene in staromodne stvari, pa je natančno tisto, kar omogoča analogije z dogajanjem v moderni in postmodernej umetnosti.

Prva analogija se ponuja kar sama. Podobno kot se je na področju medijske derealizacije pokazalo, da elektronska izkustva ne morejo *preseči* ali *vsrkati* tradicionalnih oblik izkustva, se tudi v postmodernej umetnosti čedalje bolj jasno kaže, da t. i. *novi* mediji ne morejo izpodriniti in nadomestiti *starih*, klasičnih, ki jih to dejstvo s periferije znova priteguje v središče pozornosti. Praksa je pač pokazala, da »tradicionalno« in »elektronsko« izkustvo nista v tekmovalnem razmerju, ampak da sta komplementarni in se dopolnjujeta.⁴

Druga, za to razpravo bolj bistvena analogija pa je v naslednjem. Bolj učinkovito ko je v sodobni umetnosti potekalo »prevrednotenje starih vred-

³ Več o tem cf. *ibid.*, str. 191–202.

⁴ In tu lahko že kar prerokujem: pogojem in oblikam te komplementarnosti bo morala estetika prihodnosti posvetiti več reflektirane pozornosti.

not«, bolj ko se je v njej uveljavljala logika enakopravne *kohabitacije* najrazličnejših stilov in poetik, bolj ko je kultura postajala gigantski zabaviščni park z brezkončnim programom šokantnosti, ekstravagandizmov in trivializmov..., bolj vztrajno je iz te egalitaristične in čedalje bolj varieteske ponudbe umetnostnih del zehal dolgčas. In zeha vedno bolj na glas. Enakopravno nastopanje artefaktov v kulturnem prometu namreč pričinja nujno dolgočasiti, če se med njimi ne moremo orientirati, se pravi, če ne vemo ali ne moremo vedeti, kateri med njimi so za nas resnično pomembni in smiselni in kateri ne. In tako se tudi v tem primeru dogaja, da čas, ki je v imenu egalitarizma umetnostnih pristopov zapostavil vrednotenje, po sami logiki stvari v središče svojega zanimanja s poudarkom vsesava natančno aksiološko problematiko.

Toda, ali je relevantna in zato obligatorična aksiologija umetnosti sploh možna? Je estetika tista, ki je poklicana, da jo vzpostavi? So estetske norme spremenljive ali invariantne? Na čem temeljijo kriteriji vrednotenja in normiranja?

III. Predpostavke normativnosti

V tem delu razprave si bom prizadeval ugotoviti, če obstajajo kakšni temeljni pogoji, ki morajo biti izpolnjeni, da bi vrednotenje in normativnost sploh bili možni. Ker predpostavljam, da so z ozirom na naravo vrednotenja in normiranja takšni pogoji, če obstajajo, nujno povezani z našim družbenim življenjem in logičnim mišljenjem, bom skušal najprej iskati na področju sociologije in potem še na področju logike.

a. *Sociološki aspekt.* Pri novih medijih so vedno soglasno hvalili dejstvo, da odpirajo dostop do izjemne množine informacij. Tako še danes med ljudmi vlada prepričanje, da je informacija osnova naših prizadevanj za rešitev problemov, in da je vedno več informacij natančno to, kar ljudje potrebujemo. Toda, pravi sociolog *Neil Postman*,⁵ naši problemi niso posledica tega, da ne razpolagamo z zadostno količino informacij, ampak posledica tega, da ne vemo dovolj dobro, kaj v tem informacijskem bogastvu je za nas pomembno in smiselno. Pa bi to sploh lahko vedeli? In če, kako?

Odgovor na ti ključni vprašanji nam utegne približati razmeroma preprosto razmislek. Kdaj vem, če grem v pravo smer? Kdaj se lahko orientiram v nekem okolju? Ali: kdaj vem, če je neka stvar zame pomembna? Odgovori so na dlani: (1) če vem, kam hočem priti, (2) če lahko svoj položaj določim

⁵ Cf. *Neil Postman, Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*, London: Methuen, 1992 in isti, *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, New York: Vintage Books, 1993.

v odnosu do nekega referenčnega okvira (zvezde, sonce) in (3) če mi pomaga doseči neki cilj ali zadovoljiti neko potrebo. Podobno je s človekom v družbenem okolju. Človeku stvari in pojavi vrednostno spregovorijo takoj, ko jih (lahko) postavi v referenčni okvir svojih potreb oz. ciljev. Da bi lahko razvili zavest o vrednotah, da bi lahko vrednotili in normirali, potrebujemo ljudje najprej nekaj, kar bi lahko imenoval *globalni ciljni referenčni okvir*. Tak okvir imenuje *Postman* »pripoved«⁶ in pod tem izrazom razume zgodbo o zgodovini človeštva, ki kvalificira preteklost, utemeljuje sedanost in daje orientacijo prihodnosti. Gre torej za »zgodbo«, katere principi neki kulturi pomagajo, da organizira svoje institucije, razvija ideale in daje njenim prizadevanjem avtoriteto. Najpomembnejše »pripovedi« te vrste so v preteklosti izšle iz religij (Biblija, Bhagavadgita, Koran), čeprav obstajajo zanje tudi drugi viri, npr. mitologija, politika, filozofija. Mnogi zgodovinarji so prepričani, da brez pripovedi o »transcendentalnem izvoru« ne more uspevati nobena kultura, ker ljudem, ki jo gradijo, brez tega transcendentalnega okvira ni mogoče identificirati in vrednotiti informacij, pa tudi ne iskati tistih, ki jim za doseg cilja še manjkajo.

Seveda ni rečeno, da že sam obstoj take zgodbe zagotavlja trdnost in moč neke kulture. Obstajajo namreč, opozarja *Postman*, tudi razdiralne zgodbe, kot dokazujeta oba totalitarizma tega stoletja, nacizem in komunizem. A tudi ti dve razdiralni zgodbi utrjujeta prepričanje, da so kulture usodno odvisne od transcendirajočih pripovedi in da jih najdejo za vsako ceno, tudi če vodijo v katastrofo. Alternativa bi namreč bilo življenje brez cilja, torej smisla.

Dodati pa velja še dvoje. Prvič, da življenje, kot pravi *Postman*, najbolj bogati tista pripoved, ki je pravična do kompleksnosti in večpomenskosti zgodovine, ki odpira kar največje področje človekove kreativnosti in s konsistentnostjo ter eleganco svoje oblike (!) apelira na najboljše plati človeškega bistva. In drugič, da informacijski tok današnjega časa ni taka »pripoved«, ampak le kamuflaža za dejtvo, da naš čas take pripovedi nima.

b. *Logični aspekt*. V neposredni zvezi s temo te razprave je logična distinkcija med empirično-deskriptivnimi in normativnimi pojmi.

Empirično-deskriptivni pojmi imajo, kot pove že njihovo ime, to nalogo, da skušajo zbrati in povzeti v sebi čim več predikatov, ki so za pojav, ki ga reprezentirajo, bistveni. Metodološki temelj teh pojmov je torej indukcija. Njihova vsebina in raba sta podvrženi konstantni izkustveni kontroli, njihova splošna veljavnost pa je pogojna. Empirično-deskriptivni pojmi so navezani na »stanje stvari« in se mu skušajo čim bolj adekvatno približati.

Povsem nasproten odnos do stvarnega stanja pa imajo *normativni poj*

⁶ Drugi avtorji v tej zvezi uporabljajo tudi drugačne opise, kakršni so npr. »etično-religiozni substrat«, »kvazireligiozni sistem« (A. Smith), »civilna religija« ipd.

mi. Ti se »stanju stvari« ne prilagajajo, ampak skušajo doseči, da se »stanje stvari« prilagodi v njih konceptualiziranim parametrom, tj. nekemu vnaprej predvidenemu in željenemu (*idealnemu*) stanju. Operacionalni temelj normativnih pojmov je torej *dedukcija*. Normativni pojmi nas ne seznanjajo z lastnostmi in zakonitostmi »stanja stvari«, ampak prikazujejo nekatera stanja in dejanja kot nujna in obvezna, druga pa kot brezpogojno neustrezna in celo prepovedana.

Seveda se ob tem takoj postavi vprašanje: Od kod normativnim pojmom pooblastilo, da od stvarnega stanja zahtevajo, da se ravna po njihovih standardih? Najkrajši odgovor bi bil tale: če tudi sami izpolnjujejo nek pogoj. Namreč ta, da v njih konceptualizirane vsebine ne izvirajo iz take ali drugačne samovolje, da niso kontingentne, ampak za pojave, ki naj jih regulirajo, bistvene in nujne. Za verjetje v to pa morajo obstajati logično prepričljivi razlogi. Če uporabim terminologijo M. Weitza o »odprtih« in »zaprtih« pojmi, lahko rečem, da morajo biti normativni pojmi zaprti pojmi. In to v strogem pomenu te besede.

»Pojem je odprt«, pravi Weitz, »če je pogoje njegove uporabe mogoče izboljšati in popraviti; tj. če si lahko zamislimo ali pa dejansko naletimo na situacijo oziroma primer, ki bi od nas zahtevala bodisi razširitev pojmovnega obsega, bodisi zaprtje obstoječega pojma in invencijo novega, ki bi lahko pokrival novi primer z novimi lastnostmi. Če lahko ugotovimo nujne in zadostne pogoje za uporabo nekega pojma, je pojem zaprt.«⁷

Temeljna razlika med odprtim in zaprtim pojmom se torej kaže v odsotnosti oziroma prisotnosti nujnih in zadostnih kriterijev za definicijo in uporabo pojma.⁸ Pojem je odprt, če vsebuje nujne, ne pa tudi zadostne kriterije za svojo definicijo in uporabo, zaprt pa, če poleg nujnih vsebuje tudi zadostne kriterije.⁹ V tem oziru lahko rečem, da so empirično-deskriptivni pojmi *odprti* že po svoji naravi, saj konceptualizirajo živa, spreminjajoča in razvijajoča se dogajanja in je zato že načelno nemogoče, da bi vsebovali *vse* nujne in zadostne kriterije za svojo definicijo in uporabo. Primer: vsebina pojma »atom« danes ni ista kot je bila pred dvajsetimi leti in čez dvajset let spet ne bo enaka kot je danes. To spada k naravi stvari, ki se dogajajo v času. Nasprotno pa bi normativni pojmi že po definiciji morali biti *zaprti*. Da bi lahko utemeljeno regulirali stvarnost, na katero se nanašajo, morajo vsebovati končno množico nujnih in zadostnih kriterijev za svojo definicijo in rabo.

⁷ Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, v: M. Weitz (ur.), *Problems in Aesthetics. An Introductory Book of Readings*, New York: The Macmillan Co., ⁵1964, str. 151.

⁸ Cf. Morris Weitz, *The Opening Mind. A Philosophical Study of humanistic Concepts*, Chicago-London: The University of Chicago Press, 1977, str. 34.

⁹ *Ibidem*, str. 141.

Ta končna množica nujnih in zadostnih kriterijev pa mora spet izhajati iz poznavanja končne množice nujnih in zadostnih lastnosti fenomena, ki ga regulirajo. Weitz je prepričan, da je to mogoče samo v matematiki in logiki, kjer so pojmi konstruirani in popolnoma definirani.¹⁰ Jaz pa mislim, da je mogoče to omejitev nekoliko razširiti in reči: pojem je normativen v strogem pomenu besede takrat, ko so njegove vsebine pridobljene bodisi s *popolno indukcijo* bodisi s *popolno formalizacijo*.¹¹

Ta razdelek lahko sklenem z ugotovitvijo, da obstajata najmanj dva nujna temeljna pogoja vrednotenja in normiranja. Prvi tak pogoj, ki zadeva elementarne okoliščine vrednotenja, je obstoj *ciljnega referenčnega okvira*, ki ga na ravni globalnih družbenih dogajanj lahko opišemo kot »pripoved o transcendentalnem izvoru« (Postman). Drugi pogoj, ki zadeva normiranje v strogem pomenu besede, pa je možnost oblikovanja zaprtih pojmov. »Trda« normativnost je možna samo na tistih področjih in v tistih primerih, ki dovoljujejo oblikovanje zaprtih pojmov, tj. ki dopuščajo bodisi popolno indukcijo bodisi popolno formalizacijo.

IV. O logični naravi estetiške normativnosti oziroma o tem, zakaj so spodletele normativistične estetike

Če gledamo s tega stališča, potem se vprašanje normativnosti v estetiki takoj pretvori v vprašanje, ali estetski fenomeni dovoljujejo oblikovanje zaprtih pojmov. Ali drugače: Se estetika bistvu pojavov, ki jih proučuje, lahko zadovoljivo približa s popolno indukcijo ali popolno formalizacijo? Odgovor je na prvi pogled paradoksen: *da in ne*.

Nemogoče je zanikati, da estetika kot filozofska disciplina lahko oblikuje zaprte pojme. In sicer s *posredno* popolno indukcijo, ki jo filozofskemu mišljenju omogoča dejstvo, da se ukvarja s skrajno splošnimi in abstraktnimi vidiki pojavov. Iz logike vemo, da se z večanjem pojmovnega obsega zmanjšuje vsebina pojma. Pri zelo širokih in zelo abstraktnih pojmih se zato

¹⁰ Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, str. 151.

¹¹ Se pravi takrat, ko so njihove vsebine pridobljene bodisi s študijem vseh konkretnih primerov, na katere je pojem dovoljeno aplicirati, bodisi z *logično evidenco* popolne posplošitve, ki jo omogoča ukvarjanje s skrajno abstraktnimi aspekti fenomenov, ali pa z dogovorjeno enoznačno definicijo, kakor se to dogaja v strogo formaliziranih disciplinah. Posebnost teh načinov pridobivanja pojmovnih vsebin je namreč v tem, da so z njimi pridobljene vsebine zanesljivo v neposredni, bistveni in zato nujni zvezi z *vsemi* (!) situacijami, v katerih so pojmi lahko uporabljani. Več o tem cf. razdelek IV.

njihova vsebina tako »razredči«, da nam je z *logično evidenco* mogoče relativno hitro in povsem zanesljivo ugotoviti, v čem je bistvo te vsebine in na katere lastnosti bomo nujno naleteli pri vseh pojavih, ki spadajo v obseg njej pripadajočega pojma. Primer: filozofu ni potrebno proučiti vseh dejanskih pojavov in čakati na proučitev vseh potencialnih, da bi ugotovil, kakó lastnost, da pojav ne more hkrati in v istem oziru biti in ne biti, ni lastnost enega samega pojava, ampak lastnost vseh pojavov sploh; ker si je na pojavu za proučitev izbral tako splošni vidik, kot je njegova eksistenca in popolnoma abstrahiral vse druge vsebine, ki jih pojav ima, je lahko, ne da bi mu bilo potrebno opazovati mnogo pojavov, takoj uvidel, kaj je s stališča eksistence nujna, invariantna lastnost vseh pojavov, kaj pa le lastnost konkretnega pojava, ki je vzpodbudil njegov razmislek. Na podoben način so bile razvite tudi estetiške kategorije, kot so lepota, harmonija, disharmonija, sorazmerje, vzvišenost ipd.

Manj in manj splošno razširjenih konceptualizacij v tem smislu je v estetiki dala metoda *popolne formalizacije* (cf. numerične, informacijske, algoritmične estetike). Teh konceptualizacij je manj in so manj razširjene iz dveh razlogov. Prvič zato, ker so po logiki stvari formalistične, to pa mnogim estetikom, ki se najraje oprijemljejo tistega, kar sami imenujejo »duhovna razsežnost« umetnosti, ni ravno blizu. Drugič pa tudi zato, ker se je pri poizkusih formalizacije umetnostnih fenomenov bistveno bolj odkrito in radikalno kot pri poizkusih njihove interpretacije pokazalo, da je mogoče strogo konceptualizirati samo posamične aspekte, ne pa tudi celovite kompleksnosti konkretnih umetniških fenomenov.

Lahko torej sklenem: kadar imamo v estetiki opraviti s posamičnimi, splošnimi in strogo lokaliziranimi lastnostmi estetskih fenomenov, nam pri njihovem proučevanju zelo pomagata tako popolna indukcija kot popolna formalizacija. Rezultat te pomoči so zaprti pojmi, kakršni so formalne in vsebinske estetiške kategorije. Te imajo na področju estetskega splošno in nujno veljavnost. So normativne na podoben način kot npr. temeljni principi logičnega mišljenja.

Kaj pa takrat, ko nimamo opraviti s posamičnimi, splošnimi in dobro lokaliziranimi aspekti estetskih fenomenov, ampak s temi fenomeni v njihovi celoviti in kompleksni življenjski neposrednosti? Če se od fragmenta usmerjamo k celoti in od kategorialne splošnosti k naraščajoči konkretnosti, nas do spoznanja, kaj je na pojavih bistvenega, nujnega in zato splošno veljavnega, kaj pa zgolj slučajnega in začasnega ne more voditi niti popolna indukcija niti popolna formalizacija, ampak, kot nas uči izkušnja, samo »študij primerov« in eksperiment.

Ko bi vedel, kaj je »nujna in zadostna« vsebina pojma »umetniško delo«, in bi jo do podrobnosti poznal, bi lahko zanesljivo vnaprej napovedal, na

kakšne značilnosti bomo neogibno naleteli pri vsakem konkretnem umetniškem delu in kako jih bomo prepoznali. Ravno tega pa v celoti in z gotovostjo ne vem, saj so mi vsebino pojma »umetniško delo« napolnile indukcije, tj. v najboljšem primeru študij vseh že nastalih primerov. Ne vem pa, kaj lahko prinesejo bodoči primeri. To ostaja *odprto*. Indukcija je nepopolna. S tem pa ostaja odprt in nepopoln tudi moj pojem. S stališča normativnosti to pomeni, da vsebina tako nastalega pojma ne more biti absolutna, »trda« norma, saj ne pokriva vseh možnih primerov (prihodnost), čeprav je lahko relativna, »mehka« norma, kadar in ko dobro pokriva vse proučene primere (preteklost). Ali drugače: ne pove nam, kakšne lastnosti bi neko konkretno delo *nujno moralo* imeti, da bi lahko bilo nedvoumno označeno za »umetniško«, pove pa nam, kaj je bilo karakteristično za dela, ki smo jih doslej označevali za »umetniška«. Zato Jan Mukařowský¹² popolnoma korektno ugotavlja, da je to, kar se nam običajno predstavlja kot *estetska norma* večinomoma normirana (!) umetniška produkcija preteklega obdobja, pretekle umetniške smeri ali sloga, ki je že prešel svoj zenit. Umetnost, t.i. »živa« umetnost pa zaradi hotenja po odkrivanju novega, po izvirnosti in drugačnih pogledih na stvari nenehno krši to staro »normo« normalnosti, kar jo v očeh sodobnikov pogosto dela agresivno, brutalno, barbarsko. Umetniško delo je vedno, pravi Mukařowský, neadekvatna aplikacija estetske norme, in to zato, ker krši dosedanje stanje, in to namerno. Dodati bi bilo mogoče še, da tudi povsem legitimno, saj tako nastala estetska norma ni absolutna, ampak le relativna, zaradi česar je njeno spoštovanje stvar svobodne odločitve.

Rečeno nas opozarja na neko sicer trivialno, a za estetiko pomembno stvar. Na dejstvo namreč, da so pojavi, kot so *umetnost*, *umetniško delo*, *lepota* ipd. s svojimi lastnostmi in kompleksnostjo vred fenomen i v prostoru in času, torej empirični, dinamični, predvsem pa še vedno živi, nastajajoči fenomeni. Posledica tega je, da zaradi njihove fenomenološke odprtosti ni mogoče najti nujnih in zadostnih kriterijev, ki bi omogočali te pojave enkrat za vselej definirati. Tako »trda« normativnost v zvezi z njimi ni samo težavna, ampak logično nemogoča, kot piše M. Weitz.¹³ Ker je temu tako, je pametno, da se estetika te svoje logične omejitve in »mehkosti« svojih norm dobro zaveda.

¹² Cf. Jan Mukařowský, *Estetske razprave*, Ljubljana, Slovenska matica 1978, str. 58-135.

¹³ Cf. Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, str. 146.

V. Estetiška normativnost in umetniška praksa

Še posebej v neposrednem kontaktu z umetniško prakso.

Eden temeljnih motivov modernih estetik, ki se ukvarjajo z umetnostjo, je ta, da bi bile umetnosti koristne, se pravi, da bi umetnosti v procesu njene ustvarjalne avtorefleksije in artikulacije nudile praktično pomoč. To bi naj bil celo kriterij njihove modernosti, pravi estetik W. Welsch.¹⁴

Na tem občutljivem mestu pa estetike nujno naletijo na težave, saj te izvirajo iz, če si lahko dovolim to filozofsko dikcijo, same »ontološke difference« obeh področij.

Prva težava je že kar v tem, da lahko estetika proučuje umetnost šele, ko je ta artikulirana. Ker umetnost vedno znova ustvarja samo sebe na tak način, da se sama definira in s tem izčrpa svoje ustvarjalne možnosti, dobi estetika priložnost, da jo proučuje, šele *post festum*. V prisposodbi: umetnost mora (v ustvarjalnem oziru) umreti, da jo estetika lahko secira (analizira). Primarna pozicija estetika v odnosu do umetnosti je pozicija uporabnika, ne ustvarjalca. Proizvajalec in uporabnik pa sta, piše v svojem znamenitem delu *Cours de la poétique* P. Valéry, dva bistveno ločena sistema. Izdelek je za prvega zaključek, za drugega pa začetek razvoja. Lahko raziskujemo samo odnos proizvoda do njegovega proizvajalca, ali pa odnos proizvoda do tistega, na katerega vpliva, ko je enkrat narejen. Akcija prvega in reakcija drugega se ne moreta nikoli srečati. Ideji, ki ju imata oba o istem umetniškem delu, nista kompatibilni.¹⁵ Lahko da je ta Valéryjeva sodba o absolutni diferenci preostra, kljub temu pa menim, da je treba upoštevati razliko med odnosom umetnika in estetika do umetnine. Estetik je – neglede na njegov odnos do umetnosti – uporabnik umetniškega dela, čeprav poseben, na aposteriornost svoje pozicije in na svoje filozofske korenine obsojeni uporabnik.

Estetik je po eni strani vedno prepozen, da bi ustvarjajočim umetnikom povedal, kaj naj iščejo in ustvarijo, ker takrat, ko estetiki to z raziskovanjem zvedo, njihovo spoznanje za ustvarjalca ni več pomembno. (Tisti trenutek, ko bi se umetnost v tem oziru odpovedala svoji hoji spredaj, bi ne bila več umetnost, ampak bi se vrnila nazaj med obrti.)

Kot filozof išče estetik filozofsko bit umetnosti, zato le s težavo hkrati estetsko uživa v umetnini. Njegovo zanimanje velja filozofskim aspektom umetnine (ne pa njenim imanentnim umetniškim aspektom), čeprav se smisel umetnine v njih ne izčrpa. Jez med estetikom in umetnino predstavlja njegov »infrastrukturni« filozofski sistem.

¹⁴ Cf. Welsch, *Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst*, v: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd XXVIII/2 (1983), str. 276.

¹⁵ Cit. po B. Ghiselin, *The Creative Process*, London: Mentor Book, 1961, str. 96.

V tem pa je hkrati že tudi druga velika težava, ki preprečuje, da bi bila estetika za umetnost *koristna* v neposredno ustvarjalnem smislu. Nobena estetika kot filozofsko *formatirana* teorija namreč do umetnosti ni nevtralna. V njej favorizira določene vsebine, oblike, funkcije, problematike itd. – in sicer tiste, ki izvirajo iz kategorij in aksiomov njenega filozofskega *backgrounda*. Osnovno metodo estetikov v odnosu do umetnosti bi lahko pri tem shematično takole opisal: najprej v odvisnosti od kategorij in aksiomov svoje filozofske infrastrukture identificirajo in zakoličijo področje umetnosti, ki ga te kategorije in aksiomi lahko zajamejo, ga opredelijo za umetnost in znotraj tako omejenega področja potem dokazujejo in »dokažejo«, da je to tista »prava« umetnost. Sicer pa v svojem delu tudi umetniki uporabljajo isto metodo, ko zakoličijo tisti del stvarnosti, ki ga s svojimi izraznimi sredstvi in načini lahko zajamejo, in ga oblikujejo kot svojo (umetniško) realnost. Jasno pa je, da pri takšnem početju vedno precej stvarnosti ostane zunaj in navadno si naslednje generacije umetnikov ravno na tem »izostanku« najdejo svoja še neobdelana polja. Narava oz. stvarnost je tako obsežno področje, da ga v celoti ne more izčrpati nobena umetnost, ravno tako pa tudi nobena estetika umetnosti ne more zaobjeti v vseh njenih razsežnostih.

Po eni strani je torej treba priznati, da sta umetnost in estetika kljub »usodni privlačnosti«, ki ju veže, vendarle dve zelo različni duhovni drži, vsaka s svojim kategorialnim aparatom in načinom mišljenja. Pojmi in kategorije, ki si jih občasno posojata, navadno spremenijo svoj značaj, brž ko so uvrščeni v določen sistem umetniškega oz. filozofskega mišljenja. Po drugi strani pa je nič manj res tudi to, da je mogoče brez pretiravanja predpostaviti, da estetika v odnosu do umetnosti še zdaleč ni izkoristila vseh svojih refleksivnih potencialov, in da ima vsa velika umetnost tudi *filozofične* dimenzije.¹⁶

Če iz dosedanje razprave potegnem nekaj najbolj splošnih zaključkov, lahko ugotovim, da naleti estetika na težave vsakokrat, ko je *neposredno* soočena s celovito in kompleksno umetnostno realnostjo, ko skuša *neposredno* normirati umetnostno prihodnost, in ko si prizadeva biti umetnosti *neposredno* koristna. V tem pa je več kot dovolj razlogov za premislek, če je neposredno (!) vpletanje estetike v umetniško prakso za obe vedno tudi najbolj optimalno in plodno.

¹⁶ Več o teh problemih cf. Jožef Muhovič, *Umetnost »estetika« filozofija*, v. *Anthropos XXXI/1–3* (1999), str. 151–166 in isti, *Art »Aesthetics« Philosophy. A Topological Sketch of the Interactive Space*, v: A. Erjavec, M. Bergamo, L. Kreft (ur.), *Aesthetics as Philosophy. Proceedings of the XIVth International Kongress of Aesthetics II*, *Filozofski vestnik 2* (1999) – Supplement, str. 247–258.

VI. Kultura kot autopoiesis

Vsi, ki se teoretično kakor koli ukvarjamo s pojavi, kot so umetnost, umetniško delo, lepota ipd., redno naletimo na neko težavo: dejansko ne vemo, kaj pomenijo izrazi »umetnost«, »umetniško delo«, »lepota« ipd. vsem, ker jih vsakdo razume po svoje. Nobena od definicij, ki so se pojavile v zgodovini, danes ni več uporabna, ali pa je le delno uporabna. Razlog za to tiči v tem, da so skoraj vse, ker pač po logiki stvari niso mogle doseči statusa zaprtega pojma, bile *umetno zaprte*, in so zato zajele samo določeno pojmovanje ali samo določene aspekte omenjenih pojavov.

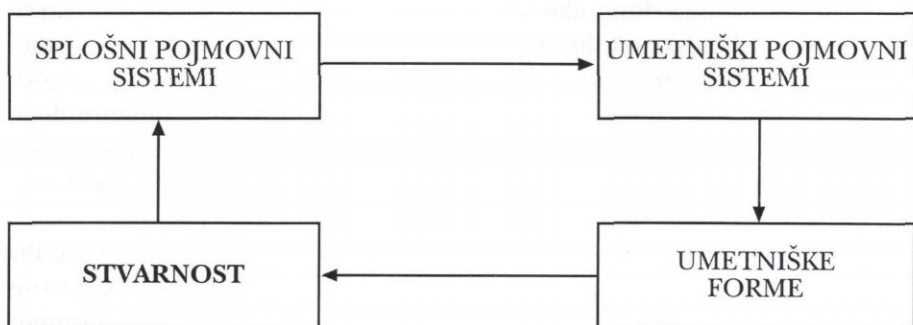
Vzrok za tako stanje je dejstvo, da pojavi, o katerih teče beseda, niso dokončna historična dejstva, ampak dinamična aktualna dogajanja, ki še vedno nastajajo. To pa pomeni, da nujno nastajajo v okoliščinah, ki se v mnogih ozirih spreminjajo. Nazoren dokaz za to so spremembam podvrženi ciljni referenčni okviri oziroma »zgodbe o transcendentnem izvoru«, katerih funkcijo in notranjo dinamiko sem zgoraj predstavil z *N. Postmanom*. Ko se spremenijo življenjske okoliščine, se spremenijo pojmovanja, ko se spremenijo pojmovanja, se morajo spremeniti »zgodbe«, ko se spremenijo »zgodbe«, se spremenijo cilji, ko se spremenijo cilji, se morajo spremeniti dejanja, ko se spremenijo dejanja, se morajo spremeniti oblike, ko se spremenijo oblike, se spremenijo življenjske okoliščine, ko se spremenijo življenjske okoliščine, se spremenijo pojmovanja itn.

Ta serija sprememb s svojo cirkularno zgradbo pokaže dve stvari. Prvič, kako dinamično je okolje, v katerem se dogajajo družbene in kulturne spremembe. In drugič, kako notranje soodvisno je v svojem permanentnem vzročno-posledičnem kontrapunktu, v katerem je brez težav mogoče opaziti tako ponavljanje nekaterih elementov kot ponavljanje nekaterih odnosov med njimi. Ti dve opazki skupaj ponujata naslednjo sugestijo: če zaradi njihove »nedokončnosti« ne moremo natančno in enkrat za vselej definirati vsebine pojavov umetnost, umetniško delo in lepota, pa lahko – izhajajoč iz cirkularne logike opisanih razmerij – morda orišemo splošno strukturo pogojev, v katerih ti soodvisni kulturni fenomeni nastajajo, se spreminjajo in razvijajo.

Naj poizkusim. Osnovo tvorijo: (a) obstoječa (naravna in družbena) stvarnost, (b) spoznanja te stvarnosti, vsebovana v pojmovnih sistemih (religije, filozofije, znanosti in umetnosti), (c) umetniška izrazna sredstva (formalna in konceptualna), s katerimi ta spoznanja prevedemo v umetniške forme in (d) umetniške forme kot simbolični načini artikuliranja in izražanja spoznanj o naravni in družbeni stvarnosti. Razvidno je, da stabilnost celote zahteva skladnost med komponentami, medtem ko ima neskladnost med nji-

mi za posledico potrebo po postopni ali nenadni reorganizaciji celote. Kar umetniška dela s svojim ustrojem na svojem posebnem področju uspejo artikulirati skladnost opisanih razmerij, govorimo o lepoti in jih imenujemo lepa oziroma umetniška. Še posebej takrat, ko dela umetnosti to skladnost dosežejo na nivoju, ki ga imenujemo arhetipični in na način (!), ki ga historično nujne spremembe vsebin na opisanih nivojih ne morejo razvrednotiti. Se pravi na način, ki s svojo konsistentnostjo »zbuja občutek, da je na svetu vendarle nekaj pravega, kar vedno velja, kar se ravna po svojih zakonih, čemur lahko zaupamo in kar nas nikoli ne izda«, kakor take vrste skladnost ob razlagi prvega stavka Beethovnovе 5. simfonije opiše *L. Bernstein*.¹⁷

Če omrežje interakcij med komponentami, ki tvorijo infrastrukturo sprememb v kulturi in umetnosti,¹⁸ predstavim s prostorskim modelom, dobim naslednjo matrico:



Prostorska logika te matrice je kljub skrajni grafični okrajšavi zgovorna.

(1) Najprej je iz nje razvidna samoregulativna, »avtopoetska« oz. »avtoreferencialna« organizacija celote, če si izposodim ta dva iz moderne biologije in sociologije izvirajoča izraza (*H. Maturana, N. Luhmann*). To pomeni, da so v stvarnosti, ki jo shema reprezentira, komponente povezane na način cirkularne soodvisnosti v samoprocirajoči sistem. Spremembe na enem nivoju prej ali slej privedejo do sprememb tudi na vseh drugih, skozi tako nastale spremembe pa sistem gradi samega sebe (ko so realizirane, postanejo umetniške forme del stvarnosti). Sistem, s katerim imamo opraviti, je avtopoetičen še posebej zato, ker je razvidno sistem produkcije smisla. Pro-

¹⁷ Cf. Leonard Bernstein, *Beethoven Symphony No. 5* & talks about »How the Great Symphony was Written«, Sony (The Royal Edition), CD, 1992.

¹⁸ S primerno prikrojitvijo perspektive pa tudi na vseh drugih področjih družbenega življenja.

dukcija smisla pa je, kot pravi sociolog Niklas Luhmann, »autopoiesis *par excellence*«. ¹⁹

(2) Nadalje je iz strukture prostorskega modela razvidno, zakaj ni mogoče enkrat za vselej in dokončno definirati pojmov lepote, umetnosti ipd. Mogoče je govoriti o njihovi strukturi, ni pa jih mogoče ne vsebinsko ne oblikovno fiksirati, ker se sestavni deli strukture spreminjajo s časom in v skladu z razvojem človeka in njegove družbe.

(3) Shema tudi pokaže, da je sistem, ki ga oblikujejo komponente, tak, da je po eni strani bistveno odvisen od dobro urejenega prometa med čutno nazornostjo in pojmovno abstraktnostjo, po drugi strani pa tak, da se lahko in se mora odzivati na spremembe, ki nastajajo bodisi v njegovi zunanosti (naravna in družbena stvarnost) bodisi v njegovi notranosti (človekova miselna in produktivna praksa). Neodzivanje sistema na spremembe ali neustrezno odzivanje nanje povzroča destabilizacijo sistema, ker blokira njegov informacijski pretok in s tem njegovo aktualnost. Primer: umetniško nepričljivost del socialističnega realizma razloži dejstvo, da so po eni strani recidiv meščanskega realizma 19. stoletja (neodzivanje na spremembe), po drugi pa artikulacija zlaganih (heroičnih) predstav o tedanji družbeni stvarnosti (neustrezno odzivanje na spremembe). Iz tega izhaja, da v avtopoetičnem okolju človeške kulture vsako umetno zadrževanje ali fiksiranje vsebin in form artikulacije smisla vodi v neživljenjskost in kulturno okostenelost.

(4) Edino, kar shema zaradi svoje ploskovitosti ne more dovolj prepričljivo pokazati, je dejstvo, da *autopoiesis* človeške kulture ni neko plosko ciklično perpetuiranje enakega, ampak ima obliko razvojne vijačnice, pri čemer ta vijačnica ni usmerjena navzgor (od slabšega k boljšemu) ampak navznoter, v globino (od pozunanjenosti k interiorizaciji). To pomeni, da razlike med kulturami, lepotami in umetnostmi različnih dob niso merljive v enotah »naprednosti«, ampak v enotah *vsebinske in formalne koncentracije*. Dve kulturi, dve umetnosti, dve umetniški deli se lahko v vsebinskem in formalnem oziru razlikujeta skorajda v vsem, pa sta si vendarle blizu, če uspeta v svojem ustroju artikulirati enako ali podobno stopnjo duhovne koncentracije. V tem tiči tudi razlog, da se lahko kljub dejstvu, da so okoliščine, ki so neko umetniško delo proizvedle, že zdavnaj minile, s tem delom še vedno doživljajsko identificiramo, se ob njem bogatimo in v njem uživamo. ²⁰ Kdor

¹⁹ Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984, str. 101.

²⁰ V tem vidim osnovo za relevanten odgovor na provokativno Marxovo vprašanje iz Pariških rokopisov (1844), v katerem sprašuje, zakaj nas grški epi, čeprav so družbeno-historične okoliščine, v katerih so nastali, že zdavnaj minile, danes sploh še zanimajo in so nam celo v estetski užitek. Gre za vprašanje, ki je ostalo neodgovorjeno, je pa – po logiki zarečenega – jasneje, kot bi si avtor želel, pokazalo na nevrvalgične točke v Marxovi filozofiji.

bi hotel priti na sled t.i. *perennialnim* momentom umetnosti, bi se po mojem mnenju nujno moral soočiti s parametri te vsebinsko–formalne koncentracije.

VII. Normirati ali kibernetizirati? – to je zdaj vprašanje

Oseбно menim, da ni nič narobe, če se estetika ob upoštevanju zgoraj nakazanih logičnih omejitev ukvarja z vrednotenjem umetniških del neposredno, se pravi tako, da bodisi raziskuje v umetniški produkciji aktualno eksistirajoče norme bodisi artikulira »mehke« normative za umetnostno prihodnost. Oboje je počela tudi že doslej.

Vendar pa sem z ozirom na avtopoetično naravo, ustroj in lastnosti človeške kulture prepričan, da bi glede na potenciale, ki jih nosi v sebi, estetika človeško kulturo in umetnost lahko kibernetizirala tudi na manj ekstenziven način. Paradoks je, da prav s tem, ko bi se odrekla neposrednemu vpletanju vanju. Razlogov za tako, na prvi pogled morda nenavadno stališče je več. Na tem mestu bom navedel le dva, ker se mi z ozirom na to, da izhajata iz same narave estetike, zdita najbolj razvidna, prepričljiva in operativna.

(1) Ko sem zgoraj opisoval predpostavke normativnosti, se je pokazalo, da ne produkcija vrednot (umetnost) ne vrednotenje (estetika) ne moreta potekati brez nekega trdnega ciljnega referenčnega okvira, ki daje človekovim prizadevanjem smisel in njegovemu odnosu do stvari kompas. Trdnost ciljnega referenčnega okvira, s katerim razpolaga današnji čas, je majhna. Dokaz za to je nenazadnje današnji kolokvij²¹ (cf. razdelek II in III). Ker je temu tako, pa je bistveno oteženo tudi delo umetnosti kot dejavnosti produciranja kulturnih vrednot. V tej situaciji je po mojem mnenju estetika naravnost nepogrešljiva. Vendar ne v tem smislu, da bi umetnosti tak referenčni okvir normativno predpisovala. Njena nepogrešljivost leži pri tem v dejstvu, da bi kot filozofska disciplina, ki ji je imanenten kritični in samorefleksivni elan,²² s svojimi refleksijami in konceptualizacijami lahko – kot neke vrste *majeutični ferment*,²³ če uporabim kompilacijo dveh *Welschevih* izra-

²¹ Razprava je bila napisana za mednarodni kolokvij »Nova normativnost v estetiki«, ki se je v organizaciji Slovenskega društva za estetiko odvijal v Ljubljani od 9. do 11. septembra 1999.

²² Cf. Aleš Erjavec, *Estetika in filozofije*, v: Filozofski vestnik XIX/3 (1998), str. 30.

²³ Sintagma je sinteza dveh izrazov, ki jih v zvezi z nalogami moderne artistike uporablja W. Welsch (*Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst. Überlegungen zur Funktion des Philosophen an Kunsthochschulen*, in: Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Bd XXVIII/2 /1983/, str. 278 in 279).

zov – bistveno pospešila izgradnjo postmodernemu času prilagojenega in stabilnega ciljnega referenčnega okvira. To bi umetnost osvobodilo...

(2) Drugi način, na katerega bi estetika po sami logiki stvari lahko kibernizirala avtopoetično okolje človeške kulture, ne da bi ga neposredno regulirala in normirala, pa ima svojo podlago v naslednjem dvojnem dejstvu. Ker je temeljna predpostavka avtopoetičnega okolja kulture in umetnosti dobro urejen promet med čutno nazornostjo in pojmovno abstraktnostjo (glej usmerjenost puščic v shemi), in ker je estetika veda, ki skuša konceptualizirati čutnost, je kar najbolj naravno, da v okolju kulture in umetnosti odigra – in mora odigrati – nič več in nič manj kot vlogo mediatorja in katalizatorja avtopoetičnih procesov. Pospješevati promet med stvarnostjo, pojmovnimi spoznanji, umetniškimi izraznimi sredstvi in umetniškimi formami – mar ni to nerimerno bolj učinkovito od vsake še tako dodelane normativnosti? Predvsem pa veliko bolj naravno. In lepše...

Začeto analizo bi vsekakor bilo mogoče – pa tudi potrebno – nadaljevati. Še posebej v smeri precizacije in operacionalizacije. Vendar pa hkrati mislim, da že taka, kot je, dovolj jasno prikaže temeljno logično matrico obravnavane problematike. Najprej potrdi začetno intuicijo, po kateri temeljna naloga estetike ni toliko formuliranje in predlaganje estetskih norm, kot pripravljanje pogojev, da se te v kulturnem okolju lahko razvijejo in uveljavijo (*quod erat demonstrandum*). Nato pokaže, kako je taka majevtična oz. katalizatorska funkcija estetike logično utemeljena v njeni naravi. Za konec pa v skicozni obliki opozori še na naloge, ki bi se postavile pred estetiko, če bi z analizo nakazane perspektive vzela zares in za svoje.

Uporabljena literatura

- Butina, Milan, *O odnosu (likovna) umetnost – estetika*, v: M. Butina, *O slikarstvu. Likovnoteoretični spisi*, Ljubljana: Debora, 1997, str. 89–98.
- Dziemidok, Bohdan, *Spor o normativnih temeljih estetike*, v: *Filozofski vestnik XIV/1 (1995)*, str. 81–87.
- Erjavec, Aleš, *Estetika in filozofije*, v: *Filozofski vestnik XIX/3 (1998)*, str. 29–42.
- Kamber, Richard, *Weitz Reconsidered: A Clearly View of why Theories of Art Fail*, v: *The British Journal of Aesthetics 1 (1998)*, str. 33–46.
- Luhmann, Niklas, *Soziale Systeme. Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt na Majni: Suhrkamp, 1984.

- Mukařowský, Jan, *Estetske razprave, Ljubljana, Slovenska matica 1978, str. 58-135*
- Muhovič, Jožef, *Fine Arts and Pictorial Competence*, v: *Semiotica* 118 – 1/2 (1998), str. 71–89.
- Muhovič, Jožef, *Umetnost « estetika « filozofija*, v. *Anthropos* XXXI/1–3 (1999), str. 151–166 oz. *Art « Aesthetics « Philosophy. A Topological Sketch of the Interactive Space*, v: A. Erjavec, M. Bergamo, L. Kreft (eds.), *Aesthetics as Philosophy. Proceedings of the XIVth International Kongress of Aesthetics II*, *Filozofski vestnik* 2 (1999) – Supplement, str. 247–258.
- Postman, Neil, *Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business*, London: Methuen, 1992.
- Postman, Neil, *Technopoly. The Surrender of Culture to Technology*, New York: Vintage Books, 1993.
- Scholz, Barbara, *Rescuing the Institutional Theory of Art*, v: *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 52 (1994), str. 310–325.
- Weitz, Morris, *The Role of Theory in Aesthetics*, v: M. Weitz (ur.), *Problems in Aesthetics. An Introductory Book of Readings*, New York: The Macmillan Co., 1964.
- Weitz, Morris, *The Opening Mind. A Philosophical Study of humanistic Concepts*, Chicago–London: The University of Chicago Press, 1977, str. 34.
- Welsch, Wolfgang, *Traditionelle und moderne Ästhetik in ihrem Verhältnis zur Praxis der Kunst. Überlegungen zur Funktion des Philosophen an Kunsthochschulen*, v: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd XXVIII/2 /1983/, str. 264–286.
- Welsch, Wolfgang, *Undoing Aesthetics*, London: Sage, 1997.
- Zuidewaart, Lambert, *Normative Aesthetics and Contemporary Art: Burger's Critique of Adorno*, v: R. Woodfield (ur.), *Proceedings of the XIth International Congress in Aesthetics 1988*, Nottingham: Polytechnic Press, 1990.

Lev Kreft
Vihar v kozarcu vode

V skladu z navodili bomo povedali namesto velike majhno pripoved o normativnosti v filozofiji in estetiki dvajsetega stoletja. Gre za kozarec vode.

I.

Leta 1914 je Ortega y Gasset natisnil »Esej o estetiki v obliki uvoda« kot predgovor k knjigi poezije *Popotnik* J. Morena Ville. Ortega y Gasset v španski literaturi in umetnosti sodi h Generaciji 14. Ta je precej drugačna od predhodne Generacije 98, in razliko med njima običajno razložijo kot ločnico med devetnajstim in dvajsetim stoletjem. Tudi sicer je v nekaterih zgodovinah iztekajočega se stoletja prav leto 1914, začetek prve svetovne vojne, označeno za dejanski konec atmosfere *fin-de-siècle* in kot tisti časovni prelom, ki simbolizira začetek dvajsetega stoletja. V eseju Ortega y Gasset kritizira duhovne usmeritve v umetnosti in estetiki, značilne za devetnajsto stoletje. Izrazil je svojo nejevoljo nad utilitarnim pogledom na umetnost in nad industrijsko proizvodnjo lepote, značilno za težnje modernizma, Art Nouveauja, Liberty Styla in secesije, posebej pa za gibanje Arts and Crafts, povezano z imenom Johna Ruskina in Williama Morrisa. Da bi pribil žebljico na glavico, je uvedel kozarec vode: »Vodo moram piti iz čistega kozarca, lepega kozarca pa mi ne ponujajte. Sodim, da bi bil kozarec za pitje vode, strogo vzeto, le stežka lep; če pa bi bil, ga jaz ne bi mogel dvigniti k svojim ustom. Ko bi pil vodo iz njega, bi imel občutek, da pijem kri sebi podobnega, ne, identičnega bitja. Ali se posvečam gašenju žeje, ali pa se posvečam Lepoti: kar koli vmesnega bi bilo ponarejanje tako prvega kot drugega. Ko bom žejen, mi, prosim, dajte poln, čist kozarec brez lepote. Obstajajo ljudje, ki niso nikoli občutili žeje - tistega, kar imenujemo žeja, resnična žeja. In obstajajo ljudje, ki niso nikoli doživeli esencialnega izkustva Lepote. Samo tako je moč razumeti, da lahko nekdo pije iz lepih kozarcev.«¹

¹ Ortega y Gasset, *La Deshumanización del Arte y otros Ensayos de Estética*, (Madrid, Austral 1987), str. 142-143. Slovenski prevod Veronike Rot izide v kratkem pri reviji *Anthropos* skupno z njeno študijo o avtorju. (»Hosé Ortega y Gasset in njegova estetika«, *Anthropos*, zv. 31, št. 4-6 (1999), str 377-418)

So pravila, ki veljajo za kozarce, in pravila, ki veljajo za pitje vode, pa tudi pravila lepote in pravila za uživanje umetnosti. Med seboj jih moramo razločiti in razlikovati. Modernistični način jih vse tlači v isto vrečo, s tem pa škodi tako enemu kot drugemu. Če sledimo Ortegi y Gassetu in imamo v mislih tudi druge primere podobnega razmišljanja, pridemo do enega preprostega sklepa in dveh estetskih pravil.

Sklep: Normativni pristop k umetniškemu delu ne pomeni le iskanja norm kot posamičnih pravil, ki kažejo smer umetniški večini, ampak se tiče posebnega ali avtonomnega normativnega sistema ali normativne strukture, značilne za umetnost kot avtonomno ustanovo.

Pravilo 1: Kadar estetik govori o normativnosti umetnosti, nimamo več opraviti s pojmom umetnosti in ne-umetnosti, tako kot v navadnih definicijah, pa tudi ne s konceptoma dobrega ali slabega oz. neuspešnega umetniškega dela, kot v uporabnih normah običajne umetnostne kritike. Ob umetnosti in ne-umetnosti, ob dobri in slabi umetnosti, pridemo še do ločevanja med pravimi in nepravimi oz. napačnimi umetniškimi deli. Lep kozarec za vodo je napačno umetniško delo.

Pravilo 2: Medtem ko znanosti, ki preiskujejo umetniške pojave, lahko in tudi dejansko odkrivajo določena pravila, ki veljajo za zgodovinsko ali pojavno logiko umetnosti in umetniških del, pomeni spraševanje po estetski normativnosti prestop čez raven znanstvenega prijema k različnim vrstam pričujočnosti transcendenčnega ali metafizičnega oz. presežnega v izkušnji umetniškega dela.

II.

Kako pa ti dve ravni normativnega, empirična in transcendentna, delujeta? In kaj naj naredimo z »napačno umetnostjo«? Iz obsežnega gozda primerov radikalnih sprememb po vojni in revoluciji bi lahko izbrali nekaj debel, ki so padla kot žrtve v spopadih med različnimi umetniškimi avantgardami, ali pa med avantgardo in Komunistično partijo. Toda teorija človeške spolnosti, »kozarec vode« poimenovana, o kateri sta se sporekla Lenin in Aleksandra Kollontaj, predstavlja skušnjavo, pa tudi nič manj luči ne ponuja kot katerikoli čisto estetski primer. Sicer pa je Lenin to teorijo napadel s tako-rekoč identičnimi izrazi, kakršne je uporabljal tudi proti avantgardni umetnosti, o čemer dobro pričajo spomini Klare Zetkin.² Srečanje, ki ga imam v mislih, se je pripetilo jeseni 1920 v Leninovem kremeljskem uradu. Njego-

² Klara Zetkin, *Erinnerungen an Lenin*, (Berlin Dietz Verlag, 1957).

ve obsodbe feminističnih in mladinskih gibanj v Rusiji in Nemčiji tistega časa zvenijo tudi v prijazni verziji, kakršno se je trudila zapisati Zetkinova, kot nepotrebne in pretirane. Klara Zetkin je za njegov ton uporabila izraz *eifernde* – razvneto togoten. Šlo je za seks, če pa pogledamo ta seks od blizu, bomo videli, da je šlo za nenadzorovani užitek. Če se odločimo delati otroke, je to prav in lahko imamo nekaj užitka zraven; če se odločimo organizirati temeljno družbeno celico, ki se ji reče družina oziroma v modernih časih monogamna družina, je tudi v redu, če imamo ob tem še kaj užitka, zlasti če nihče ne izve za to; toda antisocialno in zelo nevarno je baviti se s seksom zaradi seksa samega. Lenin je trdo zažugal tistim, ki so menili, da bi proletarska revolucija morala glede tega kaj spremeniti. V časih veličastnega spopada, ki naj bi končal zgodovino (komunisti so uporabljali Fukuyamove izraze, le da so merili v nasprotno ideološko smer in govorili o »koncu predzgodovine« namesto o »koncu zgodovine«), je seks preveč postranska zadeva, da bi jo revolucionar smel jemati resno, in svobodno seksualno življenje pomeni preveč užitka v časih, ki terjajo, da v spopad s sovražnikom vložimo predvsem veliko resnosti in poguma, pa tudi vse druge naše zmožnosti. Podobno je Lenin mislil tudi o umetnosti, saj si je v obdobju revolucije prepovedal poslušanje glasbe, češ da bi ga ta naredila premehkega v časih, ki zahtevajo trdo roko. Ko torej Lenin uporablja izraz »kozarec vode«, ima s tem v mislih seks zaradi seksa, avtonomni seks, in ne da bi njeno ime neposredno prišlo na dan, je povsem jasno, da se tovarišici Zetkin pritožuje nad tovarišico Kollontaj.

O čem pa je govorila Aleksandra Kollontaj, da si je zaslužila Leninovo kritiko? Gre za njeno zamisel nove proletarske morale.³ Meščanski zakon in njegovo vzajemno nasprotje prostitucijo označi za nemoralna, in pri tem uporablja primere iz umetnosti in literature, da bi opisala vlogo vseh teh institucij, ki jo vidi v nadzoru nad spolnostjo in s tem nadzoru nad žensko. Kaj storiti s seksualnim partnerstvom v družbi, kjer se mora razviti nova morala? Svobodna razmerja, ki predstavljajo običajen odgovor na to vprašanje, se slej ko prej bodisi spremenijo v klasični zakon, ali pa razpadejo. Država mora svobodna razmerja podpreti tako, da jim da enak socialni položaj, kot ga ima zakon. Pomagati mora ženskam, da postanejo neodvisne, in posebej skrbeti za ženske v obdobju nosečnosti in skrbti za otroke. Predlogi Aleksandre Kollontaj so bili za tisti čas revolucionarni, danes pa pomenijo nekaj običajnega in povečini tudi uveljavljenega. Toda za bregom ima še nekaj več. Kaj naj naredi revolucionarni posameznik ali posameznica, če začuti – poželenje? Aleksandra ne zanika možnosti, da človek najde ljubezen svojega

³ Alexandra Kollontaj, *Die neue Moral und die Arbeiterklasse* Berlin, A. Seehof&Co. Verlag, 1920.

življenja, se z njo poroči ali pa tudi ne – toda kot vse velike vrednote, je tako srečanje izjemno redka dobrina, povsem odvisna od sreče. Kaj pa naj naredita proletarec in proletarka, dokler ne naletita na večno in usojeno ljubezen, in preden se odločita za zakon in rojevanje otrok? Odgovor na to vprašanje je dobil ime »kozarec vode«: ljudje potrebujemo spolnost zaradi nje same, torej jo moramo, kadar smo je potrebni, pač spiti tako, kot spijemo kozarec vode, kadar nas žeja. Tisto, kar spolnost sama po sebi je, je užitek. Če ga ne moremo imeti ves čas ovitega v vrednoto večne in usojene ljubezni, in če v tradicionalnih in kapitalističnih družbah odnosi med spoloma temelje na nadzoru enega, moškega spola nad drugim, ženskim, bi bila nova moralnost v tem, da v odnose med spoloma namesto gospodovanja uvedemo tovarištvo. Dve osebi, ki nista zaljubljeni, lahko uživata v spolnosti, ne da bi ju moralo pri tem skrbeti, da počneta nekaj revolucionarno nemoralnega, da le tovariško skrbita drug za drugega in izkazujeta vzajemno spoštovanje drug drugemu. Kozarec vode torej ni teorija svobodne ljubezni, ampak teorija svobodne spolnosti brez ljubezni, toda s tovarištvom.

Sklep: Zdi se, da je težava z normativnostjo v umetnosti prav v tem, da smo zmožni uživati v umetniškem delu, ki po uveljavljeni normativnosti ne zasluži naše pozornosti. Ta primer ni primer slabega umetniškega dela, ker slabo umetniško delo ne more nuditi estetskega ali umetniškega užitka. Gre za primer napačnega, toda dobrega, torej užitka vrednega umetniškega dela, gre za primer ilegalnega uživanja, ki nima normativnega dovoljenja. Značilen primer take napačne umetnosti je kič, ali pa množična umetnost nizkega okusa, ki je običajno dobro narejena, predstavlja pa napačno vrsto umetnosti, ki se je ne spodobi uživati – tako kot spolnost brez ljubezni, ki jo prepoveduje romantična ideja ljubezni, ali spolnost brez zakona, ki jo prepovedujejo takorekoč vsi normativni sistemi odnosov med spoloma.

Pravilo 1: Normativnost ima opraviti s socialnim nadzorom nad užitkom, in užitek v umetniških delih ali umetniških oziroma estetskih dogodkih je lahko socialno prav tako nevaren, kot spolnost med tovarišicami in tovariši brez ljubezni. Naša potreba po estetskih ali umetniških užitkih je morda nastala na bioloških, socioloških ali zgodovinskih tleh, toda zagotovo je neprestano dejavna in potencialno nevarna. Estetska ali umetniška normativnost predstavlja socialni nadzor nad estetskim in umetniškim užitkom, ki določa, kako se spodobi estetsko uživati na socialno pravilen in ustrezen način.

Pravilo 2: Težava z umetniškimi deli in estetskimi predmeti je v tem, da jih je danes neznansko mnogo in da nanje naletimo vsepovsod, medtem ko so dobra umetniška dela redka tako kot zmeraj. Uživati umetniška dela podobno, kot spijemo kozarec vode, ne pomeni, da ne obstajajo določena pravila ali norme za pitje vode na civiliziran način, in tudi ne pomeni, da zani-

kamo obstoj kemijskih pravil o tem, kakšno vodo se sme in kakšne se ne sme piti. Uživati umetniška dela tako, kot spijemo kozarec vode, pomeni, da uživanje v umetniških delih ali doživljanje estetskega zadovoljstva ni nujno zapleteno razmerje. Estetski užitek prav lahko doživimo ob slabih umetniških izdelkih, vsekakor pa tudi ob tistih, ki jih neka normativnost odreja za napačna umetniška dela. Težave torej nastopijo s prepoznavanjem velikih umetniških del, ki jih veljavna normativnost običajno zgreši, in s socialno potrebo po nadzoru nad človeka nevrednimi načini uživanja.

Pravilo 3: Tudi najbolj zmerni predlogi za osamosvojitve umetniškega dela izpod socialnega nadzora, utelešenega v normativnosti, naletijo na skrajno kritiko, tako kot v Leninovem primeru, celo med tistimi, ki sicer podpirajo revolucionarne zamisli v umetnosti in estetiki. Emancipacija umetniškega dela izpod jarma normativnosti ne pomeni, da ni več nobenih pravil, pač pa, da ni ekskluzivno priporočenega in edino pripoznanega pravilnega načina uživanja umetniških del.

III.

Menda ja umetnost brez normativnosti ne pomeni, da bodo estetiki izgubili svoje službe? V odgovor na to eksistenčno vprašanje si moramo naliti čiste vode še tretjič, tokrat pri izviru Rudolfa Arnheima. V znani knjigi *Umetnost in vidna zaznava* se je »ne-objektivne« umetnosti lotil zelo objektivno. Med razlogi za njeno ločitev od predmetov je poleg individualnih umetniških vzrokov navedel, da premik stran in proti reprezentativnosti zadeva celotno evropsko civilizacijo. Geometrične oblike v moderni umetnosti (kar je tudi naslov tega dela knjige) koreninijo v novem položaju umetnika, ki je postal *outsider* sodobnega sveta, izključen iz ekonomskih mehanizmov ponudbe in povpraševanja. To ga je pretvorilo v samozaverovanega opazovalca, ki zaznava le formalni vidik življenja, vendar ga prav to usposablja za globlji vpogled v skriti mehanizem narave. Ob koncu knjige je Arnheim temeljne poglede na abstraktno umetnost ponovil na podoben način, kot je Ortega govoril o dehumanizaciji: abstraktna umetnost počne tisto, kar je umetnost počela tudi prej, saj obdrži tisto bistveno, in to bistveno pomeni, da ni niti boljša niti slabša od reprezentacijske umetnosti. Abstrakcija v likovnosti ne prinaša čiste forme, »saj tudi najpreprostejša črta izraža vidni pomen in je potemtakem simbolna.«⁴ Po drugi plati pa bi bilo prav tako napačno, ko bi imeli abstrakcijo za končni vzpon umetnosti, saj »predstavlja enega od ve-

⁴ Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*, (London Faber and Faber, 1956), str. 376.

ljavnih načinov gledanja sveta, pogled na sveto goro, ki ponuja drugačno podobo z različnih koncev, vendar se je da videti od povsod kot enako.«⁵ V vseh umetniških stilih ostaja nekaj nespremenljivega in tako korenitega kot sveta gora. Zato je povsem možno, da naletimo na različne in mnogotere vrste norm za izdelovanje umetniških del, če ne drugje, pa v različnih kulturah, toda vse morajo imeti nekaj skupnega, kar onemogoča sklep, da je »vse možno« (postmoderni *anything goes*). Raven, ki podeljuje različnim možnim umetniških oblikam na raznih koncih in v različnih krajih integriteto, je raven normativnosti, najboljši način, da ugotovimo, kaj ta skupna normativnost vse umetnosti – sveta gora je, pa je ugotoviti, česa ni mogoče strpati v umetnost. In tu se lahko s konca knjige spet vrnemo k poglavju o abstraktni umetnosti. Z abstraktno umetnostjo umetnik kot *outsider* izraža negativne poteze celotne civilizacije. »Če primerjamo visoko integrirane kulture – na primer evropski srednji vek – s sodobnostjo, ugotovimo, da se je celota filozofskih in družbenih idej, ki jih je skupnost sprejemala, razkrojila v neskončno množico individualnih 'šol'. Temeljna načela mišljenja so izgubila neposredni vpliv. Odvrnila so se od 'praktičnega življenja' in postala izključna domena izvedencev, filozofov in duhovnikov. To predstavlja resno grožnjo, saj je poglavitna vrлина sleherne izvirne kulture njena zmožnost, da izkusi praktične dejavnosti življenja kot zaznavne manifestacije temeljnih načel. *Dokler se za pitje vode čuti, zavedno ali nezavedno, da pomeni prejemanje podpore s strani narave ali Boga, dokler sta človekova usoda in njegova prednost pred drugimi bitji zanj simbolizirana v njegovem delu, je kultura varna. Ko pa je bivanje omejeno na specifične materialne vrednote, neha biti simbol in s tem izgubi transparentnost, od katere je odvisna vsakršna umetnost.*«⁶ Umetniško delo je umetniško delo, kozarec vode je kozarec vode, toda civilizacija, ki pije vodo iz silno sofisticiranih kozarcev in zelo zapletenih umetniških del, lahko izgubi občutek za stvar, če med pitjem umetniških del ni več zmožna občutiti človeško prednost pred drugimi bitji in njegovo usodno zaznamovanost. Usodno razpotje med idejo in otipljivim obstojem je tisto, kar je v naši kulturi hudičevo nevarno, in skozi ta razcep nastaja umetnost, ki ima edini cilj v ugodju, kakršnega povzročča čista forma. Tako stanje terja tudi družbeno diagnozo: »Pomembno je ugotoviti, da pri prodajalcu avtomobilov, za katerega ni avto nič drugega kot prevozno sredstvo, prevladuje prav taka mentaliteta kot pri umetniku, za katerega kocke in krogi pomenijo le dražljaj za oči.«⁷ Če gre le za doseganje precejšnje distance od predmetnosti, je v redu, tisto, kar ni v redu, je distanca do pomena: »Kar (v umetnosti, op. L.K.) velja, je taka umetniška osebnost,

⁵ *Ibid.*, str. 376.

⁶ *Ibid.*, str. 106-107.

⁷ *Ibid.*, str. 107.

za katero je bivajoče manifestacija življenja in smrti, ljubezni in nasilja, harmonije in neskladja, reda in nereda prav v vsem, kar vidi in kar počne; ne more se lotiti vizuelnih sil oblike in barve, ne da bi z njimi izražal obnašanje teh življenje obvladujočih sil.«⁸ Napačna umetnost je – samo igra: umetnost kot zgolj igra pa je lahka pot stran od odgovornosti, ki pripada njenemu pomenu. »V umetnosti tako kot kjerkoli drugje postane igra, ta ugodni privilegij višje razvitih bitij, nemoralna, kadar stopi na mesto pravih stvari.«⁹

Arnheim svojih pogledov tudi kasneje ni spremenil, nasprotno, postavil se je napačni umetnosti po robu. V uvodu h knjigi svojih izbranih esejev iz leta 1992 z značilnim naslovom *Na pomoč umetnosti* ponavlja, da je umetnost nekaj enkratnega, česar se ne da nadomestiti z drugimi dejavnostmi človeškega duha: »Njena enkratnost je v tem, da je zmožna predstaviti človeško izkušnjo s sredstvi čutnega izražanja.«¹⁰ Na enak pristop naletimo v njegovem najnovejšem članku *Umetnost kot taka* (1999), kjer obravnava leninistično temo – ne abstraktno umetnost, ampak pornografijo in njene radosti. Umetnosti je dopuščeno vključevati vse vidike telesa in njegovo spolno dejavnost, toda »umetnost mora nasprotovati takrat, kadar obsedeno vztrajanje enostransko poudari posamični interes, kakršen je mladostniška obsedenost s seksualnostjo, ki je razvrednotila našo popularno kulturo.«¹¹ In kako odločiti, kdaj je seksualnost umetniško na mestu in kdaj gre samo za poželenje brez umetniške vrednosti, oziroma kdaj gre samo za igro, ki nastopa namesto prave stvari? Arnheim ne bi hotel vpeljevati moralne normativnosti v umetnost. Njegov namen je, da nas prepriča, da notranja normativnost same umetnosti govori sama zase. Napačna umetnost je umetnost, jasno, kaj pa bi sploh drugega lahko bila, toda vedno znova je treba zato, da pridemo umetnosti na pomoč, poudarjati, da je umetnost brez normativnosti, torej estetsko ugodje brez nadzora – nevarno, nemoralno in zato napačno, vsaj kar se tiče naše kulture. In v tem pogledu je naša kultura – Kultura.

Sklep: Arnheim je moral umetnostno teorijo prilagoditi premiku umetniške paradigme iz reprezentativne k ne-predmetni formi, ki je grozila z razpadom ideje umetnosti nasploh. Uporabil je strategijo, ki je kasneje postala splošno sprejeta: pokazal je, da imajo različna obdobja različne umetniške izraze, in da imajo različne kulture tudi drugačne umetnosti. To ni bila posebna težava, saj je bila umetnostna zgodovina historizirana in pluralistična

⁸ *Ibid.*, str. 107.

⁹ *Ibid.*, str. 197.

¹⁰ Rudolf Arnheim, *To the Rescue of Art. Twenty-Six Essays* (Berkeley University of California Press, 1992), str. ix.

¹¹ Rudolf Arnheim, »Art as Such«, *The British Journal of Aesthetics*, zv. 39, št.3 (julij 1999), str. 253-254.

že od konca devetnajstega stoletja naprej, in je na številnih primerih pokazala, da se pravil o tem, kaj je dobro in kaj je slabo v umetnosti, ne da univerzalno uporabljati in prenašati iz enega zgodovinskega obdobja ali ene kulturne umetniške forme drugam – tako kot pri poznorimski umetnosti, ki so jo prezirali zaradi razkroja reprezentacijskosti, ali pri baročni umetnosti, ki so ji očitali preobloženost z nepotrebno retoriko, ali pri islamskem ornamentu, ki so ga opisovali kot ne-umetnost zaradi njegove domnevne umetniške nepomembnosti. Relativnost dobrega in slabega ni več vznemirjala umetnostnih zgodovinarjev; abstraktno slikarstvo je bilo problematično na lestvici razlikovanja med pravilnim in napačnim. Da bi rešil normativnost pred popolno relativizacijo, je uvedel kozarec vode kot simbol presežne vrednosti predmetov v vsaki kulturi, z opozorilom, da izginotje privilegiranosti in usodnosti človeka iz umetniških predmetov predstavlja znak ogroženosti celotne zahodne kulture.

Pravilo 1: Če hočemo uvesti normativnost v trenutku korenite spremembe simbolnega jezika umetnosti, moramo zapustiti raven meril okusa (kaj je dobro in kaj je slabo v umetnosti) in si vzeti k srcu nespremenljiva pravila pravilnega in napačnega. Ta pravila so torej tisto univerzalno, kar se ne spreminja v časovnih premenah in iz ene kulture k drugi.

Pravilo 2: Če so ta univerzalna pravila pravilnega in napačnega kvintesenca osnovnega razmerja človeštva do Boga ali do Narave tisto, kar se da na ustrezen način izraziti le v čutni simbolni formi, dobimo normativnost, ki je še vedno zasnovana na renesančnem pojmovanju *umanesima* in na še starejšem govorjenju zahodne filozofije o *dignitas homini*. In tu smo pri zaključnem akordu Arnheimove analize in na začetku Lyotardove kritike.

IV.

Naša mala zgodba bi se pri tem koncu lahko tudi sklenila, saj lahko estetiki in drugi učenjaki pač sami izbirajo med umetnostjo, zasnovano brez univerzalne normativnosti, ali pa krenejo po poti umetniških pravil pravilnega in napačnega. Ne glede na to, katero pot kdo ubere, pa moramo po mojem prepričanju ohraniti razlikovanje med merili okusa in pravili pravilnega in napačnega. Na zalogi pa imamo še en kozarec vode.

V *Just Gaming* je Lyotard postavil v ospredje poganstvo kot presojo brez kakršnihkoli kriterijev, češ da je »prava narava sodnika v izrekanju sodb, ki so tudi predpisi, kar tako, brez kriterijev«. ¹² Poganstvo ni koncept, ampak

¹² Jean-François Lyotard, *Just Gaming*, (Manchester University Press, Manchester 1985), str. 26; (izvirnik *Au Juste*, Christian Bourgeois, Pariz 1979.)

»ime, ne boljše ne slabše od drugih, za označevanje situacije, v kateri presojamo brez kriterijev. In ne presojamo le v zadevah resnice, ampak tudi o stvarih lepote (ali estetske učinkovitosti) in pravice, ki se tičejo politike in etike, in vse to poteka brez kriterijev. To imam v mislih, ko govorim o poganstvu.«¹³ To pa ne pomeni le, da ne moremo priti na trdna tla, kar se tiče presoje okusa (da so sodbe o dobrem in slabem brez splošno veljavnih meril). Konec koncev bi v tem smislu ne šlo za kaj posebno novega, saj je relativnost sodb okusa znana dlje, kot estetika. Gre za to, da ni podlage za sodbe o pravilnem in napačnem, za sodbe, ki naj bi nadzirale estetski užitek, za tiste sodbe, ki nastajajo ob predpostavki, da obstaja vsaj nekaj univerzalno skupnega vsem različnim diskurzom kot njihov skupni imenovalac-kriterij.

To je ta antinormativnost postmoderne situacije, ki vznemirja Arnheima in številne druge mislece od Jürgena Habermasa do Stefana Morawskega¹⁴ tako zelo, da se podajajo v bitko za univerzalne kriterije normativnosti, ki jih mora kritična filozofija braniti pred zmaji postmodernizma. Čeprav mi je njihova strast simpatična, se *poganstva* raje ne bi tako frontalno lotil, saj gre za pravega velikana in ne za zasebno iluzijo o mlinih na veter, ki bi si jo izmislili postmoderni estetik. Lyotard si poganstva ni izmislil, ampak je opisal dejansko stanje. Vendar najdemo vsaj dve šibki točki v postmodernem zanimanju obstoja normativnih kriterijev, in to tudi pri Lyotardu, ki je filozofsko precizen in mu ne moremo pripisati želje, da bi slavil to, kar pač obstaja. Prvič, če je poganstvo realnost konca tisočletja, to vsekakor ne pomeni, da bi moralo biti tudi končno stanje. Če pa kdo trdi, da gre za končno stanje, potem pač ne govori o postmodernih okoliščinah, ampak o izpolnjenem modernizmu, ki je dosegel uresničitev utopije in vzpostavil dokončni totalitarizem – kajti tako si je modernizem sam predstavljal svoj konec. Drugič, neodločljiva raznolikost diskurzov vodi k *je ne sais qui* merilom pravilnega in napačnega.¹⁵ Na ta način Lyotard dodaja k »*anything goes*« še odprto stališče, da se lahko karkoli zgodi, in s tem predlaga osvobojeno zamisel esteti-

¹³ *Ibid.*, str. 18.

¹⁴ Stefan Morawski je pogosto pisal in predaval proti postmodernizmu, in njegov prispevek na XIV. mednarodnem kongresu za estetiko v Ljubljani (1998) z naslovom »On Bitter-Juicy Philosophizing Via Aesthetics« odraža podobno logiko kakor Arnheimovi članki, o zagrenjenosti, ki se končno spremeni v takorekoč viteško uporno bojevitost. »Toda bitke ne bo konec. Znova in znova bomo stopili na noge in sledili naši usodi grenko sočnega filozofiranja. *Spes contra spem.*« (Glej *Filozofski vestnik* 2/1999, *Proceedings of the XIV. International Congress of Aesthetics*, zv. I, Ljubljana 1998, str. 42.)

¹⁵ Lyotard je znameniti *je ne sais quoi* ponovno uvedel v svojih *Peregrinations* (New York, Columbia University Press, 1988).

ke kot »čudne estetike, pri kateri oporo estetskemu čutu ne daje več prosta sinteza form imaginacije ... ampak nezmožnost sintetiziranja. Odsotni zmožnosti sinteze ustrezajo na strani predmetnosti oznake, kakršni sta *das Unform* in *Formlosigkeit*, brezoblično in brezobličnost. To ne pomeni, da je objekt nujno pošasten, ampak le, da forma ni več osišče estetskega čutenja.«¹⁶

Lytardovo podmeno o »ne-vem-za-kaj-gre« stališču estetske (in vse druge) presoje se da postaviti pod vprašaj prav s pomočjo sprejetega razlikovanja med modernostjo in postmodernostjo. Ta vrsta filozofske strategije namreč dobro služi cilju, dokler jo uporabljamo kot filozofsko orodje za dekonstrukcijo triumfalnih totalitarnih velikih pripovedi modernizma, odpove pa, ko jo uporabimo za osvetljevanje postmodernih okoliščin, ker ni zmožna konfrontacije s temi okoliščinami. Kako bi tudi bila, ko pa je njihov lastni konstitutivni moment. Postmoderna »ne-vem-za-kaj-gre« odsotnost veljavnih kriterijev, ki bi postavili umetniško delo v nek kontekst ali celo pretekst, je povsem prilagojena realno obstoječi univerzalnosti ali »globalnemu človeštvu« poznega kapitalizma in njegovi kulturi. To lahko povemo tudi drugače: *anything goes* in *anything may happen* sta filozofsko plodni stališči, ko ju uporabimo proti napačnim gotovostim in fanatičnim utopijam modernizma. Za kakršnokoli kritičnost po tem, ko je bila dekonstrukcija modernizma opravljena, pa sta ti dve stališči preveč konformistični. Estetski ali filozofski kritičnosti otopita ostrino, ne moreta pa odvzeti moči unificirajočim silam, ki pač nimajo temeljev v totalitarnem diskurzu velikih intelektualnih in političnih pripovedi, pa naj si intelektualci svojo veliko krivdo ali zasluge še tako pripisujejo. Bistvo leninizma, denimo, ni v *Materializmu in empiriokriticizmu* ali celo v rokopisnih *Filozofskih zvezkih*, bistvo leninizma je v telegramskih poveljih – ta so namreč neposredno učinkovala, velike pripovedi pa nikoli tako zelo, da bi lahko enciklopediste krivili ali slavili zaradi jakobinstva in giljotine. Postmoderni fundamentalizem je velika pripoved univerzalne komodifikacije, ki intelektualnih ali političnih presežnih utemeljitev, kakršne so uporabljale revolucije in prekucije modernizma, sploh ne potrebuje več. V zadnjem desetletju tega stoletja smo izkusili na lastni koži, da se da »realnost« nadzorovati tudi brez kakršnihkoli univerzalnih kriterijev, in da smo brez le-teh pač na lahek način prepuščeni terorju, ki ne rabi kakih posebnih intelektualnih ali utopičnih utemeljitev. Karkoli je pri roki, pride prav, pa naj gre za etnično identiteto ali za religiozno očiščenje, in brez velike sinteze kriterijev gladko vodi k izjemno nevarni in izjemno nasilni *teroristični razliki* (*différend*).

Najsi tudi sprejmemo pogled, da je z modernizmom konec, in se ne že-

¹⁶ Jean-François Lyotard, *Peregrinations. Law, Event, Form*, (New York, Columbia University Press, 1988), str. 41.

limo prijaviti v vrste vojščakov romantične križarske vojne v imenu univerzalne sinteze, moramo pokazati skrb za filozofsko kritičnost kot skupna tla estetike, ki jo naredijo drugačno od vseh drugih pristopov k umetnosti. S stališča poganstva kritično razmerje do postmodernosti ni mogoče.

Med silno zanimivimi dosežki postmodernizma je tudi ta, da je estetika, ki je bila skoraj povsem odrezana od sodobnega umetniškega dogajanja in brez smisla za družbeno pričujočnost umetnosti, zdaj vpletena v vsakdanje tokove umetnosti in kulture. Spustiti se v vojno proti nemoralnemu poganstvu bi nujno pomenilo ponovno izolacijo estetike in filozofije iz umetniškega sveta in od umetniškega dela. Morda bi bilo tako tudi prav. Pa vendar mora estetika, v nasprotju s tistimi poskusi, ki iščejo, kaj je dobro in pravilno, še zlasti pa, kaj je slabo in napačno v postmoderni umetnosti, in ki s tem gojijo ambicijo, da bi spet vzpostavili normativnost v umetnosti, skrbno iskati tisto, kar tudi v časih, ko naj bi vse šlo, ne gre – tisto, kar je napačno, in morda dobro.

Estetika naj ne bi govorila le o tem, kaj je dobro in kaj je slabo, še posebej pa ne samo o tem, kaj je pravilno v umetnostih. Iskati pravilno v umetnostih ne pomeni iskanja nečesa relativnega, ampak stremi k odkritju absolutnega. Kadar pa imajo v mislih absolut, postanejo še filozofi zelo nestrpni. Ko je pisal o nestrpnosti, je Henri Bergson zapisal: »Če si hočem narediti kozarec sladke vode, moram počakati, da se sladkor raztopi.«¹⁷

¹⁷ Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, (Pariz, Quadrige-PUF, 1981), str. 9 (»Si je veux me préparer un verre d'eau sucrée..., je dois attendre que le sucre fonde.«)

Péter György
Po dobi kánonov: pisanje na steni
(*Oblike in norme umetnosti v muzejih*)

1. Obstaja očitna resnica: estetika kot avtonomno polje razpravljanja je povezana z objavo Baumgartnovega dela *Aesthetica*, izvor odkritja estetske percepcije pa lahko sledimo k britanskim piscem osemnajstega stoletja.¹ Vendar pa tu in sedaj ni niti prostor niti čas za povzemanje različnih teoretskih korakov te tradicije, ki se razteza od Locka, Adama Smitha in Huma do Leibniza in Kanta.²

Naslednja očitna resnica, ki je, mimogrede, tudi retorično bistvo tega diskurzivnega polja, je *nezainteresiranost estetskega izkustva*. S Kantovimi dobro znanimi besedami, biti »brez vsakršnega interesa«, je prav tako ključna teoretska norma kot je ona druga norma estetske sodbe, namreč *univerzalnost*. Medtem ko je norma nezainteresiranosti v ostrem nasprotju z moralno presodnostjo, je univerzalnost okusa in estetskega izkustva zgodovinska kategorija,³ zgodovinski transcendentalizem univerzalizma pa je del notranje protislovnosti našega estetiškega izročila.

Vendar pa obstaja možna povezava med teorijo estetskega izkustva, naravo tovrstne sodbe in muzejskim razstavljanjem umetniških del. Vzporednice so jasne: tako estetska sodba kot muzejska razstava temeljita na simbolni in dobredni dekontekstualizaciji in rekontekstualizaciji umetniškega dela. Rekontekstualizacija nakazuje, da bo odstranitev del iz njihovih izvornih političnih, verskih in moralnih uporab neizogibno vodila k takšni umetnosti, ki bo »spočeta brez strasti, izvedena brez topline in gledana brez interesa«.⁴

¹ Wladislaw Tatarkiewicz, *History of Aesthetics*, The Hague: Mouton, 1970; Paul Mattick, Jr. (ur.), *Eighteenth Century Aesthetics and the Reconstruction of Art*, Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

² Jerome Stolnitz, »On the Origin of Aesthetic Disinterestedness«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zv. 20, 1961, št. 2, str. 131-43. M.H. Abrams: »From Addison to Kant: Modern Aesthetics and Exemplary Art«, v: Ralph Cohen (ur.), *Studies in Eighteenth Century British Art and Aesthetics*, Berkeley: University of California Press, 1985; Theodore A. Gracyk, »Rethinking Hume's Standard of Taste«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zv. 52, 1994, št. 2, str. 169-183.

³ Pierre Bourdieu, »The Historical Genesis of the Pure Aesthetic«, v: *The Rules of Art*, Cambridge: Polity Press, 1996, str. 285-309.

⁴ Quatremère de Quincy, *Considerations morales sur le destination des ouvrages de l'art* (Pariz, 1815), Pariz: Fayard, 1985, nav. v: Paul Mattick, *op. cit.*, str. 6.

Kar pomeni, da sta po de Quincyju recepcija in interpretacija dela umetnosti, ki ju vzpostavi in usmerja muzejska postavitev, najboljša praktična ponazoritev in primer teoretskih zahtev »estetskega izkustva«.

2. Moja prva naloga zadeva usodo zgodovinske in sociološke povezave med estetskim izkustvom in strategijo muzejske postavitve. Seveda se tu ne nameravam ukvarjati z izvorom muzejev⁵ ali z zgodovino zgodnjega obdobja evropskega zbirateljstva,⁶ pač pa se bom osredotočil na dobo modernega muzeja, ki sovпада z desetletji »odkritja« estetskega izkustva. Povezava med teoretsko in praktično, ali točneje, *institucionalno* platjo interpretacije in vzdrževanje umetniškega dela oziroma zbirk, sta podpirala iste interese. Osamitev umetniških del od vsakdanjega življenja, iz njihovih družbenih okvirov, je služila interesom nespodbijane prevlade zahodnega kánona.⁷ Estetiško polje razpravljanja, disciplinirana percepcija in raz/partikularizirano razumevanje umetniških del so bili omejeni na dela umetnosti znotraj zahodnega kánona. *Protislouje je jasno in potrebno: teoretično estetsko razumevanje in okus sta univerzalna, toda praksa tega pojma v stoletju visokega modernizma in kolonializma je bila omejena na interpretacijo naše lastne evropske umetnosti.* Tekstualno univerzalna estetska sodba je v družbeni stvarnosti muzejske prakse postala izjemen primer: če raziskujemo klasifikacijo muzejev, odkrijemo, da so glavna razlikovanja tista med »umetnostjo« v estetskem pomenu izraza in vsemi »drugimi«, ki segajo od kulturnih dokumentov nižjih razredov do izdelkov neevropskih kultur.⁸ Po zahodnem kánonu in pričevanju muzejske klasifi-

⁵ Tony Bennett, *The Birth of the Museum; history, theory, politics*, London & New York: Routledge, 1995; Eliean Hooper-Greenhill, *The Shaping of Knowledge*, London in New York: Routledge, 1992.

⁶ O. Impey in A. Macgregor (ur.), *The Origins of Museums*, Oxford: Oxford University Press, 1985; Susan M. Pierce, *On Collecting. An investigation into collecting in the European tradition*, London and New York: Routledge, 1995.

⁷ Glede metafizike in moralnosti kánona najdemo najboljši primer pri Haroldu Bloomu: »Vse, kar lahko zahodni kánon nekemu ponudi, je pravilna uporaba njegove lastne samote, tiste samote, katere končna oblika je človekovo lastno soočenje z njegovo lastno smrtnostjo.« – Harold Bloom, »An Elegy for the Canon«, *The Western Canon, the Books and Schools of the Ages*, New York: Papermac, 1994, str. 30. Prim. tudi Sally Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago in London: The University of Chicago Press, 1985; Carol Duncan, *Civilizing Rituals, inside public art museums*, London and New York: Routledge, 1995.

⁸ Tudi za muzejske strokovnjake devetnajstega stoletja so bila vsa ta neopazna vprašanja kot so zgodovina klasifikacije, ustvarjanje meja med arheologijo, etnografijo in kronologija, dobe, obdobja ali epoha zelo občutljive teme. V svojem pomembnem in avtoritativnem spisu »Moderni muzeji«, William Henry Flower izrazi svoje dvome glede klasifikacije. (V članku primerja dunajski Naturwissenschaft und Kunsthistorisches Museum v londonskim British Museum.) »Ne vem, če bi se našel prostor zanje v

kacije devetnajstega stoletja, smo Evropejci, od starih Grkov do dandanes, proizvajali *umetniška dela*, medtem ko so vse druge kulture pripadale ali polju zgodovine narave ali – pozneje – kulturne antropologije. Muzejski sistem zadnjega stoletja je postal najboljši institucionalni okvir in disciplinarna metoda za ohranjanje izjemnosti evropskega visokega kulturnega kánona (delavski razred in kmetje so s tega stališča pripadali večnim *drugim* in njihove izdelke je razlagalo narodopisje). Te nedotakljive institucije kánona so bile najboljši dokaz, da je bila evropska politična prevlada nad svetom *zgodovinsko upravičena*. Če *nihče razen nas ni proizvedel umetniški del*, potem je naša kultura morala biti izjemna; in kolonializem je vedno potreboval dobro poznani »civilizacijski« argument. Kot se je vedno znova izkazalo, sta bili mašinerija muzejskega sistema in klasifikacijska metoda najboljše in najkorporistejše vzgojno orožje za poučevanje množic o nujnosti razlikovanj med kulturami, razredi in spoloma. Lokalne kulture Neevropejcev so pogosto pripadale muzejem zgodovine narave, posledica česar je bila, da sta darvinistični duh in očitno prilasčanje evolucije postala del struktur dominacije. Evropska umetnost in visoka kultura sta pripadala »Kulturi«, preostanek sveta pa »Naravi«. Mi smo predstavljali Svetovno zgodovino in Duha Svetovne zgodovine, »oni« pa so se poskušali dvigniti iz Narave v civiliziranost. Kategorija in percepcija individualnosti sta pripadali zahodnemu kánonu. Medtem ko sta bila v zbirkah, ki predstavljajo zahodno umetnost, ime slikarja kot tudi točno datiranje del razstavne postavitve, najdemo v »primitivnih oddelkih« drugačno politiko postavitve in klasifikacije.

muzeju umetnosti, vsekakor pa je njihova sedanja lokacija neustrezna in težko je razumeti, zakaj bi morala perujska mumija najti svoje mesto v stavbi, ki je uradno posvečena zgodovini narave, medtem ko so ohranjeni ostanki starih Egipčanov obravnavani kot umetniška dela.« – William Henry Flower, »Modern Museums«, *Essays on Museums and other Subjects connected with Natural History*, London: Macmillan & Co. Ltd., 1898, str. 44-45 (reprint London: Routledge/Thoemmes Press, 1996). Problem, ki ga je načel Fowler, se znova pojavi v monografiji Davida Murraya glede zgodovine muzejev, kjer skuša avtor razlikovati med različnimi izvori zbirk. Prim. David Murray, *Museums and their History and their Use*, zv. I-II, Glasgow: James MacLehose and Sons, 1904 (reprint London: Routledge/Thoemmes Press, 1996). Zmotnost klasifikacije in povezava med vlogo vizualnosti in znanja nam zveni zelo znano. Prim. Arthur Danto, »Artifact and Art«, *ART/Artifact: African Art in Contemporary Collections* (New York: Center for African Art, 1989) in njegovo kritično razčlenbo; Larry Shiner, »'Primitive Fakes', 'Tourist Art' and the Ideology of Authenticity«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zv. 52, 1994, št. 2, str. 225-235; Shelly Errington, *The Death of Authentic Primitive Art and Other Tales of Progress*, Berkeley in London: University of California Press, 1998; Susan M. Pearce (ur.), *Interpreting Objects and Collections*, London and New York: Routledge, 1994; Ami Henderson and Adrienne L. Kaeppler, *Exhibiting Dilemmas, Issues of Representation at the Smithsonian*, Washington in London: Smithsonian Institution Press, 1995.

Med poznima osemnajstim in devetnajstim stoletjem je bila ta zelo izdelana metoda za ohranitev enkratnosti zahodnega kánona povsem uspešna. Teoretska klasifikacija in praktična institucionalizacija sta dve plati istega kovanca. Ta dvojnost je služila za zakrivanje čistih neomadeževanih iger moči. Sir John Lubbock je na primer povedal to zelo naravnost, ko je govoril o muzejih, ki da so »mnogo cenejši kot ječe«. ⁹ Kolonialna percepcija je razlagala muzeje kot priljubljene institucije razsvetljenstva, kjer se ljudje »od zunaj« lahko naučijo razumevanja umetniških del, ki ga je izumil in obvladoval srednji razred. Posledica tega je bila, da so v družbeni stvarnosti institucionalna merila, to je muzejske klasifikacije, postala najboljši varuhi esencializma. Normativnost umetnosti je zahtevala tekstualne/teoretske argumente *in hkrati* nedvoumno, visoko organizirano in dobro razširjeno ljudsko znanje, ki so ga nudili muzeji v imenu praktične antropologije. ¹⁰

3. Ni dolgo tega, kar smo videli številne poskuse preklasificiranja muzejske razstavne postavitve in vrste zbirk, podedovanih iz devetnajstega stoletja. Samoraziskovanje in samokritika sta seveda povezani z rojevajočim se duhom multikulturalizma, postmodernizma ter propadom moderne zavesti. Kritika modernosti in neuspehi kolonializma so pripeljali do hude kritike muzejske in umetnostno galerijske prakse. ¹¹ Napadi na muzejske klasifikacije, nenehna reinterpretacija zbirk in preoblikovanje meja med različnimi imperiji percepcije so nenehno odražali krizo samozavedanja zahodnih muzejev. Kritika muzejske prakse dejansko pomeni raziskovanje teoretskih polj razpravljanja. Razprave o politiki razporeditve eksponatov, ¹² oblikah muzejev in merilih razstavljanja: ta zelo bogata in kombinirana kritika postavlja naše izvorno vpra-

⁹ Sir John Lubbock: »Kako mnogo bolje je porabiti naš denar za muzeje, knjižnice in umetniške galerije kot za zapore.« Nav. v: Thomas Greenwood, *Museums and Art Galleries*, London: Simpkin, Marshall & Co., 1888, str. 419.

¹⁰ Paul Rabinow, *French Modern, Norms and Forms of the Social Environment*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1989.

¹¹ Ena od najpomembnejših razprav je bila interpretacija razstave v newyorškem Muzeju moderne umetnosti (MoMA) »Primitivizem« (1984). Prim. »Primitivism« in *the 20th Century Art, Affinity of the Tribal and the Modern*, ur. William Rubin, New York: Museum of Modern Art, 1984. S stališča muzejskega in galerijskega sistema sta bili razstava in kritična literatura, ki ji je sledila, po mojem mnenju prelomnica v zgodovini modernosti. Prim. Thomas McEvilley, »Doctor, Lawyer, Indian Chief«, v *Art and Otherness, Crisis in Cultural Identity*, Documentext, McPherson and Company 1992; James Clifford, »Histories of the Tribal and the Modern«, *Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.

¹² Lynne Cooke in Peter Wolled (ur.), *Visual Display, Culture Beyond Appearances*, Seattle: Bay Press, 1995; Sharon McDonald, *The Politics of Display, Museums, Science, Culture*, London in New York: Routledge, 1998.

šanje – normativnost umetnosti – v novo luč. Čeprav ne bom poskušal pokriti celotnega polja, bi tu vseeno rad omenil nekaj posebej pomembnih vidikov in posledic te postmoderne samokritike. Za ponazoritve sem izbral tiste vidike tega polja, ki kažejo na nedavno umetniško dejavnost, ki demonstrira to zavest. Moj dejanski namen v tem članku je izpostaviti tiste umetnike, ki predstavljajo to zavest samokritike: rad bi omenil umetniška dela, ki v bistvu analizirajo vprašanja in krizo normativnosti umetnosti. Toda preden se posvetim sodobnim umetniškim odzivom, preglejmo odzive muzeologije.

3.1. Na strani teorije smo priče izumu in zavesti o »novi muzeologiji«, ¹³ ki se je pričela v poznih osemdesetih letih. Ta teoretska novost in »mehko gibanje« sta bila povezana z dejansko krizo muzejskega upravljanja. V osemdesetih je postalo jasno, da so klasične in ločene funkcije muzejev – proučevanje, vzgoja in zabava – bile pomešane. Pedagoški etos je razpadel s prekinitvijo tradicije in izginotjem veljavnosti zahodnega kánona. Nova muzeologija je ponujala nov pogled na sam muzej: kritiki muzeologije so delno napadali tedanjo dejansko politiko razstavljanja in klasifikacije, delno pa so se odzivali na ohranjanje in vzdrževanje muzejev, ne da bi radikalno preinterpretirali njihovo vlogo v postmodernem družbenem in duhovnem okolju.

3.2. Kriza muzeologije in muzejev ni bila neodvisna od širše krize tehnologije skupinskih spominov. ¹⁴ V luči te širše krize ali v senci somraka zgodovinske zavesti, je običajno in ustaljeno delovanje muzeologije postalo skoraj absurdno in pretirano naivno. V normalnih pogojih se muzeologije ni dalo zamišljati brez popolnega zaupanja v zgodovinsko kontinuiteto. Kritično ponovno preučevanje vladajočih oblik skupinskega spomina je včasih rezultiralo v krizi muzejske dejavnosti. Klasifikacijske in zbiralske strategije so se izkazale za preveč prazne in brez pomena, za preveč abstraktne in preveč usmerjene na moč. Nova muzeologija je ponujala novo zvrst teoremov za zbiranje, klasifikacijo, vizualno razstavno predstavitev, muzejsko pedagogiko in nazadnje, čeprav ne najmanj pomembno, ponudila je novo pogodbo z multikulturalnim svetom, v katerem je bila evropska tradicionalna percepcija le ena izmed mnogih. Nova muzeologija se je odrekla pojmu posebne visoke kulture in klasičnih umetnosti, v zameno za izgubo izjemnosti pa se je pričela nova in obetavna izmenjava med umetnostjo in antropologijo. ¹⁵

¹³ Peter Vergo (ur.), *The New Museology*, London: Reaktion Books, 1991.

¹⁴ Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, London in New York: Routledge, 1995; M. Christine Boyer, *The City of Collective Memory, Its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996; Pierre Nora (ur.), *Realms of Memory, The Construction of the French Past*, New York: Columbia University Press, 1997.

¹⁵ Naj navedem le nekaj razstav, na katere je vplivala nova muzeologija: Jean-Hubert Martin, »Magiciens de la terre«, Pariz: Musée National d'art moderne, Centre Geor-

3.3. Kriza se ni izognila arhitekturi muzejev. Podedovano arhitekturno izročilo iz devetnajstega stoletja je bilo nedvoumno: neoklasicizem je bil in je ostal vladajoči model. Muzej je posnemal grški tempelj: nakazoval je, da zbirke te *posode* pripadajo Svetovni zgodovini. Posnetek starodavnih modelov je nudil zagotovilo zbiralcem, umetnikom in obiskovalcem: vsak je bil na svojem najboljšem mestu. Nakazovanja reda in sloga muzejev so postala jasna: živa in veljavna izročila teh stavb in njihove reklamne tehnologije so postala zelo podobna slogu bančnih in borznih stavb. Obe zvrsti stavb sta vsebovali materialne vrednote in obljubljali, da jih bosta večno ohranjali v najvišji obliki in najboljšem stanju. Arhitekturna podobnost in strukturalne vzporednice teh ustanov niso bile naključne: bančne in borzne stavbe ne le reklamirajo moč denarja in nesmrtnost kapitalizma, pač pa so v resnici zagotovila reda. To je tako kot Lubbockov argument: ceneje je, da množice pripravimo do tega, da sprejmejo moč trga in denarja, kot pa plačevati ječe in druge postopke discipliniranja in kaznovanja. Kakorkoli, klasicizem bi lahko bil reklamiranje moči in bi lahko pomagal razložiti te ustanove kot nekaj, kar je nad dejanskimi vprašanji in krizami družbe. Zgodovinska dojemanja arhitekturnih simbolov kapitalizma in umetnosti izkazujejo nadvlado moči, neprekinjena in nenehna dejavnost moči pa jasno pokaže, da je upor nesmiseln. To je bil vzrok, zaradi katerega so avantgardna gibanja v začetku tega stoletja tako vehementno napadla muzeje.

Toda v drugi polovici našega stoletja smo priče novemu in bogatemu valu muzejske arhitekture.¹⁶ Bistvena sestavina te nove arhitekture – ki je povsod povezana z gospodarskim preoblikovanjem mest in regij – je napadala nadvlada stavbe nad zbirko. Izginile so trajne površine in namerna nevtralnost. Vse nove stavbe kažejo različne vrste estetskih razlag in izročil, toda vse nekako odražajo *krizo holizma – odgovorov na krizo reprezentacije in muzeologije ne nudijo umetnostni zgodovinarji in kustosi, pač pa arhitekture teh stavb*. Rezultat je zelo spektakularen: nova muzejska arhitektura je bila eden najpomembnejših kulturnih znakov zadnjih desetletij. Novi muzeji so postala

ges Pompidou, 1989; Kirk Varnedoe in Adam Gopnik, »High and Low, Modern Art and Popular Culture«, Museum of Modern Art, New York, 1990; Tom Hill in Richard W. Hill Sr. (ur.), *Creation's Journey, Native American Identity and Belief*, Washington in London: Smithsonian Institution Press, 1994.

¹⁶ J. M. Montaner – J. Oliveras, *The Museums of the Last Generation*, Stuttgart/Zürich: Karl Kramer Verlag, 1987; Andreas Papadakis, *A New Spirit in Architecture*, London: Academy Editions, 1991; James Stirling, *Die Neue Staatgalerie Stuttgart*, Stuttgart: Verlag Gerd Hatje, 1984; Frank O. Gehry, *Guggenheim Museum Bilbao*, Solomon Guggenheim Foundation, 1997; *New Architecture/Neue Architektur Berlin 1990/2000*, Berlin: Jovis Verlagsbüro, 1997; *le moniteur architecture amc*, Pariz: Hors serie, France musées recents, new museums, 1999.

priljubljena tema revij, arhitekti so postali *zvezde* in stavbe so vključene v zabaviščne prireditve urbanih prostorov. Od Nemčije do Francije je nastalo stotine in stotine novih muzejev: to so doslej nikdar videne stilske modne prireditve *novih mega in gigacentrov*. Getty v Los Angelesu in Guggenheim v Bilbao nista več običajna muzeja, pač pa dela hiperaktivnosti postzgodovinske industrije kiča. Te stavbe so bližje duhu Donalda Trumpa, duhu *Semnja ničevosti* kot pa dediščini »Napredka, Reda in Holizma zgodovinske reprezentacije«. Toda vedno večji del vzgojno-zabavnih in komercialnih funkcij kaže, da ta nova moda ni sposobna rešiti krize, lahko jo le zakrije. Naraščajoči komercializem muzejev in manjšanje razdalje med njimi in zabavišnimi parki skušata zakriti nerezrešeno krizo, neodgovorjena vprašanja in veljavne izzive. *Muzeji so ostali stražarji – včasih praznih – norm in oblik, so zadnja in zelo priljubljena »Institucija« konserviranja tradicije in reklamiranja Reda. Toda multikulturalni izziv in relativizem sta dokončno spodkopala tradicijo.* V bistvu nova muzeologija ni le nova intelektualna moda, temveč glasnik novih pojmov in novih teoretskih razlag dobe postkulture hierarhije, ko muzeji niso več ustanove, ki se jih ne dotaknejo zahteve multikulturalizma in nastajajoča menjava med umetnostjo in antropologijo, kategorije migracije/hibridnosti in kritike idej Razuma, Napredka, Historicisma v dobi somraka zgodovinskega spomina.¹⁷

4. V preostanku tega eseja bom poskusil interpretirati nekaj umetniških del, ki so povezana z reprezentacijo tradicionalizma, sedanjim stanjem muzejev in s sedanjo situacijo tehnologij kolektivne zavesti.

Teoretsko vzeto lahko umetniška dela klasificiramo s stališča estetskega samozavedanja, oziroma s stališča avtonomije umetnosti. Obstajajo umetniška dela, ki se, naravno, ne sklicujejo na svoj lastni razred in obstajajo kot posebna umetniška dela. Predstavljena so kot primeri avtonomne umetnosti in v tem primerih sta politika razstavljanja in okvir njihove intepretacije jasna in očitna. To pomeni, da ni povezave med okvirom, razstavo in umetniškim delom: meja med okoljem in umetniškim delom je jasna. Obstaja pa tudi večje število umetniških del, ki ne odražajo lastne klasifikacije. Ta so da-

¹⁷ Kritika modernosti kot epistemološke oblike je poseben občutljiva v primeru muzejev, ki so *par excellence* reprezentacije *strateškega zavezništva med klasifikacijo in ustvarjanjem družbenega pomena*. Prim. Homi K. Bhabha, »Articulating the Archaic. Cultural difference and colonial nonsense«, v: *The Location of the Culture*, London in New York: Routledge, 1994, str. 123-139; prim. Andreas Huyssen: »Seveda imajo mnogi muzeji še vedno težave s prilagajanjem svoji novi vlogi kot kulturni posredniki v okolju, v katerem se zahteve po multikulturalizmu in dejanskostim migracije in demografije zaradi etničnih sporov, kulturnega rasizma in splošnih ponovnih pojavov nacionalizma in ksenofobije vedno bolj premeščajo.« *Ibid.*, str. 35.

nes dana na ogled kot umetniška dela, a ta klasifikacija in njihova vizualna razstavitve sta neodvisna od izvornega namena. (Seveda obstajata med temi umetniškimi deli dva različna razreda. So umetniška dela, ki so danes predstavljena kot dela umetnosti in se ta klasifikacija sklada z njihovim izvornim namenom. Vendar pa je v muzejih veliko umetniških del, ki so bila ustvarjena pred dobo izuma neodvisne in avtonomne umetnosti, pred muzealizacijo vsake možne zbirke. To so predmeti, ki so postali »umetnine« zaradi namernosti umetnostne zgodovine in njihova klasifikacija in vizualna predstavitev sta sledili tej interpretaciji. A to je neka druga pot v gozdu klasifikacij, ki bi nas odpeljala predaleč.)

Obstaja pa majhen razred umetniških del – to je razred, ki ga imenujem *samoreferenčni razred umetniških del* –, ki niso nevtralna ali indiferentna do svojega razreda. To so umetniška dela, ki se referirajo na svojo razstavno postavitev, na svoje mesto v zbirkah. Samoreferencialna »narava« je bistvo tega razreda. Bistvo teh umetniških del je umetniška refleksija v odnosu do njihovega institucionalnega položaja, do okolja v mašineriji muzejske klasifikacije in muzejskih postavitev. Samoreferencialni razred umetniških del je izjemen s stališča esencializma/institucionalizma.¹⁸ Udejanjenje samoreferencialne narave in strukture refleksije nudi zelo ustvarjalno metodo za interpretacijo kulturnih ustanov: z drugimi besedami, to je razred umetniških del, ki služijo kot ogledalo »realnosti«. Delno klasični in predvsem neoavantgardni umetniki so dajali prednost samoreferencialnemu načinu mišljenja. Zgodovinska refleksija ahistoričnega pojma »umetnosti« in vseh »institucij« umetniške industrije je bila zelo uspešna v nenehni *vojni proti muzejem in kánonom in za njihovo zavzetje*. Obstajajo zelo znani primeri »klasičnega« semantično samoreferencialnega avantgardnega umetniškega dela, od *Velikega stekla* Marcela Duchampa do Magrittovih slavnih slik *Ceci n'est pas une pipe* in *Les deux mystères*. Obstajajo seveda tudi različni primeri konceptualizma, pa naj gre za Josepha Kosutha in Hansa Haackeja do dejavnosti skupine »Art and Language« ali od Barbare Kruger do Jenny Holzer in Sherrie Levine. Zdi se mi, da obstaja pravilo ali točneje, stalna sestavina v zgradbi samoreferencialnih umetniških del, namreč zelo močni lingvistični vidiki teh del. Vsi umetniki, ki sem jih tu omenil, hodijo po ločnici med besedo in podobo, tekstualnostjo in vizualnostjo. Vsi si prilaščajo protislovja med podobo in besedilom in vsi uporabljajo ta protislovja, da bi reflektirali izgradnjo umetnostne zgodovine same, *institucionalno normativnost umetnosti* in vprašanje teh

¹⁸ Prim. Charles Spinoza in Hubert Dreyfus, »Two Kinds of Antiessentialism and Their Consequences«, *Critical Inquiry*, zv. 22, št. 4 (poletje 1996) in moj članek »Between the Essentialism and Institutionalism« *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zv. 59 (jesen 1999).

norm. Jenny Holzer¹⁹ na primer, izdela majhno razglednico iz lesa in brez slike. Namesto kakšne komercialne fotografije je tam stavek natisnjen v rdečih velikih črkah: DENAR USTVARJA OKUS. To delo – ki je med besedili Holzerjeve eno od mojih najljubših – je hkrati ironično in globokoumno. Od tod izhajajoča razlaga te majhne in nedolžne šale zastavi veliko vprašanj, ki pa so brez pravih odgovorov. Najprej: kdo je avtor teh besed, ki dajejo videz stavka? Eden od prvih odzivov gledalca/bralca je, da se spomni zadnjega stavka Barthesovega slavnega eseja *Smrt avtorja*.²⁰ (V mojem prevodu: »Cena rojstva bralca je smrt avtorja.«) In naslednje vprašanje: kakšna je funkcija tega kosa lesa? Je to psevdorazglednica, je podoba brez vizualnosti? Je to šala na račun razglednic ali pa je šala prek razglednic? Je to šala o občini in neodvisni človeški sposobnosti za okus? Je to napad na norme estetskega izkustva, ki predpostavlja neodvisen občini okus? Obstaja pa tudi raven kaligrafske percepcije: besedilo vidimo kot sliko in hkrati moramo brati podobo. Velike rdeče črke *so rdeče velike črke*, toda ta presežek in semantična praznina sta bistveni del neskončnih interpretacijskih iger. In končno, obstaja še ena interpretativna plast: *zaničevanje muzejev in njihovih obiskovalcev*. (Svoj primer sem kupil v Berlinu v trgovini tamkajšnjega Guggenheimovega muzeja, ki je v stavbi Deutsche Bank.) S stališča muzejskega obiskovalca je zaničevanje, ki ga izraža ta stavek, zelo huda kritika okusa zbirateljev, arogantnih muzejskih množic sveta. Če *umetnica* trdi, da *denar* ustvarja okus, to pomeni, da – po njenem mnenju – poslanstvo visoke kulture, nezainteresiranost, ki temelji na kontemplativnem izkustvu ni več veljavno. Besede, ki – po moji razlagi – na prvi pogled delujejo kot nedolžna in ironična šala, so zelo žalostno in boleče priznanje glede usode umetnosti in zelo kruta kritika dejanske komercializacije umetniškega sveta. Drugi primeri, ki bi jih rad omenil, so povezani z dvoreznostjo odnosa tekstualnosti in vizualnosti. Vse te razstave in umetniška dela so različne razlage vprašanj kulture pisave. Mislim, da ni naključno, da je usoda kulture pisave in branja v dobi drugotne oralnosti postala zelo privlačna za umetnika postkolonialne kulture. Tradicionalni pomen pismenosti, sposobnost pisati in brati,²¹ kultura in prihodnost knjige²² v dobi postgutenbergovske galaksije niso več samoumevni. Umetniška razlaga te kulturne spremembe je običajno zelo privlačna, toda

¹⁹ Michael Auping, »Reading Holzer or Speaking in Tongues«, v: *Jenny Holzer: The Venice Installation*, United States Pavilion the 44th Venice Biennale.

²⁰ Roland Barthes, *La mort de l'auteur*, Pariz: Seuil, 1968.

²¹ James O. Donnell, *Avatars of the Word, from Papyrus to Cyberspace*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1998.

²² Geoffrey Nunberg (ur.), *The Future of the Book*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1996.

interpretacija dejanskih kritikov, ki so neevropski umetniki, gre globlje. V zadnjih nekaj letih je kultura migracij²³ in diaspor postala del postkolonialnega diskurza, neevropska umetniška gibanja pa so pričela dekonstruirati hegemonijo našega kulturnega prvenstva in to od institucij do jezikovne in kategorične superiornosti. Postkolonialni diskurz uporablja nov besednjak, nove jezikovne igre in nova obzorja klasifikacij.²⁴ To je tudi širši okvir tistih kitajskih konceptualnih umetnikov, ki so se morali po poboju na Trgu Tienanmen izseliti v Prvi svet, predvsem v Združene države. Ti umetniki, Xu Bing, Wenda Gu ali Song Dong,²⁵ igrajo različne igre s kitajsko pisavo in njenimi znaki. Na različne načine vsi dekonstruirajo tradicionalno kitajsko kaligrafijo. Dekonstrukcija kitajske pisave pomeni izpraznitev semantičnih razsežnosti jezika. Wenda Gu piše/slika psevdoznake. Uporablja tradicionalne kaligrafske postopke, a radikalno uniči jezik. Njegova kaligrafija je napačna v očeh tistih, ki jo znajo *brati*, a običajni zahodnjak jo *vidi* le kot sliko. Znaki, ki imajo ali nimajo pomena, posnemajo in si prisvajajo »vmesni« položaj, migracijo med Vzhodom in Zahodom. Kultura migracije je kultura trajnega in medsebojnega nesporazuma, kjer so tradicionalne norme avtentičnosti in kiča za vedno izgubljene. Xu Bing – drugi slavni emigrant – je ustvaril veliko knjigo, *Knjigo z neba*, ki vsebuje stotine in stotine ročno izdelanih strani. Sam je izrezal vse znake in jih natisnil. Za ljudi od zunaj – še ena kategorija, ki se je izgubila v migracijah – daje videz avtentičnega klasičnega besedila. Toda nobenega od znakov se ne da izgovoriti ali razumeti. Celotna knjiga je ponaredek, točneje, na ravni vizualnosti je v resnici pravilna in se zdi kot izvorni kitajski svitek rokopisa ali knjige.

Delo teh umetnikov, ki živijo na meji med dramatično različnimi kulturami, med različnimi kronologijami in pojmi Umetnosti, različnimi pričakovanji, zahtevami, zvestobami in identitetami, se je izkazalo za neprevedljivo. *Pvседотексте, ki so semantično prazni*, bi lahko razumeli kot najboljše simbole te identitete. Ne pripadajo niti tradicionalni kitajski niti sodobni Zahodni kulturi. Vse te kategorije so prazne in njihovo veljavnost ohranja le politična moč.

V očeh teh umetnikov je bistvena funkcija kulturnih institucij, kakršne so knjižnice in muzeji, izgubljena. Pisanje je brez pomena, tu ni nobenega

²³ Robin Cohen, *Global Diasporas*, London & New York: Routledge, 1997; »Globalisation and Diasporic Communication«, v *The Public, Javnost Journal of the European Institute for Communication nad Culture*, zv. VI, 1999, št. 1; Moira G. Simpson, *Making Representations, Museums in the Post-Colonial Era*, London in New York: Routledge, 1996.

²⁴ Kwame Anthony Appiah, *In my Father's House, Africa in the Philosophy of Culture*, Oxford: Oxford University Press, 1992.

²⁵ Gao Minglu (ur.), *Inside Out: New Chinese Art*, Berkeley: SOMA & University of California Press, 1999.

stavka, ki bi čakal na svoj prevod. Ne obstaja nikakršna *tradicionalno racionalna* izmenjava med kulturami v ustaljenem pomenu teh izrazov: razumevanja in prevajanja, interpretacije in prepoznanja. Obstajajo le hibridnost, *bricolage* in nesmiselna montaža. Ne obstajajo vzročna vprašanja, ampak le vtisi. Vsakdo je ujet v ruševine svojega kulturnega veselja: razen tistih, ki pripadajo diskurzu migracije, postkolonialnim kulturam in položaju, kjer se križajo kulture. Minimum racionalnosti, ki je bila predpogoj vsakršnega razumevanja in dialoga, deluje neveljavno. Živimo v svetu *Izgubljene avtoceste*.

Pokrajina, ki jo »naslikajo« umetniki migracije, je v resnici skrajno pesimistična. Prejšnja normativnost umetnosti je postala danes povsem relativna. Knjižnice so polne knjig, ki so neberljive in neprevedljive. Tako kot slike, tudi besedila nimajo pomena in obstoja. Lažne knjižnice v muzejih: besedila takšna kot podobe, branje takšno kot gledanje, vsaka kulturna gesta nadomešča neko drugo. Obljuba interpretacije je ponaredek.

Mislim, da sta prihodnost knjige in prihodnost pojma umetnosti medsebojno povezani. Gutenbergova elegija²⁶ bi lahko bila dokončna pripoved o Umetnosti. V resnici nisem preveč optimističen. Vendar pa obstaja protislovje, ki bi lahko bilo izvor upanja. Vsa umetniška dela, ki sem jih tu navedel in omenjal, so v muzejih in vsi muzeji, v katerih sem jih videl, so bili polni obiskovalcev. Vsi ti eksponati predstavljajo najboljšo možnost za *izgubljeni kánon: kritiko samozavedanja, ki je najboljše darilo Svobode in Boga*.

Prevedel A. E.

²⁶ S. Birkerts, *Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age*, Boston: Faber & Faber, 1994.

Anna Zeidler-Janiszewska
O anestetizirajočih praksah sodobne umetnosti

Prepričanje, da je naš svet (in zagotovo njegov premožnejši del) predmet vedno bolj intenzivne in vsestranske estetizacije, sodi v vsakdanjik sodobnih humanističnih ved. »Za opis te estetizacije, ki je značilna za našo kulturo, imamo veliko izrazov: uprizarjanje, zasledovanje senzacionalnega, mediatizacija, hegemonija artifičnega, univerzalna mimezis, simulacija, hedonizem, narcizem, samoreferenčnost, itd. Vse kažejo na izgubo objekta in na dejstvo, da na račun realnosti utvara postaja vse pomembnejša.«¹ Ta spis, ki ga je sestavil Lyotard, se da razširiti še na vsaj nekaj drugih definicij kot so metafora vseprisotnega spektakla (Guy Debord) ali degeneriranega (ker je brez konca in kraja) karnevala (Mike Featherstone), estetika eksistence (Michel Foucault), »poetizacija« kulture (ki jo vpelje Richard Rorty) ter ustvarjanje fikcij (ki so jih najpogosteje, toda na različne načine, obravnavali Jean Baudrillard, Umberto Eco in Odo Marquard). Lyotard ima prav – obstaja veliko besed in vsaka od njih opisuje različne točke in vidike procesov, ki so skupno označeni kot estetizacija. Še več, veliko teh »točk in vidikov« poznamo že iz preteklosti, čeprav so bili takrat prisotni v drugačnem razmerju in so (ponavadi) imeli zelo majhno vlogo v primerjavi s težnjami, ki so takrat vladale v kulturi. Po mnenju sociologov lahko njihovo sedanjo pomembnost razložimo z dejstvom, da se je središče težnosti sistema premaknilo od produkcije h kopičenju dobrin – ne le materialnih, temveč tudi simbolnih (kar se, ponovno poudarjam, nanaša na premožnejši del globalne skupnosti). Premik sistemskih poudarkov (postavljenih na presečišče modernosti in postmodernosti) tudi najde svoje, takoj priznane vzorce: od kognitivno-praktičnega do estetskega oblikovanja družbenega prostora (Zygmunt Bauman), od *Risikogesellschaft* do *Erlebnisgesellschaft* (Gerhard Schulze), od življenjskega standarda do načina življenja (Thomas Ziehe). Kar je bila včasih prednost le nekaterih – intelektualne in umetniške elite – postaja danes vsakodnevna dejavnost mnogih ljudi, toda hkrati tudi dejavnik družbene delitve.

Nobenega dvoma ni, da so sodobna mesta neke vrste laboratoriji estetizacijskih procesov, ki zajemajo različna področja in vidike. To je jasno na

¹ Jean-François Lyotard, *Anima Minima*, v: *Die Aktualität des Ästhetischen*, (ur. W. Welsch), München 1993, str. 418.

prvi pogled. »Estetizacija doseže svojo najočitnejšo obliko v urbanem prostoru, kjer je bilo v zadnjih letih skoraj vse predmet olepšanja. Nakupovalna področja so bila prirejena, da bi bila elegantna, imenitna in živahna. Ta težnja ni imela vpliva samo na mestna središča, temveč tudi na obrobja mest ter »oaze« na podeželju. Skoraj nobenemu tlaku, nobeni kljuki in nobenemu javnemu prostoru ni prizanesel ta estetizacijski razmah. Celo ekologija je v veliki meri postala dodatna veja olepševanja. Če bi bile napredne zahodne družbe sposobne početi točno to, kar želijo, bi spremenile urbano, industrijsko in naravno okolje *in toto* v hiperestetski scenarij.«²

Te in druge vidike estetizacijskih procesov navadno kritizirajo tako sociologi kot filozofi. (Wolfgang Welsch, ki je tu naveden, je izjema, ko poleg negativnih učinkov estetizacije opaza tudi nekatere pozitivne strani tega procesa.)

Na vprašanje, ali je lahko sodobni estetizirani svet obravnavan kot vsaj delna izpolnitev starih estetskih utopij (ki so bile še vedno prisotne v času študentskih nemirov v poznih šestdesetih letih), je lahko samo en odgovor: če je lahko, potem imamo opraviti s slabo (degenerirano) izpolnitvijo.

Značilno je, da v razpravah na to temo utopijo v duhu Schillerja ali vizijo življenja kot *Gesamtkunstwerk*, ki jo predstavi Schelling v svoji *Filozofiji umetnosti*, dostikrat zamenjujejo s prizadevanjem avantgarde, da bi izbrisala mejo med umetnostjo in življenjem.³ Zadnje je bilo v praksi izvedeno samo (ali celo?) do koder je (z močjo umetniških odločitev) lahko segla umetnost na račun »življenja«.

Boris Groys je prepričljivo pokazal, kako hitro je avantgarda, ki je na začetku nasprotovala instituciji muzeja, prevzela muzejski prostor ter ga spremenila v kraj, kjer se neumetnost pretvori v umetnost,⁴ kar danes tako rekoč istočasno počne tudi samo »življenje«.

Še več, muzeji in druge institucije, kjer so umetniška dela razstavljena, sami nudijo posebne modele estetizacije. Prvotno zamišljeni kot prostori tihe kontemplacije, danes pogosto pospešijo ritem izkustev, ki se, ko so preobila, pogosto spremenijo v psevdoizkustva: »Tudi umetniški posel se je vrnil v mehanizem izkustva in nadaljuje svojo proizvodnjo v skladu z dialektiko takšnih psevdoizkustev: razočaranje nad tistimi izkustvi, ki v bistvu to niso, žene ljudi od enega izkustva k drugemu.«⁵

² Wolfgang Welsch, *Undoing Aesthetics*, London 1997, str. 2. V tej knjigi Welsch nameoma ohranja nejasnost pomena estetizacije s poudarjanjem od tod izhajajočih prednosti.

³ Takšna zamenjava je posebej očitna v Marquardovi knjigi *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*, Paderborn 1989 ter v esejih Mika Featherstona o anestetizacijskih procesih.

⁴ Boris Groys, *Logik der Sammlung. Am Ende des musealen Zeitalters*, München 1997.

⁵ Welsch, *op. cit.*, str. 2.

Eden izmed kritikov, ki so pisali o razstavi *Documenta IX* v Kasslu (ki je pritegnila množice obiskovalcev) je zapisal: »Estetiko duha je nadomestila estetika muzejskega proslavljanja. Nov senzualizem računa na publiko, za katero je poplava izkustev postala nekaj običajnega, samostojnost predmeta pa zavrnjena iluzija.«⁶

Ni naključje, da mnogi sodobni umetniki vidijo svojo prihodnost prej v oblikovanju kot v »čisti« (avtonomni) umetnosti. Na ta način se vpišejo kot »gledališki režiserji« v paradigmo, ki jo je Martin Seel opisal kot »estetiko korespondence« (s široko pojmovanim umetniškim okoljem).⁷

Tu orisan položaj daje slutiti, da ima filozofska estetika izjemno dobre obete za prihodnost: po »jezikovnem obratu« smo priča »estetskemu obratu«. Z drugimi besedami, estetika postaja neke vrste prva filozofija (*prima philosophiae*). Lyotard je na kratko opisal možni potek takšnega razmišljanja na sledeč način: ko hoče filozofija biti »otrok svojega časa«, se v prvi vrsti ne le posveti estetskim problemom, temveč preprosto postane estetika. Francoški filozof imenuje ta način presojanja »čista neumnost« in jo poveže z izgubo reflektivne razdalje nasproti navadni (ali »brezciljni«) estetizaciji. Marquard po drugi strani želi narediti filozofsko estetiko za varuha na meji med estetsko sfero (povezano izključno z moderno, samostojno umetnostjo) in tem, kar je in bi moralo ostati anestetika. Kakorkoli, neznano ostane, kako bi lahko estetika učinkovito izpolnila takšno vlogo. Marquard ne uspe točno razložiti kaj zahteva od umetnosti, da namreč postane pribežališče realnosti, ki se upira fikciji, ki nas vse tesneje ovija.

Seveda nam ni treba niti sprejeti dokazov, ki jih je navedel Lyotard, niti upoštevati predlogov, ki jih je predložil (brez dvoma spodbudni) Marquard. Potrebno je upoštevati, da je lahko estetika obravnavana kot vrsta »prve filozofije«, ne, ker jo baje vodi načelo mimikrije v odnosu do okolja temveč, ker poseduje zgodovinsko preverjen mehanizem samokritičnosti. Adorno, na katerega se želim tu v pozitivnem smislu sklicevati, opaža, da je po eni strani okus »najbolj občutljiv seizmograf zgodovinskega izkustva« ter se je, po drugi strani (kot nobena druga človeška zmožnost) sposoben podvreči kritiki. To so uvodne besede 95. aforizma v *Minima Moralia* (pomenljivo) naslovljene »Dušilec in boben«. Na določeni točki te res pomembne proestetске razprave najdemo stavek, ki bi lahko služil kot moto tega članka: »Živcem estetsko najbolj razvitih se zdaj zdi esteticizem, ki se ima za krepostnega, nevzdržen.«⁸

⁶ A. Kuhlman, »Kultur und Krise. Zur Inflation der Erlebnisse«, v: *Mythos Metropole* (ur. B. Noltman in W. Prigge), Frankfurt na Majni 1995, str. 122.

⁷ Koncept estetike korespondence v razliki do estetike kontemplacije in estetike imaginacije je Seel predstavil v svojem eseju »Zur Ästhetischen Praxis der Kunst«, objavljenem v *Die Aktualität des Ästhetischen*.

⁸ Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Reflections from Damaged Life*, London – New York 1974, str. 145.

Ko razmišljamo o sodobnem času v tej povezavi in ko želimo braniti sedanjo pomembno vlogo estetike (zaradi očitne širitve objektivne sfere ter razširitve njenih kritičnih zmožnosti) se moramo spomniti, da je za Adorna estetska refleksija tesno povezana z umetnostjo, katere odziv na estetska stanja okolice ni samo mimetičen temveč tudi kritičen. Zapomniti si tudi moramo, da je Adorno, ki je imel v svoji *Estetski teoriji* možnost izbiranja med estetiko, ki se je izvajala ali v skladu z idealistično ali v skladu z empirično tradicijo, raje zavzel položaj neposrednega dialoga z umetnostjo ter iz nje izpeljal svojo »negativno« estetiko.

Sledeč tej liniji bi si morali поблиže ogledati, kaj nam zmore ponuditi današnja umetnost, poleg tistega dela, ki je očitno vpleten v estetizacijske procese (je v pozitivnem smislu podrejen bolj splošni »estetiki korespondence«). Preden pa to storimo, moram pritegniti vašo pozornost k očitni, na ravni psihologije dojemanja že dognani resnici: stremljenje po popolni estetizaciji se spremeni v svoje nasprotje. Če želimo nekaj dojeti kot »estetsko«, mora obstajati nekaj, kar je »anestetsko«. »Kjer vse postane lepo, ni nič več lepo; neprestano razburjenje vodi k brezbržnosti; estetizacija se spremeni v anestezizacijo.«⁹

Zato bi bilo smiselno ohraniti stanje napetosti med esteticizmom in odsotnostjo esteticizma in to ne samo v povezavi s splošnim preobiljem lepote, ki se skrči na »olepševanje«. Umetnost in estetika sta se že poskušali spopasti z olepševanjem tako, da sta naredili korak v smeri anti-umetnosti in antiestetike. V bistvu bi to lahko pomenilo ali dekonstrukcijo tradicionalne lestvice estetskih vrednot ali vpeljavo novih vrednot (dojetih kot protivrednot) v sfero umetnosti in estetike. Če pa želimo ohraniti kritičen status umetnosti in estetike, se nadaljevanje te taktike v bolj in bolj estetiziranem svetu redko izkaže kot učinkovito. To se zgodi zato, ker so elementi te strategije uporabljeni znotraj okvira neumetniškega estetizacijskega ustroja, zaradi česar anti-umetnost postaja laboratorij razlikovanja in povečevanja izkustev, za katera ni več potrebno, da so »lepa« (po vsej verjetnosti z izjemo sfere »ženske« lepote), ampak namesto tega silovita in nova. Zato se zdi bolj učinkovito ostati zunaj teh procesov ter začeti z anestezizacijskimi poskusi tam, kjer nam grozi, da se bomo lepote preobjedli, ali kjer lepota, po našem mnenju, ne bi smela zasenčiti drugih vidikov življenja. Na tak način predstavljena anestezizacija ima nepretrgan in smiselno povezan značaj.

Prej sem omenila dva prostora, ki sta hkrati estetizirana in estetizirajoča: urbani prostor in prostor muzeja ali drugih institucij, kjer je umetnost razstavljena (sedaj beseda »razstava« ne določa samo »vizualne predstavitve«, temveč tudi »spektakel«). Naj sedaj opišem nekaj umetniških dejavnosti, ka-

⁹ Welsch, *op.cit.*, str. 25.

terih cilj je lahko interpretiran v smislu anestezije. Ta se dogaja na večih ravneh – od odločitve, da zapusti sfero umetniških institucij ali zmoti njihove estetizirajoče dejavnosti, do praktičnih sredstev, ki ponavadi zmanjšajo estetske učinke in na ta način dajo sporočilo, ki je namenjeno publiki, oprijemljiv anestetski značaj.

Začela bom s primeri iz *Documenta* – razstav, ki so bile organizirane v Kasslu in katerih protisloven značaj je poudaril Adorno v svoji *Estetski teoriji* (v kateri je govoril o estetizaciji historične zavesti in historizaciji estetske zavesti). Že prej sem omenila dejstvo, da je *Documenta IX* skoraj popolno spadala v okvire *Erlebnissesellschaft*. To težnjo je bilo opaziti že med *Documenta VIII* (leta 1987), kjer so organizatorji, kot je bilo zapisano, »zasipali publiko z različnimi vrstami retorike plastičnih umetnosti«. Poleg splošno znanega dejanja Joseph Beuysa, sta še vsaj dva druga projekta presegla estetizirajoče okvire razstave. Eden od njih je bil projekt, ki ga je napravil poljski umetnik Krzysztof Wodiczko. Uporabil je kip Frederika II., da bi pokazal moralno nečiste vire prvega modernega sponzorstva v Kasslu in z analogijo izpostavil problem finančnih virov, s katerimi so razpolagali sponzorji prireditve *Documenta VIII* (Mercedes in Deutsche Bank). Wodiczko je simbolično vzel kip mestnega zaščitnika s podstavka ter postavil pod vprašaj namene organizatorjev razstave s tem, da je pokazal skrito stran estetskega površja. Avtor drugega projekta je bil nemški umetnik Robert Rademacher, ki je za svojo predstavitev izbral izjemno grdo stavbo – garažno hišo daleč stran od kasselskega razstavnega središča. S postavitvijo kovinskih vaz na streho garaže – proviziorno urejeno zgradbo iz povojnih let – je Rademacher ne le priklical v spomin zgodovino mesta (delno zbombardiranega med napadi na tovarne orožja), temveč tudi ironično opozoril na slog stavb, ki sta razpoznavna znaka mesta: grad na hribu in Fridericianum. Pomembno je bil tudi dejstvo, da garažna hiša stoji med stavbami, v katerih se nahaja zelo znana veleblagovnica s svojim značilnim logom in restavracija s hitro hrano, katere logo je postal simbol globalizacije sodobnega urbanega prostora. Še en primer, o katerem želim razpravljati, je projekt, ki predstavlja poskus dekonstrukcije razstavnega prostora in se je zgodil med razstavo *Documenta IX*. V mislih imam postavitev Josepha Kosutha »Passagen-Werk. Documenta flanerie«, nad katero se je pritoževalo veliko umetnikov, kot tudi obiskovalcev, jeznih ker je zmotila estetski spektakel. Instalacija, ki je zavzemala dve nadstropji Neue Galerie, je s pomočjo belih in črnih bombažnih zaves na katerih so bili napisani citati Wittgensteina in Benjamina (na katera se je ustvarjalec skliceval tudi v naslovu svojega dela), gledalcem zakrila pogled na umetniška dela (slike in kipe), ki so bila del stalne razstave. Na ta način je Kosuth ne samo iztrgal publiko »vizualni orgiji«, na katero so postali navajeni, ko so obiskovali

razstavo *Documenta*, temveč tudi pritegnil pozornost k aktualnosti konceptualne umetnosti, ki so jo mnogi smatrali kot zrelo za odpad. Anestetizirajoča vloga tega projekta je bila istočasno dokaz pomembnosti kritične sposobnosti umetnosti, v katerega je podvomil anonimen komentator, ki je na hrast, ki je rasel v bližini Fridericianuma (in obeleževal Beuysovo akcijo »7 tisoč hrastov«, ki jo je ta uprizoril sedem let prej) obesil žago, to je sredstvo za »usmrtevec« drevesa, za kar je bil prepričan, da se bo kmalu zgodilo.

Lahko bi predstavili še veliko primerov s področja takoimenovane javne umetnosti, ki se je dinamično razvijala od osemdesetih let dalje.¹⁰ Za večji del te umetnosti je bilo značilno pozitivno sodelovanje v procesih estetizacije urbanega prostora, toda določen njen del je v te procese že dokaj zgodaj podvomil. V mislih imam dobro znana dela Richarda Serre, kot je »Nagnjeni lok« na Manhattnu (odstranjen po osmih letih polemik) ali ravno tako sporno »Oporno točko« postavljena na trgu, ki vodi do londonske postaje Liverpool.

Če nadaljujemo s temo odprtega urbanega prostora, velja omeniti »antivizualne« spomenike, na primer »Spomenik negativni obliki« v Kasslu (1984) Horsta Hoheisela. Spomenik je betonska kopija vodnjaka (zaradi svojega izvora, označenega kot »Židovski vodnjak«), ki so ga uničili nacisti. Najprej je bil razstavljen pred magistratom in bil nato prestavljen na prostor, kjer je nekoč stal prvoten vodnjak. Skozi rešetke in steklo lahko obiskovalec pogleda v tla ter se seznanj z zgodovino vodnjaka, ki je zapisana na bronasti plošči v neposredni bližini. Slavni antifašistični spomenik v Hamburgu, ki sta ga izdelala Jochen in Esther Gerz, je bil narejen na osnovi podobnega koncepta. Spomenik, ki ima obliko visokega aluminijastega droga, oblečenega v svinec, je bil narejen, da bi ustvaril površino, kamor se obiskovalci lahko podpišejo. Ko je bil drog do enega in pol metra višine prekrit s podpisi obiskovalcev, so ta del zabili v zemljo in naslednji meter in pol droga je bil na razpolago za podpise. To so ponovili sedemkrat, preden je spomenik izginil. Ustvarjalca spomenika po vsej verjetnosti nista pričakovala, da površina spomenika ne bo prekrita le z imeni obiskovalcev temveč tudi s komentarji in risbami – vključno s kljukastimi križi. Eden od komentatorjev je označil napise kot »prstne odtise mesta«. Podobna ideja utemeljuje projekt Jochena Gerza »2146 kamnov«, ki je bil izveden (na začetku ilegalno) v Saarbrücknu.

¹⁰ Govorim o *takoimenovani* javni umetnosti, ker se mi tako kot Welschu ta izraz zdi neprimeren (predvsem zaradi teoretskih razlogov). Kakorkoli, v osemdesetih letih je prišel v splošno rabo in je prisoten v naslovih mnogih knjig, gl. npr. *Public Art, Public Controversy* (ur. S. Jordan), New York 1987, ki vsebuje gradivo, ki je sorodno že omenjenim delom Richarda Serre, ali *Art and the Public Sphere* (ur. W. J. T. Mitchell), Chicago & London 1992.

Na kamne, iztrgane iz tlaka glavnega mestnega trga, je umetnik vklesal ime na vseh židovskih pokopališč, ki so obstajala v zgodnjih letih Tretjega rajha in kamne, z napisi na spodnji strani, položil nazaj na njihova mesta. Ko prečkamo trg, ne vemo ali hodimo po njih ali ne. Lahko bi rekli, da v teh primerih programatična vizualna anestetizacija povzroči povečano pozornost do drugih vidikov življenja, namreč tistih, ki jih običajna estetizacija zatre. Katere vidike? – to je vprašanje interpretacije vsakega posameznega umetniškega sporočila.

Predstavila bi lahko še veliko več primerov takšnih podvigov (bolj ali manj znanih, dobro ali slabo zabeleženih). Kakorkoli, smisel ni v tem, da jih naštevamo, temveč da določimo njihov pomen za današnjo estetiko, ali vsaj za tisti njen del, ki ga še vedno zanima razvijanje kritičnih vzgibov. Mislim, da lahko prakse, ki so tu definirane kot »anestetizirajoče«, igrajo vlogo, ki je podobna oni, ki jo je Adorno pripisal Schönbergovim ali Beckettovim stvaritvam. Drugače bi morali priznati, da je imel Hegel prav, ko je napovedal, da bo vloga, ki bo ostala postromantični umetnosti, ta, da olepša svet, ki nas obkroža, in da naredi prosti čas zabavnejši. To diagnozo je nekritično sprejel Adornov nasprotnik Arnold Gehlen, ki je povezal proces neizogibne estetizacije umetnosti s političnim porazom zgodnjih avantgardnih gibanj dvajsetega stoletja. Takšno krčenje vpliva umetnosti na nudenje vedno novejših estetskih spodbud, naj bi slejkoprej pripeljalo do njenega razkroja v sodobnem anestetiziranem svetu. Na srečo pa se estetsko razvitim živcem, kot je rekel Adorno, zdi esteticizem, ki se ima za krepostnega, nevzdržen.

Prevedla Eva Erjavec

Albrecht Wellmer
Čas, jezik in umetnost
(z *ekskurzom o glasbi in času*)*

I.

V tem prvem delu svojega eseja bi rad razlikoval med tremi vidiki časa oz. pojma časa ali problema časa. Naslovil jih bom takole:

- (a) »življenjski čas« (»ekstatični« čas, »doživeti čas«, »zgodovinski čas«, »modalizirani čas«),
- (b) »svetovni čas« (»objektivni«, »merljivi« čas), in
- (c) »ontološki« čas.

Skušal bom kaj povedati o povezavi teh treh »časov« ali vidikov časa.

1. Preidimo najpoprej k povezavi življenjskega (»doživetega«) in svetovnega (»objektivnega«) časa. Kot je pokazal predvsem Heidegger, strukture doživetega časa (časovnosti tubiti) ni mogoče dojeti izhajajoč iz razumevanja časa kot linearnega in homogenega kontinuuma točk-sedaja, ki sledijo druga drugi, in ki jih ni mogoče raztegniti, prav tako pa ga ni mogoče dojeti pod predpostavko ontološkega primata modusa časa neke čiste sedanjosti.

Oba tu imenovana napačna pristopa k problemu doživetega časa – »časovnosti tubiti« – sta napačna v *komplementarnem* smislu: Če čas razumemo kot homogen in linearen kontinuum točk-sedaja, potem je čas *samo* še neka »furijska izginjanja«; tako bi »sedaj« doživete sedanjosti nikakor ne mogel biti dan, in potemtakem tudi ne noben svet, nobeno bivajoče – kajti z realnostjo sedanjosti bi bili izničeni tudi preteklost kot »ne-več-bit« ter prihodnost kot »še-ne-bit«. Če, nasprotno, sedanjost naredimo za prevladujoč časovni modus, tako da se preteklo in prihodnje ravnata po tem modusu – to po-

* [Objavljeni prispevek je besedilo predavanja, ki ga je imel avtor v Ljubljani 8. oktobra 1999 na povabilo Slovenskega društva za estetiko in Oddelka za filozofijo Filozofske fakultete v Ljubljani.]

Prvotni povod za razmišljanja, ki sledijo, je bila želja, da bi ob priložnosti razumel in preveril prepričanje filozofov in glasbenikov, da je »glasba izraz časa«. Moja razmišljanja so se kasneje v odnosu do pojma časa razširila bolj kot sem pričakoval: v središču se je pomaknila povezava med časom in jezikom. Moja razmišljanja so se, nadalje, razširila na razmišljanja o časovnosti umetnosti in časovnosti estetskega izkustva (Razdelek II.1). O problemu, ki je dal povod za to delo, razpravljam pod točko II.2.

meni, če čas razumemo kot »ne-več-sedanje« oz. kot »še-ne-sedanje« –, potem bit ni mišljena le kot »prisotnost«, s čimer odpremo vrata »metafiziki prezenca«, temveč zgubimo izpred oči predvsem tudi dinamično-asimetrično povezavo časovnih modusov ali časovnih ekstaz v doživetem času: v sedanjosti doživetega časa sta preteklost in prihodnost vselej že naloženi kot konstitutivna momenta, tako da »ne več« nekega ireverzibilnega preteklega in »še ne« neke odprte prihodnosti ustrezata nekemu »še vedno« in »že« v sedanjosti naloženih preteklosti in prihodnosti. To pomeni: preteklo kot tisto, ki se, ko se je enkrat zgodilo, ne more več ne zgoditi, je kot ne več sedanje obenem vtaknjeno v sedanjosti kot tisto, kar zamejuje in omejuje možnosti manevrskega prostora odprte prihodnosti ter je v tem pomenu *še vedno* sedanje; prihodnje kot še-ne-zgodeno konstituira kot manevrski prostor možnosti odprti horizont sedanjosti ter je kot tako *že* sedanje. Z asimetrično omejitvijo preteklosti, sedanjosti in prihodnosti doživetega časa sedanjost sicer zopet dobi vodilni status, toda ta sedanjost ni več »čista« sedanjost, saj namreč *čiste* sedanjosti »ni« [»gibt«]; vsaka sedanjost – kot sedanjost doživetega časa – je infiltrirana s tistim, kar ni več, in tistim, kar še »ni«.

Sedaj je nemara tudi bolj jasno, zakaj doživetega časa ne moremo dojeti izhajajoč iz modela časa kot linearne in homogene posledice nerazsežnostnih točk-sedaja: točka-sedaja je nek čisti sedaj, čista sedanjost in zato misljiva zgolj kot izginjajoča, kot bistveno *irealna*. Nasprotno pa je »sedaj« doživetega časa – čas »tubiti« – neka *razsežnost* [Ausdehnung], kot je poudaril že Heidegger²: gre za »sedaj« pogovora, kosila, predavanja, groma, dneva, dopusta, dobe – ali tudi koncerta, odmora ali izvedbe. Doživeti čas je – povejmo to tu vnaprej – obenem možnost nekega izkustva *časovnih podob*. Če na ta način doživeti, »ekstatični« čas ločimo od praznega, homogenega časa, postane takoj verjetno, da je doživeti čas obenem in nujno nek *datirajoči* in poleg tega – vsaj potencialno – *merljivi* čas. Heidegger je to pojasnil z naravnost wittgensteinovsko navezavo na slovnico našega elementarnega časovnega *besednjaka*. Da »sedaj« doživetega časa ni točkast, temveč raztegljiv in v sebi razlikovani »sedaj«, namreč »sedaj« svetovnega procesa ali dogodka, ima svoj korelat v rabi izrazov kot sta »tedaj, ko...« ali »potem, ko...«, v katerih se že nahaja objektivno datiranje in merjenje časa. Hočem reči: »ekstatični« čas tubiti je vselej *že tudi* intersubjektivno *datirajoči* in (potencialno) *merljivi* čas; enega – doživetega časa – ni brez drugega – objektivno, t.j. objektivno datirajočega in merljivega – časa. Tako kot ne more biti nobene

² Prim. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 1957, str. 406sl. (Prim. slov. prev. Martin Heidegger, *Bit in čas*, prevedli Tine Hribar, Valentin Kalan, Aleš Košar, Dean Komel, Andrina Tonkli Komel in Ivan Urbančič, Slovenska matica, Ljubljana 1997, str. 548 sl.)

zavesti brez odnosa do druge zavesti in do skupnega sveta, tako tudi ne more biti časovne zavesti brez odnosa do druge časovne zavesti in do objektivnega časa skupnega sveta³. V osnovi to ni nič drugega kot nova različica slovi-tega Wittgensteinovega argumenta o zasebnem jeziku. Seveda te povezave doživetega (»ekstatičnega«) in objektivnega časa ne smemo misliti kot simetrične: Objektivnost svetovnega časa predpostavlja doživeti, ekstatični čas subjektov kot svoj *smiselni pogoj*: datiranje in merjenje predpostavljata neko bitje, ki lahko – v zgoraj omenjenem pomenu – reče »sedaj« (in seveda še mnogo drugega). Zato pojem objektivnega časa že predpostavlja ekstatični čas. Nikakor pa s tem *realnost* objektivnih časovnih razmerij ni postavljena v odvisnost od obstoja [Dasein] subjektov in njihove ekstatične časovnosti. Objektivni red svetovnega časa je ontično neodvisen *od* in *predhoden v razmerju do* ekstatične časovnosti tubiti. (Pri Heideggeru najdemo povsem podoben argument glede na bit ne-tubitnostnega bivajočega. Heidegger – po smislu – pravi naslednje: *resnica* »obstaja« [gibt], kolikor »je« [ist] tubit; seveda pa planeti, skale in planine trajajo tudi še potem, ko tubiti ni več.) Pojmovna *povezava* med doživetim in objektivnim, med ekstatičnim in svetovnim časom je potemtakem docela združljiva z *ravnodušnostjo* svetovnega časa do časa življenja, ki jo je poudaril predvsem Blumenberg.⁴

Vrnimo se še enkrat k praznemu, linearnemu, homogenemu času neskončne posledice nerazsegljive točke-sedaja: objektivnega ali svetovnega časa, o katerem sem doslej govoril, ni treba neposredno poistovetiti s tem praznim in homogenim časom (to naj bi bilo sedaj že jasno); pa vendar očitno objektivnemu ali svetovnemu času pripada *možnost* prikaza časa kot neskončne posledice nerazsežnostnih točk-sedaja, to pomeni, možnost fizikalnega pojma časa in fizikalne meritve časa. Dejansko je vendar jasno, da podaljšani »sedaj« (ekstatično razumljene) sedanjosti sam še ni ponovno *časovno* podaljšani »sedaj«, torej nek časovno *deljivi* »sedaj«. Videti je, da nam ničesar ne more preprečiti, da bi merilnega postopka vsakega doživetega »sedaja« z vse večjo natančnostjo obenem *a tergo* ne mogli razstaviti na najmanjše časovne enote in sicer – kot v primeru delitve premice – vse do še matematično konstruktibilne mejne vrednosti nerazsežnostne točke. Tu pa postane jasno, da ekstatična časovnost tubiti tej ni vselej že dodelila vedno bolj razširjenega *objektivnega* časa, »v« katerem tubit vsakokrat »je«, temveč, da je čas kot »furijska izginjanja« v ekstatični časovnosti sam »navzoč«, namreč kot izkustvo časa kot nerazklanega.

Čemu pa potem celoten napor kritike tistega, kar je Heidegger imenoval »vulgarno« razumevanje časa? Odgovor je v tem, da *je* »čas kot furija

³ Prim. Hans Blumenberg, *Lebenszeit und Weltzeit*, Frankfurt/M 1986, str. 295 sl.

⁴ Prim. *nav. delo*, str. 305f.

izginjanja« zgolj pol resnice o času. Da je treba vpričnost [Gegenwärtigkeit] – tudi izpolnjeno vpričnost – razumeti zgolj iz ekstatične časovnosti tubiti, smo že pojasnili: čas je *pozitivni* pogoj možnosti tubiti z vsemi njenimi horizonti možnosti. Vse podobe izpolnjenega življenja onstran gospostva časa⁵ so bodisi nekoherentne, ker s časom hkrati negirajo življenje, bodisi morajo časovnost tubiti potihoma predpostaviti kot njen pogoj možnosti: takšne podobe so kot podobe brezčasovne tubiti bodisi podobe nirvane bodisi podobe končno-zgodovinskega življenja in zato niso podobe življenja onstran »gospostva« časa. O (obvladujočem) »gospostvu« časa lahko zato smiselno govorimo zgolj z ozirom na forme (družbene) časovne *organizacije*, ki prikrivajo določene, bistvene možnosti človeškega izvrševanja življenja. Toda časovnost ni le strukturno znamenje – »pogoj možnosti« – tubiti; temveč je mogoče trditi, da čas s tem sovpadе s pogojem možnosti vse biti in vse resnice. S tem prehajam k temu, kar sem uvodoma – oklevaje – imenoval »ontološki čas«.

2. Pod tem si predstavljam jezikovno filozofsko pojasnitev Heideggerjeve teze, da ima sama bit časovno strukturo. V navezavi na eno izmed Heideggerjevih predavanj o Nietzscheju⁶ bi rad pričel z ontološko diferenco, kakor jo predlaga Heidegger v omenjenem predavanju. Tu so odločilnega pomena strani od 203 do 256, najprej pa predvsem razdelek predavanja, ki nosi naslov »Bit kot to apriorno« (str. 213 sl./203 sl.). Heidegger v tem razdelku preigrava določene predslutnje ali predhodne formulacije vprašanja biti pri Platonu, Aristotelu in Kantu, pri katerih bit – v razliki do bivajočega – nastopa vsakokrat v podobi *apriornega*. Na tem mestu bi povzel najpomembnejše Heideggerjeve teze: v drugem delu razdelka Heidegger pojasni bit kot »idejo« pri Platonu in sicer na primeru splošnih pojmov: »Ideja je ime za bit samo. Ideje so *proteron te physei*, to predhodno kot prisostvovanje.« In: »Če mislimo po grško, je »izgled« kakega bivajočega, npr. kake hiše, torej hišnost, tisto, v čemer se bivajoče pokaže, t.j. v biti.« (218/207) Za Heideggerja je v ospredju zgodovine evropske filozofije dvoje: (1) razumevanje biti kot apriornega (219/208), iz česar potem pri Kantu nastanejo »pogoji možnosti« : »Bit je po Kantu pogoj možnosti bivajočega, njegova bivajočnost. Pri tem pomeni bivajočnost in bit ustrezno temeljnemu novoveškemu stališču predstavljenost, predmetnost (objektiviteto). Vrhovno načelo Kantove me-

⁵ Prim. spodaj razdelek II.1 in op. 10.

⁶ Martin Heidegger, »Der europäische Nihilismus«, v: *Nietzsche*, zv. 2, Pfullingen 1961. Vse nadaljnje navedbe strani se nanašajo na ta tekst. (Prim. slov. prev.: Martin Heidegger, *Evropski nihilizem*, prevedel Ivan Urbančič, zbirka Misel in čas, Cankarjeva založba, Ljubljana 1971. Za znakom / navajamo ustrezno številko strani navedbe iz slovenskega prevoda. (op. prev.))

tafizike pove: pogoji možnosti pred-stavljanja pred-stavljenega so obenem, t.j. niso nič drugega kot pogoji možnosti predstavljenega. Pogoji tvorijo predstavljenost; ta pa je bistvo predmetnosti in ta bistvo biti.« (231/220) Za Heideggra se ta kantovski obrat mišljenja sicer nakazuje že pri Aristotelu: kajti Aristotelove kategorije so že »oklici bivajočega glede na to, kaj bivajoče kot tako po svojem ustroju je. Kategorije so zato kot takšni oklici posebej spoznane v premisleku tega, kar se v navadnem oklicevanju bivajočega in govorjenju o bivajočem vedno že molče soizgovarja in oklicuje. Temeljna oblika vsakodnevnega oklicevanja bivajočega je izjava – aristotelovsko *logos apopahantikos*, rekanje, ki zmore bivajočemu dopustiti, da se le-to samo pokaže iz sebe. Ob vodilu tega logosa je Aristotel prvič izrekel »kategorije«, te v izjavah neizrečene, vendar vse izjavljajoče noseče oklice.« (76-77/72) (2) Platon, tako Heidegger, razume bit (idejo) kot pravo bivajoče (kot bivajočo v pravem pomenu besede) in s tem prejucira razumevanje vprašanja biti za vso poznejšo evropsko filozofijo vse do sedanjosti. »Ker ima vsako posamezno in posebno vedno v svoji ideji svojo prisotnost in svoj obstoj, torej bit, zato je ideja kot to »bit«-podarjajoče po svoji strani pravo bivajoče, *ontos on*.« (218/207-208) Iz tega depontenciranja biti na (pravo ali najvišje) bivajoče, oziroma v tem vsebovanem pomešanju biti in bivajočega, je Heidegger sklepal na pozabo biti v evropski metafiziki.

Če sedaj skušamo v Heideggerjevem tekstu najti alternativno razlago ontološke diference, tedaj zadenemo ob, menim, odločilno misel v *prvem* razdelku o biti kot apriornemu (str. 213-217), kjer je videti, da Heidegger uva-ja Platonovo idejo-pojem na *primeru enakosti* oziroma *enakobiti* [Gleichsein]: Tako kot ideja »hišnosti« predhodi zaznavi hiše *kot* hiše – tako je videti, da argumentira Heidegger kot Platonov interpret –, tedaj ideji enakobiti enakobarnosti predhodi dvoje. »Enakost in enakobit sta nam prej »dani« in samo v luči te danosti lahko šele vprašamo, ali sta dve stvari v tem ali onem pogledu enaki«. (215/204) Vendar pa je vzporejanje ideje hišnosti z idejo enakosti zavajajoče: očitno spada ideja enakobiti na neko drugo raven kot ideja hišnosti; *slednje* je namreč – kot opazi Heidegger sam – zgolj primer nekega splošnega pojma, medtem ko je ideja enakobiti nekaj drugega – t.j. ne primer, kot bi lahko menili, nekega splošnega pojma v pojmu »apriornega« zaznav in ugotovitev, temveč je lahko samo neko apriorno samih splošnih pojmov, torej neko apriorno globlje in temeljnejše vrste od splošnih pojmov. Enakost (enakobit) je apriorno *onstran* posameznih idej, pogoj možnosti samih idej.

Kaj je to apriorno onstran posameznih idej – onstran splošnih pojmov; ali, kot bi lahko rekli v skladu z jezikovno-filozofskim hermenevtičnim razsvetljenstvom dvajsetega stoletja, kaj *je* apriorno jezikovnega pomenjanja, je-

zikovnega smisla? Z Wittgensteinom in Derridajem, ki sta vsak zase raziskala različne vidike tega apriornega, bi lahko rekli: apriorno jezikovnega smisla je struktura ponavljanja jezikovne rabe znaka, ki je za enotnost znaka (»označevalca«) ravno tako *konstitutivna* kot za enotnost pomena (»označenca«). Posebno normativni značaj te strukture ponavljanja pri Wittgensteinu zastoja pojem pravila, ki, pravilno razumljen, vključuje moment potencialne neidentitete v ponavljanju, t.j. »odprtost« pravil. Pogoj možne enakobiti nečesa z nečim drugim je, da lahko nekaj identificiramo za *nekaj* v skladu z nekim pravilom. Kot pravi Wittgenstein⁷: »Raba besede »pravilo« se prepleta z rabo besede »enak« (tako kot raba »stavka« z rabo »resničen«). Vsaka ugotovitev neke »enakobiti« je mogoča šele z »rabo« nekega »pravila«, ki nam dopušča, da nekaj identificiramo za nekaj. Neko »pravilo« v wittgensteinovskem pomenu pa je »dano« [»gibt«] zgolj kot celokupnost pravil nekega jezika, skozi katerega nam je odprt svet in skozi katerega je tubiti na *vsakokrat* določen način odprta bit-v-svetu. To pa napeljuje na to, da je »mesto« biti posebna, normativno-časovna struktura ponavljanja jezikovnega smisla kot temelja celotne pojmovnosti in celotnega spoznanja, ki ga ni mogoče objektivirati (v pomenu sodobne znanosti) – in zato vse metafizike in ontologije. Metafizika kot poskus dojeti bit bivajočega kot vrhovno bivajoče pa naj bi bila obsojena na sistematično *ne*-spoznanje človekovega razmerja do biti. »Kaj – če bi bilo bistvo metafizike, da sicer vzpostavlja resnico o bivajočem in se pri tem nujno opira na razmerje človeka do biti, *ne* da bi to razmerje samo premislila ali sploh mogla premisliti?« (207/197)

Normativno-časovna struktura ponavljanja jezikovnega pomenjanja, ki sem jo skušal ravno pojasniti kot »mesto« »biti« – namreč kot tisto, od koder je bivajočemu »pripisana« njegova bit –, »obstaja« [»gibt«] zgolj v obliki družbene prakse komunikacije, interpretacije in spora o resnici. To pa vendarle pomeni, da moramo, kar zadeva strukturo ponavljanja jezikovnega pomenjanja, opraviti neko diferenciacijo. Doslej sem o ponovljivosti jezikovnega znaka – besed in stavkov kot mesta jezikovnega pomenjanja – govoril v wittgensteinovskem smislu. Ta ponovljivost jezikovnega znaka ustreza njegovi rabi v skladu s »pravilom«, pri čemer pojem pravila v zadnji instanci ne pomeni eksplicitno formuliranih pravil, temveč implicitna pravila vpeljane, normativno strukturirane družbene prakse. K jezikovni kompetenci v pomenu zmožnosti »sledenja pravilom« pa korelativno spada zmožnost interpretirati druge govorce (ali tekste).⁸ Jezikovna zmožnost je bistveno *tudi* zmož-

⁷ Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen, Schriften*, zv. 1, 225.

⁸ Sopripadnost obeh aspektov jezikovne kompetence sem podrobneje analiziral v svojem članku »Verstehen und Interpretieren«, v: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, št. 3/1997.

nost interpretacije drugih govorcev (ali tekstov). Glede na interpretacijo drugih govorcev (ali tekstov) pa ponovljivost jezikovnih znakov ne pomeni isto kot njihova redna uporaba, temveč njihovo »dekonstruktibilnost«⁹ oziroma njihovo ponovno berljivost iz horizonta in perspektive novih interpretov. Zato lahko sedaj razlikujemo med jezikovnim pomenom in jezikovnim smislom na naslednji način: jezikovni pomen ima svojo bit v normativno-časovni strukturi ponavljanja jezikovnega znaka (t.j. v njegovi »rabi«), medtem ko ima smisel izjav in tekstov svojo bit v interpretacijskem postajanju (ki vselej že predpostavlja jezik interpretov). »Vertikalna« ponovljivost jezikovnih znakov (kot pravilo njihove rabe) je s tem »horizontalna« ponovljivost znaka *qua* (izjav in) tekstov kot njihove ponovne-berljivosti, ki jim jo pripišejo novi in novi interpreti. »Vertikalna« ponovljivost se nanaša na rabo jezikovnih znakov v skladu s pravili v izjavah in tekstih s strani govorca/pisca (1. osebe); »horizontalna« ponovljivost se nanaša na (ponovno) interpretabilnost izjav in tekstov s strani interpretov (2. osebe). Obe dimenziji ponovljivosti konstitutivno spadata k biti jezika. Prva dimenzija ponovljivosti, ki zadeva povezavo »pravila« in »pomena«, implicira razlikovanje med »pravilno« in »napačno« rabo jezika¹⁰; druga dimenzija ponovljivosti, ki zadeva povezavo med smislom izjav ali tekstov in njihovim interpretacijskim postajanjem, implicira razlikovanje med »resnico« in »neresnico« glede na izjave in tekste.¹¹ Interpretirati izjave in tekste vselej pomeni (tudi), da jim določimo mesto v večdimenzionalnem prostoru resnice: to je »razmerje do resnice« interpretacije.¹² Obe dimenziji ponovljivosti jezikovnih znakov šele v svoji povezavi pojasnjujeta konstitutivno zgodovinskost jezikovnega pomena in jezikovnega smisla.

Mesto »biti«, to lahko sedaj rečemo, je jezik, toda slednji zopet »je« zgolj kot proces interpretacije in spora o resnici. Zaradi tega Heidegger pravi, da je jezik »hiša biti«. Da bi mogli nekaj zaznati in določiti v njegovi tako-biti-

⁹ Prim. še zlasti Jacques Derrida, »Signatura, dogodek, kontekst«, v: *Sodobna Literarna teorija*, ur. Aleš Pogačnik, Temeljna dela, KRTINA, Ljubljana 1995, str. 119–141, prevedla Simona Perpar in Uroš Grilc. V ta kontekst spadata tudi fenomena kot sta »citiranost« in »resignifikativnost« jezikovnih znakov kot sredstvo vnaprej predvidljivega drsenja smisla.

¹⁰ V Wittgensteinovem smislu, to pomeni, v odnosu do dimenzije *učenja jezika*. Pri tem moramo imeti vselej pred očmi to, da »pravilno« in »napačno«, ki zadevata normativno-časovni značaj jezikovnega pomena (torej tisto, kar je menjeno s pojmom »pravilo«), ne izključuje produktivne in inovativne jezikovne rabe, temveč je njen pogoj možnosti.

¹¹ V tej točki sovpadeta Davidsonovo »načelo širokosrčnosti« in Gadamerjeva »vnaprejšnostna popolnost«.

¹² To nanašanje na resnico interpretacije sem izčrpno pojasnil – z in proti Davidsonu in Gadamerju – v tekstu »Verstehen und Interpretieren«, na navedenem mestu.

[So-sein], moramo »že 'vedeti' kaj pomeni enakost« (214/203). Toda ta »vednost« o pojmu enakosti ni nič drugega kot identifikacija nečesa-za-nekaj (v skladu s pravilom). To pa ima zopet bistveno svoje »mesto« v govornjenju jezika – in to pomeni: v družbeni praksi komuniciranja, interpretiranja, upravičevanja in sporov o resnici. V tem smislu je jezik – mesto »biti« – tisto, kar omogoča bivajoče *u* svoji biti. In če sedaj s Heideggerjem skušnjavo metafizike vidimo v tem, da bit napačno razume kot »pravo bivajoče«, tedaj bi lahko to skušnjavo glede na jezikovno pomenjanje kot mesto »biti« pojasnili tako, da se ta skušnjava kaže v tendenci k »postvaritvi« jezika, t.j. v »objektivističnem« nerazumevanju tega, *kaj in kako* »je« jezik. Neko takšno objektivistično nerazumevanje mora nemara spregledati, da je normativno-časovna struktura ponavljanja jezikovnega znaka struktura ponavljanja, ki je *odprta* v prihodnost, in da k biti jezikovnega smisla konstitutivno spada njegovo interpretacijsko postajanje. Da je struktura ponavljanja jezikovnega znaka odprta v prihodnost, pomeni, da so v normativnem značaju te strukture ponavljanja – v tistem, kar skuša Wittgenstein dojeti s pojmom pravila -, hkrati zajete vse možnosti inovativne in produktivne jezikovne rabe. Da k biti jezikovnega smisla konstitutivno spada njegovo interpretacijsko postajanje, s katerim smo vsakokrat soočeni v obliki izjav in tekstov, ni nekaj »navzočega«, temveč nekaj vedno znova *realizirajočega se* šele v procesu interpretacije. Zaradi tega intersubjektivnost v jezikovnem smislu nikoli ne more biti neprekinjena; jezikovni smisel ima svojo bit zgolj v procesih komunikacije, interpretacije in spora o resnici; njegova intersubjektivnost se mora vedno znova izoblikovati v procesu jezikovne komunikacije in jo vedno znova ogroža tako razpad kakor tudi varljivo soglasje »govoričenja« .

S predlaganim tolmačenjem »biti« kot jezikovnega apriornega se je mogoče lotiti tudi zadnjega razdelka Heideggerjevega predavanja (»Bit kot praznina in bogastvo«, str. 246 sl.; slov. prev. str. 234 sl.) Heidegger izhaja iz »razumevanja biti« tubiti, ki se kaže v običajnem razumevanju besed »biti« in »je«, sicer ravno v docela različnih načinih uporabe in pomenih te besede (t.j. te *besede* »je«). Navajam nekaj Heideggerjevih primerov za različne načine uporabe besede »je«: »Pravimo«, tako Heidegger, »mož je iz Švabskega«; »knjiga je tvoja«; »sovražnik se umika«; »levi bok ladje je rdeče barve«; »Bog je«; »Na Kitajskem so poplave«; »kupa je iz srebra«; ...»kmet je (narečno) na polju«; ...»predavanje je v sejni sobi številka pet«; »pes je na vrtu«; »tale možakar je od hudiča«. (247/236) Heidegger opozori tudi na to, da je mogoče raznovrstnost uporabe besede »je« v navedenih primerih pojasniti z odgovarjajočim parafraziranjem: »Ta mož je iz Švabskega – pomeni: od tam *izvira*; knjiga je tvoja – pomeni: da ti *pripada*; sovražnik se umika – pomeni: *pognal* se je v beg; s tem, da je levi bok ladje rdeče barve, je mišlje-

no, da barva *pomeni*; Bog je – spoznavamo ga kot *dejansko navzočega*; na Kitajskem so poplave – tam so *nastopile*; kupa je iz srebra – *sestoji iz srebra*; kmet je na polju – *tam se zadržuje*... predavanje je v predavalnici – *se dogaja*; pes je na vrtu – *tam se potepa*; tale možakar je od hudiča – *obnaša se*, kot bi ga obsedel hudič ...« (248/prim. 236) Bit je po eni strani »to najsplošnejše, na kar zadenemo v vsakem bivajočem, in zato tisto najnavadnejše, ki je zgubilo sleherno odliko ali je pa še nikoli ni imelo.« (251/239) V toliko je tudi »najbolj prazno«. Takoj, ko pomislimo na to, v koliko različnih pogledih lahko vsakokrat razložimo »je«, se pokaže ta »enoličnost 'je' in 'biti' ... kot grob videz, ki se veže samo na enakost glasu in pismene oblike te besede.« (249/237)¹³ Heidegger lahko s tem reče, da je bit tisto najbolj prazno in tisto najbolj bogato. Obenem pravi, da je bit po eni strani, »najbolj razumljivo, tako da ne opazimo tega, kako brez truda se zadržujemo v razumevanju biti« (251/239). Po drugi strani pa je to najbolj razumljivo »obenem tisto, kar najmanj pojmuje in kar je navidez nepojmljivo ... To najrazumljivejše se upira vsaki razumljivosti.« (*Ibid.*) Če pa sedaj »pozabo biti« razumemo kot *jezikovno pozabo* v pravkar omenjenem smislu, postane takoj jasno, da sploh ne more iti za razumljivost ali nerazumljivost *besede* »je« (za *njeno* »praznino in bogastvo«); saj je vendarle jasno, da odgovarjajoče mnogopomenske besede (besede, ki je že v predikativnem smislu mnogopomenska, še bolj pa s tem, da lahko izrazi časovno eksistenco ali identiteto) ne morejo vsebovati vsi jeziki, tako da se Heidegger, ki mu gre za »razumevanje biti«, pravzaprav ni smel opreti na *besedo* »biti« [»sein«]. Sicer pa smo že videli, da tudi Heideggeru ne gre dejansko za besedo, ker je »v *vsakem* glagolu, tudi če v svojih premenah ne uporablja imena »bit«, prav tako izrečena bit, ker ne le vsak glagol, temveč vsak pridevnik in samostalnik in vsaka beseda in vsak besedni sestav izreka bit.« (252/240) Če *vsaka* »beseda in besedni sestav« izreka »bit«, tedaj lahko to pomeni le, da je bit »prisotna« v predikativni strukturi jezika kot taki (ki mora sedaj *obsegati* vse načine uporabe »je«, tudi časovno in modalno spremenjene oblike, vendar pa tega »je« ne smemo, vsaj v nemščini ne, *poistovetiti* s temi načini), in ima obenem v njej svoje mesto. To pa *najprej* pomeni, da je jezik tisto, kar nam omogoča izrekakti kakšnost [Wassein], tako-bit [So-sein], tisto, kar »nasploh« je (eksistiranje), identičnost ali enakobit bivajočega (pa naj gre za uporabo besede »je« ali ne). *Nadalje* pa to pomeni, da je treba »bit« samega jezika, ki omogoča bit vsega bivajočega, misliti izhajajoč iz tistih časovnih struktur, ki sem jih pojasnil zgoraj. Je-

¹³ S tem bi bila Tugendhatova kritika Heideggerjevega vprašanja o smislu *biti*, proti kateremu Tugendhat vpelje docela različne pomene besede »je«, opravljena. Prim. Ernst Tugendhat, »Heideggers Seinsfrage«, v: isti, *Philosophische Aufsätze*, Frankfurt/M 1992, str. 116 sl.

zik sam ima svojo bit zgolj v tistih časovnih strukturah, ki so bodisi prepletanje pravila in uporabe pravila, jezikovnega smisla in interpretacije jezikovnega smisla, kakor tudi v odnosu do resnice jezika tega »prepletanja«. »Bit« in »resnica« potemtakem spadata skupaj: to je »resnica biti« in »bistvo resnice«. »Bit – in ne bivajoče »se daje« [gibt es] le, kolikor je resnica.« (*Sein und Zeit*, 230/315)¹⁴.

3. Z zadnjimi stavki sem že nakazal, zakaj menim, da je mogoče na do slej podanem ozadju plavzibilno osmisлити tudi Heideggerjevo tezo o povezavi biti in časa. Heidegger pravi: »Toda to apriorno, pojmovano praviloma kot pred-hodno, razkriva sedaj šele svoje časno [zeithaftes] bistvo v nekem globljem smislu 'časa', ki ga sodobniki seveda najprej nočejo videti, ker ne vidijo skrite bistvene povezave biti in časa.« (219/209) »Skrita bistvena povezava biti in časa« se nahaja v dvojni strukturi ponavljanja jezikovnega znaka: pomen »je« zgolj v ponavljajoči se rabi znaka in pravilo te ponavljajoče se rabe »je« zgolj v verigi njenih aplikacij; jezikovni smisel »je« zgolj kot že interpretiran, to pomeni, da ga je mogoče dojeti zgolj iz smisla performativne perspektive interpretov. Obe strukturi ponavljanja sta bistveno odprti v prihodnost: povezava »pomena« in »pravila«, kot pojasni že Wittgenstein, vsebuje vse možnosti produktivne in inovativne jezikovne rabe; v odvisnosti jezikovnega smisla od njegovega interpretacijskega postajanja se nahajajo neskončne možnosti produktivnega ali kritičnega vpisa tekstov v nove zgodovinske kontekste in horizonte.¹⁵ Tako kot je jezikovno pomenjanje časovno, je tudi jezikovni smisel kot tisto, kar ima svojo bit zgolj v procesu interpretacije in spora o resnici. Bit in čas sta enakoizvorna [gleichursprünglich].

Teza, da je povezava »biti« in »časa« utemeljena v strukturi ponavljanja jezikovnega znaka, je nemara na prvi pogled videti banalizacija Heideggerjevih razmišljanj. S tem, ko se vračam k nekaterim Heideggerjevim formulacijam iz *Biti in časa*, bi rad vsaj okvirno pokazal, kako ta videz vara. V *Biti in času* je Heidegger zapisal, da se resnica utemeljuje v razklenjenosti tubiti, to razklenjenost tubiti pa je razložil kot »najizvornejši fenomen resnice« (*SuZ*, 220/303) Če sedaj – kar je razvidno iz predhodnih razmišljanj – kot »mesto« razklenjenosti tubiti določimo jezikovno, interpretacijsko in

¹⁴ Prim. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, nav. delo. Odslej bom za *Sein und Zeit* uporabil kratico *SuZ* z odgovarjajočo številko strani navedene izdaje. (Za znakom / navajamo ustrezno številko strani navedbe iz slovenskega prevoda. (op. prev.))

¹⁵ Da to ne vodi nujno v skeptične konsekvence, je glede na povezavo »pomena« in »pravila« pokazal Wittgenstein, sam pa sem skušal isto pokazati v odnosu do vloge interpretacije za jezikovno komunikacijo v tekstu »Verstehen und Interpretieren« (na nav. mestu). V tem kontekstu je odločilni »odnos do resnice« interpretacije, kar sta na različne načine razdelala Davidson in Gadamer. Prim. nav. delo.

upravičevalno prakso, tedaj bi Heideggerjevo tezo lahko preformulirali takole: Kaj pomeni »resnica« izjav lahko razumemo le, če si pojasnimo na kakšen način je razlikovanje med »resničnim« in »napačnim« v neki holistično dojeti in normativno strukturirani družbeni jezikovni praksi utemeljeno v in skozi artikulirane kontekste pomenskosti. Lahko bi govorili o večrazsežnem prostoru resnice in prostoru upravičevanja, ki je napet skozi takšno jezikovno prakso; tradicionalni pojem resnice kot ujemanja med izjavo in »res« – stanjem stvari, dejanskostjo, katere tradicionalno nerazumevanje je Heidegger prepričljivo pokazal – je mogoče – tako bi lahko razumeli Heideggerjevo tezo – nasploh pojasniti šele tedaj, ko si pojasnimo, kako je posamezna izjava vselej že vključena v večrazsežni prostor resnice in v prostor upravičevanja ter v njen vsakokratni kontekst življenja in delovanja. Seveda pa to ne upravičuje Heideggerjeve teze, da je razklenjenost tubiti »najizvirnejši fenomen resnice«, in da je resnica izjave zgolj »poreklo«; saj enega ni mogoče misliti brez drugega: oboje – razklenjenost in resnica izjave – sta, če še enkrat uporabimo izraz, ki ga je Heidegger rad uporabljal v podobnih miselnih okoliščinah, enakoizvorna.

Kolikor sedaj tubit, kot pravi Heidegger, »bistveno je svoja razklenjenost«, bi lahko tudi rekli, da je tubit »v resnici« (SuZ, 221/303). To pa lahko rečemo v formalnem in v materialnem smislu. V formalnem smislu je tubit v resnici, kolikor ima svojo bit v bistveno jezikovno artikuliranem prostoru resnice in upravičitve. V materialnem smislu je tubit v resnici, kolikor je »z in skozi (razklenjenost) odkritost«. To pa pomeni, da je zaradi razklenjenosti tubiti vselej že odkrila bivajoče, kot je »na sebi samem«. Z Wittgensteinom in Davidsonom bi lahko rekli tudi takole: nobenega smisla se nima vprašati, ali so nemara vsa naša prepričanja napačna, saj bi to pomenilo postaviti pod vprašaj tisto, kar nam šele omogoča razlikovanje med »resničnim« in »napačnim« in s tem tudi usmerjenost k resnici. Vsako posamično prepričanje lahko postavimo pod vprašaj, ne pa tudi mreže naših prepričanj v celoti. V znanstvenih, filozofskih ali življenjskih krizah lahko postavimo pod vprašaj razumevanje celotnega področja ali problemskih sklopov, naše pojmovne usmeritve ali naše eksistencialne zasnove, toda ta postavitev pod vprašaj je možna le, kolikor se lahko zgodi izhajajoč iz mesta, ki kot tak v zadevnem kontekstu ni postavljen pod vprašaj. Lahko se motimo zgolj zato, ker smo vselej že »v resnici«. Obenem nikoli ne moremo povsem izstopiti iz prostora resnice.

Kljub temu pa, tako Heidegger, tudi nikoli ne moremo imeti vse resnice. »Polni eksistencialno-ontološki smisel stavka: »Tubit je v resnici«, enakoizvorno hkrati pove: »Tubit je v neresnici«.« (SuZ, 222/305) Pri pojasnitvi tega stavka bi si rad najprej nekoliko približje ogledal dve Heideggerjevi

opozorili. Prvo se neposredno nanaša na zgoraj navedeni stavek; Heidegger namreč nadaljuje: »Toda samo, kolikor je tubit razklenjena, je tudi zaklenjena; in kolikor je s tubitjo vselej že odkrito znotrajsvetno bivajoče, je tovrstno bivajoče zakrito (skrito) ali založeno kot možno znotrajsvetno srečljivo.« (*Ibid.*) Ta stavek najprej trdi, da je lahko bivajoče zakrito, skrito ali založeno zgolj na ozadju predhodnega odkritja bivajočega. Toda zakaj naj bi se proces odkrivanja (še) skritega, pridobitja uvida v (še) založeno ne končal? Heideggerjevo drugo opozorilo velja Parmenidu: »To, da boginja resnice, ki vodi *Parmenida*, postavlja predenj tako pot odkrivanja kot pot skrivanja, ne pomeni nič drugega kot: tubit je vselej že v resnici in v neresnici. Pot odkrivanja se dosega le v *krinein logo*, v razumevajočem razločevanju obeh in odločanju za eno.« (*SuZ*, 222-223/306) Tu Heidegger govori o odločanju v povezavi s »*krinein logo*«, torej razumevajočem ali »umnem« razločevanju; odločanja zaradi tega ne smemo razumeti kot slepega, temveč kot odločanja, ki ga vodijo razlogi. Robert Brandom¹⁶ je pojasnil podobo razločevanja/odločanja s tem, ko je izoblikovanje upravičenih prepričanj, torej upravičenih imetij-za-resnično [Für-wahr-halten], kot izraz stališč, kot samodoločitev z razlogi v družbenem prostoru ter obenem opozoril na bistveno perspektivistični značaj tega stališča.¹⁷ V skladu s tem se razločevanje med *biti-resničen* [Wahr-sein] in golim *imetjem-za-resnično* izkaže za nujno strukturno znamenje perspektivistično dojete družbene jezikovne prakse, h kateri bistveno spada tveganje zmote, nevednosti, prevare in samoprevare, ki ga nikoli ne moremo izključiti. Lahko bi tudi rekli, da postane »razumevajoče razločevanje« med resničnim in napačnim, ki je potrebno vedno znova in pri katerem nikoli ne moremo izločiti možnosti napačnega razločevanja, nujno. Vendar pa je Heidegger možnost tega »vedno znova« nezadostno pojasnil. Njegova osrednja pojasnitev stavka, da je tubit bistveno (tudi) v neresnici, se nahaja v opozorilu na zapadlost tubiti – na fenomen govoričenja, radovednosti in dvoumnosti, torej – bi lahko rekli – na močvirje >se< [»Man«], ki popači resnico in iz katerega se tubit nikoli ne more izvleči. Opozorilo na Parmenida pravi, da se mora tubit postaviti kot »pristna« z zahtevo po *samoodgovornemu* razločevanju med resničnim in napačnim, ne da bi pri tem mogla povsem in dokončno ulti dimenziji >se< – torej neresnici. Toda ne glede na to, kako ustrezno je lahko Heideggrovo opozorilo na »zapadlost« tubiti, je obenem pomanjkljivo glede primerne določitve jezikovne intersubjektivnosti. Ta pač ni zgolj mesto »zapadlosti«, temveč hkrati tudi mesto vsake možne resnice, potemtakem tudi vsakega

¹⁶ Robert Brandom, *Making It Explicit*, Cambridge, Mass., 1994.

¹⁷ Podobno sem argumentiral sam v tekstu »Der Streit um die Wahrheit. Pragmatismus ohne regulative Ideen«. (Pred izidom).

samoodgovornega »razumevajočega razločevanja« med resničnim in napačnim. Da Heidegger v *Biti in času* ni razvil nobenega pojma, ki bi ustrezal jezikovni intersubjektivnosti, je vse prej kot skrivnost; sedaj pa bi rad pokazal, kako produktivna so na tem praznem mestu moja razmišljanja o ponovljivosti jezikovnega znaka.

Zgoraj sem omenil nujnost razločevanja in zavzetja stališča, ki je potrebno »vedno znova«. Pokazati je treba, kako je ta »vedno znova« nazadnje povezan z načinom biti jezikovnega smisla. To nas sili, da v vsakem novem družbenem in zgodovinskem kontekstu na novo razlikujemo med resničnim in napačnim. Tla intersubjektivno razdeljenega jezikovnega smisla so namreč – opazovana diahrono – nestabilna in – opazovana sinhrono – polna prelomov. To pa pomeni, da moramo po eni strani intersubjektivnost jezikovnega smisla v procesih komunikacije, interpretacije in spora o resnici vedno znova šele proizvesti, po drugi strani pa resnici sami vselej grozi razpad, proti kateremu je mogoče zagotoviti vselej znova novogovorjenje [Neu-Reden] in – v primeru tekstov – novo-interpretiranje. Vsako novo-govorjenje in novo-interpretiranje na novo odpre spor o resnici, tega bi bilo mogoče umiriti le, če bi intersubjektivnost jezikovnega smisla hkrati postala nepretrgana – to pa bi bilo konec jezika *in* resnice. Brez skupnostnosti [Gemeinsamkeit] jezika in brez skupnostnosti sodb – kot je pokazal Wittgenstein – bi ne bilo skupnega sveta, o katerem lahko govorimo in zato bi tudi ne bilo nobenega *spora* o resnici. Vendar pa je spor o resnici vedno hkrati tudi že spor o jeziku, v katerem se pripravamo o resnici. V mediju tega spora se vedno znova na novo izoblikuje skupnostnost jezika, ki je vedno znova tudi postavljena pod vprašaj. Ta skupnostnost ne more biti nikoli popolna in dokončna; če bi namreč bila, bi nihče nikoli ne mogel več povedati ničesar Novega ali Lastnega, to pa bi bil konec jezika. Ideja o neki dokončni in popolni – in v tem smislu: absolutni – resnici je nesmiselna. Bila bi resnica o stališču Boga – to pa mora biti neka druga vrsta resnice kot jo poznamo, drugačna od resnice, katere pojem je povezan z odprto ponovljivostjo znaka in s pluralnostjo govora – z *neskončno*, ne pa *idealno* komunikacijsko skupnostjo [Gemeinschaft] in zato z nekim nekončanim sporom o resnici. Če potem konstitutivno ponovljivost jezikovnega znaka mislimo skupaj s prekinjeno intersubjektivnostjo jezikovnega smisla, če časovnost jezikovnega smisla mislimo skupaj s pluralnostjo družbene perspektive v tem smislu, tedaj dejansko s pojmovno nujnostjo velja, da je tubit ravno tako v resnici kot tudi v neresnici, kajti to ne pomeni nič drugega kot to, da je resnica sporna, da ima resnica svojo bit zgolj v *sporu* o resnici.¹⁸

¹⁸ Prim. Albrecht Wellmer, »Der Streit um die Wahrheit. Pragmatismus ohne regulative Ideen«. Nav. delo.

Kljub temu teza o časovnem značaju jezikovnega smisla, torej o notranji povezavi med »bitjo« in »časom«, potrebuje še neko pojasnitev. Zgoraj sem govoril o »ontološkem času«, da bi anticipiral »bistveno povezavo« »biti« in »časa«. Vprašljivo je, ali je bilo ob konkretiziranju tega namiga sploh govora o nekem drugem času, kot je tisti, iz katerega sem izhajal: namreč časa kot povezave ekstatičnega (življenjskega) časa in časa sveta, kajti družbena praksa jezikovne komunikacije je vendarle ravno *mesto* tiste povezave ekstatičnega in svetovnega časa. Če bi govorili o časovnosti pomenjanja, jezikovnega smisla, bi v igro ne vpeljali čisto nič novega: govor o »ontološkem« času (»času v globljem smislu«) bi bil prazen. To pa je dejansko le, dokler govor o »ontološkem« času napeljuje na nesporazum, da naj bi šlo tu za nek *drug* čas, za čas onstran običajnega časa. O tem pa seveda ne more biti govora – če sem uvodoma dejal, da mi gre za povezavo doživetega, objektivnega in ontološkega časa, s tem nisem menil tega, da obstajajo tri različne vrste časa, ki so, ne glede na njihovo različnost, poleg tega *tudi še* v neki medsebojni povezavi, pač pa sem menil različne aspekte enega in – istega »fenomena« – časa – obenem pa mi gre tudi za nujnost razumevanja povezave teh različnih aspektov. V tem pomenu mi gre za časovnost jezikovnega smisla – »bistveno povezavo biti in časa« – vsekakor pa tudi za razumevanje povezave doživetega in objektivnega časa. Če drži, da je doživeti čas – ekstatična časovnost tubiti – povezan z z jezikom posredovano, t. j. v jeziku individuirano in socializirano zavestjo, tedaj pomeni odkritje časnosti [Zeithaftigkeit] jezikovnega smisla po eni strani odkritje nujnega strukturnega momenta povezave življenjskega časa in svetovnega časa, po drugi strani pa korak radikalne hermenevitične samorazjasnitve [Selbstaufklärung] tubiti: slovo od zadnjih fundamentov vednosti ali življenja, od zadnjih ciljev zgodovine, od zadnjih rešitev in odrešitev, kakor tudi, z Rortyjem rečeno, pripoznanje kontingence – skratka: prehod v postmetafizično moderno, slovo od biti onstran časa. Obenem pa postane tudi jasno, da čas ni samo »furijska izginjanja«, temveč hkrati pogoj možnosti vse biti in vse doživete sedanjosti, tako da je potemtakem izkustvo brezčasne prezence v najboljšem primeru videz – nemara kar *estetski videz* nasploh.

II. Sklepi

Iz doslej povedanega bi rad povlekel nekaj sklepov, ki v splošnem zadevajo umetnost in estetsko izkustvo nasploh, v posebnem pa glasbo kot specifično »časovno umetnost«.

1. Moj prvi sklep zadeva časnost umetnine kakor tudi čas estetskega iz-

kustva. Michael Theunissen¹⁹ je svojčas estetsko izkustvo opisal kot zadržujoče se samoodtrganje od prisilne povezave običajnega časa. Temu zadržujočemu se samoodtrganju od običajnega časa po Theunissnu ustreza lastni modus sedanjosti, namreč neka sedanjost, ki je obenem postala povsem sedanja s tem, da je odpekotala iz zgodovinskega kontinuuma preteklosti, sedanjosti in prihodnosti in je zato povsem pri sebi. Gre za sedanjost estetskega izkustva, za sedanjost, ki je razbremenjena »skrbečega« odnosa do prihodnosti, od tega, da mora iti v korak s časom, za izpolnjeno sedanjost. Drži se je, pravi Theunissen, tako moment nasilnosti kakor tudi moment nenasilnosti: preboj časa-kontinuuma, ki se manifestira iz »nenadnosti« estetskega izkustva, je nasilen; nenasilno je samo estetsko zadrževanje, s katerim subjekt samega sebe izgubi v drugem [in einem Anderen]. Sedanjost estetskega izkustva je treba razlikovati tako od točke-sedaja linearnega, »objektivnega« časa, kakor tudi od sedanjosti »doživetega časa«, ki je vselej lahko mišljena le kot sinteza časovne »ekstaze« preteklosti in prihodnosti.

Theunissen je, v navezavi na prastari teološki in mistični topos o sedanjosti onstran časa, v zadržujoči se vpričnosti estetskega izkustva videl neko vrsto napotila na možnost izpolnjenega življenja onstran gospostva časa. Življenje kot izpolnjeno, tako Theunissen, bi bilo misljivo le, če bi se osvobodilo gospostva časa – negativnosti časa, ki obvladuje naše življenje. Želja po sreči – po izpolnjenem življenju – bi potem ne bila nič drugega kot – kot to formulira Theunissen – »subjektivno prizadevanje po osvoboditvi od gospostva časa«. Umetnina bi bila objektivacija tega prizadevanja, potemtakem bi bila umetnina »čutna podoba uspelega življenja«.²⁰

Vendar pa estetsko izkustvo nikakor ni identično z izbrisom časa. Vpričnost estetskega izkustva ima nasprotno svojo lastno notranjo časovnost in procesualnost, kakor je tudi vasezatopljeno »zadrževanje« estetskega izkustva prepredeno z reflektivnimi in »sintetičnimi« dosežki subjekta, ki se »zadržuje« v izkustvu umetnine. Že najelementarnejši premislek glasbenega izkustva pokaže, da je v primeru glasbe »izstop« iz kontinuuma običajnega časa možno doseči zgolj s sredstvi nove konfiguracije objektivnega (merljivega) in subjektivnega (sintetizirajočega) časa. Kajti brez vsake časovne sinteze – zbiranja preteklih in prihodnjih momentov pri poslušanju glasbe – bi bilo nemisljivo kakršnokoli *izkustvo* glasbene povezave, brez koordinacije trajanja (torej brez »merjenja« časa v širšem ali ožjem smislu) pa bi ne bila možna *organizacija* glasbene povezave. »Lastni čas« glasbenega izkustva je potemtakem lastni način, ki je zopet določen z neodvisnostjo od objektivnega in

¹⁹ Prim. Michael Theunissen, »Freiheit von der Zeit«, v: *Negative Theologie der Zeit*, Frankfurt na Majni, 1991.

²⁰ Na nav. mestu, str. 288.

izkustvenega časa, le da seveda sedaj v službi nekega izkustva, katerega vpričnost, ki je odpeketa iz kontinuuma običajnega časa, se izpolnjuje v sebi. »Svoboda od časa«²¹ v izpolnjeni vpričnosti estetskega izkustva je svoboda od *strukture skrbi* časa. Kljub temu estetsko izkustvo ni zaradi izbrisa, temveč zaradi modifikacije ekstatične časovnosti – ta istočasno postane konstrukcijsko sredstvo izveteritorialne, izpolnjene vpričnosti. To pa obenem pomeni, kot to pobljže pokaže Theunissen, da je umetnina časna v nekem kompleksnejšem smislu: izpolnjena vpričnost njenega izkustva ostaja namreč, *prvič*, strukturalno povezana s kontinuumom zgodovinskega časa, v katerega ostaja ujeta še v svoji eksteritorialnosti. Umetnine in estetska izkustva so, kar so, le skozi odnos do tistega, kar niso one same. »Ničesar v umetnosti«, pravi Adorno, »tudi ničesar v najbolj sublimni umetnosti ni, kar ne bi izviralo iz sveta; ni ničesar iz sveta nespremenjenega.«²² Skozi svoj odnos do sveta ostajajo umetnine – in estetsko izkustvo – na raznovrstne načine povezane z običajnim izkustvom in zato tudi s strukturo skrbi časa, to se nenazadnje izraža v velikih, vedno znova vračajočih se temah umetnosti: ljubezni in smrti. Če naj njena ukinitiv sveta v estetski igri sploh ima neko težo [Gewicht], mora umetnost težo [Gewicht] sveta narediti občutno – vidno, slišno. To ukinitiv sile teže pa lahko doseže le, če je mogoče izpolnjeno vpričnost estetskega izkustva tudi okarakterizirati. Toda, *drugič*, umetnost ostaja v nekem še bolj pregnantnem smislu povezana z zgodovinskim časom – Adorno je vedno znova opozarjal na to, da je umetnost tako v svojem estetskem postopanju in v postavljanjih problemov, kot tudi v svojem odnosu do sveta povezana s svojo vsakokratno zgodovinsko sedanostjo. To je imenoval »časovno jedro« umetnosti. Zgolj umetnost, ki – v Adornovi formulaciji²³ – ne izpušča svojega časovnega jedra, ki se torej sooča s trenutkom svoje *zgodovinske* sedanosti, ima šanso preživetja. In končno, *tretjič*, so umetnine še v nekem drugem smislu udeležene v zgodovinskem času: časne so tudi v smislu zgodovinskega postajanja – in nemara minevanja. To zgodovinsko časnost umetnin utemeljuje njihov *jezikovni odnos*. Umetnina – tudi nejezikovna umetnina glasbe – se bistveno naslavlja na bitje, ki je zmožno jezika; jezikovna zmožnost bistveno preide v estetsko izkustvo in zato tudi v konstitucijo umetnine. »Če pa končana dela postanejo to, kar so,« – tako Adorno – »ker je njihova bit postajanje – tedaj napotujejo na forme, v katerih se oni proces izkristalizira: interpretacijo, komentar, kritiko. Slednja ne prinašajo zgolj del tistih, s katerimi se ukvarjajo, temveč prizorišče zgodovinskega gibanja del na sebi in zato forme z lastno upravičitvijo.«²⁴ Umetnine nimajo objektivne biti na sebi, kon-

²¹ Na nav. mestu.

²² Theodor W. Adorno, *Aesthetische Theorie*, Frankfurt na Majni, 1970.

²³ Na nav. mestu, str. 265.

²⁴ Na nav. mestu, str. 289.

stituirajo se v mediju estetskega izkustva, ki je v notranji povezavi s procesi interpretacije, analize, kritike in komentarja. V tem smislu lahko tudi za umetnine – tako kot za jezikovne tekste nasploh – rečemo, da je njihova »esse« njihova »interpretari«. In natanko v tem – zaradi svojega odnosa do jezika – tudi umetnine participirajo na tistem, kar sem imenoval »ontološki čas«: vse-skozi so zgodovinske. Zgolj v navideznem nasprotju s tem je to, da je bit umetnine povezana z neponovljivimi trenutki njene pojavitve, torej dogodkovnostjo; v sodobni literaturi na številnih mestih stopi tendenciozno v ospredje prav ta dogodkovnost umetnosti, ki v neponovljivem trenutku njene pojavitve obenem izgori. Toda neponovljivost je zgolj hrbtna plat ponovljivosti jezikovnih znakov. Neponovljiv je vsak zgodovinski trenutek, vsak trenutek, v katerem izhajajoč iz horizonta svojega zgodovinskega in biografskega časa tekst interpretiram, dekonstruiram ter ga postavljam v nove odnose. Umetnost, ki neponovljivo dogodkovnost v njenem pojavljanju naredi za svoje načelo, postavlja na svoj način v ospredje ne le – kot je domneval že Adorno²⁵ – časovno jedro umetnosti, temveč obenem tudi subverzivni moment smisla vseh velikih umetnosti. Jezikovni smisel je namreč povezan s strukturo ponavljanja jezikovnega znaka; jezikovni smisel in resnica sta enakoizvorna. V umetnosti pa ne gre za resnico ali za potrditev smisla, temveč za uspeho estetsko igro, ki se sicer nikoli ne more odpeti od univerzuma jezikovnega smisla, hkrati pa spodkopava njegovo usmerjenost k resnici. In seveda ni nobeno naključje, da neponovljivost in dogodkovnost umetnosti postane tema ravno v zgodovinskem trenutku, v katerem je sredstvo »mehanske« reprodukcije – t.j. »ponavljanja« – postalo ubikvitarno: vsaka predstava, vsak umetniški »dogodek« je mogoče ohraniti na tonskih ali video trakovih in v tem smislu ovekovečiti; umetniške oblike kot so film, video instalacije, se med drugim opirajo ravno na estetsko izrabo takšnih tehnik reprodukcije; v toliko se v tem vztrajanju pri čisti dogodkovnosti umetnosti nahaja tudi del ideologije.

Rad bi pokazal, v kakšnem smislu ideja brezčasnosti [Zeitlosigkeit] umetnosti – tako v smislu njene »brezčasne veljavnosti« kot tudi v smislu izbruha estetskega izkustva iz kontinuuma zgodovinskega časa, – prikrije svojo globoko časnost [Zeithaftigkeit] – svojo udeležnost v zgodovinskem kakor tudi v »ontološkem« času. Tudi tu, v polju umetnosti, se čas ne izkaže le za tisto negativno [das Negative], ki bi se mu lahko tudi izognili, temveč za enakoizvornega z bitjo (v tem primeru: umetnino). Če pa sta »bit« in »čas« tako nerazrešljivo povezana drug z drugim, tedaj, kot sem predlagal s pomočjo Heideggra, je lahko ideja življenja onstran gospostva časa zgolj ideja življenja onstran življenja – ta onstran je lahko, kot je pravilno spoznal že Nietzsche, lahko zgolj nirvana. Drugače rečeno, čas ni zgolj tisto negativno, za kar

²⁵ Na nav. mestu, str. 265.

ga označi Theunissen, temveč je tudi tista produktivna sila, iz katere lahko – če se izrazimo nekoliko metaforično – najprej izhajata življenje in bit, in tudi vsaka v sebi izpolnjena vpričnost. Potem je lahko izkustvo neke vpričnosti, ki je *izvzeta* času [zeitenthobenen Gegenwärtigkeit], zgolj navidezno; ne prikazuje [Vorschein] uspelega življenja, temveč goli videz [Schein] možne prezenze onstran gospostva časa. Kolikor naj takšen videz – najsibo tudi intermitenten – bistveno spada k izkustvu umetnosti, ga moramo imenovati *estetski videz*. Ker tu orisana kritika ne zadeva le Theunissna, temveč prav tako Adorna v njegovih spravno filozofskih tolmačenjih umetnosti, bi lahko tudi rekli, da tisto, kar Adorno imenuje estetski videz in kar skuša rešiti, ni prikazovanje absolutna, temveč *goli* videz. Seveda se umetnosti ni treba sramovati tega (golega) videza umetnosti. Ne umetnost, temveč šele filozofija je s tem, ko je videz razlagala kot izkazovanje [Scheinen] ali tudi kot prikazovanje [Vorschein] ideje, vanj položila zahtevo po resnici. Toda: je videz, o katerem je tukaj govora, dejansko videz *umetnosti*? Kot navideznega [scheinhaft] vendar nisem opisal izkustva v sebi izpolnjene, od strukture skrbi časa osvobojene vpričnosti v estetskem izkustvu, temveč sem za navidezna označil zgolj določena *tolmačenja* takšnega izkustva, bodisi tolmačenja tega izkustva kot »obstoja svobode od časa« (Theunissen) bodisi kot izkustva prezenze absolutna (Adorno). Zgolj takšna tolmačenja šele spravljajo v tek dialektiko »izkazovanja«, »prikazovanja« in »golega videza« umetnosti. Če bi videz sploh ne bil videz, ki ga poraja umetnost, temveč videz, ki ga sugerira šele filozofsko tolmačenje umetnosti, tedaj bi to pomenilo, da ni prišel čas za »rešitev videza«, kot je menil Adorno, temveč bi šlo za kritiko estetskega *pojma* videza [Scheinbegriffs]. Jedro takšne kritike bi bila destrukcija navideznega [Scheinhaften] v mišljenju, češ da umetnost omogoča ponazarjati, pomeniti in spravljati na dan »spravljeno« [»versöhnt«] ali »izpolnjeno« stanje življenja onstran časa ali zgodovine – in sicer za vedno. »Goli« videz umetnosti, o katerem sem ravno govoril, bi nikakor ne bil videz ali prikazovanje *nečesa*, temveč *izkazovanje*. »V tistem, kar je lepo, se samo od sebe kaže blaženo«, kot se glasi v pesnitvi »Auf eine Lampe« .

2. Moj drugi sklep zadeva posebej glasbo, namreč tezo, ki jo je zastopal Georg Picht, da naj bi bila glasba kot časovna umetnost v specifičnem in izjemnem smislu »upodobitev časa«. ²⁶ Če je časovnost pogoj možnosti pomena in zato tudi upodobitve, tedaj bi se morali najprej vprašati, v kakšnem smislu lahko govorimo o »upodobitvi« takšnih pogojev možnosti upodobitve. Kot o *neki* [eine] formi »upodobitve« bi v filozofskem tekstu lahko go-

²⁶ Prim. Georg Picht, »Grundlinien einer Philosophie der Musik«, v: Georg Picht, *Wahrheit, Vernunft, Verantwortung*, Stuttgart 1969, str. 409 sl.

vorili o »objektivirajoči« se ali o »realizirajoči« se (transcendentalni) refleksiji pogojev možnosti pomena in upodobitve. Če pa mora biti, nasprotno, tisto, o česar »upodobitvi« je tu govora – čas kot transcendentalno – upodobljeno skozi umetnino, potem mora tu iti za neko čutno transcendentalno filozofijo; umetnina »kaže« ali »omogoča izkusiti« čas kot pogoj možnosti izkustva. Čeravno je ideja o neki takšni transcendentalni filozofiji, ki je postala čutna v umetnini, prisotna vse od Kantove *Kritike razsodne moči* dalje, ter z jezikovnofilozofsko spremenjenim predznakom tudi v dekonstrukcijski različici – umetnina kot mesto izkustva pogojev možnosti in nemožnosti smisla (Derrida) –, sem imel sam že vselej, ne meneč se za kariero, to idejo kot takšno za napačno. Kot lahko vidimo že pri Kantu – v *Kritiki razsodne moči*, postane umetnost s takšno idejo instrumentalizirana: umetnina kaže ali naredi za izkusljivo tisto, kar skuša obenem filozofija diskurzivno pokazati kot tisto poslednje [ein Letztes] –, pa naj gre za pogoje možnosti izkustva in spoznanja, za pogoje možnosti in nemožnosti jezikovnega smisla, ali, nenazadnje, za idejo navidezno sedanje sreče kot nujnega bežišča tubiti pod gospostvom časa. Sam ne verjamem – rečeno na kratko in brez nadaljnje utemeljitve –, da lahko na ta način upravičimo umetnino in njeno izkustva, oziroma njen avtonomni status veljave. Če pa je ta teza kot splošna teza pravilna, tedaj tudi glasba ne more biti transcendentalna filozofija časa, ki je postala čutna.

Nek povsem drug pomen pa dobi teza, da je glasba upodobitev časa, seveda potem, če rečemo samo to, da se v glasbi pojavi vsakokratni specifični časovni značaj, oziroma, da glasba ta značaj eksemplificira in ga v *tem* smislu »upodobi«. Takšni časovni značaji ali časovne podobe so povezane s specifično vsebino glasbenih del, potemtakem z njihovim odnosom do sveta. Da bi podal primer tega, bom navezal na razmišljanja Dietra Schnebla o Schubertovem postopanju s strukturiranjem časa.²⁷

Schnebel opozarja na konstrukcijo »obstalega« in »v sebi krožečega« časa v spevih »Der Leiermann« in »Der Doppelgänger« iz Schubertovih *Zimskih popotovanj*, na procese »zaostajajočega časa« v prvem stavku velike Schubertove Sonate v B duru in na nenadne, tek časa »razkrajajoče« pavze v zadnjem stavku iste sonate. »V Sonati v B duru so procesi zaostajajočega časa konstitutivni za cel prvi stavek; momenti premora ga v celoti prepojijo; ga naredijo za luknjičasto sliko, kjer raztrgana tišina in časovno ravno tako odložene motnje temačnega trilčka izoblikujejo njegovo obliko. V finalu toni, ki zaustavljajo, tudi nenadne pavze, kot koli postavljeni v vodo in otoki zaznamujejo – in spodkopavajo – tek časa.« Schnebel zoperstavlja te Schuber-

²⁷ Dieter Schnebel, »Schubert: Auf der Suche nach der befreiten Zeit«, v: Dieter Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Köln 1972.

tove značilnosti časa »dialektični« organizaciji časa pri Beethovnu ter na koncu »idealističnega« Beethovna zoperstavi »materialističnemu« Schubertu. To se mi pri tem zdi plavzibilno, saj vsaj pri pravem simfoničnem Beethovnu prevladuje teleološka struktura časa, pri čemer konec ne nastopa zgolj kot rezultat razvoja materiala, temveč je z njim tendenciozno zraščan kot telos kva-zi zgodovinskega procesa: *per aspera ad astra*. Takšne poteze so tuje Schubertovi glasbi, zato bi Schuberta lahko označili za »materialističnega«. Schubertovi trenutki sreče nimajo tiste nasilnosti [Gewaltttätige] triumfa, temveč so trenutki nekega neskončnega samo-izžarevanja, ne-prekinjenega-hotenja svobodomiselnega časa. So *slike*, tako rekoč spomini na srečo, komajda ločljivi od neke vselej prezentne temne podlage, slavne schubertovske »otožnosti«, katere korelati so otožna žalost, eksplozivni izbruhi, nenadni premori in mrtaška otrdelost.

Seveda je glasba še posebej primerna za to, da privede do izraza značaje časa – ali podobe časa. In sicer je za to posebej primerna *zato*, ker svoj odnos do sveta v bistveni meri prejme iz organizacije časovnih podob. Ne le zaradi neke takšne organizacije, temveč prav zaradi nje, se lahko z glasbo zrastejo po eni strani semantične, zgodovinske in afektivne vsebine; po drugi strani pa je glasba v svoji svobodi očitno privilegirana nasproti drugim časovnim umetnostim, saj sega časovna organizacija njihovih podob vse do notranjih celic materiala, ne glede na to, da se glasba v svoji ritmično-metrični – kot tudi zvokovni dimenziji – vpisuje po svoje bolj neposredno kot druge umetnosti v telo recipienta. Toda možnost, da privede do izraza časovne podobe, glasbi gotovo ne pripada v *ekskluzivnem* smislu: tudi gledališče, literatura in film so udeleženi pri tej možnosti, in nemara celo upodabljajoče umetnosti, kolikor lahko pri njihovih slikah govorimo o naloženi ali o latentni časovnosti. Kolikor zato lahko govorimo o upodobitvi časa skozi glasbo, ne gre za nekaj, kar je lastno zgolj glasbi – nenazadnje pa tudi topos časovne upodobitve ne predstavlja poudarka tistega *specifičnega* glasbe v razmerju do ostalih umetnosti; če z »upodobitvijo časa« menimo nekaj drugega, globljega – namreč nekaj takega kot je privedi-do-izraza [zum-Erscheinen-Bringen] časa v transcendentalnem ali ontološkem smislu –, tedaj glasbi noprimito filozofsko zahtevo, ki je po mojem mnenju ne more izpolniti, in ki je sama tudi *noče* izpolniti.

Za razumevanje toposa o »upodobitvi časa« skozi glasbo pa obstaja seveda nemara tudi še neka tretja možnost in na koncu je prav na to tretjo možnost meril Georg Picht. Rekli bi namreč lahko, da se v glasbi zrcalijo, pridejo do izraza, določena *razumevanja* časa. Picht razlikuje posebej tradicionalno, »metafizično« razumevanje časa od modernega, postmetafizičnega. V metafizičnem razumevanju časa bi bilo vse časovno v odnosu do sfere času izvzete,

»večne« (božje) biti, pri čemer bi bil vsemu časovnemu pripisan nek nižji, začasen ali navidezni status. Takšno razumevanje časa se lahko sklicuje na Platona in na platonistične elemente v krščanstvu. Pravo moderno razumevanje časa, pa bi bilo, nasprotno, takšno, ki bi časovnosti naravnega in zgodovinskega sveta z njegovimi kontingencami in njegovo ireduktibilno heterogenostjo ne mešalo več s času izvzeto navezno točko božje biti, oziroma, (v že modernem pojmovanju) z objektivnim telosom zgodovinskega procesa, ki bi torej vzelo nase ireduktibilno časnost »biti« in »tubiti«. Če bi Pichtovo tezo razumeli v tem smislu, bi nemara dobila nek sprejemljivi smisel. K razumevanju sveta vendar najprej spada to, da se objektivira v glasbi, torej neko bistveno specifično razumevanje časovnosti tubiti. Tisto, kar sem povedal o glasbenem prikazu specifičnih podob časa, je nekaj takega že vsebovalo; pomislimo v tem kontekstu na enormno razliko med glasbenimi podobami časa pri Bachu, simfoničnem Beethovnu, Schubertu, Mahlerju ali Kurtágu – pri čemer bi v nizu teh imen morda lahko videli sukcesivno sekularizacijo in razkroj metafizičnega razumevanja časa. Vendar moramo, kolikor gre za specifično vsebino vsakokratne glasbe, delati pri tem z grobim rastrom. Razen tega bi bilo mogoče vse to *mutatis mutandis* reči tudi v odnosu do literature, gledališča in upodabljaljoče umetnosti – pomislite samo na razkroj zaprtih narativnih struktur, odslikavanje, teleološke modele razvoja ali linearnih form organizacije v moderni umetnosti. Gotovo so fragmentarne, aleatorične ali kvazi-prostorske podobe časa sodobne glasbe refleksi postmetafizične časovne zavesti; vendar isto velja za podobne fenomene v literaturi, gledališču in v upodabljaljočih umetnostih. V vseh teh primerih bi lahko rekli, da se tako v glasbi kot v ostalih umetnostih zrcali, se v njih izraža, postmetafizično razumevanje časa. Toda to je, če še enkrat ponovimo, nekaj drugega kot reči, da je posebna naloga glasbe, da »upodobi« postmetafizično razumevanje časa in s tem – kot bi si želel Picht – resnico o času. Naloga umetnosti ni kazati, upodabljati ali artikulirati resnice. Kljub temu pa se umetnosti vselej *igrajo* zgolj z resnico²⁸. Da pa bi umetnost to lahko prepričljivo počela, mora biti seveda na vrhu časa – in to kajpak vselej tudi pomeni: pred svojim časom.

Prevedel Peter Klepec

²⁸ Prim. Albrecht Wellmer, »Das Versprechen des Glücks und warum es gebrochen werden muß«, v: Otto Kolleritsch (ur.), *Das gebrochene Glücksversprechen. Zur Dialektik des Harmonischen in der Musik. Studien zur Wertungsforschung* zv. 33, Wien/Graz 1998, str. 31 sl.

PROBLEM VZORČNOSTI

Miran Božovič
***Hume: »Eno izmed najbolj sublimnih
vprašanj v filozofiji«***

Med številnimi *limericki*, ki smešijo posamezne filozofeme, najdemo tudi tega, ki govori o Humu:

Cried the maid: 'You must marry me, Hume!'
A statement that made David fume.
He said: 'In cause and effect
there is a defect;
That it's mine you can only assume.'¹

Razvežimo pesnikovo misel. Služkinja, s katero je bil Hume očitno v postelji in je zanosila, je vzkliknila: 'poročiti se moraš z mano, Hume!'; ob tem predlogu pa je David pobesnel in rekel: 'ker je med vzrokom in učinkom neka pomanjkljivost, lahko o tem, da je moj (namreč otrok), samo domnevaš'.

Vprašanje, ki nas ob tem zanima, se glasi: od kod Humova nepripravljenost, da bi se poročil s služkinjo? Zakaj ob njenem predlogu pobesni?

V pesmi imamo očitno opraviti z vzročno zvezo med spolnim aktom in nosečnostjo: služkinja Humu predlaga poroko, ker vzrok svoje nosečnosti vidi v spolni združitvi z njim, Hume pa se ni pripravljen poročiti z njo, ker bi s tem priznal, da je oče njenega še nerojenega otroka; tega pa noče priznati zato, ker v vzročni zvezi med spolnim aktom in nosečnostjo vidi neko »pomanjkljivost,« zaradi katere je o tem, da je prav njuna spolna združitev vzrok njene nosečnosti, mogoče samo domnevati. Razlog Humove pobesnelosti in nepripravljenosti, da bi privolil v poroko, je potemtakem prav dejstvo, da služkinja svoj predlog opira na vzročno sklepanje, ki je vsled neke pomanjkljivosti med vzrokom in učinkom zgolj domnevanje. Za katero pomanjkljivost gre?

Da bi se izognili morebitnim nesporazumom, moramo najprej pojasniti, za katero pomanjkljivost v vzročni zvezi *ne* gre, se pravi pokazati, katera pomanjkljivost med spolnim aktom in nosečnostjo ni tista, zaradi katere služkinja o tem, da je otrok prav Humov, lahko samo domneva. Razlog Hu-

¹ *The Penguin Book of Limericks*, ed. by E. O. Parrott (Harmondsworth: Penguin, 1985), 61.

move pobesnelosti in nepripravljenosti, da bi privolil v poroko, ni v bojzani oziroma neizrečeni predpostavki, da je služkinja bržčas bila v postelji tudi še s kom drugim, zdaj pa skuša očetovstvo naprtiti prav njemu. Da sama številčnost možnih vzrokov – in negotovost izbora med njimi – v Humovih očeh ne more predstavljati tiste pomanjkljivosti, zaradi katere je služkinjino vzročno sklepanje zgolj domnevanje, je jasno, zakaj Hume v poroko ne bi bil pripravljen privoliti niti v primeru, če bi služkinja doslej spala samo z njim. »Pomanjkljivost,« ki jo ima v mislih Hume, torej očitno tiči drugje.

Stvar je torej bolj zapletena. Poskusimo si Huma predstavljati pred sodiščem in si oglejmo njegovo 'samomorilsko' obrambo: Hume spodbija očetovstvo, vendar pa obenem tega, da je spal s služkinjo, ne zanika; prepričan je celo, da mu za to, da bi uspešno spodbijal očetovstvo, tega ne bi bilo treba zanikati niti v primeru, če bi služkinja doslej spala samo z njim.

Edino, na kar bi Hume v takšnem primeru, ko bi dobesedno vse govorilo proti njemu, lahko oprl svojo obrambo, bi bila prav njegova teorija vzročnosti. Najprej bi rekel, da gre pri spolni združitvi in nosečnosti za dogodka, ki sta *entirely loose and separate*, povsem nepovezana in ločena, pri čemer drugi zgolj sledi prvemu, med njima pa ni nikakršne lastnosti, ki bi drugi dogodek kakorkoli povezovala s prvim in ga pretvorila v njegovo neizbežno posledico. Nato pa bi nadaljeval: kolikor lahko o zadevi sodimo *a priori*, bi služkinjino nosečnost lahko proizvedlo dobesedno karkoli. Pri spolni združitvi in nosečnosti gre torej zgolj za dogodka, ki ju je služkinja združila v svoji domišljiji.

Kar bi torej Hume pred sodiščem zanikal, ni to, da je spal s služkinjo, ampak to, da je njeno nosečnost proizvedla prav njuna spolna združitev. Česa podobnega namreč ne moremo trditi za noben dogodek, za nobeno stvar, saj lahko, strogo vzeto, prav karkoli proizvede karkoli drugega: *any thing may produce any thing*.²

Če bi Humu uspelo svojo obrambo podkrepiti z argumenti, bi najbrž še tako strogega in nepopustljivega sodnika prepričal o tem, da dva v domišljiji združena dogodka, se pravi dogodka, ki ju združuje zgolj *une idée fixe*, pač še ne moreta biti dovolj tehten razlog za tako usoden korak, kot je poroka.

Poglejmo, kako je takšna obramba mogoča. Hume bi za temeljni zastavek svoje obrambe, ki je v tem, da s tem, ko rečemo, da sta spolna združitev in nosečnost združeni, s tem, ko torej rečemo, da prva v naših očeh nastopa kot vzrok druge oziroma druga kot učinek prve, mislimo *only that they have acquired a connection in our thought*, samo to, da sta se združili v naših mi-

² David Hume, *A Treatise of Human Nature* (odslej *T*), ed. by L. A. Selby-Bigge (Oxford: Oxford University Press, 1989), 173.

slih, sicer priznal, da je *somewhat extraordinary*, nekoliko nenavaden, vendar pa bi pri njem vztrajal, ker temelji na *sufficient evidence*, na zadostni razvidnosti.³ Katero *evidence*, katero dokazno gradivo ima v mislih Hume?

Ob analizi naše predstave vzročnosti Hume najprej ugotavlja, da gre za kompleksno, sestavljeno predstavo, ki sestoji iz treh enostavnih predstav, namreč iz predstav stičnosti, zaporednosti in moči ali nujne zveze.

Ker se »predmeta, ki ju imamo za vzrok in učinek, stikata«, mora naša predstava vzročnosti vsebovati predstavo *contiguity*, stičnosti. Za dva oddaljena predmeta, se pravi za predmeta, ki ju razdvaja neka določena razdalja, za katera je videti, da delujeta drug na drugega, pa »ob pretresu navadno ugotovimo, da ju povezuje veriga vzrokov, ki se stikajo drug z drugim in z oddaljenima predmetoma« (T 75).

Ker je »predmet, ki ga imenujemo vzrok, v času *pred* predmetom, ki ga imenujemo učinek« (T 155), mora naša predstava vzročnosti vsebovati tudi predstavo *succession*, zaporednosti.

Ker pa se »nek predmet lahko stika z drugim in je v času pred njim, ne da bi ga imeli za njegov vzrok« (T 77), je jasno, da predstavi stičnosti in zaporednosti še ne izčrpa naše predstave vzročnosti. Za to, da bi lahko dva predmeta v naših očeh nastopila kot vzrok in učinek, je namreč potrebno še nekaj več: po Humovem prepričanju ju mora odlikovati še *power or necessary connexion*, moč ali nujna zveza. Hume ima ob tem v mislih tisto moč, delovanje, učinkovanje, ki jo navadno pripisujemo vzroku, ko pravimo, da »proizvajajo,« »povzročajo« učinke, se pravi tisto »lastnost, ki veže učinek z vzrokom in pretvori eno v neizbežno posledico drugega« (R 107). Humova pozornost bo v prvi vrsti veljala prav tej predstavi; prav ta predstava bo v njegovih očeh ključnega pomena: pravi namreč, da je vprašanje, ki zadeva moč in delovanje vzrokov, *one of the most sublime questions in philosophy*, eno izmed najbolj sublimnih v filozofiji (T 156).

Ker so po Humu »vse naše predstave zgolj posnetki naših vtisov« (R 107), ker »nobene predstave ni mogoče popolnoma razumeti, če ji ne sledimo do njenega izvira in ne pretresemo tistega vtisa, iz katerega izhaja« (T 74-5), in ker, strogo vzeto, »ne moremo misliti na kaj, kar ne bi prej občutili bodisi z zunanji ali notranji čutili« (R 107), moramo za to, da naše razmišljanje o vzročnosti ne bi bilo brezpredmetno, poiskati tiste vtise, katerih posnetki so predstave stičnosti, zaporednosti in moči ali nujne zveze.

Z vtisoma stičnosti in zaporednosti ni nobenih težav: vsakokrat znova sta namreč dostopna našim zunanjim čutilom – to, da se dva predmeta stikata v času in prostoru, in da je tisti, ki ga imenujemo vzrok, v času pred ti-

³ Prim. David Hume, *Raziskovanje človeškega razuma* (odslej R), prev. Zdenka in Frane Jerman (Ljubljana: Slovenska Matica, 1974), 118.

stim, ki ga imenujemo učinek, je po Humovih besedah moč neposredno zaznati (T 155).

Zaplete pa se z vtisom moči ali nujne zveze, do katerega se na ta način ne moremo dokopati: to, da se dva predmeta stikata, in da je eden pred drugim, je namreč tudi »vse, kar se kaže zunanjim čutilom« (R 108).

Služkinja po noči, ki jo je preživela s Humom, pričakuje nosečnost. Torej nekaj že mora vedeti o tem, kako se reproducira človeška vrsta. Samo njeno verovanje, da bo spolni združitvi sledila nosečnost, je že dokaz za to, da te sekvence ne doživlja prvič. Z drugimi besedami, sekvenca spolna združitve/nosečnost v njenih očeh že nastopa kot *constant conjunction*, kot stalna zveza med dvema izbranima dogodkoma.

Stalna zveza ne pomeni tega, da bi bila dva dogodka kakorkoli notranje povezana – dogodka sta, strogo vzeto, še vedno »povsem nepovezana in ločena« –, pač pa pomeni samo to, da smo podobna dogodka že večkrat videli nastopati skupaj, enega ob drugem, enega za drugim; torej že večkrat smo ju videli utelešati odnosa stičnosti in zaporednosti. Stalna zveza potemtakem ni nek nov, tretji odnos med samima dogodkoma, pač pa odnos med dvojicami podobnih dogodkov, ki same utelešajo odnosa stičnosti in zaporednosti. Z eno besedo, stalna zveza pomeni zgolj ponavljanje določenih sekvenc.

Stalna zveza med spolno združitvijo in nosečnostjo ustvari v nas tako imenovano *union in the imagination*, zvezo v domišljiji (T 93), in sicer zvezo med predstavo spolne združitve in predstavo nosečnosti. Vendar pa samo s tem še ni mogoče zadovoljivo razložiti vsega dogajanja v služkinjinem duhu. Služkinja namreč po noči, ki jo je preživela s Humom, nima zgolj predstave nosečnosti, ampak nekaj več: če bi namreč imela zgolj predstavo nosečnosti, bi to pomenilo, da na nosečnost zgolj misli oziroma si jo zamišlja – služkinja pa nosečnost očitno pričakuje, verjame v njen nastop, v njen obstoj. Torej se v njenem duhu dogaja še nekaj več.

Ko se je služkinja na temelju svoje izkušnje iz preteklosti – denimo, da gre v našem primeru zgolj za *tradition orale*, za ustno izročilo – dokopala do stalne zveze med spolnim aktom in nosečnostjo, ob nastopu, ob svežem vtisu prvega dogodka, pričakuje drugega, torej verjame, pričakuje, da bo spolni združitvi sledil *its usual attendant*, njen običajni spremljevalec, se pravi nosečnost.

Tisto, kar se je moralo zgoditi v njenem duhu, da na nastop, obstoj nečesa, kar še ni dano njenim čutilom, ne le misli, pač pa v nastop, obstoj tega celo verjame, ni po Humu nič drugega kot tole: svež vtis spolne združitve je v njenem duhu okreplil, oživil tisto predstavo, ki je v preteklosti nastopala v zvezi z njim; okreplil, oživil je torej predstavo običajnega spremljevalca spolne zdru-

žitve in jo s tem spremenil v pričakovanje, v verovanje. Verovanje namreč po Humu ni nič drugega kot zgolj okrepljena, oživiljena predstava.

Če torej na nosečnost zgolj mislimo, posedujemo pač predstavo, ki je šibkejša, manj živa od samega vtisa nosečnosti; če pa nosečnost pričakujemo, če verjamemo v njen nastop, obstoj, imamo neko predstavo, ki je sicer še vedno šibkejša, manj živa od vtisa, ki bi spremljal nastop stvari same, a vendar močnejša, živahnejša od same misli na nosečnost.

Vendar pa to še ni vse. Služkinja namreč ne pričakuje samo tega, da bo spolni združitvi sledila nosečnost, pač pa verjame, da bo do nosečnosti prišlo prav *zaradi* spolne združitve, prepričana je, da do nosečnosti *ne* bi prišlo, če prej ne bi prišlo do spolne združitve. Z eno besedo, verjame, prepričana je, da do nosečnosti preprosto *mora* priti, da je torej nosečnost neizbežna, nujna posledica spolne združitve.

To pa je seveda nekaj, česar na ozadju stalne zveze nikakor ni mogoče v celoti razložiti. Z drugimi besedami, če bi služkinja imela v mislih samo *constant conjunction*, stalno zvezo, in ne *necessary connexion*, nujne zveze, potem Humu poroke najbrž ne bi predlagala; torej ne bi bila prepričana, da je otrok Humov, ne bi bila prepričana, da ga je njuna spolna združitev dejansko proizvedla. Podobno kot najbrž nihče ne bi bil pripravljen verjeti, da dejstvo, da ura odbije pol osmih, »proizvede« poročila. Tudi ta dva dogodka sta stalno povezana, se tako rekoč stikata, eden je pred drugim, se vztrajno, stalno ponavljata, nista pa seveda nujno povezana – začetka poročil ni proizvedel zadnji udarec ure. Vendar pa je res, da ob zadnjem udarcu ure vsi samodejno pričakujemo začetek poročil.

Kako se torej obnaša služkinja, ko trdi, da je spolna združitev s Humom proizvedla, povzročila, ustvarila njeno nosečnost, ko torej vzročnost oziroma nujno zvezo vidi med samima dogodkoma?

Služkinja se, razumljivo, obnaša tako, kot da bi bil njen sklep, da bo spolni združitvi morala slediti nosečnost, odvisen od nujne zveze, ki neodvisno od njenega duha obstaja med dogodkoma. Seveda se v podobnih primerih prav vsi obnašamo tako – in to povsem samodejno, čeprav za to, kot bomo videli, nimamo prav nobenih utemeljenih razlogov, zlasti pa ne razumskih razlogov.

Po Humu bi namreč veljalo ravno obratno: sama nujna zveza, ki obstaja zgolj v njenem duhu, ne pa v predmetih oziroma dogodkih zunaj nje, je odvisna od tega sklepa. Nujna zveza je namreč natanko tisto, kar duh čuti takrat, ko vsled neke priučene, samodejne mehanike z enega dogodka, s spolne združitve preide na drugega, na nosečnost: kar namreč ob tem duh čuti, je prav njegova lastna determiniranost oziroma določenost, da z enega dogodka preide na njegovega običajnega spremljevalca – *determination of*

the mind to pass from one object to its usual attendant (T165). Sama ta determiniranost oziroma določenost pa je tisti vtis, katerega šibkejši posnetek je naša predstava moči ali nujne zveze. Gre torej za naš notranji vtis, za vtis nečesa, kar se je zgodilo v naši notranjosti, v našem duhu, in ne med samima dogodkoma oziroma zunanjima predmetoma.

In to pomeni Humova trditev, *that the necessary connexion depends on the inference, instead of the inference's depending on the necessary connexion*, da je nujna zveza odvisna od sklepa, ne pa sklep od nujne zveze (T88). Po Humu ni neko vnaprejšnje prepričanje, verovanje, nek sklep, da spolni akti povzročajo nosečnost, tisto, kar služkinjo pripravi do tega, da po noči, ki jo je preživela s Humom, pričakuje nosečnost. Nasprotno, prav narobe je res: ker po spolnem aktu pričakuje nosečnost, ker po spolnem aktu čuti determiniranost, določenost duha, da preskoči na nosečnost, začenja verjeti, da spolni akti povzročajo nosečnost.

Kar se torej v njenem duhu dejansko dogaja, je tole: ko čuti determiniranost duha, da z enega dogodka preskoči na njegovega običajnega spremljevalca, je prav to tisti vtis, katerega šibkejši posnetek je predstava nujne zveze; zdaj pa to nujno zvezo, ki zrcali nekaj v njenem duhu, pripiše samima dogodkoma in se obnaša tako, kot da spolni akti dejansko povzročajo, proizvajajo, ustvarjajo nosečnost.

Na ta način pa se večina izmed nas obnaša večino časa – in to povsem samodejno. In takšnega obnašanja po Humu ni težko razumeti. Našega duha namreč odlikuje neka prav posebna lastnost, namreč *a great propensity to spread itself on external objects*, močno nagnjenje, da se razprostire (oziroma razširi) na zunanje predmete (T167). Ob tem širjenju navzven pa naš duh tem zunanjim predmetom oziroma dogodkom pritakne, pridene tiste notranje vtise, ki se v njem pojavijo v trenutku, ko so ti dogodki dani našim zunanjim čutilom.

Nujnost je torej po Humu zvedena na raven tako imenovanih sekundarnih lastnosti. Kadar nek vidni predmet, recimo vrtnico, spremlja nek vonj, ta vonj seveda samodejno pritaknemo prav sami vrtnici. Torej nekaj, kar je neko zunanje telo s svojimi primarnimi lastnostmi, ki dejansko prebivajo v njem, proizvedlo oziroma vzbudilo v naši notranjosti, tj. vonj, pripišemo samemu predmetu, čeprav take sekundarne lastnosti brez zaznavajočega subjekta ni: vonja brez našega nosu, strogo vzeto, ni – če odmislimo naše nosove, je vse, kar se dejansko dogaja, zgolj gibanje hlapov, itn. Vonj je torej zgolj učinek, ki ga v nas proizvedejo primarne lastnosti. Sam na sebi, brez zaznavajočega subjekta, pa ne obstaja. Natanko tako je po Humu z nujnostjo oziroma močjo: »isto nagnjenje je razlog, da predpostavljamo, da se nujnost in moč nahajata *in the objects we consider*, v predmetih, o katerih preudarjamo, *not in our mind that considers them*, in ne v našem duhu, ki preudarja o

njih (T167). V resnici pa gre zgolj za *determination of the mind to pass from the idea of an object to that of its usual attendant*, determiniranost duha, da od predstave nekega predmeta preide k predstavi njegovega običajnega spremljevalca (T167), torej od predstave vrtnice k predstavi vonja, od predstave spolne združitve k predstavi nosečnosti.

Lep zgled Humovega nagnjenja duha, da se razprostre na zunanje predmete, kaže naslednja resnična zgodba, ki omenja zlovešče zavijanje siren med drugo svetovno vojno v Veliki Britaniji.⁴ Namreč vprašanje je v tem, zakaj sirene zavijajo *zlovešče*? Prebivalci Londona so se namreč obrnili na mestne oblasti s prošnjo, da naj sirene ob nevarnosti bombnega napada ne bi zavijale tako zlovešče, ampak naj bi raje zaigrale kako bolj prijetno, veselo in spodbudno melodijo, da ljudi ne bi spreletela groza že tisti trenutek, ko jih zaslišijo. Kje je takšno sklepanje kratkovidno, kje mu spodleti? Natančno v tem, da spregleda dejstvo, da zloveščost ni odvisna od zvoka, ki ga sirena oddaja, ampak od tega, kar napoveduje, oziroma natančneje, od naše notranje reakcije na to, kar zvok sirene napoveduje. Ker je tisto, kar sirena napoveduje, praviloma vedno nekaj grozljivega, je povsem vseeno, ali nam to napove z zoprnim zavijanjem ali pa z neko veselo melodijo. Tako da najbrž ne more biti prav nobenega dvoma o tem, da bi se prebivalci Londona v primeru, če bi mestne oblasti njihovo prošnjo uslišale, prav kmalu znova pritožili nad tem, da tudi veseli zvoki koračnice ali česarkoli drugega zvenijo zlovešče. Karkoli je že tisto, kar napoveduje bombni napad, v vsakem primeru bo v kratkem času postalo zlovešče; in seveda obratno: ob napovedi kateregakoli veselega, prijetnega dogodka bi bila prav gotovo še tako neznosna melodija označena kot milozvočna itn.

Ob koncu Hume anticipira reakcijo bralcev in samemu sebi zastavi takle ugovor:

Nezaslišano! Da delovanje vzrokov tiči v determiniranosti duha! Kot da vzroki ne bi delovali neodvisno od duha in ne bi delovali še naprej tudi v primeru, ko ne bi bilo nikjer nobenega duha, ki bi o njih razmišljal oziroma sklepal. Delovanje misli je lahko odvisno od vzrokov, nikakor pa delovanje vzrokov ne more biti odvisno od misli. S tem namreč spreverčate naravni red in tisto, kar je dejansko prvotnega, postavljate za drugotno. Vsakršno delovanje terjaja ustrezno moč – in ta moč mora biti v telesu, ki deluje. Če moč odstranimo iz enega vzroka, jo moramo pač pripisati nekemu drugemu vzroku. Toda odreči jo prav vsem vzrokom in jo podeliti bitju, ki je z vzrokom in učinkom povezano samo tako, da ju zaznava, je velik absurd in v nasprotju z najbolj gotovimi principi človeške narave. (T167-68)

⁴ Zgodbo navajata David Cockburn in Geoffrey Bourne, *Hume* (Milton Keynes: The Open University Press, 1983), 112.

Hume ugovor te vrste najprej primerja s početjem »slepca, ki trdi, da v domnevi, da škrlatna barva ni isto kot zvok trobente in da svetloba ni isto kot trdnost, vidi velik absurd,« nato pa vztraja pri svojem rekoč, da pri tem ne gre za nič drugega kot za »prenos determiniranosti duha na zunanje predmete« – moč, delovanje, učinkovanje pa je zgolj »lastnost, ki lahko pripada samo duhu, ki o le-teh preudarja.« Strinja pa se seveda s trditvijo, da je »delovanje narave neodvisno od naše misli in sklepanja« oziroma od našega duha. Vendar pa je vse, kar lahko delovanje narave oziroma narava v svojih delovanjih utelesi, zgolj in samo to, da se določeni predmeti oziroma dogodki stikajo med sabo, da so eni pred drugim – te utelesitve se seveda lahko ponavljajo (tako namreč dobimo stalno zvezo) – in nič več. Vse to je neodvisno od delovanja duha, vendar pa je to tudi *use*, kar lahko narava utelesi neodvisno od duha. Brž ko stopimo en sam korak naprej, brž ko torej moč ali nujno zvezo pripišemo samim predmetom, smo jim s tem pripisali nekaj, česar v njih samih nikoli ne moremo odkriti – to predstavo moramo vselej izpeljati iz tistega, kar takrat, ko premišljamo o njih, čutimo v svoji notranjosti.

Če nujne zveze ni med samimi dogodki v zunanjem svetu ne med dogodki v svetu in dogodki v duhu – ali to pomeni, da nujna zveza obstaja med dogodki v samem duhu? Nikakor. Ko namreč Hume reče, da nujnosti ni v predmetih, o katerih premišljamo, ampak se nahaja v duhu, ki premišlja o njih, to velja tudi za tisti izjemni primer, ko duh premišlja o samem sebi in ko torej kot »predmeti, o katerih premišljamo,« nastopijo same notranje zaznave. V primeru, ko zanemarimo zunanje predmete in upoštevamo samo percepcije, imamo vtis za vzrok, živo predstavo pa za njegov učinek. Kje natančno zdaj tiči nujna zveza, ko se tako rekoč gibljemo znotraj samega duha? Spet ne med samim vtisom in živo predstavo, ampak *in that new determination which we feel to pass from the idea of the one to that of the other*, v tisti novi determiniranosti, ki jo čutimo, da preidemo od predstave enega, se pravi vtisa, k predstavi drugega, se pravi žive predstave (T 169). Čeprav je nujnost po Humovih besedah *something that exists in the mind*, nekaj, kar obstaja v duhu (T 165), pa nujnosti oziroma nujne zveze tudi v tem primeru ni med samima notranjima zaznavama oziroma dogodkoma v duhu, ampak se znova nahaja v determiniranosti duha, da z ene predstave preskoči na drugo in v tem primeru nujnost projicira sam vase, se torej ne širi navzven, pač pa navznoter, na notranje dogodke. S Humovimi besedami: *the uniting principle among our internal perceptions is as unintelligible as that among external objects*, združujoči princip med našimi notranjimi zaznavami je enako nerazumljiv kot tisti med zunanji predmeti (T 169).

Podobno kot z nujnostjo je po Humu tudi z zlom in vrlino: kot se nujnost (oziroma moč) ne nahaja v predmetih, o katerih preudarjamo, pač pa

v našem duhu, ki preudarja o njih, tako tudi zla oziroma vrline ni v dejanjih ali osebah, ki jih opazujemo, pač pa se nahaja v nas, ki ta dejanja oziroma osebe opazujemo. Kot torej, po eni strani, nikoli ne moremo videti same nujnosti, s katero naj bi en dogodek sledil iz drugega, tako po drugi strani tudi nikoli ne moremo videti moralnih lastnosti, ki naj bi odlikovale neko dejanje ali osebo; kot po eni strani na osnovi tega, kar je neposredno dostopno našim čutilom, nikoli ne moremo utemeljeno sklepati, da sta dva dogodka nujno povezana med sabo, tako po drugi strani na osnovi tega, kar je neposredno dostopno našim čutilom, nikoli ne moremo utemeljeno sklepati, da opazovano dejanje ali osebo odlikujejo določene moralne karakteristike oziroma lastnosti.

Vzemite katerokoli dejanje, ki velja za zlo (*vicious*), na primer, naklepen umor. Preučite ga z vseh plati in povejte, ali lahko v njem najdete tisto dejstvo ali realno bitnost, ki jo imenujete zlo (*vice*). Ne glede na to, s katere plati preučujete to dejanje – vse, kar boste našli, so zgolj določena čustva, motivi, stremjenja in misli. V navedenem primeru ni prav nobenega drugega dejstva. Zlo vam v celoti uhaja, dokler preudarjate o objektu. Zla ne boste našli vse dotlej, dokler se ne zazrete *into your own breast*, sami vase, v svojo notranjost, kjer boste našli *a sentiment of disapprobation*, občutek neodobravanja tega dejanja, ki se poraja v vas samih. In to je neko dejstvo, ki je predmet občutenja, in ne predmet razuma. *It lies in yourself, not in the object*, nahaja se v vas samih, in ne v objektu. Kadar torej neko dejanje ali osebo označite za zlobno, s tem poveste samo to, da vas ob preudarjanju tega dejanja ali osebe navdaja občutek oziroma občutje graje ali obsojanja. Zlo in vrlino je potemtakem mogoče primerjati z zvoki, barvami, toploto in mrazom, ki v skladu s sodobno filozofijo niso *qualities in objects, but perceptions in the mind*, lastnosti v samih objektih, ampak zaznave v duhu. (T 468–69)

Podobno kot nujnost, sta torej tudi zlo in vrlina po Humu zvedena na raven tako imenovanih sekundarnih lastnosti. Tako kot nekaj, kar je neko zunanje telo s svojimi primarnimi lastnostmi, ki dejansko prebivajo v njem, proizvedlo v naši notranjosti – denimo, vonj –, pripišemo samemu predmetu, prav tako tudi nekaj, kar je nek dogodek oziroma neko dejanje vzbudilo v nas, v naši notranjosti – »občutek neodobravanja« –, pripišemo samemu dejanju ali osebi, ki ga je izvršila. Strogo vzeto, pa brez zaznavajočega subjekta ni ne sekundarnih lastnosti ne zla oziroma vrline – če odmislimo naše nosove, ni nikjer nobenega vonja (je le gibanje hlapov, itn.), in če odmislimo naš pogled, tudi nobenega zla ni nikjer. V resnici gre v obeh primerih zgolj za to, da na zunanje predmete oziroma dejanja ali osebe projiciramo naše lastne reakcije nanje, se pravi tiste notranje vtise, ki se v nas pojavijo takrat, kadar so ti predmeti oziroma dejanja ali osebe dani našim zunanjim čutilom. Skratka to, da je neko dejanje zlo, to, da je neka oseba zlobna, ni

nekaj, kar bi lahko videli v samem dejanju ali osebi. Podobno kot sodbe o vzročnih povezavah med dogodki oziroma predmeti ne povedo prav ničesar o samih teh dogodkih oziroma predmetih, marsikaj pa o duhu tistega, ki jih izreka – saj le-ta s tem, strogo vzeto, zgolj opisuje nekaj, kar se dogaja v njegovi notranjosti, v njegovem duhu –, tako tudi s tem, ko izrekamo moralne sodbe, s tem, ko smo neko dejanje oziroma osebo nemudoma pripravljene označiti za zlo oziroma zlobno, strogo vzeto, ne povemo prav ničesar o samem dejanju ali osebi, ampak o sebi.

Bojan Borstner

Vzročnost – očrt realistične teorije

V pričujočem prispevku poskušamo opredeliti osnovne poteze realistične teorije vzročnosti. Zato moramo na začetku predstaviti osnovne ontološke podmene, na katerih temelji naš pristop.

I. Ontologija

1. Metafizične komponente

MR1: Obstoj (eksistenca) stvarnosti je logično in konceptualno neodvisen od epistemskih (spoznavnih) pogojev – stvarnost obstaja neodvisno od spoznavajočega.

MR2: Stvarnost je spozna(t)vna do neke mere, v nekaterih pogledih (*ceteris paribus*). Spoznavajoči in tisto, kar se spoznava, sta povezana vzročno.

Skladno s tema teza lahko govorimo o dveh dimenzijah, ki jih v analizi stvarnosti moramo upoštevati. Prva je eksistenčna dimenzija, ki zaveže realiste, da sprejemajo obstoj takšnih bitnosti kot so kamni, drevesa, mačke (zdravorazumske bitnosti) in elektronov, protonov, mezonov, kvarkov, genov,... (znanstvene bitnosti). Druga je dimenzija neodvisnosti, ki poudarja pomembnost dejstva, da bitnosti obstajajo neodvisno od tistega, ki jih (lahko) spoznava. Če pogledamo zagovornika idealistične pozicije, potem vidimo, da idealist ne zanika obstoja teh bitnosti (zdravorazumskih in znanstvenih), ampak zanika njihovo neodvisnost – samostojnost. Idealist tako trdi npr., da je obstoj zdravorazumskih bitnosti določen z neko mentalno – duševno aktivnostjo – da je odvisen od sposobnosti naših duhovnih zmožnosti. Zato, da si realist, še ni potrebno sprejemati prepričanja, da določene bitnosti obstajajo neodvisno od mentalnega. Toda, če začneš premišljati o teh stvareh, potem se kot realist nujno znajdeš v poziciji, ko moraš priznati, da odnos bitnosti do zavesti ni odnos eksistencialne odvisnosti – mačke imajo dvoje oči, štiri noge, ... , kvarki so obarvani in neobarvani, ... , ker imajo te bitnosti 'takšnost' ter totost kot jih pač imajo neodvisno od tega ali ljudje obstajamo ali ne, kar lahko strnemo v naslednji tezi:

MR3: Stvarnost se ne bi bistveno razlikovala od tega, kakršna je danes, četudi ljudi ne bi bilo.

Toda hkrati je tudi res, da v trenutku, ko ljudje obstajamo in ko kot realisti začnemo premišljevat¹ o odnosu med obstojem bitnosti in našo zavestjo - v trenutku, ko postane realizem refleksiven in reflektiran, se pojavi vprašanje resnice / korespondence. Vsekakor je treba metafizično in epistemološko (semantično) stran ločevati in v nasprotju s klasično descartesovsko pozicijo vztrajati pri tem, da je v prvi vrsti potrebno odgovoriti na metafizična vprašanja. Realist je ekstrovertiran, kar pomeni, da lahko govori o stvareh, ki realno obstajajo, ne da bi si belil glavo s vprašanji o samem govoru. Realist ni realist zato, ker daje določene semantične trditve, ampak zato, ker le teh ne daje - se ne gre igre, ki bi mu jo pripisal in predpisal antirealist. Realisti se razlikujejo predvsem po tem, česar ne rečejo, kar je nekaterim pravovernim videti zelo pohujšljivo, vendar mislimo pri tem le na to, da npr. modalni realizem ni doktrina, da je modalni jezik najbolje okarakteriziran s korespondenčno teorijo resnice. Realist lahko postane introvertiran. Začne ga zanimati odnos med besedo in stvarjo in tako nujno pride do semantike in korespondenčne teorije resnice. Toda to ni tista nujna startna točka. Semantični realizem le še dodaja argumente za tisto, kar označimo kot metafizični realizem¹.

2. Ontološke teze

O1 Svet vsebuje številne posameznike. Posamezniki so partikularije prvega reda - so stvari skupaj z njihovimi lastnostmi in relacijami. Številčnost posameznikov je empirično vprašanje in je lahko odločeno le aposteriorno (če je sploh odločljivo) v procesu znanstvenega raziskovanja.

O2 Lastnosti in relacije so temeljni gradniki stvarnosti. Katere lastnosti in relacije so (lahko) v stvarnosti, ne more biti določeno a priori, ampak a posteriori na osnovi celote najboljše znanosti.

O3 Lastnosti in relacije so univerzalije in niso pomeni predikatov. Med predikati in univerzalijami ne moremo vzpostaviti nikakršne bazične povezave.

O4 Posamezniki, lastnosti in relacije so gradniki stanj stvari (SOA). Gradniki niso deli in ne moremo uporabljati odnosa del - celota med posamezniki, lastnostmi, relacijami ter stanji stvari. Mereološka vsota posameznika in lastnosti (a+F) ni avtomatično stanje stvari 'a je F', saj zgolj obstoj posameznika a in lastnosti F še ne zagotavlja, da a je F.

O5 V stvarnosti so enostavne in kompleksne lastnosti. Kompleksne lastnosti imajo konstituente, ki so sami lastnosti. Vendar pa kompleksnih last-

¹ Več o metafizičnem realizmu v Borstner 1995, poglavje 1.

nosti ne smemo enačiti z lastnostmi, kot jih zagovarja D. Lewis, ko pravi, da »... imeti lastnost je pripadati razredu.« (Lewis 1986, 244)

O6 Kompleksne lastnosti imajo konstituente, ki so:

(a) kompleksni – imamo torej kompleksnost brez enostavnih konstituentov.

(b) enostavni – enostavne lastnosti, ki pa jih je lahko ali končno ali neskončno po številu, kar pomeni, da je kompleksnost lahko ali končna ali neskončna.

II. Teorija vzročnosti

1. Kot smo povedali že na začetku, poskušamo poiskati teorijo, ki bi (vsaj) implicitno definirala pojem vzročnosti. Pri tem pa naš cilj ni teorija, ki bi bila zgolj kontingentno resnična. Teorija vzročnosti, ki jo iščemo, bi morala biti analitično resnična in bi morala zagotoviti analizo pojma vzročnosti, ki bi bila resnična v vseh možnih svetovih.

2. Začeli bomo s teorijo, ki se jo običajno jemlje kot osnovo vseh (sodobnih) analiz vzročnosti – Humovo teorijo.

Hume je v *Razpravi o človekovi naravi* (T) ponudil naslednji par definicij vzročnosti:

»Vzrok lahko definiramo kot 'predmet, ki je predhoden in stičen z drugim in kjer so vsi predmeti, ki so podobni prvemu, postavljeni v podobno relacijo predhodnosti in stičnosti do tistih predmetov, ki so podobni drugemu.' Če bi bila ta definicija ocenjena za zmotno, ker je izpeljana iz predmetov tujih vzroku, potem jo lahko nadomestimo z drugo definicijo in sicer: 'Vzrok je predmet, ki je predhoden in stičen z drugim in tako poenoten z njim, da predstava prvega določa duh, da tvori predstavo drugega, in vtis prvega, da tvori bolj živo predstavo drugega.'« (Hume, 1975, 170)

Za Huma izjave o konstantni konjunkciji niso resnično vzročne izjave, saj so le formulacija univerzalnega sovpadanja in ničesar drugega. Sami pogoji konstantne konjunkcije zanj niso zaznavni. Zato se takrat, ko vzpostavlja zahtevano konstantno konjunkcijo, Hume ne sklicuje na različne izkušnje posameznih primerov vzročnosti. Pretekli primeri so zanj zgolj psihološka osnova za tvorbo vzročne trditve, kar pa ne more biti uporabljeno v procesu upravičbe teh trditev. Za to potrebuje evidenco, ki pa je še nima, ker je to rezultat prihodnjih dogodkov. Kot trdi Hume, posploševanje, ki ga ureničujemo v kontekstu analize vzročnosti, ni logično nujno in je zgolj izraz naše sklepalne navade. Takrat, ko prvič izkušamo dogodek E1, nismo v sta-

nju (z apriornimi sredstvi) trditi, da mu bo sledil dogodek E2. Ni nikakršne nujne zveze med dogodki tipa E1 in E2. Hume je bil prepričan, da je logična nujnost edina oblika nujnosti in, ker med dogodkoma ne obstaja logična nujnost, potem je videti, da ni nikakršne logične sklepalne procedure, ki bi lahko zapolnila prepad med E1 in E2. Iz tega se običajno izpelje sklep, da je naša predstava vzročnosti na določen način nujno povezana s predstavo konstantne konjunkcije dogodkov.²

3. Humovo pozicijo lahko povzamemo v naslednjo (začasno) opredelitev: (HC) (i) vzročnost ni neposredno opazljiva.
 (ii) vzročnost ne more biti osnovna, nezvedljiva relacija med dogodki.
 (iii) vzročnost je zvedljiva (reducibilna) na nekaj drugega. (V Humovem primeru na predhodnost in stičnost)

4. Zdi se, da imamo tako le eno pot za pojasnitev vzročnih relacij in vzročnih zakonov – namreč redukcionizem. Vzročna relacija kot relacija med dogodki (stanji stvari) je tako zvedljiva na dejstva o drugih odnosih med dogodki. Kot ena od možnosti za utemeljitev redukcionizma se ponuja princip logične supervenience, ki ga formuliramo na naslednji način:

(LS) Dva svetova w_1 in w_2 se skladata v vseh lastnostih in relacijah iz neke množice S , če in samo če obstaja enolična preslikava f tako, da (i) za vsakega posameznika x v svetu w_1 in lastnost P v množici S velja, da x ima P , če in samo če korespondirajoči posameznik x^* v w_2 tudi ima lastnost P in obratno; in (ii) za katerikoli niz posameznikov x_1, x_2, \dots, x_n v w_1 in katerikoli relacijo R v množici S , x_1, x_2, \dots, x_n so v relaciji R , če in samo če korespondirajoči posamezniki $x_1^*, x_2^*, \dots, x_n^*$ v w_2 so tudi v relaciji R in obratno. Rečemo lahko, da če so lastnosti in relacije iz množice T logično supervenientne na lastnostih in relacijah iz množice S za katerakoli svetova w_1 in w_2 , potem, če se w_1 in w_2 skladata glede na lastnosti in relacije iz množice S , se morata skladati tudi glede na lastnosti in relacije iz množice T .

S pomočjo (LS) lahko definiramo vzročni redukcionizem:

(CR) Katerakoli svetova, ki se skladata glede vseh nevzročnih lastnosti in relacij med posameznimi dogodki ali stanji stvari, se morata skladati tudi glede vseh vzročnih relacij med njimi. Vzročne relacije so logično supervenientne na nevzročnih relacijah in lastnostih.

² Sklep, ki ga je izpeljal iz Humove pozicije Castaneda (1984, 19), je zelo poučen za osnovni namen našega teksta: »Hume je tako gotov, da trk ene krogle ob drugo povzroči, proizvede gibanje trčene krogle vedno, kadar je trčena, čeprav je proučil le malo instanc. Bistvo je, da Hume vzpostavi vzročno posplošitev z indukcijo iz **singularne vzročnosti!**«

5. Proti redukcionizmu

Ali je vzročni redukcionizem res edina pot za pojasnitev vzročnosti? Z naslednjim primerom bomo poskušali pokazati, da to ni res.

5.1 Argument na podlagi možnosti nepovzročenih dogodkov (prirejen primer iz Tooley 1990)

Izhodišče Tooleyevega primera predstavlja ugotovitev, da sama ideja o nepovzročenih dogodkih ni nekoherentna, kar pomeni, da je možno, da obstaja svet, kjer predmeti (včasih) dobijo npr. lastnost Q , ne da bi bil za to kakršenkoli vzrok. V tem svetu sta resnični naslednji trditvi:

(i) Je, zakon da za nek predmet x x -ovo posedovanje lastnosti P za določen časovni interval dt povzroči: ali da dobi lastnost Q ; ali da dobi lastnost R .

(ii) Nikoli se ne more primeriti, da bi za nek predmet x x -ovo posedovanje P v določenem časovnem intervalu dt povzročilo, da bi posedoval obe lastnosti (Q in R).

Vzemimo, da predmet a v svetu w , ki je imel lastnost P v določenem časovnem intervalu dt , dobi obe lastnosti (Q in R). Skladno z zakonom iz (i) je ali pridobitev Q povzročena s posedovanjem P v določenem časovnem intervalu dt ali pa je to veljavno za R . Toda na podlagi (ii) se ne more primeriti, da bi posedovanje P v določenem časovnem intervalu dt lahko povročilo posedovanje obeh (Q in R). Torej se mora primeriti le eno od vzročnih stanj stvari, vendar celota dejstev, ki zadevajo nevzročne lastnosti in relacije med dogodki, zakoni, ki veljajo v takem svetu, in smer povzročanja v vseh možnih vzročnih procesih, ne zadošča, da bi lahko fiksirali, katero od možnih vzročnih stanj stvari dejansko obstaja.

Zagovornik redukcionizma bi lahko odgovoril na ta primer takole: Če je zakon, da predmeti vedno dobijo ali lastnost Q ali lastnost R , potem ko posedujejo lastnost P v določenem časovnem intervalu in če, kot dodatek, včasih dobijo še obe lastnosti, potem v takih okoliščinah mora veljati naslednje:

(iii) Je zakon, da za nek predmet x x -ovo posedovanje lastnosti P v določenem časovnem intervalu dt ali povzroči, da x poseduje Q , ali povzroči, da x poseduje R , ali, končno, povzroči, da x poseduje obe (Q in R).

Takoj vidimo, da takrat, ko velja (iii), ne more veljati (ii). Vprašanje je le, kaj je evidenca za (iii), saj je v tezi prisotna redukcija vzročnega zakona na neko (drugo) vrsto pravilnosti.

Realist lahko odgovori, da je poteza, ki jo je storil redukcionist, prinesla zgolj premik problema, ki je bil predstavljen na začetku (možnosti nepovzročenih dogodkov), na drug nivo in nikakor ne rešitve problema. V primeru, ko skladno s (iii) predmet dobi obe lastnosti Q in R potem, ko je določen časovni interval dt posedoval P , lahko rečemo, da je neko kasnejše stanje stvari povzročilo obe – stanje, da a ima Q ; stanje, da a ima R . Vendar

pa je hkrati (in enako) mogoče, da je povzročeno le posedovanje Q in je posedovanje R nepovzročen dogodek – in obratno. Pred nami so tako tri različne možnosti glede na vključene vzročne relacije in katero od stanj stvari potem dejansko je, ne more biti določeno na osnovi dejstev, ki so predlagana v redukcionistovi osnovi.

5.2 V nadaljevanju bomo analizirali izhodiščno opredelitev (HC) skladno z dosedaj dobljenimi rezultati.

Jasno je, da precej filozofov sprejema prvo premiso v (HC) kot nekaj, kar je povsem evidentno, resnično: »Kot vemo vse od Huma (1748) ni mogoče vzročnih relacij neposredno opaziti; niti niso introspektivno opazljive.« (Goldman 1993, poglavje 11) Ali je to zgolj eden od predsodkov, ali pa je v tej trditvi zrno resnice? Uporabili bomo Huma samega kot osnovo za izgradnjo pozicije, ki nasprotuje takšnemu samoumevnemu sprejemanju teze, da vzročnost ni (neposredno) opazljiva. Hume je v dveh opombah v *Raziskovanju človeškega razuma* (E) analiziral predstavo moči in v tem kontekstu je opozoril na vtis, ki je osnova za predstavo (in pojem) moči:

»Lahko bi trdili, da nam daje predstavo sile in moči odpor, na katerega naletimo pri telesih, ki nas pogosto silijo, da uporabimo silo in zberemo vso moč. Ta nesus ali močno prizadevanje, ki se ga zavedamo, je prvotni vtis, iz katerega je posneta predstava. Toda, prvič, moč pripisujemo velikanskemu številu predmetov, pri katerih sploh ne moremo predpostavljati tega odpora ali uporabe sile, npr. najvišjemu bitju, ki ni naletelo nikoli na noben odpor; duhu pri obvladovanju predstav in udov; običajnemu mišljenju in gibanju, kjer učinek neposredno sledi volji brez napore ali zbiranja moči; neoživljeni materiji, ki ni sposobna tega občutka. Drugič, to čustvo napore pri premagovanju odpora nima nobene zveze s kakršnimkoli dogodkom: kar mu sledi, vemo iz izkustva, vendar tega ne moremo vedeti a priori. Treba je priznati, da tvori živi nesus, kakor ga poznamo iz izkustva, čeprav nam ne more posredovati nobene natančne in točne predstave o moči, precejšen del te navadne netočne predstave, ki je ustvarjena o njej.« (E, VII, i, 67/ R, 121–122)

»Nobeno živo bitje ne more sprožiti gibanja zunanjšega telesa brez občutka nekega nisusa ali napore; in vsako živo bitje občuti udarec ali sunek zunanjšega gibajočega se predmeta. Te občutke, ki so omejeni na živa bitja, in iz katerih ne moremo ničesar izpeljati a priori, smo pripravljene prenašati na nežive predmete in domnevati, da imajo prav takšne občutke, kadarkoli prenašajo ali sprejemajo gibanje. Kar zadeva energije, ki se kažejo, ne da bi jih povezovali s kakšno predstavo prenešenega gibanja, upoštevamo samo stalno izkustveno povezavo dogodkov; in ker čutimo z navado utrjeno povezavo med predstavami, prenašamo ta občutek na predmete, saj ni nič bolj navadnega kot to, da pripisujemo zunanjim telesom vsak notranji občutek, ki jih ti povzročajo v nas.« (E, VII, ii, 78/ R, 123)

Humovo pozicijo lahko povzamemo takole: obstajajo primeri, v katerih lahko normalno uporabljamo pojem moči ali vzročnosti in kjer lahko najdemo izvorni vtis, katerega posnetki so naše predstave moči ali vzročnosti. Na drugi strani pa so posamezni primeri, kjer tudi uporabljamo te pojme, vendar pa sta moč ali vzročnost (občutki moči ali vzročnosti) odsotni. Zato pogosto storimo napako, ker moči pripisujemo vlogo v naravnem redu fizikalnih dogodkov, ki pa jo moči nimajo – nimamo legitimne osnove za to, da bi v neživi svet projicirali določene občutke, ki so značilni le za živa bitja. Naši občutki moči niso povezani s sredstvi nujne povezave do soslednih dogodkov in njihovih rezultatov ne moremo pripisati a priori.

5.3 Marsikdo se bo vprašal, zakaj smo sploh analizirali ti dve opombi, saj se zdi, da so rezultati ravno taki, kot smo jih poznali iz prejšnjih odlomkov v T, in ki smo jih povzeli v (HC). Vendar obstaja pomembna razlika. Naša podmena je, da je izvorno pojmovanje vzročnosti izpeljano iz občutka telesne moči – prenašanja energije. Humova pozicija v teh opombah pa ravno opozarja na to, da imamo (v določenih primerih) vtis moči in ne zgolj predstavo, ki bi temeljila na sklepalnem razmerju in navadi. Seveda pa je za zagovornike možnosti *creatio ex nihilo* takšna pot pojasnjevanja vzročnosti nasprotna njihovi osnovni podmeni. Toda sedaj je teža dokazovanja na njihovi strani in tako dolgo, dokler ne predstavijo boljših argumentov od naših, to možnost izključimo.

Ko govorimo o našem izvornem pojmovanju vzročnosti, se seveda zavedamo možnosti, da lahko nadaljnji razvoj znanosti pokaže, da temu našemu »naivnemu« pojmu vzročne povezave v naravi ne ustreza ničesar. V tem primeru pač spremenimo sam pojem vzročnosti. Glede tega je pojem vzročnosti sličen pojmom prostora in časa. Vsak od njih se lahko v procesu znanstvenega razvoja spremeni, vendar pa mi nek pojem potrebujemo, da sploh lahko začnemo ta proces. In začetna pojmovanja so izpeljana iz »naivnega« izkustva.

Kako pa naj razložimo drugi del Humovih opomb, kjer pravi, da so naši občutki moči in sile zgolj občutki, ki jih imajo živa bitja? Ali meri s tem na to, da so to le sekundarne kvalitete in jih mi zmotno pripisujemo materialnim predmetom? Ali pa poskuša poudariti razliko med kvalitetami, ki jih je moč razlikovati od dejanja duha, v katerem so zaobsežene, in tistimi kvalitetami, katerih ni moč razlikovati? Dejstvo je, da Hume ne zagotovi evidence ali argumenta, ki bi podpiral predlog, da so občutki moči in sile analogni občutkom bolečine bolj kot pa občutkom barve ali oblike. Sila, tako kot barva, je lahko v predmetu, četudi je nezaznana. Sila je primarna kvaliteta in vzpostavlja neakcidenčno zvezo določene vrste med različnimi pojavi, ki so dani v izkustvu.³ Ob tem ne smemo pozabiti, da so aktivne in pasivne sile

³ Verjetno najboljši filozofski argument za zaznavo sile je predstavil E. Fales (1990),

ter moči manifestirane (in vedno, kadar so manifestirane) v vzročnih procesih. To lahko razložimo z idejo, da manifestacija vključuje vzročno delovanje enega predmeta na drugi predmet. V primeru, ko manifestacija sile in moči dejansko vključuje neko vrsto (trans)akcije, ki gre od enega predmeta na drugi predmet, potem lahko rečemo, da imamo tranzientno vzročnost. (Tomaž Akvinski in René Descartes sta tipična zagovornika te pozicije v zgodovini filozofije). Vzorčni primer za tranzientno vzročnost je Newtonov Tretji zakon, ki pravi, da je akcija vedno povezana z reakcijo – akcija je ena stran interakcije in tako sta obe sili – aktivna in pasivna – obeh predmetov vključeni v tako dejanje.

5.4 V tem kontekstu pa moramo opozoriti še na nekaj primerov procesov, ki bi jih običajno hoteli opredeliti kot vzročne, vendar ne ustrezajo zgornjemu opisu. Tipičen primer za to najdemo pri Nancy Cartwright, ko pravi: »V proučevanju radiokativnega razpada uporablja kvantna fizika dva različna pojma – stimulirano in spontano emisijo. Stimulirana emisija ima določljiv vzrok ... spontana emisija pa je slučajen in nepovzročen dogodek.« (Cartwright 1989, 109) Na prvi pogled se zdi, da je teza o spontani emisiji kot nepovzročnem dogodku lahko izvor različnih zmotnih interpretacij, ker nasprotuje tezi o vzročnem determinizmu in splošni vzročni maksima, da ima vsak dogodek vzrok. Vendar pa je možno primer, ki ga opiše N. Cartwright, razložiti tako, da je bila njena intenca poudariti, da v primeru spontane emisije ni nikakršnega zunanjega vzroka za ta proces, kar pa ne izključi možnosti, da obstaja nek »notranji« vzrok za to spremembo. Fizikalne analize kažejo ne le, da ni zunanjega vzroka za spontano emisijo, ampak tudi, da ni nikakršne interakcije med deli delca, ki radioaktivno razpada. Te ugotovitve pa ne nasprotujejo možnosti, da spontano emisijo razložimo kot primerik imanentne vzročnosti – tiste, ki ostaja v stvari (tipičen primer za to je Spinozov Bog, ki je imanenten in ne tranzienten vzrok vseh stvari). Tako lahko rečemo, da delec kot celota, ki je v določenem stanju, povzroči, da pride do radioaktivnega razpada. Tovrstna razlaga vključuje tudi podmeno o tako imenovanih časovnih delih stvari, kar pomeni, da nimamo zgolj trenutnih bitnosti, ampak bitnosti, ki trajajo določeno (daljše) časovno razdoblje. Podmeno o časovnih delih stvari vpeljemo na osnovi analogije s prostorskimi deli

16), ko je opredelil pet značilnosti čutenja pritiska (prostorska lokacija, veličina, smer v prostoru, posameznost, algebra), ki so »... natančno tiste, ki so privzete tudi v fiziki in so natančno predstavljene s sredstvi vektorskega računa.« Ali potrebujemo še kaj? Morda bi lahko uporabili še zelo poenostavljen primer zaznave relacije, ki temelji na domnevi, da obstaja podobnost med zaznavo prostorskih relacij in vzročnih relacij. Vzemimo, da **a (partikularija) je levo od b (partikularije)**. Zaznamo, da je a levo od b. Stanje stvari [a je levo od b] povzroči stanje stvari [zaznavo z vsebino (a je levo od b)] – tako dobimo zaznavo vzročne relacije.

stvari – vse prostorske stvari, ki niso prostorsko atomarne, imajo prostorske dele.

Sprejetje časovnih delov stvari poraja tipično vprašanje: Kaj je princip (po)enotnja, s katerim so taki neprekrivajoči se časovni deli povezani med seboj tako, da tvorijo določeno posamezno stvar, ki obstaja skozi določeno časovno obdobje? Tisto, kar se nam najprej ponuja kot odgovor, je časovna kontinuiteta (po analogiji s prostorsko), vendar pa je jasno, da to ne more biti zadosten razlog.⁴ Še več, zelo verjetno je, da časovna (prostorska) kontinuiteta niti ni nujni razlog za enotnost stvari. Tisto, kar pa je nujno, je vzročna povezava (sled), ki je izražena v dejanskem povzročanju časovnih delov.

To lahko ponazorimo s primerom molekule vode – H_2O : zgolj kontinuiran obstoj molekule vode ne vključuje sile, kar lahko pomeni ali:

(i) da ni vse povzročanje stvar sile

ali

(ii) da ni nikakršnega vzroka za kontinuiran obstoj določene molekule vode.

Kot smo že prej pokazali na primeru spontane emisije, tudi v tem primeru nimamo nikakršnega zunanega vzroka (sile), vendar pa je takrat, ko govorimo o kontinuiranem obstoju določene molekule vode, upravičeno trditi, da predhodni časovni deli molekule povzročajo kasnejše časovne dele iste stvari – molekule vode. Ne obstaja rodovna razlika, ampak samo vrstna razlika med imanentno in tranzientno vzročnostjo.⁵

III. Predlog za singularno teorijo vzročnosti

Izhodiščna podmena v tem predlogu je teza, da je singularna teorija vzročnosti utemeljena z možnostjo, da sta dva dogodka (stanji stvari) vzročno povezana, vendar pa ta relacija ni instanca nekega zakona – temeljnega ali izpeljanega. Singularna vzročna sekvenca je vzpostavljena zaradi določenih lastnosti vzroka (SOA1) in učinka (SOA2).

⁴ Dobro so znani primeri z izničenjem in ustvarjanjem določenih partikularij, kjer ni vzpostavljena nobena povezava med temi procesi (na primer Lewis 1986a, poglavje 4). V takem primeru ni mogoče reči, da je prostorskočasovna kontinuiteta ohranjena, ker ni nobene vzročne povezave med prvim (izničnim) in drugim (ustvarjenim) predmetom, ki je povsem enak prvemu.

⁵ Skoraj povsem enako tezo zasledimo pri A. Newmanu v shemi, ki temelji na petih osnovnih tipih vzročnih relacij – relacija sile; izmenjava energije; mehanski sprožilec; informacijski sprožilec; iniciativa svobodne volje. Tisto, kar vse te tipe dela za vzročne relacije, je dejstvo, da takrat, kadar so take relacije vzpostavljene med dvema partikularijama, ena od partikularij lahko spremeni svoje osnovne attribute ravno zaradi te relacije. (Newman 1992, poglavje 6)

Kaj bi to pomenilo v primeru analize dogodka »Jure Košir je izpustil vrata na tekmovanju v slalomu.«:

(i) Jure Košir je izpustil vrata.

(ii) Zapeljal je v luknjo in ni mogel (več) narediti zavoja, ki bi bil potreben.

(iii) Lastnost luknje (npr. globina) je odgovorna za to, da se je primeril ta dogodek.

V pojasnjevanju dogodka običajno poskušamo dati najprej odgovor na vprašanje: kaj je bil vzrok za to, da je Jure Košir izpustil vrata? Nato pa nas zanima, če je ta posamezna vzročna relacija (med luknjo in zgrešenimi vratci) instanca nekega zakona, in če je instanca, kako vemo, da je dejansko tako, kot smo opisali v naši pojasnitvi. V odgovoru na drugo vprašanje je treba takrat, ko je neka povzročevalna relacija ugotovljena, izolirati lastnost vzroka, ki je »odgovorna« (zahteva) za to, da pride do učinka.

Na znanem primeru »Kajenje povzroča raka« lahko vidimo, kako poteka taka osamitev. Analiza se začne s telesom, nato gremo k vedno manjšim in manjšim enotam (organi, celice, molekularna struktura celic, ...) tako dolgo, dokler ne pridemo do oblike rakaste celice, ki je tista lastnost, ki povzroča raka. Vendar pa ima ta, reduktivna, strategija veliko pomanjkljivost, ker je pogostokrat za kompleksne sisteme neuresničljiva ali pa je celo izven območja naših spoznavnih in komputacijskih zmožnosti.

1. Protidejstveniki in singularna teorija vzročnosti

Kot vzorčni primer za protidejstveno teorijo vzročnosti jemljemo teorijo D. Lewisa (»Causation«, »Postscript to Causation« v 1986) in jo bomo uporabili za analizo modificiranega primera »Jure Košir«:

(i) Poškodba kolena je povzročila padec Jureta Koširja na slalomu.

Imamo dva singularna dogodka – c (poškodba kolena); e (Koširjev padec) – tako, da c-ju sledi e.

Vzročno odvisnost definira Lewis tako:

»... e je vzročno odvisen od c, če in samo če družina $O(e)$, $neO(e)$ je protidejstveno odvisna od družine $O(c)$, $neO(c)$. Kot smo rekli: kadarkoli se e pojavi ali ne pojavi je to odvisno od tega, če se pojavi ali ne pojavi c. Vzročnost mora biti vedno prehodna; vzročna odvisnost pa ne nujno; tako lahko imamo vzročnost brez vzročne odvisnosti.« (Lewis 1986, 167)

Protidejstvena teorija vzročnosti se srečuje z mnogi problemi, od katerih je eden najbolj perečih ravno problem odsotnosti (omission) nekega dejavnika v procesu vzročnosti:

(ii) Pomanjkanje moči v kolenu Jureta Koširja povzroči njegov padec.

Zadnjo tezo lahko interpretiramo: »Če ne bi bil izgubil moči v kolenu, potem ne bi bil padel.«

Izhodiščna teza (ii) in njena interpretacija sta lep primer, kako zagovorniki protidejstvenikov vidijo in pojasnjujejo vzročnost. Hkrati pa ne smemo spregledati, da celo Lewis kot eden najpomembnejših zagovornikov protidejstvene teorije vzročnosti priznava, da obstajajo določene težave v njegovem pristopu, ki izhajajo iz protidejstvenikov, ki se pojavljajo v primeru »odsotnosti« – pomanjkanju moči.

Za zagovornika singularne teorije vzročnosti je vzročnost z »odsotnostjo« težko opredeljena kot prava vzročnost. Resnični protidejstveniki so vsekakor povezani s tako »vzročnostjo«, še več, rečemo lahko, da jo vzpostavljajo, vendar pa »odsotnost« in njej podobni opisi nikakor niso del realno učinkujočih sil v naravi. V ozadju je podmena, da se vsaka vzročna situacija, ki se razvije, kot pač se razvije, razvije zgolj na podlagi prisotnosti pozitivnih dejavnikov. Tako je jasno, da singularna teorija vzročnosti nima težav s protidejstveno razlago vzročnosti kot bomo pokazali v naslednjem primeru:

(a) c povzroči e vključuje (pri tem nas ne zanima, ali je posamezna vzročna sekvenca instanca nekega zakona ali ne):

če c ne bi obstajal, potem, če v začetni situaciji (a) ni c1, ki bi kljub vsemu povzročil e v odsotnosti c, in če e ne bi bil obstajal brez kakršnegakoli vzroka, potem e ne bi obstajal.

Začetno situacijo pa lahko interpretiramo tudi na drugi način:

(b) c povzroči e vključuje:

če ne-c, potem, če ne obstaja nek drug vzrok ali če bi e obstajal nepovzročen, potem ne-e.

V primeru, ko bi bil nek drug vzrok odsoten in bi hkrati ne bilo mogoče, da bi se pojavil dogodek, ki bi bil nepovzročen, potem dobimo še strožjo obliko:

če ne-c, potem bo ne-e res(ničen).

IV. Nekaj temeljnih značilnosti vzročnosti

Upoštevajoč dosedanje ugotovitve, poskušamo sedaj opredeliti osnovne poteze vzročnosti kot relacije, ki je: ali opazljiva v Humovem pomenu (Armstrongov primer direktnega realizma, ki temelji na Michottovih raziskavah zaznave vzročnosti);⁶ ali neopazljiva (Tooleyev zagovor vzročnosti kot

⁶ Armstrong 1968, 1978, 1997. Za Armstronga je najboljši tisti primer, ki je najtežji za humovce – to je primer zavedanja pritiska na svoje telo. Vsebina občutka pritiska kot se zdi, fenomenološko, ne vključuje ničesar drugega kot le pritisk na naše telo in ne sme-

teoretske relacije),⁷ vendar ni zvedljiva na druge (nevzročne) opazljive lastnosti in relacije med posameznimi dogodki (stanji stvari).

1. Vzročne relacije so opazljive ne le v vsakdanjem pomenu besede, ampak tudi v mnogo strožjem pomenu, kar vključuje, da so analitično temeljne. (Armstrong 1997, Fales 1990)

2. Vzročni pojmi so teoretski pojmi in vzročne relacije so lahko označene le posredno kot tiste relacije, ki zadostijo neki ustrezni teoriji, vendar pa niso zvedljive na druge lastnosti ali relacije. (Tooley 1987)

3. Vzročna relacija je katerakoli relacija med stanjema stvari, ki je ne-refleksivna in asimetrična, ki izključuje vzročno zanko in ki zadosti odprtemu stavku T.

Vzročna relacija je (teoretska) relacija med stanjema stvari in to tista relacija, ki določa smer logične transmisije verjetnosti. (Tooley 1987, 251)

Tooleyeva trditev se zdi zelo obetavna, vendar ne smemo spregledati tudi primerov, ki so proti tezi o dvigovanju verjetnosti – kvantna mehanika. Vendar pa to ne pomeni, da zanikamo dejstvo, da vzrok tipično povečuje verjetnost svoje posledice.

T je odprt stavek, ki ga dobimo s pomočjo principa ramzifikacije v treh korakih:

(i) Obstaja določena vzročna relacija (C) med SOA1 in SOA2.

(ii) C je treba nadomestiti z ontološko bolj eksplicitnim izrazom 'c' – vzročna relacija, ki je med SOA1 in SOA2.

(iii) Vsi pojavi 'c' so nadomeščeni s pojavi neke spremenljivke 'v' tako, da je rezultat odprta formula: $v(\text{SOA1 SOA2})$. Vzročna relacija je katerakoli relacija, ki zadosti tej odprti formuli.

mo pozabiti, da je pritisk vzročni pojem. Možen ugovor proti temu – singularne vzročne relacije ne moremo zaznati neposredno, ker je prisoten protidejstven element v tej relaciji in za tega se ne more plauzibilno trditi, da bi bil predmet neposrednega zavedanja. Jasno je, da je protidejstvenik, ki je tu vključen, singularni protidejstvenik, in da nima ničesar skupnega z zakoni. V primeru pritiska lahko tvorimo naslednji protidejstvenik: Če se telesni pritisk ne bi primeril, potem ne bi izkusili občutka pritiska. Če sprejmemo, da je zaznava tok (subverbalnih) informacij ali napačnih informacij o tekočem stanju organizmovega telesa in okolja, potem nimamo nikakršnega problema s pojasnitvijo primera pritiska, ki vključuje protidejstveno implikacijo, kot smo jo formulirali prej. Pritisk na nek del telesa je registriran v možganih in je razumljen kot pritisk/vzročni pojem, ki vključuje protidejstveno implikacijo.

⁷ Tooley 1987, 1990 – zanj je intrinzična narava vzročne relacije dana v posredovani zaznavi, kar pomeni, da mora jemati relevantne formalne lastnosti kot *factum brutum*.

4. Nekatere relacije med stanji stvari so izvorne relacije.

Ko govorimo o izvornih relacijah (lastnostih), se nanašamo na nekaj, kar je univerzalija in ne na (relacijski) pojem, ki je bitnost, katere obstoj je odvisen (pogojen) z obstojem duha. Neka osebe poseduje (ta) pojem, če je zmožna mentalnih dejavnosti, ki se izrazijo v smiselni uporabi besede za (ta) pojem.

5. Nobena relacija ne povezuje manj kot dve partikulariji – nobena partikularija ne more biti v relaciji sama s seboj.

Zdi se, da to ne drži, saj je povsem običajno reči, da nekdo ljubi, sovraži, ubije, umije, ... samega sebe ravno tako, kot to lahko počnejo drugi ljudje. Vendar pa takrat, ko imamo primer, da nekdo ljubi samega sebe, potem ni samo-ljubeče-stanje tisto, kar ljubi, ampak nek drugi aspekt njega samega. Možno bi bilo, da bi ljubil samo-ljubeče-stanje, vendar pa bi to zahtevalo novo ljubeče stanje, stanje druge vrste, ki je različno od izvirnega stanja. To pa pomeni, da relacija ljubiti samega sebe ni izvorno reflektivna relacija.

6. Vzročna relacija je izvorna relacija.

Dve stanji stvari S in U sta vzročno povezani, če in samo če sta to dve različni stanji stvari in če: ali S povzroči U; U povzroči S; ali pa sta U in S posledici skupnega vzroka.

7. Vse izvorne relacije so nujno nereflektivne relacije:

- (i) vzročna relacija je izvorna relacija
- (ii) katerakoli izvorna relacija je nujno neposredno nereflektivna.
- (iii) vzročna relacija je izvorno nereflektivna.

Tipična pripomba na to bi bila trditev, da bi lahko imeli izvorno relacijo, ki bi bila tranzitivna, vendar ne bi bila asimetrična. V tem primeru bi nekdo lahko bil v izvorni relaciji do samega sebe in bi lahko obstajala vzročna relacija, ki ne bi bila asimetrična, kar pa je v nasprotju z naslednjim argumentom:

- (A) (i) Stanje stvari S povzroči stanje stvari U in obratno.
- (ii) S ni identično z U.
- (iii) Relacija vzročnosti med S in U (U in S) je asimetrična.

- (B) (i) S povzroči U in obratno.
- (ii) S je identična z U.

(iii) Nujno, obstaja T, ki je različno od S tako, da S povzroči T in T povzroči S. (zaradi lastnosti neposredne nereflektivnosti)

(K) Ne glede na to ali je S identična ali ne z U, bo vzročna relacija med njima asimetrična. (iz A in B)

8. Če vzročna relacija ne bi bila nujno asimetrična, potem ne bi bilo nobene razlike med vzročno relacijo in nomično nujnostjo.

Vzemimo dve različni lastnosti F in G in posameznika a tako, da stanje stvari Fa povzroči stanje stvari Ga in obratno v našem svetu. Potem bi bilo možno, da obstaja svet, kjer bi veliko število stvari z lastnostjo F in vsako stanje stvari oblike Fx povzročilo stanje stvari oblike Gx in obratno.

9. Nomična nujnost

(i) Je zakon, da karkoli, kar ima lastnost F, ima tudi lastnost G. (Ta teza je združljiva tudi z: Je zakon, da karkoli, kar ima lastnost G, ima tudi lastnost F.)

(ii) Če je posedovanje lastnosti F vzročno nujno za posedovanje lastnosti G, potem mora biti zakon, da karkoli, kar ima lastnost F, ima tudi lastnost G.

(iii) Če je posedovanje lastnosti F vzročno zadostno za posedovanje lastnosti G, potem mora biti zakon, da karkoli ima G, ima tudi F.

(iv) Če je posedovanje lastnosti F vzročno nujno in vzročno zadostno za posedovanje lastnosti G, potem mora biti zakon, da nekaj ima lastnost F, če in samo če ima lastnost G.

(v) Torej, relacija nomične nujnosti ne more biti nujno asimetrična.

V. Vzročnost sama

1. Imamo popularno teorijo, ki definira vzročnost kot neko vrsto »nujne povezave«:

(a) Vzrok je nujni pogoj za posledico, kar pomeni, da takrat, ko je vzrok dan, je posledica nujna konsekvence vzroka.

(b) Vzrok je predstavljen kot zadostni razlog za posledico.

(c) Vzrok je oboje, nujni in zadostni razlog za posledico.

Sprejemamo tisto, kar sta razvila Bigelow in Pargetter (1990, 271) proti taki »nujnostni« poziciji. Trdita, da vzrok ni niti nujni niti zadostni razlog za posledico, ker : »... je vzročnost lokalna poteza para vzrok-posledica. Kar stori eno stvar za vzrok drugi stvari je zgolj stvar narave vzroka, posledice in transakcije, ki se pojavi med njima. Vzročnost je ... dvomestna relacija in ne nedoločljivo mnogomestna relacija. Nujni in zadostni pogoji zadevajo mnogo bolj 'globalne' stvari. Z vpeljavo vzratnega sistema je tisto, kar je bilo nujni pogoj, prenehalo biti nujni pogoj. Toda intrinzični značaj vzročnega procesa se ni spremenil.«

2. Vzročna relacija in vzročna »nujnost«

(i) Če stanje stvari S povzroči stanje stvari U, potem se ne more primeriti, da bi U povzročilo S.

(ii) Vzročna relacija je nujno asimetrična.

(iii) Če je posedovanje lastnosti F vzročno zadostni pogoj za posedovanje lastnosti G, potem posedovanje G ne more biti vzročno zadostni pogoj za posedovanje F.

(iv) Če je posedovanje lastnosti F vzročno zadostni pogoj za posedovanje lastnosti G, potem je G vzročno zadostni pogoj za posedovanje F, če in samo če je G identična z F.

(v) vzročna »nujnost« je nujno asimetrična.

(vi) Torej, če je relacija R vzročna relacija, potem mora biti asimetrična, tranzitivna in nerefleksivna.

VI. Zakoni narave in vzročnost

1. Skladno z izhodiščno ontološko pozicijo dosledno zagovarjamo metafizični realizem. V primeru zakonov narave to pomeni, da so le ti stanja stvari druge vrste, ki vključujejo relacijo (nomično nujnost) med univerzalijami. To pa nomično pogojuje ustrezno trditev o partikularijah prve vrste (stanjih stvari).⁸

2. Vzročni zakoni so zakoni, ki vključujejo vzročne relacije.

Vzročni zakon vključuje posplošitev vzročnih transakcij (relacij) in veča zaradi prisotnosti vzročne povezave. Če sprejmemo, da so relata v vzročnih relacijah stanja stvari (dogodki),⁹ potem je normalno sprejeti tudi, da so vzročni le tisti zakoni, ki povezujejo stanja stvari (dogodke).

3. Vzročni zakoni in nujni ter zadostni pogoji so globalni, vzročne relacije so lokalne.

Vzročni zakoni so globalni, ker zadevajo svet kot celoto, vzročne relacije pa so lokalne, ker vzročna relacija med dvema stanjema stvari ni odvisna od splošnega vzorca dogodkov v svetu kot celoti.

⁸ O zakonih narave kot relacijah med univerzalijami več v Borstner 1989b, 1995.

⁹ Sprejemamo pozicijo M. Branda, da so dogodki in fizikalni predmeti prostorskočasovne partikularije. Zavzemajo določeno prostorskočasovno območje in niso natančno ponovljive. Temeljna razlika med njimi pa je, da fizikalni predmeti v celoti zasedajo prostorskočasovno območje, v katerem se pojavijo, medtem ko dogodki le tega ne zasedajo v celoti. Vendar pa imamo zgolj eno ontološko kategorijo – stanje stvari, katere dve vrsti sta dogodki in fizikalni predmeti. (Brand 1984, poglavje 3)

4. Vzročni zakon ima naslednjo formulacijo: Je zakon, da karkoli, x , ima lastnost F , potem x -vo posedovanje F povzroči, da je tu neka druga stvar, y , tako, da je y v relaciji R z x in y ima neko intrinzično lastnost I . To lahko zapišemo še na drug način:

(a) Je zakon, da » $(x) (Fx \rightarrow C(Fx) ((Ey) (y \text{ ni } x) \& Ryx \& Iy))$ «. ¹⁰

4.1 Zakon je neposredno vzročen, če je eksplicitno o tipih dogodkov (stanj stvari) in trdi, da velja med njimi neka vzročna relacija.

4.2 Zakon je posredno vzročen, če je o vzročnih relacijah (ali je iz njih izpeljan), vendar se neposredno ne nanaša na vzrok, posledico, silo.

Mnogi funkcionalni zakoni so posredno vzročni zakoni. ¹¹

4.3 Nevzročni so klasifikatorni zakoni – zakoni, ki izražajo način, po katerem so razvrščene bitnosti določenega območja.

5. Obstoje vzročne relacije sam po sebi še ni zagotovilo za obstoj zakona.

Lahko bi imeli čudež – dogodek, ki predstavlja izjemo v odnosu do zakonov narave, vendar pa bi tudi tak dogodek bil povzročen.

6. Vzročna pojasnitev uvrsti stanja stvari (dogodke) pod določeno vzročno relacijo.

7. Vzročna pojasnitev (zakaj) ni zvedljiva na nomološko pojasnitev (kako).

Neka pojasnitev je vzročna in neka druga je nomološka in le tedaj, ko imamo primer nomološke pojasnitve, ki vključuje vzročne relacije, bo ta pojasnitev pojasnila ne le kako, ampak tudi zakaj.

VII. Sklep

Naš očrt teorije vzročnosti bomo zaključili s tezo, da če je singularna teorija vzročnosti korektna teorija, potem je logično možno, da imamo v svetu stanja stvari, ki so vzročno povezana, vendar te povezave niso primerki nikakršnega zakona. Zato je možno izgraditi teorijo vzročnosti, ne da bi se sklicevali na zakone narave. Seveda pa to ne izključuje možnosti, da zakoni

¹⁰ 'E' je eksistencialni kvantifikator; '->' je znak za materialno implikacijo.

¹¹ 'Elektroni imajo naboj $4,8 \times 10^{-10}$ esu'. Za mnoge filozofe je to primerek zakona nominalne vrste – definicijskega zakona. Lahko pa bi rekli tudi, da bi bilo treba tak zakon zamenjati z eksistenčno trditvijo, kar bi imelo za posledico, da bi imeli tako bitnosti, ki bi koinstancirale določeno skupino lastnosti – določujoče lastnosti elektrona in to dejstvo je dokončno pojasnljivo z vzročnimi relacijami med lastnostmi, ki jih analiziramo. Tako dobimo posredni vzročni zakon.

narave obstajajo, in da so posamezne vzročne relacije instanciacije teh zakonov.

Literatura

- Armstrong, David, 1968, *A Materialist Theory of Mind*, London: RKP.
- Armstrong, David, 1978, *Universals and Scientific Realism*, vol. I + II, Cambridge, CUP.
- Armstrong, David, 1983, *What is a Law of Nature?*, Cambridge, CUP.
- Armstrong, David, 1986, »In Defence of Structural Universals«, v: *Australasian Journal of Philosophy*, vol. 64/1, 85–88.
- Armstrong, David, 1989, *Universals: An Opinionated Introduction*, Boulder, Westview Press.
- Armstrong, David, 1997, *A World of States of Affairs*, Cambridge, CUP.
- Bergmann, Gustav, 1967, *Realism*, Madison, The University of Wisconsin Press.
- Bigelow, John, and Robert Pargetter, 1990, *Science and Necessity*, Cambridge, CUP.
- Borstner, Bojan, 1988, »Nature of Laws of Nature«, v: *Philosophy and Natural Science*, eds. Paul Weingartner and Gerhard Schurz, Vienna, HPT, 117 – 120.
- Borstner, Bojan, 1989a, »Universals and Laws of Nature«, v: *Acta Analytica*, vol.IV/5, 141–155.
- Borstner, Bojan, 1989b, »A Realistic Theory of Universals«, v: *Znanst. Rev.* vol. I/1, 71–79.
- Borstner, Bojan, 1995, *Problemi realizma*, Maribor, Akademsko založba Katedra.
- Brand, Miles, 1984, *Intending and Acting*, Cambridge, Mass., MIT.
- Carroll, John, W. 1994, *Laws of Nature*, Cambridge, CUP.
- Cartwright, N. (1989) *Nature's Capacities and their Measurement*, Oxford: OUP.
- Castaneda, Hector-Neri, 1984, »Causes, Causality, and Energy«, v: *Midwest Studies in Philosophy*, IX, 17–28.
- Fales, Evan, 1990, *Causation and Universals*, London, Routledge.
- Grossmann, Reinhardt, 1983, *The Categorical Structure of the World*, Bloomington.
- Hume, David, (T) 1975, *A Treatise of Human Nature*, (ed.) L.A. Selby-Bigge, Oxford, Oxford University Press.
- Hume, David, (E) 1975, *Enquiries Concerning Human Understanding*, (ed.) L.A. Selby-Bigge, Oxford, Oxford University Press.

- Hume, David, (R) *Raziskovanje človeškega razuma*, prevod: Zdenka in Frane Jerman, Ljubljana, Slovenska matica, 1974.
- Kim, Jaegwon, 1984, »Epiphenomenal and Supervenient Causation«, v: *Midwest Studies in Philosophy*, IX, 257–270.
- Lewis, David, 1986, *Philosophical Papers*, vol. II, Oxford, Oxford University Press.
- Lewis, D., 1986a, *Plurality of Worlds*, London, Routledge.
- Mellor, H. (1995), *The Facts of Causation*, London, Routledge.
- Newman, A. 1992, *The physical basis of predication*, Cambridge, CUP.
- Quine, Wilard, 1976, »Whither Physical Objects?«, *Essays in Memory of Imre Lakatos*, R. S. Cohen et al. (ur.), Dordrecht.
- Tooley, Michael, 1987, *CAUSATION: A Realist Approach*, Oxford, OUP.
- Tooley, Michael, 1990, *The Nature of Causation: A Singularist Account*, CJP, Supplementary Volume 16, 271–322.

FILOZOFIJA DANES
NEKAJ RAZMIŠLJANJ

Maja Milčinski

Korejska in japonska filozofija danes

Filozofija kot kritična aktivnost, ki vsebuje spraševanje o svoji lastni naravi in pomenu, je seveda dediščina grške filozofije. V njenem razvoju so bili točno opredeljeni problemi, s katerimi se je ukvarjala, in načini, kako se je ukvarjala z njimi. Posvečala se je vsebini misli in definiciji same sebe in uveljavila čisto določeno tradicijo spekulativnega in konceptualnega mišljenja. Nesporen prispevek k tradiciji in razvoju racionalnosti so bila prizadevanja grških filozofov, ki so definirali področja svoje aktivnosti v odnosu do takrat obstoječih mitov in sistemov verovanja. Njihova prizadevanja v oblikovanju načina racionalnosti, ki so ga razvijali, naj bi nudila ustrežnejšo sliko sveta, človeka in njegovih izkušenj v svetu. Stiki z neevropskimi kulturami nam govorijo tudi o poskusih evropskega duha, da bi razumel samega sebe v odnosu do drugih ras, kultur in filozofij, o njegovem samopotrjevanju v odnosu do drugih in o izdelani racionalizaciji evropskega etnocentrizma kot filozofski osnovi evropskega kolonializma.

Zaradi hitrega pretoka informacij vemo danes veliko več o azijskih filozofskih tekstih, daoističnih teorijah slikarstva in budističnih praktikah kot pa so vedeli ljudje, ki so živeli v času, ko so se ti razvijali. Od zen budističnih filozofov-praktikov, ki so v odporu do zgolj knjižne učenosti demonstrativno opravljali potrebo po sutrah, pa se lahko naučimo tudi, da v starih filozofskih in religijskih sistemih – v njih samih –, če jih dojemamo zgolj kot besedila, ni ničesar, kar bi jih delalo nedostopne za interpretacijo. Gre za ponovno domislitev in vključevanje filozofskih dosežkov preteklosti in drugih kultur v sodobno in prihodnje filozofsko ukvarjanje. Ne samo zaradi poznavanja posameznih regionalnih filozofij – npr. prihod indijskega budizma na Kitajsko in Japonsko in vplivov le-tega na avtohtone sisteme misli –, pač pa tudi zaradi poznavanja evropske filozofske dediščine (Leibniz, Nietzsche, Schopenhauer, ki so razvijali filozofsko diskusijo s konfucijanstvom, budizmom in hinduizmom) in sodobnosti (Sloterdijk) je nujno poznavanje neevropskih filozofij.

Vsi ti filozofski teksti posredujejo sporočilo o enem izmed poslanstev filozofije: izražanje, ubesedenje osnovnih resnic o svetu in našem odnosu do njega. Posamezne filozofske tradicije niso homogene entitete. Skozi zgodovino se spreminjajo v večji meri, kot pa se razlikujejo druga od druge. V

primeru korejske in japonske filozofije, ki sta se razvijali pod velikim vplivom budizma, nas preseneča dejstvo, da ti dve tradiciji ne vsebujeta koncepta, ki bi docela ustrezal pojmu filozofija. To seveda ni pomanjkljivost, saj se v Aziji pojem filozofije širi in vključuje vse tisto miselje, ki vodi človeka v različnih časih: pojmovanje kozmosa, vesoljstva, sveta in načinov, kako se ta pojmovanja aplicirajo na vsakdanje delovanje – vse to, kar v podrobni analizi često učinkuje kot negacija filozofije. Filozofija tu ni dosežek ali cilj, pač pa ostaja proces, gibanje in nenehno prizadevanje za resnico, ki prinaša tudi radikalne spremembe v filozofih samih. Širjenje obzorij in kultivacija osebnosti v viziji tega, kar je sploh moč spoznati, vodi do neomejenega spoznavanja, ki bi ga vsakršne vsiljene mu meje ubile. V tem prizadevanju za resnico ostaja ves čas resnica filozofov osnovni vir mišljenja; prizadevanje za resnico, ki je porojeno iz resnice same, pomeni tudi neprestani boj proti absolutizaciji in konkretizaciji.

V korejski in japonski filozofiji se ponovno srečamo z vprašanjem, kaj velja za filozofijo, za filozofsko in kdo za filozofa. Filozofija, ki želi postaviti razum **nad** ostale komponente človeka, je dominantna v evropski tradiciji. V evropskem filozofskem diskurzu pojmujejo mistično doživetje kot nekaj, kar je v nasprotju z reflektivno mislijo. Ta perspektiva je usodno vplivala na raziskovalno področje, da je zanemarilo zveze in povezave med filozofskimi in simboličnimi načini izražanja tradicije in mističnimi, nadracionalnimi doživetji osebe, ki goji, ustvarja določeno filozofsko tradicijo. Logične tradicije Azije, ki so vezane na meditativne tehnike, pa se odlikujejo po uporabi filozofske dialektike; ta vključuje konceptualno mišljenje, na prvi pogled ločeno od nemisljive in neizrazljive modrosti, do katere si prizadeva filozof. Intelktualna prizadevanja so zato nepogrešljiva tako pri meditaciji kot pri doseganju oblik direktnega, nekonceptualnega ali mističnega doživetja. Teorija praznine v budistični filozofiji je tudi osnova neokonfucijanske dialektike, ki postane osrednja v razvoju korejske in japonske filozofije. S praznino velja preveriti naravo vezanosti na Jaz, iluzije tega sveta in odkriti naravo nevezanosti, ki odpira nove perspektive eksistence. Spregledati pojave v luči praznine pomeni osvoboditi se ontoloških entitet in uzreti začudujoče področje takšnosti biti. Koncept praznine ni dvignjen na metafizični nivo ali reduciran na ontologijo. Percepcija pod lupo praznine omogoča uzreti pojave in stvari v njihovi enosti in napredovati v neomejeno svobodo, ki veže filozofijo budizma na *Zhuang Zija*: osvoboditev od omejitev telesa in vsakovrstnih intelektualnih iger, spoznanje, da so dosežki in slava samo tovor, ki nam zapira pot v spontanost praznine, dom velikega Daa in področje svobodnega in lahkega potovanja, odprtega tistemu, ki je zavrgel svoj Jaz, Sebstvo. Praznina ni antiteza biti ali pozicija med ničem in bitjo. Je transcendenca

vseh stališč. Od filozofije, utemeljene v pojmu biti ali substance, tu pač ni pričakovati odrešenja. Osvobajanje od mišljenja, ki bi substantiviralo, in od substantivirajočega razumevanja Sebe, ujetja v Ego, vodi v *prañjo*, transcendentno modrost, ki je nad vsako dualnostjo. Prodor v poslednjo realnost pa prinaša tudi zagato možnosti razkritja, izražanja poslednje resnice v verbalnih ali simbolnih izrazih in vprašanje o identičnosti ali neidentičnosti pojmovnega mišljenja in neposredne zaznave ter zveze med analizo, uvidom, koncentracijo. Posebni uvid in izkušnja praznine in minljivosti ne pomenita zavrnjenje pojmovnosti, pač pa transcendenco običajnih dualističnih delitev pojmovnega mišljenja. Filozofske tradicije Azije nas učijo o združljivosti intelektualne aktivnosti in mističnega doživetja, saj gre za skupno naravo misli in neposredne zaznave, kultiviranje specifičnega načina spoznanja in preseganja omejitev in napak običajne percepcije na poti do osvobajajočega spoznanja realnosti. Mistično mišljenje (sic!) ni nekaj brez-umnega, saj v njem igra intelekt pomembno vlogo.

Cetudi Koreja in Japonska nista imeli izraza za specifično dejavnost, ki je bila v evropski zgodovini poimenovana kot filozofija, pa sta gojili in priznavali pomen misli kot pomembnega orodja pri premagovanju neznanja in nevednosti. Povezovanje uveljavljanja grške racionalnosti in uradnega scenarija rojstva filozofije v Grčiji¹ nam v primeru Koreje in Japonske ne pomaga kaj dosti. Čeprav je izraz ljubezni do modrosti in aktivnost, povezana z njim, izrazito grški fenomen, pa to seveda ne pomeni, da Azija ni gojila enakih tovrstnih prizadevanj. Odsotnost izraza ne pomeni tudi odsotnosti podobnih aktivnosti v teh tradicijah. Opozarja nas tudi na paradokšno situacijo, v kateri se je v Evropi tako kompleksna dejavnost omejila na racionalno nadzorovana prizadevanja.

Pred približno stoletjem je bil pojem filozofija (*ch'ölhak*) uveden v Korejo, čeprav so tja že s prihodom krščanstva v sedemnajstem stoletju pritekale evropske ideje. Leta 1910 je *Yi Chöng-jik* (1841-1910) prodril s svojo knjigo o Kantovi filozofiji in v istem času je izšel *Vodič po klasični grški filozofiji*, ki ga je napisal *Yi In-jae* (1870-1929). V teh delih so se avtorji opirali na japonske in kitajske vire.² Sledila je uvedba učnih programov logike in posebnih stolic za evropsko filozofijo, ki je tudi na Kitajskem in Japonskem postala del univerzitetnih in srednješolskih študijskih programov. S tem je korejska filozofija, ki je bila do dvajsetega stoletja s svojim velikim predstavnikom *Yi T'oegyem* (*Yi Hwang*) vezana na neokonfucijansko metafiziko, odprla svoj filozofski diskurz evropskim idejam in v zadnjih dvajsetih letih tudi ameriški filozofiji.

¹ F. Bonardel, *L'irrationnel*. (PUF, Pariz 1996), str. 22.

² Prim. *Han'guk ch'ölhaksa* (*Zgodovina korejske filozofije*). (Dong Myung Sa, Seoul 1987).

V Koreji si filozofi niso edini v tem, kaj naj bi bila korejska filozofija: je to intelektualna aktivnost, refleksija o najvišjih načelih, ki jo s stališča načel korejske kulture izvajajo Korejci v korejščini, ali determinira korejskost filozofije rojstni kraj filozofa ali kraj, kjer je aktivna skupina, ki ji teoretik pripada, ali pa jezik, v katerem diskusija poteka.³ Ne glede na te razlike pa so si filozofi edini, da sta najpomembnejša za razvoj moderne korejske filozofije *T'oegyie* in *Yulgok* (Yi I). Mnogi sicer reprezentativni sodobni korejski filozofi razmišljajo in pišejo v angleščini v sociokulturnem okolju ZDA (*Kim Jaegwon*) in bi jih bilo tako moč uvrstiti med sodobne ameriške filozofe. Tako korejsko kot tudi japonsko in kitajsko filozofijo pa z razliko od evropskega ukvarjanja z bitjo lahko uvrstimo v filozofske tradicije, osredotočene na načelo nastajanja. V korejskem filozofskem kontekstu je to orientacija na načelo *Najvišjega Poslednjega*, ogelnega kamna neokonfucijanske filozofije, s katerim so tolmačili človekovo mesto v svetu in procese, v katerih vse dosega svojo najvišjo izpopolnitev, dovršitev in končno tudi propad. Izhodišče te teorije je Najvišje Poslednje, ki z aktivnostjo ustvari *yang*. Ko pride do svoje meje, nastopi mir in za njim spet vračanje v aktivnost. Tako postaneta aktivnost in mirovanje izmenoma izvor svojega nasprotja ali boljše komplementarnega principa. Na ta način sta ustvarjena dva vzorca. Yangu ob spremeni ustreza *yin* in tako ustvarja vodo, ogenj, kovino, les in zemljo. Iz teh petih stanj so zaplojene vse stvari.

Kitajski neokonfucijanski filozof *Zhou Dunyi* je k diagramu Najvišjega Poslednjega napisal filozofski komentar, v katerem imata osrednje mesto velika praznina (prvobitni začetek) na vrhu diagrama in praznina na dnu: oba ustvarjata področje spokojnosti z razliko od osrednjega dela diagrama, ki je področje premene. Gre za kozmološko shemo, ustvarjeno iz domiselne besede človeka, ki je bil obdarjen tudi z modrostjo, da najsubtilnejših zamisli duha ni mogoče izraziti v besedah. Kot v *Knjigi premen*, *Yijingu*, kjer so podobe kot koraki v minljivosti vse do večnega konca, imamo tu obliko imaga, kjer je element človeške osebnosti že navzoč in je podoba izoblikovana prek svojih specifičnih zakonov izkustva in predstave sveta ter človekovega mesta v njem. Tako je že posredovan videz razmejitve med Jazom in Nejazom, ki posledično vodi v spokojnost v blaženosti in sreči. Razmejitev je pomembna, ker deli resnični svet od iluzornega, praznega sveta. Velika praznina brez sleherne fizične oblike kot vzor popolne nepristranosti in polje popolne odsotnosti interesov Jaza je področje nad obliko, v katerem postane področje premen nepomembno. Vendarle pa je svet človeških bitij pravo mesto očiš-

³ H-s. Kim, »Han'gugō, han'guk ch'ōlhak« (Korejščina in korejska filozofija), v *Han-minjok ch'ōlhakcha taehoe 1991 taehoebō-hyōndae han'gukesōi cholhak-ūi che munje.*, Vol.2, str.119-20.

čevanja, kajti z vsemi sredstvi nečistosti in zavor nudi osebnosti pravo možnost duhovne preobrazbe. V dimenziji vzgoje duha počiva spokojnost, kot jo je negoval *Zhou Dunyi* in kot jo je od njega prevzel tudi *T'oegye*. V diagramu je Wuji tista osrednja točka, okoli katere se zbira sleherni proces kozmičnega življenja in razvoja, od koder izhajajo mirijade pojavov in se k njemu spet vračajo. To je grafična predstavitev, prenesena na metafizično ontološko raven poslednje stvarnosti, kot jo doživlja razsvetljeni duh v meditativni izkušnji. Tako predstavlja srednja plast minljivost sveta pojavov in mirijade njegovih oblik, področje nenehne premene. Filozofsko je tu prisotno budistično pojmovanje premene v nasprotju z resnično praznino narave sveta. To je meditativna izkušnja, prevedena v jezik diagrama – *tuja*. V svoji obliki in vsebini je diagram izraz dokončne nemoči ubesedovanja izkušenj razsvetljenega duha. Tako je budistična praznina vizualno zastopana kot prazen krog, kot metafizična brezčasna narava vseh stvari, predstavljena v obliki praznega kroga. Zastopa pa prav tako osrednjo, ključno točko duha, na stopnji, kjer ni občutka ali zavedanja česar koli, ni nobenega pojma, misli ali podobe več. To je stanje nezavedanja, v katerem veselstvo odraža svojo prvobitno naravo nič. Neskončno je osrednja točka zavesti in hkrati tudi osrednja točka univerzuma.

S tem je bila ustoličena neokonfucijanska metafizika, ki je vezana na duhovni trening, metafiziko in filozofijo religije, ne pa na budizem v njegovem domnevnem zanikanju življenja. Daleč od tega, da bi bila meditacija nekakšna garancija onstranstva. To je praksa, vezana na tu in sedaj. Filozofija, ki temelji na njej, pa izvira iz možnosti preseganja nenasitnih želja, tudi želje po življenju, in po zaustavitvi običajnega miselnega procesa, ki je v svojem evropskem filozofskem kontekstu povezan z življenjem samim. Prav zato pomeni za nekatere evropske eksegete proces meditacije grožnjo esenci življenjskega procesa samega, ki pa v prvobitnem budističnem pomenu goji prej življenju pritrjujoče kot pa življenje zanikajoče razsežnosti. Kljub temu pa vsebuje človeško iskanje transcendence in poslednjega z budističnimi meditativnimi tehnikami, ki v neokonfucijanstvu postanejo del telesnega in notranje duhovnega očiščevanja in transformacije. Diagram (*tu*) kot izvirna oblika filozofske kartografije duha, ki je dajala prednost grafični, imaginarni ponazoritvi in ne verbalnim simbolom, je bila izhodišče Yi T'oegejeve filozofije psiho-spiritualne samovzgoje, ki jo je namenil vladarju.⁴ V tem to delo ni edinstveno, saj se uvršča v množico del kitajskih filozofov obdobja Stotih šol do tradicije Kutadgu Bilig.⁵ Vendar pa je T'oegejevo delo edinstveno v

⁴ Prim. *T'oegeye chōnsō*. (Sông-gyun'gwan Taehakkyo, Seoul, 1985).

⁵ K-h. Yūsuf, *Wisdom of Royal Glory (Kutadgu Bilig)*. (The University of Chicago Press, Chicago 1983).

prikazu dogajanja v globoki meditaciji, ki ga ni moč verbalizirati. Zanimivo je, da je T'oegye povečal verbalni del in se s tem odmaknil od tradicije Chana o nezadostnosti besed. V njegovi filozofiji je diagram dobil sekundarno vlogo, postal je sredstvo za vizualizacijo besednega dela, know how Daa ali Najvišjega Poslednjega. T'oegye je postal zagovornik ortodoksnega konfucijanstva v Koreji, ki je z razliko od samokultiviranja na osnovi intuitivnega dožemanja Poti filozofske šole Lu-Wang gradilo na prizadevnem raziskovanju stvari. Vendar pa je s svojimi desetimi diagrami dogradil tradicijo kartografije duha in problematizacije odnosa med direktnimi, neverbalnimi podobami duhovnega izkustva, zajetimi v diagramu in njegove besedne razlage, ki zahteva prehod na racionalni nivo. Neokonfucijanski diagrami (*tuji*), ki so postali tudi specifična korejske filozofije, pomenijo kreativno reinterpretacijo budističnega doseganja transcendence posvetnega in hkrati konfucijansko zahtevo sodelovanja v njem in njegovega obvladovanja. Povezani z daoistično notranjo alkimijo in budistično potjo poslednje izpopolnitve gradijo na samoobvladovanju in zbranosti duha in tvorijo pomemben del filozofije nastajanja.

Ta filozofska smer je odločilno zaznamovala razvoj filozofije v Koreji, ki ni izločala človekove emocionalne sfere na osnovi delitve duh-telo. Ob metodološki cepitvi med teorijo in prakso se seveda postavi vprašanje, kako danes z orodji čiste teorije razmišljati o smereh, ki se zavestno zavzemajo za resnico v smislu načina **bivanja** v svetu, ki seveda vključuje tudi telesno existenco. Gre torej za smeri, ki ne pristajajo na ozke okvire racionalnosti, kot so jo razvijali in razumeli v Evropi, pač pa razvijajo lastna metodološka izhodišča za doživljanje enotnosti duha-telesa. Doživljanje telesa samo namreč razumejo tudi kot osnovo iluzije osebe, ki vodi do razlikovanja med subjektom in objektom. Diagram (*tu*) pa je neposredna nebesedna podoba nekega duhovnega doživljanja; razlaga, ubesedenje *tuja*, simbolu odvzame vrednost, ker ga prestavi na bolj racionalno raven, medtem ko vsebuje kot diagram (*tu*) še afektivno noto; zato je razlaga lahko regresija. Doživljanje *tuja* in njegovega pomena se dogaja namreč na drugem nivoju ne samo na racionalnem. Racionalnost sama ne nudi nikakršnega univerzalnega, skupnega in zato splošno veljavnega stališča pri srečevanju različnih filozofij. Racionalni princip, kot so ga razumeli in razvijali v Evropi, torej ni univerzalno načelo. Projekcija lastnih kategorij na tujo kulturo je lahko pomembna, vendar pomeni analizo s kategorijami, ki jih raziskovane tradicije zavestno zavračajo.

Prikazani izsek iz tradicije korejske filozofije, ki močno vpliva tudi na sodobne filozofske smeri v Koreji, nam predstavlja možnosti psihofizičnega zavedanja, ki je nad čistim intelektom. Je namreč duhovna tvorba, ki ne do-

pušča možnosti cepitve, npr. na dobro-zlo, belo-črno, lepo-grdo, ampak odpira pot k preseganju v smeri modrosti poslednje resnice. To pa je, kot prikazujejo diagrami, *tuji*, često mogoče naslikati, ne pa izreči, da se doživeti v meditaciji, ne pa spoznati z vedenjem, torej prek znanja.

Začetnik japonske filozofije v evropskem pomenu besede je bil *Nishi Amane* (1829-1897). Oblikoval je velik del japonske filozofske terminologije, ki je v rabi še danes. Poenotil je kitajske in japonske pismenke z na novo uvedenimi evropskimi filozofskimi termini. Leta 1874 je vpeljal za filozofijo termin *tetsugaku*. To je okrajšava za *kitetsugaku* in *kikyū tetsuchi*. Termina sta oblikovana na osnovi grške terminologije in pomenita znanost o vprašanih modrosti oziroma ljubezen do modrosti. Pred tem, leta 1862 pa je bila naloga oblikovanja predavanj iz grške in evropske filozofije na Japonskem zaupana Centru za proučevanje barbarskih knjig (Bansho Shirabe-sho). *Kitetsugaku* je termin, ki naj bi evropsko filozofijo ločeval od budistične in kitajske filozofije.

Vprašanje filozofije na Japonskem danes se veže na odnos med tradicionalno japonsko duhovnostjo in neprizanesljivim ritmom Razvoja, ki so ga propagirali v razsvetljenjskem obdobju Meiji. Takrat naj bi izumrli še zadnji filozofi življenja, tisti, ki so se upirali instrumentalizaciji in specializaciji znanja, ker so predpostavljali povezanost vsega v celoti in božanskosti. Danes mlajši teoretiki na Japonskem opozarjajo na nevarnosti Nove filozofske šole iz Kyota, kot imenujejo skupino tako imenovanih duhovnih intelektualcev. Med kritiki te domnevno nevarne orientacije je tudi *Asada Akira*, ki je zaslovel leta 1983 s knjigo *Struktura in moč (Kōzō to chikara)*. V tekstu avtor kritično nagovarja študente in opisuje degeneracijo znanja v buržoazno orodje napredovanja in uspeha. S tega stališča je tekst obramba vedenja, znanja kot igre. Bralce nagovarja k temu, naj se igrajo znanje. Vedenje je tisto, kar se pojavi v medprostoru, razmiku, mreži, špranji dualistične izbire. Je pot pobega ven, naključno srečanje, nomadska misel.

Sodobni japonski diskurz o vedenju želi prerasti vlogo vrednosti vedenja, njegovo funkcionalno vlogo, z namenom osvoboditve želje na način igre in ustvariti novo pojmovanje vedenja nad vrednostjo in vedenjem zaradi vedenja. Know how postane najpomembnejši faktor pri vedenju (zen učenje, pridobivanje znanja). Kako priti brez muke do znanja? Ne z intenzivno koncentracijo, pač pa na osnovi odpete opuščenosti. Če ti vedenje ne dene dobro, potem to ni pravo vedenje, znanje. Vedeti pomeni vedeti z užitkom, *con gusto!*

Umehara Takeshi, japonski filozof, ki je svojo akademsko kariero začel v evropski filozofiji, je eden izmed skupine teoretikov, ki jih danes uvrščajo v

tako imenovano skupino duhovnih intelektualcev. Umehara je po prvem obdobju ustvarjanja, ki ga je posvetil grški in nemški filozofiji, prešel na japonsko tradicijo, predvsem šintoizem, ki ga povezuje z obdobjem Jōmon in današnjimi ljudstvi na Okinawi in Ainuji. Glavni koncepti zgodnjega šintoizma, na katerem gradi danes svoje teorije, so ideja reinkarnacije, enakost vseh bitij, poudarek na vitalnosti in čaščenje narave. Animizem zgodnjega šintoizma povezuje z čaščenjem dreves, gozdov in koeksistenco v naravi. V svoji *Filozofiji gozda* (*Mori no tetsugaku*) opisuje čaščenje narave in sobivanje vsega v njej kot glavno značilnost tega avtohtonega japonskega miselnega sistema, ki naj bi v prihodnosti odigral pomembno vlogo v svetu. Prav teorija o Aziji oz. Japonski in budizmu kot odrešiteljih sveta je tista, na katero opozarjajo kritični filozofi Japonske, katerih spomin seže do tridesetih, štiridesetih let tega stoletja, ko je s podobnimi teorijami poskušala Japonska na izredno krute načine »pomagati« svojim »manj razsvetljenim« sošedom.

V sodobni japonski filozofiji je moč čutiti odpor do načina modernizacije, ki je v določeni meri na Japonskem res pomenila razvoj po vzoru tedanje Evrope, po drugi svetovni vojni pa ZDA, in vzpostavitev moči kot norme v zasebnem in družbenem življenju. Uporabili so tudi sredstva in načine ter razvili tehnike za doseganje določenih ciljev, ki do tedaj niso bili v splošni uporabi. Proti takšni smeri evropeizacije, tudi na področju filozofije, pa je zrasel odpor tistih, ki so se zatekali k japonski duhovnosti in esenci. Ta smer, t.i. *nativizem*, ki je močno obarvala večino smeri sodobne japonske filozofije, se še danes pojavlja v obliki kulturno narcisističnih teorij o japonskosti in o njeni posebnosti, superiornosti. Teorije o nacionalni zavesti, duhovnosti se pojavljajo proti zahtevam racionalnosti in razuma v zgodovini. Te zahteve se slej ko prej končajo z nostalgичnim utemeljevanjem atemporalnih božjih struktur. Ko odpove racionalnost pri retrospekciji, se takšen diskurz zateče (ne k diagramom – tujem, kot smo videli v korejski filozofiji) k tišini in sklicevanju na specifičnosti Japonske in japonskega duha, ki se v trezni analizi izkažejo kot značilnosti določenega socialnega razreda v specifičnih zgodovinskih okoliščinah.⁶ Takšen odpor je v določeni meri tudi ogrožal smer, ki si jo je izbrala Japonska leta 1868 z reformami Meiji. Na Japonskem modernizacija nikdar ni bila preprosto pozahodenje, čeprav sta bila zgled bodisi Evropa ali ZDA. Vse do danes Japonska išče svoj model v obliki programa japonskega duha (*wakon*) in zahodne tehnike, vedenja (*yōchi*). Modernizacija se torej ne uvaja od zunaj. S sprejemanjem evropskega racionalizma se je moderniziral tudi tako imenovani japonski duh oz. se racionalno osmišlja japonska duhovnost.

⁶ H.D. Harootunian, *Things Seen and Unseen. Discourse and Ideology in Tokugawa Nativism*. (The University of Chicago Press, Chicago, 1988), str.435.

Ta situacija je na področju identitete posameznika vidna v teoretski produkciji in iskanju filozofskih metod danes. Vprašanje postmodernizma se na Japonskem veče na okroglo mizo najpomembnejših japonskih intelektualcev, organizirano v Tokyu leta 1942 z naslovom *Preseganje moderne*.⁷ Japonska, ki je v zgodovini tudi v filozofiji veliko črpala od svoje često razvitejšše sosede Kitajske, se je konec devetnajstega stoletja učila tudi iz težav, ki jih je imela v Opijskih vojnah, in se odločno podala na pot neodvisnosti, a tudi kolonizacije Azije z izgovorom zaščite pred evropskimi kolonizatorji. Filozofi tega časa so se z evropskimi filozofskimi tokovi in racionalizmom ukvarjali, bodisi tako, da so jih kritizirali ali pa so poskušali univerzalizirati lastno duhovnost. Nishitani Keiji (1900-1990) je to situacijo opisal kot nihilizem in zavest o globoki in univerzalni krizi moderne Evrope⁸ ter pozval k povratku k duhovnosti. Na okrogli mizi o preseganju moderne je Nishitani označil moderno kot evropski pojav in situacijo tistega časa kot prehod Evrope v planetarno civilizacijo v političnem, kulturnem in filozofskem smislu. Značaj modernizacije Japonske v obdobju Meiji pa je postavil v oster kontrast z asimilacijskim značajem prenosa kitajske filozofske in kulturne dediščine na Japonsko v sedmem stoletju. Z razliko od specifično sino-japonske trojice: Nebo-Človek-Zemlja, ki je bila v središču filozofskih prizadevanj vseh obdobj, je evropska moderna izšla iz ontološke hierarhije in piramidalne strukture, tako značilne za judovsko-krščansko tradicijo. Ohranjala naj bi se tudi v moderni kot Bog-Svet-Duša. Okrogla miza je bila naperjena proti evropeizaciji Japonske in namenjena iskanju japonske poti navznoter, v duhovnost, kot kontrast mehanične in navzven naravnane Evrope.

Vračanje k japonskim koreninam kot reakcija na evropske in ameriške vplive se tako često pojavlja kot središče filozofskih in literarnih debat. Hkrati pa pomeni tudi os v individualnih iskanjih in krizah posameznikov, po večini najslavnejših literatov, ki so v dvajsetem stoletju kar v večini končali svoje življenje s samomorom kot dejanjem, s katerim so se po porazu v petnajstletni vojni povezali z narodom v izkušnji enotnosti in identifikacije.⁹ Pri mnogih teoretikih je pri tem dejanju šlo za racionalno osmišljenje najbolj nesmiselnega početja, življenja.¹⁰ Tudi na individualnem področju ni šlo za enoznačen konflikt med tistimi, ki bi želeli ostati zvesti tradiciji, in tistimi, ki hočejo v koraku z moderno ovreči japonski fevdalni sistem. Problem je globlji, saj zadeva nacionalno bistvo in japonskega duha. Vse obdobje

⁷ Kindai no chōkoku.

⁸ K. Nishitani, *The Self-overcoming of Nihilism*. (SUNY, New York 1991), str. 173.

⁹ N. Sakai, »Return to the West/Return to the East«, v: *Japan in the World*, ur. M. Miyoshi, H.D. Harootunian (Duke University Press, Durham 1991), Vol.18, Nb 3, str. 190.

¹⁰ M. Pinguet, *Voluntary Death in Japan*. (Polity Press, Oxford 1993), str. 4.

je Meiji se je le-ta navezoval na šintoizem, avtohtono nacionalno religijo, ki temelji na kultu vladarja in na starih mitih o nastanku Japonske. Tudi japonska filozofija modernega obdobja se je ukvarjala z narodovim bistvom, esenco naroda.¹¹ Ultranacionalistična ideologija tridesetih in štiridesetih let je razvijala teorijo naroda, kult cesarja in cesarske hiše, ki naj bi se ji podrejal sleherni posameznik. S tem je ustvarjala teorijo skupnosti, utemeljeno na duhovnem principu. Z razliko od japonskega modela piramide s cesarjem na vrhu, je sosednja Kitajska – vsaj na videz – sledila drugemu modelu, ki je prav tako navduševal nekatere japonske intelektualce: združitev ljudstva proti oblasti, utopija revolta, ki je imela na Kitajskem že dolgo zgodovino. Višek je dosegla v Mao Zedongovi zmagi, ki je tako odločilno spremenila Kitajsko in v veliki meri vplivala tudi na Japonsko in celotno Azijo. V Kitajski je del japonskih intelektualcev ugledal enotnost naroda, ne po japonskem vzoru, pač pa v združitvi različnih plasti in slojev prebivalstva v proletarski revoluciji. Že v dvajsetih in tridesetih letih je bila to na Japonskem literarna renesansa, na katero je močno vplival *marksizem*. Teoretiki so v njem videli simbol evropskega duha in možnost odpora proti japonski esencialistični tradiciji. Rigorozen na moralnem in dogmatski na teoretskem nivoju je igral vlogo Drugega, Japoncem je pomenil modernizem in hkrati njegovo ukinjanje. Z začetkom vojne leta 1935 je marksizem na Japonskem zamenjala transmoderna filozofija. Nekateri to obdobje že označujejo *postmoderno* z vsemi zagatami na področju identitete in osebne integritete, ki so jih filozofi povojnega obdobja reševali na specifične načine; danes mnogi tudi kot odpor do Evrope, njenega modela univerzalne zgodovine in triumfa razuma in racionalnosti.

Med najpomembnejše sodobne japonske filozofe sodi gotovo *Yuasa Yasuo* s svojo filozofijo enotnosti duha in telesa. Na osnovi podrobnega poznavanja zgodovine evropske, indijske in kitajske filozofije je ponovno osmislil teorijo *kultivacije*,¹² vadbe duha-telesa, ki je bila osnova azijskih filozofij in še danes središče teorije-prakse japonskih filozofov, tistih, ki v odporu do obrnjenega orientalizma v filozofiji razvijajo tradicionalne japonske filozofske metode. Metode kultivacije so bile osrednjega pomena predvsem v budistični tradiciji in v kasnejšem daoizmu kot tehnike usmerjanja, vzpodbujanja in razvijanja psihofiziološke energije, imenovane *qi*.¹³ Medtem ko je predvsem zen budizem poudarjal tehnike gojenja v mirovanju, pa so se kasnejše daoistične metode osredotočale na telesne vaje, ki naj bi ponovno zbudile in razvijale psihofiziološke potenciale, prisotne v vsakem posamezniku

¹¹ Nishida Kitarō je 1940 pisal o bistvu, esenci naroda (kokutai).

¹² Y. Yuasa, *Ki, shugyō shintai*. (Hirakawa shuppan, Tōkyō 1986).

¹³ Y. Yuasa, *Ki to ningen kagaku*. (Hirakawa shuppan, Tōkyō 1990).

in nepogrešljive pri razvijanju filozofskih tez. Z razliko od orientacije k logiki, spoznavanju in spreminjanju zunanjega sveta je v japonski filozofiji, ki vključuje meditativne tehnike, telo postalo središče teoretskega zanimanja in praktične izkušnje.

Evropskemu konceptu libida ustreza japonski *sei* (kitajsko *jing*). Kultivacija naj bi se začela s spreminjanjem osnovnih značilnosti libida, njegovih psiholoških in fizioloških funkcij, in sicer tako, da naj bi v abdominalnem predelu nakopičeno energijo (qi) pretvarjala in usmerjala; ne v nekega drugega, pač pa po teoriji klasičnega kitajskega priročnika za medicino *Huang-dineijing* po meridialnih kanalih in točkah, kjer so, ne slučajno, tudi v evropski teoriji locirane žleze z notranjim izločanjem. Psihosomatska medicina v svojih teorijah o stresu poudarja povezanost med žlezami z notranjim izločanjem in čustvi oziroma korelacijo med fiziološkimi in psihološkimi dogajanjem v organizmu. V meditativnem procesu naj bi se libidinalna energija spreminjala v duhovno. Yuasa tu opozarja na povezovanje ženskega in moškega načela v procesu kultivacije in meditativne izkušnje japonskega filozofa. Žensko in moško se ne nanašata na fiziološke razlike med njima, pač pa na psihološke značilnosti, ki naj bi jih utelešala idealna predstavnika ene in druge podvrste homo sapiensa. Evropski filozofski tradiciji pripisuje enostranost v razvijanju in poudarjanju izključno moškega načela, značilnosti katerega se je moralo podrediti vse v evropski duhovni tradiciji. Azijska pot se zaključuje v praznini, od koder se tudi vse poraja. V tem področju izginotja zavesti Ega vznikne *samādhi*, v katerem se razgali prvotna človekova narava. V daoiističnem besednjaku pomeni to vrnitev k Dau. Psihofiziološko poteka proces kultivacije preko središč, kjer poteka mišljenje, vznikajo instinktivne želje, preko živčnega sistema, in to ne na osnovi zatiranja čustvovanja in emocij z orodji razumske presoje. Filozofija, ki gradi na meditaciji, ne zanika racionalnega mišljenja, ga pa tudi ne priznava kot osnovo osebnosti in ne pripisuje pomembne vloge razumski presoji in zavesti Sebe, teoriji Ega. Prizadeva si namreč doseči tisti globoki nivo izkušnje, ki transcendirata razum, saj naj bi bil ta pogoj razvoja kultivirane osebnosti.

Pretvarjanje *sei*-ja v *qi*, libida, ki je naravnan navzen, v notranjost človeškega telesa, omogoča aktiviranje izvenzavestnih plasti, ki postanejo pomembne v procesu meditacije.¹⁴ Procesi, ki se odvijajo v telesu, privedejo na duhovnem nivoju do povezovanja, združevanja moškega in ženskega načela. Proces prečiščevanja je opisan v različnih sistemih indijske *yoge*, daoiističnega *neidana*, Yuasa pa ga danes razvija v svojo originalno filozofijo telesa in kultivacijo popolne, androgine osebe, ki razvija in neguje kamen filozofov v lastnem duhu-telesu.

¹⁴ Y. Yuasa, *Shintai: tōyōteki shin shin ron no kokoromi*. (Shōbun sha, Tōkyō 1977).

Z ženskostjo in moškostjo ne označujemo samo psiholoških potez osebnosti, pač pa tudi določene vrline. V svoji filozofiji se Yuasa približa sodobnim evropskim teorijam, ki odkrivajo v evropski kulturi povezovanje idej o človeškem razumu z ideali moškosti.¹⁵ Na področju filozofije se je ta razlika med moškim in ženskim načelom kazala kot razlika med razumom in njegovimi nasprotki. Z razliko od filozofskih tradicij Azije, ki nas jasno učijo: »Poznati moškost, ženskosti zvestobo ohraniti,«¹⁶ pa v evropski kulturi razum ni bil vezan samo na različna področja mišljenja in verovanja, pač pa tudi na označevanje značaja; ne samo na vprašanje resnice, pač pa tudi na razumevanje tega, kakšen naj bi človek bil, na pogoje, ki naj bi jih zadovoljeval, da bi bil dober človek, oseba. Takšno pojmovanje razuma je z razliko od azijskih filozofskih tradicij zgodovinsko izločalo ženski princip, ki naj bi ga racionalno mišljenje transcendiralo.

Z oživljanjem diskusij o kultivaciji in meditaciji kot nepogrešljivima elementoma filozofskega udejstvovanja v japonski tradiciji je Yuasa v osemdesetih in devetdesetih letih pripeljal japonsko filozofijo v dialog z najpomembnejšimi predstavniki kontrastivne filozofije in teoretiki časa-prostora.

¹⁵ G. Lloyd, *The Man of Reason*. (Routledge, London 1986), str. XVIII.

¹⁶ *Klasiki daoizma, Dao de jing 28*. (Slovenska matica, Ljubljana 1992), str. 92.

Marko Uršič
Logos je vsemu skupen

Filozofija se je pri nas v zadnjem desetletju zelo razcvetela. Po koncu vsiljene ideološke nadvlade marksizma so se v začetku devetdesetih začele svobodno razvijati različne filozofske smeri, prej označene kot »reakcionarno meščanske«, in ta različnost je dobila svoje mesto tudi v institucijah, ki se imenujejo filozofske, tj. na filozofskih oddelkih obeh slovenskih univerz, na Filozofskem inštitutu ZRC SAZU, v programih filozofskih knjižnih zbirk in tudi v programu srednješolskega pouka filozofije. Nič več ni treba pisati t. i. »marksistične kritike« na koncu vsake seminarske ali diplomske naloge, nič več ti ni treba biti član partije, da bi lahko predaval filozofijo na univerzi, in tudi nekdanji marksistični center cekaja dandanes izdaja zanimivo in raznoliko filozofsko zbirko *Sophia*. (Vse to seveda še ne pomeni, da se je marksizem povsem motil, bržkone je v nekaterih ozirih imel celo prav.)

Razcvetu naše filozofije pa gotovo ni botrovalo zgolj prenehanje ideološke prisile, ampak tudi pozitivni razvoj potencialov, ki so se vendarle, četudi za kuliso vladajoče ideologije, razvijali že v času »socializma s človeškim obrazom«. V zadnjih desetih letih so nekateri slovenski filozofi oz. segmenti naše filozofije postali prepoznavni tudi v svetu, saj se vrstijo mednarodne objave, nastajajo prevodi naših del v svetovne jezike, povečuje se tudi naše sodelovanje na konferencah in kongresih, kakor tudi organiziranje le-teh pri nas. (Subvencioniranje filozofskih dejavnosti s strani države sicer ni razkošno, je pa zadovoljivo.) Na oddelku za filozofijo ljubljanske Filozofske fakultete je predmetna oz. tematska ponudba postala tolikšna, da študentom ta »panoramska« raznolikost že povzroča preglavice. Na mariborski Pedagoški fakulteti zelo uspešno deluje oddelek za filozofijo, ki je pretežno analitično usmerjen. Študentov ne manjka ne v Ljubljani, ne v Mariboru. Število filozofskih revij se je povečalo, prav tako število objavljenih izvornih filozofskih del in prevedenih sodobnih svetovnih filozofskih »uspešnic«, še posebej pa je razveseljivo, da se vsako leto povečuje obseg prevedenih klasikov. Pred kratkim smo dobili v slovenskem prevodu Aristotelovo *Metafiziko* pa Heglovo *Fenomenologijo duha*, obeta se tudi skorajšen prevod Kantove *Kritike čistega uma* in drugih temeljnih filozofskih del. In, ne nazadnje, prišlo je do nekakšne pragmatične »sprave« med nekdanjimi nosilci marksistične ideologije in tistimi, ki nismo bili navdušeni nad pisanjem »marksističnih kritik«.

Vse to je lepo in prav, vendar je današnja slika slovenske filozofije še daleč od popolnosti *Atenske šole*. V primerjavi s slednjo ji predvsem manjka skupen logos, svet, univerzum. Manko »ozadja slike« sicer ni specifično slovenski, za njim boleha vsa sodobna filozofija, vendar se pri nas zaradi numerične majhnosti še posebno močno kaže – mislim namreč na zaprtost oziroma dispartatnost vsakega »filozofskega kroga« v odnosu do drugega kroga, do drugače mislečih kolegov, s katerimi si je včasih treba deliti tudi delovni kabinet. Dokaj očitno je, da dandanes v naši filozofiji prevladujejo trije filozofski krogi oz. usmeritve: analitiki, fenomenologi in psihoanalitiki (slednjim pritiče atribut »teoretski«, ki pa ga bom tu opuščal, saj pri nas »praktikov« s pravimi freudovskimi kavči tako rekoč ni). Posebno skupino tvorijo estetik, a tudi pri njih opazamo bolj ali manj izrazito bližino enemu izmed treh krogov. In tudi tisti kolegi, ki jim je še vedno blizu marksizem, se uspešno vključujejo v navedene kroge ali vsaj sodelujejo z enim od njih. Med pripadniki različnih krogov se je vzpostavila nekakšna pasivna »miroljubna koeksistenca« v smislu: vsak naj obdeluje svoj vrt in naj se ne vtika v sosedovega. Na javni, institucionalni ravni si medsebojno priznavamo profesionalno digniteto, pri sebi pa si vsak misli, kako so pripadniki drugega ali tretjega kroga »zblojeni«. (S tem nočem reči, da tak odnos ne more biti dobrodušen – lahko je, saj je tudi zblojenost lahko simpatična.) Skratka, navadili smo se kot filozofi hoditi drug mimo drugega, ali celo drug ob drugem, vendar molče ali klepetaje o vsem mogočem, še posebej o politiki, le o filozofiji ne. Kakor da ne bi imeli skupnega logosa, sveta, univerzuma? In tudi navzkrižne (»medkrožne«) filozofske polemike v strokovnem tisku so čedalje bolj redke: zdi se nam, da se enostavno ne spleča zgubljeni besed in časa. Seveda pa je glavni razlog odsotnosti pravega pogovora v tem, da so filozofski jeziki in metode dejansko postali tako različni, da enostavno ne omogočajo več navzkrižne komunikacije, niti polemike. Kdaj pa kdaj se sicer najde kak »naivec«, ki skuša jurišati na okope drugega ali tretjega kroga, vendar se ti poskusi običajno končajo z osebnimi zamerami ob ničelnem teoretskem rezultatu.

Od kdaj je v filozofiji tako? Že od Hegla dalje? Ali od razcepa na »humaniste« in »naravoslovce« v prvi polovici tega stoletja? Ali pa je tako šele zadnjih nekaj desetletij, ko je filozofija postala bolj strokovno »hermetična«, kot je bila kdajkoli v zgodovini? Morda bo kdo rekel: saj je bilo vedno tako, že ves čas, odkar so Grki odkrili filozofski logos, je ta vase zaprt, dostopen le nekaterim zblojenim ljubimcem modrosti, ki so se vselej prerekali med seboj, nikdar se niso o čem strinjali. Drži – toda še pred nekaj stoletji je npr. Descartes vendarle poslušal in tudi prav dobro razumel Hobbsa, Leibniz, Locka itd.; filozofi so polemizirali na nekem skupnem »bojnem polju«, niso šli drug mimo drugega, ampak so se helebarde njihovih argumentov križale.

Dandanes pa tega križanja ni več, ni več skupnega logosa, metode, filozofskega univerzuma. Obstaja več polj, ki se imenujejo filozofska, vendar jih ločijo meje med svetovi, in vsako od njih si domišlja, da je edino, ki razume in razvija slavno filozofsko izročilo. Pred sedemdesetimi leti je Husserl ugotavljal: »Razdrobljenost današnje filozofije v njeni nepomoglivi prizadevnosti nam daje misliti. ... V postavljanju ciljev, v problematiki in metodi je enotnost zgubljena. ... Imamo sicer še filozofske kongrese – filozofi se zberejo, vendar žal ne filozofije. Tem manjka enotnost nekega duhovnega prostora, v katerem bi lahko bile ena za drugo in vplivale ena na drugo« (Husserl, *Kartezijanske meditacije*, slov. prev. str. 55-56). Danes glede tega ni nič bolje, še veliko slabše je, saj nam današnja razdrobljenost niti ne daje več misliti, ampak jo preprosto jemljemo »na znanje« kot nekakšno usodo filozofije oz. ti-stega mišljenja, ki se je nekoč imenovalo filozofija.

Tu je treba jasno poudariti, da klic k ponovni vzpostavitvi »enotnosti nekega duhovnega prostora«, o katerem je pisal Husserl, nikakor ni isto kot prizadevanje za eno in edino filozofijo, saj slednja ne bi mogla biti kaj drugega kot nova totalitarna ideologija. Nikakor ne gre za eno in edino filozofsko Resnico, temveč za skupen jezik, svet, filozofski univerzum, v katerem bi se različne filozofske resnice lahko soočale in medsebojno preverjale. Kajti sedanja politika »nevmešavanja«, neposeganja v drugi ali tretji krog, dejansko ne omogoča »javnega« (tj., še vedno znotraj strokovne javnosti) preverjanja filozofskih teorij; krogi so zaokroženi v sebi in zaprti navzven do drugačne kritične misli in tudi do drugih spoznavnih diskurzov. (V tem oziru je še najmanj zaprt analitični krog, ki se mora zaradi svoje lastne metode in tematike nenehno soočati z znanostjo in se v dialogu z njo reflektirati.) Nezmožnost »javnega« preverjanja in kritike, ki jo povzroča tudi mnogokrat izjemno »hermetičen« žargon – v katerega ne moreš prodreti, ne da bi poprej prebral gore zadevnih knjig (in se s tem nehote že sam ujel v drugi ali tretji krog, saj je človeško življenje kratko) – pa nemalokrat omogoča tudi »ribarjenje v kalnem« ali celo šarlatanstvo, ki ga le redko razkrije kak Sokal. Toda perfidnejše od šarlatanstva je tkanje »cesarjevih novih oblačil«! Izumljajo se nove sofisticirane ali preprosto modne formulacije za že davno pre-mišljene vsebine, pod novimi imeni se znova »odkriva Amerika«, vse to pa je dokaj konjunkturen posel v akademskih krogih, potuje se na konference in kongrese, COBISS se polni z izvirnimi znanstvenimi članki, temu sledijo višji akademski naslovi, z njimi pa tudi ugled, vpliv in denar.

Seveda malce karikiram – rekli boste, saj ni tako hudo (a morda se najde kdo, ki poreče, da je še huje), in tudi sam se grem to zabavno akademsko »igrico«. V trenutkih samopremisleka pa se vendarle vprašam – čemu? (Saj je gotovo ena izmed prvih filozofovih nalog, da premisli svoje početje.)

Vprašam se: kaj je pravzaprav filozofija, s katero se ukvarjam? Zakaj sem nekoč davno, kot mladenič, slišal njen klic? V čem je bistvo mojega poklica? Če si dopovem, da je odgovor preprost, si lahko odgovorim, da verjamem v ljubezen do modrosti in da je ravno modrost tista, ki jo kot filozof ves čas iščem. Toda po drugi strani dobro vem, da je iskanje modrosti dandanes sila arhaično početje, kajti filozofija je postala »stroka«, vrsta *techné*. Saj tudi na izpitih ocenjujemo strokovnost, le kako naj bi ocenjevali ljubezen do modrosti? Da bi slednjo pri študentu vsaj približno ovrednotili, bi morali iti z njim (ali njo), recimo, na dolg sprehod, se pogovarjati do ranega jutra, prijeteljevati ob vinu, potovati na Jutrovo – pa še tedaj ne bi bilo mogoče kvantitativno oceniti njegove ali njene ljubezni do modrosti.

No, če se vrnem k slovenski filozofski sceni, k trem disparatnim krogom: da ne bi v tem jubilejnem prispevku samo kazal s prstom na neke obče težave in nostalgичno jamral spričo mimobežnosti naših poti, bom skušal v nadaljevanju na kratko eksplicirati lastno filozofsko »pozicijo«. Med kolegi in študenti veljam za »analitika«, torej za pripadnika prvega kroga, saj sem doktoriral iz logike, predavam logiko in filozofijo narave, največ mojih znanstvenih objav je s področja logike in analitične filozofije v širšem pomenu, pa tudi formalno sem član »analitične« katedre na oddelku za filozofijo. V mladosti mi je bil blizu tudi drugi krog, ki je bil takrat še v opoziciji in se je imenoval »hajdegerjanski«; enega izmed svojih prvih objavljenih člankov v nekdanjih *Problemih* (1974) sem naslovil »Človek – pastir biti«. Pozneje sem se precej odtujil temu krogu, glavni razlog odtujitve je bil v tem, če zelo poenostavim, da sem podvomil v Heideggrove etimološke, zgodovinske in druge izpeljave; vprašal sem se namreč, v čem je pravzaprav utemeljena resnica in »veljavnost« mišljenjske metode, ki naj bi bila »epohalna« (ter s tem izvornejša od vsake »metafizične« utemeljitve?) – in na to vprašanje si nisem znal več odgovoriti. S tem nočem reči, da vprašanje po resnici mišljenja biti ni odgovorljivo, ampak pravim le, da *jaz* odgovora nanj nisem našel, in zato sem se hočeš nočeš oddaljil od kroga, katerega člani so, kot kaže, tozadevno vedoči. Od današnjega fenomenološkega kroga, s katerim sicer včasih rad sodelujem, pa me ločuje tudi dvom, da je bil Heidegger pravi dedič Husserlove transcendentalne fenomenologije (kar je tudi Husserl sam malce prepozno spoznal), še manj pa edini »epohalno« zveličavni nadaljevalec fenomenološke metode; skratka, Husserlova filozofija mi je precej bližja kot Heideggrova. Tretji krog slovenske filozofije, psihoanalitični, pa mi je bil vedno tuj. Lacana sem sicer poskusil brati, a ga preprosto nisem razumel. Spet ne pravim, da ga ni moč razumeti, marveč le, da ga *jaz* nisem razumel. Ko bi bil v času svojega dodiplomskega študija moral opravljati izpit iz predmeta »Osnove lakanovstva«, bi ga lahko, če bi se potrudil, verjetno dobro opra-

vil, morda celo z odliko, tako kot sem druge, sumim pa, da kljub temu Lacana ne bi zares razumel. (Saj vemo, da obstaja razlika med razumeti in zares razumeti.) Zato je *zame* tretji krog skoraj povsem mimobežen, četudi je pri nas lakanovstvo precej popularno. S svojim nepoznavanjem tega nauka se nikakor nočem dičiti, nasprotno, v tem vidim svoj manko, a tako pač je. Če pa bi vendarle kdaj prišlo do tega, da bi filozofsko podiskutiral s kakim kolegom, ki prisega na »polje teoretske psihoanalize«, bi ga najprej povprašal o metodološkem izhodišču: zakaj naj bi filozofijo obravnavali »skoz psihoanalizo«? Zakaj ne rajši npr. skoz biologijo ali skoz fiziko? V čem je bistvena razlika med tovrstnimi redukcijami?

No, in kaj mi pomeni »moj« krog, namreč prvi, analitični? Precej in obenem ne dovolj. Prepričan sem, da je logična analiza sredstvo (*organon*) za doseganje in preverjanje racionalnosti filozofskega jezika in teorij, namreč racionalnosti v najširšem pomenu, in ne zgolj specifična metoda filozofskega racionalizma, kot jo včasih skušajo prikazati in minimalizirati pripadniki drugih krogov. (Iz izjav nekaterih fenomenologov sklepam, da analitično filozofijo sploh ne prištevajo več v filozofijo, ampak da je zanje v najboljšem primeru nekakšna metaznanost; to se mi zdi zelo narobe.) Svoj kredo, da je logika *conditio sine qua non* vsake filozofije in racionalnega diskurza nasploh, skušam posredovati tudi študentom, obenem pa jim jasno povem, da ima racionalni diskurz v filozofiji meje, prek katerih ne seže. Wittgenstein ga je ponazoril z lestvijo, po kateri splezamo do praga »mističnega«, kot se je izrazil, čez prag pa nas logos ne popelje. Lestev lahko sicer zavržemo, ko splezamo po njej – toda šele tedaj, ne prej! Tisto, kar je mogoče razumeti, je treba (vsaj poskusiti) razumeti. Razni misticizmi zavajajo zato, ker skušajo prikazati nekaj, kar je načelno razumljivo, kot misteriozno, medtem ko je prava mistika nekaj drugega od vsakega obskurnega misticizma: mistika se začne *onstran* vsega razumljivega, četudi »onstran« ni nad sedmimi nebeškimi sferami, marveč »onstran v tostranu«, skrit v »svetli luči dneva«.

Nisem hotel zaiti v metafore, ampak le na kratko povedati, v čem vidim pomembnost in v čem pomanjkljivost logične analize za filozofijo. Kot vemo, se je sodobna analitična filozofija oblikovala s Fregejem, Russellom, Wittgensteinom, v Dunajskem krogu, na Poljskem in po drugi svetovni vojni predvsem v anglosaškem svetu (kar pa ne pomeni, da gre danes za regionalno »anglosaško« filozofijo, za neke nove vrste »angleški« empirizem, kot meni jo nekateri slabo poučeni ali nenaklonjeni kritiki). Dejstvo je, da se je sodobna analitična filozofija začela z logičnim pozitivizmom, vendar ga je zdaj že daleč preseгла. Analitična filozofija je dandanes zelo razvejana tako metodološko kot tematsko; skupni imenovalec mnogih vanjo uvrščenih smeri pa je prepričanje, da je *logična analiza*, ki omogoča smiselno argumentacijo, iz-

hodišče vsakega filozofskega mišljenja. Analiza torej ni cilj, marveč le osnovna metoda filozofije, kar pomeni, da je lahko »rezultat«, npr. ontološki odgovor, tudi vélika sinteza misli in znanja. Na ontološkem področju se del sodobne analitične filozofije razvija kot renesansa metafizike (v klasičnem pomenu, tj. metafizike kot vede o »nad«-fizičnem), v kateri se poskuša z logično-analitičnim instrumentarijem, npr. s formalno semantiko »možnih svetov«, reševati nekatere tradicionalne filozofske probleme, tiste »večno« odprte probleme, ki so do naših dni ostali nerešeni in jih je moderna filozofska kritika (Kant, Husserl idr.) proglasila za nerešljive, jih postavila »v oklepaj«, iz katerega pa vedno znova prihajajo na plan. Zavedam se, da se pri tej renesansi metafizike (ali ontologije ali etike idr.) nemalokrat spet »odkriva Ameriko« in pogosto tke »cesarjeva nova oblačila«, vendar sem prepričan, da je v ozadju celote teh prizadevanj pristna ljubezen do znanja in tudi modrosti, četudi je slednjo včasih težko razbrati med kompliciranimi logičnimi formulami in težavnimi izpeljavami.

Po drugi strani pa se v zadnjih desetletjih analitična filozofija sooča z resnimi težavami. Ena izmed glavnih težav, še zlasti pri rekonstrukciji ontologije in/ali metafizike, je vztrajanje pri metodološki »objektivnosti«, ki ima svoj izvor in vzor v metodi eksaktnih znanosti znotraj klasične znanstvene paradigme. Preprosto rečeno, standardna logično-filozofska analiza, kolikor se zgleduje po znanstveni analizi, naj ne bi vključevala zavesti kot »subjektivnega« kriterija resnice. Osnovni principi vednosti sicer tudi v klasični znanstveni paradigmi – začrtani v Descartesovih regulah – načelno temeljijo v intuiciji, torej v aktu *zavesti*, toda intelektualna intuicija je bila v novejši analitični epistemologiji pogosto relativizirana in razumljena zgolj kot konvencija. V eksaktnih znanostih, recimo v kvantni fiziki, se je v našem stoletju zastavilo tudi vprašanje vloge zavesti v »objektivni« naravi, toda zavest se v sodobnem standardnem naravoslovju še vedno pojavlja le na ravni *interpretacije* opazovanj in eksperimentov – interpretacije, ki je zgolj ena od možnih razlag – ne pa na ravni *izkustva* narave same in nasploh sveta. V zadnjih nekaj desetletjih pa postaja klasična znanstvena paradigma pretesna tudi za samo znanost, zato se analitični filozofiji zastavlja naloga, da reflektira spremembe v osnovah, metodah in ciljnih znanosti. In prav tu vidim možnost in v prihodnje morda tudi nujnost povezave med analitično filozofijo in fenomenologijo. Med »analitiki« v svetu je zadnje čase opaziti večje zanimanje za Husserla in zdi se, da bo analitična filozofija prej ali slej ponudila roko sodelovanja fenomenologiji kot izvorno mišljeni »strogi znanosti« o transcendentni zavesti, obenem pa odkrila spoznavni pomen fenomenološkega pojmovanja *Lebenswelts*. Podobno velja za Merleau-Pontyjevo fenomenologijo percepcije: tudi ta šele zdaj dobiva svoje mesto in pomen v analitični,

predvsem v kognitivni filozofiji (kot veji analitične). Na možnost zblíževanja med analitiki in fenomenologi kažejo težave kognitivne filozofije pri razlagi »fenomena« zavesti, namreč nerešeno vprašanje pojasnitve evidentnega (sámo)izkustva zavesti, ki ga kognitivni analitiki skušajo reševati npr. z uvedbo t.i. »kvalij« (ireduktibilnih »takšnosti« v mentalnih procesih) in s podobnimi hipotezami; po moji presoji tovrstne težave naznanjajo postopno vključitev fenomenoloških metod v kognitivno znanost in s tem tudi v širši analitični instrumentarij. Zdi se, da pri »razlagi zavesti« drugače ne bo šlo, tj., da vsi »objektivistični« pristopi peljejo v slepo ulico. To pa posledično pomeni tudi precejšnjo spremembo znanstvene paradigme kot celote.

Seveda pa je treba poudariti, da bi bilo sodelovanje analitikov in fenomenologov lahko uspešno le, če bi tudi fenomenologi ponovno premislili svoj odnos do naravoslovnih znanosti, kakor tudi do matematike kot njihove osnove. Osebno menim, da je ena od velikih zablod precejšnjega dela filozofije našega stoletja govorjenje o nezdržljivosti filozofije in znanosti. Filozofija in znanost sta nedvomno različni, toda združljivi miselni poti. Degradacija znanosti na »ontično« raven (degradacija, ki ni zgolj »teoretska«, ampak obenem tudi vrednostna), v nasprotju z povzdignjeno »ontološko« ravnijo filozofije kot mišljenja biti, ontološke difference – je po mojem mnenju naredila precej škode za človeško védenje, predvsem pa veliko zmedo v odnosu med filozofijo in znanostjo. Prihodnost filozofije vidim v celostnem, »gnostičnem« védenju, v analizi, ki prehaja v sintezo in obratno.

Zato mislim in upam, da sedanja razpršitev filozofije v navidez nezdržljive, dispartatne kroge vendarle ni dokončna. Meni, »analitiku« po stroki in položaju, po filozofskem razvoju pa vsaj delno tudi fenomenologu, se znova odkriva pomen fenomenologije za analitično filozofijo; nekdo drug iz »našega kroga«, ki bolje od mene pozna in razume teoretsko psihoanalizo, bo nemara odkril pomen in vrednost le-te v okviru svojih analitičnih raziskav. In upajmo, da bodo v prihodnje tudi kolegi iz drugega in tretjega kroga bolj kot doslej upoštevali logično-analitične argumente. Ne pozabimo Heraklitove misli: »Zato smo dolžni hoditi za skupnim. Toda četudi je Logos vsemu skupen, večji del vendarle živi, ko da bi imel vsak svojo zasebno pamet.«

V Kazljah na Krasu, jeseni 1999.

Tomaž Erzar *Izgubljeno sočutje*

Zdi se mi, da se je treba v mišljenju kakor tudi v življenju nasploh držati pravila, da so vse velike in resne prevare tega sveta samoprevare, se pravi utvare oziroma iluzije, v katerih smo žrtve sami sebe, ne pa manipulacije, kjer bi bili žrtve drugih. Vprašanje seveda je, zakaj se tega pravila tako težko držimo in zakaj je lažje, če nekatera čustva, namere in misli drugim preprosto pripišemo, še preden jih pri njih tudi dejansko zaznamo ali izkusimo. Bistveno pri tem je naslednje: ker se tega pripisovanja praviloma ne zavedamo, drugim pripišemo prav tista čustva, namere in misli, ki obvladujejo nas same in ki tvorijo jedro naše samoprevare. S tem dodatkom se naša izhodiščna ločnica zaplete. Zdaj ne gre več za preprosto ločevanje med prevaro, ki prihaja od zunaj, in notranjo samoprevaro, ampak za neko vzajemno prevaro, kjer ni mogoče potegniti jasne ločnice med zunaj in znotraj, med tabo in mano. Zdaj ne zadošča več, če se držim omenjenega pravila in drugim ne pripisujem zvijač in prevar, saj je del moje samoprevare prav v tem, da si umišljam, da bi lahko sam kdajkoli omejil ali vzel nazaj svoje pripisovanje. Iz tega sledi, da bi zame utegnilo biti ključno prav tisto, kar mi je pri tebi tuje in kar bi najteže vzel nase, če bi seveda kaj takega sploh lahko naredil sam. Pripisovanje torej ni samo nezavedno, ampak vzajemno, kar pomeni, da živimo in dihamo v svetu, ki ni nič drugega kot ena sama velika prevara, kjer pa nihče ne vara drugega, ampak samo samega sebe. Vsi pripisujemo in vsi smo podvrženi pripisovanjem, vsi nehote nosimo čustva drug drugega, nehote vzajemno čustvujemo in mislimo ter se tako vzdržujemo v svetu očitnega, domačega in poznanega.

I. V času

Mar ne dokazujejo tega tudi vse velike vohunske afere, ki nas vedno znova presenečajo s svojo naivnostjo, nebogljenostjo in preprostostjo? Tudi danes, deset let po padcu berlinskega zidu, v časopisju beremo zgodbe, ki so si zelo podobne in govorijo nekako takole: preprosta ženička, ki je znala prisluhniti stiski soljudi, je iz njih izvabljala velike skrivnosti zgolj zato, ker je iskreno verjela v boljši svet na drugi strani zidu. Le zakaj tako težko sprej-

memo to večno resnico vohunjenja in izdajstva? Le redkokdo izdaja, ker bi imel od tega neposredno, največkrat materialno korist, večina pa se v tem poslu znajde zato, ker je znal nekdo izkoristiti njihovo temeljno stisko. Toda to je le ena plat zgodbe, druga pa je ta, da tudi tisti, ki je to stisko izkoristil, tega ni počel zato, ker bi se naslajal ob nesrečni usodi soljudi, ampak zato, ker je nehote to stisko lahko vzel bolj resno kot kdorkoli drug. Bolj resno, na primer, kot možje, žene, sorodniki, prijatelji ali sodelavci teh ljudi. V nekem trenutku je bila ta stiska zanje najpomembnejša stvar na svetu, čeprav si je sam nemara umišljal, da je zgolj sredstvo za dosego zaupanja in kasnejši dostop do tajnih informacij. Skratka, vohun in izdajalec se le redkokdaj ujameta zaradi skupnih interesov, skoraj praviloma lahko domnevamo, da ju družijo še neka temeljna ranjenost oziroma eksistenčna stiska, do katere pa ne moreta priti zavestno in lahko z njo manipulirata samo nehote.

Zdaj lahko poskusimo odgovoriti na vprašanje, kako se je podrl zid nezaupanja in vohunjenja med obema deloma Evrope. Mogoče pa kar tako, da je Zahod spoznal, da tudi ljudje na tej strani zidu iskreno verjamejo v boljši svet komunizma in da ljudje na drugi strani v resnici trpijo, in pa tako, da je Vzhod spoznal, da ljudje na Zahodu resnično verjamejo v boljši svet kapitalizma, in da tudi ljudje na tej strani trpijo. Dokler so imeli pravico do trpljenja samo ljudje na Zahodu in redki disidenti na Vzhodu, se pravi, dokler je samo »pokvarjeni« kapitalizem dopuščal sočutje s stisko sočloveka, toliko časa se je v to sočutje lahko naselilo samo vohunjenje. Naj se sliši še tako čudno, toda stisko zahodnega človeka so najbolje, čeprav nehote, razumeli prav vohuni, se pravi, bodisi tuji vohuni bodisi domači izdajalci. In glede njih Zahod še danes težko verjame, da je imel in še ima med svojimi ljudmi povsem iskrene in dobronamerne zagovornike revolucije in komunizma. Na drugi strani je bil Zahod vseskozi gluha za stisko vzhodnega človeka: Zahod je nehote verjel in deloval tako, kot da si je mali ruski človek, se pravi tisti, ki ni disident, sam kriv za svojo stisko, oziroma, kar je enako, da je nemočna žrtev vsemogočnega stroja revolucije. In to je neverjetno, to je moč vzajemnega pripisovanja. Zahod je zaničeval vse, ki so domnevno prehitro pokleknil pred vsemogočno mašinerijo komunistične partije in tajne policije. Groza tega pokleka in popolnega zloma je bila za Zahod prehuda, da bi ga mogel sprejeti in z njim sočustvovati. Vsemogočni stroj Vzhoda ni bil vsemogočen zato, ker naj bi pred njim klečale množice strtih in ponižanih ljudi, ampak zato, ker je bilo za Zahod lažje, če je krivdo za stisko teh ljudi pripisal njim samim. Kot da bi bile množice, ki na paradah vzklikajo revoluciji, tiste prave, fanatične množice iskrenih vernikov in bi si zato zaslužile vse, kar jim je strašnega ta revolucija povzročila. Od tod tudi slavospevi disidentom in prebežnikom iz vrst umetnikov in športnikov, kolikor so se Zahodu kaza-

li kot nejeverni Tomaži revolucije in kolikor so grozo osebnega ponižanja in zloma vzeli nase. Bržko je stiska malega človeka na Vzhodu, čeprav za hip in pod krinko nevemkakšnih interesov, postala za Zahod najpomembnejša stvar na svetu, se je vsemogočni stroj, tudi vojaški, posul.

Seveda pa je ta ista nezavedna vez držala tudi Vzhod: bržko so se ljudje tam otresli utvare, da živijo v najboljšem sistemu na svetu, in da je na Zahodu v resnici ljudem boljše, torej ne samo zaradi materialnih dobrin, ampak boljše kar tako, da sploh ne trpijo, tedaj je bilo naenkrat dovolj sočutja za njihove sodržavljane in tedaj so postali dovzetni za trpljenje okoli sebe. Zdaj so naenkrat zagledali okoli sebe samo še trpljenje, socialno stisko, nemoč, uničeno okolje. Enako presenečeni so bili Vzhodnjaki nad tem, da so na Zahodu ljudje, ki iskreno verjamejo v vrednote kapitalizma in so se zanje pripravljani žrtvovati. Amerikanizem in ameriški patriotizem sta bila za Vzhod dolgo časa samo slaba šala: nekakšna mešanica naivnosti, karierizma, mladostniškega sentimentalizma in humorja. Prav zato Vzhod še danes ne razume različnih oblik demokratičnega boja, zlasti pa ne razume tega, da so demokratične ureditve na Zahodu rezultat nekega pristnega boja in iskrenega prizadevanja, ki ima dolgo zgodovino in je onstran blokovsko-ideoloških posploševanj. Pravi junaki zahodne levice, kakor jo je razumel Vzhod, so bili salonski komunisti, univerzitetniki in marksistični filozofi, ne pa sindikalisti, aktivisti vseh vrst ali prostovoljci. Kakor je bila na Zahodu prava vera prihranjena za revolucionarje in najvišje uradnike partije, za katere še danes marsikdo težko verjame, da so bili navadni preračunljivci, oportunisti in čustveno pohabljeni ljudje, ki v svetle ideale revolucije v resnici nikoli niso verjeli, tako je bila na Vzhodu prava vera prihranjena za zahodne simpatizerje in ideologe, ki so tudi po tem, ko so v svojem okolju že davno izgubili avro nezmotljivosti, v svetu onstran železne zavese še vedno veljali za stebre čiste, neideološke vere v napredek socializma in pravilnost marksizma.

II. V prostoru

Ko govorimo o pripisovanju, ne moremo mimo tega, kar je o tem povedala moderna psihologija. In to je bilo seveda povsem enostransko. Psihologija oziroma psihoanaliza sta iznašli pojem projekcije, pa izvrženja in ponotranjenja nekakšnih objektov, in jim nato dodala še identifikacijo. Toda niti enkrat, razen mestoma in nehote, nista omenila vzajemnosti kot okolja ali prostora, ki omogoča omenjene mehanizme. Objekta namreč ni mogoče izpostaviti ali izluščiti drugače kot v nekem odnosu, ki prav zaradi te izpostavitve postane odnos vzajemnega popredmetenja. Psihoanaliza do da-

nes še ni izmerila globine, do katere sega vzajemnost in na kateri se običajne ločnice, ki naj bi to vzajemnost omejile ali ukrotile, podrejo. Na nek način bi bil to seveda tudi konec običajne psihoanalize, kolikor se zanaša na to, da bodo tehnike poslušanja, molka in prekinjenega pogleda same od sebe izpostavile neko pripisovanje, ki ne bo vzajemno. Če drži, da je psihoanaliza odkrila človeka kot subjekt želje in objekt užitka, potem je to lahko naredila samo zato, ker je bila njena tehnika podložena z odnosi vzajemnega pripisovanja želje in popredmetenja. Daleč od tega torej, da bi to popredmetenje vzela nase in nakazala njegove meje.

S tega vidika se kot skušnjave ne kažejo samo tehnike interpretiranja, ampak tudi vse scientistično obarvane teorije duše ali duševnosti, navsezadnje tudi vse filozofije, ki se niso izpostavile prepihu vzajemnosti. Misel tvega samo takrat, kadar se zaveda, da ne misli ničesar objektivnega, ampak samo sebe prek drugega. Misel tvega, če zdrži tveganje v dvoje, se pravi, če svojega sofističnega dvojnika ne poskuša pobiti s kakim predmetom, ki ga je pobrala izven prostora vzajemnosti. In znanost je prvi od teh predmetov. Že v Platonovem *Menonu* na primer je matematika prevzela vlogo orodja oziroma krepela, s katerim odženemo vsiljivce in iztepemo dušo iz sužnja. Toda pravo srečanje filozofije in sofistike oziroma dokse se zgodi šele tam, kjer filozofija vztraja v dvoumnosti in bližini, ki ji jo narekuje doksa in kjer ostaja spričo te bližine neverjetno sočutna, ranljiva in krhka. Tam se filozofija sprašuje: Kako daleč grem lahko s tabo, preden te pahnem med vsiljivce, preden te odpišem, ali ti kaj pripisem? Kako daleč lahko greva, ne da bi se ustrašila zase in se zbala prevare? Kako dolgo zdržim sama s seboj, če imam pred očmi to, da se nemara varam? In da me ti nehote izkoriščaš? Za tako misel, recimo ji kar filozofija vzajemnosti, ne bi bilo dovolj, če bi se oklenila etike, ki pravi, da z željo ni mogoče manipulirati, ker se želja izvije iz primeža intersubjektivnosti in ker je želja v svojem temelju zapisana nespremenljivemu, vedno istemu objektu. Prav nasprotno, njena etika trdi, da je treba v tej intersubjektivnosti vztrajati in da z željo ni mogoče manipulirati zato, ker je nezavedno vzajemno, ker v prostoru vzajemnosti nihče ne manipulira. Etika objekta se etiki vzajemnosti kaže kot misel, ki svojega popredmetenja ni mogla vzeti nase, ampak ga je pripisala neki zunanosti, na primer nagonu, užitku. Še preden se je zavedla radikalne vzajemnosti želje, že je to željo reducirala na objekt in v objektu prepoznala tudi poslednji cilj želje. Pogoje izluščenja želje je vzela za sama določila želje, pri tem pa prezrla, da želja lahko obstaja tudi ob drugačnih pogojih in da so ti pogoji še vedno intersubjektivni.

Radikalno mišljenje vzajemnosti misli željo onstran objektivizirajočih pogojev njenega izluščenja v psihoanalizi. Mogoče res drži, kakor uči Platon in za njim Lacan, da je ljubezen popredmetujoča, da človeku iztrga du-

šo in ga naredi za njen ovoj, za posodo, ki skriva objekt. Toda to je samo ljubezen, ki je nastala v pogojih vzajemnega popredmetenja, izsiljena ljubezen, pri čemer je seveda jasno, da ljubezni ni izsilila kaka tehnika niti sama situacija analize, ampak v prvi vrsti sokratska drža analitika. Preprosto rečeno, drža, ki ne dopušča drugačnega čustvenega stika, ampak računa na naklonjenost in ljubezen, se celo poteguje zanjo in tako celotni odnos postavlja v okvir take ljubezni. Filozofija vzajemnosti pa misli prav to vzajemnost kot najširši okvir intersubjektivnosti. Toda to ne pomeni, da povečuje vzajemnost, ali da ji podeljuje transcendentalnost, ampak da vztraja pri intersubjektivnosti tudi tam, kjer je skušnjava popredmetenja največja. Da ponižno vztraja pri vzajemnosti zato, da bi še boljše izpostavila dogodkovnost, ki obeleža vsako srečanje. Kaj to pomeni? Preprosto, da dopušča možnost, da ni sama, tudi kadar se počuti osamljeno. Da si ne lasti pravice, da bi sama odločala o tem, kdaj in kako je s kom skupaj, ampak se zaveda, da stik prihaja prek presenečenja, prek sprevrnitve, prek nekega vdora v svet narcizma. V tem pogledu se filozofija vzajemnosti izteče v mišljenje dogodka, stika, srečanja, osebe, poosebljenja, sočutja.

III. Znova odkrito sočutje

Namesto zgodovinskega časa dogodkovni, namesto prostora in razdalje bližina in stik, namesto popredmetenja poosebljenje, in namesto čudenja srečanje, presenečenje in sočutje. Morda pa je bilo že od vsega začetka sočutje vir filozofije. Sočutja namreč ni brez čudenja in presenečenja, kajti govorimo o sočutju, ki nima nič skupnega z običajnim narcističnim življenjem, se pravi s sočutjem, ki je po moji meri. Ta ne pozna presenečenj. Toda če drži, da se ljudje čudimo samo temu, kar vdre v naš običajni svet, kar ta svet zamaje in za hip postavi v oklepaj, potem lahko rečemo, da se v prvi vrsti čudimo temu, kar razpira naš svet vzajemnega pripisovanja. To pa je lahko samo sočutje, ki ni po moji meri niti ni po tvoji meri, ampak naju presega. Iz tega sledi, da običajno sočutje ni samo preprosto narcistično, kakor bi izhajalo samo iz mene, ampak je vzajemno narcistično. Z običajnim sočutjem drug drugega potrjujemo, vključujemo, pa tudi izključujemo, odpisemo. Meja tega sočutja ne morem prestopiti sam, niti ga ne moreva prestopiti skupaj. In to je ključno dopolnilo, ki ga mišljenje sočutja dodaja k filozofiji narcizma. Obstaja sočutje, ki je, kot pravimo, po moji meri, toda to sočutje ni nič manj po moji meri, kadar je vzajemno; nič manj ni omejeno in moje, kadar je tudi tvoje, kadar se vzajemno čutiva kot eno, in nič manj ni najino, kadar je samo tvoje ali samo moje, kadar drug drugega sploh ne

čutiva več. Vzajemnost, naj je prijazna ali sovražna, ostaja vzajemnost, ostaja najina nezavedna povezanost, ki ji sama nikdar ne moreva priti do konca.

Mar to pomeni, da sva za vselej zapisana svetu narcizma, čeprav bova ta narcizem raztegnila do skrajnih meja vzajemnosti, ko bova mrežo takih vezi razpredla po celem svetu? Vselej bodo te vezi, če gledamo vsako posebej, narcistično vzajemne. Toda če gledamo dve vezi skupaj, potem je očitno, da se stara vez lahko razpre novi vezi samo takrat, kadar tretji prihaja vanjo kot razrešitev vzajemnosti. Iz tega sledi, da se stara vez lahko odpre tretjemu samo tako, da oba sprejmeva tretjega, da oba, vsak na svoj način, vzpostaviva s tretjim novo vez. Prav v teh dveh vezeh, ki ju vzpostavljava vsak posebej, vsak zase, midva nisva več zapisana stari vzajemnosti; midva nisva več človeka starega sveta, ampak sprejemava tretjega kot dogodek, ki naju lahko odreši stare vezi, kolikor se bova v tem dogodku prepoznala vsak na svoj način. In to je novo, to je nezaslišano, da namreč tretji prihaja k vsakemu od naju na drugačen način in da ta prihod ni izključujoč, čeprav je popolnoma nevzajemen. Ne gre torej za preprosto razpustitev vzajemnosti ali prekinitev stare vezi, ampak za predrugačenje te vezi v luči dveh novih vezi, ki sva ju vzpostavila s tretjim. Ko se midva prepoznava v tretjem, se ne prepoznava za enaka, podobna ali vzajemna, kajti tako prepoznanje bi ostalo zapisano vzajemnosti, ampak se prepoznava za enkratni osebi, ki sta postali enkratni hkrati zase, za drugega in za tretjega.

Tretji oziroma prihod tretjega torej ni kak brezosebni dogodek, ampak skrivnost posebljenja, oseba *par excellence*, ki zmore ukiniti najino vzajemno popredmetenje. Tretji, ki nama prinaša možnost odrešitve, možnost, da sredi starega sveta izkrčiva prostor novemu, ta tretji je nosilec treh različnih, enkratnih in neizključujočih vezi: najprej dveh vezi, ki ju ima z vsakim od naju posebej, in ki so enkratne po definiciji, nato pa še tretje vezi, ki ni nič drugega kot najina stara vez vzajemnosti, sedaj razrešena svoje nezavedne moči in povzdignjena v enkratnost, saj družu dva, ki ju v očeh sveta ne družu ničesar več. V tem je neverjetna hkratnost dogodkovnega: ljudje svoj stari svet vedno zapuščamo v troje, čeprav kot tri ločene, enkratne osebe. In kakšna je ta enkratna, a neizključujoča vez, ki jo ima tretji z vsakim od naju, in ki naposled predrugači tudi najino staro vez? Rečeno je bilo, da ta vez poseblja, da me naredi posebnega, enkratnega, najprej za tretjega, nato še za mene samega in za drugega. Zakaj torej ne bi mogli tej osebnosti in intimni vezi reči sočutje in ljubezen? In zakaj ne bi mogli za filozofijo tega veka reči, da je postala nepomembna in sterilna zato, ker je izgubila sočutje?

Matjaž Potrč

Dinamična filozofija

Najpomembnejše dogajanje v filozofiji v zadnjem obdobju še nima ustaljenega imena. Zato ga bom enostavno poimenoval *dinamična filozofija*. To dogajanje še ni splošno znano, kar ni čudno, saj se njegov vzpone šele začneta. V Sloveniji imamo srečo, da smo se z omenjeno usmeritvijo začeli spoznavati sorazmerno zgodaj. To je pomembno, saj smo na ta način zopet prišli v ospredje filozofskega dogajanja na enem od njegovih odsekov, ki bodo zaznamovali prihodnost.

Terry Horgan in Slovenija

Osrednja oseba tega, kar sem poimenoval z izrazom *dinamična filozofija*, je Terry Horgan z Univerze v Memphisu. Prvič sem ga srečal na IUC v Dubrovniku, ko sem pred kakšnimi dvanajstimi leti organiziral simpozij na področju spoznavne teorije. Tedaj je predstavil svoj članek o predstavah brez pravil. Leto 1996 sem prebil pri njem v Memphisu. V Ljubljani sem leta 1997 organiziral mednarodni simpozij o knjigi *Konekcionizem in filozofija psihologije* (MIT 1996) (materiali s tega simpozija bodo kmalu izšli v reviji *Acta Analytica*, ki sem jo ustanovil, Roell Verlag), katere avtorja Horgan in Tienson sta se simpozija tudi sama udeležila. Prof. Horgan je sodeloval še na simpoziju o nejasnosti na Bledu, ki sem ga soorganiziral (izdala bova materiale s tega srečanja in okoli njega pri Oxford UP). Potem pa se je lani udeležil še blejskega simpozija o spoznavni teoriji. Leta 2000 se bo udeležil blejskega simpozija o filozofski analizi, poleg tega pa se bo istega leta (20. avgusta) pričel v Celju simpozij o njegovem delu, ki ga organizira prof. Gombocz iz Avstrije. Horgan je že dvakrat za daljše obdobje obiskal Slovenijo ter predaval ob različnih priložnostih in na različnih institucijah, največ v okviru filozofskega seminarja na Filozofski fakulteti v Ljubljani. Tudi prihodnje leto načrtuje podoben obisk. Podpisan je sporazum o sodelovanju med institucijama, na katerih sva zaposlena. Tienson, Horgan in jaz pripravljamo Spindelovo konferenco o začetkih analitične filozofije.

Horganov učitelj je redukcioniistični filozof Jaegwon Kim, ki tudi pride v Slovenijo na celjski Horganov simpozij. Področja Horganovega dela so

metafizika, filozofija duha, filozofija psihologije, filozofija jezika, metaetika. Horganovi sodelavci so John Tienson (filozofija kognitivnih znanosti, filozofija duha), David Henderson (spoznavna teorija), Mark Timmons (metaetika), Michael Tye (filozofija duha) in jaz (ontologija, filozofija psihologije). Horgan načrtuje objavo več svojih knjig.

Glavna značilnost filozofskega oddelka univerze v Memphisu je pluralizem, to je sobivanje različnih usmeritev. To je pomembno za dinamični stil filozofiranja. Horgan je postanalitični filozof (glede filozofske pojmovne analize glej podpoglavje proti koncu tega članka), kar pomeni, da v glavnem pristaja na metodologijo analitične filozofije (zgradba argumentov, temelji logike), vendar pa vpleta v svoje poglede tudi tako imenovane kontinentalne elemente, kot je denimo nietschejansko prevrednotenje vseh vrednot ali pa zopet husserlijanska regionalna ontologija. To mi je osebno precej pogodu zavoljo mojega doslejšnjega ukvarjanja s celo paleto različnih filozofskih usmeritev (glej končno podpoglavje tega članka o zgodovini moje filozofske poti). Tako je analitična filozofija začinjena z dobrodošlo mero zdrave ironije, ki jo na vsak način naredi bolj človeško. Smotrna analitična podlaga in sproščen pristop omogočata dihanje iz vseh pljuč.

Kognicija

Morda najbolj primeren uvod v dinamično filozofijo je področje naših spoznavnih zmožnosti, ali kot mu pravimo s tujko: kognicija.

Dinamični pristop tod izhaja od temeljnega vprašanja filozofije psihologije: kako modelirati duševnost? Da bi odgovorili na to vprašanje, moramo seveda upoštevati, kakšne narave duševnost v resnici je. Vsi se strinjajo, da je duševnost kompleksna in dinamična. Vendar pa se večina strokovnjakov prav zavoljo te kompleksnosti in sorazmerne nepreglednosti odloči za pristop k temu vprašanju po preglednih odsekih. Metodološka napaka je potem, da sam postopek zamenjajo za pristno naravo spoznavnega sistema. Tako je mišljeno, da je spoznava zmožnost najprej pregledna in ji je mogoče slediti z določenim postopkom, pa četudi se ta končno izkaže za precej zapletenega. Pomembno je torej, da pričnemo s preglednimi elementi, tem dodamo pravila, nato pa sledimo možnim kombinacijam. Eden izmed modelov v tej smeri sloni na tako imenovani hipotezi jezika misli (Fodor).

Konekcionistični modeli duha so pomenili izziv s pravili vodenemu preračunavanju nad predstavami. Namenjeni so zlasti modeliranju večšin, v razliki s hipotezo jezika misli, ki najprej velja višjemu spoznanju. Modeli duševnosti po vzoru konekcionizma praviloma zavrnejo strukturirane predstave.

Nobeden izmed obeh omenjenih modelov pa ne poda ustrezne realistične slike človeškega spoznanja.

Model *dinamične kognicije* se zgleduje pri konekcionizmu, vendar ugotavlja, da slednji ne predstavlja drugega kot zgolj igračkasto modeliranje. Človeška duševnost je namreč prav zares dinamična in nesledna. Neslednost pomeni, da načeloma ni mogoče zagotoviti postopka, ki bi sledil vsemu onemu, kar mora spoznavni sistem obdelati, da bi prišel do ustrezne informacije. Le pogledimo kompleksnost vidnega zaznavanja v položaju, v katerem se trenutno nahajamo. Spomnimo se zopet na košarkarje kot na izjemno kompleksne dinamične sisteme, ki morajo predelovati informacijo na večih ravneh, od pravil košarkaške igre, do različnih *ceteris paribus* vednosti o obnašanju soigralcev in nasprotnega moštva, pa do učinkovitega gibanja in premikanja po igrišču s ciljem doseči čimveč košev. Ni težko razumeti, da gre tod za zelo bogato in končno za nesledno dogajanje. Spomnimo se še na kompleksnost situacije našega obnašanja v nakupovalnem središču. Neverjetno je, da v tisti zmedi včasih celo uspemo kupiti kaj koristnega.

Kljub temu, da dinamična kognicija poudarja kompleksnost, pa ne zanika strukture (kar zlasti rade volje počnejo konekcionistično navdahnjeni pristopi k modeliranju duševnosti). Vendar struktura ni dana s slednjim postopkom že vnaprej, ampak je pridobljena na podlagi mnogovrstnih pritiskov celotne dinamične situacije. Struktura, ne-klasični jezik misli je posledica čezmernega dinamičnega in kompleksnega pritiska vseh dejavnikov, in tako ne izvira iz njihovega osiromašenja.

Morfološka vsebina

Pomembna sestavina modela dinamične kognicije je morfološka vsebina. Vsak spoznavni sistem je namreč mogoče opisati na treh ravneh (Marr): na višji spoznavni ravni (računalnik na svojem zaslonu izrecno prikazuje neko vsebino, človek ima določena intencionalna stanja), na srednji algoritmični ravni (računalnikovo rokovanje s simboli določajo algoritmična pravila, pojavljanje človekovih intencionalnih stanj pa prav tako omogoča mehanizem pravil), ter na ravni udejanjenja (celoten spoznavni proces je pri računalniku oprt na ožičenje ali na *hardware*, pri človeku pa končno na možgane ali na *wetware*).

Pregled dejanskega stanja pokaže, da je ravnokar navedena slika bistveno napačna. Če iz opazovanj splošnega pristopa dinamične kognicije v prejšnjem odseku izhaja, da človeško spoznanje ni sledno, in zato ne more biti algoritmično, dinamična kognicija predlaga *razširitev* perspektive. Prvič,

na višji spoznavni ali intencionalni ravni opisa spoznavnega sistema nimamo sledne funkcije za urejanje pojavljanja popolnih intencionalnih stanj ob določenem trenutku. Drugič in še bolj pomembno, srednja raven algoritmičnega opisa je potrebna temeljnih popravkov. Razširiti jo je treba s pomočjo matematičnega neslednega postopka. Ta se lahko zgleduje pri konekcionističnih večrazsežnostnih dogajanjih, navezanih na število nevronov v določeni mreži. Za takšen nesleden postopek je ustrezen ravno matematični opis.

Razširitev pogleda (algoritmi tvorijo zgolj podmnožico širšega matematičnega postopka) nas privede do dinamičnega ozadja, na katerem delujejo silnice, zavoljo katerih pride do določenih premikov v pojavljanju popolnih spoznavnih stanj na višji spoznavni ravni. To dinamično *ozadje* lahko poimenujemo *morfološka vsebina*, pri čemer je mišljena vsebina, ki deluje v ozadju izrecnih spoznavnih vsebin. Z drugo besedo, dinamično dogajanje na morfološki vsebini (morfološka zato, ker gre za obliko večrazsežnostne pokrajine) določa pojavljanje določenih intencionalnih stanj, ki pa se na sami pokrajini morfološke vsebine pojavljajo kot točke na večrazsežnostni stalno spreminjajoči se površini (ker je ta površina zares večrazsežnostna, je izraz površina tu uporabljen zgolj metaforično; ne moremo si namreč predstavljati več kot štirih dimenzij). Morfološka vsebina nam načeloma torej ni dostopna, določa pa tisto, kar se v naši duševnosti neposredno pojavlja. Spomnimo se na ozadno delovanje vsega tistega kar je subliminalno vtisnjeno v naš spomin, in kar določa, kako pridemo do nekih prav takih in takih naših sedanjih misli. Spomnimo se na moč nezavednega kot tistega, kar strukturira našo zavest.

Neredukcionizem in superveniencia

Dinamična filozofija na področju filozofije psihologije ohranja relativno samostojnost duševnega, ki ga ni mogoče zvesti na fizikalno podlago, s katero ga včasih enačimo. Zato je takšni filozofiji domač neredukcionizem, nasproten od redukcionizma, torej zvedbe duševnega na njegovo fizikalno podlago, kot ga na primer zagovarja Kim. Še manj se neredukcionist strinja z eliminativisti (Churchland), ki menijo, da bo napredovanje znanosti psihološko plast preprosto odpravilo.

Kakšna pa je neredukcionistova pozitivna zgodba? Ena od možnih opor je pojem superveniencie (priti nad), kakršnega je prvi uvedel Davidson. Temeljna zamisel je, da pride do vznika nekih lastnosti (denimo psiholoških na podlagi fizikalnih), ki jih ni mogoče reducirati. V razliki z emergenco (enostavni vznik, brez razlage) se zastopnik superveniencie sklicuje na konč-

no možnost razlage supervenience. Tod imamo paleta možnosti, od lokalne do globalne, pa čez tu-svetno supervenienco, in tisto, ki se razteza po vseh možnih svetovih. Sama supervenienca je standardno določena protidejstveno: če ima tale fizikalna podlaga (poslikano platno) lastnost lepote (ker prikazuje Mono Liso), potem bo morala v protidejstveni situaciji tudi vsaka druga tej identična fizikalna podlaga imeti lastnost lepote.

Neredukcionizem gotovo prispeva k dinamiki. Supervenienca skuša odgovoriti kako ohraniti ta vmesni krhki položaj, ko priznamo duševno, ga pa ne zvajamo in ga prav tako ne odpravimo.

Spoznavna teorija

Dinamična spoznavna teorija se opira na zamisel morfološke vsebine. Osrednji pojem vednosti v spoznavni teoriji običajno določimo kot upravičeno resnično prepričanje. Pri njegovi analizi je zlasti pomemben pojem upravičenja. Ta pa je običajno razumljen s pomočjo nekakšne prototeorije, ki predpostavlja tako slednost kot izrecnost postopkov upravičenja in njihovega materiala, spoznavnih stanj, kot so denimo prepričanja.

Dinamična spoznavna teorija se tu opre na zamisel morfološke vsebine, ki ponuja kompleksno ozadje, na katerem prihaja do upravičenja. Njena trditev je, da mora realistična zgodba o spoznanju in upravičenju nujno upoštevati dinamičnost morfološke pokrajine.

Ontologija - metafizika

Dinamična ontologija, kot jo bom tukaj na kratko poimenoval, ima sicer tudi naziv gmotni materializem. Gmota pomeni tu fizikalno materialno snov, brez kakršnihkoli delov, zato pa izjemno kompleksno in dinamično.

Kako je mogoč svet brez delov? Na to vprašanje dinamična ontologija odgovarja, da je docela možna zgodba, po kateri so naši običajni predmeti, pa tudi elektroni in drugi navidezni deli zgolj postavke, torej niso ničesar ontološko resničnega. Takšna zgodba je podprta tudi z interpretacijo fizike, ki pristaja na svet kot eno samo kompleksno polje, v katerem delujejo dinamične silnice.

Zamisel o svetu brez delov je nenavadna, vendar pa pridobi na prepričljivosti, če si pomagamo s prisposodbo igralnega smrklja, ki je dinamičen, vendar pa nima delov. Strdke v tem smrklju lahko sedaj poimenujemo kar njegove dele, kar pa jih seveda ontološko še ne stori za prave dele.

Ena utemeljitev gmotnega materializma je takale: predmeti (če jih je več) so bodisi jasno omejeni, ali pa so nejasni. Obe predpostavki vodita v protislovja. Zato lahko sprejmemo le obstoj ene same gmote.

Postavke ne obstajajo

Govorenje o predmetih je v filozofiji večkrat dvomljivo in dvoumno. Quine omenja predmet kot vse tisto, kar zajema določeno področje, vendar ni jasno, kako naj bi to bilo filozofsko utemeljeno. Ali naj predpostavimo, da v naši ontologiji obstajajo samostojna področja? Ali naj na drugi strani zopet predpostavimo dele kot vsebine teh področij? Oboje je dvomljivo.

Quine se giblje zgolj na področju območne ontologije. Zato lahko govori o predmetih kot postavkah. Vendar pa to še ne pomeni, da postavke ontološko tudi zares obstajajo. V svetu ni množstva in ni predmetov, ni delov.

Resnica kot posredna korespondenca

Močna cokla našemu dojetanju gmotnega materializma je vsakdanje dojetanje resnice. Običajno je resničnost razumljena kot *adequatio rei et intellectus*, torej korespondenčno. Če pa imamo eno samo gmoto, bo neposredna korespondenca veljala le v primeru, ko govorimo o njej. Ko govorimo o strdkih v gmoti (tako govorjenje ima seveda realno podlago, saj se strdki dogajajo v gmoti), pa je možna zgolj resničnost kot posredna korespondenca. To pomeni, da se z izrekanjem stavkov še ne obvezujemo resnični ontologiji. Posredna korespondenca obstaja v jeziku in misli, ne gre pa za dejansko resničnost.

Nejasnost

Dinamična filozofija meni, da nejasnosti v svetu ni. Kje pa obstaja nejasnost? V jeziku in misli. Kaj je nejasnost? če si ogledamo niz Sorites (človek z 10.000 lasmi ni plešast, človek z 9.999 lasmi tudi ni plešast, ... , človek z 1 lasom tudi ni plešast), naletimo na pojav brezmejnosti: ni mogoče določiti meje, kjer plešci prehajajo v kuštravce. Dinamična analiza nejasnosti prepozna dve ravni analize: individualistično (prehajanje od enega lasu k drugemu) in kolektivistično (ogledamo si cel niz kolektivno in rečemo: »Hej, tule so plešci – in tukaj razločno vidim, da so kuštravci«). Problem nejasno-

sti prepozna kot nemožnost združitve individualistične ter kolektivistične ravni. Dinamična analiza sama predlaga *prevrednotenje vseh vrednot*, namreč resničnostnih vrednosti izrekanja o posamičnih situacijah na Soritesovem odseku. Prevrednotenje je dinamično glede tega, da kolektivistični niz obvladuje individualističnega, ne da bi si ga mogel podvreči ali zanikati njegovo logično neoporečnost (modus ponens).

Metaetika in irealizem

Etika govori o normah. Metaetika govori o tem, kako zagotoviti etiko. Dinamični pristop kritizira reificiranje ali postvarjevanje norm, in trdi, da niso nič realnega, podobno kot tudi univerze ne obstajajo kot dodatne realne bitnosti poleg študentov in stavb. Norme so zadeve dinamičnega prilagajanja, podobno kot je dinamičen postopek točkovanja v zapleteni športni igri. Tukaj sodeluje ogromno dejavnikov, ki dinamično določajo izhod in njegovo vrednost.

Irealizem pomeni, da moramo privoliti v nerealnost določenih dejstev, ki jih predpostavljamo kot realno obstoječe bitnosti zgolj zaradi navad v jeziku. Kje je knjiga – poleg primerkov knjig?

Projekt o morfološki zavesti

Zanimiv projekt dinamične filozofije navezuje na trenutno dosti razpravljano problematiko zavesti. Zlati gre tu za vlogo zavesti pri intencionalnosti. Glavna trditev je, da intencionalna usmerjenost ne more potekati brez zavestnega občutka kako-je-bit (npr.: -usmerjen na zajca). Zamisel je, da je bistveno različno, kako-je-bit usmerjen na zajca, od tega, kako-je-bit usmerjen na neodcepljen del zajca. Nadaljnje razmišljanje poveže zavest z morfološkim ozadjem.

Toliko na kratko (Vestnik ne honorira) o dinamični filozofiji. Vabim vas, da si ogledate moje članke s tem v zvezi, ki sem jim napisal v zadnjem obdobju, ter da sledite nadaljnjemu razvoju filozofije.

Filozofska analiza in njeno prevrednotenje

Dinamična filozofija se v najširšem smislu uvršča v analitično filozofijo. Je pa v njenem okvirju analiza postanalitično prevrednotena. Zato kot

nekakšen dodatek ne bo odveč, če se kratko ozrem na analitično filozofijo ter na razloge za njeno prevrednotenje.

Analitična filozofija je pričela, kot sledi že iz njenega imena, z analizo, in sicer z analizo pojmov. Njeno prepričanje je bilo, da pojmi, kot jih uporabljamo, pogosto niso jasni, in so dvoumni. To dvoumnost, ki nam povzroča težave ne le v teoriji ampak tudi v praktičnem življenju, pa je mogoče odpraviti z analizo. Morda najbolj znan predstavnik analitične šole s takšnim nazorom je angleški filozof Bertrand Russell, ki je podal naslednji primer. Stavek »Sedanji francoski kralj je plešast« je dvoumen, analiza pa nam pokaže izvor dvoumnosti: predpostavko o obstoju sedanjega francoskega kralja. Filozofov posel je, da razloči vse takšne in podobne dvoumnosti in jih odpravi s pomočjo analize. Običajno analitično filozofijo razumejo ravno na podlagi takšne vrste analize, ki bi morala podati nujne in zadostne pogoje pojmov. Vendar pa so se pojavili različni dvomi v pravilnost omenjene vrste analize. Prvič, psihologi so odkrili, da skoraj nobenega pojma ni mogoče analizirati s pomočjo nujnih in zadostnih pogojev. Nujni pogoj za določitev pojma ptiča je, da leti. Vendar ta njegova lastnost še ni zadostni pogoj, saj letijo tudi letala, pa ta niso ptiči. Torej je potrebno dodati še nekatere dodatne pogoje, kot na primer tega, da ptič gnezdi. Empirična spoznanja filozofov so bila takšnale. Lastnosti, za katere menimo, da so nujne, to pogosto niso. Tako imamo ptiče, ki ne letijo (kokoši, pingvini). Prav tako pa ni mogoče podati zbira zadostnih pogojev za določitev pojmov. Izkaže se, da so praktično vsi pojmi takšni, da imajo mehke, ne pa strogo določenih meja. Tukaj je možen ugovor, češ da pojmi sami niso psihološki: psihologi povedo zgolj nekatere zadeve v zvezi z našim psihološkim dostopom do pojmov, nič pa ne povedo o naravi pojmov samih. Vendar pa ta ugovor predpostavlja, da obstajajo pojmi docela brez povezave z našimi duševnimi zmožnostmi, kar je dvomljivo. Poleg teh psiholoških pomislekov so se pojavili še drugi, bolj neposredno filozofski. Strawson je v petdesetih letih podvomil, ali je Russellova analiza pojmov res ustrezna. Slednja namreč obelodani vse predpostavke pojmov kot nekaj izrecnega. V omenjenem primeru sedanjega francoskega kralja pa vprašljiva predpostavka ni bila izrecna, ampak je bila zgolj namignjena. Tako – z delovanjem na podlagi neizrecnega – pa nasploh deluje naš jezik, brez česar komunikacija ne bi bila mogoča. Torej pojmovna analiza ne ustreza naravi običajne govorice. Podan pa je bil tudi paradoks, ki s pojmovnimi sredstvi dokaže nemožnost pojmovne analize. Paradoks analize trdi preprosto naslednje: bodisi, da je analiza pravilna, ali pa to zopet ni. Vkolikor je pravilna, je trivialna, saj nam ne pove nič novega, ne doda nikakršne informacije. Vkolikor pa je napačna, pa to tudi ne more biti v redu.

Dosti razlogov torej obstaja za to, da pojmovna analiza ne more biti us-

trezno sredstvo. Zato je prišlo do predloga, da je potrebno najti sestavine, ki skladno dopolnjujejo analizo. Kandidat, na katerega morda najprej pomislimo, je znanost. Ko analiziramo pojme, moramo poleg analitične spretnosti upoštevati še materiale, ki nam jih nudi znanost. Če denimo analiziramo vednost, moramo v proces razlage upravičenja vključiti tisto, kar nam psihologija in celo družboslovne znanosti povedo o naravi upravičenja. Na področju spoznavne teorije je oporo na znanost, naturalizacijo, zagovarjal Quine. Podobna naturalizacija pa velja tudi za druga filozofska področja.

Naturalistična filozofija v temelju ostaja pri pojmovni analizi, poleg tega pa se naslanja še na znanost. Ob tem je zanimiva moja ugotovitev: filozof ne more kot filozof neposredno prispevati k znanosti. Če je fizik, ima lahko rezultate tudi v fiziki, ampak ne kot filozof, temveč kot fizik. Dobro pa je, da se filozof spozna tudi s temelji znanosti na tistem področju, s katerim se ukvarja (filozofija psihologije, filozofija fizike, etika /teorija odločanja/ ponujajo le nekaj primerov).

V zadnjem času se je kot izziv naturalizaciji in kot nova vzpodbuda filozofski analizi pojavila usmeritev k *a priori* vednosti (BonJour). S tem v zvezi se pojavljajo analize tudi na takšnih področjih, kot je filozofija psihologije in zavesti (Chalmers).

Kakor koli, filozofska analiza je v okviru postanalitične dinamične filozofije prevrednotena. Vendar pa nasprotovanje pojmovni analizi še ne pomeni, da v filozofiji ni potrebna nikakršna metodologija. Opiranje na strukturo argumentov ter na elemente logike je še vedno potrebno. Pomembno pa je, da vse to dinamično uporabimo s kancem dekonstrukcijske postanalitične ironije.

Zgodovina mojih filozofskih nazorov in dinamična filozofija

O filozofiji nisem želel govoriti kot o nečem docela zasebnem, kar naj bi veljalo le za mene. Vendar pa menim, da je vselej če ne že pomembna pa vsaj zanimiva tudi docela osebna izkušnja. Filozofijo sem skušal podati iz svojega in še posebej svojega današnjega zornega kota. Vendar pa ima vsako stališče svojo zgodovino. Presenečen sem, v kolikšni meri je mogoče različne elemente iz mojega osebnega filozofskega popotovanja vgraditi v dinamično filozofijo.

Filozofija, kot pač obstaja, je danes zbirka najbolj nenavadnih stališč, kar nam nekaj pove o njeni naravi. Filozofija ni znanost. Tako imamo analitično filozofijo, fenomenologijo, strukturalizem, marksizem, in še kaj bi se našlo. Vsak izmed teh naslovov obsega celo paleto različnih stališč in šol. Na

drugi strani pa menda vsakdo izmed tistih, ki ga od zunaj uvrščajo v ravnokar navedene rubrike, na tako poimenovanje sploh ne bi hotel pristati. V Sloveniji imamo vsega povedanega na pretek, in moram reči, da je stroka v času, odkar se z njo ukvarjam, na vseh področjih zelo napredovala.

Najprej moram ponoviti, da sem sam večkrat spremenil svoja filozofska prepričanja, vendar pa tudi zatrditi, da sem vsakič, ko sem katerega prevzel, le-tega skušal zares zagovarjati.

Zato sem danes zagovarjal *prevrednoteno postanalitično filozofijo* oziroma krajše *dinamično filozofijo*. Ta filozofska smer je splošna v tem smislu, da zaobsega ontologijo oziroma metafiziko, etiko, metodologijo, spoznavno teorijo, in še bi se kaj našlo. Skušal sem zelo na kratko navesti njene glavne teze, kot jih sam razumem. Sedaj pa bom zadevo ilustriral še tako, da bom v podajanje vpletel svojo zgodovinsko izkušnjo. Žal bo ta morala izpustiti ogromno število podrobnosti, pa še tako bo morda preveč obsežna.

Ena od prvih filozofskih knjig, ki sem jo prebral (v izvirniku), je bil Nietzschejev *Zarathustra*. V dinamični filozofiji sedaj sprejemam njegovo zamisel *vesele znanosti* in še posebej prevrednotenje vseh vrednot, specifično na področju problematike nejasnosti. Nasploh menim, da je Nietzsche eden od bistvenih vzgibov dinamične filozofije.

Ko sem se vpisal na oddelek v Ljubljani kot študent, je bil marksizem politična obveza in uradna cenzura. Je pa takrat bila v zraku tudi študentska revolucija, kar je storilo privlačno zlasti frankfurtsko šolo. Dinamična filozofija iz te usmeritve lahko uporabi zlasti zamisel dejanja, seveda ob tem, da jo ustrezno prevrednoti.

Kot reakcijo na prejšnje sem (tudi pod vplivom Pirjevca, Hribarja, Žižka in Urbančiča) začel brati vse, kar je bilo tedaj na tržišču dostopno od Heideggerjevih del. Od tega velja prevzeti sozvočje s pesniškim jezikom ter morda tudi zamisel o vrženost tu-bitu v svet, seveda z ustreznimi izboljšavami.

Vprašanje je postalo: ali je zgodovinsko filozofsko napredovanje možno tudi še po Heideggru? Odgovor je tedaj, kot se je zdelo, podal Derrida, ki sem ga uspel obiskati (skupaj z Žižkom), poleg tega pa sem precej časa poslušal njegova predavanja. Dinamična filozofija lahko od Derridaja prevzame marsikakšno metaforo, med drugim tisto o razloki (*differance*: razlika je le v zapisu, ne v izgovoru). Tudi dekonstrukcija teksta je zanimiva, seveda *cum grano salis*.

Ko sem prejel štipendijo v Parizu (pri tem mi je med drugim pomagal Evgen Bavčar), sem se najprej vpisal pri Kristevi, katere vso literaturo sem seveda prebral. Kot dinamični filozof sedaj lahko uporabim njen pojem sledi ali *chore*, ženske pisave ter razlikovanje med fenotekstom in genotekstom.

Kristeva me je lepo sprejela, in mi svetovala, naj se najprej ogledam v

velikem mestu Parizu. To sem storil in sem prišel na Vincennes. Takrat je bil na tej alternativni univerzi ravnokar ustanovljen Oddelek za psihoanalizo Champ freudien. Tako sem tam ostal vse dni, poslušal, si zapisoval in študiral. Vpisal sem se na oddelek. Tedaj je v Sloveniji Žižek še okleval med alternativami: ali Kristeva, ali Derrida, ali Althusser. Ko pa je slišal, da sem jaz docela preklopil na Lacana, je tudi sam začel razmišljati v to smer, češ: »Potrč sedaj pravi, da je Lacan najpomembnejši.« Moram reči, da sem v naslednjih letih bil ves čas po malem v Parizu in sem gotovo Slovenec, ki je poslušal največ Lacanovih predavanj. Dinamična filozofija mora od psihoanalize prevzeti logiko označevalca, zamisel o ozadni vednosti, sozvočje z literaturo in še marsikaj.

Po nekaj letih sem sprevidel, da kot filozof moram najti svoje mesto v stroki. Zato sem v Parizu na tretji stopnji Champ freudien vpisal kontroverzo o določnih opisih. Pri študiju je formalno sodeloval Lacan, prve napotke o literaturi pa mi je dal J.-A. Miller. To delo sem pod mentorstvom profesorja Jermána dokončal v Ljubljani ter ga zagovarjal kot doktorat. Dinamična filozofija se še vedno lahko in se mora vzgledovati po Russellovi analizi. (Vendar glej zgornje pripombe o tem.) Bolj kot Russell pa me je tedaj pritegnil Strawson s svojo zamisljivo o razliki med rečenim in izrečenim. To isto razliko sedaj dinamična filozofija v širšem smislu uporablja pri ovrednotenju filozofske analize (glej Jacksonovo knjigo *Od metafizike do etike*).

Prvo delovno mesto na univerzi sem dobil v Zadru, kamor me je povabil Miščevič. Tedaj je Heda Festini povabila tja tudi Georges Reya, ki nas je vpeljal v jezik misli svojega prijatelja in vzornika Fodorja. Jezik misli mora sprejeti tudi dinamična filozofija, vendar na neklasični podlagi.

Menda sem bil eden od prvih v Sloveniji, ki so leta 1986 kupili takozvano biblijo konekcionizma. Filozofski vzgib pa je dala tedaj Patricia Churchland s svojo Nevrofilozofijo. Začetnik identitetne teorije in moj dolgoletni prijatelj U. T. Place je v dobro konekcionizma nastopil z behaviorističnih stališč. Dinamična filozofija bo vsekakor nastopila proti redukcionizmu, vendar bo odkrila konekcionizem kot enega od svojih koristnih vzgibov.

Ko sem začel predavati v Ljubljani, sem se dosti opiral na materiale iz bielefeldskih predavanj Freda Dretskeja o intencionalni informacijski teoriji. Bral pa sem tudi Fodorjevo teorijo modularnosti, Chomskega in še marsikaj drugega. Vse to lahko dinamični filozof ob primerni kritični distanci tudi uporabi.

Moj prijatelj Wolfgang Gombocz iz Graza je poskrbel za to, da je v Slovenijo prišel marsikateri gost, med drugim v okviru Slovensko-Avstrijske filozofske zveze, ki sva jo ustanovila. Tako sem se imel priliko družiti s Chisholmom, Seppom Sajamo. V Sloveniji pa sva organizirala tudi dva

mednarodna kongresa, katerih prvi je bil posvečen Davidsonu, z njegovo udeležbo. Wolfgang me je opozoril na pomen slovenskega filozofa Franceta Vebra. Dinamični filozof bo moral upoštevati Davidsonovo zamisel supervenience v okviru njegovega anomalnega monizma.

Leta 1991 sem se udeležil pomembnega kongresa o konekcionizmu, in se dogovarjal za sodelovanje z Dreyfusom. Vojna za Sloveńijo pa je bila zame usodna, saj sem se odločil globlje posvetiti pri nas docela zapostavljeni lastni tradiciji. Tako sem preučeval Franceta Vebra, in da bi ga razumel, sem navezal stike z inštitutom Franza Brentana v Wuerzburgu. Njegov predstojnik Baumgartner mi je potrdil bližino Vebra in Brentana. Najino sodelovanje se je okrepilo ob evropskem projektu TEMPUS Fenomenologija in kognitivna znanost, ki sem ga uspešno vodil. Menim, da meinongovska in druga vprašanja dajo pomembno razsežnost dinamičnemu pristopu, če ne drugače, tudi ob kritičnem poudarku. Tako naj omenim Brentanovo mereologijo ter mojo povezavo reizma in umeščene spoznavnosti v umetni inteligenci. Preučeval sem tudi Husserlov dinamični pristop k zaznavanju. V tej usmeritvi filozofije sem pridobil mnoge prijatelje, med drugim naj omenim Richarda Sylvana-Routleya in Dale Jacquetta. Meinongova teorija predmetov je gotovo izziv. Sam sem se posvečal graditvi od spodaj navzgor, začeniši z občutki.

To se je spremenilo ob mojem obisku Memphisa. Tam sem se med drugim naučil, da mora dinamična filozofija v svojem podvzemu uporabljati elemente vseh močnih pristopov, kolikor jih lahko vključi v svojo pot. Zato sem tudi podal ta zgodovinski pregled svojega razvoja.

Povzetek in teza: Prava smer v filozofiji je danes dinamično postanalitično prevrednotenje.

Kurt Flasch,

*Nikolaus von Kues, Geschichte einer Entwicklung.
Vorlesungen zur Einführung in seine Philosophie*
Vittorio Klostermann, Frankfurt/M. 1998, 679 str.

Začnimo – tako kot se spodobi za vsak pravi začetek – na koncu. V zadnjem delu Nikolaja Kuzanskega *De apice theoriae*, kar bi lahko prevedli kot *Vrh(unec) teorije* ali *Najvišja stopnja uvida*, ki ga je napisal na veliko noč leta 1464, torej štiri mesece pred svojo smrtjo, mu Peter, Kuzančev sogovornik v dialogu, pravi, da je najbrž odkril nekaj velikega (*quasi magni aliquid invenisses*), in ga sprašuje, kaj natančno je tisto novo, kar je odkril (*quid id novi est*). »Že sama ta samoinscenacija,« pravi Kurt Flasch, »opravičuje moj poskus, napisati zgodovino razvoja Kuzančevega mišljenja.« Rezultat tega poskusa je njegova doslej najobsežnejša knjiga *Nikolaj Kuzanski, zgodba nekega razvoja*, v kateri na 679 straneh rekonstruira razvoj Kuzančeve filozofije, kot se je artikuliral v razponu od njegovih prvih *Sermones* iz leta 1430 (prvi *Sermo* je mogoče nastal že leta 1428) do zadnjega, prej omenjenega dialoga *De apice theoriae* iz leta 1464.

Pri členitvi miselnega razvoja Nikolaja Kuzanskega se Flasch prvenstveno opira na Kuzančevo samorazumevanje lastne filozofske poti, saj naj bi se ta »poudarjeno zavedal svojega nenehnega napredovanja«, pri čemer »napredka« ni razumel v »tistem splošnem pomenu, da je mogoče vse vedno napisati še bolje«, temveč »kot konkretno izboljšavo svoje vsakokratne filozofske pozicije«. To Kuzančevo samorazumevanje pa Flasch utemelji oziroma verificira s sicer selektivno, a reprezentativno analizo vseh bistvenih Kuzančevih filozofskih besedil. V prvem obdobju je Kuzanski, po svojem

lastnem razumevanju iz *De apice theoriae*, pri iskanju bistva, kajstva stvari, »že pred mnogimi leti« prišel do ugotovitve, da ga je treba iskati »nad vsako spoznavno zmožnostjo« (*ultra omnem potentiam cognoscitivam*) in »pred vsako raznolikostjo in nasprotjem« (*ante omnem varietatem et oppositionem*). Česar v tem obdobju ni opazil, je dejstvo, da je »kajstvo«, to je bistvo, bistvo vsega bivajočega. V prvem obdobju, ki ga sedaj kritizira, je mislil, da je »bistvo stvari skrito, [in] zelo daleč. Takrat naj bi spregledal, da je [bistvo] v stvarih, in je torej blizu.« Šele kasneje je Kuzanski, tako kot sedaj razume sam sebe, spregledal in uvidel, da se to vedno in od vseh iskano bistvo vsega bivajočega kaže, da je po svojem lastnem bistvu nekaj, kar se kaže, da njegova samoznanost (*Sich-Zeigen*) ni zgolj privid, ampak je nujno subsistenca vsega obstoječega. Prej sem verjel, pravi Kuzanski v *De apice theoriae*, da je resnico bolje iskati v temi, toda resnica ima veliko moč in v njej zelo sveti »posse ipsum«; resnica kriči na ulicah; z veliko gotovostjo se kaže, da jo je mogoče najti vsepovsod: »Veritas quanto clarior tanto facilius. Putabam ego aliquando ipsam in obscuro melius reperiri. Magnae potentiae veritas est, in qua posse ipsum valde lucet. Clamitat enim in plateis, sicut in libello De idiota legisti. Valde certe se undique reptu ostendit.«

S tem ko Kuzanski omeni spis *Idiota de mente*, ki ga je napisal leta 1450, tudi nekako zameji konec svojega prvega obdobja, prvo stopnjo, ko je resnico iskal

v temi (po Flaschu gre pri tem za filozofijo iz *De docta ignorantia*). Drugo stopnjo, drugo obdobje, ko se resnica kaže in kriči na trgih, je mogoče na podlagi omembe knjige *De mente* postaviti v 50. leta. Kuzanski pa v *De apice theoriae* tema dvema obdobjema ali stopnjama doda še tretjo, ki jo zaznamuje filozofija čistega *posse* in jo zamejuje spis *De possess* (ravno glede tega ima sedaj, v *De apice theoriae*, povedati nekaj bistveno novega). Na podlagi tega Kuzančevega samorazumevanja razdeli K. Flasch razvoj njegovega mišljenja na pet stopenj:

1. neuravnotežena razmišljenost prvih *Sermones* (1430D32);

2. prva sistematizacija leta 1440 v *De docta ignorantia*. Za to je značilno prvenstvo teme in težavnosti. Obstaja prevlada transcendence, ki pa je razumljena na specifično Kuzančev način kot razpostavljena pred vsako nasprotnostjo, toda tu še vedno kot nekaj, kar je »pred«, kar »predhodi« vsakemu človeškemu načinu spoznavanja;

3. nova filozofska orientacija v *De coniecturis*. Natančnejša razmejitev med razumom (*ratio*) in umom (*intellectus*);

4. božja enost je bistveno neka samo-kaznost (*ein Sich-Zeigen*), zato se njegovo mišljenje usmeri k vidnemu svetu. Kuzanski se zanima za umetnost, tehniko in vsakdanje življenje, medicino in za raziskovanje narave. V filozofiji iz leta 1450, katere protagonist je laik (*idiota*), gre za to, da Kuzanski, drugače kot univerzitetna filozofija, napravi stvari vidne;

5. radikalno zmanjšanje predpostavk v filozofiji čistega *posse* v zadnji stopnji zadnje poenostavitve iz leta 1464.

To členitev razume Flasch najprej seveda zgolj kot delovno hipotezo, ki pa jo v knjigi kasneje potrdi z analizo besedil, mogoče malce niansira in s tem mo-

dificira, a obenem tudi poglobi. Tako začne analizo z prvim besedilom, ki ga je Kuzanski pripravil za objavo, to je s *Sermo 1* (nastal leta 1430 ali celo za božič leta 1428) in ne s knjigo *De docta ignorantia* (1440), ki se običajno jemlje kot temelj vseh nadaljnjih eksplikacij. Vendar pa opozarja, da je Kuzanski že leta 1425 napisal neko besedilo o astrološko razumljeni zgodovini sveta, tako da je tudi *Sermo 1* že produkt nekega prejšnjega mišljenja. Isto velja seveda tudi za vse ostale »ločnice«: kakor izvira »začetek« iz mnogih virov, tako so tudi ostale ločnice, ki smo jih navedli zgoraj, »gibljiv konglomerat različnih elementov«.

Mogoče je v Flaschevi knjigi še bolj kot ta členitev filozofskega razvoja Nikolaja Kuzanskega na različna obdobja, na različne stopnje, zanimiva in osvežujoča njegova metoda, ali rečeno drugače, njegovo pojmovanje tega, kaj vse mora upoštevati zgodovinar filozofije, ko piše o neki pretekli filozofiji. Omenjeno členitev Flasch namreč zariše znotraj kompleksa vprašanj, ki si jih zastavi ob iminentni analizi filozofskih besedil. Zanimajo ga viri, ki so vplivali na Kuzanskega (ti so zelo različni in v različnih obdobjih jih Kuzanski tudi različno vrednoti in na različne načine inkorporira v gibanje lastne misli), a vendar ne v tolikšni meri, da bi pozabil na svoj primarni interes, to je notranjo gibljivost Kuzančeve misli. Pri tem ga zanima, kateri motivi so vspodbudili premene v njegovi filozofiji, kateri so bili tisti poglobitveni filozofski in nefilozofski izzivi, na katere je filozofsko odgovarjal Kuzanski in katere nove vspodbude so zahtevale nove formulacije. Tako ne zanemarija dejstva, da novi dosežki in novo odkrita besedila (novi prevodi, na novo dostopni rokopisi itd.) vodijo k novim vprašanjem in tudi novim literarnim oblikam; da je v filozofiji *movens* »razvoja« iskanje konsek-

venc in stalna revizija lastnih predpostavk, kar pa ne pomeni izgrajevanja neke enostavne, vnaprej determinirane oblike, ki se »živeč razvija«. Ob analizi filozofskega besedila upošteva faktične okoliščine in kontingentne dosežke, ki spreminjajo tok Kuzančevega mišljenja. Teoretične in praktične odločitve, ki bi drugače lahko izpadle iz obravnave, se tako izkažejo kot sokonstitutivni elementi izgradnje filozofije. V tej perspektivi predstavitev filozofije Nikolaja Kuzanskega z imanentno analizo virov za Flascha tudi ne pomeni predstavitev nekega sistema, ampak predstavitev "mišljenja v razvoju", in sicer poti mišljenja, ki je razvilo številne nove nastavke in zašlo v mnoge slepe ulice. Kot pravi sam, izbira filozofija svoje teme glede na potrebe časa in ocenjuje svoje dosežke glede na kontingentne kriterije neke dobe. Na neki način »reflektira v mišljenju zgodovinske okoliščine« in jo sodoločajo kontingentna dejstva, na primer dostopnost ali nedostopnost določenih besedil, predpostavke, ki jih sprejema, terminologija, ki jo ima na razpolago, in interesi njenih sprejemnikov. V enem stavku je mogoče Flaschevo vodilo izraziti takole: napraviti viden tako strogo filozofski *ductus* originalnega mišljenja kot tudi igro naključij, ki se odvija v zgodovinskem prostoru in času, to je predstaviti mišljenje, kot se je lahko razvilo med letoma 1430 in 1464.

Ta način obravnave, ki pri analizi razvoja nekega filozofskega mišljenja upošteva tudi povsem kontingentne elemente, imenuje Flasch »genetična analiza«. Kaj natančno je genetična analiza (*eine genetische Analyse*), je seveda lahko jasno šele iz »prakse predstavitev filozofije Kuzanskega v celotni knjigi«, ne pa iz splošnih »metodoloških razprav«. Ker pa Flasch, »za tiste recenzente [ali potencialne bralce], katerim poklic ali zaničevanje ne dovoljuje, da bi predelali

knjigo kot celoto«, vseeno vnaprej oriše štiri negativne kriterije »genetične analize«, to je štiri določitve tega, kaj »genetična analiza« ni, jih tu, kot »provokacijsko« za branje celotne knjige, na kratko obnavljam.

1. Genetična analiza ni *izpeljava* teoremov iz od kdovekod znanih zgodovinskih okoliščin ali »virov«; prekinja pa z nezgodovinsko fantazijo, da naj bi neka pomembna filozofija padla, izgotovljena enkrat za vselej, iz nebes brezčasnosti;

2. ne *reducira* teorij na biografske okoliščine; seveda pa prekinja z zaničevanjem biografije, značilnim za tiste zgodovinarje, ki so osredotočeni na zgodovino problemov (*»Problemhistoriker«*);

3. sploh ne predpostavlja, da se je med letoma 1430 in 1464, to je v obdobju razvoja mišljenja, ki ga knjiga analizira, pri Kuzanskem *use* spremenilo. Ve, da ni mogoče, da bi se vse spremenilo, in to tudi dejansko pokaže. Zanimajo jo tako stalnice kot novosti; seveda pa prekinja z enostranskim favoriziranjem sicer neizpodbitnih momentov kontinuitete, kar počne t. i. »zgodovina problemov« (*»Problemgescichte«*);

4. ne jemlje *ene* razvojne stopnje, četudi bi ta bila zadnja, kot notranje norme »razvoja«. »Razvoja« ne interpretira kot *teleološko vodene*ga procesa. Prekinja z insinuacijo, da je filozofsko mišljenje mirna izgradnja neke enkrat za vselej pridobljene posesti ali nekje drugje kodificirane resnice.

Da izjemnih kvalitet te knjige ne bi zreduciral samo na njen »metodološki« aspekt, naj na koncu omenim še droben detajl, ki pa izjemno veliko pove o »drznosti« oziroma dometu Flascheve teze o razvoju oziroma transformacijah filozofskega mišljenja Nikolaja Kuzanskega. Da je to za določene interprete (oziroma

kar za določene filozofske »šole«) skoraj »blasfemična« trditev, je očitno iz drobnega detajla, ki ga omenja tudi K. Flasch sam. Avstrijski uredniki študijske izdaje *Filozofsko-teoloških spisov* Nikolaja Kuzanskega (nam je bila dostopna izdaja Nikolaus von Kues, *Philosophisch-theologische Schriften*, ur. in napisal uvod L. Gabriel, prev. in komentar D. und W. Dupré, študijska in jubilejna izdaja, lat.–nem., zv. I–III, drugi ponatis leta 1964 izšle prve naklade, Herder, Dunaj 1989) so namreč

v nasprotju z rokopisom v besedilu *De apice theoriae* v stavku, kjer Kuzanski pojasnjuje, kaj je dojel »že pred mnogimi leti«, v nadaljevanju izpustili *non*, ker so bili prepričani, da Kuzanski ni spreminjal svojega mišljenja, z utemeljitvijo, da je Kuzanski od začetka naprej vedno govoril isto: »Das *non* ist an dieser Stelle sinnlos, da das Nachfolgende von Cusanus von Anfang an immer gesagt ist.« Če se želite prepričati o nasprotnem, vzemite v roke knjigo K. Flascha.

Matjaž Vesel

Keith Ansell Pearson,
Germinal Life. The difference and repetition of Deleuze,
 Routledge, London & New York 1999, 270 str.

Rekli bi lahko, da je knjiga, katere avtor spada v generacijo mlajših britanskih filozofov (r. 1960), nadaljevanje in poglobitev dela *Virroid Life: Perspectives on Nietzsche and the Transhuman Condition* (Routledge, 1997) ter zbornika o Deleuzu, ki ga je Ansell Pearson uredil, in ki je izšel istega leta pri isti založbi (*Deleuze and Philosophy. The Difference Engineer*). Čeprav je Ansell Pearsona že v prejšnjih delih zanimalo vprašanje, kako je mogoče razumeti osnovno Deleuzovo preokupacijo – misliti onstran *conditio humana* – se tokrat temeljno in kritično vprašanje glasi: ali mišljenje onstran »human condition« pomeni razširitev in poglobitev slednjega, ali pomeni spremembo, namreč »spremembo koncepta«, ki je tako radikalna, da pomeni konec in razkroj »human condition«? Avtorja pri obravnavi tega vprašanja vodi več ciljev. Po eni strani poskuša pokazati, da Deleuzova filozofija kot taka predstavlja upor, upor smrti, hlapčevstvu, nečastnosti, sramoti, sramu, »resistance to the present« (Ansell Pearson, 201), ta upor pa se sklicuje in opira na ljudstvo, ki bo šele prišlo, ljudstvo, ki ga je šele treba ustvariti. »Moderno dejstvo je«, pravi nekje Deleuze, »da ne verjamemo več v ta svet. Ne verjamemo več v dogodke, ki se nam zgodijo, v ljubezen, smrt, kot da bi nas zadevali le polovično. Nismo mi tisti, ki delamo film, svet je tisti, ki nastopa kot nekakšen slab film.« Če je torej upor filozofije trdno povezan z »verjetjem v prihodnost« oziroma z »verjetjem v svet«, to verjetje vsekakor ne ostaja verjetje v ne-

kaj transcendentnega, hkrati pa do sveta, ki smo mu priča, nima ne nihilistične ne cinične distance. »Deleuzova privrženost vitalističnemu empirizmu«, pravi tako Ansell Pearson, »ki poudarja virtualno dimenzijo vsake kreativne evolucije ali postajanja, pomeni, da nalog mišljenja nikoli ne moremo zvesti na razumevanje antinomij sedanjega. Naloge mišljenja so mnogo bolj tvegane in eksperimentalne, medtem ko so zahteve in nuje etike toliko večje« (Ansell Pearson, 208). Pojem etike namreč »ni postranski element Deleuzovega projekta, temveč eden izmed njegovih najtemeljnejših in najbistvenejših elementov« (Ansell Pearson, 11). V Deleuzovem opusu imamo tako opravka s številnimi konceptijami etike – od etike večnega vračanja enakega (*Nietzsche et la philosophie*, 1962; *Différence et répétition*, 1968; Ansell Pearson 77 sl.), etike dogodka (*Logika smisla*, 1969; *Qu'est-ce que la philosophie?* 1991; Ansell Pearson 121 sl.), do etike telesa in etološke etike (*Spinoza et le problème de l'expression*, 1968; *Mille plateaux* 1980; Ansell Pearson 139 sl.) itd. Ključna poteza Deleuzove etike se tako nemara nahaja v njegovem konceptu postajanja, *devenir*, ki ne pomeni neke metodološke empatije, metodološke *Einführung*, denimo v primeru *devenir-animal* v živalsko obnašanje (kakor za Merleau-Pontyja, prim. Ansell Pearson 210 sl.), temveč zvestoba tistemu »več« v sebi, ki ga ne poznam, in ki ga ni mogoče zvesti na že znano, določeno. Telo tako za Deleuza »ni nikoli nekaj fiksiranega in določenega, temveč

je vselej vključeno v 'kreativno evolucijo' « (Ansell Pearson, 12). Po tej plati Deleuze vsekakor ni daleč od temeljnega imperativa etike, kakor ga je formuliral Alain Badiou – ne popustiti glede tega, da nas je zagrabil proces resnice, »ne popustiti glede svoje želje«, ki pravzaprav pomeni: »Ne popustiti glede tistega v samem sebi, česar ne poznam.«

Drugi in pravzaprav glavni avtorjev cilj je opozoriti na sodobno biofilozofijo kot tisti tok sodobne tradicije, ki poteka od Darwina in Weismanna do Bergsona in Freuda, in ki zaobsega dela tako različnih in malo znanih mislecev kot so Raymond Ruyer, Gilbert Simondon in Jacob von Uexküll, ki pa so vsi po vrsti zaznamovali in močno vplivali na Deleuzovo delo. Eden izmed razlogov, da je Deleuza tako težko umestiti v sodobno misel, se po avtorjevem mnenju nahaja prav v tem, da sta ga tako močno in v takšni meri opredelili biologija in etologija. V podrobnejši razdelavi in prikazu tako konteksta kot tudi specifične predelave in obdelave teh virov se nemara nahaja ključna in temeljna kvaliteta Ansell Pearsonovega dela. Tu kajpak ni prostora za podrobnejši prikaz tega konteksta, zato se bomo omejili zgolj na nekaj poudarkov. Prvi poudarek zadeva trajen in močan vpliv, ki naj bi ga po avtorjevem mnenju na Deleuza imelo delo Georgea Canguilhema in ki je viden tako v Deleuzovi konceptualizaciji »crack«, »razpoke« v *Logiki smisla*, kakor tudi v reevaluaciji kategorij normalnega in patološkega, zdravega in bolnega, deviantnega, pošastnega in monstroznega (Ansell Pearson, 114 sl.). Motiv tujosti, popačenja, monstroznosti in šokantnosti je navzoč in razprostranjen v celotnem Deleuzovem delu – od *Logike smisla*, v kateri tvori rdečo nit zgodba Lewisa Carrolla o Alici v čudežni deželi, Alicinem vsakdanjiku skozi prizmo *das Unheimliche*,

kjer vsakdanje stvari zadobijo srhljivo in grozljivo anamorfično podobo, prek *Qu'est-ce que la philosophie?*, v kateri je kreacija, ki je za Deleuza tako tesno povezana s konceptom, lahko le iznajdba v pomenu neke šokantnosti, monstroznosti, tujosti, pa vse do *Mille plateaux*, kjer monstrozna parjenja in nenaravna dejanja postanejo vir prave inovacije in evolucije. Drugi Ansell Pearsonov poudarek zadeva vpliv, ki ga je imelo na Deleuzov opus delo Augusta Weismanna. Weismann, katerega delo je dokaj zapleteno – deloma združuje elemente biologije devetnajstega stoletja, deloma pa je bilo s svojo tezo o *Keimplasma*, klicniplazmi (kasnejši DNK) daleč pred svojim časom –, si je prizadeval priti do znanstvene teorije o dednosti, pričel pa je s preučevanjem Darwinove teorije pangeneze. Pri tem je skušal Darwinovo teorijo ločiti od Lamarckovske dogme, pri čemer je poudaril naravno selekcijo kot slepi stroj, ki zagotavlja reprodukcijo življenja iz generacije v generacijo. Življenje se za Weismanna zmore reproducirati zahvaljujoč posebni dedni substanci, klicniplazmi, ki nikoli ne more biti ustvarjena znova, pač pa vselej samo raste, se množi in prenaša iz ene generacije v drugo. Čeravno Deleuze in Guattari v *Anti-Oedipe to Keimplasmo* spremenita v »telo brez organov«, to še ne pomeni, da Deleuzova recepcija Weismanna pomeni nek neposreden in neposredovan prenos Weismannovih tez in ugotovitev v Deleuzovo filozofijo. Obstaja namreč kopica potez Deleuzove biofilozofije, ki niso niti v sozvočju niti v skladju z weismannovsko tradicijo – Deleuze sploh ne govori o genski oziroma genetični razlagi evolucije, predvsem pa se izogiba vsakršni mitologiji DNK. Nasproti Weismannovi genealogiji življenja, ki poudarja, da je substanca življenja nesmrtna, in da ni podvržena vplivanju ali učinkovanju s strani

individualnih teles in življenj, nasproti takšni postavitvi transcendentne in vse-mogočne sile – kakršna je denimo današnja Dawkinsova teza o sebičnem genu, kot nekakšni poenostavljeni in do skrajnosti pripeljeni različici heglovske »zvičajnosti uma«, ki si, ne meneč se za individualne cvetove in telesa, zagotavlja svojo eksistenco –, Deleuze poudarja, da »evolucija« ni le prenos dednega materiala, saj razmnoževanje predpostavlja »komunikacijo koda ali aksiomatiko«, ki oblikuje sam prenos genov, ki oblikuje sam tok razmnoževanja. Drugače rečeno, dednost, rodnost, razmnoževanje so neločljivi od procesov dekodiranja in deteriorizacije, evolucija je vselej disjunktivna, zaznamovana z »razliko in ponavljanjem«, »dogodkom«, »razpoko«, anomalijo »postajanja-žival«. »Ta predelava Weismannove teorije klice-plazme je postavljena v specifični kontekst etičnega vprašanja v razmerju do postajanja organizma. Pojem germinalnega življenja predela tako, da skuša pokazati, da individualni organizem v teku njegovega življenja neprenehoma konstituira »intenzivni germen«, ki je izoblikovan kot telo brez organov. Drugače rečeno, *germinalno življenje se ne nanaša na izvore, temveč na načine kreativnega postajanja*« (Ansell Pearson, 190-191). Tu smo zopet pri etični dimenziji – germinalno življenje za Deleuza ni stvar zapovedi in imperativov, saj so zanj »dogodki znaki določene vitalizma, v katerem imamo *svobodo*, da postanemo to, kar smo. Vztrajati je treba pri tem, da Deleuzova etika dogodka nikakor ne reproducira moralnega zakona. Na to meri Deleuze, ko pravi, da je 'moja rana obstajala pred menoj'. Rana se ne nanaša preprosto na empirično določitev, temveč zadeva dogodek življenja. Nietzschejev 'tako sem hotel' tako ne pomeni stoiške resignacije, temveč bojni krik. Ne gre za to, da

zgolj 'sprejemmo' preteklo, temveč da damo čas tudi prihodnosti. Če je namreč resignacija zgolj drugačna artikualcija *resentimenta*, tedaj je *amor fati* boj svobodnih človeških bitij.« (Ansell Pearson, 135)

Tretji Ansell Pearsonov poudarek zadeva umestitev Deleuza v razmerju do njegovega pravega *maître*, Bergsona, ki ji po sistematičnosti in informativnosti v anglosaksonski literaturi o Deleuzu, vsaj kolikor je nam znano, ni para. Skozi primerjavo zgodnjega eseja o Bergsonu iz leta 1956 in kasnejše Deleuzove knjige iz leta 1966 Ansell Pearson pokaže, v kakšni meri in na kakšen način ostaja Deleuze zavezan Bergsonu ne le v svojem pojmovanju trajanja, časa, virtualnega, gibanja, razlike in evolucije, temveč tudi v kritiki mehanicizma in finalizma. Kljub temu Deleuze po Pearsonu, že v *Différence et répétition* prelomi z Bergsonom s tem, ko intenzivnost postavi v središče kot tisto, kar predhodi vsaki razliki oziroma razlikovanju v stopnji in razlikovanju v vrsti, ki ju je v poprejšnjih delih razumel še čisto bergsonovsko kot anti-entropično in ustvarjalno zavest, ki presega materijo. Sedaj – in vse do konca – je Deleuzova perspektiva v tem, da je intenzivnost transcendentalno načelo (razlika je intenzija), s čimer se skuša Deleuze izogniti vertikalnemu načinu razmišljanja, dojetju razlike kot transcendence, obenem pa skuša kritizirati termo-dinamično mišljenje tako v znanosti kot v filozofiji, ki skuša intenzijo raztopiti v ekstenziji in katerega ključni predstavnik je po Pearsonu Freudov gon smrti. Tu, v tej točki kritike Freudovega gona smrti kot nihilizma, ki je enakovreden in istoznačen z weismannovskim nihilizmom (prim. Ansell Pearson 104-114) se nahaja tudi ključna pomanjkljivost Pearsonove knjige. Če namreč drži, da gre pri Deleuzu vselej za problem »dveh nihiliz-

mov, namreč, nihilizma, ki uniči stare vrednote, zato, da bi ohranil vzpostavljene red, in ki nikoli ne proizvede ničesar novega, ter nihilizma drugačne vrste, ki iz nihilizma iztrga nekaj, kar 'pripada' brezčasni, pošastni prihodnosti, ki ostaja zvest 'času, ki bo šele prišel' « (Ansell

Pearson, 19), potem bi bilo potrebno pokazati, za kar tu žal ni prostora, kako ta drugi nihilizem, ki ni nič drugega kot drugo ime za Deleuzovo etiko, vsekakor ni prav daleč od freudovskega gona smrti, od freudovske oziroma lacanovske etike gona.

Peter Klepec

Aleš Erjavec

Reprezentacija in umetniška normativnost

Vizualno umetnost našega stoletja lahko razdelimo v dve glavni obliki. Prva je tradicionalna umetnost (katere podaljšek tvori precejšen del modernistične umetnosti), ki privilegira prepoznanje in užitek, ki ga takšno prepoznanje nudi. Druga oblika se prične z ready-mades in se nadaljuje s konceptualno in neokonceptualno umetnostjo. Čeprav je v tem drugem primeru teorija veliko večjega pomena kot v prvem in predhodi samemu delu, lahko takšno delo na koncu koncev igra podobno vlogo kot tradicionalna umetnost, saj ravno tako lahko nudi posredno obliko prepoznanja. Predpogoj za to je, da deluje kot družben fenomen, namesto da svojo umetniško tehtnost gradi izključno na dejanju proizvodnje ali stvaritve.

Umetniško vrednotenje, ki zagovarja mnenje, da vsa umetniška dela niso enakakovredno umetnost, zahteva, da ostaja nedotaknjen položaj kartezijanskega subjekta, saj je le na ta način možen distancirajoči pogled, ki ga enačimo z estetskim in umetniškim dojemanjem in vrednotenjem.

Aleš Erjavec

Representation and Artistic Normativity

Visual art of our century can be divided into two main forms, one being the traditional one (with much of modernist art acting in this regard as its extension) which privileges recognition and the pleasure such recognition offers. The other is that which begins with ready-mades and continues with conceptual and neo-conceptual art. Although in this second case theory is of much greater importance than in the first and precedes a work of art, the latter can end up playing a similar role as traditional art, for it too may offer an indirect form of recognition. The precondition for this is that it functions as a social phenomenon, instead of erecting its artistic relevance solely on the act of production or creation.

An artistic appreciation which defends the notion that all artworks are not equally art requires that the position of the Cartesian subject remains intact for it is only in this way that the distancing gaze identified with the aesthetic and artistic appreciation is achieved.

Jožef Muhovič

Umetnost in norma. O logični naravi estetiške normativnosti

Osnovno misel razprave najbolje ponazarja avtorjeva izhodiščna (hipo)teza: »Primarna naloga estetike ni formuliranje in predlaganje estetskih norm, ampak konceptualno pripravlanje pogojev, v katerih se take norme lahko razvijejo in praktično uveljavijo«.

Osrednji del razprave je posvečen logičnim razlogom, zaradi katerih v estetiki ni možna absolutna, ampak samo relativna, »mehka« normativnost, ki ima tako za estetiko kot za umetnost tudi mnogo neljubih stranskih učinkov. Analiza teh učinkov pripelje avtorja do ugotovitve, da naleti estetika na težave vsakokrat, ko je neposredno soočena s celovito in kompleksno umetnostno realnostjo, ko skuša neposredno normirati umetnostno prihodnost, in ko si prizadeva biti umetnosti neposredno koristna. V tej ugotovitvi pa tiči več kot dovolj razlogov za premislek o tem, ali je neposredno vpletanje estetike v umetniško prakso za umetnost in za estetiko vedno tudi optimalno.

Avtor ta premislek izpelje tako, da analizira strukturo pogojev, v katerih delujeta umetnost in estetika. Pri tem se izkaže, da ima človeška kultura naravo, ustroj in lastnosti avtopoetskega okolja (Maturana, Luhmann), katerega temeljna predpostavka je dobro urejen »promet« med čutno nazornostjo in pojmovno abstraktnostjo. Izhajajoč iz tega spoznanja avtor v zadnjem delu razprave pokaže, da lahko estetika – in to prav zaradi narave njenih ciljev, metod in konceptov – v tem avtopoetsko formatiranem okolju igra izjemno pomembno vlogo. Namreč vlogo majevitičnega fermenta in katalizatorja avtopoetičnih kulturnih procesov.

Jožef Muhovič

Art and the Norm. On the Logical Nature of Aesthetic Normativity

The basic idea of this discussion may roughly be summarized in the following author's thesis: »The primary task of aesthetics is not to formulate and propose aesthetic norms, but conceptually prepare the conditions for the development of such norms and their acceptance in practice«.

The central part of the discussion is dedicated to the logical reasons why absolute normativeness in aesthetics is impossible, and how the only possible normativeness is the relatively »soft« one which has many unwanted side effects for both aesthetics and art. The analysis of these effects leads the author to the conclusion that aesthetics encounters problems whenever it is directly faced with integral and complex artistic reality, when trying to directly standardise the artistic future, and when striving to be directly beneficial to art. More than enough grounds for thought can be found in this ascertainment that the direct involvement of aesthetics in artistic practice will always be optimum for both art and aesthetics.

The author derives this consideration from analysing the structure of conditions in which art and aesthetics operate. It turns out that human culture has the nature, structure and characteristics of the auto-poetic environment (Maturana, Luhmann), with a basic assumption to have well organised »traffic« between the sensual evidence and abstractness of concepts. Deriving from this realisation, the author, in the last part of the discussion, shows that aesthetics can – because of the nature of its aims, methods and concepts – play a very significant role in this auto-poetically formatted environment; namely, the role of the maieutic ferment and the catalyser of auto-poetic processes of culture.

Lev Kreft

Vihar v kozarcu vode

Kako obravnavati normativnost v visokem modernizmu in historični avantgardi, in kako uvesti normativnost v postmoderno umetnost in kulturo? Avtor predlaga, da si nalijemo tri kozarce vode. Ortega y Gasset je z prilikom o kozarcu vode protestiral proti estetizaciji vsakdanjih predmetov. Vladimir I. Lenin je s prilikom o kozarcu vode protestiral proti seksualni osvoboditvi, kakršno je predlagala Aleksandra Kollontaj, ki je hotela iztrgati žensko socialnemu in političnemu nadzorstvu. Rudolf Arnhem je s prilikom o kozarcu vode uvedel abstraktno umetnost kot enakovredno reprezentativni, vendar tako, da je hkrati zagotovil prevlado univerzalne estetske normativnosti v umetnosti. Avtor v zaključku s kritičnim pogledom na Lyotardov koncept poganstva zastopa stališče, da normativnost ni namenjena razlikovanju med dobrimi in slabimi umetniškimi deli, ampak med pravimi in nepravimi. Za konstituiranje normativnosti v postmodernih okoliščinah bo treba upoštevati tista umetniška dela, ki so dobra, a jih postmoderna poganska normativnost občuti kot nepravila. Sicer pa je razpravljanje o normativnosti konstitutivno za umetnost, vendar ob ohranjanju filozofske kritičnosti in potrpežljivosti, ki jo ponazarja Bergsonova prilika o kozarcu vode.

Lev Kreft

Glass of Water in the Normative Perspective

Three »glass of water« approaches are examined to find a way of treating new demands for the introduction of normativity into postmodern art and culture. Ortega y Gasset used the »glass of water« metaphor to protest against the aestheticization of everyday objects. Vladimir I. Lenin used the »glass of water« metaphor to protest against sexual liberation proposed by Alexandra Kollontai to liberate women from social and political control. Rudolf Arnhem used the »glass of water« metaphor to introduce equality of artistic value between abstract and representative art without losing the hold of universal aesthetic normativity in art. The author develops his critical attitude towards Lyotard's paganism, and explains normativity as a way of distinguishing between

right and wrong works of art. To put together normativity in postmodern conditions one has to take into account those artworks which, while being good, are treated by postmodern pagan normativity as wrong. Discussions about normativity are constitutive for art if we keep in mind philosophical criticism and patience, as in Bergson's metaphor about a »glass of water«.

Péter György

Po dobi kánonov: pisanje na steni

Prispevek se ukvarja z usodo zgodovinske in sociološke povezave med estetskim izkustvom in strategijo muzejske postavitve. Povezava med teoretsko in praktično, ali točneje, *institucionalno* platjo interpretacije in vzdrževanja umetniškega dela oziroma zbirke, sta podpirala iste interese. Osamitev umetniških del od vsakdanjega življenja, iz njihovih družbenih okvirov, je služila interesom nespodbijane prevlade zahodnega kónona.

Muzeji so ostali stražarji – včasih praznih – norm in oblik, so zadnja in zelo priljubljena »Institucija« konserviranja tradicije in reklamiranja Reda. Toda multikulturalni izziv in relativizem sta dokončno spodkopala tradicijo.

Kritično ponovno preučevanje vladajočih oblik skupinskega spomina je včasih rezultiralo v krizi muzejske dejavnosti. Klasifikacijske in zbiralske strategije so se izkazale za preveč prazne in brez pomena, za preveč abstraktne in preveč usmerjene na moč. Nova muzeologija je ponujala novo vrsto teoremov za zbiranje, klasifikacijo, vizualno razstavno predstavitev, muzejsko pedagogiko in ponudila novo pogodbo z multikulturalnim svetom, v katerem je bila evropska tradicionalna percepcija le ena izmed mnogih. Nova muzeologija se je odrekla pojmu posebne visoke kulture in klasičnih umetnosti, v zameno za izgubo izjemnosti pa se je v obdobju postkulturalne hierarhije pričela nova in obetavna izmenjava med umetnostjo in antropologijo.

Péter György

After Canons: Writing on the Wall

The essay concerns the fate of the historical and sociological connection between aesthetic experience and the strategy of a museum display. The alliance of the theoretical and practical, or more precisely the *institutional* side of interpretation and maintenance of artwork/collections play up to the same interests. The isolation of artworks from everyday life and from their social contexts served the interests of the undisputed domination of the Western canon.

The museums have remained the guardians of the – sometimes empty – norms and forms, the last and extremely popular »Institution« of the conservation of tradition and the advertisement of Order. But the multicultural challenge and relativism have definitely undermined that tradition.

The critical reinvestigation of the dominant forms of collective memory sometimes resulted in the crisis of museological practice. The classification and collection of strategies proved too empty, meaningless, abstract and power-oriented. New Museology offered new kinds of theorems for collection, classification, visual display and museum pedagogy and proposed a new contract with the multicultural world, where European traditional perception is only one of many. New Museology abandoned the concept of a separate high culture and classical arts, but in exchange for the loss of exceptionality, a new and promising traffic has begun between art and anthropology in the age of postcultural hierarchy.

Anna Zeidler-Janiszewska

K estetizirajočim ukrepom sodobne umetnosti

Izhodišče prispevka je naraščajoča estetizacija vsakdanjika. Postopek še posebej zadeva mestni prostor, ki v sodobnih zahodnih družbah postaja hiperestetska in obenem estetizirajoča

scenerija. Vendar pa kritiki opozarjajo na to, da preobilica estetskih dražljajev vodi v ravnodušnost in v področje ostalih življenjskih dimenzij. Opazen del sodobne umetnosti se vpisuje v estetizirajoče procese in afirmativno estetiko podreja ustreznemu okolju. To zadeva predvsem tako (precej nerodno) imenovano javno umetnost. Vendar pa se pojavljajo tudi umetniški ukrepi, ki so do estetizacije vsakdanjika kritični. Wolfgang Welsch jih označuje za neestetizirajoče. Znova potrjujejo Adornovo pripombo, da so »gerade den ästhetisch avancierten Nerven ist das selbstgerecht Ästhetische unterträglich geworden.« Ti ukrepi zahtevajo posebno pozornost estetikov in sicer še posebej tedaj, ko skušajo nadalje razviti kritični potencial svojega področja.

Anna Zeidler-Janiszewska

The Move Towards the Aestheticisation of Contemporary Art

The initial concept for this contribution is the growing aestheticisation of everyday life. This process particularly concerns the urban setting, which in contemporary Western societies is becoming hyper-aesthetic and at the same time an aestheticising scenario. However, critics bring attention to the fact that the overabundance of aesthetic irritants leads to an indifference and suppression of other aspects of life. A perceptible part of contemporary art is ascribed to aestheticising processes and affirmative aesthetics is subordinate to conforming to the environment. This concerns primarily what is (quite awkwardly) termed public art. Yet artistic moves are appearing that are critical towards the aestheticisation of everyday life. Wolfgang Welsch labels them non-aestheticising. They again confirm Adorno's comment that »gerade den ästhetisch avancierten Nerven ist das selbstgerecht Ästhetische unterträglich geworden.« These measures demand special attention of aestheticians especially at a time when they are attempting to develop further the critical potential of their field.

Miran Božovič

Hume: »Eno izmed najbolj sublimnih vprašanj v filozofiji«

Članek obravnava Humevi teoriji vzročnosti in zla. Ontološki status nujnosti in zla po Humu ustreza ontološkemu statusu tako imenovanih sekundarnih lastnosti, se pravi zvokov, barv itn., ki niso lastnosti v samih objektih, ampak percepcije v duhu. Kot se nujnost ne nahaja v predmetih, o katerih preudarjamo, pač pa v našem duhu, ki preudarja o njih, tako tudi zla (oziroma vrline) ni v dejanjih ali osebah, ki jih opazujemo, pač pa se nahaja v nas, ki ta dejanja oziroma osebe opazujemo.

Miran Božovič

Hume: »One of the most sublime questions in philosophy«

The paper discusses Hume's theories of causality and vice. According to Hume, the ontological status of necessity and vice can be compared to that of the so-called secondary qualities, that is sounds, colours, heat, and cold, which are not qualities in the objects themselves, but perceptions in the mind. Just as necessity does not reside in the objects we consider, but in the mind that considers them, vice does not reside in actions or characters we observe, but rather in ourselves who observe these actions or characters.

Bojan Borstner

Vzročnost — očrt realistične teorije

V prispevku poskušamo izgraditi teorijo, ki bi (vsaj) implicitno definirala pojem vzročnosti. Teorija vzročnosti, ki jo poskušamo opredeliti, mora biti analitično resnična in mora zagotoviti

analizo pojma vzročnosti tako, da bo resnična v vseh možnih svetovih in ne zgolj v dejanskem svetu. Naš cilj ni teorija, ki bi bila zgolj kontingentno resnična.

V tekstu je vzročnost opredeljena kot relacija, ki je opazljiva (v Humovem pomenu) in ni zvedljiva na druge (opazljive) lastnosti in relacije med posameznimi dogodki (stanji stvari). Nato so na podlagi podmene o singularnem povzročanju definirane nekatere osnovne značilnosti vzročnosti, vzročne relacije, vzročne nujnosti in nomične nujnosti. Singularna teorija vzročnosti ne izključuje možnosti, da obstajajo zakoni narave in da so posamezne vzročne relacije instance zakonov. Vzročna pojasnitev (zakaj) ni reducirana na nomično pojasnitev (kako), ker samo dejstvo, da obstaja vzročna relacija, še ni garancija za obstoj zakona narave.

Bojan Borstner

Causality — a draft of realistic theory

In this paper we are seeking a theory that will (at least) implicitly define the concept of causation. A theory of causation must be analytically true and should offer an analysis of the concept of causation that must be true in all possible worlds (not just in the actual one). Our goal is not the theory that is just contingently true.

It is proposed that causality is a relation that is observable (in Hume's sense) and is not reducible to other (observable) properties and relations, between individual events. Thus after some basic features of causality, causal relation, causal necessitation and nomic necessity are defined on the basis of the assumption of the singularist theory of causation, which does not exclude the possibility that there are laws of nature of which singular causal relations are instances. The causal explanation (why) is not reduced to the nomological explanation (how) because the existence of causal relation does not by itself guarantee the existence of the law of nature.

Maja Milčinski

Korejska in japonska filozofija danes

Članek obravnava korejsko in japonsko filozofijo v luči njunih filozofskih tradicij in ob prihodu filozofije kot znanosti, kot so jo razvijali v Evropi. Med pomembnimi korejskimi filozofi sta predstavljena Yi I in Yi Hwang. Slednji predvsem zaradi vpliva njegove filozofije Najvišjega Poslednjega in problematizacije neizrekljivega na področju psihofizičnega zavedanja, ki ostaja centralna točka azijskih filozofij. Od začetkov japonske filozofije prehaja članek na skupino tako imenovanih duhovnih intelektualcev, postmoderne filozofije in na teorije kultivacije telesa-duha Yuasa Yasua.

Maja Milčinski

Korean and Japanese Philosophy Today

This article discusses Korean and Japanese philosophy both from the viewpoint of traditional perspective, as well as in the light of the notion of philosophy, developed later in Europe. We discuss in particular the important Korean philosophers Yi I and Yi Hwang. The later because of the influence of his philosophy of the Great Ultimate and the problem of ineffability in the sphere of psychophysical awareness, this being a pivotal point in Asian philosophies. After introducing the beginnings of philosophy in Japan, we discuss the so called spiritual intellectuals, postmodern philosophy and the theories of cultivation of mind-body in the philosophy of Yuasa Yasuo.

Marko Uršič

Logos je vsemu skupen

Avtor ugotavlja, da se je filozofija na Slovenskem v zadnjem desetletju zelo razvila tako po obsegu in poglobljenosti obravnavane tematike, kakor tudi po številu doma in v tujini objavljenih filozofskih razprav; še posebej je razveseljivo, da se postopoma izpolnjujejo vrzeli pri prevodih filozofske klasike. Vendar je po drugi strani slika sodobne slovenske filozofije daleč od popolnosti *Atenske šole*. Podobno kot v drugih evropskih kulturnih okoljih, je dandanes filozofija tudi pri nas razdeljena na več ločenih krogov, ki ne najdejo in tudi ne iščejo več medsebojne komunikacije, niti v smislu kritičnega ovrednotenja - kakor da bi filozofi pozabili, da je "logos vsemu skupen". Avtor predlaga večje sodelovanje med tremi glavnimi slovenskimi filozofskimi krogi: fenomenološkim, analitičnim in psihoanalitičnim.

Marko Uršič

Logos Is Common to All

The author states that philosophy in Slovenia has widely developed in the last decade regarding the scope and accuracy of the discussed topics, as well as the quantity of published philosophical works in national and international publications; furthermore, gaps in the translations of the classics have also been filled step by step. However, the picture of contemporary Slovenian philosophy is far from the perfection of the *Athenian School*. As in other European cultural environments, philosophy in Slovenia is nowadays divided into several distinct circles, among which there is no genuine communication, not even in the sense of mutual critical evaluation - it seems that philosophers have forgotten that "logos is common to all". The author proposes more contacts among three main circles: phenomenologists, analytical philosophers and researchers in the field of theoretical psychoanalysis.

Tomaž Erzar

Izgubljeno sočutje

V kratkem eseju, ki spominja na program ali manifest, avtor razmišlja o izgubljenem sočutju v filozofski misli in odkriva pogubne posledice te izgube v družbenem in individualnem prostoru. Vzroke za potlačitev oziroma izrinjenje sočutja pripisuje vzajemnemu popredmetenju mišljenja in njegovega drugega in nakaže, da se mišljenje lahko poosebi samo, če pusti, da ga presenetí prihod tretjega.

Tomaž Erzar

The Loss of Compassion

In his short essay, which resembles more a philosophical programme or a manifesto, the author reflects upon the loss of compassion in philosophy and uncovers some fatal consequences of the loss in the social and individual sphere of the modern man. The author claims that this repression of compassion is caused by a reciprocal degradation between thought and its other and indicates that if thought is to become a person, we should prepare ourselves for surprise and compassion which accompany the arrival of the third.

Matjaž Potrč

Dinamična filozofija

Dinamična filozofija je pomemben nov pristop, ki korenito spreminja naš pogled na filozofijo psihologije, na spoznavno teorijo, ontologijo oziroma metafiziko ter na etiko, pa tudi na vprašanja resnice in nejasnosti.

Teza dinamičnega spoznavanja oziroma kognicije zagovarja nesledno bogastvo duševnosti, pri tem pa ohranja strukturo v obliki neklasičnega jezika misli. Na srednji ravni opisa spoznavnih sistemov imamo namesto sledenja pravilom matematični opis. Teza supervenience pripomore k sprejemljivosti neredukcionizma. Spoznavna teorija razširi pojem upravičenosti, opirajoč se na morfološko vsebino kot ozadje spoznavnih sistemov. Ontologija predlaga eno dinamično vesolje brez delov, kjer postavke ne obstajajo. Možno pa je izrekanje posredne korespondenčne resnice. Nejasnost je prevrednotena. V metaetiki se zagovarja irealizem. Intencionalnost je navezana na kvalitativno zavest. Podan je pregled avtorjevega filozofskega popotovanja. Vse pomembne sestavine avtorjevih izkustev avtor vgrajuje v postanalitično dinamično filozofijo, na katero mu je odprlo pogled sodelovanje s Terryjem Horganom.

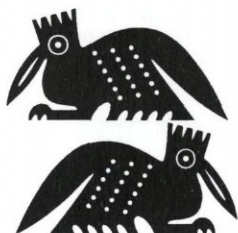
Matjaž Potrč

Dynamical Philosophy

Dynamical philosophy changes our views concerning philosophy of mind, epistemology, metaphysics and ethics, vagueness and truth. Dynamical cognition thesis affirms intractable richness, all in preserving the structure. Mathematical description fits the middle level of a cognitive system. Supervenience helps the plausibility of nonreductionism. Epistemology is transformed by taking into account morphological content as the cognitive background. Metaphysics offers one rich universe without any parts, with possibility to correctly assert truth about it in an indirect manner. Vagueness is transvaluated. Metaethics is irrealist. Intentionality is related to the qualitative consciousness. Overview of author's rich philosophical itinerary provides material to be incorporated into the postanalytic dynamical philosophy approach which author pursues since he has encountered Terry Horgan.

Sociology • the Social Sciences

.....
2 BIRDS IN THE HAND



**If one bird in the hand is worth two in the bush ...
Our two sources are invaluable
... and right at your fingertips.**

For current thought and research in sociology and the
social sciences, consult

sociological abstracts (sa)

and

Social Planning/Policy & Development Abstracts (SOPODA)

Abstracts of articles, books and conference papers from more than 2,500 journals published in 35 countries; citations of relevant dissertations and book and other media reviews.

Comprehensive, cost-effective, timely.

Available in print or electronically through the Internet Database Service (www.csa.com).

Contact sales@csa.com for a trial Internet access or a sample issue.



sociological abstracts

Published by Cambridge Scientific Abstracts

7200 Wisconsin Avenue • Bethesda, Maryland 20814 • USA

+1 301-961-6700 • Fax: +1 301-961-6720 • E-mail: sales@csa.com

THEORIA

A Journal of Social and Political Theory

Published by Berghahn Books
for the Faculty of Human Sciences
University of Natal, Pietermaritzburg

Published twice a year
ISSN 0040-5817

Science and Civilisation

Highlights from June 1999

- David E. Cooper
Humanism and the Scientific Worldview
- Bruce Mazlish
Psychohistory and the Question of Global Identity
- David Spurrett
Lyotard and the Postmodern Misunderstanding of Physics
- Jonathan Allen
The New Culturalism of James Scott
- Peter McLaren and Ramin Farahmandpur
Critical Pedagogy, Postmodernism and the Retreat from Class
- Douglas Farland
Let's Get Real about Moral Particularism
- Johannes Fedderke
So Weber Was Right All Along

PLEASE ENTER MY SUBSCRIPTION TO THEORIA 1999

Name _____

Address _____

Institutional Rate: \$90.00/£60.00

Individual Rate: \$30.00/£20.00

Single Issues: \$15.00/£10.00

METHODS OF PAYMENT

Checks payable to Berghahn Books

Enclosed US bank/UK bank/Eurocheque

Amount \$/£

Credit card: Mastercard Visa

Card No:

Expiration date Signature



Berghahn Books

55 John Street, 3rd Floor

New York, NY 10038

Ph: 212-233-1075

Fx: 212-233-2501

BerghahnUS@juno.com

Social Theory and Practice



An International and Interdisciplinary Journal of Social Philosophy

Social Theory and Practice publishes discussions of important and controversial issues in social, political, legal, economic, educational, and moral philosophy, including critical studies of classical and contemporary social philosophers. We feature original philosophical work by authors from all relevant disciplines, such as the humanities, the social sciences, and the natural sciences.

Highlights from Vol 24 (1998)

A. John Simmons	'Denisons' and 'Aliens': Locke's Problem of Political Consent
Pauline Kleingeld	Just Love? Marriage and the Question of Justice
David Benatar	Corporal Punishment
Andrew Brien	Mercy Within Legal Justice
Angela Bolte	Do Wedding Dresses Come in Lavender? The Prospects and Implications of Same-Sex Marriage

Forthcoming in 1999 (Selections)

James P. Sterba	Reconciling Public Reason and Religious Values
Richard Lippke	Making Offenders Pay—For the Costs of Their Punishment
Claudia Mills	Passing: The Ethics of Pretending to Be What You Are Not
Andrew Valls	The Libertarian Case for Affirmative Action
Andy Hetherington	The Real Distinction Between Threats and Offers
Christopher Kilby	Aid and Sovereignty

Special Offer! Purchase a two-year (1999-2000) subscription now and receive all 1998 issues of *STP* free of charge (while supplies last).

Enter my subscription! One year (no special offer) Two Years (1998 issues free)

Name _____ *Payment Options:*
Address _____ Check/Money Order Visa/MC
_____ Card No. _____
_____ Exp. Date _____
Phone () _____ Signature _____

Subscriptions (3 issues/yr.): Individuals \$18; Institutions \$40; Foreign orders add \$6 postage per year.

Copy and mail to: *STP*, Dept. of Philosophy, Florida State University, Tallahassee, FL 32306-1500

Or contact us: Phone (850) 644-0220; Fax (850) 644-3832; E-mail: journals@mailers.fsu.edu

Visit our web site! <http://www.fsu.edu/~philo/STP>

Auslegung

a journal of philosophy

AUSLEGUNG is a journal published two times a year at the University of Kansas. The journal is a forum for the expression of any and all philosophical perspectives. The editors are primarily interested in publishing the work of new Ph.D.'s and students pursuing the Ph.D. degree, but all papers of philosophical interest will be considered.

AUSLEGUNG gratefully acknowledges the financial support which it receives from the Student Senate and the Graduate Student Council of the University of Kansas.

Yes! I want to subscribe to *Auslegung*.

Student	\$8.00
Individual	\$10.00
Institution	\$20.00

Enclosed is my check for: _____

Name _____

Address _____

City _____

State/Zip _____

AUSLEGUNG
Department of Philosophy
University of Kansas
Lawrence, Kansas 66045



ISSN 0353-4510



9 770353 451019