

posrečeno sestavljene zbirke besed, tonov ali barv, ki pa jim zaman iščeš globljega pomena. In vendar ni tako, ko pa nas vznemirjajo, kadar jih doživljamo, prevzamejo, celo presunejo. Vprašanje je le, kakšne narave neki je naše dojemanje in kakšne so posledice.

Predvsem je jasno, da nismo pri tem, ko gledamo, poslušamo ali beremo, pasivni, da se ne prepuščamo meni nič tebi nič izpovedim in zgodbam, pač pa da pri njih sodelujemo, se odločamo, se borimo z junaki in avtorjem, skratka, da smo ves čas v posebne vrste napetosti. Ta je seveda različna po moči in trajanju, vrednosti in globini, kar je pač po eni strani odvisno od dela samega, a po drugi od nas in naše estetske občutljivosti. Takšni duševni zavzetosti sledi idejni, etični in estetski sklepi. Pretežno se že spotoma, posebno pa proti koncu opredeljujemo za avtorja ali proti njemu in njegovemu delu, izrekamo sodbe, se pravi vrednotimo. Kako neki bi mogli kaj takega, če ne bi ves čas živela umetnina v naši zavesti kot celota, kakor jo postopoma spoznavamo, in bi nam ne bila vsaj do neke mere jasna po svojih sestavinah?

Naše doživljanje je seveda izrazito subjektivno, kakor vse, kar gre skozi čustveno plat naše duševnosti in ni samo mrzla razumska operacija. Vendar ne kaže tega pretiravati, ker se nenadoma utegnemo znajti v tisti absurdni skrajnosti, o kateri sem govoril. Zato nam mora biti doživljajski akt, ki se mu pač ne moremo izogniti, samo kažipot, dokončna dognanja pa plod razumnega sklepanja, ko se otresemo apriorizmov in pristranosti. Sinteza je v svojem bistvu zapleten postopek, pri katerem imajo čustva postransko besedo, zato pa pridejo do veljave naši estetski aspekti in vsa naša občutljivost za dragoceno in pomembno. In tu se nam odprejo novi razgledi in hkrati vrsta novih vprašanj, ki pa že segajo prek okvira pričujoče raziskave.

*Tekst se bliža problematiki, napovedani v naslovu, s strani filozofije in s strani umetnosti. Stično točko med njima odkrije v vprašanju o biti. Filozofija v dobi metafizike zavrže bit kot enostavni „je“, ki jo sreča na svojem začetku, in vzpostavlja bit kot absolutno idejo in večno bivajoče; umetnost, katere paradigma je novoveški evropski roman, se začena z utelešenjem biti kot ideje v junaku in se konča z njegovo načelno katastrofo, v kateri se bit in ideja razdvojita; ko se uveljavi ontološka diferenca, se v koncu umetnosti razkrije bit kot enostavni „je“, s katerim se začena filozofija. Ko pa se filozofija odpre ontološki funkciji umetnosti in s tem drugačnemu, nemetafizičnemu razumevanju biti, se ustrezno spremeni tudi umetnost; osnovna metafizična struktura se v moderni umetnosti radikalno problematizira in s tem se preobrazila tudi konstrukcijski princip romana.*

Naslov **Filozofija in umetnost** sam po sebi, s svojo lastno močjo odpira vprašanje medsebojnega odnosa med filozofijo in umetnostjo, hkrati pa se povsem naravno vključuje v cikel predavanj **Filozofija umetnosti**, in sicer iz dveh razlogov. Filozofija umetnosti je po eni

Predavanje na Kolarčevi univerzi v Beogradu spomladi 1976; v tisku še ni bilo objavljeno. Tekst je iz srbskega izvornika prevedla Vilenka Jakac.

**Dušan Pirjevec:**  
**FILOZOFIJA**  
**IN UMETNOST**

strani določen način dogajanja prav tega medsebojnega razmerja, po drugi strani pa se nam prav tako naravno in z lastno močjo vsiljuje kot izhodišče slehernega razmišljanja o temi „filozofija in umetnost“. Spričo tega se zdi, da lahko začnemo razvijati tematiko, ki jo napoveduje naslov tega predavanja, edino s sklicevanjem na filozofijo umetnosti.

Filozofija umetnosti je filozofska teorija o bistvu, načinu obstajanja in oblikah historičnega dogajanja umetnosti, in ker je to filozofska disciplina, se lahko konstituira samo na temelju ustrezne avtorefleksije, zato je njena prva naloga, da poišče v sami umetnosti tisto, kar njo kot teorijo umetnosti šele omogoča. Prav v umetnosti in umetniškem delu mora najti nekaj, kar samo po sebi, to je iz lastne notranje potrebe omogoča in celo nepreklicno zahteva filozofskega razmišljanje o umetnosti. Filozofija umetnosti je torej mogoča samo v takšnem elementu, ki lahko zaobseže tako filozofijo kot tudi umetnost in z enako avtoriteto obvezuje obe strani, zato je naša prva naloga prav to, da poskušamo skupni element kar se da jasno določiti.

To lahko storimo samo tako, da se sklicujemo na neko konkretno filozofijo umetnosti. Pričujoče predavanje si jemlje za izhodišče eno od najpopularnejših, najlažje dostopnih in še zmeraj aktivnih filozofij umetnosti, to pa je tista, ki jo je napisal Hippolyte Taine. Ne da bi navajali citate, lahko trdimo, da je v Tainovem sistemu resnica tisti element, na območju katerega je mogoč stik med filozofijo in umetnostjo. To je razumljivo tudi tako imenovani zdravi pameti, zato je hkrati jasno tudi to, da lahko tematiko tega predavanja ustrezno razvijemo le na temelju določitve biti same resnice.

Po določilih večstoletne in še vedno veljavne tradicije je resnica **adaequatio intellectus et rei**. Ta definicija je splošno sprejeta in v določenem smislu nedvomno točna, vendar je s filozofskega stališča seveda insufficientna, ker je že Platon podelil funkcijo resnice in resničnosti ideji, ideja kot resnica pa je izvor in merilo vsega, kar sploh je, ideja je potemtakem **bit** in ji zato pripada dostojanstvo tistega, kar je Platon imenoval **to ontos on**.

Platonova misel je v območju filozofije še danes merodajna, vendar je za nas prav tako pomembno tisto, kar o resnici misli novoveška filozofija – in kot njeno paradigmo jemlje pričujoče predavanje predvsem Heglov sistem. Kaj misli Hegel o resnici? Na koncu svoje **Logike** je zapisal: „... die absolute Idee allein ist Sein, unvergängliches Leben, sich wissende Wahrheit und ist alle Wahrheit.“

Če povežemo Platona s Heglom, je dovoljeno trditi, da resnica za filozofijo ni predvsem tista **adaequatio**, ki si jo in kakršno si zamišlja zdrava pamet, marveč je resnica zanjo zmeraj osnovno ontološko vprašanje, to se pravi, vprašanje o biti vsega, kar je. Drugače tudi ne more biti, ker je vprašanje o biti osnovno vprašanje sleherne filozofije od njenega začetka v stari Grčiji in še posebej od tistega trenutka, ko je Parmenides odkril presenetljivo formulacijo, ki se glasi: *esti gar einai* – je torej bit, in v kateri se infinitiv **biti** – *einai* pojavlja kot objekt, torej v substantivnem pomenu.

Prepričan sem, da nas vse to privede do logičnega sklepa, da moramo medsebojno razmerje med filozofijo in umetnostjo opazovati, opisati in določiti edinole v luči vprašanja o biti, vendar pa moramo obenem priznati, da se s tem znajdemo v dokaj negotovi situaciji, in sicer iz naslednjega razloga: če namreč sprejmemo to, da se v filozofiji

vedno znova postavlja in rešuje vprašanje o biti, o njeni resnici in smislu, tedaj vendar ne moremo hkrati spregledati, da nikakor ni samo po sebi in vnaprej jasno, kje in kako se v umetnosti in v konkretnih umetniških delih zastavlja in rešuje vprašanje o biti; spričo tega je očitno, da moramo najprej dognati, ali se sploh lahko vzpostavi legitimna zveza med ontološko problematiko in umetnostjo.

Vsekakor obstaja ontologija umetnosti oziroma umetniškega dela kot relativno samostojna disciplina znotraj fenomenološko filozofske smeri, toda v tem primeru je ontologija nauk o načinu biti umetniškega dela in ne govori o ontološki funkciji umetnosti, ne odkriva v umetniškem delu tistega prostora, kjer bi se eventualno lahko dogajalo samo vprašanje o biti kot tako, in spričo tega je za ontologijo umetnosti umetniško delo prav tak predmet kot vsak drug predmet, ki mu je treba določiti ontološki status. Da bi bili čim pravičnejši, moramo dodati, da so ontološke raziskave vsekakor sposobne opisati ne le ontološki status, ampak tudi konstitucijo in strukturo tistega, s čimer se umetniško delo šele izpolnjuje kot umetniško in kar se imenuje estetski objekt. S tem je ontologija umetnosti prepričljivo in uspešno porušila meje tradicionalne gnoseološko-imitacijske estetike, a kljub temu ne more doseči ontološkega pomena umetniškega dela.

Če želimo torej miselno prodreti v območje, v katerem se edino lahko dogaja medsebojno razmerje filozofije in umetnosti, ni dovolj samo to, da zapustimo tradicionalno estetiko, marveč moramo preseči tudi ontologijo umetnosti, in sicer z namenom, da damo do besede ontološki „funkciji“ dela, to pomeni, da razumemo umetniško delo kot prostor razkrivanja biti. Če se nam to ne posreči, ne bomo mogli razumeti razmerja med filozofijo in umetnostjo v smislu enakopravnosti in bo umetnost ostala glede na filozofijo v podrejenem položaju, zunaj tistega območja, kjer vlada temeljno vprašanje, vprašanje o biti.

Kaj torej vemo o ontološkem pomenu ali ontološki funkciji umetniškega dela? To je sedaj odločilno vprašanje – in da bi našli ustrezen odgovor nanj, se to predavanje sklicuje, vsaj v nekaterih pogledih, na knjigo Ernesta Grassija *Die Theorie des Schönen in der Antike*, ki je izšla tudi v srbskem prevodu.

Grassi izhaja iz ugotovitve, da se v sodobni umetnosti oziroma v njeni avtorefleksiji od Baudelaira naprej vse močnejše kaže težnja po uveljavljanju ontološkega pomena umetnosti, to pa pomeni negacijo njene estetskosti, fiktivnosti in literarnosti oziroma celotnega novoveškega razumevanja, ki razume umetnost kot odkrivanje in razlaganje vedno novih možnosti. Toda Grassi naredi še korak naprej in pokaže, da je umetnosti pripadal ontološki pomen že v srednjem veku, kakor tudi v predplatonski Grčiji, in da se je šele v Aristotelovi *Poetiki* zasnovovalo tisto razumevanje, na katerem temeljijo vse novoveške estetike in ki je določilo tudi konkretno usodo umetnosti v novem veku.

V tem trenutku so za nas važne samo tiste Grassijeve analize, ki nas prepričujejo, da se v današnjem času dogaja takšna sprememba v razumevanju umetnosti, ki ponovno osvobaja smisel za ontološko funkcijo umetnosti in tudi to funkcijo samo kot tako. Če premislimo te analize v zvezi z našim vprašanjem o medsebojnem razmerju med filozofijo in umetnostjo, ne moremo spregledati, da jih je opravil filozof. Grassi govori kot filozof, to se pravi, da moramo njegovo knjigo brati kot filozofsko pričevanje o tem, da se v našem času prav

filozofija odpira ontološki funkciji umetnosti in da se odpira šele v našem času. Ker pa je tako, potem lahko z vso pravico izrečemo tezo, da je bila filozofija novega veka zmeraj slepa in gluha za ontološki pomen umetniškega dela, kar se med drugim kaže tudi v dejstvu, da je novoveška filozofija umetnosti dosegla svoj vrh prav v Heglovi formulaciji o **das sinnliche Scheinen der Idee**, kjer je umetnost opredeljena kot nižja stopnja absolutnega duha, kar v poenostavljeni interpretaciji pomeni, da je umetnost insuficientni modus spoznavanja, to je spoznavanje na način čutnosti ali **mimeze**.

Če vsaj za trenutek sprejmemo tezo o slepoti novoveške filozofije, lahko naredimo še korak naprej in rečemo: morda je umetnosti v novem veku vedno pripadala ontološka funkcija, le da je njeno polno realizacijo blokirala prav filozofija, še posebej filozofija umetnosti; spričo tega je jasno, da je sodobno odpiranje filozofije za ontološki pomen umetnosti glede na umetnost samo že vseskozi v zamudi.

Morda je takšna interpretacija Grassijeve knjige sama po sebi logična, v sebi koherentna in prepričljiva, a kljub temu nas hkrati nujno vodi k zelo težkim problemom. Govorimo o slepoti filozofije za ontološko funkcijo umetnosti, toda hkrati trdimo, da filozofija vedno razume bit na določen način, zato je jasno, da njena slepota ne more biti nič drugega kot legitimna posledica njenega, torej filozofskega razumevanja biti. Filozofija je vedno razumevanje biti, toda hkrati ta in takšna filozofija ni sposobna videti biti, kakor se razkriva v umetniškem delu, in sicer samo zaradi tega, ker sama nosi že neko drugo razumevanje biti. V zadnji konsekvenci vse to pomeni, da je bit za filozofijo nekaj, za umetnost pa nekaj drugega. Dovolite, da ponovim še z drugimi besedami: če izpeljemo Grassijeve analize do njihovega logičnega konca, se znajdemo pred dejstvom, da je v novem veku bit za filozofijo nekaj drugega kot za umetnost. In prav tu se nam vsiljuje vprašanje, ki odloča o vsem in se glasi: kako je to sploh mogoče; ali je sploh mogoče, da se bit v eni in isti dobi kaže in razkriva na dva različna načina.

Vprašanje, kakor je izrečeno, je morda absurdno, morda sploh ni možno, in če nič drugega, nas opozarja, da nadaljnje razmišljanje ni možno, če prej ne določimo, kaj pravzaprav pomeni **biti**, kaj pomeni bit.

To vprašanje zastavljamo filozofiji, in sicer v skladu z našo prejšnjo odločitvijo prav Heglovi filozofiji. Za Hegla je bit, kakor že vemo, absolutna ideja, ki je večno življenje in vsa resnica. Toda Hegel govori o biti tudi v nekem drugem kontekstu. Mislim namreč na prvo poglavje njegove **Fenomenologije duha**. Poglavje ima naslov **Sinnliche Gewissheit** – čutna gotovost. Ta gotovost je gotovost nepristnega, t.j. čutnega vtisa in o tistem, kar ve, izreka samo: **es ist – je**, zato resnica te gotovosti vsebuje samo: **Sein der Sache** – bit stvari. Ali z drugimi besedami: v čutnem vtisu je človeku z gotovostjo dan samo tisti **je**, **es ist**, torej samo bit stvari, ki jo Hegel v svoji Logiki imenuje: **čista bit**. Toda iz teksta **Fenomenologije duha** sledi, da je čista bit nekaj najrevnejšega in popolnoma nedoločenega ter v svoji nedoločenosti enaka nič, zato Hegel v **Logiki** ugotavlja: „Čista bit in čisti nič sta eno in isto.“

Ni dvoma: v Heglovi filozofiji se na eni strani pojavlja bit, ki jo izreka tisti **je – es ist**; ta je pravzaprav nič, in je zato sploh ni mogoče misliti, saj je že Parmenides določil: „esti gar einai, meden d'ouk estin“

– bit torej je, nebiti ni. Na drugi strani pa se pojavlja kot absolutna ideja in večno življenje, ki je v vsakem pogledu absolutno nasprotje nič; s tem pa postane očitno, da se bit v sami filozofiji razkriva na dva različna načina, vendar tako, da je ves napor filozofije pravzaprav v tem, da se čimbolj učinkovito razmeji od tiste čiste biti, ki je pravzaprav nič, in se dvigne na raven absolutne ideje kot večnega življenja. In na osnovi te interfilozofske situacije si lahko zamislimo naslednjo hipotezo: ontološka funkcija umetnosti je morda prav v tem, da se v umetniškem delu razkriva tisti enostavni in nedoločni je, tisti es ist, ki je za filozofijo tako zelo siromašen, da ga še misliti ne more. O tem priča po svoje tudi sama Heglova **Estetika**, predvsem s svojo znano tezo o koncu umetnosti. Umetnosti je usojen konec očitno zaradi tega, ker je podrejena prav temu je, to pa pomeni, da se zmeraj odpira prav tistemu, kar je za filozofijo čisti nič in o čemer se na način filozofije sploh ne da govoriti.

Da bi čimbolj jasno ugledali pravi smisel teh hipotez, jih moramo premisliti v luči tistih analiz Grassijeve knjige, ki nas prepričujejo, da se je filozofija šele v novejšem času odprla tudi ontološkemu pomenu umetniškega dela, kar lahko pomeni glede na bistveno naravnost **Heglove Estetike** samo to, da je ta preobrat znotraj filozofije pravzaprav samo njena odprtost za bit v smislu tistega enostavnega je – es ist. Spremenjeni odnos filozofije do umetnosti je zanesljiv znak, da se filozofija v določenem smislu odreka biti v pomenu ideje in da sprejema tisto, za kar je umetnost kot umetnost bila že zmeraj odprta in kar se je filozofiji kot filozofiji zmeraj prikrivalo, dasiravno obenem tudi razkrivalo, kakor nam o tem priča navedba iz **Heglove Fenomenologije duha**. A če je res tako, potem je samo po sebi jasno, da se iz spremenjenega odnosa filozofije do umetnosti vsiljuje filozofiji naslednje vprašanje: kako je danes v filozofiji z njenim osnovnim vprašanjem o biti vsega, kar je. Za problematiko, ki je v središču tega predavanja, je izredno pomembno, da se to vprašanje vsiljuje prav zaradi tega, ker je sodobna filozofija spet odkrila ontološko funkcijo umetniškega dela.

Ni naša naloga, da bi razpravljali o dogajanjih v sodobni filozofiji, toda kljub temu je treba opozoriti na znano dejstvo, da sodobno filozofijo označuje tisto razumevanje biti, ki mu je odprla pot misel Martina Heidegggra – in ne smemo spregledati, da je tudi Ernesto Grassi sam bil Heideggrov učenec. S to, čeprav samo postransko pripombo, dobijo vse naše dosedanje ugotovitve in hipoteze retroaktivno toliko konkretne vsebine, da ne moremo mimo tegale sklepa: v našem času, v katerem se dogaja bistvena notranja sprememba filozofije, se njen odnos do umetnosti zares konstituira in dogaja v območju ontološke problematike. Hkrati pa moramo priznati, da je odnos umetnosti do filozofije še vedno popolnoma v temi. Prav nič določnega namreč ne vemo o tem, kakšen je odnos umetnosti do filozofije, še manj pa, kako se to razmerje konkretno kaže. Za razvijanje teh vprašanj nimamo druge možnosti, kakor da se obrnemo neposredno k umetnosti sami, vendar se bo pričujoče predavanje pri tem poskusu omejilo na pesništvo, in sicer na tisto njegovo formo, za katero je M. Bahtin ugotovil, da je paradigma celotne novoveške književnosti – to pa je roman.

Roman, in s tem mislim tradicionalni novoveški roman, ima zmeraj glavnega junaka, in nekateri med njimi so postali živ element našega

vsakdanjega življenja in govora, kot npr. Cervantesov Don Kihot. Junak romana je zmeraj nosilec določene ideje, ki jo želi kar se da hitro uresničiti, to je, prilagoditi ji svojo eksistenco in svet sploh. Ta ideja ni nikoli zgolj subjektivna in poljubna izmišljotina, ni samo nekakšen pogosto subjektivni „Sollen“, ker meri vedno na celoto sveta in na njegovo preobrazbo. Ideja je v tem smislu pravzaprav bit vsega, kar je, je merilo vsega, zato ima pravico do eksistence samo tisto, kar je in kolikor je njena adekvatna realizacija, kar se kaže tudi v dejstvu, da je vsak junak vedno pripravljen žrtvovati za idejo svoje življenje in s tem na ves glas potrjuje, da **biti** pomeni: **biti ideja** oziroma **biti za idejo**. Vse, kar ni ideja, je neresnično, je spričo tega, kakor bi rekel Platon: **me on**, nebivajoče, nič, in je zato po pravici izpostavljeno radikalni preobrazbi, likvidaciji in uničenju.

Že na prvi pogled je jasno, da ta struktura v vseh svojih bistvenih razsežnostih popolnoma ustreza osnovni filozofski misli, ki pravi: ideja je bit, večno življenje in vsa resnica, tako da zares je samo tisto, kar je ideja, iz česar vsekakor lahko potegnemo sklep, da sprejema roman to svojo strukturo neposredno od filozofije in s tem uveljavlja idejo kot bit oziroma bit v smislu ideje, o čemer po svoje priča tudi sama konkretna zgodovina novoveške umetnosti, ki se dogaja kot zaporedje **idejno-umetniških** smeri ali epoh vse od baroka prek klasicizma, romantike in realizma pa do današnjih izmov, ki jih vedno lahko logično in legitimno reduciramo na popolnoma določene tokove v sami filozofiji. O tem nas lahko prepriča tudi celotna dejavnost umetnostne in literarne zgodovine in teorije.

Po vsem tem je umetnost veliko bolj odvisna od filozofije, kot se zdi na prvi pogled, načelo **idejno-umetniške** smeri kot osnovne oblike zgodovinskega uresničevanja umetnosti pa nas nedvoumno vodi k Heglovi formuli o čutnem svetenuju ideje.

Toda ravno tu se odpira nov problem, kajti že G. Lukacs je ugotovil, da je za romanesknega junaka bistveno značilen načelni neuspeh, ki se dogaja tudi kot uničenje ali kot samouničenje. Pravi pomen te Lukacseve ugotovitve najlaže in najhitreje ugledamo, če jo neposredno povežemo s svojo vsakdanjo skušnjo, ki priča, da priznavamo umetniško vrednost samo tistim romanesknim tekstom, ki se končujejo s tragedijo, medtem ko happy-end po pravilu sprejemamo kot znak umetniške insuficience in kot obvezno značilnost trivialnih žanrov in propagande, kriminalk, westernov itd. Spričo tega je v slehernem pogledu dosledno, da celo optimistični konec velikega teksta, kakršen je **Bratje Karamazovi**, deluje neestetsko in celo osladno.

Zaradi teh dejstev moramo sprejeti nalogo, da najdemo takšno interpretacijo, ki bo načelno katastrofo dosledno uveljavila prav kot zagotovilo in izvor umetniške vrednosti. Na prvi pogled se zdita možni samo dve razlagi. Prva se glasi: junak propade, ker je slabo ali celo napačno razumel idejo, za katero je zastavil svoje življenje. Če bi mislili tako, bi bila tragična usoda nedvoumno opozorilo, da se moramo bolje učiti filozofije, in roman bi se spremenil v propagando za filozofijo oziroma v pedagogiko.

Druga možna razlaga se glasi: junak propade, ker je izbral napačno idejo – in samo po sebi je jasno, da se roman tudi v tem primeru spremeni v propagando in pedagogiko, ker bralce usmerja h kaki drugi, boljši in uspešnejši filozofiji oziroma ideji. Niti v prvem niti v drugem primeru se ne more otestiti nadzora filozofije in se izpolniti kot

umetnost, zato moramo nujno poiskati tretjo interpretacijo načelnega neuspeha in katastrofe. Če to zares poizkusimo, potem razmeroma hitro spoznamo, da je katastrofa samo logična posledica samega začetka, kar pomeni, da je razkrivanje na začetku prikrite resnice osnovne strukture romana, to pa je **ideje kot biti**. Ali z drugimi besedami: bit v smislu ideje je katastrofa, ali preprosteje: katastrofa je neizogibna vedno, kadar si ideja jemlje pravico, da suvereno in nepreklicno odloča o **biti in ne-bit**.

V nekaterih največjih tekstih je ta resnica celo bolj ali manj eksplicitno izražena: tako npr. v Cervantesovem Don Kihotu, in še posebej tudi v Zločinu in kazni Dostojevskega. V drugem poglavju epiloga avtor takole definira notranjo problematiko Razkolnikova na prisilnem delu: „Zakaj živeti? K čemu težiti? Živeti, da bi eksistirал – žit'čto by suščestvovat? – Toda sam je bil prej že tisočkrat pripravljen darovati svojo eksistenco – suščestvovanie – ideji, upanju ali pa fantaziji. Sama eksistenca – suščestvovanie – mu je bila vedno premalo, vedno je hotel nekaj več.“

Iz tega se retrospektivno pojasni, da Razkolnikov ubija, uničuje druge in sebe samo zato, ker mu eksistiranje samo – suščestvovanie torej – ni zadostno in ga je zaradi tega podredil in žrtvoval ideji. Zato je razumljivo, da je njegova dokončna spreobrnitev opredeljena takole: „**Samo čutil je še. Namesto dialektike je nastopilo življenje.**“

Ti stavki Dostojevskega navajajo predvsem izrazito negativna določila, vendar imajo tudi pozitiven pomen, ki je morda najjasneje izražen v naslednji misli Aljoše Karamazova: „Mislim, da morajo vsi na svetu najprej vzljubiti življenje. To je neizogibno! Vzljubiti ga pred logiko, in neizogibno pred logiko; šele takrat bodo razumeli njegov smisel.“ Najprej je torej **ljubezen** do življenja in ne logika ali smisel, ne ideja ali misel. Zato je človekovo osnovno določilo strnjeno v formulo: „Sem in ljubim – ja sem“, i ja ljublju“ – in ta formula je zavestno postavljena ob kartezijanski **cogito ergo sum**, ki izvira že iz Parmenidovega: „to gar auto noein estin kai einai – **misliti in biti je torej isto.**“

To sklicevanje na Descartesa in Parmenida naj ne deluje kot nečimmo bahanje z učenostjo; potrebno je, da bi postala kar se da očitna vsa teža tistega, kar je doumel Dostojevski. Že od vsega začetka ve, da se lahko tisto, kar govori skozi glagol biti, samo za ceno uničenja zreducira na **biti-ideja** ali **biti-za-idejo**. Kot pisec in umetnik ve, da ideja ni bit, da ne more odločati o biti in ne-bit – torej ve, da je ideja kot bit konec biti, torej nič na način uničenja. Zato je razumljivo, da se njegovih teksti tako bistveno razlikujejo od novoveške romaneskne tradicije, čeprav so tudi njena konsekventna dovršitev.

Ker je romaneskna forma v tem kontekstu samo metafora za novoveško poezijo in prek nje za umetnost v celoti, lahko morda zdaj že poskušamo na osnovi vsega doslej izrečenega jasneje določiti tisto, kar smo imenovali razmerje med filozofijo in umetnostjo. Filozofija, kakor o tem med drugim priča sam Hegel, na samem svojem začetku sreča tisti enostavni je, es ist, in ga razume kot goli nič, da bi ga kot takega kar se da hitro odvrгла in se dvignila na raven absolutne ideje kot biti, torej na raven biti kot absolutne negacije nič in večnega bivajočega; roman pa kot umetniško delo začčenja z bitjo kot idejo ter se končuje s principalno katastrofo, v kateri se bit in ideja razdvajata; s tem se uveljavlja ontološka diferenca, in sicer tako, da se hkrati

razkrije prav tisti enostavni je, torej tisto, kar stoji na samem začetku filozofije. Umetnost začenja tam, kjer filozofija končuje, v svojem koncu pa se vrača tja, kjer je filozofija začela.

Jasno nam mora biti, da so vse te ugotovitve samo začasne in preliminarne, postavljajo nas šele na začetek dolge poti, po kateri to predavanje zaradi svoje naravne omejenosti ne more iti do konca, zato se mora omejiti na nekatere najvažnejše napotke za prihodnje razmišljanje.

Če si natančneje ogledamo zgoraj opisano intencijo, se ne moremo izogniti vtisu, da roman, torej umetnost, sprejema od filozofije načelo konstrukcije: romaneskni junak je npr. realizacija ideje, se pravi, da je junak prav tisto, kar je določeno s Heglovo formulo o **čutnem svetenuju ideje**, a čutno svetenje ideje je novoveški adekvat za starogrško **mimesis**, kar pomeni, da je neko določeno bitje, v našem primeru človek, upodobljeno glede na svoje bistvo, t.j. idejo, ki ima pomen biti. Ker je za filozofijo sleherno bitje vedno samo način čutne eksistence pojma, biti ali ideje, postane jasno, da umetnost upodablja bitje, da oblikuje in gradi svet po določenih filozofije. Zato je razumljivo, da na koncu srednjega in na začetku novega veka niso več možne fantastične prozne tvorbe, kakršna je npr. znana **La Quête de Graal**, in katerih degradirani nasledniki so tako imenovani **libros de caballerias**, ki se jim je Cervantes tako hudo posmehoval v liku svojega nesrečnega viteza.

Toda če bi bila umetnost samo to, bi bila zares samo insuficientni modus spoznanja, zato moramo dodati, da postavlja umetnost vsa ta bitja, ki so konstituirana po določenih filozofije, hkrati v tako luč, da na njih zasije prav tisti enostavni je. V romanu, kakor sem skušal pokazati, opravlja umetnost to svojo „nalogo“ s tem, da vpelje načelno katastrofo, v kateri razpade identiteta **biti in ideje** oziroma **biti in bistva**, da bi se lahko razkrila bit sama kot taka. Vprašanje je, od kod in zakaj prav katastrofa? Katastrofa je prihod nič, kar nedvomno pomeni, da se prav na osnovi tega nič razkriva, da je sleherno bivajoče prav bivajoče, ne pa nebivajoče. Osvetljeno s svetlobo nič, se bitje človeku razkriva v svojem je, v svoji biti, torej lahko rečemo, da prav nič pripelje bitje v bit; vse to ima korelat v preprostem dejstvu, da lahko človek ve za nekaj takega, kot je življenje, šele skozi kar se da luciden pogled v lastno smrtnost in končnost.

Opisani „efekt“ umetnosti v umetniškem delu je načelno, kot smo že rekli, izhodiščni položaj filozofije. Tega tudi ni težko uvideti, če upoštevamo formulacijo, s katero je Aristotel v svoji **Metafiziki** določil „predmet“ tako imenovane prve filozofije. To je grški **on he on** – bivajoče kot bivajoče, se pravi, bivajoče, kolikor je bivajoče, ne pa nebivajoče ali nič. Formulacija: bivajoče kot bivajoče, ki opredeljuje predmet filozofije, je možna torej samo, če bivajoče opazujemo glede na nebivajoče ali nič. Da je človek sploh lahko izkusil bivajoče kot bivajoče, je moral prej ali hkrati izkusiti prav nebivajoče ali nič; le da filozofija kot filozofija to prvotno človeško izkustvo zanemarja in zato interpretira bivajoče kot bivajoče v smislu absolutnega bivajočega, to je kot bivajoče, ki je v vsakem pogledu v absolutni razliki od nič. Ali z drugimi besedami: v človekovem prvotnem izkustvu prav nič pripelje bivajoče v bit, bivajoče se kaže kot bivajoče šele na osnovi nič, medtem ko filozofija prav ta nič odrine in s tem zapusti izvorni prostor odkrivanja biti. V tem odrinjanju se nič spremeni v absolutno negacijo, v absolutno odsotnost bivajočega, to pa pomeni tudi same



biti, ki izgubi svojo izvorno sopripadnost niču ali pa postane nekaj absolutno različnega od ničā.

Za razliko od filozofije je umetnost očitno vedno zvesta svojemu izvornemu izkustvu, vendar tako, da mora to svojo zvestobo izpričevati vedno „proti“ filozofiji in po njenih sledeh, to pa lahko stori samo z nenehnim uveljavljanjem ničā, kar se v romanu dogaja na način katastrofe. V skrajni konsekvenci nas mora vsa ta analiza pač pripeljati do sklepa, da je umetnost usodno vezana na filozofijo, in sicer tako usodno, da bi morali reči, da je umetnost, kakor jo razumemo mi, ljudje evropske civilizacije, mogoča samo v svetu filozofije kot filozofije, kar pomeni, kot metafizike. Spričo tega ni čudno, če ne vemo, kako bi označili npr. Parmenidovo poemo, ali kot pesništvo ali kot filozofijo.

Tukaj se odpira novo vprašanje, ki nas zadeva in ki izhaja iz Grassijeve knjige in naše interpretacije te knjige. Vse, kar je bilo doslej izrečeno, velja namreč samo do tistega trenutka naše zgodovine, dokler se filozofija ne odpre ontološki funkciji umetnosti in s tem nekemu novemu, to pa je nemetafizičnemu razumevanju biti, kar pomeni, da bit niti za filozofijo ne more biti več ideja ali bistvo. Ni nam več težko uzreti posledic, ki izhajajo za umetnost iz takšnega interfilozofskega preobrata. Umetnost namreč ne more več prevzeti od filozofije tistega, kar je sprejemala vse doslej, to je načela **konstrukcije**, kar pa mora povzročiti bistvene spremembe v sami umetnosti. Ker vemo, da se notranji razkroj tradicionalne filozofije začenja že z mislijo Sörena Kierkegarda, lahko predpostavimo, da se morajo hkrati dogajati ustrezne spremembe tudi v umetnosti, predvsem pa v tisti njeni formi, ki je novemu veku najprimernejša – to je v romanu. Veliko resnih raziskovalcev je prepričanih, da je treba pesniško vzporednico Kierkegardu iskati v opusu F. M. Dostojevskega. Ta misel nas ne more presenetiti, ker smo že sami lahko ugotovili, da je opus Dostojevskega prežet z radikalno problematizacijo osnovne metafizične strukture, kar pomeni, da se v njegovih tekstih dogaja tudi problematizacija konstrukcijskega načela romana samega. Ta avtoproblematizacija dobiva po Dostojevskem čedalje radikalnejše oblike, o čemer priča predvsem opus Franza Kafke, v našem času pa se to dogaja v tako imenovanem novem in novem novem romanu. Kot avtorefleksija te avtoproblematizacije so za nas posebno pomembni nekateri teksti francoskega pisatelja Alaina Robbe-Grilleta, ki je trdil, da v novih romaneskih konstrukcijah stvari in dejanja najprej **bodo**, šele po tem in pozneje bodo nekaj določenega. Ta izjava je vsekakor konsekventna in historično utemeljena, kakor je konsekventna tudi Robbe-Grilletova pisateljska praksa. Toda ta konsekventnost in utemeljenost ne moreta prikriti enostavnega dejstva, da nas Robbe-Grilletovi in drugi podobni teksti ne morejo privlačiti z enako močjo, kot so nas lahko npr. dela Leva Tolstoja.

To skušnjo lahko legitimno posplošimo. Danes se na vsakem koraku srečujemo s tako imenovano moderno umetnostjo, ki se poimenuje z različnimi imeni od konceptualizma prek topografske poezije do intermedialne umetnosti ali umetnosti združenih medijev. Marsikdo med nami je pripravljen vse te pojave kar preprosto zavreči, vendar moramo tudi priznati, da je takšna zavritev nevzdržna, in sicer iz enostavnega vzroka, ker se lahko utemelji samo v tisti načelni poziciji, ki pripada filozofiji iz časa njene gluhosti in slepote za ontološko razsežnost umetnosti.

Čas je, da pripeljemo pričujoče razmišljanje h koncu. To predavanje je problematiko, ki jo napoveduje naslov Filozofija in umetnost, razvijalo samo v mejah določene zgodovinske dobe, v mejah dobe filozofije kot metafizike; njegov namen je bil pokazati in dokazati, kako moremo in moramo razumeti to problematiko samo glede na vprašanje o biti vsega, kar je. Ta dokaz je omogočil tisti preobrat v filozofiji, zaradi katerega se razmerje med filozofijo in umetnostjo popolnoma spremeni. Njunega spremenjenega razmerja predavanje ni več moglo zajeti, če pa bi ga hotelo, bi si moralo nadeti nov naslov: **mišljenje in pesništvo v dobi tehnike.**

**Janko Kos:**  
**TEORIJA**  
**IN PRAKSA**  
**SLOVENSKE**  
**PRIMERJALNE**  
**KNJIŽEVNOSTI**

*Razprava najprej pretresa teoretične podlage primerjalne književnosti na Slovenskem, nato pa zarisuje njen dosedanji razvoj: I. Stroka upošteva v svoji teoriji izkušnje osrednjih tokov primerjalne literarne vede v svetu, v tem okviru rešuje načelna vprašanja, kot so razmerje med primerjalno književnostjo in občo literarno vedo, specifična vloga in pomen kompariranja, odnos do nacionalne literarne zgodovine, literarnoteoretični aspekti, razmerje primerjalne vede do filozofskih disciplin. II. Na teh podlagah se je slovenska primerjalna književnost razvijala od prvih zametkov v dobi romantike (M. Čop) prek poskusov v okviru slovenske literarne zgodovine (I. Prijatelj, F. Kidrič) do svoje prave utemeljitve v delu A. Ocvirka; iz njegove šole je izšel D. Pirjevec, ki je v stroko uvedel prelomne novosti.*

Zaradi večje jasnosti pojmov je treba poudariti, da z izrazom **slovenska primerjalna književnost** označujemo občo primerjalno literarno vedo, kakršna se razvija v družbenopolitičnem, kulturnem in znanstvenem prostoru Slovenije, ne pa nekakšno posebno slovensko varianto te vede ali celo stroko, ki bi obstajala zgolj zase. V zvezi s tem nam je pred očmi dvoje dejstev, ki natančneje določata stanje stvari: prvič, primerjalna književnost, kakršna obstaja v svetovnem merilu in hkrati v posameznih nacionalnih kulturah, je lahko znanost samo kot enotna, na skupnem predmetu, načelih in metodah zasnovana stroka, kar pomeni, da je ni mogoče drobiti na regionalne, lokalne in temu podobne „primerjalne“ vede; drugič, primerjalna književnost kot univerzalno utemeljena znanost dobiva v slovenskem prostoru seveda lahko posebne poteze, značilnosti, cilje in naloge, pač glede na naš specifični kulturni, družbenopolitični, literarni in literarno-znanstveni razvoj; ta daje razvoju primerjalne književnosti na Slovenskem posebne oblike, ritem in smer, ne da bi s tem kakorkoli prekrival njeno občo zasnovu.

Teh dvoje dejstev nas opozarja na to, da pripada slovenski primerjalni književnosti v skladu z njenimi specifičnimi razvojnimi nujnostmi sicer tudi lastna izvirnost, da pa ji mora biti ta predvsem izhodišče, iz katerega lahko prispeva svoj posebni delež k osvetlitvi skupnih problemov primerjalne književnosti kot izrazito univerzalne, mednarodne, ne samo evropske, ampak zmeraj bolj tudi svetovne vede, ki mora zajemati vase poleg problemov velikih literatur zmeraj bolj tudi