

FILOZOFSKI

vestnik

1/2002

MATEMATIKA IN FILOZOFIJA

**ESTETIKA –
ADORNO S HEIDEGGERJEM**

SCENE DVOJEGA

**FILOZOFIJA
ČLOVEŠKEGA TELESA**



Filoz. vestn. • ISSN 0353-4510 • Let. / Vol. XXIII • Št./No. 1 • Ljubljana 2002

FILOZOFSKI VESTNIK XXIII 1 • 2002

Uredniški odbor / Editorial Board

Aleš Erjavec, Peter Klepec, Vojislav Likar, Rado Riha, Jelica Šumič-Riha,
Matjaž Vesel

Mednarodni uredniški svet / International Advisory Board

Alain Badiou (Paris), Paul Crowther (Preston), 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),
Ernst Vollrath (Köln), Wolfgang Welsch (Jena)

Odgovorni urednik / Editor-in-Chief

Rado Riha

Glavni urednik / Managing Editor

Vojislav Likar

Naslov uredništva / Editorial Office Address

FILOZOFSKI VESTNIK

P.P. 306, Gosposka 13, 1001 Ljubljana, Slovenija.

Tel.: +386 1 470 64 70 – Fax: +386 1 425 77 92

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

Korespondenco, rokopise in recenzentske izvode knjig pošiljajte na naslov uredništva. / Editorial correspondence and enquiries and books for review should be addressed to the Editorial Office.

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

Letna naročnina: 4.500 SIT. Cena posamezne številke: 1.700 SIT.

Annual subscription: EUR 20,40 for individuals, EUR 40,80 for institutions.

Single issue: EUR 11,30 for individuals, EUR 18,10 for institutions. Back issues available.

Master Card / Eurocard and VISA accepted.

Credit card orders must include card number and expiration date.

Naročila sprejema/Orders should be sent to:

Založba ZRC, P.P. 306, SI-1001 Ljubljana, Slovenija

Fax: +386 1 425 77 94 – E-Mail: zalozba@zrc-sazu.si

© Filozofski inštitut ZRC SAZU

Tisk / Printed by: Littera Picta, Ljubljana, Slovenija

FILOZOFSKI

vestnik

XXIII • 1/2002

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

Ljubljana 2002

Z A L  Ž B A
Z R C

FILOZOFSKI VESTNIK je znanstveni časopis za filozofijo z interdisciplinarno in mednarodno usmeritvijo. Izhaja trikrat letno kot glasilo Filozofskega inštituta Znanstvenoraziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti v Ljubljani.

FILOZOFSKI VESTNIK is a journal of philosophy with an interdisciplinary and international orientation. It is published three times annually by the Institute of Philosophy at the Scientific Research Centre of the Slovenian Academy of Sciences & Arts in Ljubljana.

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

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

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

VSEBINA

Matematika in filozofija

Bojan Borstner, <i>Matematični strukturalizem kot zvrst platonizma</i>	7
Andrej Ule, <i>Kako lahko apliciramo matematiko na svet?</i>	25
Michel Fichant, <i>Immanuel Kant: O Kästnerjevih razpravah</i>	53
Immanuel Kant, <i>O Kästnerjevih razpravah</i>	63

Estetika

Curtis L. Carter, <i>Marcel Duchamp in Američani</i>	73
--	----

Adorno s Heideggerjem

Anthony J. Cascardi, <i>Heidegger, Adorno in vztrajanje romanticizma</i>	93
Jos de Mul, <i>Hegel, Heidegger, Adorno in konci umetnosti</i>	103
Aleš Erjavec, <i>Adorno in Heidegger/Adorno s Heideggerjem: od modernizma do postmodernizma</i>	123
Tom Huhn, <i>Heidegger, Adorno in mimesis</i>	137
Heinz Paetzold, <i>Adorno in Heidegger v postmoderni kulturi in zunaj nje</i> ..	147

Scene Dvojega

Rado Riha, <i>Scene Dvojega, II. Zakaj je ljubezen črni kvadrat na beli podlagi?</i> ...	165
Alain Badiou, <i>Kaj je ljubezen?</i>	181

Filozofija človeškega telesa

Miran Božovič, <i>Filozofija človeškega telesa: Malebranche in La Mettrie</i>	199
---	-----

Prikazi in ocene

Rammurti S. Mishra, <i>Filozofija in psihologija joge (Mojca Zajec)</i>	209
Paolo D'Angelo, <i>Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale</i> in Raffaele Milani, <i>L'arte Del Paesaggio (Lev Kreft)</i>	212
F. A. Olofson, <i>Heidegger and the Ground of Ethics (Aleš Bunta)</i>	214

Izvillečki – Abstracts	221
-------------------------------------	-----

CONTENTS

Mathematics and Philosophy

Bojan Borstner, <i>Mathematical structuralism is a kind of Platonism</i>	7
Andrej Ule, <i>How we can apply the mathematics on the world?</i>	25
Michel Fichant, <i>Immanuel Kant: On Kästner's treatises</i>	53
Immanuel Kant, <i>On Kästner's treatises</i>	63

Esthetics

Curtis L. Carter, <i>Marcel Duchamp and the Americans</i>	73
Adorno with Heidegger	
Anthony J. Cascardi, <i>Heidegger, Adorno, and the Persistence of Romanticism</i>	93
Jos de Mul, <i>Hegel, Heidegger, Adorno and the Ends of Art</i>	103
Aleš Erjavec, <i>Adorno and/with Heidegger: From Modernism to Postmodernism</i> ...	123
Tom Huhn, <i>Heidegger, Adorno, and Mimesis</i>	137
Heinz Paetzold, <i>Adorno and Heidegger inside/outside postmodern culture</i>	147

The Scenes of the Two

Rado Riha, <i>The Scenes of the Two, II. On why love is a black square on white square?</i>	165
Alain Badiou, <i>What is love?</i>	181

Philosophy of Human Body

Miran Božovič, <i>The Philosophy of Human Body: Malebranche and La Mettrie</i> ...	199
--	-----

Book reviews	209
---------------------------	-----

Abstracts	221
------------------------	-----

MATEMATIKA IN FILOZOFIJA

MATEMATIČNI STRUKTURALIZEM KOT ZVRST PLATONIZMA *

BOJAN BORSTNER

I Strukturalizem je zvrst platonizma

Resnik: »Trdim, da v matematiki nimamo predmetov z 'notranjo' kompozicijo urejeno v strukturo, ampak imamo le strukture. Matematični objekti, to so bitnosti, ki jih naše matematične konstante in kvantifikatorji označujejo, so brezstrukturne točke ali položaji v strukturah. Kot položaji v strukturi nimajo identitete ali podobe, ki bi bile zunaj strukturne.« (Resnik 1981, 530)

1. Matematični strukturalizem¹ kot zvrst platonizma se odlikuje po tem, da poudarja primarno vlogo vzorcev (*patterns*) v pojasnjevanju, kaj je matematika, kar lepo ilustrira primer s števili. Zagovorniki strukturalizma trdijo, da so števila to, kar so, na osnovi relacijskih lastnosti, ki so med njimi (ki veljajo med njimi). Notranje so brez oblik (*featureless*). Števila imajo samo tiste lastnosti, ki izhajajo – so posledica – iz odnosov (relacij) med naravnimi števili, ki jih konstituirajo kot abstraktne predmete. Naravna števila so abstraktna – noben konkreten objekt ne more biti notranje brezobličen na ta način.

Tisto, kar je osrednje za aritmetiko je, da je vzorec (lahko bi dejali tudi struktura) sekvence naravnih števil (*natural numbers sequence*) – vzorec v sekvence.

* Prvo verzijo tega teksta sem predstavil na kolokviju »Filozofija in matematika«, ki ga je organiziral Filozofski inštitut ZRC SAZU 28. in 29. oktobra 1999 v Ljubljani. Sedanja verzija je plod mnogih pogovorov s kolegi Valentinom Kalanom, Nenadom Miščevićem in Borisom Vežjakom, kateri pa za napake in zmote v tekstu nikakor niso (so) odgovorni.

¹ Izhodiščne opredelitve temeljijo na delih M. Resnika in S. Shapira :

Resnik: »Mathematics as a Science of Patterns: Ontology and Reference«, *Nous* 15 (1981), 529–550; »Mathematics as a Science of Patterns: Epistemology«, *Nous* 16 (1982), 95–105; »Mathematics from a Structuralist Point of View«, *Revue Internationale de Philosophie* 42 (1988), 400–424.

Shapiro: »Mathematics and Reality«, *Philosophy and Science* 50 (1983), 523–548; »Structure and Ontology« *Philosophical Topics* 17 (1989), 145–171.

1.1 Ta vzorec je lahko uprimerjen s kolekcijo (zbirko) konkretnih predmetov – to je konkretna w sekvenca. Vzorec sam je ravno tisto, kar imajo vse te posamezne w sekvence, kot w sekvence, skupnega – to je določena urejenost (oblikovanost, aranžma), ki je prisotne v vseh. Ta urejenost je abstraktna w sekvenca in njeni elementi so pozicije, ki jih lahko »zavzamejo« posamezni konkretni predmeti.²

1.2 Posamezne pozicije (ki so breztelesne) so sama naravna števila – primer: naravno število 5 je peta pozicija v abstraktni w sekvenci; pri tem 5 nima drugih lastnosti kot te, da je peta pozicija (torej natančno ta pozicija) in da ni neka druga pozicija v vzorcu. Konkretni predmeti predpostavljajo to pozicijo, ko se konkretni predmeti pojavljajo kot člani določenega (primernege) aranžmaja – določene urejenosti. Abstraktna w sekvenca je torej uprimerjena z zbirko (kolekcijo) konkretnih predmetov, sočasno pa je primerno trditi, da je naravno število 5 uprimerjeno s konkretnim predmetom.³

1.21 Shapiro eksplicitno zatrdi, da je abstraktna w sekvenca univerzalija (1983, 536 –38). »En način za dojetanje posameznega vzorca je ta, da proučimo zbirko (ali zbirke) predmetov, ki so urejeni na določen način in da ignoriramo predmete, ki niso v odnosu do te ureditve.« (Shapiro 1983, 535).⁴

1.3 V preučevanju vzorca (urejenosti, aranžmaja) moramo zanemariti lastnosti, ki jih imajo konkretni predmeti – na ta način nam ostanejo zgolj

² To spominja na tezo, ki jo je zagovarjal Dretske v članku »Laws of Nature«, *Philosophy of Science*, 44(1977), ko pravi, da imajo zakonodajna, izvršna in sodna oblast vsaka svojo nalogo in moč. Te naloge in moči so določene z množico zakonov, ki po svoji naravi niso nujni. Vendar pa, ker so ti zakoni sprejeti, se mora predsednik ZDA o določenih vprašanih posvetovati s kongresom, sodniki Vrhovnega sodišča ne morejo proglasiti vojne, člani Kongresa morajo biti periodično voljeni. »Legalni kodeks vzpostavi množico odnosov med različnimi oblikami oblasti in ta množica odnosov (med abstraktnimi oblikami) vtisnejo zakonske omejitve posameznikom, ki zasedajo te pozicije – omejitve, ki so izražene s takimi modalnimi izrazi kot sta »ne sme« in »mora«. So nekatere stvari, ki ji posamezniki (in zbirke posameznikov – kot je Senat) smejo in ne smejo storiti.« (264–5)

³ Problem je v tem, da ni najbolj jasno, kaj naj bi bil ta konkretni predmet – ali je konkretni predmet zgolj pozicija v abstraktni w sekvenci? – kaj torej ostane?

⁴ To spominja na Richarda Dedekinda: »Če v proučevanju enostavnega neskončnega sistema N, ki je urejen s transformacijo f, povsem zanemarimo posebni značaj elementov in ohranimo njihovo razlikovalnost ter upoštevamo le njihove medsebojne odnose, ki so določeni s f, potem so ti elementi imenovani naravna števila ali vrstilna števila ali enostavno števila ... » (Dedekind 1963; sekcija VI, definicija 73) V tem kontekstu je zanimiv še naslednji Dedekindov pristavek: »S sklicevanjem na to osvobajanje elementov vsakršne druge vsebine (abstrakcija) smo upravičeni v imenovanju števil za kreacije človeškega duha. Odnosi ali zakoni, ki so izpeljani v celoti iz pogojev a, b, g, d v (71) in so zato vedno enaki v vseh enostavnih neskončnih urejenih sistemih, ne glede na to, kakšna imena so lahko dana posameznim elementom (primerjaj 134), tvorijo prve predmete znanosti o številih ali aritmetike.« (ibid.)

tiste lastnosti, ki so povezane s samo pozicijo v vzorcu – torej tisto, kar bi lahko označili kot breztelesno konfiguracijo.

1.31 Problem: ali je ta konfiguracija konfiguracija ničesa (zdrav razum bi običajno opredelil tako pozicijo kot konfiguracijo ničesa (*of nothing*)? Je – je konfiguracija praznih mest in vsebuje, je sestavljena iz iz njihovih konfiguracijskih odnosov (relacij). Torej, imamo vzorec (konfiguracijo, aranžma), ki »vsebuje« prazna mesta – pozicije, ker smo odvzeli konkretne objekte.⁵

1.32 Prazna mesta so univerzalije, ki pa niso enostavne, ampak so kompleksne relacijske lastnosti. Težava pa je v tem, da so ta prazna mesta »rojena« s predmetom takrat, ko predmet pripada zbirki, ki »nosi«, »ima« univerzalijo – to je abstraktno w sekvenco.

1.33 Pomislek: strukturalisti govorijo o naravnih številih kot o nenasičenih univerzalijskih (Shapiro), vendar pa tudi kot o abstraktnih predmetih.⁶ To pa pomeni, da so označeni (*denote*) z individualnimi konstantami in ne s predikativnimi izrazi:

(i) konkretni predmeti so elementi konkretne w sekvence. Konkretna w sekvenca je zbirka konkretnih predmetov urejenih na določen način.

(ii) Abstraktna w sekvenca je zbirka abstraktnih predmetov (naravnih števil na primer) urejenih na določen način.

(iii) Abstraktna w sekvenca je struktura, vzorec katerekoli w sekvence.

(iv) Abstraktna w sekvenca je sama že w sekvenca.

Torej, abstraktna w sekvenca je že sama struktura, vzorec, ki jo »ima« – je torej instanca, primerek sama sebe.

1.4 Strukturalizem tako vsebuje sled platonizma, saj je tu na delu samopredikacija (*self-predication*), ki jo lahko najdemo v Platonovem *Parmenidu*. V bistvu pa je to problem tretjega človeka.

1.41 Samopredikacijo lahko definiramo na naslednji način: Če so številni posamezniki podobni glede na to, da imajo skupno dano lastnost, potem je ta

⁵ Ideja o praznih mestih kot luknjah je nekaj, kar lahko povežemo z dvema kratkima klasično dialoško zastavljenima razpravama Davida in Stephanie Lewis (1970, 1996), kjer poskušata opredeliti, kako je možno odsotnost ničesa (v našem primeru konkretne w sekvence) pojasniti kot pojav ničesa, kar je po svoji naravi povsem drugo, čeprav brez prvega ne more obstajati. Luknja, kot praznina v stvari, je nekaj le, če dopustimo obstoj nematerialnih bitnosti (in abstraktna w-sekvence je ravno to). Drugače bi morali luknjo opredeliti s pomočjo aranžmaja materialnih bitnosti (v ohlapni obliki lahko rečemo: superveniirajo na materialnih bitnostih), kar pa bi pomenilo, da v ontološkem smislu s tem nismo pridobili ničesar novega, saj so supervenientne bitnosti oblika »ontološkega zastonskega kosila«. Abstraktna w-sekvence je tako nekaj, če in samo če ni materialna.

⁶ Primerjaj kako Dedekind definira, kaj je stvar – a thing: »Od tod naprej bomo razumeli s stvarjo vsak predmet naših misli.« (*Ibid.*, sekcija I, def. 1)

lastnost sama podobna posameznikom (*individuals*) v tem pogledu in velja sama zase. »Strukturalisti zagovarjajo ... da je predmet aritmetike posamezna abstraktna struktura, vzorec, ki je skupen katerikoli neskončni zbirki posameznih predmetov, ki ima relacijo naslednik z enkratnim izvornim predmetom in zadovoljuje (drugoredni) zakon indukcije.« (Shapiro 1989, 146)

II Zgodovinska lekcija

2. Tretji človek – ali kako se Platon ulovi v zanko. Sokrat obnovi Zenonovo pozicijo:

»Če biva množstvo bivajočih stvari (*polla esti ta onta*), potem bi morale biti slednje obenem podobne (*homoia*) in nepodobne (*anhomoia*), kar pa je nemogoče. Kajti nepodobne stvari ne morejo biti podobne, pa tudi podobne ne morejo biti nepodobne.

Če je torej nemogoče, da bi nepodobne stvari bile podobne in podobne nepodobne, je nemogoče tudi, da biva množstvo.« (*Parmenid* 127e)

2.1 Zenonovo pozicijo lahko predstavimo v obliki naslednjega argumenta:

(Z) (i) Če biva množstvo bivajočih stvari, potem bi morale biti hkrati podobne in nepodobne.

(ii) Nemogoče je, da bi bile hkrati podobne in nepodobne.

(iii) Nemogoče je, da biva množstvo (da bi bivajoče bilo mnogo).

2.2 Kar je posebej zanimivo pri tem argumentu, je dejstvo, da Sokrat pripiše Zenonu, da ne zagovarja zgolj Parmenidove pozicije o »Enem«, ampak razvije še komplementaren argument za »Ne Mnoštvo«.

2.21 Zato poskuša odgovoriti Zenonu tako, da:

(i) bi bile platonske forme imune na Zenonov prigovor;

(ii) poskuša pokazati, da je Zenonova pozicija glede participacije in imeti delež na nekaj, kar ni problematično za partikularije/posamezne stvari.

Proces imunizacije poskuša utemeljiti Sokrat na dejstvu, da ne obstaja nikakršen smisel za 'je', po katerem forma je karkoli. Forma zgolj je identična sama sebi (samoidentična). Podobnost in nepodobnost ter eno in množstvo (mnogo) so nasprotja (*opposites*), vendar je vsaka od njih/form ločeno in nedeljivo kar je. Forme niso mnogo/mnoštvo. (129d3–e2).

2.22 Če po Sokratu uporabimo Zenonovo pozicijo za stvari, ki so vidne, potem ni nikakršne škode, saj so le te stvari lahko hkrati podobne in nepodobne, eno in mnogo, ..., ne da bi s tem prišli v kontradikcijo. Posamezna

stvar 'je' podobna in nepodobna le glede (zaradi) tega, ker ima del (*metechein*) Podobnosti in Nepodobnosti.

2.221 V Sokratovem primeru to pomeni, da (on) lahko ima del 'Enega' (je en človek) in hkrati Mnogega/Mnoštva (je del človeka) – tako je Sokrat eno in mnogo s »participacijo« in »deležem na«. Posameznik ni nekaj na sebi in tako ne more veljati Zenonova omejitev za imeti. (129d2–6) Tako je za Sokrata povsem možno, da 'je' podoben in nepodoben tako, da je udeležen na/v različnih formah. Kar pa, seveda, ne velja za Forme same, ki so, kar so, same na sebi.⁷

2.3 Parmenidovo prvo vprašanje: »Se ti zdi, da biva enakost⁸ sama ločeno od enakosti, ki je prisotna v nas, pa tudi Eno in Mnoštvo ter vse, kar si pravkar slišal pri Zenonu« (130d3–5)

2.31 Gre torej za odnose med formami (F), tistim, kar je deleženo v posamezni stvari (imanentna lastnost) (f) in pa tistim, ki se udeležuje (x) – participira na F, vendar tako, da je deležen f.

2.4 Parmenidovo drugo vprašanje – ali je Pravičnost (Lepo, Dobro in druge podobne ideje) ločena od pravičnosti 'v' nas?

Sokratov odgovor na obe vprašanji je: da.

2.5 Parmenidovo tretje vprašanje: »Predpostavljaj tudi idejo človeka, ki je ločena od nas in od vseh ljudi, ki so takšni kot mi, torej neko idejo samo človeka, ognja ali vode?« (130c1–2)

2.51 Tretje vprašanje se razlikuje od prvih dveh, ker se v prvih dveh sprašuje po tem: ali obstaja (je) neka F, ki je ločena od f, ki jo ima x. V tretjem vprašanju pa: ali je neka forma F, ki je ločena od posameznika x.

Sokratov odgovor je zadrega/aporia.

2.52 Treba bi bilo vprašanje ustrezno preoblikovati in s tem ponuditi Sokratu vsaj nekakšen izhod iz zagate. Platon poskuša opredeliti 'x je f' – Sokrat je človek – kar pomeni, da ne uporabljamo v tem primeru Človek/Forma, ampak človek/imanentno potezo/lastnost v Sokratu.

2.521 Problem 'je' v tem kontekstu je naslednji:

(i) 'je' zahteva, da oba x in f poimenujeta isto stvar. Tako pridemo do neke (vrste) identitete in že smo v Zenonovih/Parmenidovih zagatah.

(ii) 'je' v tem kontekstu interpretiramo skladno s pozicijo iz *Fajdona* – x 'ima' f, potem dobimo, da x ima delež f forme F same.⁹

⁷ Na tem mestu je treba opozoriti na izvrstno interpretacijo Aristotelovega razumevanja tega problema, ki jo je razvil Vežjak v (2001).

⁸ Zakaj je tu prevod za homoiotes enakost in ne podobnost, kot je bilo prej? Iz teksta ni razvidno, da bi Platon spremenil intenco, torej bi bilo bolje, če bi se ohranila podobnost, saj pomenski premik v prevodu nakazuje razliko, ki jo v izvirniku ni.

⁹ *Metechein* kaže ravno na to.

2.53 V *Fajdonu* pravi Platon, da je Lepota lepa (*kath auto* – sama), medtem ko je Micka lepa in nelepa hkrati.

'F je F (ali f?)' se torej interpretira kot 'F je »Kaj je biti F/kajstvo«'

2.531 Lepota sama (*Kalon kath auto*) je tisto, kar je biti lep – je sama esenca lepote. Micka pa je lepa stvar, kar pomeni, da je deležen posameznik, ki ima delež na Lepoti sami.

2.54 To bomo uporabili v primeru Parmenidovega tretjega vprašanja. Vzemimo 'Bojan je posameznik/posamezni človek' ter 'Bojan je človek (f)'. Za drugi stavek nimamo težav s tistim, kar Platon ponuja v *Fajdonu* – 'je' kot 'ima delež – je udeležen'.

2.541 V primeru 'človek' nekako ne funkcioniira. 'Bojan' je udeležen na 'posameznem človeku', deluje pa v nekaterih drugih primerih – modrost, podobnost, plešavost, ...

2.542 Neproblematično se nam zdi to v primeru 'Bojan ima plešo', vendar pa nismo pripravljeni sprejeti drugega primera 'Bojan ima človeka', ker je problem v tem, da tretje vprašanje sprašuje po formi človek, ki je neke vrste vrstilna forma, saj je to forma tistega – človek – ki je v nas.

2.6 Tako pridemo do Problema tretjega človeka (TMA):

(i) Če je x1 (posamezni) človek glede na to, da je deležen (ima del¹⁰) človeka, potem mora x1 imeti v sebi del (posamezni človek) v sebi.

(ii) Toda izgleda da x1, če naj bo posameznik, mora biti (posamezni) človek.

(iii) Če to velja in če človek sam je človek v pomenu [Kaj je biti človek], potem je ta oblika deleženja (imeti del) takšna, da zahteva tretjega človeka (delež človeka samega).¹¹

Parmenides 132a1–b2

Parmenid: Mislim, da boš v naslednjem zatrjeval, da biva vsaka ideja kot ena [*hen hekaston eidos oiesthei einai*]. Ko imaš mnogo stvari, ki jih imaš za velike, potem se ti zdi, da v vsaki izmed njih vidiš neko eno in enako idejo, iz česar sklepaš, da je [to] veliko eno.

Sokrat: Res je, kar praviš.

Parmenid: Toda če zdaj z dušo opazuješ veliko samo (*auto to mega*) in ostale velike stvari (*halla ta megala*) skupaj, ali se ne bo pokazalo spet neko eno veliko, in ali ni to [veliko] nujno za vse skupaj, da se kažejo kot velike?

Sokrat: Tako izgleda.

¹⁰ Del v tem kontekstu ne pomeni mereološkega dela, ampak je del pojmovan kot metafizični gradnik. Več o tem v Borstner 1999.

¹¹ Potrebno je omeniti, da v 132a Platon prvič uporabi ideja. Do sedaj je uporabljal izraz eidos. Pojavi pa se še v povezavi z »Če z dušo opazuješ« – to je tisti »pogled« – ideja namreč – ki duši omogoči opazovanje.

Parmenid: Torej se bo pojavila še neka druga ideja velikosti zraven velikosti same in stvari, ki so na njej udeležene, in spet še naslednja nad vsemi temi, zaradi katere so vse te velike; vsaka od idej zate ne bo več bila eno, temveč neskončno množstvo (*apeira to plethos*).¹²

2.7 Ta odlomek bomo razgradili z Vlastosovo¹³ pomočjo v naslednje korake:

(i) Če določena množica stvari deli dano potezo, potem obstaja edinstvena Forma, ki korespondira (ustreza) tej potezi; vsaka od teh stvari ima to potezo z deležnostjo na tej Formi.

Iz tega in iz predpostavke da:

(ia) a, b in c so F,

izpelje:

(ib) Obstaja edinstvena Forma (ki jo lahko imenujemo F-stvo), ki korespondira potezi f, in a in b in c so F s participacijo na (v) F-stvu.

(ii) Če so a, b, c in F-stvo F, potem obstaja edinstvena forma (ki jo lahko imenujemo F-stvo I), ki korespondira F, vendar ni identična z F-stvo; ter so a, b, c in F-stvo F s participacijo na (v) F-stvu I.

2.71 To je možno le ob sprejetju še dveh tez:

Samopredikacija (SP) Forma, s participacijo na kateri imajo stvari določeno potezo, mora sama imeti to potezo.

Neidentiteta (NI) Če ima nekaj dano potezo s participacijo na (v) Formi, potem to ne more biti identično s to Formo.

2.72 Tako vidimo, da pridemo do posledice koraka (ii) in hkrati s tem do zanikanja koraka (i).¹⁴

2.73 Težavo lahko razrešimo tako, da: ali zanikamo/zavržemo korak (i) ali SP ali NI.

2.731 Cornford (1936) zagovarja tezo, da lahko govorimo o »deležu«, ki naj bi ga participirajoči posameznik imel takrat, ko je deležen forme (*»having shares of a form«*) tako, da ga označimo kot imanentno potezo (*»immanent character«*). Te imanentne poteze so posameznosti (*individuals*) in niso skupne poteze (*shared characters*) – niso tisto, kar si naj bi različni posamezniki/

¹² Ta oblika TMA je podobna tistemu, kar razvije Aristotel v *Meta.* 990b, za razliko od tistega, ki ga predstavi v *SE* 178b37–179a1.

¹³ G. Vlastos »Plato's Third Man Argument: Text and Logic«, *Philosophical Quarterly*, 1969, ki je v bistvu reformulacija njegovega argumenta iz leta 1954.

¹⁴ Vežjak (2001, str. 36–38) poskuša zagotoviti še drugačno interpretacijo Vlastosove reformulacije Platonove pozicije s pomočjo predloga G. Finove, kjer se zdi, da se Platon, če je konsistenten v sprejemanju premis (eno čez mnogo; samopredikacija; neidentiteta), ne more izogniti regresu, ki ga imamo v vseh tradicionalnih zapisih Argumenta o tretjem človeku.

posameznosti delile. Tako je v Fajdonu toplota v tem ognju (imanentna poteza) nekaj drugega kot toplota v onem ognju.¹⁵

2.74 V tem trenutku se zastavlja naslednje vprašanje: Kako forma je lahko eno (posamezna)? Zato je potrebno še enkrat premisliti, zakaj Vlastos *he hekaston eidos oisthai einai* (tako kot Cornford) bere kot »*there exists one Form in each case*« in ne kot »*each Form to be one*«, kot lahko beremo tudi v slovenskem prevodu.

2.741 Najprej poskušajmo odgovoriti v okviru teze (SP). Veliko [*auto to mega*] kot *idea* mora biti vrsta stvari, ki jo lahko vidiš / opaziš z dušo hkrati z drugimi velikimi (stvarmi). [primerjaj 132a5–8] Torej ne gre toliko za problem (SP), ampak za to, da je *idea* pojmovana (lahko) kot tisto, kar se pokaže, kar se pojavi. Zato ni jasno, v čem bi naj bila tu prisotna tista nekonsistentnost, o kateri govori Vlastos.

2.75 *Parmenides* 132a–b2 se da predstaviti tudi kot :

(a) x_1, x_2, \dots vsi imajo delež $F_1 = \text{def. obstaja}$ (*there is*) določena posamezna/ena ideja (kar se kaže), namreč F_1 , ki je v vseh (ali o vseh) x -ih.

(b) x_1, x_2, \dots in F_1 so vsi f_s

(c) ker so vsi f_s , mora biti (obstajati) tu še druga ideja (tisto, kar se kaže), F_2 , ki je v (ali o) x_1, x_2, \dots in o (ali v) F_1 .

(d) In tako do F_3 (in naprej).

2.751 (a) opravi tisto, kar pri Vlastosu (i), (ia) in (ib); (b) tisto, kar (ii). Toda (b) ne zahteva (SP), kot to trdi Vlastos.

2.752 V bistvu pri Vlastosu argument pade, če ni zraven (SP). Zahteva pa le, da x_1, x_2, \dots imajo F_1 in da participirajoči posamezniki in forma so vsi (skupaj) f_s . (c) vključuje (NI) – zahteva drugo idejo za x_1, x_2, \dots ter $F_1 - F_2..$

2.753 Pomankljivost Vlastosove interpretacije je v tem, da zahteva vpeljavo (c) koraka, kar pomeni, da nastopi dvojno deleženje – enkrat v f_s potezi; drugič v (na) formi. Tekst pa zahteva le, da so začetne velike stvari in ideja, ki je v (ali o) njih, vse konstruirane kot velike z drugo (novo) idejo, ki je v (ali o) njih.

2.754 Nekonsistenca, ki je tu na delu, je v tem, da se trdi:

¹⁵ »Če me recimo vprašáš, kaj mora biti v telesu, da bo toplo, ti ne bom odgovoril po gotovo pravilnem, vendar vse prej kot učenem vzorcu, da *toplota*, temveč na drug, v skladu z najino diskusijo tankoumnejši način, da ogenj.« (Fajdon 105b–c) Torej bi lahko to interpretirali na način, da je nekaj toplo na sebi (toplost) F . Tisto, kar pa ima delež F , bi lahko bilo imenovano f – če je neka stvar participirala na Toploti, potem je ta (stvar) topla, vendar v pomenu (posamezno) toplo – ogenj – posameznost, partikularija. V posamezni stvar je immanentna poteza, ki jo označi Platon kot ogenj in za katero velja, da je topla (da za njo lahko uporabimo ustrezno ime). Če to posplošimo, potem vidimo, da v primeru, ko imamo dve stvari, ki imata v sebi ogenj, je toplota v prvem ognju immanentna poteza, ki je lastna le njej, in je toplota ognja v drugi stvari znova immanentna poteza, ki je lastna tej, drugi, stvari.

(i) da je imeti delež določene forme imeti določeno idejo (tisto, kar se kaže – izgled?).

(ii) da ima neka ideja (izgled?) ravno tako lahko delež forme, čeprav nima deleža sama sebe (NI).

(iii) da je forma ena/posamezna.

2.8 Osnova za Problem tretjega človeka (TMA) (vsaj za Aristotela) sta:

(NI) (neidentiteta) Kar se predicira (izreka) je vedno nekaj različnega (drugačnega) od subjekta, kateremu se predicira.

(SP) (samopredikacija) Kar se predicira, je samo subjekt temu istemu predikatu.

2.81 Aristotel trdi, da obstaja kategorialna razlika med Človek in Velikost (univerzalije, ki jih vpeljeta človek in velikost). Razlika je v tem, da naj bi le v primeru Človek veljalo, da je definicija uporabna za vsako partikularijo/posameznost, na katero se predikat 'človek' aplicira.

2.82 Če to drži, potem bi za nepopolne predikate, kot je velikost, ne prišli v situacijo neskončnega regresa in bi ne bilo težav, če bi Platon zagovarjal tezo da Velikost sama ima velikost.

2.83 Imamo besedo 'človek' in zanima nas njena uporaba na posamezne ljudi. To storimo s pomočjo univerzalije X in predikacijske relacije R in sicer tako, da se ne le beseda 'človek' nanaša na X, ampak tudi, da se resnično nanaša na partikularijo čče je ta partikularija v odnosu R do te univerzalije X. To bi upravičilo tezo, da se univerzalija Človek uporablja za vse posamezne ljudi (je predikabilna vsem, se o vseh izreka). Do sem se Platon in Aristotel strinjata.¹⁶

2.831 Razlika pa nastopi, ko Platon trdi, da tisto, kar je skupno vsem partikularijam v prediciranju, **je nekaj**, kar je logično ločljivo od teh partikularij.

2.832 Za Aristotela pa ta možnost nujno vodi v TMA, ker bi potem Forma/Ideja morala biti posamezni *tode ti* in ne bi bila esencialno predikabilna o čemerkoli, ampak le sebi.

2.8321 Aristotelova teza je:

(i) definicija ločene Forme se ne more uporabljati za (na) partikularije, ki na njej participirajo (so deležni).

(i) Tako torej ta (ločena) Forma ni esencialno predikabilna tem partikularijam.

(i) Ločenost Forme je povezana s predstavo, da je participacija na Formah akcidentalna (ne **je** ampak **ima**).

¹⁶ Primerjaj še Vezjakove ugotovitve o problemu odnosa število-ideja pri Platonu v *Fajdonu* (2000, str. 39) v kontekstu Aristotelovega pojmovanja matematičnih bitnosti kot vmesnih stvari.

(i) Če je Forma Človek ločena, potem so posamezni ljudje akcidenčno in ne esencialno ljudje.

To pa je za Aristotela nesprejemljivo.

2.84 Aristotel trdi, da TMA predpostavlja Eno čez Mnogo (OM):

(OM) Če je vsak član množice objektov človek, potem je tu tak(šen) X da:

(i) X je (posamezni) človek

(ii) X je ločen

(iii) X je predikabilen vsem članom te množice

Interpretacija: ker je vsak član množice (zaznanih) ljudi človek, izhaja iz (OM), da je tu tak(šen) X, da X je ločen človek, ki je predikabilen (se izreka) množici (zaznavnih) ljudi.

2.841 Platon bi sprejel, da je izraz 'človek' tak, da se nanaša na vsakega (zaznanega – iz mesa in kosti) človeka zaradi dejstva, da se ta ločen človek predicira vsakemu od njih.

2.85 Tako pridemo še do (NI) v kontekstu TMA:

(NI) Če je tisto, kar je predikabilno vsakemu od članov množice, ločeno (ločljivo), potem je različno od vsakega člana.

Če je nekaj (neka bitnost – entiteta, vendar ne nujno v pomenu Aristotelove *ousia*) ločeno (in nič ni ločeno od sebe), potem je to *tode ti* in torej *atomon*. *Atomon* (verjetno bi bilo najbolje reči individualija² – posameznost – partikularija) je akcidenčno predicirana vsemu (razen sebi), čemer se lahko predicira. Taka bitnost ne more biti član množice bitnosti, katerim se akcidenčno predicira – mora biti različna od njih.

2.851 Predhodne ugotovitve lahko strnemo v naslednjo tezo: Iz (OM), (NI) in premise, da je vsak član množice ljudi človek, izhaja obstoj ločenega človeka, ki je akcidenčno prediciran in različen od vsakega posameznega človeka. To pa je že začetek neskončnega regresa, saj lahko formiramo novo množico, ki ima za člane Formo in množico ljudi.

2.9 Aristotel o TMA v SE 178b37–179a11:

Toda obstaja še dokaz, da je »tretji človek« ob človeku in posameznih ljudeh. Kajti niti »človek« in tudi noben splošen pripis ne označujeta *neko tole*, temveč določeno kvaliteto, odnosnost na določen način ali kaj podobnega. Podobno je tudi v primeru Koriska in izobraženega Koriska vprašanje: sta isto ali različno? Kajti eden označuje *neko tole*, drugi kvaliteto, a tako, da ta ni ločena. Vendar tretjega človeka ne naredi ločenost, temveč pripustitev, da je *neko tole*. Kajti »človek« ne bo *neko tole* istočasno s tem, ko je Kalija. Prav tako ničesar ne izboljšamo, če imenujemo ločeno stvar za kvaliteto in ne *neko tole*, saj bo to še zmerom ena stvar, dodana množtvu, tako kot je bil »človek«. Torej je jasno, da ne smemo dovoliti splošnega pripisa mnogim stvarem kot nečesa,

kar je *neko tole*, temveč moramo reči, da označuje le kvaliteto, odnosnost, kvantiteto in podobne stvari.

2.91 Aristotel tu (tako kot v *Metafizika Z*) predpostavlja osnovne, bazične individualije/posameznosti = bitnosti.¹⁷ Hkrati zanika, da bi skupni termin označeval *tode ti*. Argument za to temelji na Aristotelovem ne povsem natančno določenem pojmovanju *pros hen* v primeru bivajočega v različnih akcidenčnih kategorijah, ki samo posredno označujejo posamezno bitje (*tode ti*) kot bitnost (*ousia*). Aristotel potrebuje oba – skupne (npr. človek) in posamezne termine (Koriskos). Naj bo posamezni termin prvi človek in skupni termin drugi človek. Aristotel zanika, da bi bil skupni termin poseben posameznik/partikularija. Če to drži, potem seveda ni potreben še tretji človek, ki se naj bi prediciral obema. Za Aristotela torej obstaja le prvi človek, medtem ko je drugi človek – skupni termin – le poseben/slikovit način izražanja, govorjenja o funkciji, vlogi skupnega termina. TMA se pojavi takrat, ko se pomeša funkcija skupnega termina s funkcijo posameznega termina – torej takrat, ko se človek ali kultiviran (učen, moder, ...) jemlje kot *tode ti*.

2.92 V *Metafiziki* 1038b34–1039a3 Aristotel to še dodatno potrди, ko v seriji argumentov pravi, da univerzalija (*to katholou*) ne more biti *ousia* v pomenu *tode ti*:

»Tistim pa, ki tedaj pozorno razmišljajo iz teh izhodišč se zasveti, da nič izmed obče prisostvujočih stvari ni bitnost (*ousia*) in da izmed skupno izrečenega ne označuje neko določeno bitje (*tode ti*), temveč določeno takšnost (*toioude*). Če ne bi bilo tako, bi izhajale tako mnoge druge težave kakor tudi tretji človek.«¹⁸

III Poskus rešitve

3. Eno čez Mnogo =def. (i) Če je dana zbirka F-ov, potem obstaja forma Φ , v kateri F-i participirajo.

(ii) Pri tem pa je pomembno to, da Eno čez Mnogo (Forma) ni eno Mnogega (Teza o neidentiteti – NI), ker izraža tudi svoj (Eno) korespondenčni značaj (Teza o samopredikaciji D SP).

(iii) Ker Φ in posamezni F-i izražajo F (skupno značilnost, lastnost – s to značilnostjo je povezana Forma), konstituirajo tako novo Mnogo.

¹⁷ Problem se vzpostavlja v odnosu *tode ti* – *ousia* in zdi se, da tu Aristotel še ne artikulira težave na način, kot stori v *Metafiziki B* (aporije). Več v Borstner 1999a.

¹⁸ Primerjaj še *Metafizika* 990b16–18, kjer pravi Aristotel: »Nadalje pa izmed bolj natančnih dokazov, nekateri vzpostavljajo pralike odnosnosti, za katere ne trdimo, da so rod same po sebi, nekateri pa vodijo v sklep o tretjem Človeku.«

(iv) V novem Mnogem vsi znova delijo to skupno potezo in kjer je tako tudi nova Forma Φ' čez njih.

(v) Ta Φ' ni eno Mnogega, ki je povezovalo izvirne F-e z Φ , ampak Φ' sama izraža (uprimerja) F. Tako imamo že tretje Mnogo, kjer imajo vsi skupno F.

(vi) Torej je tu še Forma Φ'' nad njimi. In tako naprej.

3.1 Primer: imamo neko partikularijo a; a ima lastnost F (lahko rečemo tudi a je F); »Zakaj je a F?« Zato, ker a participira v(na) Φ . Φ je forma, ki je povezana z lastnostjo F, kar pomeni, da neki x je F ravno v primeru, ko x participira v(na) Φ .

3.2 Vlastos¹⁹ opiše to na primeru vprašanja, zakaj je ta figura (lik) kvadrat: »Naše vprašanje ni: »Kaj dela ta kredin zapis?«, niti »Kaj dela ta kredin zapis kvadrat?«, temveč »Kaj naredi to kvadrat?«, kar bi v tem okviru lahko pomenilo le: Zakaj razvrstimo to kot kvadrat in ne kot lik neke druge oblike?« Naše vprašanje je odgovorjeno takrat, ko pokažemo, da se je za kredin zapis primerilo – ne kako, niti zakaj se je primerilo, da ima obliko, ki ustreza logičnim pogojem za 'biti kvadrat'.« (147)

Če delno formaliziramo Vlastosovo trditev, potem dobimo:

$$3.21 \quad (1) \quad F(x) \leftrightarrow x \in \Phi$$

V tem zapisu je participacija označena kot članstvo. Vendar pa ni jasno, zakaj v tem dvojnem pogojniku (*biconditional*) sploh potrebujemo Formo.

Vlastosova ideja je: x je F, ker x zadovoljuje definicijo o F. »Zakaj je ta lik kvadrat?« »Zato, ker ima štiri enake stranice in štiri prave kote. Če bi imel le štiri enake stranice, potem ga to ne bi naredilo za kvadrat, ampak za romb.«(146)

$$(2) \quad F(x) \leftrightarrow \text{Def}(x)$$

Na ta način Forma čudežno izgine. »Logična funkcija metafizičnih bitnosti je tisto, kar opravi pojasnjevalno delo. ... Ko želim vedeti, kaj naredi ta lik kvadrat in ne peterokotnik, je tisto, kar odgovori na moje vprašanje ... logična vsebina definicije. To je tisto, kar odlikuje formo, Kvadrat, med vsemi drugimi Formami in kar izomorfno razlikuje vsak kvadrat v našem svetu od instanc vseh drugih likov.« (148)

3.3 Prigovor Vlastosu: Na ta način je Definicija tista, ki razlikuje Formo Φ od drugih Form, razlikuje kvadrate od nekvadratov izomorfno in sočasno. To je nominalistična interpretacija, saj je odgovor na vprašanja: Zakaj je x F? in Kaj je x-ovo F-stvo? tako Definicija. Ne potrebujemo sklicevanja na formo, kar pa je proti Platonovi intenci.

¹⁹ »Reasons and Causes in the Phaedo«, in Vlastos (ed.) *Plato I: Metaphysics and Epistemology*, str. 147.

3.31 Če smo korektni (platonisti), potem je možno (2) interpretirati le kot:

(i) dvojni pogojnik ne more sam zagotoviti pojasnitve.

ali

(ii) x ustreza (zadosti) Definiciji, ker x je F , namesto da trdimo: x je F , ker x zadosti Definiciji.

3.32 Platon jemlje Definicijo kot tisto, ki opredeli esenco Φ . Vzemimo, da je Φ , kar je, zato, ker zadovoljuje (zadosti) Def. Tako dobimo $F(\Phi)$ – kar je instanca Samopredikacije. Kakšno vlogo ima to v odnosu do izvirnega vprašanja: Zakaj je x F ?

3.321 ' x je F , ker x participira v (na) Φ .' Participacija pomeni podobnost (sličnost) glede na določeno lastnost F . Če imamo Formo Φ in P_Φ označuje lastnost povezave (podobnosti) z Formo, potem je odgovor na vprašanje »Zakaj je x F ?« tak: x je F , ker je x podoben Φ glede na lastnost P_Φ (torej zato, ker x participira v/na Formi). Uporabimo še enkrat Samopredikacijo $P_\Phi(\Phi)$ in ker je $P_\Phi = F$, je v x podobnosti Φ glede P_Φ že vključeno, da x je F . Vprašanje samo je: zakaj Forma sama je F . Na tem nivoju pa bi bilo dobro vpeljati Def: $F(\Phi)$, ker $\text{Def}(\Phi)$. Na ta način smo ohranili pomembno vlogo Def, ne da bi jo interpretirali nominalistično, ker Forma odigra še vedno odločilno vlogo v pojasnjevanju tega, da x je F .

3.4 Problem te intepretacije je v tem, da sta ' Φ je F ' in ' x je F ' pojasnjeni na dva različna načina: Če je Kvadrat kvadratast in če je kvadrat kvadratast, potem bi morali imeti eno interpretacijo, zakaj je nekaj kvadrat. Po zgornji interpretaciji pa dobimo: Forme so to, kar so, zato, ker zadostijo definicijam; medtem ko so posamezne stvari to, kar so, zato, ker participirajo v/na formah. Φ je F je na ta način v bistvu nepojasnjena.

3.41 Nepojasnljivost lahko odpravimo, če dopustimo, da Φ participira v/na sebi sami. To pa pomeni: če so posamezni x F zato, ker participirajo v/na Φ , kar pa je možno le zato, ker je Φ sama F , potem bo po analogiji Φ F s participacijo v/na sebi sami samo zato, ker je sama že F . Tako se znajdemo v krogu.

3.42 Če pa sprejmemo možnost dveh pojasnitev, potem sama teza o podobnosti propade – s tem pa tudi izvorna Platonova pozicija.

3.5 Če želimo odgovoriti, zakaj je x F in naš ontološki (metafizični) aparat temelji na ideji o participaciji – x participira v/na (je uprimerjen skozi podobnost) F in na $F(\Phi)$, potem bi bilo bolje, če bi najprej pojasnili:

(a) zakaj $F(\Phi)$ ne da bi vključevali Φ -jevo samopredikacijo ali samouprimerjanje (samoinstanciacijo) skozi podobnost.

(b) da obstaja metafizično nujna zveza med x je F in Φ je F .

Strukturalistom, ki prisegajo na samopredikacijo²⁰, ne preostane drugega, kot da ali prekršijo (a) ali pa izgubijo abstraktni vzorec v celoti, ko poskušajo pojasniti da x je F.

IV Odnos platonizma do matematičnega strukturalizma (ali se lahko iz zgodovine kaj naučimo)

4. Analogija. Vlastos sprašuje: Zakaj je ta lik kvadrat? ; Mi sprašujemo strukturalista: Zakaj je ta zbirka w sekvenca?

4.1 Uvodne teze:

(i) strukturalizma ne zanima možna pojasnjevalna funkcija abstraktnih vzorcev

(ii) strukturalista zanima, kaj dela posamezno matematično izjavo za resnično (neresenično).

(iii) abstraktni vzorci niso postavljeni kot nove bitnosti, ki naj zagotovijo območje matematičnih referenc.

(iv) abstraktne strukture/vzorci naj zagotovijo pojasnitev, zakaj je w sekvenca eno.

4.2 Primer za (iv): imamo abstraktno w sekvenco in (platonsko) vprašanje je – kaj dela abstraktno w sekvenco za w sekvenco? Odgovor bi bil: tisto, kar dela katerokoli w sekvenco za w sekvenco =def. ima pravo strukturo. Pri tem ne smemo spregledati tihe predpostavke v strukturalistovi poziciji: **Prava struktura je abstraktna w sekvenca**. Torej, prava struktura je tisti operativni pojem, ki ga strukturalist uporablja. Tako je le ta odgovorna za splošno koncepcijo kot tudi za tisto, za kar je uporabljena. Ali drugače: kaj je torej tisto (v/na tej zbirki), zaradi česar je ta zbirka w sekvenca? Odgovor mora biti določena značilnost/lastnost – »Struktura«. Odgovor je možno interpretirati na nominalistični in strukturalistični način.

4.3 (Nominalizem): Posamezna w sekvenca:

(i) ima prvi element

(ii) vsak od njenih elementov ima edinstvenega (*unique*) naslednika

(iii) vsak element, razen prvega, ima edinstvenega (*unique*) predhodnika

(iv) različni elementi imajo različne naslednike

(v) vsaka podzbirka ima vsaj en element

Tisto, kar jo dela za w sekvenco je Definicija, če uporabimo terminologijo iz TMA in OM. Imamo dve w sekvenci; skupno jima je, da ima vsaka prvi

²⁰ Če so številni posamezniki podobni glede na to, da imajo skupno dano lastnost, potem je ta lastnost sama podobna posameznikom (individuals) v tem pogledu – velja sama zase.

element, Torej, vsaka konkretna w sekvenca zadovoljuje Def. Ne potrebujemo neke Forme (univerzalije), ki bi jo vsaka w sekvenca, ki zadovoljuje Def, uprimerjala.

4.4 (Strukturalizem)

(i) Konkretna w sekvenca je podobna drugi konkretni w sekvenci v tem, da obe uprimerjata abstraktno w sekvenco in to je tisto, kar obe dela za w sekvenci.

(ii) Uprimeriti w sekvenco pomeni biti ji podoben v določenem pogledu (lastnosti, značilnosti). Relevantna lastnost v našem primeru je »biti w sekvenca« – ta lastnost velja tudi za abstraktno w sekvenco.

(iii) Konkretni w sekvenci skupno z abstraktno w sekvenco konstituirata novo Mnogo, ker je skladno z načelom Eno čez Mnogo, tukaj Eno, ki je čez njih.

(iv) To novo Eno je na podlagi samopredikacije tudi w sekvenca.

Torej, imamo TMA.

4.41 Platonske premise:

(i) Eno čez Mnogo – ob dani zbirki w sekvenc obstaja Eno čez njih.

(ii) (Neidentiteta) – Eno čez Mnogo ni eno Mnogega.

(iii) (Samopredikacija) – Eno čez zbirko w sekvence, kot zbirko w sekvenc, je sama w sekvenca.

Platonske premise vsebujejo le to, da obstaja (da je) vsaj ena abstraktna w sekvenca.

4.42 Resnik zanika, da bi obstajalo dejstvo (*fact of the matter*) o tem ali sta dve w sekvenci enaki – zanika tezo OM. Zato se nujno pojavi vprašanje, kako lahko v tem primeru zagovarjamo realistično pozicijo, ki ravno temelji na tem, da je v različnih stvareh (posameznih w sekvencah), nekaj, kar je Eno v vseh, če naj bi bilo to, kar je eno nedoločljivo – ni *fact of matter*.

4.43 Ali je nujno, da strukturalist sprejme obe drugi premisi? Verjetno bi moral zanikati (ii) (Neidentiteto). Vendar je pri tem bistveno, da Resnikovo zanikanje principa individuacije (da ne obstaja kriterij za določanje, kaj je tisto Eno) ne izključuje dejstva, da Mnogo w sekvenc vključuje tudi abstraktno w sekvenco (pri tem samo število le teh ni pomembno – tudi dejstvo, da jih je le 1 ne spremeni pozicije).

4.44 Tako nam ostaja še vedno staro vprašanje: Zakaj je abstraktna w sekvenca w sekvenca? Zaradi strukture. Toda struktura je že sama abstraktna w sekvenca – znova smo pri problemu (vprašanju) samopredikacije.

4.45 Platonski odmev:

(a) Abstraktna w sekvenca naj bo Φ . Potem je konkretna w sekvenca x podobna Φ glede na lastnost P_Φ . Toda pri tem ne smemo pozabiti, da je ta lastnost ravno lastnost biti w sekvenca. $P_\Phi(\Phi)$ – torej x je F.

(b) Sedaj se znova pojavi vprašanje: zakaj je ΦF ? Zato, ker participira v/na Φ . To bi lahko bil zadovoljiv odgovor, vendar le v primeru, če se dopusti, da vključuje, da je ΦF skupno s premiso, da $P_{\Phi}(\Phi)$ in da $P_{\Phi} = F$. Res pa je, da obe dodatni premisi vsebujeta, da Φ je F . Na ta način je jasno, da Φ -jeva samopredikacija ne dodaja ničesar – da je pojasnjevalno prazna.

4.5 Sklep: ko se strukturalist vpraša, zakaj je abstraktna w sekvenca w sekvenca, potem ne more enostavno odgovoriti: zaradi strukture (abstraktnega vzorca). Ta odgovor ima dve interpretaciji: nominalistično in platonistično. Pri prvi je vpeljava abstraktna w sekvence ob Definiciji enostavno nepotrebna. Če pa imamo platonistično varianto, potem imamo naslednji odgovor: ker uprimerja abstraktno w sekvenco, ker uprimerja sama sebe. Toda s tem ne dodamo ničesar k dejstvu, da abstraktna w sekvenca dejansko je w sekvenca. ($P_{\Phi}(\Phi)$ in da $P_{\Phi} = F$) ne moreta biti uporabljena v pojasnjevanju tega dejstva – strukturalist tako ostane brez pojasnitve.

V Možen izhod

5. Morda bi lahko bila rešitev težav, s katerimi se srečujejo strukturalisti, tisto, kar v kritiki Vlastosa ugotavlja (najprej) Sellars (»Vlastos and 'The Third Man'«, *Philosophical Review* 64 (1955) 405–37) in nato še Colin Strang (»Plato and the TMA« *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supp. Vol. 37 (1963), 146–64)

V kontekstu vprašanja, zakaj je abstraktna w sekvenca w sekvenca, obstaja tipični odgovor: Določena (ta) w sekvenca je ravno (nedoločena) abstraktna w sekvenca in to je vse.

5.1 Strang odgovarja na tako pozicijo tako, da pokaže, da v primeru (NI) (Eno čez Mnogo ni eno Mnogega) takrat, ko sprejmemo, da je potrebno pojasniti, zakaj je konkretna w sekvenca w sekvenca, ni nikaršnega dodatnega razloga, ki nas bi opravičeval, da ne bi zahtevali tudi pojasnitve, zakaj je abstraktna w sekvenca w sekvenca. V obeh primerih gre za to, da se odgovori: »Zakaj x je F?« Jasno je, da abstraktna w sekvenca je w sekvenca v pomenu, da je ničesar ne dela te (posamezne) w sekvence. Toda to ni konec pojasnjevanja – abstraktna w sekvenca je w sekvenca – razen v primeru, če sprejmemo, da je to nepojasljivo dejstvo (*brutum factum*) sveta. Drugače nujno zapademo v različne oblike kvazi nominalističnih interpretacij, ki pa jih zagovorniki matematičnega strukturalizma kot zvrsti *ante rem* realizma ne morejo sprejeti.

5.2 Shapiro je zato v (2000) reformuliral svojo izvorno pozicijo tako, da pravi: »S stališča *ante rem* pozicije struktura naravnega števila sama uprimerja strukturo naravnega števila. ... Ideja je, da so mesta strukture naravnih števil,

proučevana s pozicije mesta-so-predmeti, lahko organizirana v sistem in ta sistem uprimerja strukturo naravnega števila (katerega mesta so sedaj opazovana s perspektive mesta-so-službe (podobno kot pri Dreetskemu – B. B.)). Struktura naravnega števila, kot sistem mest, uprimerja sama sebe, kot to stori vsaka struktura.« (269–70).

6. Izhod, ki je tu ponujen, ni nekaj novega in morda bi zato lahko našo analizo zaključili s vprašanjem: Ali ne bi bilo bolje, če bi matematični strukturalisti namesto *ante rem* (platonskega) sprejeli in *res* (aristotelovski realizem)?²¹

Literatura

- Aristotel, *The Complete Works of Aristotle*, J. Barnes (ed.) Princeton: PUP. 1984.
 Aristotel, *Metafizika*. (prevedel Valentin Kalan). Ljubljana: Založba ZRC. 1999.
 Beneceraff, P. »Mathematical Truth«. V Beneceraff, P. in H. Putnam (ed.) *Philosophy of Mathematics*. Cambridge: CUP. 1984.
 Borstner, B. »Vzročnost – očrt realistične teorije«. *Filoz. vestn.*, 20 (1999), št. 3, 107–124.
 Borstner, B. »Aristotelov ontološki kvadrat i univerzalije«. *Filoz. istraž.*, 19 (1999), sv. 3, 417–431.
 Cornford, F. M. *Plato and Parmenides*. London: RKP. 1936.

²¹ Sedaj moramo opozoriti še na en problem, ki pa je v ospredju sodobnih analiz matematičnega realizma in ki ga bi lahko opredelili kot pomislek o združljivosti vzročne teorije spoznanja in matematičnega realizma (platonizma). Uporabili bomo Beneceraffov argument iz (»Mathematical Truth«, v Beneceraff and Putnam 1983):

1. Nekatere matematične izjave morajo biti spoznane neposredno, kar pomeni, da niso izpeljane iz drugih stavkov.

2. Katerikoli plauzibilen pristop k neposrednemu spoznanju mora ustrezno povezati osnove, ki jih spoznavajoči ima glede izjave, s pogoji, po katerih je izjava resnična.

3. V primeru realistične interpretacije matematičnih izjav to pomeni, da moramo ustrezno povezati našo vednost o tem, da je npr. $3 + 2 = 5$ s tem, da je $3 + 2 = 5$.

4. Toda naši razlogi za vednost, da je npr. $3 + 2 = 5$ temeljijo na našem imetju določene izkušnje.

5. Matematični objekti so vzročno inertni.

6. Tako nimajo nikakršne vloge pri tem, da dobimo takšno izkušnjo.

7. Tako torej naši razlogi za neposredno spoznanje matematičnih izjav ne morejo biti povezani s spogoji, po katerih so resnične.

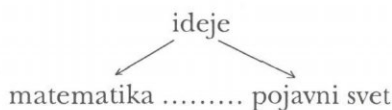
Matematični realizem naj bi impliciral tezo: Če že obstajajo matematični objekti, potem so nespoznavni. Zakaj? Ker enostavno platonizem in vzročna teorija spoznanja (*causal theory of knowledge*) nista združljiva (ali eno ali drugo). S tem pa se celotno prizadevanje matematičnih strukturalistov pokaže v povsem novi podobi, ki pa jo v tem prispevku ne moremo osvetliti.

- Dretske, F. I. »Laws of Nature«, *Philosophy of Science*, 44 (1977), 248–268.
- Lewis, D. in S. »Holes«, *Australasian Journal of Philosophy*, 48 (1970), 206–12.
- Lewis, D. in S. »Casati and Varzi on holes«, *The Philosophical Review*, 105 (1996), 77–79.
- Platon, *Poslednji dnevi Sokrata*. (prevedel Anton Sovre). Ljubljana: SM. 1988.
- Platon, *Parmenid*. (prevedel Boris Vežjak). Ljubljana: Založba ZRC. 2001.
- Platon, *The Complete Works of Plato*. Hamilton, E. in H. Cairns (eds.) Princeton: PUP 1961.
- Resnik, M. »Mathematics as a Science of Patterns: Ontology and Reference«, *Nous* 15(1981), 529–550.
- Resnik, M. »Mathematics as a Science of Patterns: Epistemology«, *Nous* 16 (1982), 95–105.
- Resnik, M. »Mathematics from a Structuralist Point of View«, *Revue Internationale de Philosophie* 42 (1988), 400–424.
- Resnik, M. *Mathematics as a Science of Patterns*. Oxford: OUP. 1997.
- Sellars, W. S. »Vlastos and 'The Third Man'«, *Philosophical Review* 64, (1955), 405–37.
- Sellars, W. S. »Vlastos and 'The Third Man': A Rejoinder«, v Sellars, W. S. *Philosophical Perspectives*. Atascadero, California: Ridgeview. 1977.
- Shapiro, S. »Mathematics and Reality«, *Philosophy and Science* 50 (1983), 523–54.
- Shapiro, S. »Structure and Ontology« *Philosophical Topics* 17 (1989), 145–171.
- Shapiro, S. *Philosophy of Mathematics*. Oxford: OUP. 1997.
- Shapiro, S. *Thinking about Mathematics*. Oxford: OUP. 2000.
- Strang, C. »Plato and the Third Man«, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Supp. Volume 37, (1963), 147–64.
- Vežjak, B. »Aristotelovi matematični predmeti kot 'vmesne stvari'«. *Filoz. vestn.* 21 (2000), št. 1, 27 – 44.
- Vežjak, B. »Argumentacija o 'Tretjem Človeku' v spisu Peri Ideon«. *Analiza*, 5 (2001), 1–2, 27–48.
- Vlastos, G. »The Third Man Argument in Parmenides«, *Philosophical Review* 63, 1954, 319 – 49.
- Vlastos, G. »Plato's Third Man Argument: Text and Logic«, *Philosophical Quarterly*, 1969, 289–301.
- Vlastos, G. »Reasons and Causes in the *Phaedo*«, v Vlastos, G. *Platonic Studies*. Princeton: PUP. 1981.

KAKO LAHKO APLICIRAMO MATEMATIKO NA SVET?

ANDREJ ULE

V razpravah o matematiki se vedno znova zastavlja vprašanje, kako to, da lahko matematiko oz. matematične strukture tako dobro in natančno »apliciramo na svet«. To je še zlasti aktualno danes, ko lahko na nekaterih področjih znanosti določene zakonitosti predstavimo zgolj matematično, ker vsa druga intelektualna sredstva preprosto odpovedo (npr. v mikrofiziki ali v kozmologiji). To vprašanje so si zastavljali že antični filozofi, zlasti Platon. Platonov predlog rešitve tega vprašanja je klasičen in v določeni meri še danes zanimiv. Po Platonu je namreč matematika najbližja podoba idej. Je »umski odraz« idej, za razliko od empiričnih stvari, ki so zgolj čutna in zato manj popolna podoba idej, kot je matematika, kot ugotavlja Platon v 6. knjigi *Države* (Platon, 1995). Če zanemarimo nižji ontološki položaj stvari pojavnega sveta v primerjavi z matematičnimi stvarmi, kar za nas v tej razpravi ni pomembno, imamo torej nekakšno trikotniško strukturo razmerij:



Ker sta matematika in pojavní svet dva odraza idej, sta seveda med seboj tudi nujno povezana, čeprav ta zveza ni neposredna. Pojavní svet že zaradi tega, ker ni idealen in je tudi podobnost stvari in idej nepopolna podobnost, le v približku ustreza matematičnim arhetipom (Platon, prav tam). Kljub temu Platon ni nikoli dvomil, da temeljni zakoni kozmosa izražajo določena matematična razmerja, za Platona so bila to razmerja med števili in razmerja med geometrijskimi liki. V dialogu *Timaj* je utelesil to svoje prepričanje v veličastni matematično-metaforični obliki (Platon, 1959, 31–36, 53d–55c).

Platonova rešitev uganke, zakaj lahko svet spoznamo s pomočjo matematike, je načeloma zadostna, če seveda sprejmemo domnevo o obstoju idej kot

skupni podlagi matematike in empirične stvarnosti. Ostaja pa odprto novo vprašanje, čemu oz. zakaj imajo ideje dve vrsti podob, umsko podobo v matematiki in čutno podobo v empiričnih stvareh. Prav tako ni odgovorjeno na vprašanje, zakaj je ravno matematika umski odraz idej. Platon še ni imel izdelanega pojma logike, zato ne vemo, kako si je predstavljal razmerje med logiko in matematiko. Kaj bi dejal, če bi bolje poznal logiko, vsaj aristotelovsko silogistiko? Ali bi jo prišteval k umskemu odrazu idej, ali bi jo podredil, ali nadredil matematiki?

Zanimivo je, da si niti v antiki niti v času sholastike niso zastavljali teh vprašanj. Vsaj za neoplatonike se zdi, da je bila matematika zanje nekaj višjega kot logika, kajti matematika nam podaja čiste oblike (forme), medtem ko je logika zgolj organon, orodje razuma, in ne samostojna sfera idealnih resnic ali bitnosti. Več spoštovanja do logike najdemo že pri Aristotelu, še več pa pri stoikih, vendar so njihova pojmovanja razmerja med logiko in matematiko enako nejasna in nedoločna.

Aristotel in njegovi nasledniki so prav tako kot platoniki zgradili svojo teorijo matematike in jo skušali odlepiti od platonovske »paradigme«, a ta teorija je po mojem mnenju nezadostna in v končni posledici vodi k ponovitvi platonovske sheme, le da namesto idej stojijo substancialne forme, ki so dostopne zgolj umski intuiciji, vendar pa k njim težijo vse stvari. Aristotel je namreč domneval, da matematične resnice temeljijo na abstrakciji določenih potez, recimo temu kvantitativnih potez form stvari, od drugih, recimo temu kvalitativnih potez. Pri tem je tihoma predpostavljal, da sodijo kvantitativne značilnosti stvari in njihovih razmerij med skupne in splošne značilnosti vseh stvari. Te značilnosti ne odkriva kak posebni čut, temveč nekakšen skupni čut oz. skupnost vseh čutov. Razum lahko prepozna te skupne značilnosti in jih miselno loči od ostalih značilnosti. Razum obravnava te značilnosti v idealizirani obliki, tj. zanemari nujna odstopanja od čistih oblik pri konkretnih stvareh. Telo motri npr. *kot da bi bilo zgolj geometrijsko telo*, kot da bi bilo daljica, ploskev, kot da bi bilo nedeljivo ali deljivo itd. (Aristotel, 1999, 1076–1077). Zato za Aristotela matematične oblike in razmerja nimajo samostojnega obstoja nasproti realnim stvarjem, kot je to domneval Platon, temveč so samostojne zgolj *in abstracto*.

Aristotel ni imel težav pri razlagi aplikacije matematike na svet, kajti če so matematične lastnosti in relacije izvedene po abstrakciji in idealizaciji določenih kvantitativnih lastnosti realnih bitnosti, potem je aplikacija matematičnih resnic na realne bitnosti razumljiva. Aristotel je poleg tega vnaprej omejil uporabo matematičnih zakonov na tista območjih stvarnosti, kjer vlada stroga pravilnost dogajanj, npr. stroga cikličnost gibanj itd. To je bil predvsem t. i. nadlunarni svet, medtem ko je za Aristotela v podlunarnem (tj. zemeljskem)

ramo glede na momente substancialnih form in so ontološko gledano sekundarne glede na svet. Matematične forme živijo tedaj le v naši miselni abstrakciji in konstrukciji, ne pa po sebi. Pa tudi substancialne forme ne obstajajo neodvisno od sveta, temveč so kot notranji smoter vsebovane v bitnostih določene vrste. Aristotelov realizem form bi lahko skicirano označili kot realizem brez separabilnosti, Platonov pa kot realizem s separabilnostjo form. Podobno velja za matematične forme – tudi tu gre pri Aristotelu za realnost brez separabilnosti (od individualnih stvari), pri Platonu za realnost s separabilnostjo. Oz. točneje rečeno, pri Aristotelu so matematični stavki stavki o idealiziranih, abstrahiranih potezah realnih stvari, pri Platonu pa so o hipotetičnih idealnih konstruktih, ki jih ob tistem vzoru idej naredimo na osnovi nepopolnih realnih modelov. Je pa iz Aristotelovega pojmovanja matematike in logike razvidno, da je matematika neodvisna od logike, kajti logika ima opravka s stavki (sodbami) in sklepi, matematika pa s idealiziranimi formalnimi momenti realnih bitnosti. Določena posredna zveza vendarle tudi tu obstaja, namreč toliko, kolikor so logični sklepi nekakšen abstrakten in formalen posnetek vzročnih relacij, te pa zopet temeljijo na strukturnih relacijah med substancialnimi formami bitnosti. Težko pa je kaj več od te blede posredne zveze reči o odnosu med logiko in matematiko pri Aristotelu.

Na naslednjo koherentno razlago aplikabilnosti matematike na pojavni svet je bilo treba čakati več kot dva tisoč let, namreč do Kanta. Vse druge teorije so se namreč vrtele v Platonovi oz. Aristotelovi, torej konec koncev v Platonovi, senci. To še zlasti velja za racionaliste, le da so namesto Platonove »sфере idej« postavljali sfero čistih apriornih resnic, ki so dostopne razumu. Matematiko in logiko so imeli za dva nujna umska izraza teh resnic, pojavni oz. empirični svet pa se mora prav tako ravnati po njih, ker so to najvišji zakoni vsakega možnega sveta. Najjasneje je to misel izrazil Leibniz. Nekatere od umskih resnic lahko uvidimo z intelektualno intuicijo, druge pa logično izpeljemo iz njih. Te naloge človekov um ne more opraviti v celoti, pač zaradi svoje končnosti, toda neskončni, npr. božji um bi to lahko storil. Pomembna novost pa je vendarle Leibnizov izrecni *logicism*, saj je izrecno trdil, da je matematika izpeljiva iz logike oz. so matematične resnice izpeljive iz logičnih resnic. Po drugi strani pa je zanj logiko možno *izraziti z računom*, namreč s simbolnim računom, ki ga je Leibniz vztrajno, a zaman poskušal določiti vse življenje. Še ena Leibnizova zamisel je zelo pomembna, namreč zamisel o obstoju objektivnih strukturnih podobnosti med formalnimi zakoni, kot jih popišemo v kakem simbolnem izrazu ali stavku ter lastnostmi stvari in relacijami med stvarmi v stvarnosti. Te strukturne podobnosti so po njegovem mnenju tudi podlaga za aplikacijo matematike na realni svet. Leibniz je tako prvi postavil idejo o *izomorfizmu struktur*, ki je podlaga za uporabo simbolnih jezikov,

med drugim tudi matematike v svetu. Pri tem je pojem simbolnih jezikov razširil daleč nad obseg tedanje matematike (gl. Leibniz, 1960, 1966, 1996, več o tem Ule, 1997). S tem je preciziral Aristotelovo zamisel o abstrakciji formalnih lastnosti in relacij v matematičnih sodbah in pojmi. Vendar so njegove zamisli ostale skorajda neopažene kar dvesto let. Ponovno so oživele v začetkih moderne logike pri Boolu, Schröderju, Peirceju in seveda Fregeju.

Racionalisti so si že začeli zastavljati tudi vprašanja o natančnejšem razmerju med matematiko in logiko. Descartes je npr. strogo razločeval med logiko in matematiko in imel matematične resnice za višje kot logične. Logične resnice, kar je pomenilo tedaj zakone silogistike, je imel za urejevalna načela razuma, urejajo namreč zaporedje idej, tako da si sledijo po miselni nujnosti, matematične resnice pa za splošna načela »reda in mere«, tj. ureditvenih struktur na sploh. Toda izhajanje ene resnice iz drugih resnic za Descartesa ni podvrženo zgolj logiki, temveč tudi drugim apriornim načelom, ki pa jih ni podrobneje pojasnil, imel pa jih je za evidentna in razvidna (Descartes, 1957, pravilo IV). Nasprotno je Leibniz težil k zblizanju in poenotenju logike in matematike, vsekakor je poskušal oboje zvesti na neki skupni simbolni račun (*mathesis universalis*) (Leibniz, 1996).

Empiristi nam glede matematike in logike nimajo kaj dosti povedati. Nekateri, kot je npr. Hobbes, so logiko in matematiko razumeli kot nekakšen račun pojmov, pri čemer so imeli logiko (tj. v obliki tradicionalne silogistike) za nekakšno trivialno in neplodno metodo, namreč nepotrebno nadaljnje razlage. Po drugi strani so empiristi še sledili Aristotelovi ideji, da matematične lastnosti in relacije, ki jih prilegamo naravi, dobimo s pomočjo indukcije, abstrakcije in idealizacije iz empiričnih pojavov, pri čemer si pomagamo z logično analizo pojavov v enostavnejše elemente. Tu so nekateri priznavali človeško ustvarjalnost, ki lahko ustvari simbolno posredovane miselne konstrukte, za katere ni nujno, da jim karkoli ustreza v dejanskosti, pa vendar lahko igrajo pomembno vlogo v izpeljavah in tudi v empiričnem raziskovanju. V tej točki so odstopali od tradicionalnega razumevanja matematike kot abstrakcije in idealizacije kvantitativnih lastnosti in relacij iz izkustva. Metoda analize in matematične konstrukcije je bila skupna tako racionalistom kot empiristom, predvsem pa tedanjim naravoslovcem z Galilejem na čelu. Empiristi pa so poudarjali, da z matematičnim raziskovanjem narave ne iščemo kakih skritih bistev ali vzrokov, temveč odkrivamo zgolj razmerja med pojavi in ta razmerja opisujemo s pomočjo matematično formuliranih zakonov.

Kot poudarja Cassirer, se v tem kaže moč novo odkritega relacijskega in funkcijskega razmišljanja, za razliko od aristotelovskega in platonovskega substancializma (Cassirer, 1911, str. 417).¹ Podobne misli lahko najdemo tudi pri

¹ Bacon npr. piše, da se moramo v naravoslovnih razmišljanjih previdno držati le tega,

Galileju, ki velja za očeta novoveškega in modernega naravoslovja (gl. Cassirer, 1911, str. 403–4, Becker, 1998, str. 32–33). V teh pojmovanjih se je odražala na novo odkrita kreativna in sistematična zveza metodičnega eksperimentiranja ter analize pojavov ob pomoči matematičnih formulacij splošnih zakonov. Matematika se je kazala obenem kot analitično in kot konstruktivno človekovo *sredstvo, orodje*. Vendar je ostalo odprto vprašanje, zakaj je uporaba matematike v naravoslovju in tehniki sploh uspešna in zlasti, zakaj je tako zelo uspešna. Splošno prepričanje, da je »knjiga narave napisana v jeziku matematike« (Galilei), ki je delno obnavljalo pitagorejsko-platonovske poglede na matematiko, je bilo pač premalo za to.

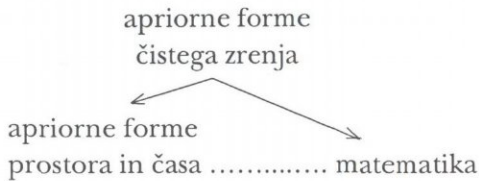
Matematika 16. in 17. stoletja je bila že tedaj tako razvita, da je razvijala svoje lastne simbolne kalkule, ki se niso več naslanjali na abstrakcije iz izkustva. In ravno nekateri takšni kalkili so se že tedaj izkazali za zelo plodne v naravoslovju (npr. razširitev pojma števil z imaginarnimi oz. kompleksnimi števili, analitična geometrija itd.). Zato nam zgolj sklicevanje na spretno matematično konstrukcijo ne more razložiti uporabnosti matematike v izkustvenem svetu. Nekateri empiristi so imeli veliko zadreg glede matematičnega naravoslovja. Znano je, da je npr. Berkeley ostro zavračal Newtonovo fiziko predvsem zaradi njene »spekulativne matematičnosti«, tj. aplikacije infinitezimalnega računa (v Becker, 1975, str. 156–8). Niti racionalisti, niti empiristi niso našli zadovoljivih odgovorov na to vprašanje. V kolikor so ga sploh tematizirali, so nanj praviloma odgovarjali v okviru platonovskih ali aristotelovskih »trikotniških« modelov odnosov med matematičnimi in naravnimi (empiričnimi) strukturami oz. oblikami.

V drugačno smer se je podal šele Kant. Matematiko je oprl na apriorne strukture čistega zora, tj. prostorskega in časovnega zora. Geometrija ustreza apriorni strukturi prostora, aritmetika apriorni strukturi časovnega reda, na geometriji in aritmetiki pa temelji vsa preostala matematika. Ker je po Kantu čisti zor obenem apriorna zmožnost zavesti in pogoj možnosti za nastop pojavov kot stvari v svetu možnega izkustva, je s tem tudi pojasnjeno, zakaj so matematične resnice same po sebi apriorne in zakaj so tudi nujne resnice za izkustveni svet. Podobno kot za zakone narave po Kantovi teoriji velja, da jih postavlja čista zavest (natančneje, čisti razum), ne pa, da jih narava zastavlja

kar realno obstaja, vendar pa nas to ne sme ovirati pri iskanju enostavnih narav s pomočjo matematičnih razmišljanj. Tako lahko »zapletene naloge prestavimo v enostavne, nesoizmerljive, v soizmerljive, iz iracionalnih v racionalne količine, iz neskončnih in meglenih v končne in gotove – kakor v primeru črk abecede in glasbenih not« (Bacon, 1939, II, 8). Govori o tem, da ima raziskovanje narave najboljše rezultate tedaj, ko začenja s fiziko in končuje v matematiki. Ne smemo se bati velikih števil ali majhnih delčkov. Kajti pri številih jih lahko tisoč razumemo kot eno samo ali pa razumemo tisoči del celega kot celo samo (prav tam).

zavesti, tudi za matematične resnice velja, da jih naravi zastavlja čista zavest (natančneje, čisto zrenje), ne pa, da jih narava zastavlja zavesti.

Tudi pri Kantovi teoriji lahko prikažemo shemo odnosov med empirično stvarnostjo, zavestjo in matematiko:



Zopet smo dobili značilno trikotniško strukturo, kjer določena vrsta apriornih form obenem pogojuje apriorne forme realnosti in podpira veljavnost matematike. Za Kantovo teorijo je značilna veliko tesnejša povezanost med izkustveno stvarnostjo in matematiko, kakor pri platonovski oz. platonovsko-aristotelovski teoriji. Pri Platonu je zveza posredna in le približna, kajti empirične stvari le približno ustrezajo idejam, matematika pa jim ustreza popolneje, ker so tako ideje kot matematične strukture umske stvarnosti, ki obstajajo onkraj empirične pojavnosti. Pri Aristotelu je zveza zopet posredna, čeprav nemara tesnejša kot pri Platonu. To pa zato, ker so matematične strukture abstrakcija iz realnih form in idealizacija razmerij med temi formami in niso stvarnost po sebi, onkraj čutnih form. Pri Kantu pa sta apriorna struktura prostora in časa in apriorna struktura čistega zrenja pravzaprav le dva vidika iste »transcendentalne« apriornosti, eno je apriorna urejenost čistega akta zrenja, drugo je apriorna urejenost možnih predmetov tega zrenja. Kant je pod pojmom »zrenja« (*Anschauung*) dejansko združil tako intencionalni akt zrenja kot tudi njegov predmet (Kant, 1980, str. 111 sq). Če njegovo tezo izrečemo na način Husserlove fenomenologije, potem bi lahko dejali, da so za Kanta apriorne forme noez čutnega zrenja strogo izomorfne apriornim formam možnih noem čutnega zrenja. Matematika na formalen način izraža apriorno skupno strukturo obeh vrst form. Odtod ne izhaja zgolj načelna aplikabilnost matematike na prostorsko-časovne stvari, temveč tudi apriorna veljavnost čiste matematike. Matematika je zato sistem čistih formalnih *resnic*, ne zgolj logični rezultat določenih konvencij.

Moramo pa ugotoviti, da Kant s svojo načelno rešitvijo vprašanja, kako je mogoča čista matematika, še ni dokončno odgovoril na vprašanje, kako je mogoče tako natančno, kakor npr. v newtonovski mehaniki, aplicirati matematiko na naravo. Na to vprašanje je Kant le delno odgovoril in to šele v *Kritiki razsodne moči*. Po njegovem potrebujemo nov princip, ki utemeljuje enotnost vseh empiričnih principov in utemeljuje tudi možnost sistematičnega

ujemanja med njimi. Ta princip je po Kantu v tem, da gledamo na naravo kot na smotrno urejeno celoto, in to tako, da se sestav narave ujema z našimi spoznavnimi zmožnostmi (Kant, 1999, str. 20, 23–25, 336).² Ta urejenost ni zagotovljena z samimi transcendentalnimi principi možnega izkustva, saj bi se prav lahko zgodilo, pravi Kant, da bi bila lahko narava tako neznansko mnogovrstna in heterogena, da je ne bi mogli natančneje spoznati, pa čeprav bi spoznali transcendentalne pogoje možnega izkustva. Potrebujemo torej smotrno urejen sistem empiričnih zakonov, da bi bil lahko dostopen našemu razumu. Seveda je zamisel ne-človeškega razuma le predpostavka in vodilna ideja v raziskovanju narave, ne pa dokazljiva trditev.

V *Metafizičnih osnovah naravoslovja* pa je Kant trdil, da je v naravoslovju le toliko dejanske znanosti, kolikor je v njem matematike. To pa zato, ker vsako naravoslovje potrebuje neki apriorni del kot svojo podlago. Vendar se čisto spoznanje naravnih reči ne doseže zgolj skozi pojme, temveč nujno potrebujemo čisti zor. To pa pomeni konstruiranje naravoslovnih pojmov, ki je bistveno matematično. Čista filozofija narave morda lahko shaja brez matematike, ne pa filozofija (tj. znanost) o posebnih naravnih rečeh (npr. fizika ali psihologija). Torej, kolikor več matematike najdemo v kaki empirični znanosti, toliko bolj znanstvena je (Kant, 1957, str. 14 sq).

Opazimo lahko, da Kant ni mogel povsem brez dopolnilnih predpostavk utemeljiti aplikacije matematike na naravo, tako da se dejansko razrahlja – kot se kaže v navedeni trikotniški strukturi – na videz trdna in nedvoumna povezava med matematiko in empiričnim svetom. To pa njegovo »zgodbo« ponovno približa že znani platonovski matematični zgodbi o matematiki in svetu, pri čemer predpostavljeni »razum narave« stoji na mestu platonovskih čistih form, katerih odsev so tako matematične forme kot tudi realne forme.

Tako platonovska oz. aristotelovsko-platonovska kakor kantovska filozofija matematike kot tudi njuna rešitev vprašanja, kako lahko (tako dobro) apliciramo matematiko na svet, sta doživeli veliko kritik in zavračanj, tako da imamo danes opraviti z mešanico njunih delnih obnov in njihovih preostankov. Vprašanje je, ali smo namesto teh postavili kake trdnejše teorije, ali vsaj zanesljivejše načelne poglede ali pa še vedno živimo v ruševinah in od njih. Najprej lahko vidimo, da so vse tri prej navedene klasične rešitve – platonovska, aristotelovska in kantovska – po svoji formi tipično »trikotniške« struktu-

² Ko Kant govori o smotrnosti celotne narave, misli na smotrnost narave, v kolikor naravo presojava glede na našo razsodno moč, tj. glede na umsko refleksijo, ne na objektivno smotrnost narave. Gre za »formalno smotrnost«, ki jo le privzamemo, ne dokazujemo. Čeprav z njo ni utemeljeno »ne teoretično spoznanje narave ne praktično načelo svobode«, je s tem privzetkom dano načelo, kako naj iščemo zakonitosti za posebna izkustva, tako da vzpostavimo koherenco izkustva (prav tam, str. 336).

re. Glavna ideja jim je, da sta tako matematika kot realni svet nekako navezani na neko skupno formalno osnovo, ki daje matematiki značaj splošnih in nujnih formalnih resnic, empiričnim pojavom pa omogoča objektivni obstoj ter jih medsebojno veže z najsplošnejšimi in nujnimi vezmi.

Pomemben odmik od trikotniških struktur, ki naj razložijo apriornost matematike in njeno splošno aplikacijo na svet, je predstavljala Fregejeva (delna) vezava matematike na logiko. Frege sicer ni uspel v ambiciji, da bi logično izvedel aritmetiko iz logike, ker je njegov sistem zašel v zanj nerešljivo protislovje (antinomija množic), a če bi uspel, bi dobili v bistvu naslednjo strukturo:



Po Fregeju vse tiste matematične discipline, ki izhajajo iz pojma števila (aritmetika, algebra, analiza), izhajajo iz logike, del matematike, namreč geometrija, pa predstavlja samostojno apriorno-sintetično znanost. Zato sem v svoji grafični ponazoritvi »matematiko« nekoliko odmaknil od logike, vendar ne povsem. Ker vse znanosti predpostavljajo logiko in s tem razne logične zakone, s tem *eo ipso* predpostavljajo tudi veljavnost tistega dela matematike, ki izhaja iz logike. Aplikacija matematike na svet je tedaj le poseben primer aplikacije logike, ki pa je tako ali tako nujna predpostavka vseh znanosti. Ni potrebno, da bi bila matematika neki sekundarni odsev idej, svet pa prvotni odsev, kot je bilo pri Platonu, niti ni potrebno, da bi matematične resnice s pomočjo abstrakcije in idealizacije nekako izpeljevali iz realnih form. Zadnje deloma velja le za geometrijo, ki izraža apriorne forme prostora (Frege, 1973, 1987, 42–44). Frege ni pisal o tem, kako lahko apliciramo geometrijo na realni svet. Morda se je strinjal s Kantom, da geometrija izraža nujne pogoje možnosti prostorske eksistence realnih pojavov.

Še en namig nam lahko pomaga pojasniti Fregejevo gledanje na odnos logike-matematike in sveta. Po Fregeju ne moremo govoriti o dejstvih kot o nečem različnem od smislov oz. misli. Kot eksplicitno pravi v spisu »O misli«, so dejstva zgolj resnične misli (Frege, 1976, str. 50), pri tem pa je misli razumel kot objektivno veljavne in po sebi obstoječe smisle stavkov. Če npr. astronom pri astronomskem odkritju uporabi neko matematično resnico, potem to lahko stori zato, ker tako matematična resnica kot astronomsko dejstvo brezčasno obstajata neodvisno od človeka kot »dejstvi« v kraljestvu misli in sta na ta način brezčasno povezani med seboj (prav tam). Dejstva le odkrivamo, ne pa ustvarjamo.

Frege se torej ne bi strinjal z mislijo, da svet sestoji iz dejstev ali vsebuje dejstva, ta pa potem odražamo v mislih in stavkih, razen če ne bi ves svet spremenili v nekakšno vseobsežno »misel«, ki ustreza celoti vseh resničnih misli. Glede tega nam je Frege zapustil premalo sledi, da bi lahko natančno rekonstruirali njegovo stališče. V kolikor bi veljalo, da je svet sam morda le celota misli (»in ne stvari« – bi dodal Wittgenstein), potem je seveda po sebi razumljivo, da matematične oz. logične resnice »apliciramo« na svet, saj gre preprosto za logična razmerja med bolj in manj splošnimi resnicami.

Vendar tudi s to shemo ni pojasnjeno, zakaj se tako dobro obnesejo posebne in visoko »konstrukcijske« matematične teorije, začeniši z infinitezimalnim računom. Kako to, da naš um zagrabi kakšno začasno povsem abstraktno, na videz neuporabno teorijo, ki pa se čez nekaj časa, morda celo čez več kot sto let, izkaže za izvrstno orodje znanosti? Na to vprašanje Fregejev logicism, in tudi vsak drug logicizem, ni dal pametnega odgovora.

Sodobni filozofi v glavnem zavračajo ali vsaj močno dvomijo v obstoj neke matematiki in svetu skupne idealne apriornosti. Takšna predpostavka velja za »metafizično« v slabšalnem pomenu. Zlasti logični pozitivisti so bili smrtni sovražniki tovrstnih zamisli. Le pri Husserlu in nekaterih fenomenološko usmerjenih avtorjih najdemo odmeve klasične trikotniške rešitve. Pri Husserlu npr. v zamisli kategorialnega apriorija in kategorialnega zrenja, ki jo je razvil že v *Logičnih raziskavah*, izrecno pa to rešitev razvija npr. v svojih zgodnjih predavanjih o logiki in splošni teoriji znanosti iz let 1911–12 (Husserl, 1996, str. 274–8). Ta dva med drugim utemeljujeta apriorno resničnost matematike in njeno ontološko pomenljivost in sicer kot sestavino najsplošnejše formalne ontologije. Toda to še zdaleč ni bil odgovor na vprašanje, kako je mogoče uspešno in natančno matematično naravoslovje, kot ga pozna npr. moderna fizika. Husserlova kasnejša razmišljanja o tej temi bi še najlaže primerjal z Aristotelovimi. Oba imata namreč matematične strukture za abstrakcijo kvantitativnih ali relacijskih značilnosti od konkretnih značilnosti pojavov in njihovo idealizacijo v neki navidezno samostojni formalni svet. Pri Aristotelu je bilo izhodišče abstrakcije polje konkretnih substanc, njihovih lastnosti in odnosov, pri Husserlu pa primarni življenjski svet (gl. npr. Husserlova izvajanja o čisti geometriji v njegovih »Vprašanjih po izvoru geometrije«, 1998).

Husserlov učenec in filozof matematike O. Becker je po obsežni zgodovinsko-filozofski raziskavi ontoloških temeljev matematike svoje delo zaključil z mislijo, da moramo poleg transcendence predmetnosti glede na zavest upoštevati še eno transcendenco, namreč božjo. Neposredno se sklicuje na Kanta, ki je prav tako domnevo o smotrni povezavi vseh naravnih zakonov podprl z *ad hoc* idejo božjega razuma, ki »ureja« svet (za Kanta je to le izhod v sili, tj.

domneva, ki je nikoli ne moremo dokazati ali ovreči. Je le Ideja, ki vodi raziskovalce narave k novim spoznanjem). Becker se sklicuje tudi na Husserla, ki je v *Idejah* prav tako označil možnost boga kot transcendentnega bitja, ki »uredi« svet v kozmos in prepreči zmago kaosa (Becker, 1973, str. 327 sq, Husserl, 1997, 58. pogl.). Vendar je razmišljanje o bogu hitro zaključil z ugotovitvijo, da sodita pojem in obstoj boga v *epoché* fenomenološke redukcije, torej ga mora fenomenolog opustiti iz svojih raziskav. Vprašanje se tako izteče nazaj v metafiziko, od katere želijo fenomenologi pobegniti. Becker priznava, da je s tem označen tudi nerešeni del vprašanja, o načinu obstoja matematičnega. To pomeni, da se vrača v platonovsko-aristotelovsko verzijo trikotniške rešitve problema.

Logični pozitivisti so zavračali tudi apriorni status matematike (in včasih tudi logike) in jo po večini spreminjali v določene sisteme aksiomskih konvencij, pravil in logičnih izpeljav iz njih. Tu je prednjačil zlasti R. Carnap, ki se je skliceval na Wittgensteinov *Traktat* in njegovo kasnejšo teorijo »sintaktičnih jezikovnih sistemov«. Za Carnapa je bila matematika zgolj eden od sintaktičnih sistemov s povsem abstraktnimi pravili. Pri tem ni popolnoma nič važen morebitni vsebinski pomen teh znakov, temveč zgolj pravilnost ali nepravilnost računanja z znaki (Carnap, 1968). Kasneje je Carnap k sintaksi dodal še semantiko oz. modele (interpretacije) sintaktičnih kalkilov (Carnap, 1959), vendar tudi s tem ni povrnil matematiki njene apriorne veljave in nepopoljivosti, kajti interpretacije in modeli sintaktičnih sistemov niso enolično določeni, niso univerzalni. Lahko rečemo le to, da če se neka matematična teorija uspešno uporabi v kakšni empirični teoriji, kot sestavina njenega teoretskega dela, to pomeni, da se v modelih te empirične teorije skriva tudi neki model ustrezne matematične teorije. Toda od realnosti do modela teorije je še vedno potreben nadaljnji konstrukcijski preskok, zato ne moremo reči, da smo aplicirali matematiko na dejanskost, temveč smo kvečjemu določen vidik ali izsek dejanskosti podali v takšni obliki, da predstavlja model matematične teorije. Tu se vedno skriva element konvencionalnosti, izbire jezika, opisa itd.

Carnapu se je morda zdelo, da je s tem vprašanje aplikabilnosti matematike na svet spremenil v trivialno, namreč v vprašanje izbire sintaktičnega sistema in njegovega modela. Npr. za neko fizikalno teorijo »izberemo« matematično teorijo grup, v posebnem, eno od mnogih simetrijskih grup kot sestavino njenega teoretskega aparata. Izkaže se, da se ta teorija dobro potrdi v praksi, tj. daje pravilne in zelo natančne razlage in napovedi.

Odgovor na vprašanje, kako smo lahko v tem primeru aplicirali določeno strukturo grup in z njo vred teorijo grup na empirični svet, je po Carnapu v tem, da smo iz sveta pojavov »izbrali« prav tak podsistem pojavov, ki vsebuje takšne značilnosti svojih pojavnih struktur, ki jih lahko priredimo (preslika-

mo) formalnim strukturam teorije grup. To je v jedru kantovska rešitev, s to razliko, da namesto čistega razuma, ki »predpisuje« zakone naravi, sedaj stoji ta človeški izbiri – izbira teorije in izbira ustreznega empiričnega podsistema. Namesto apriorno zagotovljenega in splošno veljavnega soglasja med matematičnimi formami in prostorsko-časovnimi formami pri Kantu, imamo pri Carnapu in neopozitivistih opravka z obstojem preslikavne funkcije, ki preslika del matematičnega aparata teorije v izkustveni svet. Ta funkcija ne more zagotoviti splošne in nujne veljavnosti matematičnih resnic, saj pokriva kvečjemu omejeno definicijsko območje empiričnih pojavov.

V posebnem primeru se lahko vprašamo, kako se matematični izrazi in formule prevedejo v empirijski jezik. Carnap tega pravzaprav ni nikoli konsekventno izpeljal. Še najbližje temu cilju je bil v svojem zgodnjem delu *Logična zgradba sveta* (1928). Tam je poskusil na osnovi stavkov o čutnih podatkih posameznika izpeljati konstrukcijo celotnega sveta. Pri tem je moral predpostaviti nekaj matematičnih pojmov v naprej, torej jih ni mogel zvesti na čutne podatke (npr. pojem množice, ureditve, naravnega števila). Če v resnici ne moremo zvesti celotne matematike na izkustvo (oz. izkustvene stavke), potem je vsaj del matematike »skupen« tako teoriji kot izkustvu. Vendar je prav to problem, ki ga veskozi rešujemo, saj je odločen za sleherno aplikacijo matematike na svet. Vprašanje, kako je mogoče aplicirati matematiko na svet, se v Carnapovi viziji spremeni v vprašanje, kako je mogoče, da je vsaj del matematičnih struktur *skupen* empiričnemu svetu in teorijam, ki ga razlagajo in opisujejo?

Naj pripomnim, da tudi poskusi logične izločitve vseh teorijskih terminov iz teorij in redukcij teorij na čisto empirijsko jedro, ki je teoriji empirično ekvivalentno (kot je npr. Ramseyeva metoda eliminacije teorijskih pojmov), v načelu ne uspejo izločiti vseh matematičnih oz. vseh abstraktnih terminov iz teorije.³ Če poskušamo po teh metodah izločiti še matematične termine, potem nujno zaidemo v območje nepreglednih predikatov drugega in višjih redov (npr. predikatov nad množicami ali nad predikati prvega reda, predikati nad funkcijami itd.), ki jih nikoli ne moremo zaobiti s kako popolno in odločljivo logiko, ki bi se nanašala le na individue. Običajne teorijske izraze, npr. »sila«, »masa«, »elektron« itd., sicer v prvem koraku eliminacije tudi preobrazimo v ustrezne predikate in nato eksistenčno kvantificiramo nad njimi, vendar se da vse te kvantifikatorje oz. vezane predikativne spremenljivke v naslednjem koraku analize preobraziti v kvantifikacije nad določenimi realnimi individui (npr. nad realnimi telesi ali prostorsko-časovnimi območji) oz. v vezane individualne spremenljivke.⁴ Poleg tega tako ne moremo odpraviti mate-

³ Podrobnejši prikaz te metode eliminacije teorijskih terminov si lahko bralec ogleda pri Stegmüllerju, 1970, str. 400–437, krajši prikaz tudi v Ule, 1992, str. 180–188.

⁴ Tekoče znanstvene teorije ne potrebujejo bistveno več kot predikatno logiko prvega

matičnih operacij, ki se pogosto skrivajo v abstraktnih izrazih (npr. ulomki, potence, koreni, odvodi itd.).

Celo tako strogi empiristi in nominalistično navdahnjeni avtorji, kot sta npr. W. v. O. Quine in H. Putnam, menijo, da je nemogoče izločiti matematiko iz znanosti, še več, moramo priznati obstoj vsaj nekaterih osnovnih abstraktnih objektov, kot so npr. razredi, relacije, funkcije.⁵

Kljub vsem tem težavam obstaja nekaj pomembnih poskusov načelne eliminacije abstraktnih matematičnih objektov iz naravoslovnih znanosti (naravoslovne znanosti so najbolj reprezentativni primer uporabe matematike v znanostih). Med najbolj posrečenimi in najbolj doslednimi poskusi te vrste je nedvomno poskus Hartyja Fielda. Poskušal je zgraditi »znanost brez števil«. S tem je skušal pokazati, da matematike ne potrebujemo kot *teoretično ogrodje* znanosti, temveč zgolj kot pojmovni in formalni *instrument*, ki nam olajša teoretske ali empirične izpeljave (Field, 1980). Njegova metoda je v osnovi naslednja: vzemi določeno empirično teorijo, v kateri nastopajo matematični pojmi, formule, stavki in poišči netrivialen in znanstveno zanimiv »nominalistični« preostanek te teorije, v katerem ni nobenih takšnih izrazov, pojmov, stavkov, temveč kot osnovni objekti nastopajo zgolj prostorskočasovne točke oz. prostorskočasovna območja, kot lastnosti in relacije pa zgolj lastnosti in relacije teh objektov.⁶ Nato določi preslikave (vsaj na ravni homomorfizma) med tako nominalistično očiščenim preostankom teorije in določenimi ma-

reda z identiteto, če seveda zanemarimo uporabo abstraktnih terminov, ki so bodisi povsem matematični ali mešanica realnih in matematičnih terminov. Teorijski termini, ki bi presegali to dvoje, so »metafizični«, tj. ne moremo jim dati empirične vsebine, a tudi niso nujno potrebni za znanstvene razlage ali napovedi, tj. z njihovo pomočjo ne pridobimo drugih resničnih stavkov kot brez njih. Več o tem gl. Carnap, 1956, Quine, 1961, Quine, 1992, str. 25–35.

⁵ Gl. npr. argumente H. Putnama, ki se sklicuje tudi na Quina v njegovi *Filozofiji logike* (Putnam, 1979). Njegov argument bi lahko povzeli v dveh premisah in sklepu, namreč: 1. Moramo biti ontološko zavezani le takšni bitnosti, ki je nepogrešljiva (*indispensable*) v naših najboljših teorijah, 2. Matematične bitnosti so nepogrešljive v naših najboljših znanstvenih teorijah, torej smo ontološko zavezani matematičnim entitetam. Obe premisi sta za mnoge sporni. Prva zato, ker ni rečeno, kako daleč moramo iti z našo sprejemljivostjo, npr. kaj vse od zahtevnega in abstraktnega matematičnega aparata kake teorije moramo imeti za nepogrešljivega v kaki znanosti. Quine, Putnam in nekateri drugi teoretiki znanosti menijo, da moramo sprejeti znanstvene teorije kot celoto, drugi temu oporekajo in menijo, da mora privzeti le določen del teorij, saj vemo, da npr. fiziki še zdaleč ne sprejemajo vseh formalno uvedenih abstraktnih objektov kot fizikalnih entitet. Drugi premisi pa nasprotujejo oni, ki menijo, da lahko v načelu izločimo velik del ali celo ves matematični aparat neke teorije, pa se to ne bo nujno poznalo v tistih stvkih teorije, ki imajo čisto empirično vsebino.

⁶ Dejansko ne gre za popolni nominalizem, temveč le za izločanje abstraktnih univerzalij iz primarne ontološke strukture dejanskosti, Field namreč dopušča realne lastnosti in realne relacije ne-abstraktne vrste.

tematičnimi teorijami (npr. aritmetiko, teorijo realnih števil, teorijo množic, teorijo vektorjev itd.), tako da določenim kompozicijam, predikatom ali relacijam nad prostorskočasovnimi točkami ali regijami ustrezajo določeni matematični ekvivalenti, npr. matematične entitete, lastnosti, relacije, funkcije, funkcionali itd. To preslikavo po zgledu Hilbertovega teorema reprezentacije geometrije v 3-D prostoru realnih števil \mathfrak{R}^3 imenuje tudi »reprezentacija« nominalistične teorije v matematičnem (abstraktnem) ekvivalentu. Drug korak v tem postopku je v tem, da pokažemo, da lahko določene kompleksne izpeljave stavkov v nominalistični teoriji pridobimo tudi tako, da namesto teh izpeljav izvedemo ustrezne matematične transformacije in izpeljave na ravni abstraktnega (matematičnega) ekvivalenta teorije in potem rezultate teh transformacij preslikamo nazaj v nominalistično teorijo. Na koncu moramo še pokazati, da v tej teoriji ni nobene izpeljave, ki je ne bi mogli v načelu doseči že zgolj v nominalističnem preostanku teorije in morda še, zakaj je ovinek skozi matematični ekvivalent za nas pragmatično bolj primeren kot izpeljava zgolj na ravni nominalističnega preostanka teorije. Ta »recept« Field spretno in uspešno prikaže na metrični geometriji 3D prostora, 4D prostora-časa in Newtonovi klasični mehaniki.⁷

Splošno vzeto, gre mu za to, da bi dokazal *splošni konservativizem* matema-

⁷ Vprašanje je, kako daleč gre lahko Field s to metodo. Nekateri kritiki, npr. M. D. Resnik, ugotavljajo, da Fieldov program ne more uspeti v nominalistični reformulaciji relativnostne in kvantne teorije, kajti vsebujejo veliko bolj zahtevno matematiko kot je Newtonova fizika. V kvantni fiziki npr. predpostavljamo neskončnodimenzionalni vektorski prostor (ti. Hilbertov prostor) in težko si je predstavljati neki nominalistično obskani analogon tega pojma. Resnik dalje sprašuje, kako naj izgleda nominalistična redukcija uporabe statističnih ipd. matematičnih metod za ocenjevanje hipotez zunaj matematične fizike. Field po njegovem mnenju ni pokazal, kako apliciramo statistično sklepanje, natančneje, kako falsificiramo statistične hipoteze. Tu se ne bi smeli več sklicevati na verjetnost in sploh na nobena razmerja števil, saj moramo te nominalistično eliminirati. Tudi govor o »naključjih« ipd. ne pomaga, ker so tudi to abstraktne entitete. Statistične domneve gradijo na vzorcih dogodkov, na množicah stavkov ali možnostih itd., a vse to so matematične konstrukcije, ki slonijo na abstraktnih bitnostih (Resnik, 1997, str. 55–58). Nadalje bi moral Field uveljaviti svoj program tudi v metamatematiki, ne le v naravoslovnih znanostih. Field se sicer te naloge zaveda in skuša predstaviti svojo teorijo nominalizacije kot teorijo o konsistentci različnih teorij, nato pa izenači konsistentnost z logično možnostjo teorije. Tj., namesto, da rečemo, da obstaja tak in tak matematični objekt, rečemo, da je logično možno, da obstaja. To nas ne obvezuje k priznavanju obstoja takšnega objekta, kot nas nič ne sili k priznanju obstoja enorogov, čeprav priznavamo, da so logično možni. Po Resniku to nasprotuje našim utrjenim intuicijam glede matematike (poleg tega terja ustrezno nominalistično interpretacijo modalnosti, kar ne gre brez določene logike drugega reda, tj. kvantificiranja nad predikati in funkcijami). Končno Resnik ugotavlja, da Fieldovo sprejemanje prostorsko-časovnih točk in območij kot osnovnih entitet ni načelno nič manj sporno kot sprejemanje obstoja kakšnih drugih standardnih matematičnih objektov (množice, števila itd.) (str. 59).

tičnih teorij glede na nominalistično očiščene teorije. Po Fieldu je matematična teorija M konservativna (glede na kako nominalistično teorijo oz. glede na nominalistični opis dejanskosti) natanko tedaj, če za poljuben nominalističen stavek A in poljubno množico nominalističnih stavkov N (iz dane nominalistične teorije) velja, da A ni logična posledica stavkov $N + M$, če ni že logična posledica množice N . Ali rečeno drugače: M je konservativna tedaj, če A izhaja iz izjav $N + M$, potem izhaja že iz množice N same (gl. Field, 1980, str. 12).⁸ Iz Fieldove teorije izhaja, da je matematika strogo vzeto neresnična, čeprav koristna (str. 15). To se ne ujema z običajnim prepričanjem, da je matematika apriorno resnična. Toda nasprotje med obema izjavama bi lahko rešili s tem, da je matematika apriorno resnična le v toliko, v kolikor jo razumemo kot sestav pogojnih izjav tipa »Če ..., potem ...«, kjer v antecedensu nastopajo npr. izbrani matematični aksiomi in definicije, v konsekvensu pa kakšni matematični izreki, ki izhajajo iz njih. Kolikor pa bi gledali le konsekvenso teh stavkov (in to običajno počnemo, kadar uporabljamo matematične stavke izven same matematike), pa so ti praviloma neresnični, ker govorijo o abstraktnih objektih, ki ne obstajajo, temveč so kvečjemu naše idealizacije določenih realnih objektov.

Fieldova metoda razlikovanja konservativnih matematičnih reprezentacij nominalističnih teorij v bistvu izhaja iz intuitivne domneve, da v empiričnih razlagah kot *premise razlage* ne smejo nastopati matematično ali logično resnični stavki. Ti stavki namreč sodijo k pravilom oz. postopkom izpeljave (dokazovanja) eksplanansa iz eksplananduma, saj veljajo v vseh možnih svetovih (so apriorni), torej ne prinašajo nobene vsebinske resnice, ki bi kakorkoli informativno pogojevala razlago. Na banalni ravni to začutimo takoj, če nam npr. nekdo skuša razložiti, zakaj je nenadoma v košari le pet jabolok, malo pred tem pa jih je bilo sedem in reče takole:

»To je zato, ker sem pred tem dva vzel ven *in ker je sedem minus dva enako pet*.« Čutimo, da je oni matematični del razlage trivialen oz. odvečen, saj nam prav nič ne pove o svetu, tj. dejstvih in stanjih stvari, o katerih je govora v razlagi. Pač pa zakon $7 - 2 = 5$ potrebujemo zato, če želimo dokazati, da če je bilo v košari sprva sedem jabolok in smo odvzeli dve ven, je ostalo še pet jabolok. Natančnejši prikaz tega, kar smo tu počeli, je seveda bolj zahteven.

Tudi tu na tihem potrebujemo ustrezen matematični, abstraktni ekvivalent ugotovitve, da je bilo v košari sprva to in to' in to'' in to''' in to''''

⁸ Tu sem nekoliko poenostavil Fieldove formulacije, kajti on upošteva še spremembo kvantificiranih izjav v stavku A in stavkih N še tako, da se vse začenjajo z antecedensom, ki se glasi nekako takole: Če je x število (ali kaka druga abstraktna entiteta), potem... Poleg tega mora Field dodati še zahtevo, da stavki N dopuščajo obstoj kakšnih ne-matematičnih objektov.

jabolko in ugotovitve, da je bilo nato morda le to''' in to'''' ... in to''''' jabolko (pri tem naj nam indeksikalni izrazi oblike to'''' pomenijo individualne kazalke na posamezna jabolka v košari). Ti dve ugotovitvi sta namreč povsem empirični (opazovalni) in se v njih ne sklicujemo na abstraktne termine. Strog nominalist bi verjetno oporekal uporabi predikata »... je jabolko v košari«, kolikor bi le-ta impliciral neko množico objektov in ne zgolj nekakšno faktično celoto objektov, a pustimo to pripombo za sedaj ob strani.

Ugotovitvi, da je bilo sprva v košari to in to' in to'' in to''' in to'''' jabolko, priredimo abstraktni ekvivalent, da je bilo v košari 7 jabolok. Ugotovitvi, da je sedaj v njej le to''' in ... to'''' jabolko, priredimo abstraktni ekvivalent, da je sedaj v košari 5 jabolok. Trditvi, da sta bili iz košare odvzeti to in to' jabolko priredimo abstraktni ekvivalent, da sta bili odvzeti 2 jabolki. Na ravni abstraktnih ekvivalentov imamo torej opravka z mešanimi matematično-realnimi pojmi. Nato izpeljemo stavek, da je sedaj le pet jabolok s tem, da uporabimo premiso »V košari je (bilo) 7 jabolok« in premiso »Iz košare smo vzeli 2 jabolki« ter dodamo še en matematični ekvivalent te situacije, ki »interpretira« odvzemanje kot matematično odštevanje števil objektov. Šele sedaj lahko apliciramo matematični zakon $7 - 2 = 5$ in sicer kot pravilo, po katerem iz ugotovitve, da imamo 7 objektov, in trditve, da smo odšteli 2 objekta, izpeljemo, da je preostalo še 5 objektov. Nato ta rezultat prevedemo nazaj v prvotni jezik o konkretnih objektih, tj. jabolkih, tj. »V košari je še to''' in to'''' in ... in to''''' jabolko«.

Jasno vidimo, da nam matematika kot takšna ni bistveno potrebna za izpeljavo tega stavka iz podanih premis, je pa koristen pripomoček (in vidimo tudi, da preslikava med jabolki v košari in matematičnimi objekti ni ravno izomorfna, temveč homomorfna, kajti ugotovitvi, da je v košari n jabolok ustreza lahko več različnih kombinacij jabolok iz košare). Na realni ravni imamo torej opravka z dejanskimi celotami določenih objektov, ki si delijo med seboj nekakšno »jabolkasto« podobnost ter z procesom izločanja nekaterih objektov iz te celote. Rezultat tega procesa je podan v dejstvu, da je sedaj v košari nekoliko manj teh objektov, pri čemer to »manjšost« ne smemo v naprej matematično razlagati (npr. tako, da povemo število objektov v košari). To lahko storimo šele na ravni ustreznega abstraktnega-matematičnega ekvivalenta opisanih dejstev, ne pa na ravni empirične stvarnosti.

Podobno deluje Fieldova metoda. Povsod skuša izločiti referenco abstraktnih terminov v empirični stvarnosti. In ker je zanj to tudi ekvivalentno opustitvi določenih eksistenčnih trditvev, od tod izhaja, da se nam ni treba več sklicevati na obstoj matematičnih objektov, temveč jih lahko imamo zgolj za virtualni, abstraktni pripomoček pri proizvajanju določenih empiričnih stavkov iz drugih empiričnih stavkov.⁹

⁹ Naj dodam k temu, da Field ne sprejema metod eliminacije običajnih teorijskih ter-

Fieldov odgovor na vprašanje, kako lahko apliciramo matematiko na svet, bi bil v kratkem v tem, da je pač struktura stvarnosti takšna, da lahko njen opis in še bolj njeno razlago poenostavimo in sistematično predstavimo (s tem, da apliciramo različne oblike abstraktnih matematičnih ekvivalentov »nominalističnih« stavkov in razlag, ki nam olajšajo prehod od enih k drugim nominalističnim stavkom). Ne vem, če Fieldova razlaga in metoda dejansko zdrži kritike, vsekakor nam ne pojasni, *zakaj* je matematika tako učinkovita v tem poslu, *zakaj* z njeno pomočjo, in *le z njo*, lahko dosežemo takšno fantastično natančnost razlag in napovedi, kot jo dosegamo npr. v sodobni znanosti. Pojasni nam kvečjemu postopek aplikacije matematike na svet in nam pomaga odstraniti zablode glede obstoja abstraktnih matematičnih bitnosti v dejanskosti. Pa še to ne povsem, kajti, kot sem opozoril v op. 5, je Field že v svojo osnovno ontologijo vključil pomemben »del« matematičnih struktur, namreč možnost neskončnih linearnih urejenosti elementarnih objektov in celote, ki predstavljajo kontinuum, tj. zvezno urejene celote (ne množice) svojih delov. Ni mi čisto jasno, kako je to mogoče doseči brez pojma množice in ureditve množic, pa pojma funkcije, ki imajo svoje utelešenje na primarni ravni stvarnosti. Kot rečeno, celo če je mogoča stroga nominalistična zgradba teh struktur, še vedno ne vemo, kako to, da nam omogočajo tako fantastično uspešnost matematičnih ekvivalentov realnim strukturam kot jo dokazuje moderna znanost z masovno uporabo matematičnih metod in matematičnih struktur.¹⁰

minov iz znanstvenih teorij, kot jo najdemo npr. pri Craigu, kajti po njegovem mnenju sega vsebina empirijskih teorij nad območje neposredno opazljivega, torej v območje »teorijskosti«, ne pa tudi v območje abstraktnih matematičnih objektov. Slednje po njegovem mnenju lahko v načelu izločimo iz empiričnih teorij (Field, 1980, str. 8–10). To počne med drugim tudi zato, ker dopušča nekaj ključnih teoretskih, tj. načelno neopazljivih stvarnosti, ki pa po njegovem mnenju niso »abstraktna« v platonističnem pomenu, saj ne predstavljajo univerzalij, temveč posebne strukture partikularij. Takšne stvarnosti so npr. obstoj potencialno neskončnih zaporedij realnih objektov, tj. prostorsko-časovnih točk ali območij in realni obstoj kontinuuma, npr. zveznih prostorsko-časovnih intervalov ali območij.

¹⁰ Chris Mortensen je v svoji kritiki Fieldove knjige ugotovil, da Fieldova metoda ne deluje vedno, oz. je ponekod močno artifična. Ne zdi se mu pametno, da se matematiko predstavi kot napačno, čeprav koristno teorijo (napačno zato, ker matematika govori o abstraktnih entitetah, ki ne obstajajo). Navaja primere govora o številih in številskih razmerjih v fiziki, ki jih moramo razumeti tako, da števila oz. boljše številka razmerja realno obstajajo kot razmerja fizikalnih količin, ne pa zgolj kot abstraktni ekvivalent nominalističnih struktur dejanskosti (Mortensen, 1998). Po tem pojmovanju so kvantitete osnovna realnost, na katero se sklicujejo uspešne formulacije znanstvenih zakonov. Za kvantitete je značilno, da z njimi lahko računamo. Kvantitete različnih vrst lahko medsebojno množimo in delimo, medtem ko kvantitete istih vrst lahko še seštevamo in odštevamo. Vsaki kvantiteti lahko pridružimo ustrezni merski sistem, tj. določimo mersko enoto in merilno lestvico. Potem lahko objektivna razmerja med kvantitetami izrazimo matematično kot matematična razmerja med merjenimi merilnimi enotami (npr. 1 newton =

Eno pa je zelo pomembno: Field je po mojem mnenju uspešno dokazal, da ne moremo govoriti o tem, da bi bila matematika le učinek abstrakcije določenih realnih kvalit in odnosov v idealizirane strukture, kot si je to predstavljal npr. Aristotel in si za njim predstavljajo mnogi teoretiki znanosti in filozofi. Potrebno je namreč transponiranje realnih objektov, njihovih lastnosti in relacij na novo raven njihovih abstraktnih matematičnih ekvivalentov. Ne moremo reči niti to, da je določen segment dejanskosti izbran za model (natančneje rečeno, za »modelno strukturo«) kakšnih matematičnih struktur, npr. da so določena prostorska razmerja izbrana za model abstraktne geometrije ali za model strukture tridimenzionalnega prostora \mathbb{R}^3 nad množico realnih števil, kajti izbrani realni objekti, njihove lastnosti in relacije običajno ustrezajo zgolj nekaterim objektom, lastnostim in relacijam matematičnih objektov iz ustrezne matematične teorije, ne pa vsem matematičnim objektom, lastnostim in relacijam.

Že to, da v matematiki govorimo o matematičnih ekstenzijah, kot so npr. razredi (množice), v realnosti pa (vsaj po nominalistični doktrini) ni nobe-

1 kg.m.sek²). Potemtakem lahko rečemo, da kvantitete nekako vsebujejo števila, oz. da »sestojijo« iz števil in določene dimenzije. Matematične operacije nad kvantitetami lahko razumemo kot par dveh operacij, namreč čisto matematične operacije nad števili in psevdomatematičnih operacij »seštevanja«, »odštevanja«, »množenja«, »deljenja« itd. kvantitet, ki morajo upoštevati ustrezne dimenzije za primerjavo istovrstnih ali raznovrstnih kvantitet. Brezdimenzijska števila so nam nujno potrebna za to, da izrazimo npr. enaka razmerja istovrstnih kvantitet, npr. $20\text{cm}/5\text{cm} = 8\text{kg}/2\text{kg} = 4$. Brezdimenzijska števila lahko imamo torej za izraz razmerij med pari (istovrstnih) kvantitet. Obstajajo nekatere razlike med brezdimenzijskimi števili in čisto matematičnimi števili, ki jih ne moremo zanemariti, npr. glede števila 0 ter razlike med razmerji kvantitet (magnitud) in čisto številske razmerji. Kljub temu se zdi sprejemljiva misel, da so brezdimenzijska števila realnost, ne zgolj matematična fikcija (Mortensen, 1998, str. 198–90). Brezdimenzijska števila, ki izražajo razmerja med kvantitetami, imajo očitno lahko tudi vzročno vlogo, kar dodatno podpira domnevo, da so v nekem smislu realnost. Distribucija (racionalnih ali realnih) števil v univerzumu je vzročno pomenljiva, saj bi njena sprememba spremenila svet (npr. podvojitve vseh kvantitet sicer ne bi spremenila matematičnih razmerij med njimi, a bi spremenila svet). Moram pa pripomniti, da tista razmerja med kvantitetami, ki jih lahko izrazimo z racionalnimi števili, tj. razmerji celih števil še lahko nominalistično odčaramo, npr. tako kot počnemo pri tehtanju. Če rečemo, da neki objekt (povsod enake gostote) tehta $3/4\text{kg}$, potem je to enako, kot če bi rekli, da bi v primeru, ko bi vzeli katerokoli (povsod enako gosto) telo, ki tehta 1 kg (npr. telo, ki nam predstavlja enoto mase) in ga razdelili na dele a, b, c, d, ki tehtajo enako – tj. se vedno paroma uravnovesijo na kaki ravnotežni tehtnici – potem ta objekt lahko uravnotežili s katerikoli tremi deli izmed a, b, c, d (natančneje, bodisi deli a, b, c ali b, c, d, ali a, c, d ali a, b, d).

V tem stavku nismo več potrebovali nobenih števil, uvedli smo nominalistični ekvivalent prvotnega stavka. Vendar tega ni mogoče storiti tedaj, kadar gre za razmerja kvantitet, ki jih ne moremo dokončno izraziti z racionalnimi števili in prav takšna razmerja nastopajo v nekaterih ključnih naravnih zakonih (praktično si pomagamo s približnimi, vedno natančnejšimi meritvami, ki so faktično izražene z racionalnimi števili).

nih razredov, pač pa kvečjemu mereološke celote delov, kaže na osnovno razliko med matematičnimi abstrakcijami in empirično dejanskostjo. Podobno velja za razliko med vsebinsko podanimi pravili, ki jim sledimo v realnosti in matematično določljivimi funkcijami. Matematične določljive funkcije lahko izenačimo povsem ekstenzionalno z množico urejenih parov, ki ustreza odgovarjajoči matematični funkciji (preslikavi iz ene množice v drugo), medtem ko pravila, s katerimi izvajamo primerjave med realnimi objekti nikoli ne moremo izčrpati z množicami urejenih parov, ki jim ustrezajo. Fieldovsko rečeno je dejanskost v najboljšem primeru nepopoln model oz. nepopolna modelna struktura matematike, matematične strukture pa so bolj transpozicija realnih struktur na abstraktno raven kot pa abstrakcija in idealizacija določenih značilnosti realnih objektov in struktur. Ne moremo reči, da npr. »realne daljice«, »realni kvadrati«, »realne krogle«, zgolj nepopolno ali približno ustrezajo idealnim matematičnim (geometrijskim) likom, saj vsaj za empiriste takih idealnih likov sploh ni (je le sistem geometrijskih izjav oz. predpostavk, s katerimi skušamo »opisati« določena razmerja med fizičnimi telesi), temveč kvečjemu to, da določene kvalitete fizičnih teles in razmerja med fizičnimi telesi preslikamo na abstraktno matematično raven in potem tam z njimi operiramo naprej čisto matematično, dokler se ponovno ne »vrnemo« v dejanskost (npr. s postopki merjenja).

Ugotovili smo, da vprašanje o tem, zakaj in kako je lahko matematika tako uspešna v znanostih, z nominalistično redukcijo matematično formuliranih teorij ni rešeno. To in tudi druge težave v zvezi z uporabo matematike v sodobni znanosti silijo nekatere teoretike v ravno nasprotno smer od tiste, ki jo odpira Field oz. nominalizem, namreč v nekakšno novopitagorejsko tezo, po kateri je razlika med dejanskostjo in matematično stvarnostjo konec koncev morda iluzija, zgolj učinek naših čutov in premajhnega poznavanja sveta, a z napredkom znanosti se morda približujemo temu, da bomo ves svet vsaj v načelu razložili čisto matematično.

Naj tu omenim le mnenje G. Chaplina, ki je v sestavku »Ali je teoretična fizika isto kot matematika?« branil tezo, da je teoretična fizika pravzaprav še ne do konca razvita matematika, oz. še več, da je fizikalna stvarnost konec koncev matematična (1999). Na to kažejo čudovita ujemanja kar najbolj abstraktnih matematičnih teorij in novejših fizikalnih odkritij, zlasti v teoriji supersimetrij, v neizogibni uporabi kompleksnih zveznih grup in matematičnih prostorov raznih vrst. Zdi se mu, da se fizika giblje v isto smer kot nekatera prizadevanja za poenotenje matematike na podlagi razmerij med temeljnimi matematičnimi strukturami itd. Ta misel se upira tistim, ki menijo, da je matematika zgolj človeška konstrukcija, torej ima zgodovinski značaj, kar se upira nadzgodovinskemu značaju fizike oz. fizikalnih zakonov. Že danes lahko

nekatero mikroskopske pojave opišemo s čistimi matematičnimi interpretacijami. Po Chaplinu imamo lahko kvantno mehaniko za osnovno teorijo distribuiranih paralelnih računalniških procesov in avtomatskega razpoznavanja vzorcev (str. 97). V njej se torej sistematsko družijo matematika, teoretska fizika in nevrobiologija (oz. fizikalna teorija mentalnih pojavov). Pri tem se Chaplin opira tudi na napredujoče raziskave kvantnih računalnikov in nevronske mreže in na vse več dokazov, da lahko te procese zajamemo z istimi matematičnimi teorijami in orodji kot kvantno mehaniko. To med drugim pomeni tudi razširitev teorij kvantne fizike iz območja mikrosveta tudi v naš običajni makrosvet, oz. kaže na univerzalnost kvantne mehanike. Zaključuje z domnevo, da je osnovna vez med matematiko in teoretično fiziko sposobnost za razpoznavanje vzorcev v človekovih možganih. Razumljivo se mu zdi domnevati, da sposobnost človeka oz. človekovih možganov za matematično razmišljanje izhaja iz bolj temeljnega procesa razpoznavanja vzorcev v možganih (možgane lahko imamo za primer naravno nastalega procesa paralelne komputacije v možganski nevronske mreži). Kot rečeno, lahko proces razpoznavanja vzorcev lepo prikažemo z matematičnimi formulacijami, kot jih poznamo v kvantni mehaniki.¹¹ Avtor se zaveda spekulativnosti svoje domneve, vendar meni, da je kljub temu uporabna v teorijah kvantnega računalništva in kvantne teorije informacije (str. 104).

Kljub intuitivni privlačnosti navedene domneve pa ostaja še vedno nejasno, kaj tedaj pomeni enačba »matematika = teoretična fizika« oz., še bolj drastično, enačba »Matematika = fizika kvantne informacije«, kot izhaja iz avtorjevih zaključkov. Tudi sedaj ni ukinjena načelna razlika med abstraktnimi, izvečasovnimi in neprostorskimi matematičnimi objekti in strukturami in realnimi, pa četudi kvantnomehanskimi objekti in strukturami. Toda avtorjevo zamisel moramo brati pravilneje takole: *matematika je abstraktni odraz temeljnih fizikalnih zakonov v človeških možganih in nato v človeškem duhu*. Tako smo zopet pristali pri neke vrste platonovski shemi, da je matematika določen formalni odraz bistvenih form fizikalne stvarnosti, namreč je reprezentacija načel, po katerih možgani razpoznavajo in prepoznavajo stabilne vzorce čutnih vtisov iz morja pridobljenih čutnih vtisov. Po čem se ravna ta reprezentacija, je rečeno jasneje kot pri Platonu. Ravna se po fundamentalnih kvantnomehanskih zakonih in strukturah, ki svojsko »odsevajo« v naših možganih, ko opazamo svet okrog sebe in razmišljamo o njem. To spominja tudi na Heisenberga, ki je podobno spekuliral o tem, da so morda kvantnomehanski zakoni neposredno matematični, oz. da so nekateri matematični zakoni kar nepo-

¹¹ Bralci se lahko o nekaterih od teh ugotovitev na bolj poljuben način seznanijo tudi v delih M. Peruša, ki si vztrajno prizadeva osvetliti pomembne analogije med mentalnimi pojavi, nevrofiziologijo, nevronskimi mrežami in kvantno fiziko (prim. Peruš, 2000).

sredno utelešeni v temeljnih strukturah fizikalnega sveta. Heisenberg sam se je pogosto skliceval na Platona, zlasti na dialog *Timaj* (npr. Heisenberg, 1977, pogl 20). Tako se nam tudi v sodobni filozofiji in znanosti znova in znova vračajo klasične trikotniške sheme odnosov matematika – svet čistih form – realni svet, s tem pa morda kažejo na njihovo nepreseženost, če ne že nepresegljivost.

Različne smeri v sodobni filozofiji matematike, kot so logicizem, formalizem, intuicionizem-konstruktivizem, zagovarjajo vsaka svoj pogled na matematiko, vendar vse branijo »čistost« matematike, tj. načelno razliko matematike od izkustva. Pri logicistih je tako zaradi apriornega značaja logike, iz katere skušajo izpeljati matematiko, pri formalistih zaradi sintaktične, čisto znakovne narave matematike, pri intuicionistih zaradi kantovske teorije o apriorni matematični intuiciji (intuiciji naravnih števil in intuiciji kontinuuma). Le kakšni strogi finitisti govorijo, da moramo vse matematične pojme in izreke narediti dosegljivo in pregledno finitne, tj. kot časovno zaključene poteke operacij. V tem primeru se »prepad« med čisto matematiko in izkustvom ukine, a žal tudi na račun matematike, ki v tej zožitvi ostane brez precejšnjih delov svoje vsebine. Imamo torej dva dokaj neizpodbitna rezultata, ki vsak za sebe kličeta po sistematični razlagi in medsebojni povezavi.

Prvi rezultat tega razmišljanja je, da je matematika bila in je »čista« znanost, tj. vsaj en njen pomemben del se zdi aprioren, strogo splošen in vsaj potencialno infinitaren. Drugi rezultat pa je, da ne moremo povsem izločiti matematike iz izkustva, kajti matematična razmerja in pojmi so tudi neločljiva sestavina izkustvenih stavkov in pojmov. Zdi se, da ti dve ugotovitvi pogojujeta druga drugo, čeprav še ne vemo natančno kako. Če to drži, potem smo znova pred klasičnim vprašanjem »aplikacije matematike na svet« in pred na novo vzbujenimi klasičnimi »trikotniškimi« rešitvami.¹²

¹² Tu moram opomniti, da prav zadnja leta ponovno oživljajo nove vrste matematičnega realizma, ki razume matematiko kot vedo o strukturah oz. še bolje, o splošnih vzorcih nahajanja abstraktnih objektov, npr. števil. Temu realizmu pravimo »matematični strukturalizem« (gl. Resnik, 1997). Po tem pojmovanju so matematični objekti brez individualnih potez, ki bi jim bile lastne mimo njihovega mesta v matematičnih strukturah. So zgolj abstraktni položaji v vzorcih nahajanja teh objektov. Ne moremo načelno razlikovati matematičnih objektov od vzorcev oz. struktur njihovega nahajanja. Npr. geometrijske točke so določene zgolj z medsebojnimi odnosi v določeni geometrijski strukturi, naravna števila so določena zgolj s svojim mestom v verigi naravnih števil, ki jo postuliramo s Peanovimi aksiomi itd. Zato matematične teorije lahko identificirajo matematične objekte le »do izomorfizma natančno«, tj. tako, da določajo splošne okvire konkretnih struktur, ki vse enako ustrezajo tem teorijam in so medsebojno izomorfne. Zato imamo lahko različne matematične teorije »enakih« matematičnih objektov, npr. različne aksiomatike naravnih števil, geometrij itd., pa jim vendar ustreza enak razred medsebojno izomorfnih struktur (vzorcev). Zato npr. ne moremo reči, ali so realna števila točke na evklidski pre-

Ekskurz: Matematika in sintetično a priori pri Platonu in Kantu

Nezmožnost popolne izpeljave vseh matematičnih resnic iz logičnih zakonov in pravil, vodi naravno do ponovne potrditve Kantove trditve, da so matematične sodbe sintetične sodbe a priori. To je bila izhodiščna točka Kantove filozofije. Vendar to ni bilo le Kantovo odkritje, kot je sam verjel, temveč je imel pomembnega predhodnika, ki pa so ga Kant (in tudi drugi avtorji) spregledali. Ta pa je kar Platon. Platon se je namreč upiral temu, da bi matematične resnice zvedli na kake delitve ali združitve. V dialogu *Faidon* je Platon skozi usta Sokrata razpravljajal o relacijah. Zagovarja misel, da npr. pri relaciji večje–manjše ta relacija obstoji zaradi ideje Večjega in ideje Manjšega, na katerih sta udeleženi stvari, ki sta v relaciji večje–manjše (Platon, 1988, str. 204 sq). Večje in manjše nista v relaciji večje–manjše zaradi svoje narave, svoje velikosti, temveč zato, ker je velikost prvega manjša *v primerjavi* z drugim, oz. je velikost drugega večja *v primerjavi* s prvim.

Sokrat podobno ugotavlja, da če enico dodamo enici, dobimo dvojko. Prav tako dobimo dvojko, če enico (kot enoto) razdelimo na dva dela. Zdi se čudno, da bi do dvojke prišli na dva različna, povsem nasprotna načina. Stavek: 'dve je večje od ena' ne nastane zaradi kakega seštevanja ali delitve, npr. zato, ker lahko enici prištejemo še eno enico in dobimo dvojko, ali dvojko razdelimo na dve enojki. Ta relacija nastane zaradi tega, ker je dvojka udeležena v ideji Dvojosti, enojka pa v ideji Enosti. Tudi stvari, ki sta dve, morata biti (skupaj) udeleženi v ideji dvojega, čeprav sta vsaka za sebe udeleženi na Enosti.

mici ali dedekindovski rezi racionalnih števil, kajti obe pojmovanji sta medsebojno izomorfni, oz. vzpostavljata enako formalno strukturo realnih števil. Matematični strukturalizem nasprotuje nominalističnim redukcijam teorij na nematematično jedro, vendar pa ne sprejema tudi vseh matematičnih stavkov kot stavkov o matematičnih objektih. Matematiko lahko apliciramo v realnem svetu zato, ker materialni objekti in njihove različne ureditve ustrezajo določenim vzorcem, ki pa jih lahko (ob določenih idealizacijah) opišemo tudi z matematičnimi stavki. Pri tem lahko zaznavamo konkretne ureditve objektov, ne pa abstraktne matematične strukture, ki jo »nalozimo« objektom. Resnik poudarja, da se pri tem praviloma uporabljamo vmesne vzorce, ki jih sami konstruiramo, npr. grafe na papirju, računalniške modele itd. Ti vzorci predstavljajo vmesni korak med konkretnimi ureditvami v realnem svetu in abstraktnimi strukturami, ki jih preciziramo v matematični teoriji. Ta razlaga je seveda varianta aristotelovske trikotniške strukture, ki dodatno poudarja konstruktivnost matematike, kajti do izrecno matematičnih struktur pridemo tako, da fingiramo različne fiktivne, idealizirane »posnetke« realnih ureditev, nato pa skušamo od tod izvleči najsplošnejše in čisto abstraktne vzorce razmerij, kjer povsem abstrahiramo od vseh kontingentnih, akcidentalnih lastnosti posameznih nosilcev v določenem tipu vzorcev. Matematika pa gre potem lahko še dalje in gradi čisto svoje matematične strukture, ki se logično naslanjajo na prvotno osvojene matematične abstrakcije in idealizacije realnih struktur, a nadaljujejo formalne strukture v različni smeri, dokler ne dobimo nove, zaokrožene matematične teorije.

Odtod izhaja, da sodbe $1 + 1 = 2$ ne moremo razložili zgolj kot nekako »dodajanje« enice drugi enici. Sokrat/Platon je sila skromen v razlagi svoje misli. Morda je razlog v tem, ker iz dveh ločenih enic ne more nastati *eno* novo število (tj. 2). Tudi če vzamemo obe skupaj, še nista dve, temveč dvojje. Dejstvo, da sta se enojki v sodbi $1 + 1 = 2$ nekako združili, tudi ne more biti vzrok temu, da postaneta dvojka.

Lahko bi dejali, da se Platon tu upira ekstenzionalnemu pojmovanju števil kot razredov. Platon gre s svojo kritiko še dlje. Sklepa da dokler smo ujeti v območje predstavnega mišljenja, ne vemo ne tega, kako »nastane« enica, ne tega, zakaj nastane in premine kaka druga stvar.

Če nekoliko ekstrapoliramo te Platonove misli, potem vidimo, da zavrača »analitično« ali kakršnokoli razdruževalno pojmovanje števil in številskih operacij. Zhateva neanalitično utemeljitev na osnovi svoje teorije idej. Zdi se, da se tu ne more izogniti nekakšni podvojitvi relacije. Relacijo 1 je manjše od 2 skuša utemeljiti s tem, da je 1 udeležena na Enosti in 2 na Dvojosti. To je mogoče razumeti le tako, da je Enosti in Dvojosti imanentno to, da je Enost manjša od Dvojosti. Lahko da je Platon tu poskušal načelno razlikovati med intenzionalnim pojmovanjem relacije, ki je stvar uma in ekstenzionalnim pojmovanjem, ki zadeva množice stvari (pojavnov). A kakorkoli že, Platon brani tudi nekakšno apriorno sintetičnost že čisto elementarnih aritmetičnih resnic. Za razliko od Kanta, ki jo je utemeljeval s formami čiste zavesti in pojavnostjo, jo Platon utemeljuje z deležnostmi na idejah.

Kantova rešitev vprašanja, kako so mogoče sodbe čiste matematike, torej ni edino mogoča. Zanimivo je tudi, da so za Platona pravzaprav vse *matematične in logične resnice* sintetične a priori, namreč zato, ker jih ne dobimo z delitvami ali združevanjem pojmov ali stvari, temveč z udeležbo stvari ali njihovih pojmov na ustreznih idejah. »Analitične« bi bile le sodbe identitete in tiste, kjer predikat sodbe dejansko zgolj ponavlja eksplicitno navedeni del subjekta sodbe. Kantovo pojmovanje analitičnosti, češ da izhaja iz delitve pojmov in zakonov identitete/ protislovja, po Platonu ne bi bilo ustrezno in z njo ne bi mogli pojasniti apriorne veljavnosti vseh kantovskih analitičnih sodb. Menim, da je ob vsej nejasnosti in kratkosti navedenih argumentov, Platon vendarle zadel v bistvo stvari.

Gre za vprašanje, kako naj imamo število obenem za popolno enoto, torej nesestavljeno, in za rezultat različnih številskih operacij, torej za sestavljeno (na različne načine). Kje tedaj leži nujna resničnost matematičnih sodb? Če se strinjamo s Platonovo implicitno kritiko običajnega razumevanja aritmetičnih sodb, potem seštevanje ni z ničemer zvezano s predstavami ali pojmi sestavljanja ali pridajanja. Na ekstenzionalen način lahko rečemo npr. le »Eno in eno je dvojje«, ne pa »Ena in ena je dve«, kot to zahteva čista matematika.

Morda se zdi po stopetdesetih letih truda, da bi s pomočjo operacij in razmerij med množicami (razredi), ali s pomočjo konstruktivnih idr. definicij števil in aritmetičnih operacij opredelili pojem naravnega števila danes smešno zagovarjati takšno intenzionalno razmišljanje o številih in aritmetiki, vendar je nujno, v kolikor sprejmemo misel, da so aritmetične sodbe *po sebi resnične* in ne zgolj *pravilne* zaradi sprejetih definicij, aksiomov idr. konvencij. Tudi danes pogosto dokazovanje sodbe $1 + 1 = 2$ s pomočjo unije med dvema enočlenskima množicama pomeni tiho zamenjavanje te enakosti z blažjo, njej le sorodno, ne pa enakovredno enakostjo: »Eno in eno je dvojje«. Ta sodba se zlahka zamenja s kakšno empirično ugotovitvijo o »zbiranju« različnih celot v nove celote, a to je daleč stran od matematike. Nekaj takšnega so imeli v mislih angleški empiristi, npr. Hobbes in Mill. V tem primeru bi empirično postalo pogoj idealnemu, kar ni mogoče.

To kritično razmišljanje leti tudi na Fregeja, ki je z vsemi močmi skušal ubraniti idealni in apriorni značaj obsegovne, tj. razredno-teorijske interpretacije števil in številskih operacij, prav zato, da bi se ubranil psihologizma in empirizma. Da to v celoti vendarle ni mogoče doseči, so hitro pokazale različne antinomije množic. Te antinomije po mojem mnenju kažejo na neki nezvodljiv presežek pojma števila nad pojmom množica (obseg, razred), oz. kažejo na intenzionalni vidik pojma števila. Tudi Kantov poskus utemeljitve aritmetike skozi čisto formo časovne zavesti sodi med poskuse intenzionalne utemeljitve aritmetike. Razlika med Platonom in Kantom je v tem, da je Kanta zanimala predvsem aritmetična sodba kot sinteza pojmov, Platona pa so zanimali odnosi med pojmi, tj. prehajanje enih pojmov v nove (npr. pojma eno v pojem dvojje ob navezavi na pojem vsote). Ker so po Platonu pojmi zasnovani na umskem uvidu v ideje, je videl tudi utemeljitev matematičnih sodb v naslovnitvi na idealne bitnosti, ki so po sebi in veljajo po sebi:

»Kaj pa, če enemu prideneš eno ali če eno razcepiš v dve, mar se ne boš bal reči, da sta pridatek (seštevanje) in cepitev (deljenje) vzrok nastanku dveh? Ali ne boš na vsa usta pričal, da za nobeno stvar ne poznaš drugega načina nastanka nego tega, da je sleherna deležna posebne bitnosti tega, k čemur pripada? Da torej za nastanek dveh ne veš drugega vzroka nego udeležbo na dvojnosti? Dvojnosti torej, porečeš, mora biti deležno, kar koli hoče postati dve, enosti, kar koli hoče postati eno: vse tisto deljenje in seštevanje in podobne tankoumnosti pa boš odklonil in prepustil ljudem, ki so bolj učeni mimo tebe!« (Platon, 1988, str. 211–212).

Moramo torej razlikovati med številom in mnogostjo (tj. številom in kardinalnim številom), prav tako med številom in zaporednim členom neke vrste (tj. številom in ordinalnim številom). Tako kardinalna kot ordinalna števila so kvečjemu vidiki ideje števila, ne pa njej enaki. Ali rečeno drugače, ena stvar

je reči »Tri knjige in štiri knjige je sedem knjig« in » $3 + 4 = 7$ «, prav tako je nekaj drugega reči »četrti naslednik tretjega naslednika od 1 je sedmi naslednik od 1« in » $3 + 4 = 7$ «. Res je, da lahko predstavimo preslikavo navedene matematične resnice tako v »teorijo mnogosti« kot v »teorijo naslednikov«, a to ni ista stvar. Mogoče je predstaviti tudi ordinalna števila znotraj teorije množic, seveda tako, da poprej teorijo naslednikov predstavimo kot primer relacije stroge linearne urejenosti objektov, te pa lahko popišemo s pomočjo množičnoteorijskih izrazov (npr. s pomočjo »urejenih parov«). To kar trdim je, da naravno število *kot tako* ni niti kardinalno niti ordinalno ali kakšno drugo logično »konstruirano« število, temveč »je« nekaj pred tem. Seveda lahko vidimo naravna števila na različni način, npr. *kot kardinalna števila* ali *kot ordinalna števila*, vendar v tem primeru govorimo o tem, da jemljemo naravna števila *kot model* za aksiome teorije množic ali za Peanove aksiome. Še vedno s tem nismo izčrpali pojma in realitete števila, temveč smo zgolj odprli neki možen vidik števila. Še vedno pa smo prisiljeni »šteti« oz. uporabljati naravna števila mimo tega vidika. Npr. v metateoriji, ko apliciramo gödelizacijo teorije ali ko apliciramo Cantorjevo ali kako drugo diagonalizacijo znova apliciramo naravna števila in to mimo tistega vidika, ki ga sicer preučujemo v določeni teoriji (npr. v Peanovi teoriji). To pomeni, da pojem naravnega števila »uhaja« vsem svojim »aspektom«, oz. jim je predhoden. Kljub temu zajema neko stvarnost, saj sicer ne bi bil na tak način »aplikacijen«.

V tem smislu govorim, da naravna števila obstajajo, oz. da »so po sebi«, a nočem govoriti o tem, kaj so naravna števila. Vsak tak odgovor bi v končni fazi privedel do novega vidika naravnega števila, a ga ne bi izčrpal. Zopet bi uporabili naravna števila kot model kake teorije »o njih«, in zopet bi jih lahko, oz. bi jih morali poznati tudi neodvisno od te teorije oz. morali bi »obstajati« tudi neodvisno od tega modela. Če sledimo gornjim Platonovim razmislekom, potem moramo idejo (naravnih) števil razlikovati od njenih vidikov, npr. od pojma kardinalnih ali ordinalnih števil. Medtem ko za idejo naravnih števil lahko rečemo, da obstaja, tega ne moremo reči za njene vidike. Ti vidiki obstajajo le posredno, namreč kot odsev ideje v matematičnih teorijah in v aplikaciji matematike v znanostih. Razpravo o naravnih številih in o drugih vrstah števil na tem mestu raje prekinjam, ker bi nas nujno vodila v zahtevne formalne argumente, važen pa se mi zdi izjemno pomemben Platonov »poduk«, da je število po svoji ideji več od vseh posebnih vidikov številskosti. Domnevamo lahko le, da morda podobno velja tudi za druge temeljne matematične objekte: kontinuum, geometrijske objekte, funkcije in operacije.

Literatura

- Aristotel (1999): *Metafizika*. Založba ZRC, Ljubljana.
- Bacon, F. (1939): *Novum Organum*. V: *The English Philosophers from Bacon to Hume*. The Modern Library.
- Becker, O. (1973): *Mathematische Existenz*. M. Niemayer Verlag, Tübingen.
- Becker, O. (1975): *Grundlagen der Mathematik*. Suhrkamp, München.
- Becker, O. (1998): *Veličina i granice matematičkog načina mišljenja*. Demetra, Zagreb.
- Carnap, R. (1928): *Der logische Aufbau der Welt*. Dunaj.
- Carnap, R. (1956): »The Methodological Character of Theoretical Concepts«. V: *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, Vol. 1, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Carnap, R. (1959): *Introduction to Semantics*. Cambridge U. P., Cambridge/Mass.
- Carnap, R. (1968): *Logische Syntax der Sprache*. Springer Verlag, Dunaj, New York
- Carnap, R. (1970): »Empiricism, Semantics and Ontology«. V: R. Carnap: *Meaning and Necessity*. The University of Chicago Press, Chicago, London.
- Cassirer, E. (1911): *Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit*, 1. Zv.. Verlag B. Cassirer, Berlin.
- Chaplin, G. (1999): »Is Theoretical Physics the Same Thing as Mathematics?«. V: *Physics Reports*, 315.
- Descartes, R. (1957): *Pravila, Razprava o metodi*. Slovenska matica, Ljubljana.
- Field, H. (1980): *Science Without Numbers*. Blackwell, Oxford.
- Frege, G. (1973): »Erkenntnisquellen der Mathematik und der mathematischen Naturwissenschaften«. V: G. Frege: *Schriften zur Nachlaß*. Akademie Verlag, Berlin.
- Frege, G. (1987): *Die Grundlagen der Arithmetik*. Reclam, Stuttgart.
- Heisenberg, W. (1977): *Del in celota*. Mohorjeva družba, Celje.
- Husserl, E. (1968): *Logische Untersuchungen II*, Max Niemayer, Tübingen.
- Husserl, E. (1996): *Logik und der allgemeine Wissenschaftstheorie*. Husserliana, zv. XXX, Kluwer Academic Publ., Dordrecht.
- Husserl, E. (1997): *Ideje za čisto fenomenologijo in fenomenološko filozofijo*. Slovenska matica, Ljubljana.
- Husserl, E. (1998): »Vprašanje po izvoru geometrije kot intencionalno-zgodovinski problem«. V: *Problemi*, št. 1/2.
- Kant, I. (1999): *Kritika razsodne moči*. Založba ZRC, Ljubljana.
- Kant, I. (1957): *Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft*. V: I. Kant: *Werke*, IX., Suhrkamp, Frankfurt/M.

- Kant, I. (1980): *Kritik der reinen Vernunft*. Reclam, Stuttgart.
- Kant, I. (1999): *Kritika razsodne moči*. Založba ZRC, Ljubljana.
- Leibniz, G. W. (1960): *Fragmente zur Logik*. Akademie Verlag, Berlin.
- Leibniz, G. W. (1966): *Die Leibniz-Handschriften der königlichen öffentlichen Bibliothek zu Hannover*. E. Bodeman, Leipzig.
- Leibniz, G. W. (1996): »Anfangsgründe einer allgemeiner Characteristik«. V: G.W. Leibniz, *Schriften zur Logik und zur philosophischen Grundlegung der Mathematik und Naturwissenschaft*. Suhrkamp, Frankfurt/M.
- Mortensen, C. (1998): »On the possibility of science without numbers«. V: *Australasian Journal of Philosophy*, 76, št. 2.
- Peruš, M. (2000): *Biomreže, mišljenje in zavest*. DZS, Ljubljana.
- Platon (1959): *Timaios*. Rohwolt, Hamburg.
- Platon (1995): *Država*, Mihelač, Ljubljana.
- Platon (1988): *Poslednji dnevi Sokrata: Apologija – Kriton – Faidon*. Slovenska matica, Ljubljana.
- Putnam, H. (1979): *Philosophy of Logic*. V: H. Putnam, *Philosophical Papers 1*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Quine, W. v. O. (1961): »On what there is«. V: W. v. O., Quine, *From a Logical Point of View*., Harvard University Press, Harvard.
- Quine, W. v. O. (1992): *Pursuit of Truth*. Harvard University Press, Harvard.
- Resnik, M.D.(1997): *Mathematics as a Science of Patterns*. Clarendon Press, Oxford.
- Stegmüller, W. (1970): *Beobachtungssprache, Theoretische Sprache und die partielle Deutung von Theorien*. Springer Verlag. Berlin, New York.
- Ule, A. (1992): *Sodobne teorije znanosti*. ZPS, Ljubljana.
- Ule, A. (1997): »Leibniz z Wittgensteinom – forma kot možnost strukture«. V: *Analiza*, 1.

IMMANUEL KANT: O KÄSTNERJEVIH RAZPRAVAH *

MICHEL FICHANT

Johann August Edrehard je hotel dokazati nekoristnost Kantove *Kritike* in slepo ulico transcendentnega idealizma v imenu nedotaknjene aktualnosti Leibnizovega dela, ki naj bi imela to prednost, da od začetka prinaša poleg avtentične *Kritike*, ki nima ne protislovij ne vrzeli, popoln sistem filozofije. *Philosophisches Magazin*, ki ga je ustanovil v Halleju 1789, je bil skozi vsa štiri leta njegovega periodičnega izhajanja organ, ki bi moral v zmagoviti ofenzivi proti omejitvam, ki jih je nalagalo kantovstvo, združevati vse privržence metafizike, zveste nemški tradiciji in spravljive po obliki¹. Cilj slavnega Kantovega² odgovora je bil v imenu samega kriticizma vrniti avtentičnemu pomenu leibnizovsta »onstran besed« njegovo pravo mesto: »Kritika čistega uma bi prav

* Pričujoče besedilo je prevod uvodne predstavitve iz revije *Philosophie* (št. 56, december 1997, Pariz), kjer je besedilu sledila objava prevoda Kantovega spisa o Kästnerjevih razpravah in nato še daljša Fichantova razprava z naslovom »L'espace est représenté comme une grandeur infinie donné«: la radicalité de l'Esthétique, ki tu ni prevedena (op. ur.).

¹ Štirje letniki (1789–1792) revije *Philosophisches Magazin* so bili ponatisnjeni v faksimili v zbirki *Aeta Kantiana*, let. 63, Bruxelles, 1968. – Polemiko med Eberhardom in Katom je skrbno preučil H. J. de Vleeschauwer, *La Déduction transcendentale dans l'oeuvre de Kant*, 3. zv., Anvers - Pariz - 'S Garvenhage, 1937, str. 385–443. V celoti ji je posvečeno tudi nedavno delo Manfreda Gawline *Das Medusenhaupt der Kritik*, de Gruyter, Berlin - New York, 1996.

² *Über eine Entdeckung, nach der alle neue Kritik der reine Vernunft durch eine ältere entbehrlich gemacht werden sollte* [*O odkritju glede na katerega bi bila vsaka nova Kritika čistega uma odveč zaradi starejše*] (1790), Ak VIII, 187–251 (*Ak napotuje na izdajo Gesammelte Schriften, herausgegeben von der Königlich Preussische Akademie der Wissenschaften*, Berlin, 1902 sq., ponovna izdaja in nadaljevanje pri de Gruyter, Berlin 1968 sq. V francoščini izšlo pod naslovom *Réponse à Eberhard* v prevodu Rogera Kempfa, Vrin, Pariz 1959 in v prevodu Alexandra J. L. Delamarra v *Oeuvres philosophique*, 2. zv, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Pariz 1985. Nov prevod Jocelyn Benoist s spremno filozofsko študijo je v pripravi pri Librairie Vrin. [Prevod J. Benoist je medtem izšel z naslovom Emmanuel Kant, *Réponse à Eberhard*, z znanstvenim aparatom in obširno uvodno študijo prevajalke »Les limites de l'ontologie et le sujet critique«, Vrin, Pariz 1999, op. ur.]

lahko bila prava apologija Leibniza v nasprotju z njegovimi privrženci, ki so ga skušali povečati s hvalnicami, ki pa mu nikakor niso v čast« (*Ak VIII*, 250).

Matematika je v tej kontroverzi na obeh straneh igrala vlogo obvezne reference, kot da bi iz izvora njenih pojmov, iz narave njenih metod in značaja njenih predmetov izhajal kriterij presoje med tezami dogmatizma in kritičnimi določbami transcendentalnega idealizma. Za Eberharda »enako gotovo obstaja metafizika kakor obstaja matematika«³ v tem smislu, da ena in druga podobno in z isto legitimnostjo izrekata sintetične sodbe *a priori* in s čistimi pojmi neodvisno od tega, koliko figurativnega (*bildlich*) in subjektivnega je v naših predstavah. Da ni drugega zora razen empiričnega (*ibid.*, II. zv., 1, str. 88) ima za nasprotje, da »ni drugih sintetičnih propozicij *a priori* razen pojmovnih« (str. 91): razum se tako znajde pred obetavnimi perspektivami, ki se odpirajo v ontologijo, opogumljeno z matematiko⁴.

Za Eberharda je bila torej taktična prednost, da je v službo svojega podjetja⁵ nanovačil same matematike, ali, če povemo tako, kot je brez pretirane prijaznosti formuliral Kant, da bi se Eberhardovim pisarijam dalo nekaj prestiža zahvaljujoč pomoči, ki so jo prispevala druga peresa⁶. Od tod v *Philosophisches Magazin* objava Klügelovega⁷ spisa o *Načelih čiste mehanike* (I, 4 in II, 1,

³ *Philosophisches Magazin*, III. zv., 1, str. 110. Poslej citirano kot *PM* z navedbo zvezka in številke (*Stück*) v letniku.

⁴ Pojem *figurativnega* (*bildlich*) igra bistveno vlogo v kritiki, s katero se Eberhard protivi *Transcendentalni estetiki* in s tem tudi omejitvam, ki jih je Kritika postavila dogmatski ontologiji. Eberhard meša intuitivno in figurativno (*PM* II, 1, str. 81) in čisti zor s »splošno podobo« (str. 84), ki pa predstavlja neko nemožnost, tako da se »temelj resnice in gotovosti ne more nahajati v figurativnem na strani subjekta, temveč ga je treba iskati v intelegibilnem, v razumskem pojmu temeljev podobe... Da temeljni resnice v geometriji niso *figurativno* in *subjektivno* njenih pojmov, temveč tisto, kar je v njih *objektivnega*: potemtakem obstajajo resnične *sintetične* sodbe, ki temeljev svoje resnice nimajo v figurativnih značilnostih, – sintetične sodbe *čistega* razuma so možne in so lahko apodiktično gotove, – resnične stvari, stvari, ki niso pojavi, stvari na sebi so spoznatne in celo spoznatne *končnemu* razumu glede na njihove splošne določitve, – o njih so možne univerzalne sintetične sodbe uma, se pravi sodbe, katerih predikati so atributi subjekta, lahko so apodiktično gotove, kajti temeljni resnice in same apodiktične gotovosti geometričnih načel niso v *figurativnem* in *subjektivnem* pojmov, marveč v tistem, kar je v njih *ne-figurativno objektivnega*« (*ibid.*, str. 91–92).

⁵ Nasploš so štirje zvezki *Philosophisches Magazina* namenili veliko prostora temam iz filozofije matematike, ki ji je Kantovo delo omogočilo, da na široko definira svoje področje: šest člankov je zadevalo *Transcendentalno estetiko*, prostor in čas; trije so se nanašali na razliko med čutnim in razumskim spoznanjem: enajst jih je obravnavalo razločevanje sinetičnih in analitičnih sodb, geometrijskih dokazov in tej znanosti lastne evidence. Sedem člankov, ki so jih napisali Klügel, Kästner in Bendavid, je zavzemalo posebno mesto, glede na to, da so izhajali bolj iz internega preučevanja temeljev in metod matematike.

⁶ Pismo Johannu Schultzzu, 16. avgust 1790, *Ak XI*, 200.

⁷ Georg Simon Klügel je bil Kästnerjev učenec v Göttingenu in je na njegovo pobudo

1789) in trije Kästnerjevi članki: *Kaj pomeni možno v Evklidovi geometriji?, O matematičnem pojmu prostora, O geometrijskih aksiomih* (II, 1, 1789)⁸.

Mož, ki ga je Kant z nekoliko nepristnim spoštovanjem imenoval za »nestorja nemških matematikov filozofov«⁹, v zgodovino matematike ni prispeval izvirnih odkritij. Toda širina njegove matematične izobrazbe, njegova slava velikega profesorja, vpliv njegovih priročnikov, zaradi katerih je nemški jezik lahko dosegel strogo in popolno matematično izražanje (nekaj podobnega kot je storil za filozofijo Wolf), vse to je neizpodbitno dajalo avtoriteto, ki je lahko služila Eberhardovim načrtom. Tembolj, ker je bil Kästner – avtor lepega *Predgovora* k Raspejevi izdaji Leibnizovih *Zbranih del* (1765) – tudi pozoren in preudaren ohranjevalec Leibnizove dediščine¹⁰. Brez dvoma je Kantu zaupal svojo zbežanost spričo opuščanja zahtev po strogosti, ki je bilo značilno za »eklekticism«, ki je sledil propadu wolfovske filozofije, in poklon, ki ga je naredil avtorju *Kritike*, ker je »pospešil ozaveščenje o tej plitvosti in filozofe pripeljal nazaj k delu razuma in koherenci mišljenja«, bi lahko vzeli prav v tistem času za implicitno neodobranje Eberhardovih¹¹ spletkarjenj, toda ti pogledi so ostali zasebni. Drugače pa je njegovo reklo ostalo. »O tem še vedno mislim kot sta me naučila misliti Leibniz in Wolf« (PM, *ibid.*, 419).

Kästner pa se je vendarle skušal držati zunaj filozofskih disputov, ki v njegovih očeh niso bili nič drugega, kot prerekanja o besedah (PM, *ibid.*, 426, v zvezi z Leibnizom in Lockom). Gotovost¹² je našel edino na področju same matematike in samo o tem bi morala teči razprava v treh člankih, kjer zagotovo ni mislil vzeti na svoj račun celotne polemike, ki jo je vodil Eberhard.

Kant je tako lahko v svoj prid izkoristil ta filozofski zadržek človeka stroke, ki se ni hotel spuščati na področje zunaj svoje kompetence. Šlo je tudi za

obranil tezo o poskusih dokaza postulata o vzporednicah. Bil je profesor v Helmstedtu in potem v Halleju in je znan predvsem po svojem velikem *Matematičnem slovarju* (*Mathematisches Wörterbuch oder Erklärung der Begriffe, Lehrsätze und Methoden der Mathematik*, v treh zvezkih, Leipzig, 1803–1808).

⁸ Kästner je objavil neki drug članek v *Philosophisches Magazin* v 4. zv. (1792), ki se je nanašal na uporabo tehničnih izrazov zlasti v matematiki (*Über Kunstwörter, besonders in der Mathematik*). – Abraham Gotthelf Kästner je bil rojen v Leipzigu 27. septembra 1719 in umrl v Göttingenu 20. junija 1800. Za profesorja na univerzi v Göttingenu je bil imenovan 1756 leta in lahko ga štejemo za začetnika velike matematične tradicije, katere središče je postala ta univerza. Njegov učenec na univerzi je bil Gauss. Kästnerjevo mesto v zgodovini matematike je povezano predvsem z njegovim zanimanjem za problem vzporednic in z vplivom njegovih priročnikov, ki so bili zbrani v štirih zvezkih *Mathematische Anfangsgründe*.

⁹ Pismo Kästnerju, 5. avgust 1790, Ak XI, 186.

¹⁰ Cf. M.-A. Sinaceur, »Philosophie et Mathématiques: A. G. Kästner et G. W. Leibniz«, v: *Akten des II. Int. Leibniz-Kongress 1972*, II. zv., Wiesbaden 1974.

¹¹ Pismo Kantu, 2. oktober 1790, Ak XI, 213.

¹² Pismo Kantu, Ak XI, 213.

to, da se poudari nasprotno mnenje: *Kritika* je lahko le odprta za to, da matematik tako rekoč sebi navkljub prispeva zanjo nekakšno ne vnaprej premišljeno presežno potrditev, sama pa mu lahko v povračilo ponudi ustrežnejši besednjak Vsekakor se je Kästner zelo motil, če je mislil, da bo lahko prispeval matematično podkrepitev stvari dogmatizma¹³.

Kant si je sam pridržal odgovor na glavni argument Eberhardovega čelnega napada, kakor je bil razvit v prvih treh številkah v *Philosophisches Magazin*. V nadaljevanju je poveril zvestemu Johannu Schultzu skrb, da je recenziral druge članke, objavljene v naslednjih številkah; njegove ocene bi morale iziti v *Allgemeine Literatur-Zeitungu*, ki ga je ustanovil Christian Gottfried Schütz v Jeni 1785 z namenom obrambe in slavljenja kritične filozofije. Kant je poskrbel za to, da je napisal svoja razmišljanja, ki so Schultzu dajala nit njegovega članka, v katerem je recenziral prvi dve številki drugega letnika *Philosophisches Magazina*¹⁴. V zvezi s tremi Kästnerjevimi prispevki mu je Kant ločeno poslal svoje pripombe in ga tokrat prosil, da jih kot take vključi v svojo recenzijo¹⁵, kar se je tudi zgodilo. Bralci *Allgemeine Literatur-Zeitunga* seveda niso vedeli, da berejo dejansko Kantov spis; kar zadeva pripombe h Kästnerju, je bilo treba čakati na prvo Diltheyevo objavo leta 1889 (*Archiv für Geschichte der Philosophie*, II, str. 79–90), preden so bile nato ponatisnjene v XX. zvezku Akademie Ausgabe (str. 410–423), kjer je bilo njihovo besedilo objavljeno skupaj tistim, ki ga je dejansko objavil Schultz leta 1790¹⁶. V nadaljevanju je objavljen prevod tega dokumenta, kjer je bilo mogoče Schultzejevo verzijo priložnostno uporabiti za razjasnitev slovnične zapletenosti nekaterih Kantovih stavkov, ki je očitno svoj osnutek sestavil v naglici in ne da bi skrbel za eleganco.

Dva bistvena problema sta pritegnila Kantovo pozornost: definicija *možnega* v geometriji s pomočjo konstrukcije in karakterizacija matematične *neskončnosti*, aplicirana na *prostor*. K tej drugi točki prispeva odločilno pojasnitev k metafizični razlagi pojma prostora v *Transcendentalni estetiki* in posebej formuli (ki je lastna drugi izdaji 1787), po kateri je »prostor predstavljen ko neskončna dana velikost«¹⁷: s tem ko precizira razloček med čisto metafizičnim pomenom prostora in njegovo geometrijsko uporabo in podčrtuje bis-

¹³ Cf. pismo Johannu Schultzu, 2. avgust 1790, *Ak XI*, 184.

¹⁴ Cf. Kantovo pismo Schultzu z dne 29. junija 1790, *Ak XI*, 183.

¹⁵ Pismo z dne 2. avgusta 1790, *Ak XI*, 184.

¹⁶ Ugotovili so, da je Schultz zvesto povzel Kantove opombe. Zadovoljil se je s tem, da je popravil nekatere nekoliko nerodne slovnične konstrukcije. Kantovemu gradivu pa je vendarle dodal odlomek o teoriji vzporednic (*Ak XX*, 421–422): Kant ni bil zelo zadovoljen s pobudo, ki se mu je zdela neprimerna, kakor priča njegovo pismo Schultzu z dne 16. avgusta 1790 (*Ak XI*, 200).

¹⁷ Cf. I. Kant, *Kritika čistega uma*, B 40, (prev. Z. Kobe), *Analecta*, Ljubljana 2001.

tveno subjektivni značaj prvega, se Kant izogne nesmislu, da bi v matematičnih terminih interpretirali formulo, katere naloga je, prav narobe, da razvidno predoči dostop do neskončnosti, ki ga geometrijski pojmi prostora predpostavljajo in ki ravno zato načeloma uhajajo njihovi določitvi. [...]

V zvezi s prvim vprašanje je Kästner trdil, da je možno v geometrijskem smislu to, kar je mogoče smiselno narediti (*machen*) v skladu z zahtevami (*Forderungen, Aitëmata*), ki pokrivajo »vse kar Evklid dopušča kot možno, ne da bi dokazal, da je možno« (*PM, II, 1, 391–392*). V geometriji udejanjanje zagotavlja realnost tistega, kar je mišljeno, s tem pa neposredno pokaže njegovo neprotislovnost. Razume se, da tega geometrijskega »delanja« [*faire*] ne smemo mešati s čutnim risanjem likov: to je operacije, ki se dovrši v razumu (*im Verstande*). Tako označena možnost je »možnost za razum« in ne »sposobnost za prikaz (*Darstellung*) čutne podobe«, saj imajo narisani liki sami zgolj pomožno vlogo. V tem smislu mora biti možno skrbno razločevano od šibke modalitete tistega, kar lahko biva ali pa ne biva (*ibid.*, 401): zategadelj sta v geometriji misliti in delati eno, kar je demonstrativno možno, je »nujno možno«, in ker je biti realen biti v razumu, je vse kar je možno, za geometra realno (*ibid.*, 400).

Odgovor na vprašanje, ali je ta neposreden dostop do možnega samo privilegij geometrije, pušča Kästner raje odprt: če gre v skladu s primerom, ki ni izbran po naključju, za definicijo absolutno popolnega bitja, je vse, kar je mogoče formulirati, zahteva, s katero se mora uskladiti dokaz o možnosti tega Bitja, da bi bilo primerljivo evklidovski evidenci: »Evklid bi od Wolfa zahteval, da naredi (*machen*) najpopolnejše bitje. In sicer ravno v tistem pomenu besede, v katerem je Evklid naredil ikozaeder, v razumu; ne pa naj *ustvari (schaffen) zunaj sebe* najpopolnejše Bitje, kajti tudi ikozaedru ni treba biti zunaj razuma« (*ibid.*, 402).

Kant je verjel, da je mogoče Kästnerjev »narediti« prevesti v »konstrukcijo« v tistem smislu, v katerem *Kritika* izjavlja, da matematično spoznanje poteka s konstrukcijo pojmov in ne s pojmi samimi. Konstrukcija je opis (*Beschreibung*), ki je *a priori* proizveden z upodobitveno močjo (*Ak XX, 417¹⁸*), s čimer je možnost predmeta neposredno preizkušena in ne diksurzivno izpeljana. Zaradi tega lahko edino zor zagotavlja objektivno realnost nekega pojma, če pod zorom ne razumemo videnja (*Sehen*), ampak »predstavo posameznega, kolikor le-to ni zgolj mišljeno, temveč je dano za mišljenje« (*ibid.*, 413). Kant od logične možnosti pojma (njegove neprotislovnosti) razločuje realno možnost predmeta, ki razen tega zahteva skladje s »pogoji konstrukcije«, se pravi

¹⁸ Cf. *Kritika čistega uma*, B 155, opomba; slov. prev (Z. Kobeta) v: *Filozofija skozi psihoanalizo VII*, Analecta, Ljubljana 1993.

njeno ujemanje z zunajpojmovnimi strukturami čistega zora (če gre za matematični predmet) ali izkustva (za predmet naravoslovja) (*Ak* XX, 416)¹⁹.

Takoj opazimo *preместitev*, ki jo doživijo pri Kantu Kästnerjeve analize, da bi bile kompatibilne s *Kritiko*: göttingenski matematik postavlja nasproti čutni upodobitvi operacijo samega razuma, ki, kot se bo reklo, pravilno razmišlja o nenatančnih likih: »Pri tem nikoli ne razmišljajo izhajajoč iz podobe, temveč izhajajoč iz tega, kar razum misli s (*bei*) podobo« (*PM*, II, 419). Toda to, kar je Kästner pripisoval samo razumu, je Kant po svoje redefiniral kot pravilo, s katerim razum določa upodobitveno moč tako, da omogoči *a priori*no ustreznje zora pojmu.

Drugače pa neprotislovnost po Kästnerju v vseh primerih zadošča za karakterizacijo možnega kot takega; če že obstaja razloček, potem med šibkim pomenom – tem kar lahko biva ali ne biva – in močnim pomenom, ki ga razvidno predoči geometrija: tem kar ne more ne biti, brž ko to realizira razum tako, da naredi razvidno možnost, ki jo izreka postulat ali pa je deducirana v konstrukciji problemov. Po Kantu je neprotislovnost zgolj negativni pogoj možnosti gleda na logično formo; v transcendentalnem smislu je možno to, kar se ujema ne z diskurzivno formo razumskih operacij, temveč s formalnimi pogoji zora, ki zagotavljajo odnos do možnega predmeta kot predmeta možnega izkustva²⁰.

Ozadje razhajanja je to, da za kantovstvo ni ničesar, kar bi bilo manj sprejemljivo kot je Kästnerjevo pojmovanje, po katerem je »Geometrija svet za razum«, svet pojmov in resnic, o katerih bi bilo skoraj mogoče reči pred Bolzanom, da so »na sebi«, in ki eksistirajo pred njihovim odkritjem (*PM*, II, 400). »Narediti v razumu« tako ne pomeni nič drugega kot raziskati nujnost, ki je temu svetu notranja. Izhodišče tega raziskovanja pa so bile predvsem aksiomske možnosti, utemeljene na jasnih, vendar ne razločnih (*deutliche*) pojmi, za katere je jamčil njihov čutni prikaz (*ibid.*, 421). Takšna je »Geometrija za ljudi« (430), ki se razvija tako, da kar napreduje (*weiter vorwärts gehen*, 395–6), kot je dobro opazil Leibniz²¹. Pojem premice je za Kästnerja model teh zgolj jasnih pojmov: dokler bo ostal takšen, ne bo mogoče dokazati

¹⁹ *Kritika čistega uma*, B 267 sq. V osnovi je možnost v pozitivnem smislu vedno možnost izkustva; s transcendentalnega vidika zahteva formalno možnost matematičnega pojma poleg možnosti konstrukcije v zoru še referenco na možni predmet odgovarjajočega izkustva (B271). Prim. jasno razlago Gottfrieda Martina, »Das geradelinige Zweieck, ein offener Widerspruch in der *Kritik der reinen Vernunft*«, v: *Tradition und Kritik*, Festschrift für R. Zochner, Stuttgart 1967, str. 229–235.

²⁰ *Kritika čistega uma*, B 267–268.

²¹ Kästner se sklicuje na *Nouveaux Essais*, 4. knjiga, 12. pogl.: »Geometrije (mislim na demonstrativno vedo) sploh ne bi imeli, če Stari nikakor ne bi hoteli napredovati, preden bi dokazali aksiome, ki so jih bili morali uporabljati«.

Evklidovega postulata. Mogoče si je tudi zamisliti, »da bi šli v geometriji *bolj nazaj* (*weiter rückwärts gehen*), kot je šel Evklid (395): to bi pomenilo, da bi s tem, ko bi pojme naredili razločne, dokazali aksiome ali postulate, v katerih nastopajo (422). Geometrijo, ki bi jo dovršil neki duh, ki bi znal vse definirati in narediti vse pojme razločne, si je mogoče zamisliti le po analogiji: glede na našo bi bila kot Newtonova predstava mavrice v primerjavi s predstavo otroka, ki vidi, kako se »kraka« mavrice dvigata s tal, ali kot če bi primerjali razmerja tresljajev, ki jih je izračunal Euler, z zaznavo harmonij mladega dekleta (!), ki igra na klavir²². V nekem smislu je »naša geometrija v božjem razumu samo na tisti način, na katerega so v njem naši splošni pojmi, kakor sem to razložil drugje.«²³.

Pri Kantu teorija modalnosti radikalno prelomi z vsako koncepcijo nasebnega sveta možnosti, ki je zavržena z iluzijo intelegibilnega univerzuma²⁴. Ta prelom postane učinkovit, ko se pokaže neka forma zora, ki ni niti podoba, kot je napačno domneval Eberhard, niti diskurzivni koncept²⁵. In prav z vračanjem k tej formi zora, ki je izvorno dan v konstituciji subjektivnosti, bo mogoče osmisliti metafizično danost aktualne neskončnosti čiste prostorsko-sti.

Tu se ponovno srečujemo s tem, da Kant, s tem ko v svoj prid prevzema

²² Kästner uporablja slednjo primerjavo tudi za pojasnitev zmedene zaznave sestavljenih predmetov v svojem *Predgovoru* k Leibnizovim *Oeuvres Philosophiques*, ki jih je izdal Raspe 1765, str. IV.

²³ Kästner se tu sklicuje na njegove *Betrachtungen über die Art wie allgemeine Begriffe im göttlichen Verstande sind*, v *Einige Vorlesungen in der königlichen deutschen Gesellschaft zu Göttingen erhalten*, Altenburg 1768, str. 13–24.

²⁴ Cf. Ingetrud Pape, *Tradition und Transformation der Modalität*, Erster Band: *Möglichkeit – Unmöglichkeit*, Hamburg 1966, str. 216 sq. in posebej str. 218. Avtorica upravičeno zapiše: »Pri nobeni drugi skupini kategorij ni opustitev tradicionalne metafizike tako občutna kot pri kategoriji modalnosti« (str. 217).

²⁵ Kant je včasih zaradi polemičnih potreb priredil svoje teze, da bi tako lažje osamil svojega nasprotnika. V drugih okoliščinah pa je ravnal povsem drugače. Pred Kästnerjem je že njegov lastni učitelj v matematiki Christian August Hausen branil njegovi precej podobno koncepcijo, poudarjajoč nasprotje med »določeno intelektualno konstrukcijo« in »aktualno konstrukcijo« strogo vzeto nenatančnih čutnih likov (*Elementa Matheseos*, Pars I, str. 86 A, 1734, citiral Kant v *Metaphysik der Sitten. Rechtslehre*, Predgovor, Ak VI, 208 opomba). Kant se, ko citira besedilo, brani pred neprimerno primerjavo tako označene konstrukcije z njegovo lastno; vsa razlika je v resnici v naslednjem, in to je bistveno: Hausen je prezrl možnost čistega zora, in to, da je tak zor prostor (»Vsakomur prepuščam, da presodi, ali bi besede: *intellectualis quaedam constructio* [določena intelektualna konstrukcija] lahko proizvedle misel o *prikazu danega pojma v zoru a priori*, s čemer bi bila filozofija naenkrat čisto določeno ločena od matematike«, *ibid.*). Če Kantov trenutni namen ne bi bil, da pridobi na svojo stran avtoriteto »Nestorja matematikov filozofov«, bi si lahko (in v resnici si bi bil moral) priznati, da je v enakem nasprotju s Kästnerjem kakor s Hausenom in iz istega razloga.

Kästnerjevo pozicijo, sicer na odločilen način pojasni *Transcendentalno esteti-ko*, vendar tudi tokrat za ceno neke reinterpreteracije, zaradi katere postane nauk göttingenskega profesorja, ki je imel vsaj to zaslugo, da je popolnoma jasno izrazil obče razumevanje matematikov tedanje dobe, neprepoznaven. Zanj je pojem geometričnega prostora *abstrahiran* iz čutne predstave (*PM*, II, 405), tako da geometrijski pojmi nikoli ne določajo drugega kot omejen, končen prostor (*ibid.*, 407). Neskončnost je torej sprejemljiva samo v pomenu, ki so ji ga dali Stari, kot možnost, da se potisne meje likov tako daleč, kolikor se zdi nujno (*ibid.*, 407–408). »Vzporedni premici se stikata v neskončnosti« ne pomeni ničesar drugega kot »nikoli se ne srečata« (414) v prostoru, v katerem je vedno mogoče kar naprej napredovati (*weiter und weiter fortgehen*, 418). Nova uporaba pojma neskončnosti kot različnega od pojma *neomejenosti* (ali od pojma *nedoločene dolžine*) ni sprejemljiva (408), kar je brez dvoma aluzija na teorijo neskončnosti, ki jo je razvil Johann Schultz²⁶. Navsezadnje »temelj resnice in gotovosti ni v tem, kar je v vsebini pojma upodobljeno, temveč v tistem, kar je v njegovi vsebini intelegibilno, torej v razumskem pojmu temeljev podobe« (419); ta trditev, ki zaznamuje Kästnerjevo strinjanje z Eberhardom, tudi pojasnjuje, v kakšnem smislu sam Kästner sprejema tekst newtonskega matematika Raphsona, ki ga navaja: ker je pravi pojem neskončnosti pojem nedokončanosti, se nikoli ne nahaja dejansko v obstoječih stvareh, temveč samo v mislečem subjektu (*a parte cogitantis*) (418).

Cilj Kantove replike je narediti Kästnerjevo tezo sprejemljivo skladno s pogojnimi določili *delitve* med metafiziko in geometrijo, ki omogoča spravo med končnim značajem izvedenih in konstruiranih geometričnih prostorov (kjer »je prostor predstavljen kot predmet«) in neskončnostjo, ki je subjektivno dana v metafizični predstavi edinega vseobsegajočega prostora, idealne forme čutne receptivnosti. Geometrov prostor je torej predmet izvedene predstave, ki vedno temelji, ne da bi ga tematizirala, na izvornem zoru. Končni prostori, ki so objektivno zamejeni s konstrukcijami geometrov, so dejansko *deli* neke *celote*, ki je en sam prostor, čigar predstava je posamična, se pravi neki zor; razen tega pa se potencialna neskončnost, ki jo implicirajo geometrijske operacije, ki izhajajo iz *napredka zora*, vpisuje v izvorno, subjektivno predstavo aktualne neskončnosti na strani subjekta (*a parte cogitantis*). Pri tem pa metafizika, ki ne konstruira svojih pojmov niti svojih idej, z izvorno predstavo neskončnega prostora, ki ne more biti dan z nobeno konstrukcijo, pris-

²⁶ Kar Kant tudi sicer sugerira, pismo Schultz u z dne 2. avgust 1790 (*Ak XI* 184). Johann Schultz je avtor dela *Versuch einer genauen Theorie des Unendlichen*, Königsberg-Leipzig 1788; v njem pripominja, da se aksiom neenakosti celote in dela ne aplicira na neskončne velikosti in da je mogoče definirati med sabo neenake neskončnosti (cf. Moritz Cantor, *Vorlesungen über Geschichte der Mathematik*, IV. zvezek, 1908, str 658 sq.).

peva temelj vseh možnih geometrijskih konstrukcij: v tem je smisel idealnosti prostora.

S tem ko se v definiciji neskončne velikosti sklicuje na razmerje celotadel, vztraja Kant pri temeljni tezi *Transcendentalne estetike*. Ta teza se seveda ne more skladati z nobeno teorijo, ki izpeljuje prostor z abstrakcijo iz čutnega, in ki zaradi tega med končnimi prostori, ki jih je mogoče upodobiti, in med pojmom enega samega neskončnega prostora ne more prepoznati drugega odnosa kot logično podrejenost vrst rodu (PMII, 1, 409). Za Kästnerja (kakor tudi za Eberharda) med empirično podobo in abstraktnim pojmom ni prostora za tisto, kar je v srcu kantovskega odkritja: da ima zor formo²⁷. Samo skozi to formo in v njej je mogoče govoriti o neki dani neskončnosti, ki se ne nahaja v objektivni določitvi: »objektivno dan prostor je vedno *končen*« (Ak XX, 420), saj ga je mogoče doseči samo prek konstrukcije, ki ga podreja pojmu, da bi iz njega napravila *formalni zor*. Metafizično izvoren prostor je subjektivno dan. Z nenavadnim obratom branja Raphsonovega navedka lahko Kant tu prepozna neki smisel, ki ga Kästner v njem ne bi mogel nikoli najti: »*a parte cogitantis*« naj bi pomenilo ne manj ne več kakor »v čisti formi čutnega načina predstave subjekta kot zora *a priori*« (*ibid.*, 421).

Potemtakem je pojem *forme zora* tisti, ki združuje oba glavna dela Kantovega odgovora Kästnerju in mu daje koherentnost. Obenem pa je tudi zaradi tega pojma iluzoren poskus sprave njunih tez. Kant ne more predlagati pogojev zanjo razen za ceno *prevoda* Kästnerjevih lastnih formul, ki je dejansko *zamenjava*: to pa je tisto, kar imenujemo tudi *rekonstrukcija*.

Prevedel V. L.

²⁷ Nerazumevanje te točke opredeljuje dovršen del Eberhardove polemike. Njemu se dejansko »čisti zor ali splošna podoba prostora zdita himeri« (PM II, 1, 88). Če obstaja zgolj partikularna podoba, potem podoba neke stvari tej ne more ločevati njenih mej, kajti »meje njenega prostora pripadajo individualnosti prostorske stvari«: od tod izhaja, da je torej »figurativni pojem ali zor neskončnega prostora absolutno nemožen«. Možen ostane torej samo en pojem: »Če naj bo možen pojem prostora brez mej, mora biti to nefigurativni pojem: razumski pojem, pojem, ki vsebuje samo splošna določila poslednjih temeljev podobe prostora. Toda potem se podobe prostora nanašajo na ta splošni pojem prostora ne kot deli do njihove celote, ampak kot nižji pojmi do višjega pojma, ki je v njih določen z ozirom na svojo veličino, svoje lastnosti in relacije, svojo materijo, svojo barvo, itd.« (str. 84–86). Bolj odločno ni mogoče obrniti hrbta nauku *Transcendentalne estetike*. Iz tega tudi vidimo, da se Eberhard stežka sklicuje na Leibniza.

O KÄSTNERJEVIH RAZPRAVAH *

IMMANUEL KANT

[410] Dela, ki jih je napisal kakšen Kästner ali Klügel lahko podelijo vrednost vsaki zbirki, tudi če nimajo ravno namena, da bi izrekala resnico o tem, o čemer naj bi se drugi v njej motili. Omenjene tri razprave g. dvornega svetnika Kästnerja se lotevajo načina, kako matematik ustreže zahtevam, ki mu jih lahko postavimo glede možnosti njegovega objekta, njegove določitve in nedokazljivih osnovnih načel o njem, ter se v celoti omejujejo le na matematiko, kar za trditve g. Eberharda nikakor ni ugodno. Prav nasprotje med to zmožnostjo matematike in nezmožnostjo metafizike, da bi na kakršen koli že način (da je to le opravljeno s tisto gotovostjo, ki jo lahko pripišemo vsakemu domnevemu umnemu spoznanju) izpolnila omenjene zahteve, slednjo postavi v toliko bolj negativno luč.

Na str. 391 drugega zvezka je povsem pravilno rečeno: »Evklid dopušča možnost, da potegnemo premico ali opišemo krog [411], ne da bi jo dokazali«, kar bržkone pomeni toliko kot: ne da bi to možnost dokazal *s sklepanjem*; kajti *opisovanje*, ki poteka *a priori* po nekem pravilu z upodobitveno močjo in ki se imenuje *konstrukcija*, je že *sámo* dokaz o možnosti objekta. Mehanski *zaris* [*Zeichnung*] (str. 393), ki predpostavlja konstrukcijo kot svoj vzorec, pri tem sploh ne pride v poštev. Da pa možnosti premice ali kroga ni mogoče dokazati *posredno* s sklepanjem, temveč le neposredno s pomočjo konstrukcije teh pojmov (ki sploh ni empirična), izhaja iz tega, da morajo biti izmed vseh konstrukcij (prikazov, določenih s pravili, v zoru *a priori*), nekatere vendarle *prve*. Takšni konstrukciji sta *poteg* ali opis (v mislih) ravne črte in *vrtenje* le-te okrog neke nespremenljive točke, pri čemer ni mogoče niti te druge konstrukcije izpeljati iz prve niti ni mogoče prve izpeljati iz katere koli druge

*Immanuel Kant, »Über Kästners Abhandlungen«, v: *Kants gesammelte Schriften*, hrsg. von der Preussischen Akademie der Wissenschaften (nadalje Ak.A.), zv. XX, Walter de Gruyter, Berlin 1942, str. 410–423. V oglatih oklepajih navajamo v besedilu strani v Ak.A. V opombah pod črto so navedena tista mesta, kjer Schultzova recenzija odstopa od Kantovega izvirnega besedila.

konstrukcije pojma velikosti. Vse konstrukcije drugih pojmov te vrste v prostoru so v geometriji izpeljane in g. Kästner to izpeljavo imenuje *dokazovanje* njihove možnosti. Proti temu načinu, da *predpostavimo* možnost tega, česar se neposredno zavedamo, da lahko konstruiramo njegov pojem, *Kritika* niti najmanj ne ugovarja; nasprotno, navaja ga [412] kot primer, ki naj rabi dogmatični metafiziki, da bi lahko storila isto tudi za svoje lastne pojme. Pri tem pa *Kritika* hkrati pripominja: če se pojmu ne pridruži prikaz v zoru (ta je lahko možen *a priori*, kot v primeru pojmov geometrije, ali pa tudi empiričen, kot pri pojmih fizike), ne moremo z golimi pojmi ugotoviti niti tega, da je takšna stvar, kot si jo zamišljamo s pojmom *velikosti*, ali pa takšna, ki ustreza pojmu vzroka, *možna*. Ta pomislek in na njem osnovana zahteva metafiziki, naj vsem svojim pojmom dá ustrezen zor (za kar zadošča že če tisto, kar je dano v kakršnem koli že zoru, povežemo po nekem pravilu povezave, ki jo je tudi mogoče prikazati v zoru), je v *Kritiki* izredno pomemben. Kajti metafizika lahko, ob vsem spoštovanju stavka o protislovju in ne da bi ga kakor koli prizadela, najprej vpelje apriorne pojme, ki jih je mogoče postaviti tudi v *čistem zoru* (kot v geometriji), potem takšne, ki jih je mogoče postaviti vsaj v izkustvu (kot pojem vzroka), nadalje takšne, ki se jih sicer brez oporekanja [413] ne dá postaviti v noben zamisljiv primer, a si v marsikaterem drugem oziru, npr. v *praktičnem*, kljub vsemu zelo zaslužijo, da jih predpostavimo, čeprav naposled ti pojmi omogočijo, da se vtihotapijo najrazličnejše zanesene blodnje in domnevno filozofsko uvidenje tistega, v kar dejansko nimamo nikakršnega vpogleda; svobodi pesnjenja so namreč odvzete vse omejitve, brž ko tistega, ki umuje, razbremenimo obveze, da mora objektivno realnost svojih pojmov o stvareh, o katerih zatrjuje teoretsko spoznanje, dokazati z zorom (ki seveda ni nikakršno *videnje*, ampak je predstava posameznega, kolikor le-to ni zgolj mišljeno, temveč je *dano* za mišljenje), in [brž ko mu dopustimo], da brez tega jamstva tava med golimi miselnimi tvorbami.

Zato reče g. Kästner zelo modro, vendar ne ravno v uteho g. Eberhardu, naslednje (str. 402): »To, ali se dá možnost neke stvari zunaj geometrije *a priori* ponazoriti tako, da pokažemo, da ni v njenem pojmu nobenega protislovja, *puščam neodločeno*.« K temu zelo pravilno in prepričljivo dodaja: »Evklid bi od Wolfa (kar zadeva možnost najpopolnejšega bitja) [414] zahteval, naj ga naredi, in sicer ravno v tistem pomenu besede, v katerem je Evklid naredil ikozaeder, v razumu.« To zadnje ne pomeni, da obstaja ta telesna podoba v razumu, temveč le, da je *pravilu*, ki si ga razum zamisli, dan ustrezni apriorni zor (v upodobitveni moči) v skladu z omenjenim pojmom. Tako pojem *dekaedra* ne vsebuje nobenega protislovja, vendar pa matematik samo zato, ker je ta *pojem* možen, še ne priznava njegovega objekta kot možnega, temveč zahteva [415], da ga moramo prikazati v zoru, tu pa se potem izkaže, da ta pojem

resda ne nasprotuje samemu sebi, temveč pogojem konstrukcije pravilnega telesa.

Zahteva, postavljena metafiziku, bi se torej glasila takole: naj tisto, kar razume z *realnostjo*, tj. s tem, kar je na stvareh nasploh pozitivnega, *predstavi* s kakšnim primerom. A svoj primer lahko vzame le iz predmetov izkustva, pri katerih je vse, kar lahko pri njih imenujemo *realno*, v svoji bistveni kakšnosti odvisno od pogojev, omejeno in neločljivo povezano z negacijami, tako da slednjih ne moremo izpustiti iz pojma realnosti, ne da bi obenem odpravili tudi njega samega: potemtakem za pojem čiste realnosti, še manj pa za idejo povezave vseh še tako heterogenih realnosti v enem bitju, ni mogoče najti nobenega primera, tj. nobenega ustreznega zora. Zgornja zahteva bi tako metafizika prisilila k priznanju, da tako v tem primeru, kot tudi za pojem nadčutnega bitja nasploh, njegove možnosti, tj. objektivne realnosti njegovega pojma, sploh ni mogoče dokazati.

[416] Izražanje g. Kästnerja je torej, četudi nekoliko nenavadno, vendarle domišljeno in dobro, ter za *Kritiko* vedno sprejemljivo: da za dokaz možnosti neke stvari ne zadošča, če v njenem *pojmu* ne najdemo nobenega protislovja, temveč moramo predmet pojma znati *proizvesti* v razumu, bodisi, kot v geometriji, s čistim zorom (v konstrukciji pojma), ali pa, kot v naravoslovju, iz snovi in po pravilih, ki nam jih nudi izkustvo.

To, kar g. Kästner zapiše o predstavi prostora na str. 403–406, je v celoti namenjeno matematiku in določitvi upravičenosti njegove rabe prostorske predstave. Za g. Eberharda ni nič manj neugodno, saj na str. 405 pravi: »Vprašanje, kako je treba imenovati ta pojem *geometrijskega prostora*, ali *slikovni* ali *neslikovni*, prepuščam tistemu, ki določa pomen teh besed. Kar zadeva mene je abstrahiran od čutnih predstav.« Ravno okrog obeh izrazov pa se vrtilo celotno razpravljanje g. Eberharda o prostoru, določiti njun pomen pa se mu utegne zdeti povsem nemogoče.

Če g. Kästner v nadaljevanju pravi, da se mu zdi kot matematiku pojem [417] prostora *abstrahiran od čutnih predstav*, lahko velja enako tudi za metafizika, kajti brez aplikacije naše čutne predstavne zmožnosti na dejanske predmete čutov ne bi mogli spoznati niti tega, kar je v njih lahko vsebovano *a priori*. Vendar pa tega ne gre razumeti tako, kot da je predstava prostora nastala najprej ter bila proizvedena s čutno predstavo¹, saj bi bilo to v nasprotju s tistimi lastnostmi prostora, ki so *a priori* dojete v matematičnih izrekih (str. 406), [ki torej] »niso dokazane z gledanjem, merjenjem in tehtanjem, (temveč *a priori*)«.

¹ *Pri Schulzeju se stavek glasi:* Vendar pa tega ne gre razumeti tako, kot da je predstava prostora nastala najprej ter bila proizvedena s čutno predstavo in kot da je zato taista predstava empirični splošni pojem, ki si telesne like podredi kot sebi nižje pojme.

Kar je prikazano od strani 407 do 419, zadeva zgolj rabo pojma neskončnega v *geometriji*, zato ne sodi v polje te recenzije.² Ker pa bi se lahko g. E. in drugim vendarle zdelo, da vsebuje to tudi ovržbo neskončnosti prostora, o kateri pravi *Kritika*, da je neločljivo povezana s to predstavo, se za recenzije magazina, ki si je za glavni predmet izbral metafiziko [418], spodobi, da pojasni razliko v rabi pojma neskončnega v obeh znanostih.

[*Izčrtano na robu:*

Če je v korist metafizike rečeno, da je prostor, ki je izvorno dan v naši predstavnosti, neskončen, to ne pomeni več kot: vsi prostori, ki utegnejo biti dani, so možni le kot deli enega edinega prostora, lahko so dani le kot enemu enotnemu prostoru pripadajoči deli; prostor, pri katerem je vsak prostor, ki ga je treba navesti, tj. ki je določen po svoji velikosti, lahko le njegov del, je večji od vsakega *quantum spatii* [ali] *spatium (mathematice) dabile*, tj. večji od vsakega prostora, ki ga lahko opišem: to pa pomeni, da je neskončen. Ta neskončnost, ki jo lahko označimo kot zgolj metafizično dano (tj. subjektivno v formi naše čutnosti, ne pa objektivno zunaj slednje in v celokupnosti stvari na sebi), je z ozirom na vse objekte našega zunanjega čutnega zora povsem realna, sodi v [našo] last in ni, kot pravijo pravniki, *res merae facultatis*. Kajti to, da lahko črto vlečemo v neskončnost, ali da lahko ravnine razmaknemo kolikor hočemo, ta potencialna neskončnost, za katero samo matematik trdi, da mora biti temelj njegovih prostorskih določil, predpostavlja aktualno (a zgolj metafizično dejansko) neskončnost in je možna le pod to predpostavko. Namreč, kaj pomeni naslednje: premico, naj jo povlečemo še tako daleč, lahko vedno povlečemo še dlje? Pomeni, da je prostor, v katerem opišem neko črto, večji od vseh prostorov, ki jih v njem sploh kdaj utegnem opisati. In če je za um ideja dejanskega danega neskončnega moteča, pa *Kritika* – in na njej osnovana metafizika – nima proti njej nič, saj gradi svoj nauk ravno na tem, da predstava prostora ne sodi k predstavi objektov glede na to, kar jim pripada na sebi, temveč le glede na to, kar jim pripada z ozirom na posebno formo našega čutnega zora; vendar pa ta opomba, kot tudi dejanska neskončnost prostora, v ničemer ne zadeva matematika, ki ima opraviti le z možnimi predmeti zunanjih čutov, a tudi pri teh ne z raziskovanjem tega, kako je mogoče imeti predstavo prostora nasploh, skupaj z njegovimi bistvenimi lastnostmi, temveč – *prekinitev*]

[419] Metafizika mora pokazati, kako lahko *imamo* predstavo o prostoru, medtem ko geometrija uči, kako ga lahko *opišemo*, tj. kako ga lahko *a priori*

² *Schultze na tem mestu dodaja:* Na str. 410–412 je zelo pravilno pokazano, da *delitev* v neskončnost ne *dokazuje sestavljenosti* iz neskončno mnogo delov, temveč jo *spodbija*, in da do *neskončnega prostora* nikoli ne bi prišli po tej poti, če bi ga hoteli sestaviti iz *končnih* prostorov.

prikažemo v predstavi (ne s pomočjo zarisa). Prva obravnava prostor tako kot je *dan* pred vsako svojo določitvijo in v skladu z določenim pojmom objekta; v drugi je prostor *narejen*. V prvi je *izvoren*, zato obstaja le en (enoten) *prostor*, v drugi je *izpeljan*, zato tu obstaja (mnogo) *prostorov*, za katere pa morata matematik in metafizik – zaradi osnovne predstave prostora – soglasno priznati, da jih je mogoče misliti le kot dele enotnega izvornega prostora. Velikosti, v primerjavi s katero je vsaka navedena homogena velikost enaka le enemu njemu delu, pa ne moremo imenovati drugače kot *neskončna*. Torej si matematik, podobno kot metafizik, izvorni prostor predstavlja kot *neskončen*, in sicer kot neskončno *dan*. Kajti posebnost predstave prostora (poleg nje pa tudi predstave časa) je v tem – in česa podobnega ne najdemo pri nobenem drugem pojmu –, da so vsi prostori *možni* in misljivi le kot *deli* enega samega prostora.³ Če zdaj geometer [420] reče, da je premico, naj smo jo vlekli še tako daleč, še vedno mogoče podaljšati, tedaj s tem ni rečeno to, kar je v aritmetiki rečeno o številu – namreč da ga lahko z dodajanjem drugih enot ali števil vedno in brez konca povečujemo (dodana števila in velikosti, ki so z njimi izražene, so namreč možna že sama zase, ne da bi morala skupaj s prejšnjimi soditi h kakšni velikosti kot njeni deli). Pač pa stavek, da lahko premico nadaljujemo v neskončnost, pomeni toliko kot: prostor, v katerem opišem premico, je večji od vsake premice, ki jo lahko v njem opišem, in tako geometer možnost svoje naloge, da neki prostor (kakršnih je mnogo) poveča v neskončnost, izrecno utemelji na izvorni predstavi enega samega, *subjektivno danega* prostora.⁴ S tem se popolnoma ujema, da je geometrijsko in objektivno dani prostor vselej *končen*; dan je namreč le tako, da je *narejen*. Če pa rečemo, da je metafizično, tj. izvorno, a zgolj subjektivno dani prostor, ki (saj takih ni veliko) ga ni mogoče subsumirati pojmu, ki bi lahko opravil konstrukcijo, ki pa vendarle vsebuje temelj za konstrukcijo vseh možnih geometrijskih pojmov, če torej rečemo, da je ta prostor *neskončen*, [421] smo s tem samo povedali, da obstaja v čisti formi čutnega predstavnega načina subjekta kot zor, da je torej v zoru kot posamični predstavi dana možnost vseh prostorov, ki se nadaljuje v neskončnost. S tem se povsem dobro ujema tudi to, kar – po navedbi g. Kästnerja na str. 418 – pravi Raphson: da ima metafizik vsakič opravka le z *infinito potentiali* [potencialno neskončnostjo] in *actu infinitum* [aktualno neskončnostjo] (metafizično dano) *non datur a parte rei, sed a parte cogitan-*

³ *Schultze dodaja*: zaradi česar predstava o delih že predpostavlja celoto.

⁴ *Pri Schultzeju v nadaljevanju sledi*: *Prostore* si torej *ustvari* samo tako, da bodisi popolnoma bodisi le delno *zameji* možne končne in neskončne dele njemu danega enotnega neskončnega prostora. Kako pa je ta enotni neskončni prostor *dan* ali kako ga lahko *posedujemo* – to vprašanje se matematika sploh ne tiče, temveč zadeva le metafizika, ravno tu pa *Kritika* pokaže, da omenjeni prostor sploh ne predstavlja nečesa objektivnega zunaj nas, temveč obstaja zgolj *v čisti formi čutnega predstavnega načina subjekta kot zor a priori*.

tis [ki ni dana na strani stvari, temveč na strani mislečega subjekta]; vendar pa ta drugi način predstave zategadelj še ni izmišljen in napačen, temveč, nasprotno, utemeljuje konstrukcije geometrijskih pojmov, ki gredo v neskončnost, metafiziko pa vodi ravno do subjektivnega temelja možnosti prostora, tj. do njegove idealnosti. [422] A ta temelj ni nekaj, kar bi zadevalo geometra, tako kot tudi ne ves spor o tem nauku, razen če bi se hotel začeti prepirati z metafizikom glede tega, kako bi bilo mogoče odpraviti naslednjo težavo: da je prostor in vse, kar ga zapolnjuje, deljivo v neskončnost, pa vendar ni sestavljeno iz neskončno mnogo delov.⁵

Po recenzentovem mnenju je g. Kästner v popolnem soglasju s *Kritiko čistega uma*, tudi tam, kjer na str. 419 o geometrijskih pravilih pravi: »Tu nikoli ne sklepamo iz podobe, temveč iz tega, kar razum o njej misli«. S podobo nedvomno razume empirični zaris, z drugim pa pojmu, tj. razumskemu pravilu ustrezen čisti zor, namreč konstrukcijo pojma, ki ni empirični prikaz pojma. Ko pa navaja *Filozofski magazin*, kot da je s tem zadel in potrdil mnenje g. Eberharda o *slikovnem*, v nasprotju z *inteligibilnim*, se zelo moti. G. Eberhard namreč s *slikovnim* ne razume lika v prostoru, kot bi ga želela razumeti geometrija, temveč sam prostor (čeprav je težko dojeti, kako si lahko ustvarimo *podobo* [*Bild*] o nečem zunaj sebe, ne da bi predpostavili prostor); njegovo *inteligibilno* pa ni pojem o možnem predmetu čutov, temveč o nečem, česar si razum sploh ne predstavlja v prostoru, pač pa si mora to predstavljati kot njegov temelj, na podlagi katerega prostor sploh lahko pojasnimo. Toda to napačno razumevanje bo vsakdo, ki je občutil težavo, da bi s tem izrazom, ki ga g. Eberhard uporablja v tako različnih pomenih, povezal konsistenten pojem, zlahka opravičil.⁶

Prevod in ureditev opomb: Samo Tomšič

⁵ Na tem mestu se pri Schultzeju nahaja daljši dodatek: Če je na str. 414–417 rečeno: »Težava pri enajstem Evklidovem aksiomu ni odvisna od neskončnega prostora, temveč od tega, da imamo o premici samo jasen, ne pa razločen pojem«, bi lahko g. Eberhard v tem zlahka videl potrditev tega, da osnova apodiktične gotovosti geometrije ne leži v zoru *a priori*, temveč v *razločnosti* njenih pojmov; povedano v njegovem jeziku, v *nadčutnem* ali *inteligibilnem*. Toda tukaj navedeni stavki učijo ravno nasprotno, hkrati pa očitno potrjujejo, da se matematik neskončnemu prostoru ne more odpovedati. Kajti če sta dve premici v ravnini postavljeni pravokotno na tretjo in če predpostavimo, da se na eni strani te ravnine stikata, potem na njej tvorita trikotnik, s tem pa tudi neko *končno* ploskev; na podlagi njune znane narave pa je sedaj zlahka mogoče prikazati, da na drugi strani ravnine tvorita trikotnik, ki je enak prvemu, da torej obdajata prostor, ki ni možen. Če pa je ena od teh premic pravokotna na tretjo, ostale pa ne, in če predpostavimo, da se ne stikajo, potem so vsi deli neskončne ravnine med njimi *neomejeni*; torej je samo po sebi jasno, da nemožnosti *te* predpostavke ni mogoče prikazati, dokler ni znano razmerje teh *neomejenih* delov

ravnine glede na predpostavljeni kot, kar potem vodi do neke teorije vzporednic, ki ni samo resnična, temveč tudi edina možna.

⁶ *Schultze dodaja*: Vsebina tretje razprave g. dvornega svetnika Kästnerja zadeva zgolj matematika, zato ne sodi k tej recenziji. Kar zadeva ostale spise tretjega in četrtega dela tega magazina, se bo recenzent zadovoljil le s pripombo, da je g. Eberhard prepričan, da je doslej z gotovostjo že *spoznal* sledečih *pet* glavnih predikatov (str. 434) o *stvareh na sebi*: namreč da so *dejanske* in *enostavne* stvari, *substance* in *vzroki*, da razpolagajo s *silami* in da njihovega gotovega spoznanja potemtakem ne moremo izraziti le z nekim povsem neznanim *x*, ki nam pomeni toliko kot nič, temveč jih lahko že predhodno izrazimo vsaj s $5 + x^8$. Le da je bilo to, kako je s spoznanjem, ki nam ga daje teh domnevnih pet glavnih predikatov o stvareh na sebi, dovolj jasno pokazano že v Kantovem spisu *Über eine Entdeckung* itd., str. 45–46 in prav tam, str. 72–76, zato se recenzentu o tem ni treba več izrekati.

ESTETIKA

MARCEL DUCHAMP IN AMERIČANI*

CURTIS L. CARTER

5. junija 1915 je Marcel Duchamp, odločen da najde delo, pa čeprav bi to pomenilo, da ne bi mogel slikati, na Rochambeauju odplul za New York.¹ Ladja se je ustavila na otoku Ellis v senci Kipa svobode na bližnjem Bedloejevem otoku v newyorškem pristanišču, kjer so uradniki za priseljevanje pregledovali t. i. tujce. »Ugotovljeno je bilo, da je zdrave pameti, dobrega telesnega zdravja, šest čevljev in deset palcev visok, rjavih las, kostanjevih oči in s petdesetimi dolarji v žepu. Duchampu je dovoljen vstop v Združene države Amerike.«² Pričakal ga je prijatelj Walter Pash, katerega je spoznal prek dopisovanja. Slednji ga je nemudoma odpeljal na dom ameriškega zbiralca umetnin in imagističnega pesnika Walterja Arensberga, ki je kasneje igral pomembno vlogo v Duchampovi karieri.

Ko je Duchamp leta 1915 prispel v New York, so ga nemudoma razglasili za slavno osebo.³ Louise Varèse, žena skladatelja Edwarda Varèseja, ki je srečala Duchampa na domu Arensbergovih kmalu po njegovem prihodu, se spominja, kako presenečen je bil umetnik, ko se je znašel v vlogi slavne osebnosti. Glede svoje slave je dejal, da »jo v celoti dolguje naslovu svojega akta na razstavi Armory; ljudje so navajeni na ležeče ali stoječe akte in so bili zato toliko bolj presenečeni, ko so videli akte, ki se spuščajo po stopnicah.«⁴

* Objavljeno besedilo je redigirano predavanje, ki ga je imel Curtis L. Carter, profesor na Marquette University, Milwaukee, na kolokviju Slovenskega društva za estetiko »Marcel Duchamp: estetika, kljub vsemu« (Ljubljana, 18.–19. oktobra 2001).

¹ *Marcel Duchamp: Work and Life, Ephemeredes*, ur. Pontus Hulten, MIT Press, Cambridge 1993, 21. maj.

² Jennifer Gough-Cooper in Jacques Caumont, *Ephemeredes on and about Marcel Duchamp and Rose Sélavy, 1887-1968*, v: *Marcel Duchamp Work and Life*, ur. Pontus Hulten, 15. junij 1915 [21.5. 1915]. Petdeset let kasneje, sredi McCarthyjeve protikomunistične čistke, je Duchamp prejel svoje ameriško državljanstvo. To je bilo maja leta 1955. Spremljali so ga Alfred Barr, James Johnson Sweeney in James Thrall Soby, ki so prisostvovali ceremoniji.

³ Moira Roth, »Marcel Duchamp and America 1913–1974«, disertacija na Kalifornijski univerzi, Berkeley, 1974.

⁴ Louise Varèse, »Marcel at play«, ur. Anne D'Harcourt in Kynaston McShine, *Marcel*

Duchamp je imel seveda prav, ko je svojo slavo povezal z Mednarodno razstavo moderne umetnosti Armory v New Yorku leta 1913 in z *Aktom, ki se spušča po stopnicah* (*Nu descendant un escalier*). Kot je zapisal Milton Brown, »so bile galerije polne ljudi, ki so prišli tja prodajati zija, umetnikov, ki so pogosto prišli, da bi študirali ali kritizirali in slavnih oseb, ki so prišle tako za to, da bi bile videne, kot da bi videle. ... Pred Duchampovim *Aktom, ki se spušča po stopnicah* je bila običajno takšna množica, da ga je bilo težko videti. Glasovi razburjenja so bili izjemni. Nekateri so poskušali razumeti, drugi so poskušali razložiti, velika večina pa se jih je ali smejala ali bila razbesnjena.«⁵

Zaradi različnih razlogov je bil Duchampov *Akt* središčna točka razstave. Postal je predmet šal in tako vzpodbudi stripe in pesmi v časopisih in revijah, izmed katerih so nekateri odražali zdravi ameriški skepticizem, drugi pa dajali duška filistrskemu ignoriranju in celo besu. Veliki pevec Enrico Caruso je obiskal razstavo na sobotno jutro. S tem, ko je v razstavnem prostoru risal karikature razstavljenih del na razglednice izdane ob sami razstavi in jih delil drugim obiskovalcem kot spominke, je povzročil pravo senzacijo.

Vendar pa so nekateri razstavo vzeli tudi resno; predsednik Theodore Roosevelt jo je obiskal na zadnji dan zastave, 4. marca in *Akt, ki se spušča po stopnicah* in druga dela na razstavi Armory ne nenaklonjeno komentiral.⁶ Vseeno pa je *Akt* ne preveč naklonjeno primerjal z navajsko preprogo. Rooseveltove pripombe, ki so bile objavljene v »Laikovem pogledu na umetniško razstavo«, so temeljile na natančnem opazovanju in pokazale več razumevanja kot pa stališča nekaterih profesionalnih kritikov. Pomembno je bilo, da je zagovarjal organizatorje, ker so se zavedali potrebe Američanom pokazati nova dogajanja v evropski umetnosti, hvalil je duh spremembe, ki ga je zaznal na razstavi in predlagal, da umetnika ne smemo soditi po »samozadostni konvencionalnosti«. A kot moder politik se je od radikalizma razstave tudi previdno distanciral.

Le teden po zaprtju razstave v New Yorku (trajala je od 17. februarja do 4. marca 1913) so bili *Akt* in tri druge Duchampove slike med 634 deli z razstave Armory razstavljeni v čikaškem Art Institute. Javnost se je ponovno zbirala, da bi videla razstavo, ki jo je *Evening Post* imenoval »Art Institute circus« in da bi se, kot je zapisal časopis, »naslajala nad lastno osuplostjo, šokom, veseljem in

Duchamp, New York in Filadelfija: The Museum of Modern Art and the Philadelphia Museum of Art 1973, str. 224.

⁵ Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*, New York in Filadelfija, Joseph H. Hirshhorn Foundation in New York Graphic Society 1964, str. 116 in 109.

⁶ Joseph Maschek, »Teddy's Taste: Theodore Roosevelt and the Armory Show«, *Art Forum*, zv. IX, št. 3 (november 1970), str. 8. Rooseveltov članek »A Layman's View of an Art Exhibition« je bil objavljen v *Outlook*. Gl. tudi Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show* (1964), str. 118.

celo jezo, ki jo je vzbudila nova umetnost.«⁷ Slika, ki so jo vsi hoteli videti, je bil *Akt, ki se spušča po stopnicah*. V Chicagu je razstava pritegnila kakšnih 200,000 ljudi in končala v Bostonu v manjši različici s kakšnimi 244 deli. Bostonska razstava, ki jo je podprlo Copley Society, je pritegnila 12,676 obiskovalcev.

Ameriški kritiki so bili v glavnem nepripravljeni na Armory Show in na Duchampova dela in do njih izrazito hladni. (Vseeno pa zato ni trpela njegova tržna privlačnost in vsa njegova štiri Armory dela so bila prodana.) Kljub navdušenju Franka Crownshilda, urednika za novo umetnost revije *Century*, je njen umetnostni kritik Cortissov napisal precej negativen članek. Na zaključni zabavi »za prijatelje in sovražnike«, ki jo je priredil organizator razstave Združenje ameriških slikarjev in kiparjev, da bi proslavili njen uspeh, je imel Cortissov nagovor v imenu vseh kritikov in ga zaključil z naslednjimi besedami: »Bila je dobra razstava, a nikar tega ne storite ponovno.«⁸ Na šaljiv način je izjavil, da razstava ni imela sovražnikov v tisku, a hkrati priklical v spomin prikladno šalo iz časov burske vojne: »Rečem ti Hennessey [se zaključila], huda reč je, ko prideš v večerni tabor in moraš s svojih gamaš spraskati to, kar je ostalo od tvojega najboljšega prijatelja.« Na isti zabavi so prebrali telegram angleškega kritika Rogerja Fryja, nasprotnika novih teženj v umetnosti. »Vaše razstave nisem videl, toda prepričan sem, da ni kaj prida,« je telegrafiral Fry.

Eno velikih presenečenj v odzivu kritikov na Armory razstavo je bilo dejstvo, da je bil njena glavna tarča Henri Matisse in ne Marcel Duchamp, čigar umetnost je bila za kritike vse preveč presenetljiva, saj so se znašli brez estetskih in drugih pojmovnih sredstev, da bi analizirali ali ocenili njegovo delo. Kadar so kubiste, s katerimi je bil Duchamp najprej povezan, obravnavali naklonjeno, so jim pripisali zaslugo, da ponujajo nov način ustvarjanja umetnosti, ki je pomemben za moderno industrijsko življenje. Od tod so izvirali temelji za strpnost. Matissa pa je bilo lažje napasti. Njegove deformacije pričakovanih oblik in uporaba surovih barv, ki so bile v svoji jakosti pogosto nasilne, so bile zmožne izzvati močna čustva. Lažje kot kubistično, je bilo njegova dela brati kot premočrtne napade na tradicionalne podobe. Nobenega dvoma ni moglo biti, da je Matisse spodkopaval akt, tihožitje, potret in druge udomačene slikovne konvencije.⁹ Oba vodilna ameriška kritika, Cortissov – čigar idealni slikar je bil Sargent – in skrajno konservativni Kenyon Cox, sta odpravila Matissovo umetnost kot tehnično surovo in ga razglasila za šarlatana, ki mu primanjkuje nadarjenosti in ki naj ga ne bi jemali resno. Ob zaključku razsta-

⁷ Gough-Cooper in Caumont, »Ephemeredes ...«, v: Hulten, *Marcel Duchamp: Work and Life*, marec 1913.

⁸ Brown, *The Story of the Armory Show*, str. 124.

⁹ Brown, *The Story of the Armory Show*, str. 142, 143.

ve Armory se je uvodnik v *New York Times* zaključil takole: »Ne smemo pozabiti, da je to gibanje nedvomno del občega gibanja, ki ga prepoznavamo po celem svetu, in katerega namen je prekiniti in razvrednotiti ... to so oni, ki pod pretvezo, da hočejo ponovno oživiti svet, v resnici poskušajo ustaviti kolo napredka v vseh smereh.«¹⁰

Ameriški časopisi in revije so obširno poročali o Duchampovem prihodu v Ameriko. Ko je Henry McBride 12. septembra 1915 napisal članek za *New York Times* z naslovom »Človek z aktom, ki se spušča po stopnicah, preiskuje Združene države«, je s tem omenil tudi Duchampovo navzočnost. Nekaj, kar je nosilo naslov »Ikonoklastična mnenja g. Marcela Duchampa glede umetnosti v Ameriki«, je bilo objavljeno v 15. novembrski številki *Current Opinions*. Članek v *The Literary Digest* je nosil provokativen naslov »Evropska umetniška invazija«. Leto kasneje – 5. aprila 1916 – in v nekoliko lahkotnejšem tonu je Greely-Smith Nixola objavil članek v *Evening World*, ki je nosil naslov »Kubist upodablja ljubezen v medenini in steklu. Več umetnosti v garjah kot v lepih dekletih!« Članek je 9. aprila ponatisnil *Washington Post*. Podrobnosti, ki naj bi utemeljevale te skrivnostne naslove, bodo ob tej priložnosti morale v glavnem ostati skrite, toda članki podpirajo trditev, da je bil Duchampov prihod v Ameriki pomemben dogodek ne le za umetnike temveč tudi za širšo javnost.

Duchamp je bil eden od mnogih evropskih umetnikov, ki so prišli v Združene države leta 1915. Ob Duchampu so iz Francije prispeli Francis Picabia, Jean Crotti in Albert Gleizes. Picabia je tako kot Duchamp odražal duh dade, medtem ko je Gleizes še vedno izvajal svojo obliko kubizma. Crotti, ki naj bi po mnenju nekaterih vplival na Duchampa, je pričel proizvajati konstrukcije iz stekla in različnih materialov. Ameriški umetniki, vključno s Josephom Stello, Stuartom Davisom in Manom Rayem, so pri teh umetnikih našli sorodno zanimanje za raziskovanje netradicionalnih materialov in konceptov za izdelovanje umetnosti. Na odločitve evropskih umetnikov, da se izselijo, je nedvomno vplivalo dejstvo, da je bila Evropa ujeta v vojno. Med leti 1913 in 1915 so življenjski stroški v Parizu zelo narasli, kar je pripeljalo do 30 do 50 odstotnega porasta stroškov hrane, stanodajalci pa so razglasili, da ne bodo ogrevali velikih stanovanjskih stavb zaradi povečanja cen premoga.¹¹ Članek o »Evropski umetniški invaziji« v *The Literary Digest* z dne 27. novembra 1915 je poročal, da prišleki niso mogli delati v vojnih razmerah v Franciji, kjer »ne vidijo upanja za ponovno oživetev umetniškega duha«, dokler se razmere ne bodo umirile.¹² Med grožnjami je bil tudi vjoklic v vojsko.

¹⁰ Navedeno v Brown, *The Story of the Armory Show*, str. 140.

¹¹ »Living Costs in Paris«, *The Literary Digest*, zv. 51, št. 22 (27. november 1915), str. 1259.

¹² »The European Art Invasion«, *The Literary Digest*, zv. 51, št. 22 (27. november 1915), str. 1224.

Nobenega dvoma ni bilo, da bo imela ta selitev umetnikov daljnosežne posledice na ameriško umetnost. Picabijino navdušenje nad novimi možnostmi ga je vodilo do izjave, da je »Ameriki usojeno, da postane visoki dvor modernistov«. ¹³ To je utemeljeval na prepričanju, da je ameriški duh s svojo neustrašenostjo, neomejenostjo in predanostjo novostim »na poseben način enoten z duhom samih modernih umetnikov«. ¹⁴ Gleizesa so navdušili brooklynski most in nebotičniki, ki so obvladovali New York in v katerih je videl dosežek, ki je enak katedralam Evrope. Ulice New Yorka so mu predstavljale dobrodošel protistrup grozotam vojne doma v Evropi.

Ozadje Duchampove privlačnosti do Amerike je bolj zapleteno. Evropo je morda zapustil, ker se doma ni imel s kom pogovarjati – ni se povezal z dadaističnim ali nadrealističnim gibanjem – ali pa je bil utrujen od pogovorov o vojni. Čeprav je ohranjal dobre odnose s fovisti in nadrealisti, skladno z duhom dade nikdar ni dejansko pripadal kakemu umetniškemu ali političnemu gibanju. Čepravno je sodeloval z dado v Evropi, se ni udeleževal iracionalnih nesmiselnih prireditvenih vidikov tega gibanja. Njegov prispevek v anti-umetniškemu duhu dade je bil upor duha in intelekta. Njegovi lastni pogledi so zahtevali radikalnejši pristop k novi umetnosti.

Ob neki priložnosti je dejal: »Kar zadeva slikanje – zame je prav vseeno kje sem. Umetnost je povsem subjektivna in umetnik bi moral biti sposoben delati na enem kraju ravno tako dobro kot na kakšnem drugem. Toda jaz ljubim dejavno in zanimivo življenje. V New Yorku sem takšnega življenja našel v izobilju.« ¹⁵ Ni dvoma, da sta njegov osebni šarm in prilagodljivost prispevala k medsebojni fascinaciji med tem čednim Francozom in Američani. Kmalu je bil nad njim navdušen ves New York. ¹⁶ Ko ga je novinar za *Arts and Loisirs* vprašal zakaj je izbral Ameriko, je Duchamp odgovoril: »Med leti 1915 in 1918 sem se znašel tam ne da bi imel namen ostati in potem sem ostal, ker je bilo vzdušje izjemno prijetno.« ¹⁷ Del razloga za ta naklonjeni odnos do Amerike je bil njegov občutek, da je v Ameriki razumljen bolje kot pa v Franciji, kjer so se mu zdele francoske estetske teorije negostoljubne.

Vendar pa vsi Američani niso delili navdušenja priseljenih umetnikov nad življenjem v Ameriki. Istega leta kot so se Duchamp in drugi priseljeni umetniki veselili svojega novega življenja v New Yorku, se je izseljenski Henry James, ki je mnogo let preživel v Nemčiji, Franciji in Angliji, odločil, da se odpo-ve svojemu ameriškemu državljanstvu ter sprejel angleškega. Njegova odloči-

¹³ Isto.

¹⁴ »The European Art Invasion«, str. 1224.

¹⁵ »The European Art Invasion«, str. 1225.

¹⁶ *Marcel Duchamp*, ur. Anne D'Harnoncourt in Kynaston McShine, razstavni katalog, The Museum of Modern Art, New York 1973, str. 224.

¹⁷ Pierre Cabanne, *Arts et Loisirs*, 4. maj 1966, v: Hulten, 5. maj 1966.

tev, da se odreče ameriškemu državljanstvu, je, vsaj uradno, bila znak protesta, ker vlada Združenih držav ni ukrepala, ko je Nemčija zavzela Belgijo. Po svetu so s svojevrstno grozo spremljali poročila o nemškem ropanju belgijskih mest in vasi, še posebej pa o hitri usmrtitvi britanske medicinske sestre Edith Cavell, ki so jo obtožili, da je pomagala Belgijcem, ki so bilo dovolj stari za vojsko, pobegniti na Nizozemsko, kjer bi se lahko pridružili čezmorskim silam zaveznikov.¹⁸ V tem času so Združene države še vedno ohranjale svojo nevtralnost glede vojne v Evropi. Ko so leta 1918 Združene države vstopile v vojno, je Duchamp odšel v Argentino, kjer je ostal devet mesecev in se leta 1920 vrnil prek Pariza. Njegovi razlogi za to, da je odpotoval, so bili jasno povezani z vojno in zahteval je, da dokler vojna traja, v New Yorku ne razstavijo nobenih njegovih del.¹⁹

Ameriška javnost kot tudi ameriški umetniki ali vsaj njihov pomemben del, so bili pripravljene za nove estetske dogodivščine in so navkljub začetnemu šoku nad novo umetnostjo zavzeto zrl naprej, da bi odkrili nekaj, kar bi ojačalo in obogatilo njihov utečeni odnos do umetnosti. Arnesonova zbirka moderne umetnosti in razstave Société Anonyme so bile značilne za ta novi odnos. Vendar pa nove umetnosti niso vsi sprejeli z navdušenjem. Podedovani konservativizem, ki je odražal preostanke vpliva puritanstva – nasprotovanje novosti in dvome   odnos do lepote in igre – je leta 1915 še vedno ohranjal precejšen vpliv na ameriško kulturo. Največjim zbiralcem ameriške umetnosti z velikim bogastvom, ki so ga hoteli vložiti v umetnost, vključno s Petrom A.B. Widenerjem (1834–1915), ni bilo do tega, da bi kupovali umetnost Duchampa in njegovih sodobnikov. Namesto tega se je Widenerjeva zbirka osredotočala na evropske mojstre – Rafaela, Rembrandta, Rubensa in Botticellija in prispela le do Corota in Barbizonske šole. Na značilno ameriški način je Widener življenje za  el v rev  cini.²⁰

Vendar pa prepreke niso zmanjšale optimizma glede prihodnosti umetnosti v Ameriki. V intervjuju za *New York Tribune* je Duchamp pripomnil: »  e bi le Amerika spoznala, da je z umetnostjo Evrope konec – da je mrtva – in da je Amerika dežela umetnosti in prihodnosti, namesto da poskuša vse, kar počne, utemeljevati v evropskem izročilu.«²¹ V nekem drugem intervjuju je Duchamp izjavil: »Ameri  ski značaj vsebuje sestavine izjemne umetnosti. Vaše življenje je hladno in znanstveno. Morda ste premladi za umetnost. Tradicija s

¹⁸ »Belgium Under German Rule« in »Edit Cavell«, *The Literary Digest*, zv. 51, št. 19, str. 999–1002.

¹⁹ Nauman, »Marcel Duchamp's Letters ..., 1917–1921«, v: *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, str. 205, 209.

²⁰ »Mr. Widener's Art Collection«, *The Literary Digest*, zv. 51, št. 21, str. 1156, 1157.

²¹ »The Iconoclastic Opinions of M. Marcel Duchamps [sic.] Concerning Art and America«, *Current Opinion*, zv. 59, št. 5 (november 1915), str. 346.

preveliko težo pritiska na vas.«²² Seveda pa se mu vse, kar je bilo povezano z evropsko preteklostjo ni zdelo problematično. Priznaval je Cézanna in še posebej Seurata, ki je bil njegov najljubši slikar, kot tudi kubiste in nadrealiste. V glasbi je imel rad Bacha, Beethovna in še posebej Stravinskega (*Sacré du Printemps*) ter balet Nijinskega.

Ameriški umetniki in Duchamp

Posebnega pomena so Duchampovi odnosi z ameriškimi umetniki.²³ Jasno je, da so ga ameriški umetniki vzeli resno, če ga že ni povsem resno vzela ameriška javnost. Zdi se, da je bil njegov vpliv največji v dveh različnih preteklih obdobjih, čeprav se njegov vpliv nadaljuje do današnjih dni. Prvi val vpliva je izšel iz razstave Armory. Duchampove zamisli so pritegnile pozornost tako pomembnih umetnikov kot so bili Stuart Davis, Charles Demuth, Marsden Hartley, Joseph Stella in Charles Sheeler, kot tudi plesalko Isodoro Duncan in pesnika Williama Carlosa Williamsa. Pričevanja umetnikov in pisateljev tega časa, ki so jih izrazili prek svojih upodobitev Duchampa in napisanih pričevanj, ponazarjajo obseg njegovega vpliva.²⁴

Duchampov vpliv je težko natančno oceniti, toda svoboda, ki jo je predstavljal s svojim zavračanjem tradicije in s pozornostjo, ki jo je pripisoval industrijskim in strojem podobnim oblikam, je bila posebej pomembna za Sheelerja, ki je bil član precizionistične skupine in za Demutha, ki je privzel Duchampove mehanistične oblike v svojih lastnih upodobitvah industrijskih pokrajin. Drugi val Duchampovega vpliva na ameriške umetnike se je pričel v štiridesetih letih, ko je Matta, ki je živel v New Yorku, odkril v Duchampu način kako na novo misliti upodobitev gibanja v slikarstvu in ustrezno uporabo strojnega prisposabljanja.

Morda je najpomembnejša Duchampova povezava z ameriško umetnostjo v tem drugem obdobju njegovega vplivanja nastala prek zvez, ki so se vzpostavile med Duchampom in Johnom Cageom, ki je srečal Duchampa, ko se je ta leta 1942 vrnil v New York. Oba je zanimalo kako v proizvodnji umetnosti uporabiti naključje.²⁵ Sam Duchamp je leta 1913 izvajal poskuse v glasbeni kompoziciji, ki so temeljili na zakonih naključja. Prek Cagea so se Duchampovi vplivi širili na Jasperja Johnsa in Roberta Rauchenberga. Zamisli Ducham-

²² Isto.

²³ Za pogled na duchampovske vplive na ameriške umetnike gl. John Tancock, »The Influence of Marcel Duchamp«, v: D'Harnoncourt in McShine, str. 160–178.

²⁴ D'Harnoncourt in McShine, 1973.

²⁵ Harriet in Sidney Janis, »Marcel Duchamp, Anti-Artist«, v: *Marcel Duchamp in Perspective*, ur. Joseph Maschek, Englewood Cliffs, N.J. 1975, str. 38–40.

pa in Cagea so se križale na številnih točkah: oba sta zavračala pojem umetnika kot vzvišene osebnosti, čeprav sta se oba le s težavo izogibala temu, da bi bila sama postavljena v takšno vlogo. Oba sta bila predana umetnosti kot nosilki idej, ki naj bi zajemale zvoke in predmete iz vsakdanjega življenja. Oba sta se tudi strinjala, da se ne bi smelo postaviti nikakršnih meja na to kaj in kje bi umetnik lahko raziskoval. Duchampov vpliv se tako razteza na hepeninge Allana Kaprowa, na gibanje fluxus in celo na očeta video umetnosti Nama June Paika. Vsak in vsi od teh nizov bi si zaslužili temeljito raziskovanje, kar pa presega naš tukajšnji namen.

Man Ray in Duchamp

Da bi razložil vpliv Duchampa na ameriško umetnost, sem se odločil, da se bom osredotočil na enega samega umetnika, namreč na Mana Raya, ki je verjetno tisti ameriški umetnik, na katerega je bil Duchampov vpliv najočitnejši. Man Ray (1890–1976) se je rodil v Filadelfiji kot Emanuel Radnitzsky. Z Duchampom sta se srečala kmalu potem, ko je slednji leta 1915 prispel v New York. Duchamp je nemudoma začutil, da je našel sorodno dušo. Do njunega prvega srečanja je prišlo v Ridgefieldu v New Jerseyu, kjer je Man Ray živel od leta 1913. Kot se spominja Man Ray, je Duchamp na začetku od angleščine znal le »yes« in »no«. Pričela sta z udarjanjem tenis žog po igrišču s parom starih teniških loparjev in to je bil pričetek prijateljstva, ki je trajalo celo življenje in ki je vključevalo številna umetniška sodelovanja.

Ne le, da sta imela podobna značaja, pač pa sta enako tudi razmišljala. Delo obeh, pa naj se imenuje umetnost ali anti-umetnost, prej zadeva ideje kot pa fizične ali vidne vidike lepih predmetov, vključno s slikami. Duchampov temeljni pogled izraža sledeča izjava iz *Prodajalca soli: Spisi Marcela Duchampa*: »Futurizem je bil impresionizem mehničnega sveta. ... Mene to ni zanimalo. Hotel sem stran od fizičnega vidika slikarstva. Mnogo bolj me je zanimalo poustvarjanje idej v slikarstvu. Zanimale so me ideje in ne le vizualni proizvodi.«²⁶

Tudi Mana Raya je pritegovala umetnost kot način izražanja idej. Po njegovem mnenju so glavni cilji umetnosti graditi nove mostove med področji, ki so običajno razdeljeni in ohranjeni ločeni, omogočiti širitev idejam, ki ljudi spodbujajo, da pridejo do lastnih odkritij.²⁷ Noben od njiju ni mislil, da

²⁶ *Salt Seller: The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, Oxford University Press, New York 1973, str. 125.

²⁷ Curtis Carter, »Man Ray on Art and Artists«, v: *Man Ray in America*, razstavni katalog, Patrick in Beatrice Haggerty Museum of Art, Marquette University, Milwaukee, Wisconsin 1989, str. 6, 7.

mora umetnost izražati versko ali moralno idejo ali da mora izražati družbeno sporočilo. Za Mana Raya je umetnost prej sredstvo za ustvarjanje novih pomenov, s tem da vstavlja poznane predmete v nepoznana in celo nasprotujoča si okolja in da jih v tem novem okviru postavi v gorišče. Podobno kot Duchamp je tudi Man Ray zavrnil kakršnokoli ostro delitev med običajnimi predmeti, naj je šlo za izdelane, naravne ali za tako imenovana umetniška dela. Pod vprašaj je postavil tudi konvencionalne delitve umetnosti v med seboj tako ločene kategorije kot so slikarstvo, fotografija in kiparstvo. Po Manu Rayu je bila sprejemljiva kakršnakoli kombinirana uporaba različnih medijev, če je bilo to storjeno v službi ideje. Na nekaterih točkah je bil Man Ray morda celo radikalnejši od Duchampa, kot na primer v svojih zamislih o ahistoričnem značaju umetnosti. V bistvu je zavračal pojem napredka v umetnosti, pa naj je šlo za napredek skozi zgodovino ali v karieri posameznega umetnika. V tem pojmovanju je sledil Baudelairu in napovedoval Jeana Baudrillarda in določene postmoderne poglede na umetnost in zgodovino. S svojim ahistoričnim stališčem je Man Ray lahko svobodno uporabljal kakršnokoli umetniško prakso ali slog, pa naj je bila na novo izumljena ali tradicionalna in pravič ni bil prisiljen iskati kakršnenkoli napredni razvoj v svojem delu. Kronologija na ta način postane brezpredmetna za izdelavo ali razlago umetnosti. Njegova aplikacija teh zamisli v njegovem slikarstvu, fotografiji, asemblažnih objektih in filmu je vedno bolj cenjena, njegovo mesto med ameriškimi umetniki prve polovice dvajsetega stoletja pa postaja vedno bolj pomembno.

Ni dvoma, da so na Mana Raya močno vplivale Duchampove slike na newyorški Armory razstavi iz leta 1913. Slika Mana Raya *Plesalka na vrvi se spremlja s svojimi sencami* (*The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows*) iz leta 1916 je bila zamišljena kot hommage Duchampovem *Aktu, ki se spušča po stopnicah*, vendar pa njen namen ni bil v enostavnem ponavljanju Duchampovega eksperimenta. *Plesalka na vrvi* prikazuje posamezno plesalko, ki zaseda različne prostorske položaje v različnih časovnih trenutkih. Temelji na predstavi, ki jo je Man Ray sam videl, in sestoji iz abstraktnih barvnih oblik, ki so izpeljane iz njegove domišljjske predstave o sencah, ki jih ustvarja plesalka. Obe sliki se ukvarjata s problemom kako upodobiti gibanje v prostoru in dvodimenzionalnem mediju. Duchampov *Akt* se ukvarja zlasti z mehaniko gibanja, medtem ko na sliko Mana Raya vplivajo njegovi eksperimenti s kolažem in razrezanimi listi barvnega papirja. Duchamp uporablja nevtralne tone in močne premočrtne elemente, medtem ko tvorijo sliko Mana Raya, za katero pravi, da jo je navdihnili vodevilska plesalka na vrvi, ploskovite prekrivajoče se ravnine, ki so pobarvane živo rdeče, rumeno, modro in tudi črno.

Man Ray je slikal skozi svojo celotno kariero, medtem ko je Duchamp bolj ali manj prenehal slikati v dvajsetih letih. Za Duchampa pogosto pravijo,

da je opustil slikarstvo, a sam je v intervjuju leta 1959 v *Village Voice* zatrdil: »Ljudje so dobili napačno predstavo o mojem slikarstvu. To je hkrati res in ni res. ... Vendar nisem zaprisegel. To je vse nesmisel. ... Če imam idejo sem pripravljen sem slikati. Toda ideja je tista, ki šteje.«²⁸ Za Duchampa in Mana Raya je bilo slikarstvo le en izmed mnogih načinov umetniškega izražanja, ne pa njihova mera.

Za Mana Raya je bila mnogo bolj kot slikarstvo zanimiv Duchampov izum ready-mades, ki so verjetno njegov najbolj izviren prispevek k umetnosti. Ready-made je običajni izdelan predmet, ki je vzet iz njegovega običajnega konteksta in razstavljen kot umetnost. Čeprav je Duchamp pričel delati ready-mades leta 1913 v Parizu, je skoval izraz leta 1915, da bi poimenoval svojo prilastitev lopate za sneg za *V pričakovanju zlomljene roke* (*In Advance of the Broken Arm*). Leta 1917 je predlagal pisoar za razstavo Société Anonyme. Kot je nakazal Joseph Maschek, ready-mades v svoji bistveni vsakdanjosti bolj ustrezajo ameriški kot pa evropski kulturi. Maschek je zapisal: »Nedvomno so ljudje, ki so navajeni na vrtno sadilnike narejene iz gum, na lestence iz koles vozov in na barske stole narejene iz posod za mleko, bolj dovzetni za zamisel ready-madea kot pa tisti, pri katerih prevladuje konvencionalni umetniški okus.«²⁹ Ready-made je bil idealna izbira za soočenje s tradicionalnimi umetniškimi deli. Kot posamezen industrijski predmet je bilo njegovo področje povsem izven meja tradicionalne umetniške kulture. Zamisel, da se tovarniško izdelane predmete prenese na področje umetnosti s tem, da se jih preoblikuje v simbole industrijske kulture, se je dobro skladala z zamisljivo Mana Raya, da »dislocira« poznan predmete s tem, da jih postavi skupaj v novem okolju in na ta način razširi njihov pomen.

Navdahnjen z Duchampom, je Man Ray nemudoma pričel razvijati svoje asembla  e, ki so bili variacija na ready-made. Medtem ko je Duchamp obstoječe predmete za konceptualne namene v okviru umetniške razstave raje izoliral, je Man Ray povezal raznovrstne običajne predmete, da bi jim dal nov umetniški in konceptualni pomen, na primer *Cadeau (Darilo)* (1921), ki prikazuje likalnik z žeblički za preprogo, ki so prilepljeni na likalno površino. *Predmeti za uničenje (Objects to be Destroyed)* (1923) pomešajo metronom in fotografijo. Tudi njegovi asembla  i so bili namenjeni za razstavljanje in so pogosto postali priložnost za njegove zgodnje eksperimente v fotografiji, kot tudi v njegovem kasnejšem delu.

Leta so tekla in Man Ray je sodeloval z Duchampom v mnogih projektih in uporabljal pri tem svoje fotografske veščine, filmanje in druge ustvarjalne sposobnosti. Leta 1920 je asistiral Duchampu pri projektu poznanem kot *Vrte-*

²⁸ Gough-Cooper in Caumont, 8. april 1959.

²⁹ Maschek, str. 13.

če so steklene plošče (*Precizni predmeti*) (*Rotary Glass Plates (Precision Objects)*), oba umetnika pa sta tudi sodelovala pri eksperimentalnem anaglifskem filmu, ki je bil posnet z dvema sinhroniziranimi kamerama. Istega leta je Man Ray fotografiral »vzgojo prahu« na Duchampovem *Velikem steklu* (*Large Glass*).

Leta 1926 sta naredila *Anemični film* (*Anémic Cinema*) in ta seznam bi lahko še razširili. Med drugim so fotografije Mana Raya pomagale določiti Rose Sélavy, Duchampov ženski alter ego. Skupaj sta leta 1921 uredila prvi in edini zvezek revije *New York Dada*, obenem pa je bilo to tudi leto, ko sta se tako Duchamp kot Man Ray naselila v Parizu.³⁰ Man Ray je dobro poznal Duchampove ideje, a nihče, ki je поблиže seznanjen z njegovim delom in pozna njegove prispevke k njunim skupnim projektom, ne bi podvomil, da bi Man Ray naredil kar je, četudi ne bi bilo nikakršne Duchampove pomoči.

Vloga v razvoju zbirateljstva

Pomemben prispevek Duchampa umetnosti v Ameriki in to tak, ki ga v okviru njegovih idej in umetniških projektov hitro spregledamo, je njegov vpliv na zasebno zbirateljstvo avantgardne moderne umetnosti. Najprej naj omenim Duchampovo prijateljstvo in delovne odnose z Walterjem (1878–1954) in Louise Arensberg (1879–1953), ki so se pričeli leta 1915 in se nadaljevali kakšnih petintrideset let.³¹ Duchamp je bil aktiven udeleženec v razvoju njune zbirke, ki je ena najpomembnejših zbirk moderne umetnosti v Ameriki. Zbirka je vsebovala dela Picassa, Matissa, de Chirica in večine drugih glavnih modernistov, kot tudi glavna Duchampova dela. V tridesetih letih je Duchamp postal Arensbergov glavni svetovalec pri nakupovanju del za zbirko. Kasneje je ključno prispeval k temu, da so njuno zbirko dali v Filadelfijski muzej umetnosti (Philadelphia Art Museum).

Duchamp je tudi sodeloval pri ustvarjanju zasebne zbirke Katherine Dreier ter na koncu postal izvrševalec njene oporoke in odgovoren za razporeditev zbirke po raznih muzejih. Skupaj z Manom Rayem in Duchampom je Dreierjeva v dvajsetih letih ustanovila Société Anonyme: Museum of Modern Art. Duchamp je bil prvi predsednik razstavljalnega odbora tega društva in kasneje njegov tajnik. Leta 1941 je bila njegova zasluga, da so obsežno društveno

³⁰ Duchamp je živel v Parizu do leta 1942, z vmesnimi obiski v letih 1922, 1926–1927, 1933–1934 in 1936. Od leta 1942 dalje je živel v Združenih državah. Man Ray je živel v Parizu od 1921 do 1940, ko je ušel pred nacistično invazijo Pariza. Med 1940 in 1951 je živel v Hollywoodu, nato pa se je vrnil v Pariz.

³¹ Naumann, »Marcel Duchamp's Letters ...«, v: *Marcel Duchamp: Artist of the Century*, str. 203, 222. Gl. tudi James Thrall Soby, »Marcel Duchamp in the Arensberg Collection«, *View*, serija V, št. 1, str. 11–13.

zbirko mednarodne moderne umetnosti postavili v Yale Art Museum. Kot predstavniki zasebnih zbiralcev je bilo pogosto v stikih z različnimi muzeji, vključno z Phillips Collection in Nacionalno galerijo v Washingtonu, Art Institute of Chicago in Filadelfijskim muzejem umetnosti. V vlogi predsednika razstavljaljskega odbora in tajnika društva je igral Duchamp pomembno vlogo pri njegovih razstavah.

Skozi vso svojo kariero je bil Duchamp aktiven kot organizator razstav v Združenih državah in Evropi. Poročilo o njem iz leta 1947 navaja, da je pripravil razstave Florence Stetheimer in Alexandra Calderja in omenja njegovo sodelovanje z Andréjem Bretonom pri izbiri ameriških umetnikov za razstavo o nadrealizmu v Parizu.

Duchampove razstavljaljske zamisli so segale od predstavitev v enostavnem abecednem redu po priimkih umetnikov (zamisel, kateri je sledil na razstavi Društva neodvisnih umetnikov leta 1917), do kar precej zapletenih in vsiljivih aranžmajev. Za razstavo z naslovom »Prvi dokumenti o nadrealizmu« (»First Papers on Surrealism«), ki je potekala v Whitelaw Reid Mansion v New Yorku leta 1942, je Duchamp spletel zapleteno mrežo niti od stene do stene in tako ustvaril Palačo Sneguljčice, kar je povzročilo, da so bile slike – ki jih je razobesil André Breton – težko vidne. Da bi zadeve še bolj zapletel, je povabil otroke Sidney Janis, da so se med otvoritvijo v galeriji igrali z žogo.³²

Iz povedanega je jasno, da je Duchamp našel v Ameriki okolje, ki je bilo dobro združljivo z njegovim revolucionarnim pristopom k umetnosti. V nekaterih pogledih je preostanek puritanstva v ameriškem življenju, ki je poudarjalo praktičnost skupaj z vrednotami čistosti, poštenosti, iskrenosti in delavnosti, brez vzdušja hierarhije in privilegijev, nudil idealno okolje za Duchampa, da je lahko razvijal svojo umetnost, ki je temeljila na preprosti estetiki in na individualistični predanosti svobodi. Podobno kot puritanci, je tudi sam v Ameriki našel priložnost razviti nov kulturni okvir. Njegov estetski izogib fizičnemu v slikarstvu in umetnosti, ki je pritegovala le vidno izkustvo čutnih vidikov predmetov, se dobro sklada s puritanskim odklanjanjem fizičnega in čutnega. Na podoben način se je njegovo zavračanje tradicije v umetnosti v nekaterih vidikih skladalo s puritanskim zavračanjem tradicionalnih oblik institucionalne religije. Njegovo vztrajanje na radikalnem individualizmu ga ponovno postavlja v družbo puritancev. Seveda pa obstajajo pomembne razlike. Duchampa ni gnal zunanji religiozni ideal, pač pa njegovo zanimanje za znanost in stroj, pri čemer bi njegove poglede na spolnost in erotičnost stežka označili za obliko puritanstva. Morda je temeljna razlika pomanjkanje kakor-

³² Gough-Cooper in Caumont, »Ephemerédes ...«, v: Hulthen, *Marcel Duchamp: Work and Life*, 14. oktober 1942.

koli zaznavnega moralnega vzgiba v Duchampovi umetnosti. To pomanjkanje bi resnično povzročalo probleme puritansko mislečim; v primeru nekaterih kritikov je od tod izhajala skrb, da bo nova umetnost razširjala nemoralnost in spodkopavala ameriške duhovne vrednote.

Čeprav ni razglasil nobenih filozofskih ali ideoloških pogledov, se je Duchampu duh pragmatizma, ki prežema ameriško mišljenje in delovanje, verjetno zdel nadvse sprejemljiv. Še posebej privlačne bi lahko bile zanj zamisli Williama Jamesa, ameriškega filozofa, ki je bil najbolj zaslužen za razlago pragmatizma javnosti. »Antični misleci,« je rekel William James, »so počeli stvari tako, da so opravljali posel svojega časa, ne pa strmeli v grobove svojih dedov – in normalni ljudje bodo danes storili enako.«³³ To bi lahko bile tudi Duchampove besede. Še več, tako kot James, je tudi Duchamp dvomil v avtoriteto trdno določenih načel in zaprtih sistemov in nemara bi se strinjal z Jamesom, da lahko najboljše življenje vključuje prelom z dolgo veljavnimi pravili in gledanje v sedanost in prihodnost. James je ustrezno povzel bistvo pragmatizma s sledečimi besedami: »Naš um tu ni enostavno zato, da bi posnemal realnost, ki je tako ali tako že popolna. Tu je zato, da doda k njenemu pomenu s tem, da jo sam preoblikuje.«³⁴ Po Jamesu je pomen ideje, pa naj bo izražena z besedami ali v umetnosti, v njenih praktičnih posledicah ali v dejavnosti, ki jo priporoča ali napoveduje. Duchampova kariera v umetnosti v mnogih pogledih ponazarja ta duh ameriškega pragmatizma, saj je sistematično razgradil tiste konstrukcije, na katerih so bili zgrajeni predhodni sistemi umetnosti. Nič čudnega ni, da se je počutil doma v okolju, v katerem je tako prevladovala filozofija praktične akcije.

Če pustimo ob strani vse te resnobne spekulacije, je povsem možno, da je bil eden od glavnih razlogov za medsebojno občudovanje Duchampa in Amerike obojestransko cenjenje dobre šale. Za Duchampovo domnevno dolgo norčevanje iz ameriškega sveta umetnosti, če že je kaj na tem, plačujemo vsi mi, v katerih vzbuja zanimanje in še posebej zbiralci, muzeji, kritiki in drugi, ki so potrjevali veljavnost njegovih idej ali pa v njegovo umetnost vložili denar. Misli, da Duchamp ni bil resen in je svoje zvarke imel za šalo, niso njegovi nasprotniki nikdar povsem izločili in v preteklem stoletju se je pojavila več kot enkrat. Leta 1973 je Robert Smithson v razgovoru za *Art Forum* rekel: »Mislim, da Duchampa zabava svojevrstna ameriška naivnost.«³⁵ Na simpoziju o »Defi-

³³ Nav. v Lloyd Morris, *William James: The Message of a Modern Mind*, Charles Scribner's Sons, New York 1950, str. 25.

³⁴ *The Thought and Character of William James*, II., ur. Ralph Barton Perry, Little, Brown, Boston 1935, str. 479.

³⁵ »Robert Smithson on Duchamp, an Interview«, vodila Moira Roth, *Art Forum*, zv. XII, št. 2 (oktober 1973), str. 47. Ponatisnjeno v Maschek, *Marcel Duchamp in Perspective*, str. 137.

niranju ameriškega modernizma«, ki je julija 2001 potekalo v raziskovalnem centru Muzeja Georgie O'Keeffe v Santa Feju, je umetnostni zgodovinar Michael Leja obravnaval tezo, da je bil Duchamp mazač in tvorec ogromne potegavščine, nekaj takega kot P.T. Barnum, ki se je igral z zaupanjem javnosti in uspešno promoviral svoj cirkus.³⁶ Barnum je naredil kariero iz igrive goljufije in pritegoval svojo publiko na ta način, da je izkoriščal njene potrebe po bizarnem in uporabljaj medije za širjenje trga za svoje spake in eksotične psevdorheološke najdbe. Zaradi okoliščin, ki so spremljale *Akt, ki se spušča po stopnicah* in *Vodomet (Fountain)*, je Duchamp pritegnil pozornost javnosti, čeprav ni prav posebno iskal takšne publicitete, niti ni trdil, tako kot Barnum, da je vedno ponudil veliko za svojo ceno, niti ni iskal množične publike, čeprav jo je včasih imel.

Duchamp najbrž nikdar ni imel namena zavajati in pogosto je opozarjal, da svojih predmetov ni imenoval umetnost. Vendar pa se mu ni zdelo pod častjo izvesti potegavščino, tako kot tedaj, ko je predstavil tovarniško izdelan pisoar, *Vodomet* s podpisom R. Mutt, ostalim članom žirije na razstavi Društva neodvisnih umetnikov leta 1917 in prepričal Stieglitza, da je pisoar fotografiral. V razgovoru z Ottom Hahnom v reviji *L'Express*, je Duchamp rekel: »Moj *Vodomet*-pisoar se je pričel z zamisljivo, da bi se poigral z okusom: izbrati predmet, ki ima najmanj možnosti, da bi bil priljubljen. Obstaja nekaj ljudi, ki se jim pisoar zdi imeniten. ... Toda ljudi lahko pripravimo, da sprejmejo karkoli in to je to, kar se je zgodilo.«³⁷ Rečeno je bilo, da se Stieglitz ni zavedal šale in je menda imel svoje dvome glede Duchampovega namena. In, seveda, Duchamp je postavil svoje predmete na razstavah lepe umetnosti in vzpodbudil razpravo o njih v okviru umetniškega zbirateljstva in kritike. Pazil je, da so njegova dela končala v rokah pomembnih zbirateljev in muzejev. Vseeno pa je še najmanj zanimivo razmišljati o zamisli ready-mades kot sleparstvu za zelo vzvišene in izobražene ljudi.

Mar je možno, da je Duchamp pretiraval s pomenom svoje umetnosti in to v prijateljskem odnosu s svojo publiko, da bi se tako norčeval iz sveta umetnosti? In če, kakšen pomen bi takšno branje imelo za popularno dožemanje Duchampa v ameriški kulturi? Ameriška očaranost s senzacionalnimi dogodki, še posebej kadar vsebujejo šalo, ki jo intimno razumeta njen povzročitelj in publika, ponuja še en zanimiv pogled na odziv Američanov na Duchampa.

³⁶ Michael Leja, »Art, Modernity, and Deception in New York, C. 1900«, referat na simpoziju »Določanje ameriškega modernizma. 1890–sedanjost« (Defining American Modernism. 1890–Present). Simpozij ob proslavi otvoritve Georgia O'Keeffe Museum Research Center, Santa Fe, Nova Mehika, 12. –14. julij 2001.

³⁷ Gough-Cooper in Caumont, »Ephemerides ...«, v Hulten, *Marcel Duchamp: Work and Life*, 23. julij 1964.

Imenujete jo lahko sidrom P. T. Barnuma. Barnum je pritegnil tisoče na svojo cirkuško stransko predstavo, da bi videli eksotične predmete ali osebe, ki so jih obkrožale nadvse fantastične razlage. Zanimanje ameriške javnosti za Duchampa bi prav lahko sodilo v isto kategorijo kot njen odziv na cirkuško stransko predstavo, kjer so se množice hote začasno odrekle svoji nejeveri zaradi užitka izkušnje nenavadnega. Duchamp dejansko nikdar ni rekel, da iz nas ni bril norcev.

V zaključku se bom ponovno vrnil k časopisnemu poročanju o Duchampu in k sodobnim kritičnim odzivom na njegovo delo. S prekinitvami je bil Duchamp predmet velike časniške pozornosti v času svojega bivanja v Ameriki. Tako ga je na primer *New York Times* 27. februarja 1927 navajal kot zagovornika Brancusijevih bronastih del. Aprila leta 1957 je bil pohvaljen v prestižni kolumni »Govori se po mestu« Geoffreya Hellmana v *The New Yorker*. Toda leta 1962 je časnikar, ki je pisal za *Cleveland Plain Dealer*, zapisal »Duchamp: Bizarni slikar slavnega akta.« Resnejši premislek o sodobnih vplivih razstave Armory in o Duchampu se je pojavil v razgovoru Williama Seitza z Duchampom za revijo *Vogue* leta 1963. Kmalu zatem mu je sledil Harold Schonberg v *New York Times* s člankom naslovljenim »Stvaritelj Akta, ki se spušča presoja po pol stoletja« (*New York Times*, 12. april 1963). Ti članki, med stotimi drugimi, odražajo drugi val Duchampovega vpliva in razstav njegovega dela, ki so se nadaljevale po letu 1930.

V sedemdesetih letih dvajsetega stoletja so se ameriški kritiki vrnili k ocenjevanju Duchampove umetnosti, toda tokrat oboroženi s petdesetletno možnostjo proučevanja in razmisleka. Clement Greenberg se je lotil duchampovske legende v svojem esejju »Protiantgarda«. ³⁸ Svoj napad prične s tem, da najde v Duchampu izvor tega, kar Greenberg imenuje avantgardizem. »Z avantgardizmom,« pravi, »je šokantno, škandalozno, vznemirjujoče, mistificirajoče in osupljivo bilo sprejeto kot cilj po sebi in nič več obžalovano kot začetni stranski učinki novega, ki se bodo obrabili z domačnostjo.« Po Greenbergu je umetnik namerno vgradil takšne stranske učinke, da bi dosegel takojšen vtis in ti so prej temeljili na kulturnih navadah in pričakovanjih, kot pa na estetiki ali okusu. Greenberg je Duchampa obtožil, da njegova zahteva po osvoboditvi od umetnosti preteklosti in od vseh formalnih omejitev pri njenem ustvarjanju ni vzbudila dotlej značilnega obsojajočega ali nasprotujočega odziva. V Duchampovem primeru so novosti nasprotno izzvale pohvalo in dobrodošlico. To, trdi Greenberg, je popolno nasprotje javnega in kritičnega odziva na

³⁸ Clement Greenberg, »Counter-Avant-Garde«, *Art International*, zv. XV, št. 5 (20. maj 1971), str. 16–19. Ponatisnjeno v Maschek, *Marcel Duchamp in Perspective*, str. 122–133.

impresionizem in na tako rekoč vsak prejšnji radikalni korak v razvoju moderne umetnosti. Zaradi tega se Greenbergu Duchamp zdi delno odgovoren za radikalno mutacijo v naravi umetnosti, mutacijo po kateri se umetnost nič več ne obnaša kot se je dotlej. Z Greenbergovega stališča je Duchamp odpeljal umetnost na napačno pot in to do točke, na kateri pogosto predstavlja naklepne akademske forme t.i. nekonvencionalne umetnosti kot resnična napredovanja. Greenberg na primer trdi, da Duchampovi ready-mades sploh niso bili novi, razen v smislu, da so bili predstavljeni kot lepa umetnost, kar pa je prej stvar kulturnega in družbenega konteksta kot pa estetske ali umetniške vrednosti. Kot umetnost so prej odvisni od tega, kako so dojeti, kot pa od večje izdelave in estetskih odzivov, ki jih povzročijo. Takšna umetnost je surova, zasebna, neformalizirana in sposobna, da se hrani s čemerkoli. Takšna umetnost je bila osvobojena običajnih pričakovanj, vključno z nudenjem zadovoljstva. Na kratko, po Greenbergu Duchampovi umetnosti manjkajo temeljne kvalitete estetike in okusa, ki so po njegovem prepričanju nujne za izdelavo pomembne umetnosti. V nasprotju z Duchampom je Greenberg trdil, da vrhunska umetnost vedno izhaja iz tradicije, ki je sama proizvod medsebojne igre pričakovanja in zadovoljstva. Po njegovem mnenju vrhunski umetnik priskrbi nova presenečenja, ki izvirajo iz izkustev, ki jih omogoča bogati kontekst tradicije in pripravljenost spremeniti pričakovanje. Duchamp bi seveda zavrnil predpostavke iz katerih izhaja Greenberg, saj je v svoji odločenosti spraviti umetnost na nove ravni, zavrgel tako tradicijo kot okus. Očitno sta meča prekrizana in razprava se nadaljuje.

Umetnik in kritik Robert Smithson je ponudil kritiko Duchampa v razgovoru z Moiro Roth leta 1973 in trdil, da je Duchamp s svojim zaničevanjem modernističnega izročila, kakršnega predstavljata Matisse in Picasso, obvladoval povojno obdobje ameriške umetnosti. Še posebej je poudaril Duchampove vplive na Jasperja Johnsa in Roberta Morrisa, pri čemer pa je menil, da se njegovega lastnega dela po poreklu ne da slediti nazaj k Duchampu. O Duchampu je govoril kot o nekom, ki prodaja »odtujeni predmet«, pri čemer te predmete na svojevrsten način mistificira. Smithsonovi odtujeni predmeti so se verjetno nanašali na Duchampove ready-mades in na njegovo uporabo komercialno izdelanih dobrin. Po Smithsonu je Duchamp, ko je vzel izdelan predmet in ga osamosvojil v konceptualne namene, poskušal preseči proizvodnjo. Smithson si je to razlagal kot svojevrsten prezir do delovnega procesa. »Duchamp se je igral aristokrata,« je rekel Smithson, česar so se nato nalezli newyorški umetniki kot sta bila Johns in Morris. Nadalje je trdil, da se Duchampov vpliv razteza na pop art Andyja Warhola, Jima Dinea in Jamesa Rosenquista ter na njihov poskus preseči ready-mades.

V tem pregledu treh četrtin stoletja o pogledih na Duchampa in na nje-

govo vpletenost v ameriško umetnost in kulturo, sem ponudil pogled na medsebojno učinkovanje Duchampa, ameriške javnosti, ameriških umetnikov in ameriške kritike. O tem medsebojnem učinkovanju ne moremo podati nobene dokončne ocene razen predloga, da pustimo dokumentaciji, da govori sama zase, medtem ko še naprej raziskujemo in skušamo razumeti skrivnostno osebnost Marcela Duchampa in vpliv njegovih idej na ameriško umetnost in življenje. Če je Duchamp v resnici zagrešil potegavščino, mu to ni uspelo le pri Američanih, pač pa tudi pri večini mednarodnega sveta umetnosti. Očitno tudi estetiki in umetniki v Sloveniji niso nič manj dojemljivi za privlačnost Marcela Duchampa.³⁹

Prevedel A. E.

³⁹ *Hommage à Marcel Duchamp, (1887–1969)*, razstavni katalog, Skupina Junij, Moderna galerija, Ljubljana 1978; Ljubljana 7.7. –7.8. 1978 in Sarajevo 4.9. –18.9. 1978.

ADORNO s HEIDEGGERJEM

Od 27. do 31. avgusta 2001 je v Makuhariju v bližini Tokija potekal XV. mednarodni kongres za estetiko. V času kongresa je Aleš Erjavec pripravil panelno razpravo z naslovom »Adorno s Heideggerjem: njuna filozofija umetnosti v 20. in 21. stoletju« in nanjo povabil Anthonyja J. Cascardija (University of California, Berkeley), Josa de Mulu (Erasmus Universiteit, Rotterdam), Toma Huhna (Wesleyan University, Middletown, Connecticut), Heinza Paetzolda (Hochschule für angewandte Wissenschaften, Hamburg/Universität Kassel) in Michaela Kellyja (Columbia University, New York). Zadnji se razprave ni mogel udeležiti. Objavljamo prispevke drugih referentov.

*

Theodor W. Adorno (1903–1969) in Martin Heidegger (1889–1976), dve osrednji filozofski osebnosti preteklega stoletja, sta imela izjemen globalni teoretski vpliv, ki še vedno traja. Navzlic temu, da so se njuni pogledi večinoma razhajali, sta vseeno delila (čeprav različno utemeljevala) prepričanje o izjemni vlogi umetnosti in o tem, da umetnost razkriva resnico.

V zadnjih desetletjih se je umetniški, kulturni in družbeni okvir njunih teorij bistveno spremenil. V kolikšni meri še lahko trdimo, da nam umetnost ponuja resnico? Ali se je zmanjšal pomen, ki sta ga Adorno in Heidegger pripisovala pesništvu, glasbi in visoki umetnosti na splošno, in če, na kakšne načine? Kako upravičeni in uspešni so bili poskusi različnih sodobnih piscev pri uporabljanju njunih teorij in v sodobnem kulturnem okviru? V kolikšni meri se njuni pogledi razhajajo ali si nasprotujejo in v kolikšni sodijo v širši (čeprav morda ne deljeni) okvir modernizma (in romantike)? In, posledično, do kolikšne mere so njune teorije še vedno veljavne in aplikabilne na sodobne umetniške in kulturne situacije postindustrijske dobe (in multinacionalnega kapitala)?

Aleš Erjavec

HEIDEGGER, ADORNO IN VZTRAJANJE ROMANTICIZMA

ANTHONY J. CASCARDI

Premisa, ki sem si jo vzel za spodbudo za tale spis, je sedaj tako znana, da zahteva le minimalno obnovo in pravi, da je s tem, kar poznamo kot umetnost v formalnem, avtonomnem smislu, konec, da je to »stvar preteklosti«, ki služi potrebam sodobne družbe samo, kolikor potrebujemo neke zgodovinske referenčne točke, s katerimi merimo svojo razdaljo od preteklosti, ali zbirko primerov za pedagoške projekte. V dobrem ali slabem je moderna umetnost umeščena – in umešča nas – v trenutek *post* glede na velik del naše kulturne *preteklosti*. Tako kot velik del sodobne umetnostne teorije gleda s strani na to, kar je umetnost nekoč bila, in se ima za neomejeno spričo teh praks.

A trditev o koncu umetnosti sploh ni nova in zaradi njenega rodovnika bi morali razmisliti o svojih pogledih na njeno dediščino. Trditev je pravzaprav mogoče pripisati Heglu, ki jo je postavil precej na začetku svojega »Uvoda« k *Predavanjem o estetiki*, kjer sta jo pobrala Nietzsche, ki jo je komentiral v *Rojstvu tragedije*, in Heidegger, čigar razprava o njej v »Izviru umetniškega dela« je kar dobro znana. Pri Heglu se srečamo s precej bolj niansirano verzijo, ki krha grobo silo teze, hkrati pa nam jo vsili v nekem širšem pomenu. Hegel je bil previden in ni hotel reči, da je umetnost *tout court* končana in da umetniških del ne bo mogoče narediti ali ne bodo narejena, ampak le, da je umetnost v »najvišji obliki«, kot modus duha, ki je sposoben razkriti, kar je v določenem obdobju bistveno, stvar preteklosti.¹ Poleg tega je Hegel menil, da je razkriva-joča funkcija umetnosti nekaj, kar nikoli ne bo nehalo obstajati. Prav nasprotno, predstavljal si je, da jo prevzamejo drugi modusi duha, kot je filozofija, domnevno tako, da jim uspe priti do izrazov, utemeljenih na področjih čiste refleksije in diskurza brez podobe.

Zdi se, da so sodobne teorije in prakse v umetnosti potrdile Hegla na

¹ G. W. F. Hegel, *Lectures on Aesthetics*, prev. T. M. Knox, Oxford University Press, Oxford 1975. [G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Theorie Werkausgabe, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1970.]

nekatero presenetljive načine, medtem ko so na druge njegova stališča postavile na laž. Ne drži ravno, da je filozofija »nadomestila« umetnost kot »najvišja oblika duha«, a razvoj v umetnosti je vsaj od Duchampovih »*readymades*« dalje proizvajal nenehen zabris meja med tem, kar je umetnost, in tem, kar ni. Medtem ko se je obseg tega, kar velja za »umetnost«, postopoma razširil in vključuje obstoječe predmete, konceptualno umetnost, običajno gibanje, *musique concrete*, vsakdanje materiale in industrijske tehnike – vse od vulgarnega in indiferentnega do sublimnega – se je specifičnost identitete umetnosti zožila do točke, ko se zdi dovolj pošteno reči, da ne obstaja več kot niz praks, ki ga je mogoče definirati, in vsekakor ne kot »lepa umetnost«. Hegel ni predvidel, da bi konec umetnosti utegnila povzročiti njena širitev in ne sile krčenja ali izčrpanja, a to ni ušlo Adornovi pozornosti v *Estetski teoriji*. Adorno pravzaprav začne z razmišljanjem o težavah, ki so se pojavile, ko se je vedno širši spekter možnosti začel imenovati »umetnost«, začeni v grobem z avantgardo:

»Izgube ob tem, kar je mogoče storiti brez refleksije ali neproblematično, ne kompenzira odprta neskončnost možnega, s katerim se sooča refleksija. V mnogih ozirih se širitev kaže kot krčenje. Morje nikoli slutnega, na katerega so se upala podati revolucionarna umetniška gibanja okoli leta 1910, ni zagotovilo obljubljenih pustolovskih sreč. Namesto tega je takrat sproženi proces najedel kategorije, v imenu katerih se je začel. Vedno več je bilo potegnjenega v vrtnec novega tabuja; vsepovsod so se umetniki manj veselili na novo pridobljenega kraljestva svobode, kot so hkrati spet stremeli k navideznemu, komaj primernemu redu. Kajti absolutna svoboda v umetnosti, vselej omejena na partikularno, prihaja v nasprotju s trajnim stanjem nesvobode na splošno. Tu je postalo mesto umetnosti negotovo.«²

Kako se odzvati na globoko negotovost, ki iz vsega in ničesar naredi umetnost? Sodobni filozofi umetnosti so opustili projekt definiranja umetnosti s sklicevanjem na njene bistvene kvalitete ali pa so umetnost določili tako na široko, da je vsako prizadevanje, da bi jo določili, obsojeno na neuspeh. Pluralizem, ki je povzet v jedrnatem izreku Arthurja Danta in ki opisuje moderno in sodobno umetnost, »*anything goes*«, vse je sprejemljivo, se ujema s širjenjem umetnosti do točke, ko ni več omejitev pri materialih, tehnikah, predmetu ali tonu. Je pa tudi simptomatično prav za zabris stvari, ki jih poskuša razjasniti, in se ne približa namenu umetnosti nič bolj kot nekatere estetske teorije, ki

² T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, prev. R. Hullot-Kentor, University of Minnesota Press, Minneapolis 1997, str. 1. [T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, Band 7, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1970, str. 9.]

jih kritizira Adorno: fenomenologija, kulturne študije, intencionalni pristopi, delu imanentne študije itn. Tem ne uspe zabeležiti dejstva, da so umetniška dela konkretni izrazni načini in da predstavitev pomena v utelešeni formi nasprotuje vseobsegajočemu interesu filozofije prispeti do univerzalnih resnic. To je Adorno zgovorno formuliral v »Zgodnjem uvodu« k *Estetski teoriji*, kjer pravi, da »bi se doktrini estetsko konkretnega nujno izmuznilo tisto, kar bi moralo biti zanimivo na predmetu ... Zdi se, da [estetika] prisega na občost, ki ne more biti nič drugega kot neadekvatnost do umetniških del ...«³ Namesto da bi pluralistična drža dialektično prevzela ta izziv, nekako preprosto sprejme nemogućnost zamejitve prav tiste stvari, ki naj bi jo definirala. Dantovo delo prakticirajočega kritika je včasih izredno adekvatno in iskreno, a lahko se samo vprašamo, kakšna teoretska upravičila lahko zahteva zase. Kako lahko izjava »vse je sprejemljivo« omogoči kritične sodbe katerekoli vrste? Kako sploh lahko pomaga razkriti vsebnost resnice v umetnosti?

Medtem ko se je mogoče teh vprašanj najbolje lotiti s pomočjo kritičnih sodb, ki so oblikovale zgodovino moderne umetnosti – Clementa Greenberga o modernizmu, Meyerja Shapira o Van Goghu, Michaela Frieda o ameriškem slikarstvu in kiparstvu – so tu tudi nekatere teoretske razprave, ki nam lahko pomagajo orientirati se pri razmišljanju o teh stvareh. Menim, da je Adornovo spoznanje o temeljni napetosti med konkretno partikularnostjo umetnosti in univerzalizirajočih ambicijah filozofije nepogrešljivo izhodišče za vsako estetsko teorijo. Tu se ne bom podajal v predstavljanje vsebine *Estetske teorije*, dejal pa bi, da Adornovo razvijanje »dialektičnega« pristopa odpira številna vprašanja o vlogi umetnosti onkraj partikularizacije izkušnje. Da bi kontekstualizirali in, kot upam, razširili Adornove poglede, si pogledjmo, kako sta on in Heidegger preoblikovala nekatere Heglove zamisli. Tako bomo poskušali pokazati, da nekatere od teh lahko proizvedejo konstruktivne vpogled v potencial umetnosti in njene kritične zmožnosti, celo v trenutku, ko se zdi, da razdalja med »umetnostjo« in »neumetnostjo« izginja in ko avtoriteta estetske teorije blede ob razširjenih horizontih umetnosti.

Tako pri Heideggerju in Heglu, kot pri Adornu, je pojem »konca umetnosti« smiseln samo ob nekem stališču o tem, kaj je umetnost ali kaj bi lahko bila. Jedro te zamisli črpa iz njihovih odzivov na romantično obljubo o razkritju nespoznavne kvalitete razmerja med samozavedajočimi se subjekti, čemur bi lahko rekli »resnica« sveta. Adorno predlaga koncepcijo umetnosti kot načina čutnega razmišljanja, ki je popolnoma podvržen zgodovinskim in materialnim pogojem, ki so relevantni za vse človeške izkušnje, čeprav je popolnoma vpleten v sedanost. Morda je paradokсно, da je zmožnost umetno-

³ *Ibid.*, str. 333. [*Ibid.*, str. 494–495.]

sti, da kritično pritisne ob kulturo, v kateri imajo misel za strogo spoznavno, odvisna od polnega sodelovanja pri načinih in materialih produkcije prav te iste kulture. To še posebej drži za moderno umetnost. Adorno pravi: »Moderna je tista umetnost, ki po svojem načinu izkustva in kot izraz krize izkustva vsrkava to, kar je porodila industrializacija pod obstoječimi produkcijskimi razmerji.«⁴ V skladu s tem mora biti umetnost družbeni produkt, ki družbi tudi nasprotuje, »družbena antiteza družbi.«⁵ Za Adorna to pomeni priznati razmerje umetnosti do strukture odtujenega dela, ki mu umetnost sicer nasprotuje.

Adorno je precej bolj dialektičen v svojem pristopu k temu dejstvu kot Heidegger, a Heidegger nam je vseeno lahko v ključno pomoč pri razvijanju posledic tega stališča. Od Heideggerja črpam pojmovanje, da to, kar izvorno in bistveno velja za »umetnost«, vključuje razmerje do resnice, ki je nekaj drugega kot to, kar imamo v mislih, ko si predstavljamo spoznavno dojetje fenomenov s koncepti, formulacijo logičnih propozicij ali mentalno reprezentacijo idej ali stanj stvari, kot obstajajo v zunanjem svetu. Umetnost je v svojih izvirih in bistvenem smotru, v tem, kar lahko imamo za *polnost*, ponudila nespoznavno razmerje do resnice. In sedaj, v pozni moderni, v kulturah, ki so sprejele spoznavanje kot paradigmatsko za vse tipe vednosti, nas umetnost še vedno opominja na to možnost spričo pozabljenosti sveta na to. (Prim. Adorno: »Hrepenenje umetniškega dela – resničnost tega, kar ni – se spremeni v umetnost kot spominjanje.«⁶) Namesto da bi Heidegger iskal potrditev resnice umetnosti, merjene ob nekem univerzalnem vodilu, ali izraz sodbe kot potrditve dobre ali slabe vrednosti, meni, da umetnost zahteva od nas dovtetnost za to, kar bi lahko razkrila. Ta reorientacija proti svetu ostaja kritična naloga umetnosti prav *zaradi* tega, ker se sedanje okoliščine tako močno spopadajo z njo v svojem prizadevanju za bolj nepopustljivo in agresivno konceptualno dojetje stvari.

Ni sicer jasno, ali je Heideggerjeve poglede na umetnost mogoče *uskladiti* z Adornovimi. Kajti vsaj v zgodovinskih okvirih povezuje Heidegger moč razkrivanje resnice, ki jo ima umetnost, z arhaičnim trenutkom kulture, ki stoji pravzaprav zunaj zgodovine, medtem ko Adorno postavlja kritično zmožnost umetnosti v razmerje z zgodovinskimi pogoji, ki jo oblikujejo. Poleg tega je treba vsako prizadevanje, da bi o Adornu in Heideggerju razmišljali skupaj, soočiti z dejstvom, da je bil Adorno intelektualno sovražen do svojega rojaka, vsaj do zgodnjega, eksistencialističnega Heideggerja, čigar delo je Adorno

⁴ *Ibid.*, str. 34. [*Ibid.*, str. 57.]

⁵ Prim.: »Družbeno najbolj napredna raven produkcijskih sil, od katerih je ena zavest, je raven problema v notranjosti estetske monade.« *Ibid.*, str. 35. [*Ibid.*, str. 59.]

⁶ *Ibid.*, str. 132. [*Ibid.*, str. 200.]

videl kot prazno gesto v smeri neke vrste pravšnosti, katere historično-materialna vsebina je bila potlačena. Adorno je šel v spis, dolgem za celo knjigo, ki je bil prvotno zasnovan kot del *Negativne dialektike*, tako daleč, da je o Heideggerjevem eksistencialističnem idiomu dejal, da generira »žargon pravšnosti«, ki ga je on (Adorno) opisal kot ekvivalent »Wurlitzerjevih orgel duha«: tako kot tremolo Wurlitzerjevih orgel nekako mehanično oponaša vibrato tresočega se glasu, tako žargon pravšnosti daje »ljudem krojno polo človečanstva, ki jo jim je izgnalo nesvobodno delo.«⁷ Tako imenovan »žargon« zakrije prav pogoje – od nenehnega strahu pred brezposelnostjo, ki ga občutijo državljani kapitalističnih ekonomij, do vsiljevanja anonimnosti, ki je značilna za menjavne družbe – ki predvsem silijo človeška bitja k iskanju pravšnosti. Zagovarjanje pravšnosti morda res izvira iz argumentov o človeškem dostojanstvu v tradiciji Kanta in Schillerja, toda, kar zadeva Adorna, »pravšnost« prinaša dostojanstvo v nadvse subjektivizirani in zato degradirani obliki. Ni torej presenetljivo, da se mora kakršnakoli estetska teorija, ki bi lahko dobila mesto v širšem Adornovem kritičnem projektu, nekako distancirati od filozofije subjekta, hkrati pa še vedno ohraniti njegovo kritiko moderne; pokazati mora, kako se lahko nespoznavno razmerje do resnice tudi izogne sklicevanju na notrinskost občutja kot načinu, kako zakrinkati materialne pogoje eksistence. Adornova kritika estetske teorije se pravzaprav začne zgodaj v njegovi karieri z delom o Kierkegaardu, ki je neusmiljeno kritično do povezav estetske izkušnje s subjektivno notrinskostjo. Umetniška dela so artefakti in artefakti so ustvarjeni. Kot taki imajo svoj obstoj v zunanem svetu, ki ima več opraviti s pogoji zgodovinskega življenja in načini produkcije kot pa s subjektivnostjo, in to nikakor ni odvisno od naših občutij o njih. Občutje (afekt) je lahko pomembno tako kot dejstvo in način svoje navezave na predmete, toda – če tu ekstrapoliramo iz Adorna – ima tudi zgodovino, tako kot je Marx dejal za fizične čute. Estetska teorija mora priznati, da je povezava umetnosti in afekta pogojena z istimi procesi, ki obdajajo druge, neestetske, nesubjektivne oblike človekovega delovanja v materialnem svetu in na materialni svet. In tako, če še enkrat formuliramo vprašanje, gre za to, če ali v kakšnem modusu lahko vlogi umetnosti priznamo oblikovanje nespoznavnega razmerja do resnice, ne da bi nas potegnilo v zanašanje na pojme afekta take vrste, ki so ga zgodnji privrženci Heideggerja našli v jeziku »pravšnosti«.

Ko pravim, da bi ta vprašanja lahko povezali z usodo romanticizma, bi želel poudariti, da sta tu vsaj dva načina romanticizma ali dve obliki romantične želje povezati se s svetom, ki imata resne implikacije za estetsko teorijo.

⁷ T. W. Adorno, *The Jargon of Authenticity*, prev. K. Tarnowski in F. Will, Northwestern University Press, Evanston 1973, str. 17. [Slov. prev. T. W. Adorno, *Žargon pravšnosti*, prev. B. Debenjak, Cankarjeva založba, Ljubljana 1972, str. 47–48.]

Romanticizem v prvem pomenu (recimo mu romanticizem št. 1) temelji na upanju odkriti afekt in ne spoznavanja kot temeljni način neempirične afinitete med človeškimi bitji in svetom. Ta oblika romanticizma je povzeta v mnenju, ali upanju, da se naravni svet udeležuje človeškega trpljenja, ga deli in s tem zmanjšuje. Različna prizadevanja elegične poezije, pa tudi več tako imenovanih poetičnih »zmot« (npr. patetična zmota), skupaj s ključnimi retoričnimi tropi, kot je personifikacija, so osrednja v tej prvi obliki romanticizma. Toda romanticizem v svojem drugem, bolj samozavedajočem se smislu (recimo mu romanticizem št. 2) vključuje dodatno pripoznanje, da je bilo mesto naše afektivne navezave na svet premeščen z dinamičnega prizorišča narave, ker so se strasti podvojile na področju artificialnosti. Bolj skeptične smeri romanticizma bi dejale, da se je za vsak samozavedajoč se subjekt ta premestitev »vedno že« zgodila. Bistvena naloga duha bi bila potem izogibati se zdrsu v »naivne« (ne-samozavedajoče se) oblike romanticizma, hkrati pa se sprijazniti s posledicami te premestitve, tj. ne biti vržen v nadaljnjo odtujitev. Če je bila »vedno že« kvaliteta streznitve temeljna za Adornov argument pri zgodnjem delu s Horkheimerjem, v *Dialektiki razsvetljenstva*, potem je mnogo kasnejše Adornovo delo, posthumno izdana *Estetska teorija*, razmišljalo o umetnosti kot področju, v katerem se lahko spomnimo možnosti teh načinov razmerij do zunanjega sveta, ki so bili temeljno nespoznavni. Toda spominjanje ni prisvajanje in del Adornovega odziva na romanticizem vključuje gojenje zavedanja o trpljenju, ki prihaja od zloma te nekonceptualne vezi, ne da bi gojili nostalgijo po njej. Romanticizem št. 2 ne vidi artificialnosti kot druge narave, ampak je dovolj samozavedajoč se, da prizna, da smo odtujeni tudi od takih produktov, kolikor so to produkti (odtujenega) človekovega dela. Umetniška dela nudijo bivališče za neempirične elemente duha, medtem ko priznavajo, da so prav zares artefakti, in Adorno je dovolj zavezan Marxu, da nam ne pusti pozabiti, da so popolnoma podrejeni pogojem produkcije in menjave.

Prvi moment v estetski teoriji, ki potrjuje razmišljanje o tistem elementu duha, ki uhaja spoznavanju, leži v Kantovi daljnovidni formulaciji, da obstaja nekaj, kar ni izčrpano z navezavo na spoznavno sestavino vsake reprezentacije. Ta »presežek« sta za Kanta ugodje in bolečina in Kantov cilj je bil najti obliko razsojanja, ki bi mu ustrezala, hkrati pa bi se še vedno kvalificirala kot razsojanje (tj. da bi dobila univerzalnost). Za Kanta je to pomenilo potrditi pojem *subjektivne* univerzalne veljavnosti. A Hegel je formuliral principe, v skladu s katerimi je samo umetniško delo postalo mesto prizadevanj duha, da bi našel adekvatno utelešenje za samega sebe. Njegov oris romantične umetnosti zavzema osrednje mesto v tem opisu in osvetljuje tako to, kar sta iskala Heidegger in Adorno, kot tudi to, čemur sta se poskušala izogniti. Heglovo pojmovanje romantične umetnosti jemlje romanticizem najprej kot področje

»absolutne notrinskosti«; njena oblika pa je, kot pravi, »duhovna subjektivnost«. ⁸ To zaenkrat ni prav samozavedajoče se in je precej konsistentno z romanticizmom št. 1, opisanim zgoraj. Zanimivo je, da teža notrinskosti proizvede razcep med dvema svetovoma: eden je »duhovno kraljestvo, ki je dovršeno v sebi«, v katerem prevladuje »čud, ki se spravlja v sebi in ki sicer premočrtno ponavljanje nastajanja, minevanja in ponovnega nastajanja šele zapogne v resnično kroženje, v povratek vase, v pravo feniksovsko življenje duha«; drugi je »kraljestvo zunanjega kot takega, ki, sedaj osvobojeno čvrsto trdne povezave, postane neka čisto empirična dejanskost, do njene oblike pa je duša brezbrizna«. ⁹ Osrednji izziv romantične umetnosti je, kaj storiti, ko se soočimo z zavestjo, da »zunanje pojavno ne more več izražati notrinskosti«, in ko spoznamo, da, »ko ga k temu vendarle pozovejo, je njegova naloga zgolj prikazati, da zunanje ni zadovoljivi obstoj in da mora nakazovati na notranje, čud in občutje, kot na bistvena elementa«. ¹⁰ To je problem, za katerega, kot se zdi, romanticizem nima rešitve. In to je eden od razlogov, zakaj Hegel nadalje pravi, da »romantična umetnost pusti zunanosti, da gre svojo pot, ter v tem pogledu pusti vsakemu in vsakršnemu materialu, vse do rož, dreves in najbolj vsakdanje stanovanjske opreme, da tudi v svoji naravni naključnosti neovirano vstopi v reprezentacijo«. ¹¹ Heglov pogled na romanticizem je, da omogoča, da afekt kolonizira vse vrste materialov in tehnik, a le zunanje. Ti sami po sebi in v sebi nimajo nobenega pomena: »Ta vsebina pa s seboj hkrati prinaša določitev, da je goli zunanji material irelevanten in nekaj nizkotnega ter da svojo pravo vrednost dobi šele tedaj, ko se je vanj položila čud in da naj ne izreka zgolj notranjega, temveč *notrino* [*Innigkeit*], ki, namesto, da bi se združevala z zunanjim, se kaže zgolj kot spravljen sama s seboj. Notranje v tem razmerju, če zaostriamo, je povnanjenje brez vnanjosti, nevidno in takorekoč čuteče zgolj samo sebe.« ¹² Ker v svetu narave ali kulture ni ničesar, nobene naravne substance ali artefakta, kar bi lahko adekvatno preneslo notrino [*Innigkeit*], romantična umetnost išče svoj dom na področjih brez objektov. Za Hegla je to kvintesenčno medij zvoka, ki ga opiše kot medij »brez predmetnosti in podobe, neko lebdenje nad vodami, neki zven sveta, ki ... zgolj sprejema in zrcali nazaj ta protisij te vsebnosti [*Insichsein*] duše«. ¹³

Toda zatekanje h glasbi se izkaže za začasno rešitev, ki postane nestabilna, ko se prostor med notranjim občutjem in svetom okuži z vsiljivo in izčrpa-

⁸ Hegel, *op. cit.*, str. 519. [Hegel, *op. cit.*, II, str. 129.]

⁹ *Ibid.*, str. 527. [*Ibid.*, II, str. 140.]

¹⁰ *Ibid.*, str. 528. [*Ibid.*, II, str. 140–141.]

¹¹ *Ibid.*, str. 527. [*Ibid.*, II, str. 140.]

¹² *Ibid.*, str. 527. [*Ibid.*, II, str. 140.]

¹³ *Ibid.*, str. 527. [*Ibid.*, II, str. 140.]

vajočo »reflektivnostjo«. Umetnost v izvornem smislu, kot odkritje tega, kar je resnično in bistveno, v konkretnih podrobnostih in kot utelešen izraz tega, kar je najbolj polno pomena, postane nemogoča, ker je »izoblikovanje refleksije našega današnjega življenja [...] postavilo zahtevo [...] da se držimo splošnih gledišč, ki naj določajo posebno, tako da veljajo splošne forme, zakoni, dolžnosti, pravice, maksime kot določiteni razlogi in so tisto najpomembnejše vladajoče. Toda za zanimanje za umetnost, a tudi za produkcijo umetnosti, na splošno zahtevamo prej neko živost, ki občega ne vsebuje kot zakon in maksimo, pač pa deluje kot identična s čudjo in občutjem, tako kot fantazija vsebuje obče in umno kot v enotnosti z nekim konkretnim čutnim pojavom«. ¹⁴

»Tudi sam prakticirajoči umetnik ni zapeljan in okužen z razširjujočo se refleksijo, splošno navajenostjo mnenja in presojanja umetnosti [...] celotna duhovna omika je takšne vrste, da se sam nahaja znotraj takšnega reflektirajočega sveta in njegovih odnosov, ter se ne more kar z močjo volje in odločitve od tega abstrahirati, ali pa si s pomočjo posebne vzgoje oziroma oddaljitve od življenjskih razmerij umetno napraviti in izgraditi posebno samoto, ki nadomesti zgubljeno.« ¹⁵

Heglovska kritika »refleksije« neposredno naredi prostor za Heideggerja in Adorna. Heideggerjeva kritika moderne kot zgodovinskega obdobja, v katerem »resnico« določa naše razmerje do predobstojećih univerzalnih kategorij in ne nekaj, kar je ireduktibilno partikularno, čutno ali afektivno, gradi na kritični oceni istih pogojev, ki jih Hegel opiše pod naslovom »refleksija«. Adornov kritičen odziv na moderno ni nič manj konsistenten s Heglovo diagnozo posebnih pogojev, ki prinašajo »konec umetnosti«. Prav postopek »negativne dialektike« poskuša preseči Hegla, opozarjajoč, da Heglova filozofija perpetuirata pogoje abstrakcije, ki jih je hotel ublažiti. Prav tako preveva Adornovo prepričanje, da je umetnost konkretno razmišljanje, ki se upira univerzalizirajočim tendencam filozofije. A vprašanje o vlogi umetnosti po romantizmu je vprašanje o tem, ali obstaja razlog za upanje za bivanje duha v svetu ali za spravo duha s svetom, bodisi v umetnosti ali s posredovanjem umetnosti. Vprašanje je, kakšno vlogo lahko igra umetnost pri premagovanju razbitja duha v afektivno notranje področje in svet objektov, ki nikakor ne morejo nositi teže tega občutja.

Tako Heidegger kot Adorno pišeta s polnim pogledom na Heglovo kritično oceno elementov, ki delujejo *proti* romantičnemu upanju na afektivno navezavo na svet, a oba pritiskata z estetsko teorijo, ki priznava omejitve razumevanja duha kot čiste notrinskosti. In vendar Heidegger in Adorno transformirata romanticizem na take načine, ki jih Hegel ni mogel predvideti ali

¹⁴ *Ibid.*, str. 10–11. [*Ibid.*, I, str. 24–25.]

¹⁵ *Ibid.*, str. 10–11. [*Ibid.*, I, str. 25.]

jih vsaj ni predvidel. Heideggerjevo branje izvira umetniškega dela locira temeljno afiniteto z naravnim svetom v njenem deljenem dinamizmu. Način, na katerega umetnost razkriva svet, oponaša produktivnost naravnega sveta, a na način nesamozavedanja. Heidegger je spekuliral, da se je bistvo umetnosti še posebej dobro pokazalo pri izviri, za katere je menil, da so arhaični ali vsaj predhodni načinom zavedanja, ki so postali dominantni v kulturi moderne. Kolikor se lahko zavedanje odziva na umetnost, je naloga opustiti značilni način prisvajanja in se namesto tega postaviti v držo recepcije. Če zavedanje ne producira resnice v kantovskem smislu, potem lahko vsaj omogoči proces razkrivanja, in to se najbolje odvija takrat, ko se zavedanje odpove svoji dogmatični drži do sveta. Romantična premisa, ki pušča stvari zunanjega sveta brez smisla, razen če niso navdihnjene z afektom, je preoblikovana tako, da vidi umetnost kot način eksistence stvari, kot da bi same po sebi lahko razkrile resnico.

Realitete, ki jih vidi Adorno, so izredno različne, a ne tako različne, da bi preprečile brati njegovo estetsko teorijo kot preoblikovan ali kritičen romanticizem. Prav tako kot Heidegger si prizadeva poiskati nekaj drugega kot empirično razmerje do sveta, hkrati pa se poskuša izogibati subjektivni notrinskosti. Adorno je zavezan romanticizmu, kolikor zasledi nekaj onkraj empiričnega, tako v lepoti narave, kot v lepoti umetnosti. To je element v *Estetski teoriji*, ki mu reče »plus«. A njegovo zgodnje delo o Kierkegaardu in njegova kritika »pravšnjosti« kažeta, da odločno nasprotuje pojmovanju, da bi to lahko locirali v subjektivni notrinskosti. Vključi romantično ironijo do te stopnje, da se samozavedajoč zaveda omejitev vsakega prizadevanja ustvariti estetsko teorijo, oblikovano vzdolž linij kake druge sistematične teorije o resnici. V umetnosti – čemur bi Kant dejal lepota in sublimnost – obstaja presežek neempiričnega nad materialnim. Adorno reče temu presežni duh in zahteva umetnosti do le-tega je povezana z njegovimi različnimi modalitetami. V sedanjosti, ko je duh razdeljen na raznovrstna področja in se možnost sprave ne zdi več merjena ob kako zavedanje celote, to lahko pomeni, da bo vloga umetnosti razkriti sredstva, s katerimi se je ta razdvojitve zgodila, in kritično pokazati na to, kar je odsotno pri razbitju duha v ločene dele. Po Adornu za estetsko teorijo in umetnost pomeni to priznati primat trpljenja kot zakoreninjenega v delitev notrinskosti duha od področja zunanjih predmetov: »Medtem ko diskurzivno spoznanje sega do realnosti, celo do njenih iracionalnosti, ki izhajajo iz njenih zakonov gibanja, nekaj na njej odklanja racionalno spoznanje. Spoznanje je trpljenju tuje, lahko ga subsumirajoče določi, poda sredstva za ublažitve; komaj ga izrazi s svojo izkušnjo: to bi bilo iracionalno. Konceptualizirano trpljenje ostaja nemo in brez konsekvenc.«¹⁶ Hkrati pomeni priz-

¹⁶ Adorno, *Aesthetic Theory*, str. 18. [Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 35.]

nati, da duh nikakor ni omejen na afekt. Gre prej za *silo* objektifikacije umetniških del, ki je ni mogoče subsumirati pod konvencionalna pojmovanja predmetnosti. Kot pravi Adorno, to partikularno naredi iz artefakta umetnost.

Končno Adornov odziv na romanticizem kaže na vprašanje, ki lahko poma niansirati Heideggerjeve ideje o umetnostnem potencialu razkrivanja v razmerju do dinamičnega sveta zunanje narave. Eno od osrednjih Adornovih vprašanj je, kako je lahko nekaj, kar je narejeno, tudi resnično.¹⁷ Njegov odgovor je dvojen: najprej, ker je del zgodovine, in drugič, ker se motimo, ko združujemo naravo z lepoto kot privilegiranim terminom sodbe ali občutja. Zapiše: »Vsako ustvarjanje umetnosti je posamezno naprežanje, ki pove to, kar ustvarjeno ni, in kar sama ne ve: natanko to je njen duh. Tu ima svoje mesto ideja umetnosti kot obnavljanje potlačene in z zgodovinsko dinamiko povezane narave. Narava, s katere podoba se ukvarja umetnost, sploh še ne obstaja; kar je v umetnosti resnično, je neobstoječe.«¹⁸ Po Adornu se lotevamo napačnega nadaljevanja romanticizma, če gojimo upe, da umetnost lahko vrne naravi to, za kar nas je zgodovina napeljala, da vidimo kot izgubljeno iz nje. Prav nasprotno, Adorno vidi umetnost kot tisto, ki ima potencial razkriti resnico le v toliko, kolikor se sama vidi, kot da je soudeležena pri izgubah, ki se jih poskuša spomniti. Če že ne v »sami« naravi, pa v nenavadni ideji lepote narave najdemo sledi drugosti, ki je ni mogoče subsumirati in ki poziva k nadaljnji transformaciji romantičnih idealov.

Prevedla Valerija Vendramin

¹⁷ *Ibid.*, str. 131. [*Ibid.*, str. 198.]

¹⁸ Prav tam.

HEGEL, HEIDEGGER, ADORNO IN KONCI UMETNOSTI

JOS DE MUL

Po drugi svetovni vojni sta Heidegger in Adorno, zaradi njunih radikalno nasprotnih političnih stališč, vsaj za večino interpretov veljala za filozofska antipoda. Nedvomno je bilo to dojemanje povezano z njuno vzajemno *philosophische Kommunikationsverweigerung*. Vendar pa z vse večjo zgodovinsko distanco postaja vse bolj jasno, da med njunima opusoma obstajajo presenetljive podobnosti in presenetljiva sovpadanja (Prim. Mörchen 1980, 1981; Seubold 1997). Dve sorodni temi, ki nemudoma prideta na misel, sta tako Adornova kot Heideggerjeva kritika *tehnološke racionalnosti* moderne kulture in njuno romantično upanje, da bo *umetnost* razkrila novo obliko racionalnosti. Toda v nasprotju z mnogimi romantičnimi predhodniki (kot sta na primer Schlegel in Schelling) in sodobniki (kot sta Benjamin in Marcuse) sta imela Adorno in Heidegger pri svojem romantičnem upanju le malo iluzij. V nasprotju z vodilno vlogo, ki sta jo pripisala umetnosti, je bil globok pesimizem, kar zadeva možnost *moderne* umetnosti, da bi premagala prevlado instrumentalne racionalnosti. Oba sta menila, da je umetnost prej kot rešitev del problema. V tem kontekstu tako Adorno kot Heidegger celo govorita o *koncu umetnosti*.

Ambivalentno stališče teh dveh filozofov do umetnosti imamo lahko za odmev Heglove nič manj ambivalentne arhetipske teze o koncu umetnosti. V pričujočem prispevku bom skušal pokazati, da nam postmetafizično branje Heglove teorije o koncu *klasične* in *romantične* umetnosti ne le pomaga boljje razumeti Adornovo in Heideggerjevo razpravo o koncu *moderne* umetnosti, temveč tudi transformacijo iz moderne v *postmoderno* umetnost. Na primeru hipertekstovnega romana *Afternoon* Michaela Joyca bom skušal pokazati, da ta transformacija postavlja umetnosti v novo razmerje s tehnologijo. Ena izmed najbolj pomembnih nalog filozofske refleksije o umetnosti na začetku enaindvajsetega stoletja je, da nam pomaga pojmovno razumeti to tehnološko transformacijo. Stališče, ki ga bom skušal braniti, je, da nam pri tem lahko pomaga

delo Adorna in Heideggerja, vendar to zahteva preboletje (*Verwindung*) modernističnih ostankov v njunem pojmovanju umetnosti in tehnologije.

1. Konci klasične in romantične umetnosti (Hegel)

Hegel je svojo tezo o koncu – ali bolje, kot bomo videli: koncih – umetnosti razdelal v *Ästhetik* (1818–1829), svojih posthumno objavljenih predavanjih o estetiki. V uvodu trdi, da »umetnost je in ostaja v vseh teh razmerjih po plati svoje najvišje določitve za nas nekaj preteklega. [...] Lepi dnevi grške umetnosti kot tudi zlati časi poznega srednjega veka so mimo« (XIII, 25, 24).¹ Že iz teh navedb je neposredno razvidno, da ko Hegel govori o koncu umetnosti, njegov kriterij ni kvantitativen, temveč kvalitativen. Zanj se konec umetnosti ne nahaja v dejstvu, da po nekem posebnem trenutku v času ni več ustvarjanja umetniških del, temveč, da je najvišja točka umetnosti že za nami.

To tezo lahko razumemo zgolj v luči Heglovega idealističnega sistema, v katerem je svetovna zgodovina dojeta kot samoudejanjenje, v kateri se Duh (*Geist*) ové samega sebe.² Duh se povnanji v naravi, ki jo potem zavestno povzame nazaj vase. V Heglovem sistemu umetnost nastopi zgolj v tej zadnji fazi. V umetnosti, religiji in filozofiji se Duh povrne vase, se tako zaveda samega sebe in postane absolutna resnica. Po Heglu umetnost, religija in filozofija kažejo vse večje poduhovljenje. V konkretnih predstavah umetnosti je enotnost narave in duha *neposredno* prisotna na čuten način (X, 367). V religiji je ta enotnost poduhovljena v predstavo božjega. Vendar pa zgolj filozofija, kot »misleče spoznani *pojem* umetnosti in religije« (X, 378) poenoti ta zgodnja momenta absolutnega duha, v njej absolutna vednost doseže absolutno vednost o sebi. Po Heglu ta absolutna vednost najde svojo izpolnitev v vse vseobsegajoči sintezi, ki je udejanjena v njegovem lastnem filozofskem sistemu (in ta je kot tak zaznamoval konec filozofije).

Potemtakem Heglova filozofija umetnosti slednje ne obravnava kot izoliranega fenomena, temveč kot moment v postajanju samozavedanja Duha. »Umetnost«, je pripomnil Hegel, »šele potem izpolni svojo *najvišjo* nalogo, ko se je postavila v skupni krog z religijo in filozofijo in je sedaj način, na katerega *božje* spravlja v zavest in izreka najvišje interese človeka, najizčrpnjše resnice duha.« (XIII, 20–21) Umetnost se od religije in filozofije razlikuje po tem, da najvišje izraža na zelo specifičen način, namreč na *čuten način*. Umet-

¹ Rimske in arabske številke se nanašajo na zvezek in stran Suhrkampove izdaje Heglovih del (Hegel 1969–1971).

² V nadaljevanju se sklicujem na zrelo različico tega sistema, ki se nahaja v *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (Hegel 1969–1971, zvezki VIII–X).

nost, kot se je Hegel izrazil v pogosto navajani opazki, je »čutno odsevanje³ ideje« (XIII, 151).⁴

Vrh umetnosti se nahaja v tistem obdobju svetovne zgodovine, v katerem se je Duh še izražal na konkreten, čuten način.⁵ Po Heglu je bilo temu tako v grški kulturi. Ko je izražanje Duha v nadaljnjem poteku svetovne zgodovine postajalo vse bolj duhovno, je umetnost vse bolj in bolj postajala nezmožna neodvisno izraziti to duhovno resnico, se pravi: izraziti jo s čisto čutnimi sredstvi. Z nastopom krščanstva je prvenstvo premeščeno na predstvo Boga in umetnosti – dojete v svoji najvišji določitvi – prišlo do svojega konca. Vendar pa to ni pomenilo konca umetnosti kot take. V religiozni umetnosti je umetnost dobila drugo funkcijo: upodabljanje religioznih podob. Toda s prehodom od religije k znanosti in filozofiji, ki označuje prehod od srednjega veka k moderni dobi, se je »zlata doba« umetnosti približala drugačnemu, drugemu koncu. Zaradi tega je Hegel sklenil, da »naša sedanost glede na svoje splošno stanje ni naklonjena umetnosti«, kajti »umetnost nič več ne izpolnjuje tistih zadovoljitev duhovnih potreb, ki so jih ljudstva v prejšnjih časih v njej iskala in v njej tudi našla«. (XIII, 25, 24).

Vendar pa Hegel ni trdil, da se v splošnem najvišja točka umetnosti nahaja za nami, temveč zgolj »po plati njene najvišje določitve«. Ta najvišja določitev je povezana z lepoto: »Klasična umetnost [je bila] dovršitev kraljestva lepote. Lepša bi ne mogla biti in postati« (XIV, 127). Drugače rečeno, Heglova

³ [V izvorniku *Scheinen*. Termin je večpomenski, v angleščini sta se zanj uveljavila prevoda »shining« in »appearance«, pomeni pa tako odsevanje, bleščanje, lesketanje, sevanje, izžarevanje, kot tudi kaznost, očitovanje, videz, videznost, pojavljanje in prikazovanje. Sami smo se na tem mestu odločili za »odsevanje«, termin, ki se je sicer uveljavil s slovenskim prevodom Heglove *Znanosti logike*, v nadaljevanju pa za »sijanje«, prevod, ki pač nastopa v slovenski izdaji Heideggerjevih *Izbranih razprav*.]

⁴ Velja poudariti, da se je Hegel s to definicijo umetnosti emfatično odvrnil od platonovske zavrnitve umetnosti kot iluzionističnega videza. Res je, da se je Hegel pridružil stališču, da je umetnost po videzu bogata, toda po njegovem mnenju tega videza ne smemo imeti za iluzijo: »Kajti sam *videz* je za *bistvo* bistven, resnice bi ne bilo, če bi se ne kazala in pojavljala« (XIII, 21). V primerjavi z empirično realnostjo je umetniški videz za Hegla celo na višji ravni. Res je, da se Duh izraža tudi v empiričnem svetu, toda zgolj v obliki »nekega kaosa naključnosti« (XIII, 22). Lepota umetnosti se nahaja v dejstvu, da izraža Duh v njegovi popolnosti. Ko grško kiparstvo upodobi človeško formo, tedaj opusti nepopolnosti, ki so značilne za telesa, na katera naletimo v empiričnem svetu. »Daleč od tega, da bi bili goli videzi, pojavom umetnosti je v nasprotju z običajno dejanskostjo treba pripisati višjo realnost in resničnejši obstoj« (XIII, 22).

⁵ Zaradi tega Hegel trdi, da »ni umetnost niti po vsebini niti po formi najvišji in absolutni način, da se duh ové svojih resničnih interesov. Prav zaradi njih je umetnost tudi omejena na določeno vsebino. Samo določen krog in stopnja resnice je zmožna biti upodobljena v elementih umetnine; v teh se mora nahajati tudi še v njihovi lastni določitvi, da gredo ven v čutno in si v njem ustrezajo, da bi bili prava vsebina umetnosti, kot je to npr. pri grških bogovih« (XIII, 23)

teza o koncu umetnosti je teza o koncu umetnosti lepega, se pravi: lepe umetnosti (*schönen Kunst*). A možnost, da bi bila lahko v prihodnosti umetnost kaj drugega od lepe umetnosti in da bi lahko kot taka dosegla drugo vrsto vrhunca, je pustil odprto. Zato, da bi to razumeli, si moramo ne le ogledati mesto umetnosti v razvoju Duha, temveč tudi imanentni razvoj same umetnosti. Po Heglu zgodovino poduhovljenja, ki je značilna za svetovno zgodovino, prav tako zrcali zgodovina umetnosti. Tudi tu Hegel razlikuje tri stopnje, ki jih razvrsti kot obdobja simbolne, klasične in romantične umetnosti. V vsakem od teh obdobj je v središču ena ali več oblik umetnosti.

V prvi *simbolni* fazi umetnosti je umetnost še iskala ustrezno čutno upodobitev Ideje. Še več, čutno je prevladalo nad duhovnim. Za Hegla je značilna oblika simbolne faze umetnosti arhitektura.⁶ Ideja še ni dosegla absolutne jasnosti. Po Heglovem stališču se je to najprej zgodilo v drugi, *klasični*, fazi umetnosti. Za klasično umetnost – in v tem Hegel sledi slavni definiciji umetnostnega zgodovinarja Winckelmana – je značilno popolno ravnovesje med duhovno vsebino in zunanjim materialom, pri čemer je menil, da bistvo klasične umetnosti predstavlja grško kiparstvo. Ideja najde absolutni izraz v individualno božji in človeški formi. Lepota klasične umetnosti se nahaja natančno v popolnem ravnovesju med duhovno vsebino in materialno formo. Klasična umetnost je izgubila skrivnostnost simbolne umetnosti: v njej je Ideja izražena v vsej svoji jasnosti. V tretji, *romantični*, fazi zgodovini umetnosti – katere zametek po Heglovem sistemu sovpada z vznikom krščanstva – duhovno dobi premoč nad materialnim. Ravnovesje se premakne k bolj duhovnim formam, kot so slikarstvo, glasba in literatura. Res je, da v slikarstvu čutna realnost še vedno oblikuje vsebino, toda reprezentacije v iluzornem prostoru ploske površine nakazujejo vse večjo subjektivnost in poduhovljenost forme izražanja. Tudi glasbeni material je še vedno duhoven, kljub temu pa se je v pomembnem obsegu ideal osvobodil materialnega izraza. Vrh romantične umetnosti pa je vendarle literatura. Tako kot v glasbi njen pomen podajajo zvoki, toda v nasprotju z glasbenimi zvoki je beseda arbitrarni znak, ki je na sebi brez pomena, kar nenazadnje nakazuje duhovno vsebino.

Čeravno je iz perspektive vse večjega poduhovljenja sveta zgodovina romantične umetnosti na višji stopnji od klasične umetnosti (prim. XIV, 128), se nahaja na nižji ravni *kot umetnost*. Dejansko, kolikor obravnavamo njeno najvišjo določitev, se pravi, kot čutno manifestacijo Ideje – je umetnost zadeva preteklosti. Heglova teza o koncu lepe umetnosti se tako nanaša na konec *klasične umetnosti*. Po njegovem mnenju je umetnost, potem, kot je med vzpo-

⁶ Egiptovske piramide za Hegla jasno izkazujejo premoč čutnega nad duhovnim. Primitivna sila piramid še zakriva misel, ki je razvita v njih. Zato je skrivnostnost značilna za simbolno obliko umetnosti – dober primer tega pa so zopet piramide (prim. XIII, 458f.)

nom krščanstva postala medij religiozne reprezentacije, v moderni dobi vodila k mišljenju in refleksiji. Po Heglu to izraža ne le dejstvo, da sta v njegovem času filozofija in znanost umetnosti prevzele vodilno mesto, temveč še najpomembneje v sami umetnosti, ki vse bolj postaja refleksivna.⁷ Obe pojmovanji sta tesno povezani. Ker romantična umetnost ni več neposredno čutno izražala Ideje, se pravi: ker je njena duhovna vsebina transcendirala možnost ustrezne čutne predstave, jo je treba, da bi jo razumeli, pojasniti. Nastanek sodobne umetniške kritike in estetike je bil za Hegla neizogibna posledica poduhovljenja umetnosti in istočasno dokaz dejstva, da se vrh umetnosti nahaja za nami. Umetnost sama po sebi ni več dovolj, treba je dodati še pojmovno refleksijo.⁸ Danto je upravičeno pripomnil, da je ta Heglov uvid šele sedaj postal pomemben (Danto 1981).⁹

Čeprav je doslej prispevek Heglove analize videti večinoma negativen, je Hegel trdil, da ima »konec umetnosti« tudi številne neobičajno pozitivne nasledke. Dejstvo, da umetnost ne more več podajati čisto čutne reprezentacije Ideje (se pravi, ko je klasična umetnost prišla do konca), je bila tudi pomembna pridobitev v obliki nezaslišanega povečanja svobode v tistem, kar tedaj postane romantična umetnost: »Nova, s tem pridobljena vsebina zategadelj ni več, kot odgovarjajoča, vezana na čutno upodobitev, temveč se osvobaja tega neposrednega obstoja, ki je kot negativno postavljen prevladan in ki mora reflektirati duhovno enotnost. Na ta način je romantična umetnost *samopreseganje umetnosti, toda znotraj njenega lastnega področja in v formi same umetnosti*« (XIII, 112–113; prim. XIV, 237; poudaril avtor).

Če se ozremo na razvoj umetnosti v devetnajstem in dvajsetem stoletju lahko vidimo, da se je ta samotranscendencija dogajala na dva načina.¹⁰ Najprej je bila *nič-več-lepa-umetnost*. To izraža razvoj raznih novih estetskih kategorij, ki so prevzele mesto klasične lepote: sublimnega (Friedrich), abstraktnega (Cézanne), nefigurativnega (Kandinsky), atonalnega (Schönberg), absurd-

⁷ »Tudi sam prakticirajoči umetnik ni zapeljan in okužen z razširjujočo se refleksijo, splošno navajenostjo mnenja in presojanja umetnosti, da v svoja dela sam vpelje več misli, pač pa je celotna duhovna omika takšne vrste, da se sama nahaja znotraj takšnega razmišljujočega sveta in njegovih razmerij.« (XIII, 25)

⁸ »Znanost o umetnosti je v našem času še bolj potrebna, kot [je bila] v časih, v katerih je umetnost kot umetnost že prinesla polno zadovoljitev. Umetnost nas vabi k mislečemu opazovanju, in sicer ne zaradi smotra, da bi umetnost zopet priklicali, temveč da bi znansveno pojмили, kaj naj bi bila umetnost.« (XIII, 25–26)

⁹ Dandanes o vrednosti umetniških del ne odločamo več s čutnim zaznavanjem, temveč s pojmovnimi argumenti umetniških kritikov in zgodovinarjev, direktorjev in svetov muzejev. Umetnik mora zato, da bi prodal svojo umetnost, imeti tudi zanimivo zgodbo, oziroma se mora obdati s poznavalci umetnosti, ki to počno namesto njega.

¹⁰ V tem pogledu ima Heglova filozofija umetnosti izjemen preroški značaj. Kot da bi tu Minervina sova dvignila svoja krila ob zori, namesto ob mraku.

nega (Beckett), grdega (Bacon), vsakdanjega (Warhol), kiča (Koons), itn. Skratka, romantična nič-več-lepa-umetnost je izoblikovala cvetoči temelj za zgodovino moderne umetnosti (prim. Marquard 1968). Na drugem mestu samotranscendenco umetnosti izraža razvoj *nič-več-umetniške-umetnosti*. V romantiki je obstajal še boj znotraj umetnosti, da bi estetizirala svojo celotno eksistenco. V tem pogledu je bila romantična, nič-več-umetniška-umetnost cvetoči temelj za zgodovino avantgarde, z njeno zahtevo po nevtraliziranju – heglovsko rečeno – razlike med umetnostjo in življenjem, z estetizacijo eksistence (prim. Vattimo 1990, 57). Tu bi morali ne le omeniti klasična avantgardna gibanja kot so futurizem, dadaizem, nadrealizem, de Stijl itn., temveč tudi neoavantgardni razvoj novih umetniških oblik (kot so hepening, performans in pokrajinska umetnost) in neortodoksnih praks nastopanja (kot sta teaterski in operni performans na javnih mestih).¹¹

Iz opazk o samotranscendirajoči umetnosti je jasno, da Hegel ni sodil, da je zanj konec klasične umetnosti čisto negativen. V resnici je konec klasične umetnosti s seboj prinesel svobodo brez primere in skorajda neomajen niz novih koncev umetnosti. Nenazadnje je iz zadnjega poglavja *Ästhetik* razvidno, da je Heglova sodba o romantični umetnosti precej ambivalentna. To je razvidno že iz zadnjega poglavja prvega dela estetike: *Die Auflösung der romantischen Kunstform*. Pojem *Auflösung*, ki poleg »rešitev«, pomeni tudi »zaton«, »razkroj« in »razpustitev«, že napoveduje, da je Hegel v zadnji instanci dojel romantično umetnost kot slepo ulico v zgodovini Duha. Zadnji paragraf tega poglavja nosi tudi pomenljiv naslov *Das Ende der romantischen Kunstform*.

Heglova končna uničujoča sodba o romantični umetnosti je povezana s prelomom, ki ga je romantično gibanje pomenilo za metafizično tradicijo, katere vrh je bila Heglova filozofija. Čeravno je romantike kot so bili Novalis, Schlegel in Schelling, tako kot Hegla gnala metafizična želja, da bi dojeli totaliteto življenja in zgodovine, gre pri njih ta želja z roko v roki s postmetafizičnim uvidom v končnost in naključnost človeške eksistence ter z nemožnostjo udejanjenja te želje po celoti in enotnosti. Za romantično umetnost in filozofijo je značilno, kot se je izrazil Schlegel, večno nihanje med entuziazmom in ironijo (Schlegel, 1882, II, 361). Medtem ko romantični umetnik entuziastično hrepeni po celoti in enotnosti, s pomočjo samoironije samokritično moti iluzijo, ki jo je ustvarilo njegovo delo, da bi tako preprečil padec v iluzijo zadnje, absolutne interpretacije sveta. V romantični umetnosti to izraža specifična stilistična značilnost, kot je ironija, elipsa, ter fragment in vsebine, kot so prehodnost, trpljenje in naključnost (De Mul 1999, 9-14).

¹¹ Kolikor so avantgarde in neoavantgarde zgolj evokacija prizadevanja po integraciji življenja in umetnosti – to je: *promesse de bonheur* (De Mul 1999, 31, 65, 99) – navsezadnje tudi ostajajo na področju umetnosti. Prej ko slej vsaka avantgarda konča v muzeju.

Prav to postmetafizično značilnost je metafizik Hegel močno zavrnil. Zanj je propad (*das Zerfallen*) romantične umetnosti v prvi vrsti utelešal »slučajnost predmetov« (II, 222). Ne biti več zavezan enemu samemu nevprašljivemu predmetu, predmetu krščanske religije, je dejansko pomenilo svobodo, toda po Heglu ta svoboda neizogibno vodi k subjektivni samovolji.¹² V tem pogledu je romantična umetnost v močnem nasprotju do filozofije, ki za svoj predmet nima naključnega, temveč si prej želi odstraniti naključno s tem, da nujnost v zgodovini naredi za predmet refleksije (Hegel 1955, 22; prim. De Mul, pred izidom, razdelek 3.2.1). Za Hegla propad romantične umetnosti izraža njena prozaična objektivnost, ki v sebi vsebuje »vsebino običajnega vsakdanjega življenja, ki ga ne pojmi njegova substanca, v kateri je vsebovano нравno in božje, temveč v svoji spremenljivosti in končni minljivosti« (II, 222). Po Heglu velja, da romantično iskanje notranjega sebstva pričenja z »neskončnim osebnosti« (II, 237), ki ga pričenja krščanska religija, kmalu pa konkretni, končni subjekt postane osrednji v romantični reprezentaciji. Tudi tu je filozofski *poj*em v nasprotju z romantično umetnostjo, glede na to, da je odločno usmerjen k Duhu, se pravi k *absolutnemu* in *končnemu*. Za Hegla se je nenazadnje propad romantične umetnosti predčasno pokazal v dejstvu, da lahko božje izrazi zgolj na *ironičen* način: »Če hočemo sedaj za predmet kipa ali slike narediti grškega boga ali kot dandanašnji protestanti Marijo, takšna snov za nas ni resna.« (II, 233, prim. de Mul 1999, 10–15). Že iz močnega izbruha proti Friedrichu Schleglu v uvodu v *Ästhetik* je jasno, da Hegel niti malo ni cenil takšnega ironičnega stališča.¹³ Tu se umetniška ironija sooči z avtentično resnostjo filozofije, ki je s svojo usmeritvijo povezana s substancialnim.¹⁴

¹² V uvodu v *Ästhetik* se pri svoji obravnavi romantične umetniške forme Hegel izrazi takole: »Tako postane čutna zunanost upodobljenega ravno zaradi tega tako kot v simboličnem nebitveno, prehodno, in na enak način subjektivni končni duh in volja vse do partikularnosti in samovolje individualnosti, značaja, početja itn. Plat zunanjega obstoja je prepuščena naključnosti in pustolovščinam fantazije, samovolja pa lahko prisotno zrca-li tako *kot* obstaja, podobe zunanjega sveta pa lahko nameče eno za drugo in jih groteskno razvleče.« (X, 113–114)

¹³ »In sedaj se to virtuoznost ironično-umetniškega življenja dojema kot *božjo genialnost*, za katero je vse in vsak le nebitveni stvar, ki svobodnega ustvarjalca, ki se predvsem vé kot odtrgan in nevezan, ne zavezuje, v tem, ko lahko taisto tako izniči kot ustvari... To ironijo je iznašel gospod Friedrich von Schlegel, mnogi drugi pa so jo pobrali od tod ali pa so jo napletli zopet na novo« (X, 95). Tisto, kar Hegel še posebej kritizira pri romantični ironiji, je, da spodkopava subjektivnost in notranjost, ki jo je odkrilo krščanstvo: »Če jaz ostane na tem stališču, potem se mu zdi vse nično in praznoglavo, izvzemši lastno subjektivnost, ki s tem postane votla in prazna ter taisto praznoglavo.« (X, 96)

¹⁴ »Kajti resnična resnost izhaja zgolj iz substancialnih interesov, neke v sebi polne stvari, resnice, nravnosti itn. V tej vsebini [Inhalt], ki mi velja kot takšna že kot bistvena, tako da sam za sebe postanem zgolj bistven, kolikor sem se v takšno vsebnost [Gehalt] potopil in ji s svojo celotno vednostjo in ravnanjem postal primeren.« (X, 94)

Navkljub svojim opazkam v *Ästhetik* o neizogibnosti videza, ki smo ga navedli v tretji opombi, je za poznega Hegla lepota nasploh tančica, ki lepote ne izraža, temveč prikriva: »Lepota je mnogo bolj pajčolan, ki resnico prekriva, kot pa upodobitev le-te« (Hegel in Hoffmeister 1969; cf. Oelmüller 1965, 78f.). Tisto, kar je Hegel nejevoljno predvidel, je bila, drugače rečeno, *nič-več-aventična* ali *postmoderna umetnost*. Konec koncev lahko za metafizika Hegla, ki je vselej na svoji poti k absolutu, (romantično) umetnost dojamemo kot nič drugega kot slepo ulico v odisejadi Duha. Toda, če Heglovo analizo romantične umetnosti beremo z romantičnega, postmetafizičnega gledišča – se pravi, kot dialektiko brez *Aufhebung*, kot končno dialektiko, ki je opustila pretenzijo, da razvoj Duha vodi k vseobsegajoči totaliteti, ki predstavlja konec zgodovine – potem ta analiza ponuja pojasnjujoči uvid v cilje moderne umetnosti, s kakršnimi se ukvarja postheglovska filozofija, med drugim tudi dela Adorna in Heideggerja.

2. Konci moderne umetnosti (Heidegger in Adorno)

Heideggerjevo zadolženost Heglovi ambivalentni analizi umetnosti zgoščeno izraža napetost, ki obstaja med *Izvirom umetniškega dela* (1936–37) in (»delno pozneje spisano« Heidegger 1978, 5) *Sklepno besedo* (GA 5, 1–66, 67–74).¹⁵ V *Izviru* Heidegger razvije prejkone entuziastično sliko umetnosti, uporabljajoč pri tem primere iz grškega templja in pa Van Goghovo sliko para kmetovih čevljev. Umetniško delo tako ne predstavlja toliko posameznih predmetov ali dogodkov, temveč »delo razpira neki svet« (GA 5, 31/270), to je: kompleksno razmerje pomena. Kot to spočenjanje (*Stiftung*) sveta je umetniško delo »nastajanje in dogajanje resnice« (GA 5, 5:59/287). Lepota je še ena beseda za razkrivanje sveta prek umetnine: »To v delo uravnano sijanje je tisto lepo [das Schöne]« (GA 5, 43/282). Lepota je eden izmed načinov, v katerih resnica nastopa kot neskritost.¹⁶ Toda v *Spremni besedi*, ki je bila najprej objavljena v izdaji *Izvira umetniškega dela* pri založbi Reclam, je ton precej različen.¹⁷ Tu Heidegger vprašuje: »Ima govorjenje o nesmrtnih delih in o večnostni vrednosti umetnosti kako vsebino in kak obstanek? Ali pa so to samo še napol

¹⁵ Okrajšava GA se nanaša na *Gesamtausgabe* Heideggerjevih del (Heidegger 1976-). [Za znakom / navajamo ustrezno številko strani »Izvira umetniškega dela« v slovenskem prevodu Ivana Urbančiča v: Martin Heidegger, *Izbrane razprave*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, 238-318.]

¹⁶ Prim. »Resnica je neskritost bivajočega kot bivajočega. Resnica je resnica biti. Lepota se ne godi poleg te resnice. Če se resnica postavi v delo, se pokaže. Prikazovanje – kot ta bit resnice v delu in kot delo – je lepota« (GA 5, 69/311)

¹⁷ Po Seuboldu je »[Heidegger] brez iluzij predstavil bralcu račun za one v tekstu iskane idealistične vznesenosti o svet darujočem značaju umetnosti« (Seubold 1997, 56).

premišljena rekla v času, ko se je velika umetnost skupaj s svojim bistvom umaknila od človeka ... Vse je doživetje. Vendar je doživetje tisti element, v katerem umetnost umira. Umiranje se dogaja tako počasi, da potrebuje nekaj stoletij« (GA 5, 67–68, 66/310; 309). V *Beiträge. Vom Ereignis* (1936/38) Heidegger celo bolj določno govori o sodobni dobi kot o »zgodovini brez umetnosti« (GA 65, 505).

Podobnost s Heglovim stališčem do umetnosti je dobesedno bije v oči. Tudi za Heideggerja je umetnost povezana z resnico in to resnico izraženo v lepoti dojeti kot »sijanje« (*Scheinen*) resnice. In tako kot Hegel tudi Heidegger govori o umiranju umetnosti. Tudi zanj je lepa umetnost nekaj, kar spada v preteklost. Glede na te podobnosti le malo preseneča, da v *Spremni besedi* Heidegger navaja odlomke iz *Ästhetik*, v katerih Hegel trdi, da »nam umetnost ne velja več za najvišji način, na katerega si resnica daje existenco« (GA 5, 68/310). In četudi Heidegger s Heglom izraža upanje, da »se bo umetnost vedno stopnjevala in se dovrševala« tudi navaja Heglov sklep, da »umetnost s strani svoje najvišje določenosti za nas je in ostaja nekaj preteklega« (*Ibid.*)¹⁸ Nadaljuje: »ali je umetnost še bistven in nujen način, v katerem se dogaja za našo zgodovinska tubit odločujoča resnica, ali pa umetnost to ni več? Če pa to ni več, tedaj ostane vprašanje, zakaj je tako« (*Ibid.*).

Iz odlomka, ki smo ga pred tem navedli iz *Spremne besede*, lahko sklepamo, da do smrti umetnosti preide zaradi tega, ker se je umetnost izrodila v golo notranje doživetje (*Erlebnis*). Po Heideggerju je razlog za to v tem, da je umetnost, nič manj kot filozofija, postala del metafizične tradicije. V *Spremni besedi* ugotavlja: »Dejanskost postane predmetnost. Predmetnost postane doživetje. V načinu, kako je zahodno določeni svet bivajoče kot dejansko [*das Wirkliche*], se skriva neka posebna usklajenost [*Zusammengehen*] lepote z resnico. Spreminjanje bistva resnice ustreza zgodovini bistva zahodne umetnosti. Iz lepote, vzete za sebe, umetnosti ni mogoče pojmiti, kot je ni mogoče pojmiti iz doživetja, če postavimo, da metafizični pojem umetnosti seže v njeno bistvo.« (GA 5, 69–70/311–312). V svoji študiji Nietzscheja Heidegger trdi, da je zaradi tega, ker je del metafizične tradicije, za katero je značilna pozaba biti, umetnost izgubila svojo »zgodovino upodablajočo moč« (Heidegger 1961, 94). Umetnost ni več »podoba, ki daje mero resnici« (Heidegger 1977a, 23). Za Heideggerja sta avtonomija in samoreferencialnost moderne umetnosti, ki jo tako slavijo mnogi umetniki in umetniški kritiki, zgolj znak približajoče se smrti umetnosti (cf. Heidegger 1976, 36). Res je, da se zdi, da umetnost cvete tako kot še nikoli poprej, toda to je le iluzija. Umetniška dela so degenerirala

¹⁸ V predavanju *Die Wille zur Macht als Kunst* (1936/37) je Heidegger navedel tudi ta zadnji odlomek, skupaj s Heglovo pripombo, da so čudoviti časi grške umetnosti in zlati časi srednjega veka mimo (GA 43, 99).

v gole predmete: »Prek estetskega, ali recimo prek doživetja in njegovega pomembnega področja, umetniško delo že vnaprej postane predmet čutenja in predstavljanja. Zgolj tam, kjer je umetniško delo postalo predmet, postane zmožna razstavljanja in muzejskosti.« (Heidegger 1975, 139). Umetnost ni več »izvirajoča«, temveč služi le še »sprostitvi afektov« (Heidegger 1961, 105), je zgolj nek »veseli priložek [Nebenbei]« (GA 15, 283).

Potem se postavlja vprašanje, ali v dobi, v kateri se metafizika spremeni v tehnološko postavje (*Gestell*), ni prišlo do razpustitve umetnosti.¹⁹ Te temačne Heideggerjeve analize ne moremo ločiti od njegove kritike prevladujočega značaja tehnološke racionalnosti. V moderni tehnologiji stvari postajajo goli predmeti (*Gegenstände*), pri čemer sčasoma pride do razpustitve (*Auflösung*) predmeta v gole podatke (*Bestand*) za manipulacijo informacijske tehnologije, preko katere predmeti popolnoma izgubijo svojo neodvisnost (*Eigenständigkeit*). Umetniška dela postanejo »vodeni instrumenti informacije« (Heidegger 1976, 64).²⁰ Heidegger je imel tudi ne-figurativno umetnost (*gegenstandlose Kunst*) za del metafizične tradicije (Heidegger 1978, 66). Je zgolj »abstraktna negacija« figurativne umetnosti (*gegenständliche Kunst*). Ne-figurativna umetnost nadaljuje metafizično usmeritev v svojem popredmetenju elementarnih oblik in barv, ki so bile nekoč zgolj sredstva za reprezentacijo objektov. Kot se koncizno izrazi v enem izmed svojih stališč o Kleeju: »Današnja umetnost: surrealizem=metafizika; abstraktna umetnost=metafizika; ne-figurativna umetnost=metafizika« (Seubold 1993, 10). Konec umetnosti, o katerem govori Heidegger, ni konec simbolne in klasične umetnosti (templja) ali romantične umetnosti (Van Gogh), temveč *konec moderne umetnosti*.

Čeprav se Adornovo filozofsko ozadje precej razlikuje od Heideggerjevega, so njegova razmišljanja o umetnosti ravno tako prišla do teze o koncu moderne umetnosti. Za neo-marksističnega Adorna je umetnost povezana tudi z resnico. Je »šifrirni zapis duha njene dobe« (GS 16, 385)²¹, »zgodovinsko-filozofsko sončna ura« (GS 11, 60), iz katere lahko razberemo zgodovinski razvoj Duha. Adorno je privzel marksistično doktrino o bazi in nadstavbi, toda v nasprotju z njeno ortodoksno različico pri Adornu ne gre za vprašanje neposrednega zrcaljenja. Umetniško delo, ki je metaforično povezano z Leibnizovo monadologijo, ima Adorno za »monado brez oken« – (GS 7, 15; cf. Wiggerhaus 1987, 103–104), ki predstavlja tisto, kar samo ni. Za Adorna je potem-

¹⁹ »Če je umetnost metafizično pri koncu, ali se v skladu z dovršitvijo metafizike v tej dovršitvi (v po-stavju) *sama razpusti*«. (Heidegger 1989)

²⁰ »Ali ni moderna umetnost povratno delovanje informacije v krogu industrijske družbe in znanstveno-tehničnega sveta? Ali tako pogosto omenjani 'kulturni pogon' ne dobi-va od tod svoje legitimne utemeljitve« (Heidegger 1983, 19)

²¹ Okrajšava GS se nanaša na Adornove *Gesammelte Schriften* (Adorno 1970).

takem umetniško delo hkrati avtonomno in heteronomno. Zaznamuje ga njegova lastna zgodovinska »tendenca materiala« (GS 12, 36f.), kljub temu pa njegovo samogibanje – tako rekoč kodirano – zrcali družbeno gibanje.²² Še več, umetnost mora izpolniti dvojno funkcijo. Po eni strani mora artikulirati družbeno realnost, na drugi pa mora posoditi glas temu, kakšno bi človeško življenje lahko bilo in kakšno naj bi bilo. Umetnost, trdi Adorno, sklicujoč se na Becketta oziroma Stendhala, kaže, kako življenje dejansko je (*comment c'est*) in je obenem obljuba boljšega življenja (*une promesse de bonheur*).

Nič manj kot za Heideggerja pa sodobno družbo za Adorna povsem obvladuje instrumentalna racionalnost, ki v povezavi s kapitalistično tržno ekonomijo naravo sprevrne v golo objektivnost (Horkheimer in Adorno 1981, 7f.). Tudi zanj je umetnost v dvajsetem stoletju vse bolj postajala del afirmativne kulturne industrije. V skladu z logiko kapitalistične tržne ekonomije je umetnost degenerirala v zgolj potrošniško blago, »stvar med drugimi stvarmi« (GS 7, 33), ki ponuja začasni pobeg iz boja in trpljenja vsakdanjega življenja, ne prizadeva pa si po kakršnikoli pravi spremembi. Medtem ko so bili umetniki pred francosko revolucijo zgolj služabniki, so sedaj degenerirali v čiste zabavljace. Ta bedna situacija nič manj kot za množično kulturo ne velja za tako imenovano višjo umetnost v operah in muzejih (Adorno 1982, 16). Tudi za Adorna umetnost v dobi kulturne industrije izgublja svoj resnični značaj: V množični kulturi je realiziran boj romantike in avantgarde za integracijo umetnosti in življenja, toda na skoraj ciničen način. V tej cinični različici estetizacije življenja je realiziran zgolj negativni vidik razpustitve umetnosti. Prevlada kulturne industrije neizogibno vodi k »razumetnostnjenju umetnosti« (GS 7, 417) in celo k »družbeni likvidaciji umetnosti« (Horkheimer in Adorno 1981, 141).

V nasprotju s Heideggerjem pa je Adorno prepričan, da lahko umetnost ubeži tej likvidaciji z begom v avtonomijo, brezsmotnost (*Zwecklosigkeit*²³). Čeprav ima Adorno avtonomijo umetnosti za produkt procesa racionalizacije, ki se mu sam upira, pa kljub temu brani to avtonomijo zoper funkcionalizacijo umetnosti v kulturni industriji. Še več, avtentično moderno umetniško delo je soočeno s skorajda nemožno nalogo. Ker so po Adornu družbene antiteze v dobi kapitalizma večje kot kadarkoli poprej, mora biti moderno,

²² Zato lahko Adorno za glasbo pripomni: »Istega izvora kot družbeni proces in vedno znova uveljavljeno od njegovih sledi, poteka tisto, kar se zdi čisto samogibanje materiala, v istem pomenu kot realna družba, še tudi tam, kjer oba ne vesta drug za drugega in se borita drug proti drugemu. Zato je spoprijem komponista z materialom spoprijem z družbo prav kolikor se je ta vselila v delo in mu ne stoji nasproti kot nekaj čisto zunanjega, heteronomnega, kot konzument ali oponent produkcije.« (GS 12, 38)

²³ [*Zwecklosigkeit* – tudi nesmiselnost, nekoristnost, neuporabnost, neuporabljenost. Op. prev.]

avtonomno umetniško delo hkrati bolj brezkompromisno in bolj spravljlivo od tradicionalnih umetniških del. Po Adornovem mnenju lahko moderno umetniško delo to paradokсно dvojno funkcijo izpolni le s tem, da je *disonantno*, se pravi, s tem da postane – nič-več-lepa-umetnost. Disonantno je nek ambivalentni, predvsem romantični lik, ki izraža tako neizpolnitev želje po harmoniji, kakor tudi poželenje, ki spremlja to napetost. V disonantni umetnosti se ne le elementi znajdejo v »nenasilni sintezi razpršenega, ki je ohranjeno kot tako, kakršno je« (Adorno 1970, 26), temveč je disonantna umetnost tudi protest proti totalitarni tendenci instrumentalnega uma, ki ga izražata tako klasična harmonija kakor tudi Heglova metafizika.²⁴

Čeprav Adorno brani avtonomijo umetnosti, priznava, da gre za problematično rešitev (*Auflösung*) problema. V procesu vse večje avtonomije umetnost postaja vse bolj izolirana od ostale družbe in se tako še bolj loči od manifestne prakse (GS 7, 359). Radikalno zavrnitev umetnosti izraža umetnost v svoji opustitvi mimetične funkcije. V nasprotju s Heideggerjem je bil Adorno mnenja, da je v njegovem času možno zgolj ne-figurativno (*gegenstandlose*) slikarstvo.²⁵ V tem umikajočem se momentu je videti, da moderna umetnost neizogibno vodi k svojemu koncu. V zvezi z moderno umetnostjo Adorno govori o »bolezni od brezsmotrnosti« (GS 12, 30) in o »smrtni nevarnosti njenega lastnega uspeha« (GS 12, 24). V tej točki se umetnost hoté poda v zimsko spanje, iz katerega se morda ne zbudila. V tej različici smrt umetnosti ni toliko likvidacija, temveč prej *samomor* (cf. Vattimo 1990, 62).

Vendar pa za Adorna moderna avtonomna umetnost ne žene v samomor le vpliv družbenih antagonizmov, pač pa ta smrt izhaja iz njene imanentne logike razvoja. Ta avtonomna tendenca umetniškega materiala zrcali racionalizacijo sodobne družbe. Družbeno tendenco po še večjem gospodstvu nad naravo izraža povečanje umnega obvladanja glasbenega materiala v razvoju od Schönbergove dvanajststonske glasbe k popolnemu serializmu Stockhausna in Bouleza. Tu umetnost postane identična s totalitarnimi političnimi sistemi (Adorno 1982, 154). Ta razvoj gre z roko v roki s postopnim izginotjem mimetične dimenzije v umetniškem delu; subjektivnega izraza, pomena in čutne ekstaze (*Ibid.*, 141–154). Tisto, kar ostane od tega procesa redukcije, so zgolj matematične manipulacije in »strast praznine« (*Ibid.*,

²⁴ »Disonanca, signum vse moderne, v sebi hrani, tudi v vseh svojih optičnih ekvivalentih, vabljeni čutni vložek, vtem ko se transfigurira v svojo antitezo, bolečino: estetski fenomen ambivalence. Nepredvidljivo učinkovanje vsake disonance za novo umetnost od Baudelaira in Tristana dalje – resnično neke vrste invariante moderne – se nas dotakne zato, ker v njej sovpade imanentna igra sil umetnine z vzporednico avtonomiji moči nad subjektom, vse bolj slepo potekajoče [auswendig] realnosti.« (GS 7, 29f.)

²⁵ »Odmiranju videza v umetnosti ustreza nenasitni iluzionizem kulturne industrije« (GS 7, 417).

152).²⁶ Še več, po Adornu ima emancipacija disonance svoje meje. Glasba iz Adornovega časa za Adorna priča, da so se možnosti inovacije izčrpale: »Prišli smo do absolutne meje zgodovinskega tonskega prostora zahodne glasbe«. (*Ibid.*, 47)²⁷ Glasba se še vedno razvija, a pri tem gre le za kvantitativni napredek, kvalitativni napredek ni več možen. Zaradi tega lahko ponovno govorimo o smrti umetnosti, tokrat o *smrti od izčrpanosti*. V tem Adorno izrazi tako heglovske kot postmoderno izkustvo, da se je vse že zgodilo, in da smo prispeili do konca zgodovine.²⁸

Ko si pogloblje ogledamo analize Heideggerja in Adorna, je videti sklep, da umetnost, vsaj glede na svojo najvišjo določitev, prihaja h koncu, neizogiben. To se dogaja v procesu likvidacije, samomora in izčrpanosti. Kolikor je Adorna in Heideggerja še vedno gnalo romantično upanje o spravi prek umetnosti, je šlo za obupano in deziluzionirano upanje. Še več. Postmetafizika Adorno in Heidegger sta realizirala Heglovo tezo o koncu umetnosti v pomenu, da zanju umetnost ni več stopnja na poti k absolutni vednosti filozofije (cf. Seubold, 1997, 58–59). Kot je dejal Heidegger v predavanju iz leta 1964 *Konec filozofije in naloga mišljenja*, je filozofija – spreminjajoč se v metafiziko – ravno tako postala, kar zadeva njeno najvišjo določitev, nekaj, kar pripada preteklosti (v: Heidegger 1969). Videti je, da to velja tudi za Adorna (in Horkheimerja), spomnimo se samo pripombo iz konca *Dialektike razsvetljenstva*, ki knjigo, da ji tako ni treba prenašati človeka zapušča imaginarni priči.

3. Konci postmoderne umetnosti

Vprašanje, s katerim se soočamo na začetku enaindvajsetega stoletja, je, v kakšnem odnosu moramo biti do mnogih koncev, ki jih je umetnost poznala v prejšnjih dveh stoletjih. Postmoderni odgovor se glasi, da je tedaj, ko umetnost nima več prihodnosti, bolje, da se poslovimo od patosa nenehnega ponovnega začetka in se vrnemo v preteklost. Z besedami Eca: »Pride trenutek, ko avantgarda (moderna) ne more iti naprej, ker je proizvedla metajezik, ki govori o njenih nemožnih tekstih (konceptualno umetnost). Postmoderni odgovor moderni sestoji v priznanju, da je treba preteklost, ker je ne moremo uničiti, saj njeno priznanje vodi v molk, ponovno obiskati: toda z ironijo, ne

²⁶ Zanimivo je, da se Adorno včasih nagiba k temu, da to povečanje gospostva na glasbenem področju, ki se razlikuje od družbenega, ne dojema v terminih zatiranja, temveč, nasprotno kot osvoboditev glasbenega materiala (cf. Wiggerhaus, 1987, 122). Za kritiko Adorna s perspektive Cageove naključne glasbe prim. De Mul, 1999, 193-230.

²⁷ Prim. »ne obstaja nobena glasbena meja več« (Adorno 1982, 148).

²⁸ Do tega izkustva ni prišlo le v umetnosti, temveč tudi na političnem področju, na primer v delu Fukuyame *The end of history and the last man* (Fukuyama 1992).

nedolžno« (Eco 1984, 67). V tem povratku v preteklost in pozivu k ironiji postmoderna posnema romantični projekt. Tudi Heidegger in Adorno sta se vrnila k preteklosti, četudi sta se močno nagibala prej k Heglu kot pa k romantikom. Pri Heideggerju je povratek v preteklost izražal pojem *Verwindung* metafizične tradicije. Glede na to, da ni možen heglovski *Überwindung* metafizične tradicije, moramo ta konec, ne le priznati, temveč tudi povezati s prikritimi možnostmi tradicije, zato, da bi naredili *drugačen* začetek.²⁹

Po Adornu in Heideggerju je možen podoben *Verwindung* tradicije na področju umetnosti.³⁰ V svoji knjigi *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik* (1997) Günter Seubold postavlja tezo, da je to Adornu in Heideggerju omogočilo, da ubereta »tretjo pot« med modernističnim slavljenjem praznosti in tistim, iz česar sta se norčevala kot zadržane postmoderne porabe preteklosti. Za to tretjo pot je značilno tisto, kar Seubold imenuje vključitev (*Einverleibung*) s strani umetnosti svojega lastnega konca. V svojem delu *Ästhetische Theorie* Adorno trdi, da lahko umetnost samo na ta način preživi svojo smrt (GS 7, 503). Rečeno nekoliko drugače: umetnost, ki si jo zamišljata Adorno in Heidegger, ne zanika radikalne izgube pomena in moči izražanja, ki ga je utrpela moderna umetnost, temveč to izgubo dojema kot destruktivni moment v vsakem umetniškem delu (Seubold 1997, 266): Toda ta negacija ni narejena za absolutno ali objektivirana, temveč je dojeta kot konstitutivni moment za ustvarjanje novih oblik in likov, ki potem zopet zdrsejo v ničnost. Ta »polivalentna osnovna struktura« izključuje nedvoumni, fiksni pomen. Pomen je vedno znova vzpostavljen v interpretaciji umetniškega dela.³¹

V svoji razpravi Seubold zariše obrise te »generativne-destruktivne estetike«, zlasti v Adornovi analizi Bergovega opusa ter v Heideggerjevi analizi Cézannovega in Kleejevega dela. Adorno je omaloževal glasbeno željo po smrti (GS 18, 339) v Bergovem delu, nenehno tendenco po »samorazpustitvi«, »ločitvi«, »kaosu« (GS 18, 671, 653, 386). V tej zvezi Adorno govori o stvarjenju »iz nič nazaj v nič« (GS 18, 668). V Bergovih skladbah so nove oblike vedno znova ustvarjene iz nič, te oblike pa potem, še preden so polno razdelane,

²⁹ Ta strategija ima marsikaj skupnega z japonsko borilno večino Aikido, ki se ne osredotoča na udarjanje in branje nasprotnika, temveč na uporabo njihove lastne energije za to, da nad njimi dobimo nadzor.

³⁰ Se pravi, da Heidegger in Adorno nista le radikalizirala Heglove teze o koncu umetnosti (s tem, da sta odrezala filozofsko popotovanje do absoluta), temveč sta jo istočasno zavrnila – Seubold govori o »Enthistorisierung« – s tem, da nista izključila *različnega* začetka tako za umetnost kot za mišljenje (cf. Seubold 1997, 58-59). Heidegger je svojo kratko analizo Heglove teze o koncu umetnosti sklenil s pripombo: »Odločitev o Heglovem reku še ni padla« (GA 5, 68b)

³¹ V tej točki nas stališče Adorna in Heideggerja spominja na Nietzschejevo. S tem v zvezi prim. tudi »Frozen metaphors« (v: De Mul, 199, 35-73).

znova izginejo nazaj v nič.³² V Adornovi analizi Berg dobi nek vmesni položaj med na eni strani tradicionalnimi umetniškimi deli, z njihovo artikulirano obliko in izrazom, ter na drugi strani popolno negacijo pomena v modernem totalnem serializmu in postmoderno aleatorično glasbo.

V svojem delu o Adornu in Heideggerju Seubold omenja podobno nag-njenje v Heideggerjevi analizi dela Cézanna in Kleeja. V poznih upodobitvah Montagne-Sainte-Victoire Heidegger ne vidi portretov ali popredmetenj bivajočega, toda prav tako pa tega dela ne intepretira, kot ga je v *Izviru*, kot modela sveta. V tem Heidegger vidi »skrivnostno identiteto«³³ »prisotnega«³⁴ in »prisotnosti«, *Verwindung* razlike med bitjo in bivajočim. Področja barve poznih upodobitvah Montagne Sainte-Victoire so za Heideggerja medsebojna igra pred očmi gledalca, igra, v kateri vstopajo v nenehno drugačna razmerja druga z drugo, v kateri ospredje in ozadje nenehno spreminjata mesto in v kateri se odkrivajo in zakrivajo nove oblike. V Kleejevem delu Heidegger vidi nenehno igro *Ereignis* in *Enteignis*, dogodka in odtegotvanja. Cézanne in Klee, tako kot Berg zavzemata srednjo pozicijo, izogneta se »predmetno-metafizični«³⁵ tradiciji, ne da bi zapadla v nič manj metafizično ne-figurativno umetnost.

Čeprav je videti, da nekatera umetniška dela boljše utelešajo *Einverleibung* »konca umetnosti«³⁶ od drugih, je *Ereignis* tudi odvisen od naravnosti opazovalca. Zaradi tega analize Adorna in Heideggerja niso prikladne le za dela Berga, Cézanna in Kleeja, temveč jih je mogoče ravno tako plodno uporabiti pri delih takšnih umetnikov kot so Schönberg, Duchamp, Mondrian in Newman.

Čeravno po mojem mnenju Seuboldov poskus, da bi s pomočjo Adorna in Heideggerja prevladal slepo ulico moderne umetnosti in moderne filozofije umetnosti ponuja plodne nastavke za analizo »umetnosti po koncu moderne umetnosti«, pa ne more zakriti dejstva, da deli Adorna in Heideggerja predstavljata tudi nezanemarljive ovire takemu poskusu. Pomemben razvoj v sodobni umetnosti je njena vez z informacijsko tehnologijo. Pri tem ne gre le za prispevek računalnikov v produkciji, reprodukciji, distribuciji in recepciji »tradicionalnih«³⁷ umetniških del (kot so, na primer, digitalno snemanje in reprodukcija glasbe, digitalno slikanje v fotografiji in filmu, odpiranje vizualnih umetniških zbirk in svetovne literature prek svetovnega medmrežja, itn.), temveč še posebej novih umetniških oblik, ki bi brez računalnika ne bile možne, kot so interaktivni romani in filmi, ter umetniška dela, ki so – na primer s pomočjo računalniško posredovanih ključnih operacij in genetskih algo-

³² V svojem delu *The Hidden Order of Art* razvije Anton Ehrenzweig podobno pojmovanje s psihoanalitične perspektive (Ehrenzweig 1967). Ne glede na svojo kritiko Cagea se Adorno močno približa zen budistični estetiki, v kateri umetniški proces ni toliko dojet kot izraz že vnaprej obstajajočega sebstva, temveč bolj kot konstrukcija sebstva.

ritmov – delno ali v celoti proizvedena s pomočjo računalnika. Problem je v tem, da sta oba, tako Adorno kot Heidegger, tehnologijo, ter še zlasti računalniško tehnologijo, imela za vrh instrumentalne racionalnosti, za katero sta menila, da je značilna za moderno kulturo in metafiziko ter sta jo tudi radikalno kritizirala. Zgoraj sem že omenil, na primer, Heideggerjevo opombo, da je umetnost dosegla razpustitev (*Auflösung*) v tehnološkem *Ge-stell*. In tudi za Adorna je konec moderne glasbe povezan z dovršitvijo tehnološkega gospodarstva nad zvočnim materialom v totalnem serializmu Stockhausna in Bouleza. Iz tega razloga se oba, tako Adorno kot Heidegger, vračata, ne brez nostalgije, k delom takšnih umetnikov kot sta Cézanne in Berg.

Razlog, zakaj se je bilo za Adorna in Heideggerja težko sklicevati na kako bolj sodobno delo (razen možnih razlogov osebnega okusa), izhaja iz dejstva, da je videti, da se oba na negativen način oklepata heglovske predpostavke o dovršitvi zgodovine metafizike. Drži, da tega sklepa nista – pozitivno – imela za dovršitev absolutne vednosti, temveč – negativno – za vrh odtujitve in samopozabe moderne tehnologije, kljub temu pa ju je od vsega začetka oviral, da bi na bolj pozitiven način razmišljala o tem, da vez umetnosti in informacijske tehnologije lahko vodi tudi preko modernega pogleda na svet.³³ Z ozirom na Heglovo opombo, da se mora umetnost skladati s svojim časom, da bi bila dejanska, se moramo vprašati, ali je ali ni znotraj vezi umetnosti in informacijske tehnologije možno izkusiti »skrivnostno identiteto« *prisotnega* in *prisotnosti*, ki vodi v bistveno drugačen izgled in pogled.

Res je, da je Heidegger storil druge poskuse v tej smeri, toda navsezadnje je o tej možnosti lahko mislil le na povsem negativen način: »Po-stavje (zbirajoča enotnost vse kazanj postavljanja) je dovršitev in izpolnitev metafizike in istočasno razkrivajoča priprava dogodja. Zato tudi sploh ne postavlja pod vprašaj, da uveljavljanje tehnike vidimo kot negativno dogajanje (pač pa ravno tako pozitivno dogajanje v smislu raja na zemlji). Po-stavje je obenem fotografski negativ dogodja.« (Heidegger 1977b, 104). Tudi Adorno je lahko mislil pravno izkustvo samo kot popolno negacijo tehnološkega nadzora. Popoln nadzor nad materialom pri totalnih serialistih je za Adorna izražal popolno odtujitev znotraj tehnološke kulture (*Comment c'est*): ravno zato, ker serialistična skladba izraža *totalno* odtujitev, je tudi najvišja *promesse de bonheur*.

In obratno, če vez med umetnostjo in informacijsko tehnologijo interpretiramo na postmetafizičen način – kot del ambivalentnega nadaljevanja metafizike in ne kot njen vrh – potem možnost mišljenja onstran neplodnega nasprotja absolutne vednosti in absolutne odtujitve pride v ospredje. Zagoto-

³³ Videti je, da je za Heideggerja izkustvo biti skozi umetnost možno izključno zunaj tehnološke kulture: »Sicer pa znotraj 'kulture' obstaja umetnost in umetniška dela, toda kje? Poleg tega ter temu navkljub in v *praznem prostoru*« (Heidegger 1989, XIII).

vo ne moremo pričakovati, da nam bo informacijska tehnologija priskrbela raj na zemlji (De Mul 1999, 231ff.), prav tako pa a priori ne moremo izključiti, da lahko znotraj nje pride do izvirnega izkustva *Ereignis*, dogodja biti. Naj to pojasnim na osnovi nedavnih tehnoloških umetniških oblik, hipertekstnega romana. Hipertekstni roman je pripoved, ki sestoji iz številnih tekstnih fragmentov, bralec pa s klikanjem na določene povezane besede določi, katere fragmente bo bral, v katerem redu jih bo bral, ter je tako pri tem soočen z različnimi zapleti, ki jih v večji ali manjši meri ponuja sam avtor. »Klasični« primer ponuja roman Michaela Joycea *Afternoon*, napisan s pomočjo *Storyspace*, hipertekstnega procesorja, ki sta ga razvila Joyce in Bolter (Joyce 1987). Tekst sestoji iz 539 pripovedno tekstovnih elementov, ki jih povezuje 950 povezav, v njem pa gre za moškega – Petra –, ki na svoji poti v službo ob cesti vidi avto, za katerega je videti, da je imel prometno nesrečo. Peter misli, da je prepoznal trupli svoje bivše žene in svojega sina Andrewa. Odvisno od povezav, ki jim sledi bralec, se zgodba razvija na različne načine in pride do ustvarjenja različnih zapletov. Ti včasih drug drugega dopolnjujejo, pogosto pa so v nasprotju. Ko potem bralec, s svojo željo po *zapori* – formulirani na heglovski način kot sklenjenem, vseobsegajočem pomenu – bere naprej, ugotovi, da mu to ne pomaga rešiti uganke, pač pa le še poveča dvomje in napetost (cf. Douglas 1994, 2000). S heideggerjevskega gledišča bi lahko *Afternoon* imeli za metaforo po-stavja. Zares, kajti videti je, da je tu umetniško delo v celoti pogoltnila informacijska tehnologija in da je degeneriralo v databazo, s katero je na bralečvo zahtevo mogoče manipulirati. Mar tu umetniško delo ne izgubi svoje *Wieder-* in *Gegenständlichkeit* ter svojo zmožnosti, da poustvari svet? Proti tej interpretaciji moramo najpogrej pripomniti, da interaktivnost prej zmanjša kot poveča bralečev nadzor nad tekstom. Res je, da bralec izbere, toda, kar zadeva posledice njegovih izbir, tava v temi. V nasprotju s tradicionalnim romanom se celo ne more več opirati na koherenco pomena, ki jo je vnaprej vpeljal pisec. Prav gotovo tedaj, ko generatorji naključja določijo sekvenco ali celo vsebino elementov, bralec izkusi radikalno izgubo pomena. *Enteignis* pomena nenehno zadeva v živo. Bralec v svoji želji po zapori vedno znova konstruira nove poteze zgodbe in zaplete iz elementov, ki so mu na voljo. Toda tisto, kar počasi spoznava, ni končni pomen celote, temveč prikrito obilje nekalkulabilnih možnosti, ki mu jih ponuja hipertekst. Hipertekstni roman bi bil tako lahko metafora za *Ge-stell*, a ni nič manj »fotografski pozitiv« *Ereignis*. Na veliko bolj radikalen način kot fiksna umetniška dela, kot so skladbe Berga ali Cézannova platna, nas fleksibilna in nenehno se spreminjajoča konstrukcija in destrukcija koherenc pomena dela za del igre *Ereignis* in *Enteignis*.

Virtualnost hipertekstnih romanov kot je *Afternoon* se nahaja v tej igri *Ereignis* in *Enteignis*. *Afternoon* je virtualni roman v tem pomenu, da evocira

- [Prim. slov. prev. Božidarja Debenjaka, *Um v zgodovini*, Analecta, Ljubljana 1999.]
- 1969–1971: *Theorie-Werkausgabe* (20. zv.), Frankfurt na Majni.
 - in J. Hoffmeister, 1969: *Jenaer Realphilosophie: Vorlesungsmanuskripte zur Philosophie der Natur und des Geistes von 1805–1806*, Nachdr. Ed., Philosophische Bibliothek, zv. 67, Meiner, Hamburg.
 - Heidegger, M., 1961: *Nietzsche*, 2 zv., Pfullingen.
 - 1969: *Zur Sache des Denkens*, Niemeyr, Tübingen.
 - 1975: *Unterwegs zur Sprache*. 5. izd., Pfullingen.
 - 1976: *Einführung in die Metaphysik*, 4. izd., Tübingen.
 - 1976: *Zur Sache des Denkens*, 2. izd, Tübingen.
 - 1976 in dalje: *Gesamtausgabe* (GA), Vittorio Klostermann, Frankfurt na Majni
 - 1977a: *Hebel, der Hausfreund*. 4. izd., Pfullingen.
 - 1977b: *Vier Seminare*, Frankfurt na Majni.
 - 1978: *Der Satz vom Grund*, Pfullingen.
 - 1978: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Reclam, Stuttgart.
 - 1983: *Zur Sache des Denkens*. V: *Distanz und Nähe*. W. Biemel zum 65. Geburtstag gewidmet, ur. P. Jaeger in R. Lütke, Würzburg.
 - 1989: *Technik und Kunst – Ge-stell*. V: *Kunst und Technik – Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag Martin Heidegger*, ur. W. Biemel in F. W. Hermann, Frankfurt na Majni.
 - Horkheimer, M. in Th. W. Adorno, 1981: *Dialektik der Aufklärung*, (1947), Frankfurt na Majni.
 - Joyce, M., 1987: *Afternoon: a story*. Eastgate Systems, Watertown (hipertekstni roman oziroma disketa).
 - Marquard, O., 1968: *Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie des nicht mehr schönen Kunst*. V: *Die nicht mehr schönen Künste. Poetik und Hermeneutik*, ur. H. R. Jauf, München.
 - Mörchen, H., 1980: *Macht und Herrschaft im Denken von Heidegger und Adorno*, 1. izd, Klett-Cota, Stuttgart.
 - 1981: *Adorno und Heidegger: Untersuchung einer philosophischen Kommunikationsverweigerung*, 1. izd, Klett-Cota, Stuttgart.
 - Oelmüller, W., 1965: *Hegels Satz vom Ender der Kunst un das problem der Philosophie der Kunst nach Hegel*. *Philosophisches Jahrbuch* 73:75–94.
 - Schlegel, F., 1882: *Seine prosaischen Jugendschriften*, ur. J. Minor, Berlin.
 - Seubold, G., 1993: *Heideggers nachgelassene Klee-Notizen*, *Heidegger-Studies* 9:5–12.
 - 1997: *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik: philosophi-*

- sche Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen im systematischer Absicht*, Alber-Reihe Philosophie, Verlag K. Alber, Freiburg.
- Vattimo, G., 1990: *Das Ende der Moderne*. Reclam, Stuttgart.
- Wiggerhaus, R., 1987: *Theodor W. Adorno*, Beck'sche reihe. Bd. 510, Beck, München.

ADORNO IN HEIDEGGER / ADORNO S HEIDEGGERJEM

Od modernizma do postmodernizma

ALEŠ ERJAVEC

1.

Leta 1977 je britanski arhitekt Charles Jencks objavil knjižno delo z naslovom *Jezik postmoderne arhitekture*. V njem je priznal, da je na začetku pisanja tega dela sam narobe razumel izraz »postmodernizem«, ki je do tedaj služil predvsem v literarni kritiki za označevanje avtorjev kot so William Burroughs in drugi pisatelji, ki jih običajno uvrščajo v rubriko visokega modernizma. Namesto tega je Jencks izraz uporabil za označitev »konca avantgardnega ekstremizma«,¹ delne vrnitve k tradiciji ter osrednje vloge komunikacije z javnostjo. Poleg tega je zapisal, da se arhitektura dobro vklaplja v to novo kulturno paradigmo, ker je »javna umetnost«.²

Jencksovo delo je precej nepričakovano postalo izhodišče desetletja dolge razprave o postmodernizmu, ki se je skoraj takoj zatem in istočasno pričela v Evropi in Združenih državah ter se nato naglo razširila po planetu. Najbolj vplivno knjižno delo je bilo najverjetneje *Postmoderno stanje* (1979) Jean-Françoisa Lyotarda, medtem ko za avtorja najvplivnejšega besedila, najprej objavljenega leta 1984 v *The New Left Review* in nato leta 1991 še v knjižni obliki pod istim naslovom, velja Fredric Jameson.³ Čeprav je Lyotard v svojem delu predlagal nekoliko nenavadno rabo pojma »postmoderno« (trdil je, da mora biti umetniško delo najprej postmoderno, da bi bilo lahko moderno), je dosegel, da je izraz postal domač v humanističnih in družbenih vedah. Za razliko od Lyotardovega dela je Jamesonovo besedilo ponudilo preprosto in vsestransko razlago postmodernizma. Za Jamesona je postmodernizem zadnja kulturna

¹ Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, Academy Editions, London 1977, str. 5.

² *Ibid.* Prim. tudi Aleš Erjavec, *Estetika in kritična teorija*, ZPS, Ljubljana 1995 in *K podobi*, ZKOS, Ljubljana 1996.

³ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, London 1991.

dominanta v okviru obstoječega obdobja kapitalizma. V nasprotju s prejšnjima stopnjama kulturnega razvoja, tj. realizmom in modernizmom, je postmodernizem – po Jamesonu – kultura obdobja multinacionalnega kapitala. Gre za prvo kulturno dominantno, ki se je pojavila v Združenih državah in je popolnoma komodificirana.

Jencksovo delo je pritegnilo tolikšno pozornost v širših kulturnih krogih tudi zato, ker je, kot je trdil Jameson, izmed »vseh umetnosti arhitektura v bistvu najbližje ekonomiji«. ⁴ Z drugimi besedami, Jencks je po naključju opazil pomembno dejstvo, da pod postmodernimi kulturnimi pogoji arhitektura predstavlja kulturno formo *par excellence*, zato ni bilo tako presenetljivo, kot se je zdelo v poznih sedemdesetih letih, da je prav knjiga o arhitekturi začela postmoderno razpravo.

Jencks je vpeljal izraz, ki je nadalje uspešno povezal nezdružljive poglede na umetnost in kulturo sedemdesetih let, ki so vsebovali zelo različne označbe kot sta »transavantgarda« ⁵ in dekonstrukcija. Njihove skupne poteze so bile uporaba figuralik, regionalizem, eklekticizem, tradicionalizem in pogosto estetizirana in potrošniška narava, s čimer so se vizualno oddaljili od standardnih form in norm modernizma dvajsetega stoletja.

Ker sta bila modernizem (in »moderna« umetnost kot delna soznačnica) močno vezana na temo modernosti, je vprašanje postmodernizma kmalu razkrilo tudi svojo filozofsko razsežnost, ki je presegala ozko področje umetnosti in njihovega pogostnega (in filozofsko manj pomembnega) preimenovanja. Postmodernizem je v nasprotju z nekaterimi izmed teh oznak nosil zelo drugačen in zagotovo bolj globok pomen, saj je bil vezan na širšo kategorijo postmodernosti kot sinonima za postindustrijsko, globalno in posthistorično družbo, oziroma na obdobje multinacionalnega kapitala (sledječ Jamesonu, ki je ta pojem prevzel od Ernesta Mandela).

Razprava o postmodernizmu in postmodernosti je postala polemična predvsem s kritiko, ki jo je na postmodernizem usmeril nemški filozof Jürgen Habermas. V vplivnem predavanju, ki ga je imel septembra leta 1980 v Frankfurtu pod naslovom »Modernost – nedokončani projekt«, ⁶ je Habermas trdil, da je postmodernizem neokonzervativno nasprotovanje idealom, ki sta jih postavila modernost in razsvetljenstvo. Po Habermasovem mnenju se je postmodernizem pojavil kot kulturno (in umetniško) nasprotje napredni avantgardi in modernistični umetnosti dvajsetega stoletja. Namesto avtonomne, kritič-

⁴ *Ibid.*, str. 5.

⁵ Cf. predvsem Achille Bonito Oliva, *Transavant-garde International*, Giancarlo Politi Editore, Milano 1982.

⁶ Cf. Jürgen Habermas, »Modernity – An Incomplete Project«, v: Hal Foster (ur.), *Postmodern Culture*, Pluto Press, London 1985, str. 3–15.

ne, radikalne in osvobajajoče narave modernizma, je postmodernizem smotrno ponudil komodificirano, komercializirano in potrošniško umetnost ter kulturo, ki je potrjevala – in ne spodkopavala – obstoječo družbeno in politično dejanskost. Sledila je dolga razprava, v kateri so zagovorniki modernosti (in modernizma) nasprotovali svojim kritikom, ki so svoje »antimoderne« poglede branili s sklicevanjem na Nietzscheja, Heideggerja, Michela Foucaulta in Jacquesa Derridaja. Na ta način je Habermas postmodernizem implicitno obdolžil pripadnosti kulturi, ki je na strani esteblišmenta, namesto da bi podpiral esteblišmentu nenaklonjeno moderno umetnost, ki je bila, sledeč dokazom, ki so jih razvili avtorji dvajsetega stoletja kot so Theodor W. Adorno, Ernst Bloch in celo Clement Greenberg, nekomercialna, subverzivna in »avtentična« znotraj neavtentičnega modernega in kapitalističnega družbenega univerzuma, ki je, kot kaže, v dvajsetem stoletju dosegel svoj vrhunec. V tem pogledu – in to bo ena izmed glavnih trditev tega članka – se eden izmed vodilnih filozofov dvajsetega stoletja, Martin Heidegger (1889-1976), ne razlikuje od filozofa podobne veličine, kakršen je Theodor W. Adorno (1905-1969). Za Heideggerja je moderno obdobje predstavljal »Čas podobe sveta« (kot je poimenoval besedilo iz leta 1938), univerzum v katerem je svet prenehal biti »živeti svet« v svoji neposrednosti ter je nasprotno postal predmet kontemplacije in instrumentalizacije, nenehno poudarjajoč moderno delitev na objekt in subjekt, ki se je najbolj opazno pričela z dualistično in okularocentristično filozofijo Renéja Descartesa, vendar pa je imela svoje zgodovinske korenine že v helenizmu, kjer je bilo mišljenje ločeno od teorije. »Heideggerjeva kritika okularocentrizma posokratske grške misli se je razširila tudi na prevladujoče zahodne filozofske in znanstvene tradicije. 'V *theoria*, preoblikovani v *contemplatio*,⁷ zapiše, 'se prikaže že v grškem mišljenju pripravljeni nagib k gledanju, ki ločuje in deli. Vrsta posegajočega napredovanja z zaporednimi, med seboj povezanimi koraki v smeri tega, kar je treba zajeti z očesom, se samo pokaže kot vednostno normativno.' Nadaljnji korak je bil storjen, ko se je *theoria* zlila z opazovanjem, ki v nemščini (*Betrachten*) vsebuje ostanke latinskega *tractare*, upravljati in izboljšati. Znanost, utemeljena na vizualnem vodenju je bila torej vse prej kot brezinteresna.«⁷ Po Heideggerjevem mnenju isto velja za tehnologijo, ki je svojo najvišjo razvojno stopnjo dosegla v dvajsetem stoletju. Nič čudnega torej, da je Heidegger to stoletje in zgodovino, ki je do njega vodila, videl v apokaliptičnih izrazih ter kljub (ali celo zaradi njega) tehnološkemu napredku, kot obdobje propada. Samo umetnost (in predvsem poezija, ki ni utemeljena na gledanju, temveč poslušanju) je v Heideggerje-

⁷ Martin Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in the Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley 1993, str. 270–271. Navedek iz Heideggerja je iz njegovega besedila »Znanost in refleksija« (1954).

vem pogledu ohranila nekaj izvirne neposrednosti človekove eksistence; sicer pa moderna doba ni bila nič drugega kot epoha, v kateri je bila bit pozabljena in nadomeščena s tem, kar je Heideggerjev sodobnik Theodor W. Adorno imenoval *instrumentalni um*: »*Ratio*, ki je bil popolnoma instrumentaliziran ter s tem oropan samorefleksije in refleksije tega, kar je izključil, mora iskati smisel, ki ga je sam izbrisal. Toda v stanju, ki je nujno privedlo do tega vprašanja, ni mogoč drug odgovor kot ničnost, kar oblika odgovora že je. Zgodovinska neizbežnost te absurdnosti ji dovoljuje, da se kaže kot ontološka; to je tančica iluzije, proizvedene s strani same zgodovine.«⁸ V takšnih okoliščinah (toda analiziranih z drugačnimi izrazi) je Heidegger trdil, da »[s]e zdi, da se tako kot tudi v celotni modernosti, ta poseben značaj eksistence, oz. v Heideggerjevih pojmi, 'smisel biti', v našem času pojavlja najprej in najbolj jasno v estetskem izkustvu.«⁹

Z nastopom postmoderne (ali postindustrijske) družbe se je stanje spremenilo in globalne ter globoke zgodovinske in družbene spremembe vplivajo tudi na kulturo in umetnost, kar velja tudi za njihove analize in oznake: v določenih kulturah in deželah so postmodernizem presojali zelo kritično (npr. v Zahodni Nemčiji), pri čemer je ostalo splošno prepričanje, da modernistična »umetnost« (in ne postmoderna »kultura«) še vedno ohranja svojo kritično in avtonomno vlogo. Enako je veljalo za ortodoksne marksistične avtorje, ki so vsi pristajali na tradicijo razsvetljenstva. V nekaterih drugih kulturah in deželah, kot npr. v tistih iz drugega sveta, so postmodernizem v glavnem dojemali kot nekaj pozitivnega, pri čemer so njegov proklamirani pluralizem in vsebovane neavantgardne poteze velikokrat služile kot skupni imenovalc za vrsto umetniških trendov.

2.

Danes, leta 2001, smo že globoko v postindustrijski dobi, ki je obenem obdobje multinacionalnega kapitala. Vsebina Jamesonovih analiz je postala naša vsakdanja stvarnost. Svet je globalni oder, na katerem lahko vsaka vas in vsak posameznik igra neko vlogo – vendar vlogo, ki se večinoma daje glede na mehanizme zabavne industrije, ki obsega vse od filmov v stilu Hollywooda do politike in filozofije.

Danes se modernizem dvajsetega stoletja vse bolj kaže kot stil, ki pripada preteklosti. En način obravnave te preteklosti je tudi pogled na dva njena

⁸ Theodor W. Adorno, »Trying to Understand *Endgame*«, v: Brian O'Connor (ur.), *The Adorno Reader*, Blackwell, Oxford 2000, str. 348.

⁹ Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, Polity Press, Cambridge 1992, str. 45.

filozofa in njuna pogleda na umetnost. Adorno in Heidegger sta obširno pisala o dvajsetem stoletju in o njegovi umetnosti, čeprav je bil njun izbor umetnosti (med drugim) popolnoma različen. Obenem želim pokazati na kakšne načine je bila njuna filozofija uporabljena nedavno, tj. v »postmodernem« okviru, s čimer je presegla omejitve moderne dobe.

Predvsem nameravam obravnavati njun medsebojni odnos *znotraj* zgodovinskega in kulturnega okvira dvajsetega stoletja. Tako je na neki način dvajseto stoletje kot tako tema tega besedila, vendar obravnavano skozi prizmo, ki jo ponuja kratka obravnava pogledov Adornove in Heideggerjeve filozofije umetnosti.

Razlogi za izbiro teh dveh filozofov kot paradigmatičnih za določene vidike razprav na področju filozofije umetnosti v dvajsetem stoletju so mnogoteri. Najprej, tako Adorno kot Heidegger predstavljata ne le dva vélika, temveč tudi dva osrednja filozofska lika preteklega stoletja. Delo Jean-Paula Sartra, Mauricea Merleau-Pontyja, Jacquesa Derridaja ali Giannija Vattima, če omenim le nekatere, ne bi bila možna v takšnem smislu kot jih poznamo brez Heideggerjeve filozofije. To ravno tako velja za Adornovo dediščino, uveljavljeno v kritičnem mišljenju v zadnji polovici stoletja. Poleg tega bi se zdeli brez njega pomanjkljivi pogledi, ki zadevajo kulturo, modernistično umetnost in glasbo dvajsetega stoletja, tako kot tudi naša metodologija, ki ne bi bila sposobna vključiti njegove negativne dialektike. Še enkrat je očitna podobnost s Heideggerjem, ki je posebej v svojih poznejših spisih prav tako skušal v svoj lastni diskurz vgraditi samorefleksivne in antireduktivne mehanizme, ki bi njegovo mišljenje odvrčali od tega, da bi ga bilo mogoče asimilirati in instrumentalizirati. Kljub temu, da očitno obstajata na različnih straneh dvajsetega stoletja – Adorno na levi in radikalni ter Heidegger na desni in konzervativni – se tako ti dve strani danes vendarle kažeta bolj kot bregova iste reke kot pa preprosta pogleda brez skupnega imenovalca. Podobno kot Heidegger je imel tudi Adorno širok vpliv, čeprav bolj fragmentaren in ni predstavljal vzroka za »pripadanje«, ki je bilo tako značilno za mnoge privržence Heideggerjeve misli.

Adorno in Heidegger predstavljata dva vidika kulture dvajsetega stoletja: prvi je historični, kritični in radikalni, medtem ko drugi teži k brezčasnosti, kontemplativnosti in antimodernosti. Isto velja za večino kulture dvajsetega stoletja: obstaja avantgarda in modernistična umetnost, ki je svetovljanska, urbana in prezira vse predhodne norme in vrednote, dopolnjuje jo drugi segment umetnosti in kulture dvajsetega stoletja, ki je tradicionalističen, klasičen in neoklasicističen, vezan na narod in tradicijo, podeželje in na ahistorično mitično in idealizirano preteklost – ki pa se danes kaže kot, to je treba reči,

nič manj izmišljen kot so bili vzroki za navdušeno razburjenje glede prihodnosti in sedanosti njegovega svetovljanskega modernističnega dvojnika.

Adornova nenaklonjenost do Heideggerja je splošno znana in najbolj očitno izpričana v delu *Žargon pravšnjosti* iz leta 1964, ki prepričljivo razkriva njegovo zaničevanje Heideggerja in tega, za kar se je ta zavzemal. Tudi v drugih vidikih se poti Adorna in Heideggerja nista križali; še ne tako davno bi se že razmišljanje o tem zdelo nemogoče. Vendar pa utegne biti z naše zdajšnje sodobne perspektive, ki sem jo na kratko orisal, možno in celo nujno povezati ta dva vélika lika preteklega stoletja, kajti zdi se, da obstaja – ali bolje, zdi se, da se je pojavil – skupni imenovalac teh dveh mislecev,¹⁰ ki je v veliki meri odvisen predvsem od njune filozofije umetnosti. V mislih imam izjemen pomen, ki sta ga oba pripisovala umetnosti, ki sta jo smatrala kot najvišjo obstoječo obliko ustvarjalnosti, ki se nadalje izmika pastem odtujitve in neresnice. Kot piše Gianni Vattimo, nihilizem modernosti obstaja v vsrkanju »uporabne vrednosti v menjalno vrednost«¹¹ in tudi upiranje umetnosti takšnemu »vsrkanju« je tisto, ki povezuje Adorna in Heideggerja. Kot zagovornik radikalnega modernizma Schönberga in Becketta (v nasprotju s Heideggerjevim vrednotenjem bolj tradicionalističnih pesnikov) Adorno zagovarja trditev, da »v svetu manipuliranega konsenza lahko pristna umetnost govori samo molče«.¹² Umetnost nadalje za oba ponuja privilegirani vstop v resnico, ki se vendarle ne nanaša na lepo v smislu popolne harmonije, s čimer se izogneta nekaterim bolj tradicionalističnim razlagam in interpretacijam umetnosti.

Opazovana s te perspektive se misleca kažeta presentljivo blizu drug drugemu – kar je seveda le delno res, saj med njima ostajajo velikanske razlike in nasprotovanja. Kot že rečeno, predstavljata – ali pripadata – dvema glavnima tokovima evropske kontinentalne filozofije dvajsetega stoletja. Kar ju povezuje ni toliko njuno delo, temveč zgodovinski in kulturni okvir, ta pa je okvir modernizma. Moram biti natančen: okvir modernizma ni mišljen v smislu, ki bi namigoval, da se tako Adorno kot Heidegger nanašata na modernistično umetnost, vsaj ne v tradicionalnem smislu: dolgo je veljalo, da pod pristni modernizem sodijo Schönberg, Kandinski, Beckett – kot trdi sam Adorno – medtem ko Rilkejeva, Traklova in predvsem Hölderlinova poezija, ki jo je poveličeval Heidegger, zagotovo ne ustreza temu okviru.

¹⁰ Eden izmed redkih avtorjev, ki je že v osemdesetih letih povezal Adorna in Heideggerja je Gianni Vattimo. Cf. predvsem Gianni Vattimo, *Konec moderne*, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana 1997. Primerjaj tudi: Jos de Mul, »Hegel, Heidegger, Adorno in konci umetnosti«.

¹¹ Vattimo, *Konec moderne*, str. 25.

¹² *Ibid.*, str. 53.

3.

Nekaj skrivnostnega je v tem vrednotenju modernizma in njegovih kulturnih ter umetniških kontekstov in njihovih vrzeli, kajti za znaten del umetnosti dvajsetega stoletja ne veljajo omejitve, ki so jih postavili modernizem in teorije, ki ga podpirajo. To ne velja le za nadrealizem, katerega sta omalovaževala tako Adorno kot Habermas in je bil npr. šele nedavno rehabilitiran s strani Rosalind Krauss¹³ in Hala Fosterja,¹⁴ z namenom ponovnega ovrednotenja in s tem normativne rekonfiguracije modernističnih umetniških paradig kot sta jih vzpostavila Clement Greenberg in Michael Fried,¹⁵ temveč tudi za vrsto kulturnih in umetniških pojavov dvajsetega stoletja, ki se raztezajo od arhitekture internacionalnega stila do poznih klasičnih slik Giorgia de Chirica. Nemara je mogoče v tem pogledu stanje modernizma smiselno povzeti z navajanjem izjave Wolfganga Welscha iz osemdesetih let, ki zadeva odnos med modernostjo in postmodernostjo: »Postmodernost preči vednost, da se totaliteta ne more prikazati drugače, kot da se določena partikularnost postavi v položaj absoluta in je tako neizbežno vezana na odpravo ostalih partikularnosti. [...] Postmodernost se prične tam, kjer se konča totaliteta.«¹⁶

Z drugimi besedami, modernizem je v tej razpravi zgolj zgodovinski okvir znotraj katerega obstajajo nemodernistične težnje, ki jih ponazarjajo Rainer Maria Rilke (1875–1926), Antonio Gaudi (1852–1926), Ezra Pound (1885–1972) ali Jože Plečnik (1872–1957), ki pa ostajajo na robu ali izven modernizma – se pravi, modernizma kot tiste partikularnosti, ki je dosegla totaliteto s tem, da je sebe postavila v položaj absoluta in to dovršila z učinkovitim *oviranjem ostalih partikularnosti*.¹⁷

Toda, ali je radikalno ponovno vrednotenje modernizma dvajsetega stoletja dejansko možno? Ali ne postane takšna revizija sama žrtev svojega lastnega zgodovinskega in epistemološkega okvirja? Mar ni vprašljivo, če je danes totalizirajoč pogled, ki bi obsegal totaliteto moderne umetnosti (kot je že leta

¹³ Cf. npr. Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1994.

¹⁴ Cf. Hal Foster, *Compulsive Beauty*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1993.

¹⁵ Cf. Friedov odgovor Krausovi v: Michael Fried, *Art and Objecthood*, University of Chicago Press, Chicago 1998, predvsem str. 58.

¹⁶ Wolfgang Welsch, »Modernité et postmodernité«, *Les cahiers de Philosophie*, 6 (jesen 1988), str. 25.

¹⁷ Morda se ta izjava zdi pretirana in premalo podprta z zgodovinskimi dejstvi. Nekateri poskusi ponovnega vrednotenja zgodovine umetnosti dvajsetega stoletja so že bili izvedeni: dva izmed njih sem že omenil, naslednjega (ki izhaja iz drugačnega filozofskega okvira) pa je opravil Paul Crowther. Cf. Paul Crowther, *The Language of Twentieth-Century Art*, Yale University Press, New Haven in London 1997.

1863 napovedal in opisal Charles Baudelaire) in s tem umetnosti dvajsetega stoletja, dejansko možen? Ali ni bližja resnici trditev, da se danes ponovno vrednotenje ne dogaja z radikalne in totalizirajoče modernistične perspektive, temveč s postmoderne in fragmentirane? Adorno in Heidegger se kažeta nehote kot sokrivca takšnega postopka spraševanja, razlog za to pa je bil že omenjen: zagovarjata dve prevladujoči filozofski izbiri, ki se ponujata v času modernizma, s čimer ponovno uprizarjata svojski in medsebojno zamenljiv odnos »gospodarja in hlapca« kot ga je prikazal Hegel v svoji *Fenomenologiji duha*, obenem pa ponujata podporo za možno in nujno kontinuiteto postmodernizma s umetniškimi predhodniki dvajsetega stoletja in z zgodovino umetnosti in kulture manj bližnje preteklosti.

Interpretacije modernizma v tem obdobju po modernizmu dobivajo različne in nasprotujoče oblike. Eno izmed takšnih ponuja npr. zagovornik modernizma Charles Harrison v antologiji *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas* iz leta 1992.¹⁸ V antologijo, ki je postala ena izmed standardnih referenc za teorijo umetnosti dvajsetega stoletja, sta Charles Harrison in sourednik Paul Wood vključila odlomek iz Adorna, medtem ko se Martin Heidegger pojavi le zaradi razvpite razprave Fredrica Jamesona o Van Goghovi sliki kmečkih čevljev v besedilu o postmodernizmu iz leta 1984, kjer je omenjena tudi Heideggerjeva analiza te slike.¹⁹ Simptomatično je, da Harrison upošteva Adorna le v njegovem odnosu do razprave o mehanični reprodukciji Walterja Benjamina, Heideggerja pa povsem izloči iz okvirja modernizma dvajsetega stoletja, medtem ko Jameson, kritični postmoderni pisec, uporabi prav Heideggerjevo analizo te Van Goghove slike s predavanja »O izviru umetniškega dela« iz leta 1935, da bi ponazoril razliko med domnevno postmodernističnim delom Andyja Warhola in Van Goghovim modernističnim delom. Lahko torej predpostavimo, da danes Heidegger za Jamesona predstavlja *modernističnega* pisca, česar za Harrisonov pogled zagotovo ne bi mogli trditi. Z drugimi besedami, *za modernista kot je Harrison, je Heidegger nemodernist, medtem ko je za postmodernista kot je Jameson, Heidegger očitno primer modernističnega filozofa.*

Seveda bi lahko veljalo, da Harrisona in Wooda preprosto niso zanimali ti zapleteni detajli in zagotovo drži, da njun cilj ni bila antologija filozofije in filozofije umetnosti dvajsetega stoletja, temveč teorije umetnosti. Vendarle to ne more biti povsem res, kajti omenjena antologija vsebuje tudi odlomke iz Georga Simmla, Henrija Bergsona in celo Lenina. V tem pogledu – ne glede na razloge, zaradi katerih je Heidegger prezrt – antologija preprosto sledi tradiciji dvajsetega stoletja, po kateri Heidegger velja za nemodernista.

¹⁸ Charles Harrison in Paul Wood (ur.), *Art in Theory 1900–1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford 1992.

¹⁹ *Ibid.*, str. 1075–1076.

Poglejmo zdaj kako Jameson obravnava Heideggerjevo filozofijo umetnosti. Članek »Postmodernizem ali kulturna logika poznega kapitalizma« objavljeno leta 1984 v reviji *The New Left Review*, je Jamesona postavil na središčno mesto v razpravah o postmodernizmu. V nasprotju s svojimi marksističnimi, radikalnimi in levičarskimi sodobniki – kot so npr. Alex Callinicos ali drugi, do postmodernizma kritični misleci (tako npr. Jürgen Habermas in pretežna večina nemških filozofov in družbenih mislecev), je Jameson postmodernizem sprejel z odobravanjem. Čeprav ga je obravnaval s kritičnega in skoraj nesprejemljivega stališča, ga je jemal kot dejstvo. V tem smislu je šlo za ponovitev podobne delitve pogledov iz šestdesetih in sedemdesetih let med humanističnimi misleci, kot so bili recimo Adam Schaff ali Mikel Dufrenne na eni strani ter krog althusserjancev na drugi. Z drugimi besedami, medtem ko si je v začetku osemdesetih let večina ostalih radikalnih mislecev močno prizadevala zmanjšati pomen postmodernizma in postmodernosti kot nepomembnega modnega trenda ter pojmov, ki skušata ogroziti čistost modernizma in modernosti, je Jameson postmodernizem vzel resno in tako razvil eno izmed najbolj prepričljivih in daljnosežnih teorij postmoderne kulture. (Dejstvo, da smo vsi že malo utrujeni od pojma postmodernizma, tega pogleda ne spremeni.)

V začetku svojega besedila o postmodernizmu Jameson primerja dve likovni deli: Van Goghovo sliko *Par kmečkih čevljev* in *Čevlje, posute z diamantnim prahom* (*Diamond Dust Shoes*) Andyja Warhola. V prvem Jameson vidi primer modernističnega slikarstva, medtem ko drugo po njegovem mnenju predstavlja primer postmoderne umetnosti, saj zapiše: »*Diamond Dust Shoes* Andyja Warhola nam očitno ne govorijo več z neposrednostjo Van Goghovega obuvala; v resnici se ne morem upreti, da ne bi rekel, da nam v resnici sploh ne govorijo. Nič na tej sliki ne organizira niti najmanjšega prostora za gledalca, ki se sooči z njo na zavoju hodnika kakšnega muzeja ali galerije z vso njeno kontingentnostjo kakšnega (Derrida nekeje pripomni v zvezi z heideggerjevskimi *Paar Bauernschuhe*, da je Van Goghovo obuvalo heteroseksualen par, ki ne dopušča niti perverzije niti fetišizacije). Tukaj pa imamo naključni zbir mrtvih predmetov, ki skupaj visijo na platnu kot kakšne repe, prav tako oropani svojega prejšnjega sveta življenja kot kup čevljev, ki je ostal iz Auschwitza ali pa kot ostanki in spominki od kakšnega nerazumljivega in tragičnega požara na nabit polnem plesišču. Pri Warholu torej nikakor ni mogoče dopolniti hermenevitične geste in tem ostankom vrniti celotnega večjega živetelega konteksta plesišča oziroma plesa, sveta jetsetovske mode ali revij o slavnih osebnostih.«²⁰

Jameson ponuja Warholovo sliko kot jasen primer postmoderne dela. Vendar pa, ko gre za interpretacijo zgodnejšega, se pravi, pred-postmoderne-

²⁰ Fredric Jameson, »Postmodernizem ali kulturna logika poznega kapitalizma«, *Postmodernizem*, Društvo za teoretsko psihoanalizo (Analecta), Ljubljana 2001, str. 16.

ga («visoki modernizem») dela, ne samo da izbere Van Goghovo delo, temveč svojo argumentacijo nadalje utemeljuje na Heideggerjevi interpretaciji te slike iz njegovega predavanja/članka »O izviru umetniškega dela«. Jameson Heideggerjevo analizo razume kot »organizirano okrog misli, da umetniško delo vznikne v presledku med Zemljo in Svetom oziroma, kot bi sam raje prevedel, med brezpomensko snovnostjo telesa in narave in pomenskostjo zapuščine zgodovine in družbenega«. ²¹ Malo naprej Jameson ponudi še en opis Heideggerjevega branja Van Goghove slike: »[J]e *hermenevitično* v tem smislu, da je delo v njegovi negibni, predmetni formi vzeto kot ključ oziroma kot simptom neke obsesnejše realnosti, ki jo zastopa kot svojo končno resnico.« ²²

Podobno idejo predstavi Adorno v svoji *Estetski teoriji*: »Umetniška dela razumemo samo tedaj, ko je njihovo izkustvo dvignjeno na raven razlikovanja med resničnim in neresničnim, ali kot predhodna stopnja, med pravilnim in nepravilnim. [...] Razumevanje umetniškega dela kot videza resnice postavi delo v odnos s svojo neresnico, kajti ni umetniškega dela, ki ne deleži na neresnici, ki mu je zunanja, neresnici zgodovinskega trenutka. Estetiki, ki se ne giblje znotraj perspektive resnice, njena naloga spodleti; običajno je kuharska.« ²³

Lahko bi se seveda vprašali, zakaj si Jameson pomaga s Heideggerjem, da bi podprl svojo analizo modernističnega umetniškega dela in ne s slavnim zagovornikom modernizma kot je bil Adorno, nenazadnje tudi zato, ker je o njem napisal celo knjigo. ²⁴ Poleg tega je vredno omeniti, da Jameson v istem delu iz leta 1991, ko piše o Adornu, vsaj v odnosu do umetnosti to počne kritično, izpostavljač njegovo zmotno interpretacijo položaja, ki ga Schönberg in Stravinski zasedata v zgodovini glasbe preteklega stoletja. ²⁵ Ali to pomeni, da je Heidegger bližje »pristnemu« duhu umetnosti dvajsetega stoletja kot Adorno? Razlika med njima je povezana z njuno naklonjenostjo do umetnosti ali teoretske verodostojnosti, kot tudi z vrsto umetnosti, s katero sta se ukvarjala. V Adornovem primeru je to bila modernistična elitistična glasba in elitna umetnost v splošnem, katere prava narava je v tem, da nudi upor preprosti in zabavni umetniški izkušnji. »Arhaično,« je trdil Adorno, »se prilasti kot izkustvo tega, kar ni izkustveno. Vendar pa ločnica izkustvenosti zahteva, da je izhodišče vsake take prilastitve moderna,« ²⁶ kajti »osvetliti bi

²¹ *Ibid.*, str. 15.

²² *Ibid.*, str. 16.

²³ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften*, 7. zv., Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1970, str. 515–516.

²⁴ Cf. Fredric Jameson, *Late Marxism. Adorno, or The Persistence of the Dialectic*, Verso, London 1990.

²⁵ Cf. Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, str. 17.

²⁶ Adorno, *nav. delo*, str. 518.

bilo treba vso umetnost z izhodiščem pri najbolj svežih umetniških delih, raje kot nasprotno, sledeč navadam historicizma in filologije, ki, meščanska po srcu, raje vidi, da se nikoli nič ne spremeni.«²⁷ Po Adornu je torej izhodiščna točka naše moderne dobe tista, ki določa naš odnos do preteklosti in njenih del in ne obratno. Heideggerjev pogled je natanko nasproten: preteklost je resnica naše moderne dobe, ker pristno ponuja tisto, kar je v naših modernih časih postalo pozabljeno, instrumentalizirano in oropano avtentičnosti. V tem pogledu so revizionistično držo prevzeli že sami kritični misleci. Tako Peter Bürger v svoji *Teoriji avantgarde* iz leta 1973 že kritizira Adorna glede omenjenega pogleda, »Kajti Adorno teži k temu, da bi naredil zgodovinsko edinstven prelom s tradicijo, ki je določen z gibanji historične avantgarde, za razvojno načelo moderne umetnosti kot take.«²⁸ Ta avtentičnost je resnica, ki jo Heidegger interpretira kot »neskritost«, *alétheia*: »Na Van Goghovi sliki se dogaja resnica. To ne pomeni, da je tu nekaj obstoječega pravilno preslikano, temveč stopi z razkritjem orodnosti obuvala v neskritost bivajoče v celoti, svet in zemlja v njuni protiigri. [...] Kolikor preprosteje in bolj bistveno vznikne obuvalo, kolikor manj okrašeno in čisteje se odpre rimski vodnjak v svojem bistvu, toliko neposredneje in bolj zavzeto postane z njima vse bivajoče bolj bivajoče. Tako se skrivajoča se bit razsvetli. Tako izoblikovana svetloba uravnava svoje sijanje v delo. To v delo uravnano sijanje je tisto lepo. *Lepota je eden od načinov, kako biva resnica kot neskritost.*«²⁹

Privoščimo si zdaj še en pogled na Adornovo stališče glede tega vprašanja. Po njegovem mnenju moderno delo ponuja »umetniško izkustvo, ki potemtakem zahteva prej razumevanje kot čustven odnos do del.«³⁰ To pa zato, trdi Adorno, ker »[v]sebina resnice umetniškega dela zahteva filozofijo.«³¹ Umetniško delo zahteva razumevanje in zato je *interpretacija* tista, ki je predpogoj za avtentično umetniško *izkustvo*. Umetniško delo zahteva teorijo, zahteva filozofa, ki bo umetniku in svetu pojasnil smisel njegovega dela, ki le skozi to interpretacijo doseže status umetniškega dela. Vendar pa ta interpretacija ne oblikuje »sporočila«: to bi bilo mogoče le v primeru kompromitirane umetnosti, ne pa tiste, ki jo Adorno pojmuje kot avtentično umetnost, se pravi, avtonomne umetnosti. Adorno navaja Schönberga, ki pravi, da »se slika sliko, ne tega kar predstavlja.«³² Vrsta umetnosti, ki jo Adorno povečuje, je

²⁷ *Ibid.*, str. 533.

²⁸ Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1974, str. 81.

²⁹ Martin Heidegger, »O izviri umetniškega dela«, *Izbrane razprave*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, str. 282–283.

³⁰ Adorno, *nav. delo*, str. 528.

³¹ *Ibid.*, str. 507.

³² *Ibid.*, str. 14.

umetnost, ki nudi upor, ki nasprotuje priučenemu estetskemu okusu in ki svojo razdiralno naravo razkriva neresnico družbe v kateri je bila ustvarjena.

4.

Vprašanje o umetnosti je vprašanje o resnici. Tako bi lahko povzeli osnovno trditev modernistične umetnosti kot se je razvila v dvajsetem stoletju. Umetnost ne le ponuja privilegirani dostop do resnice, temveč je sama resnica v njeni najvišji obliki – ali kot *eks-presija* človeškega jaza, subjektivne resnice ali kot ustvarjalna umetniška in materializirana *im-presija* resnice sveta in njegovih upodobljenih fragmentov, od katerih vsak, najsi bo v obliki romana, skladbe, kipa ali slike, predstavlja fragment kot romanticistična miniatura univerzuma kot celote. Umetnost je vsaj predzadnja oblika ustvarjalnosti, v nasprotju z industrijsko, ponavljajočo in serijsko produkcijo. Obstaja zaradi svojega odnosa do resnice, ki je nerazrešljivo povezan z moderno družbo ter njeno neresnico in neavtentičnostjo. Ta kritika obstoječe družbe preteklega stoletja je še ena skupna poteza Adorna in Heideggerja. Vendar umetnost te družbe ne kritizira na nikakršen neposreden način; podobno kot kultura, ji namesto tega ponuja alternativo. Kot je izjavil sodobni ruski filozof, »kultura ni družbeni proizvod, temveč izziv in alternativa družbi«. ³³ Če umetnost kritizira družbo, se podreja istim pravilom, ki upravljajo to družbo; umetnost namesto tega smotrno ponuja enega izmed redkih izhodov do univerzuma resnice, *neskri-tost*, katero je Heidegger kasneje dopolnil s filozofskim diskurzom, ki posnema semantično nedoločenost poezije. Adornova teorija je v tem pogledu spet drugačna, kajti njegova negativna dialektika nikakor nima opravka s poezijo, temveč z notranjo dinamiko in dialektiko našega mišljenja. Njegov cilj je v svojem diskurzu ohraniti napetost, ki nam preprečuje, da bi asimilirali njegovo misel na lahek in praktičen način. V tem pogledu njegov namen dopolnjuje tistega, ki ga je namenil avtentični umetnosti, kajti tudi ta naj bi bil kompleksen in notranje nasproten; resnice, ki jih oba razkrivata, niso mitične resnice, ki jih Adorno pripisuje Heideggerju, pač pa intelektualne resnice, ki v umetnosti vzbujajo neprestano potrebo po filozofski interpretaciji. Znotraj tega modernističnega univerzuma je umetnost, kot kaže, redke primer avtentičnosti.

Toda zakaj je ta avtentičnost tako pomembna? Lahko bi tvegali odgovor, da velik del dvajsetega stoletja dejansko še vedno predstavlja obdobje indu-

³³ Mikhail N. Epstein, *After the Future. The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*, University of Massachusetts Press, Amherst 1995, str. 6.

strijske družbe. Tudi tam in tedaj kjer to ni, *njena miselna podoba in samoreprezentacija* vztraja kot prevladujoča. Znotraj tega okvira pojma ustvarjalnost in umetnost nosita tako težo, ker oba predstavljata dejavnost, katere pomanjkanje se nenehno odkriva v vsakem trenutku tega trpečega stoletja vélikih zgodb. Na modernizem bi bilo torej mogoče gledati ne kot na vrhunec vse zahodne umetnosti v njegovi enotnosti, temveč bi ga bilo mogoče interpretirati kot edinstveni in ustvarjalni odklon v razvoju umetnosti in kulture naše davne in bližnje preteklosti.

V obdobjih renesanse in baroka je bila umetnost integrirana v družbeno tkivo; v romantiki je bila omejena na maloštevilne aristokratske in meščanske kroge ter je dosegla širše dele družbe zaradi njenih istočasnih nacionalnih prizadevanj; samo v modernizmu je bila razglašena za najvišje merilo človeške eksistence. Ta pogled, čigar korenine je običajno mogoče najti tako v romantiki kot v meščanski kulturi devetnajstega stoletja, doseže svojo najvišjo točko v modernizmu dvajsetega stoletja, ki je zaznamoval tako Adorna kot Heideggerja. Če prvi predstavlja intelektualno in elitistično radikalno krilo tega modernizma, drugi predstavlja njegovo negacijo, a še vedno znotraj tega istega širšega okvira. Na tej podlagi lahko najdemo odgovor na vprašanje, zakaj Jameson uporabi Heideggerja in ne Adorna kot interpretira modernistične umetnosti.

V svojem nedavno objavljenem delu *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique* je Gérard Genette zapisal: »Kar zadeva očitno neskladno spravo imen Heideggerja in Adorna verjamem, da je opravičena s simetričnim odnosom med tema dvema nasprotnima oblikama preценjevanja [umetnosti].«³⁴

Prav to *prećenjevanje umetnosti* povezuje Adorna in Heideggerja – navkljub ogromnim razlikam in stališčem, ki jih njuni filozofiji zavzameta do narave umetnosti, resnice in načina, kako ena odstira drugo. Skupni modernistični okvir omogoča tema dvema mislecema, da razkrijeta svoje skupne poteze, katerih podobnost se kot kaže s časom povečuje. Znotraj tega konteksta so Heideggerjevi pogledi na umetnost, ki so se večino preteklega stoletja kazali kot nemoderni, danes interpretirani kot moderni in modernistični, o čemer priča Jamesonovo besedilo. Adornovi pogledi in umetniki, ki jih izpostavlja, pa po drugi strani drsijo v pozabo in se kažejo kot kratko dejanje v dolgi zgodovini umetnosti in pogledov nanjo, ki jih je tako strastno kritiziral. Vsaj za trenutek je bil Adorno z njegovo obliko estetske teorije ter umetnostjo, ki jo je povečeval, zavržen in marginaliziran ter nadomeščeni s skromnejšo in presenetljivo različno podobo modernizma ter nanjo pripeto teorijo, namreč Heideggerjevo, ki se je npr. še nedavno kazala kot zelo nasprotujoča moderniz-

³⁴ Gérard Genette, *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*, Seuil, Pariz 1997, str. 11.

mu in idejam, ki so z njim povezane. Kaže tudi, da modernizem nemara ni samo stvar preteklosti, temveč vrednota, ki pod sedanjimi pogoji zgodovinskega razvoja ni več dosegljiva. Z izgubljanjem avtonomije, ki jo je dosegla pod modernizmom, se je umetnost večinoma preoblikovala v kulturo in obstaja le malo možnosti, da se bo našel način, s katerim bi lahko obrnili ta proces, razen tam in tedaj, ko bodo obstajale družbene in zgodovinske okoliščine podobne tistim iz modernistične preteklosti. To preteklo obdobje je lepo opisal Fredric Jameson: »Kakršna koli že bila veljavnost Heglovih občutkov glede romantike, je te težnje, ki so vodile v to, kar se je pozneje imenovalo modernizem, zagotovo mogoče poistovetiti z enim izmed najbolj izjemnih razcvetov umetnosti v vsej človeški zgodovini.«³⁵

³⁵ Fredric Jameson, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*, Verso, London 1998, str. 80–81.

HEIDEGGER, ADORNO IN MIMESIS

TOM HUHN

»V tukajšnjosti tempelja se dogaja resnica. To ne pomeni, da je tukaj nekje pravilno upodobljeno in ponovljeno, pač pa je bivajoče v celoti spravljen v neskritost in v njej shranjeno. Hraniti prvotno pomeni varovati. Na Van Goghovi sliki se dogaja resnica. To ne pomeni, da je tu nekaj obstoječega pravilno preslikano, temveč stopi z razkritjem orodnosti obuvala v neskritost bivajoče v celoti, svet in zemlja v njuni protiigri [*Widerspiel*].«¹

¹ Martin Heidegger, »Izvir umetniškega dela«, v: Martin Heidegger, *Izbrane razprave*, (prev. Ivan Urbančič) Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, 238–318, odslej IUD. Navedek se nahaja na strani 282 omenjene izdaje. V delu J. M. Bernsteina *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno* (Penn State University Press, 1992) se nahaja kar prodorna analiza Heideggerjevega eseja v poglavju »The Genius of Being: Heidegger's 'The Origin of the Work of Art'«. Bernsteinu še posebej prepričljivo uspe pokazati politične posledice eseja; odnos med »Izvirom« in *Uvodom v metafiziko* komentira takole: »*Polis* je mesto zgodovine, to je, mesto zaradi katerega ima skupnost neko specifično identiteto in s tem usodo. Tu potem tempelj, ki je bil v »Izviru« še historicizirajoč, postane sam moment v večjem delu, ki je sama *polis*. Tisto, kar elemente *polis* napravlja za politične, je, da ostajajo trdno 'na mestu zgodovine'. Zategadelj 'politično' ne označuje področja vladanja ... temveč ustvarjanja, oblikovanja in ohranjanja zgodovinske identitete ljudstva, da je, kakršno je, ustvarjanje ali postvarjanje svojega določenega bivanja v svetu, svojega načina povzemanja in ohranjanja jedra človeškega smisla.« (str. 125) Čeprav tako Heidegger kot Bernsteinova kritika Heideggerja obravnavata politični in skupnostni vidik kantovske estetike, kljub temu spregledata najpomembnejši vidik, ki se nahaja v Kantovi trditvi, da se najvišji dosežek intersubjektivnosti in najostrejši moment *sensus communis* manifestirata zgolj kot posamezno ugodje. Bernstein v nadaljevanju pripomni, da je »osrednje vprašanje, ki ga postavlja »Izvir«, oziroma, kakor ga predstavljajo predavanja o Nietzscheju in umetnosti, v tem, ali se lahko ukvarjamo z umetnostjo na način, ki ni estetski, na način, ki presega previdnost umetnosti v 'ugodju' ter zunaj spoznanja in estetike... Heidegger se nagiba k tezi, da estetsko zaznavanje presega samo sebe v smeri proti tistemu, 'kar vsebuje svojo lastno vrednost'. S tem, ko Heidegger poudarja grški tempelj, napoteva na neko drugačno pojmovanje umetnosti, ter se sprašuje, kako to, da umetnost dandanes, ne glede na to, kako ji vladajo in jo zatirajo, ne pride do podobne zahteve... Kako potemtakem estetsko zaznavanje presega samo sebe?« (str. 131) Tisto, kar se mi zdi sporno pri Bernsteinu, bi zadevalo njegovo formulacijo tega končnega vprašanja, saj sam menim, da se tisto, kar si samo postavlja problem preseganja samega sebe, ne nahaja v estetski zaznavi, temveč v mimesis.

Kako sam razumem Heideggerjevo formulacijo se izvir umetniškega dela nahaja v gibanju, ki je zoperstavljeno *lažnemu* gibanju preslikanja, upodobitve, ponavljanja. Termin, ki bi ga sam rad uporabil za ta isti izvir, je mimezis, ki predstavlja tudi sredstvo, s pomočjo katerega se resnica »dogaja«: še zlasti, ko se mimezis obrne proti sami sebi kot preprosto *posnemanje*. »V neskritosti kot resnici biva hkrati tisti drugi 'ne-' [*Un-*] onega dvojnega kratenja. Resnica kot taka biva v sprtosti [*im Gegeneinander*] jasnine [*Lichtung*] in skritosti.« (IUD, 287) Mimezis ne postane posrednik resnice v umetniškem delu le zaradi postavljanja nečesa v gibanje, temveč s tem, da *postaja* gibanje »bivajočega v celoti«, ki s tem »stopi v razkritje kot neskritost«. Če bi se mimezis zgodila kot čisto posnemanje, preslikanje, imitacija, itn.), bi ne bila nič drugega kot ponarejeno in *ponarejujoče* gibanje. Vprašanje, s katerim se estetika nenehno ukvarja, je, ali je to v temelju ponavljajočo se gesto (preslikanja, posnemanja, itn.), sploh treba imeti za gibanje. Nemara bi jo bilo bolje naslikati kot preprečeno gibanje, kot vajo ali uprizoritev prihodnjega gibanja. Kakšne vrste gibanje je umetniško delo, da ga Heidegger imenuje »samopostavljanje resnice [*Sich-ins-Werk Setzen der Wahrheit*]« (IUD, 301)?

Da bi odgovoril na to vprašanje, se bom na pričujočem mestu lotil določene povezave terminov in razmerij. Pojem mimezis, prvič, si bomo ogledali v luči Heideggerjevega dela »Izvir umetniškega dela«. Upam, da mi bo uspelo pojasniti omenjeni pojem *in* Heideggerjev esej v razmerju do Adornove estetike (in načina, na katerega v njej² nastopa mimezis) in do Kantove dokrine o sublimnem. Upam, da mi bo pri vsem skupaj uspelo takšno branje »Izvira umetniškega dela«, ki bo pokazalo gibanje umetniškega dela k resnici kot gibanje mimezis, čeprav sam Heidegger v eseju tega izraza eksplicitno ne uporabi. Drugič, skušal bom predlagati vzporednico med dvema registroma: trdim – tako za Heideggerjevo kot za Adornovo razlago –, da je mimetično gibanje umetniškega dela vzporedno gibanju estetske sodbe, še posebej z gledišča Kantove dokrine o sublimnem, to je, kot zanikanje ali utajitev enostavnega posnemanja. Če bi želeli še bolj poudariti to vzporednico, bi rekli, da med tema dvema področjema, od katerih je vsako samo sestavljeno iz mimezis, obstaja mimetično razmerje. Drugače rečeno, dinamična sodba o sublimnem bi bila mimetična prilastitev mimezis, ki jo uteleša umetniško delo.³ Z drugimi besedami: umetniško delo je zgled, in vodič, *gibanja* estetske sodbe.⁴

² Najizčrpnější prikaz pojmovanja mimezis pri Adornu je mogoče najti v delu Josefa Früchtla *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1986.

³ Philippe Lacoue-Labarthe v svojem delu »The Echo of the Subject«, v: Christopher Fynsk (ur.), *Typography: Mimesis, Philosophy, Politics*, Harvard University Press, Cambridge 1989 o glasbenem »videzu« mimezis zapiše naslednje: »Drugače rečeno, odsotnost ritma

Naj pričnem z navedkom iz Adorna in Horkheimerja, oziroma iz njunega dela *Dialektika razsvetljenstva*, Maussovega in Hubertovega izzivalnega opisa mimezis iz njunega dela *General Theory of magic*: »L'un est le tout, tout est dans l'un, la nature triomphe de la nature.«⁵ Iz tega kratkega odlomka je mogoče razločiti dva vidika mimezis: prvi zadeva raztegljivosti identitete med enim in množtvom; drugi vidik pa bi lahko opisali kot samopreseganje narave. Zaenkrat se bomo osredotočili na prvi vidik, to raztegljivost identitete, ki jo doseže mimezis, bomo skušali postaviti v razmerje s tistim, kar sem sam na nekem drugem mestu opisal kot utemeljitveno premiso Kantove estetike: ki jo Kant imenuje objektivna subrepcija.⁶ Objektivna subrepcija, če jo opišemo na kratko, je zamenjava objekta za subjekt. Spomnimo se, da v Kantovi estetiki pravo vsebino estetske sodbe predstavlja notranja harmonija subjektivnih zmožnosti. In vendar do uspeha ali dovršitve te sodbe pride le prek temeljnega nepoznanja te iste harmonije s strani subjekta. Drugače rečeno, do prave estetske sodbe pride v trenutku, ko subjekt, ki namerava narediti sodbo, svojo harmonijo napačno spozna za nekaj objektivnega. Ime za to harmonijo, za to

je ekvivalentna neskončno paradoksnemu videzu *samega mimetičnega*: nerazločljivemu kot takemu, nezaznavnemu *par excellence*. Odsotnost tistega, na osnovi česar obstaja posnemanje, odsotnost posnemanja ali ponovljenega (glasbe, ki je že po samem svojem načelu sama ponavljanje) razkriva tisto, kar je po definiciji nerazkriljivo – posnemanje in ponavljanje. Odsotnost ponavljanja posledično razkriva zgolj nerazkriljivo, ter porodi zgolj neverjetno, ter opusti zaznano in dobro znano. Nič se ne zgodi: dejansko, *Unheimliche* – najgrozljivejše in najbolj moteče čudo ... ritem, bi bil tudi pogoj možnosti subjekta.« (str. 195)

⁴ Mojo razdelavo mimezis, zlasti v razmerju do Adornove estetike, ki sledi v nadaljevanju, je v veliki meri spodbudil precej bogat in provokativn prikaz Wilhelma Wurzerja v delu *Filming and Judgement. Between Heidegger and Adorno*, Humanities Press, London 1990. Toda medtem, ko za Wurzerja obravnava mimezis v Adornovi estetiki ne zadošča za premislek in odgovor sodobnemu izkustvu, sem sam skušal brati mimezis pri Adornu kot mehanizem, s katerim je ta nezadostnost izpostavljena in problematizirana. Skratka, medtem ko se z Wurzerjem strinjam, kar zadeva interpretacijo mimezis v Adornovi estetiki kot nečesa, kar v modernistični umetnosti že napoteva onstran sebe, bi v nasprotju z Wurzerjem vztrajal pri tem, da je mimetično napotevanje – še posebej na neki ostran – v temelju reflektivno. Na ta način sem skušal, navkljub Wurzerjevemu izrecnemu opozorilu, interpretirati tisto, kar on sam imenuje »filmanje« natanko kot način zamišljanja onstrana, vendar po modelu postvarjenega mehanizma preteklosti – poleg tega pa tudi menim, da se v tem nahaja resnična vrednost tega pojma.

⁵ Max Horkheimer in Theodor W. Adorno, *Dialectics of Enlightenment*, prev. John Cumming, Continuum, New York 1982, str. 15. (Odslej DE). [Prim. slov. prev. tega poglavja: Max Horkheimer in Theodor W. Adorno, »Pojem razsvetljenstva«, v: *Kritična teorija družbe*, izbor tekstov in ur. Slavoj Žižek in Rado Riha, Mladinska knjiga, Ljubljana 1981, prevedla Jani Razpotnik in Rado Riha, str. 115-149. Navedek se nahaja na strani 125.]

⁶ Za podrobnejšo obravnavo objektivne subrepcije prim. moj prispevek »The Kantian Sublime and the Nostalgia for Violence«, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, zv. 53, št. 3, Summer 1995, str. 269-75.

napačno prepoznanje, je lepota. Tako napaka ni preprosto samo v tem, da objekt napačno vzamemo za subjekt, temveč tudi v tem, da *statični* objekt napačno prepoznamo kot subjektivni *proces*.⁷ Subrepcijo, ki tvori estetsko sodbo, bi tako lahko imenovali dvojna velika napaka.⁸ (Če bi imel na voljo več časa, bi lahko pojasnil, kako to lepo napačno poimenovanje subjektivne harmonije tudi funkcionira kot zavora estetskemu gibanju – tistemu, kar Schiller imenuje igra – subjektivnih zmožnosti; skratka, sodba o lepem zaustavi gibanje znotraj subjekta. Sublimno bi bilo potem seveda konstruirano kot subjektivni dinamizem, ki prehití svoje lastno napačno prepoznanje kot nekaj statičnega in objektivnega.)⁹

Mimezis je z estetsko sodbo skupna spremenljivost identitete med posebnim in občim, kakor tudi pomešanje subjekta in objekta ter konstitutivna zmotnost glede le-teh. In v delu Adorna in Horkheimerja *Dialektika razsvetljenstva* je prav spremenljivost identitete tista, ki omogoča, da mimezis opišemo na podlagi analogije z zločincem:

»Zločinec reprezentira tendenco, ki je vsemu živemu globoko zakoreninjena, katere prevlada predstavlja značilnost vsakega razvoja: izgubo sa-

⁷ Jacob Rogozinski gre celo tako daleč, da trdi, da za Kanta forma je gibanje: »Forma, pravi Kant, ni le *Gestalt*, ne označuje zaustavljenega orisa figure, pač pa gibanje figuracije, zarisane njene meje, poenotenje njenega raznoličja« (str. 135) »The Gift of the World« v: *Of the Sublime: Presence in Question*, prev. Jeffrey S. Librett, SUNY Pres, New York 1993.

⁸ Drugo ime za to konstitutivno estetsko zmotnost je neuspeh: »Sublimno meri naš neuspeh. Če sublimno konstituira *sveto* razmerje do *božjega*, potem bo naš neuspeh ekvivalenten naši distanci do svetega, ali naši nejeveri, nezmožnosti, da bi krmarili med čermi razlike med nesmrtnim in smrtnim« Michel Deguy, »The Discourse of Exaltation: Contribution to a Rereading of Pseudo-Longinus«, v *Of the Sublime: Presence in Question*, prev. Jeffrey S. Librett, SUNY Pres, New York 1993, str. 7. Deguy nadaljuje: »Morje, sublimno, simulira izvor v tem, ko ga reproducira in ga reproducira, v tem ko simulira izvor, enostavnost izvora, ki še vedno zakriva, ter s tem shrani raznoličje mnoštva, ko se, spreminjajoč 'od navznoter navzven', skriva in 'naredi, da pozabimo' razcep...« (str. 11)

⁹ Oziroma, kot se provokativno izrazi Jean-Luc Nancy: »Kot je znano, kantovska estetika ne obstaja. In po Kantu ni nobenega mišljenja umetnosti (ali lepega), ki ne zavrača estetike in ki mu v umetnosti ne gre za nekaj drugega od umetnosti: recimo, resnico, ali izkustvo, izkustvo resnice ali izkustvo mišljenja... Bistvena poanta je ravno v tem, da zahteva sublimnega tvori natanko drugo ukinitve umetnosti.« (str. 27) Nancy piše o gibanju sublimnega na zelo podoben način kot skušam sam v pričujočem prispevku opisati gibanje mimezis: »Sublimno je občutek, in vendar je več od občutka v banalnem pomenu besede, je mejna emocija subjekta. Subjekt sublimnega, če kaj takega sploh obstaja, je subjekt, ki je ganjen [moved – premaknjen, spodbujen, sprožen, preseljen, spravljen v gibanje, odposlan (Op. prev.)] ... Bolje bi bilo reči, da je občutek sublimnega le stežka sploh kako čustvo, temveč prej zgolj gibanje prezentacije – na meji in sinkopirano. («The Sublime Offering«, *Of the Sublime: Presence in question*, prev. Jeffrey S. Librett, SUNY Press, New York 1993, str. 44.)

mega sebe v okolju, namesto, da bi se v njem aktivno uveljavili, nagnjenje, da pustimo stvari, kakor so, da se potopimo nazaj v naravo.«¹⁰

Odlomek se nadaljuje s trditvijo, da Freud to zločinsko tendenco imenuje nagon smrti, medtem ko jo Roger Caillois imenuje mimezis. Kot Adorno kasneje, v svojem delu *Estetska teorija*, formulira ta »zločinski« element, je mimezis zaradi tega anti-družbenega značaja predmet družbenega tabuja. Za Adorna umetnost tako postane »priežališče« mimezis. (*»Kunst is Zuflucht des mimetischen Verhaltens.«*¹¹) In umetnost, natanko kot priežališče mimezis, vse bolj postaja mimetična, skupaj s tistim, kar ima Adorno za vse večjo moč družbenega tabuja nad mimezis:

»Mimetično usmeritev, naravnost k realnosti, to plat togega nasprotja med subjektom in objektom, povzema videz (*Schein*) v umetnosti – organ mimezis, zaradi tabuja, ki ga zadeva – in, kot dopolnilo avtonomiji forme, postane njeno izrazno sredstvo.« (AT, 162)

Umetnost je tako spremenjena iz priežališča mimezis v njeno pozitivno izrazno sredstvo. Ta transformacija znotraj področja in vloge umetnosti implicira dodatno transformacijo moči in razsežnosti same mimezis. Potopitev nazaj v naravo ne pomeni ponovno postati narava, pač pa je prej poskus prilagoditve okolju. Vendar pa ta »zločinskost« mimezis pomeni, da tisto, kar se je enkrat ločilo od narave, ne more zopet postati narava. Mimezis je nujno spodletelo nagnjenje, da bi z naravo postali eno, da bi dejansko postali narava. Mimezis se konča z dejanjem, ne postati narava, temveč postati *kot* narava.

Če je organsko tisto, kar je nagnjeno k razkroju in propadu, je potem mimezis tisti protislovni proces, pri katerem do diferenciacije pride z nagnjenjem k nediferenciaciji – kar je Nietzsche, sledeč Schopenhauerju, označil za načelo individuacije. Mimezis je izrazno sredstvo želje po identiteti in enotnosti, ki nujno proizvede njuno nasprotje. Rečeno nekoliko drugače: identiteta je ravno tisti pojem in nagnjenje, ki proizvede neidentično. Posledica, ki iz tega izhaja za teorijo produkcije, je očitna: produkcija je metoda za ustvarjanje podobnosti, ki pa so zaradi strukturne nemožnosti, da bi bile identične tistemu, česar produkt so, namesto tega naknadne podobe, ne tistega, kar skušajo (re)producirati, temveč svojega lastnega spodletelega gibanja k identiteti. Produkti – artefakti – tako nosijo sled svojega lastnega spodletelega gi-

¹⁰ [Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. S. Fischer, Frankfurt na Majni 1986, str. 240–241.]

¹¹ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie, v: Gesammelte Schriften*, ur. Gretel Adorno in Rolf Tiedemann, Suhrkamp, Frankfurt na Majni 1970, str. 86. Odslej navajamo angleški prevod C. Lenhardta (Routledge & Kegan Paul, Boston 1984 kot AT. Vsi naslednji prevodi iz *Ästhetische Theorie* v pričujočem eseju so popravljeni.

banja k identiteti. (Blaga bi potem lahko definirali kot produkte, ki *pričenjajo* s privzetjem premise o svoji lastni spodleteli identiteti. Ideologija blaga, če že hočete, je tako že vnaprejšnja preprečitev gibanja k identiteti.) Spodletelost identitete in prisila ponavljanja mimezis, vedno znova priča o tej spodletelosti, ki omogoča produkciji, da ostaja na ravni svojega pojma: biti produkcija *nečesa*. Vprašati pa se je treba, kako načelo identitete, v njegovi spodletelosti, da bi bilo na ravni svojega pojma, kljub temu uspe kot produkcija in reprodukcija človeškega življenja. Drugače rečeno, kako mimezis, izrazno sredstvo načela identitete, proizvede podobnost, ki hkrati je in ni identična?

Nemara lahko dogovor najdemo v mimezis, ki posnemanje spremeni v anticipacijo: »Reč na sebi, ki jo umetniška dela vlečejo za seboj, ni posnemanje nečesa realnega, temveč anticipacija reči na sebi, ki mora šele priti, nečesa neznanega, kar mora subjekt določiti« (AT, 114). Preden v Heideggerjevem tekstu anticipiramo podobno transformacijo mimezis iz posnemanja v *anticipacijo*, se vrnimo k prvemu vidiku mimezis – tistemu, ki ji je skupen z estetsko sodbo: njeni zmotnosti. Heidegger zapiše naslednje, kar zadeva zmožnost kazanja pred nečem drugim, in s tem skrivanje le-tega:

»Tukaj skrivanje ni tisto preprosto izmikanje, temveč se bivajoče sicer kaže, vendar se daje drugačno, kot je.

To skrivanje je zastiranje [*Verstellen*]. Ko bi bivajoče ne zastiralo bivajočega, potem bi se v bivajočem ne mogli zmotiti in zapletati, ne mogli bi zaiti in se zgubiti, končno bi se nikoli ne mogli všteti. Da lahko bivajoče kot videz vara, je pogoj za to, da se moremo motiti, ne pa narobe.« (IUD, 280)

Odlomek se nadaljuje s Heideggerjevo trditvijo, da do dvojnega skrivanja, ki omogoči jasnini resnice, da se pripeti kot neskritost, pride zaradi povezave skrivanja in zastiranja. To dvojno skrivanje bi lahko formulirali kot mimezis, ki ji ne gre več za posnemanje, simulacijo ali reprezentacijo.¹² Ta spremenjena mimezis se potem ne izvaja več kot *re*-produkcija, pač pa kot produkcija, in sicer dejansko kot produkcija, ki temelji na pretirani zmotnosti.¹³ Hei-

¹² Derrida piše: »Prava' mimezis je med dvema producirajočima subjektoma in ne med dvema produciranima stvarima. Čeravno jo implicira celotna tretja *Kritika*, čeravno eksplicitna tema, še manj sama beseda, nikoli ne nastopi, ta vrsta *mimesis* neizogibno vsebuje obsodbo posnemanja, ki je vselej označeno za servilno. »Economimesis«, *Diacritics*, 11, 1981, str. 9. Odslej navajamo kot E.

¹³ Élaïne Escoubas prepričljivo pokaže, da je premik od reproduktivne k produktivni sintezi v prvi *Kritiki* predstavljen v upodobitvi izkustva časovnosti: »v *Kritiki čistega uma* Kant pravi, da se 'čas sam ne spreminja, temveč se spreminja nekaj, kar je v času' [Nav. po slov. prev. Zdravka Kobeta v: *Problemi*, 1-2/01, Ljubljana 2001, str. 74 (B 57). Op. prev.]. Suspenz časa, niti regresivni spomin niti progresivna anticipacija, temveč vpis *immemoralnosti*: takšen smisel ima kantovska upodobitev. Refleksija in *Stimmung* upodobitve v njeni

degger piše: »Resnica biva kot ona sama, kolikor skrivajoče kratenje kot izmikanje odmerja vsej jasnini trajno izhajanje, kot zastiranje pa odmerja vsej jasnini nepopustljivo ostrino zavajanja [*Beirrung*]« (IUD, 281) Heidegger tako umetniško delo – ustrezneje bi bilo reči njegov izvir – opiše kot *dvojno* skrivanje: zanikanje in zastiranje. Trdim, da do *gibanja* mimezis pride med tema dvema pregiboma, med skrivanjem kot zanikanjem in skrivanjem kot zastiranjem. To je, pride do prehoda od statičnega skrivanja, ki se pripeti tako, da nekaj postavimo pred – in s tem namesto – nečesa drugega, k skrivanju, ki je namesto tega neko aktivno zastiranje.

Heideggerjeva označitev prvega momenta skrivanja kot enostavne premestitve se povsem ujema s Kantovo formulacijo subrepcije, do katere pride med subjektom in objektom v sodbi o *lepem*. *Sublimno* bi bilo tako manj zavrnitev izmikanja reprezentaciji, pač pa prej zavrnitev premestitve subjektivnosti prek objektivne subrepcije. In končno, ta zavrnitev premestitve subjekta postane *zahteva*, v sublimnem, po dejanski *produkciji* subjekta. To je tisto, kar sem zgoraj opisal kot gibanje prek in proti mimezis, saj je ta drugi moment gibanje po modelu nepopolnega gibanja skrivanja, ki ga Heidegger imenuje zavrnitev ali zanikanje. (Na drugem mestu sem skušal to isto gibanje raziskati v razmerju alegorije do simbola, pri čemer alegorijo razumem kot pretirano prevlado retorike simbola). Delo umetniškega dela, za Heideggerja, ni vsebovano v drugem gibanju, ki *zanika* ali *odstavi* zavrnitev in zanikanje, ki ju izvaja izvorni moment skrivanja, temveč v postavljanju v gibanje (ki ga Heidegger sam imenuje postavljanje v delo) metafizične *stasis*, ki jo predpostavlja skrivanje:

»V skladu s tem je bistvo umetnosti vnaprej določeno kot postavljanje resnice v delo [*Ins-Werk-Setzen der Wahrheit*]. Ta določitev pa je zavestno dvosmiselna. Najprej pove: umetnost je čvrsto postavljanje umeščajoče se resnice v podobo. [...] Hkrati pa le to postavljanje v delo pomeni: poganjanje delovnosti v tek in dogajanje.« (IUD, 300)

Iz tega odlomka izhaja, da gibanje mimezis ni le *postajanje* gibanja statične, posnemovalne in zavrnitvene geste, temveč je, kar je bolj pomembno, »samo-vzpostavljanje«.

Nemara bi bilo koristno, če bi si na tej točki ogledali neki drug Heideggerjev esej, *Kantovo tezo o biti*. Heideggerjeva izpostavitve Kantove »teze« je presenetljivo podobna »Izvoru umetniškega dela«. V obeh tekstih nekaj »sije«:

igri tako sovpadata, v tem prvem obratu, z 'aprehenzijo' (*Auffassung*) čiste forme časa, čiste forme dogajanja – ki je tudi [...] vzpostavitev *mimesis*, ki ni reproduktivna, temveč produktivna. »Kant or the Simplicity of the Sublime« v: *Of the Sublime: Presence in question*, prev. Jeffrey S. Librett, SUNY Pres, New York 1993, str. 60.

v »Izvoru« Heidegger svojo razpravo o Van Goghovi sliki para čevljev sklene takole: »Tako se skrivajoča se bit razsvetli. Tako izoblikovana svetloba uravnava svoje sijanje¹⁴ v delo. To v delo uravnano sijanje je tisto lepo [*das Schöne*]. *Lepota je eden od načinov, kako biva resnica kot neskritost*«. (IUD, 282-283) Primerjajmo to »sijanje lepega« s formulacijo, s katero Heidegger vpelje Kantovo tezo, za katero sicer pravi, da nas mora glede na to, da »Kant svojo tezo pojasni čisto epizodično«, ustrezno razumevanje voditi pri tem, da pustimo »videti, kako skozi vsa Kantova razjasnjevanja, tj. skozi njegove temeljne filozofske postavitve, preseva, četudi ne tvori posebno grajenega arhitektonskega ogrodja njegovih del, vodilna misel njegove teze«. ¹⁵

Skušajmo povsem izmeriti to podobnost: Kantova teza, po Heideggerju, čeravno nastopa v zgolj epizodičnih razjasnitvah, vendarle – tudi »v njegovi temeljni filozofski postavitvi« – preseva vsepovsod skozi kot vodilna ideja. Ali ni potem značaj tega presevajočega *videza* Kantove teze po svoji naravi čisto estetski? Skušal bom pokazati, da Heideggerjev tekst ne trdi le, da se ključni element Kantove najbolj temeljne filozofske postavitve razkriva na estetski način, temveč tudi, da sta Kantov tekst, in njegova teza, s tem estetska konstrukta. Drugič, če je sijanje [*shining*], po formulaciji iz »Izvira«, (lepa) jasna samo-skrivanja biti, potem se Kantova teza, ravno zaradi tega, ker je teza »o biti«, razkriva v skladu s sijočo jasnino. Skratka, Kantova teza se ne more prikazati opisno, temveč se mora namesto tega kazati – četudi gre za dvoumni izraz – kot sijanje.

Rad bi pokazal, da tisto, kar sije (skozi?), ni bit, temveč teza »o« njej, ravno tako kot v »Izviru« ni umetniško delo – oziroma karkoli že – razsvetljevano, temveč je namesto tega samo sijanje. Sijanje je razjasnitev samoskrivanja biti ne kolikor razkrije bodisi substanco ali površino nečesa, temveč prej v svojem samorefleksivnem razmerju tako do substance kot tudi do površine. Sijanje razkriva nič; namesto tega je zanikanje globine in substance, hkrati pa je prijetno sprejetje *forme* videza kot dovršene na sebi. Sijanje, kot jasnina, ni preprosto vztrajanje pri površini, pač pa zaslepljujoče osredotočenje na površinsko tudi razjasni prehodni značaj stvari. Sijanje nekega objekta je jasnina tistega, kar Heidegger imenuje objektnost objekta stvari, in s tem – predlagam – prva stopnja tega, da objekt zopet vstavimo v gibanje. V tem pogledu je

¹⁴ [V izvorniku *Scheinen*, ki ga slov. prevajalec prevaja kot »sijanje«, v angleščini pa sta se zanj uveljavila prevoda »shining« in »appearance«. Termin je večpomenski, pomeni lahko tako izžarevanje, bleščanje, lesketanje, odsevanje, sevanje, presevanje, kakor tudi kaznost, očitovanje, videz, videznost, pojavljanje in prikazovanje.]

¹⁵ Martin Heidegger, »Kant's Thesis About being«, prev. Ted E. Klein, jr. in William E. Pohl, *The Southwestern Journal of Philosophy*, zv. IV, št. 3, 173, str. 9. Odslej kot KT. [Navajamo po slov. prev. Tineta Hribarja v: Martin Heidegger, *Kantova teza o biti*, Znamenja, založba Obzorja, Maribor 1993, str. 7.]

sijanje podobno postavljanju in predikaciji, s ključno omejitvijo, da sijanje samorefleksivno napoteva na svoje lastno delovanje postavljanja in predikacije. Sijanje bi tako lahko povezali z dvojnim gibanjem mimesis.

Kantova teza o biti, in za Heideggerja vodilni pojem Kantovega celotnega kritičnega projekta, je v tem, da se bit *kaže* kot postavljanje. In na tem mestu skušam opisati sijanje te teze kot estetski in zatorej refleksivni fenomen. Nadaljnja posledica bi potem bila določitev, da za postavljanje biti v splošnem ni odgovoren razum ali spoznanje, temveč bolj specifično, sodba. Kot pojasni Heidegger

»Ker bit ni *realen* predikat, a vendarle je predikat, je torej izrekana o objektu, vendar pa ni vzeta iz stvarne vsebine objekta. Bitni predikati modalnosti ne morejo izvirati iz objekta, marveč morajo imeti kot načini pozicije svoje poreklo v subjektiviteti.« (KT, 21)

Bit postane, z drugimi besedami rečeno, predikat zgolj prek subrepcije. Še drugače rečeno, Heidegger skuša razširiti obseg objektivne subrepcije onstran področja estetske sodbe in tako vanjo vključiti ne le celotno predikacijo, temveč tudi mišljenje nasploh. Rekli bi lahko, da Heidegger estetizira spoznanje.

To estetizacijo skuša naprej prek refleksije:

»V razlagi biti kot pozicije je vključena razjasnitev postavljanja in postavljenosti predmeta iz različnih razmerij do spoznavne moči, se pravi, v vzvratnem odnosu do nje, v zaupognitvi, v refleksiji.« (KT, 24)

Tu gre za ključno podobnost med refleksijo kot postavljaljočo, ki se zgodi v »vzvratnem odnosu na misleči jaz« in tisto, na kar Heidegger meri s terminom sijanje. Poudaril bi, da je sijanje, tako kot Heideggerjeva glosa Kantove transcendentalne refleksije, samorefleksivno dejanje. Obe se lahko sklicujeta nase šele potem, kot sta postavili čutno. Potemtakem sta obe – potem, ko sta se enkrat postavili v gibanje – zmožni sneti krinko čutnosti, ki predhodi njunemu samoizvoru. In v tej točki, s tem samovzpostavljaljočim vidikom gibanja mimesis, pridemo do osrčja mimesis. Osrčje mimesis se pri Heidegger nahaža umeščeno v zadevi, ki jo on sam imenuje »ris« [*der Riss*]:

»Gotovo tiči v naravi neki ris, mera in meja in nanje navezana možnost proizvajanja [*Hervorbringen-können*] – umetnost. Prav tako gotovo pa je, da postane um. Prav tako gotovo pa je, da postane umetnost v naravi očitna šele prek dela, ker izvirno tiči v delu.« (IUD, 299)

Umetniško delo se torej manifestira prek mere in meje, risa, ki ga spremlja »možnost proizvajanja«. ¹⁶ Menim, da je ta ris singularni pregib, ki obstaja

¹⁶ Bernstein v svojem delu *The Fate of Art* pripominja: »Ris je aktivna nedoločenost, razlika, zaznamujoče-poenotujoče, zaradi katerega lahko mislimo ris kot neprezentabilni pogoj.« (str. 121)

med dvojno naravo skrivanja kot izmikanja in skrivanja kot zastiranja, kakor tudi zavoj, kakršnega razvije Derrida v svojem eseju »Economimesis«:

»Naravo moramo posnemati; toda narava, ki geniju dodeli svoja pravila, se zavije, vrne k sebi, reflektira prek umetnosti. Ta spekularni uklon podaja tako načelo refleksivnih sodb – v katerih narava zagotavlja legalnost v gibanju, ki izhaja iz posamičnega – in skrivni vir *mimesis* – razumljene, ne predvsem kot posnemanje narave s strani umetnosti, temveč kot upogib *physis*, odnosa narave do same sebe. Tu ne gre več za kakršnokoli nasprotje med *physis* in *mimesis*, potemtakem tudi ne za nasprotje med *physis* in *tekhne*, oziroma bi morali to vsaj dokazati.« (E, 4)

Omenimo prepoved posnemanja, s katero pričinja ta Derridajev odlomek in ki prav tako nastopa v Adornovi estetiki. Pri slednji je povezan s predpisom alternativnega predmeta posnemanja: »... namesto posnemanja narave, posnemanje naravne lepote« (AT, 105)¹⁷

In na koncu bi lahko rekli, da je *mimesis* ime za postavljanje v gibanje tistih objektov, katerih mirovanje nekako postane nestabilno – lahko bi jih imenovali umetniška dela. Ravno njihov iluzorni značaj *kot* objektov pa jih postavlja v gibanje *mimesis*.

Prevedel Peter Klepec

¹⁷ Prim. delo Günterja Figala *Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur. Zur Interpretation der »Ästhetischen Theorie« im Kontext philosophischer Ästhetik*, Bouvier Verlag, Bonn 1977.

ADORNO IN HEIDEGGER V POSTMODERNI KULTURI IN ZUNAJ NJE

HEINZ PAETZOLD

Na začetku 21. stoletja so kontroverzne razprave o tem, ali živimo v postmoderni dobi ali ne, ali bi se moral projekt moderne nadaljevati ali ne, ali je avantgarda koncept preteklosti ali ne, izgubile svojo ostrino. Bojišče teh razprav je videti opuščeno. Vseeno je ponovno kartiranje postmoderne neka-ko še vedno nujno. Danes nas sprašujejo po odgovoru na vprašanje, katere so *glavne poteze sodobne kulture*.

Če lahko zaupam svoji lastni senzibilnosti, potem bi dejal, da imajo danes glavno veljavo ključni pojmi, kot so *globalizacija* proti *glokálnosti* (Edward W. Soja)¹ ali *interkulturalnost* proti *multikulturalizmu*. Vsem tem konceptom, ki izhajajo iz različnih teoretizacij, je skupno to, da poskušajo definirati sedanjost sodobnosti preko *kulture*. To je odvisno od tega, s katerega polja teoretičnih razprav gledamo na kulturo. Glokálnost izhaja iz kulturne geografije in obljublja kombinacijo globalnega in lokalnega, s pomočjo katere bi se bilo moč upreti neizprosni kapitalistični globalizaciji. Interkulturalnost se nanaša na filozofijo v splošnem in poskuša preseči evrocentrične pojme filozofije tako, da izpostavlja dejstvo, da je vsaka verzija filozofije povezana s specifično kulturo, ki oblikuje način zastavljanja vprašanj. Multikulturalizem izhaja iz politične teorije in poskuša analizirati, določiti in opravičiti soobstoj različnih kultur v eni in isti družbi ali državi.² Pokazati je mogoče, da vsak od teh ključnih pojmov, s katerimi dojemamo poteze sodobne družbe, v temelju izhaja iz razprave o moderni in postmoderni kulturi. Tu sem torej prispel do svoje izhodiščne točke. Gre za ponovno kartiranje postmoderne kulture.

Rad bi pokazal, da *nam* Adorno in Heidegger omogočata, da z distance

¹ E. W. Soja, *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Blackwell, Oxford 2000. Prim. E. W. Soja, *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, Verso, London in New York 1989.

² Gl. moj članek »Kulturelle Differenz und Multikulturalität. Ein Kernproblem der Kulturphilosophie«, *Journal of the Faculty of Letters*, The University of Tokyo, 2 (1997), str. 43–60.

pogledamo na postmoderno kulturo. Najprej bom pogledal, kako je z Adornom in Heideggerjem v postmoderni kulturi.

I

Adorno in Heidegger sta prisotna v postmodernih razpravah o *arhitekturi*. Medtem ko je Hegel v svojih *Predavanjih o estetiki* arhitekturi pripisal najnižji status v sistemu lepih umetnosti, ker naj bi arhitektura pripravljala samo zunanje okolje za človeškega duha, se postmoderne razprave začno prav s predmetom arhitekture. Tu nam pride na misel Charles Jencks s svojo vplivno teorijo, da postmoderno arhitekturo določa *dvojno kodiranje*. En kod govori jezik popularnosti. Drugi se naslavlja na vse rafinirane aluzije in citira zgodovinske stile. Ta kod je za kultivirano srečno manjšino, ki je seznanjena z vsemi razvejanostmi arhitekturne zgodovine.³ Historičnost, eklekticism, narativnost so postali znamenja postmoderne arhitekture.

II

Čeprav Adorno v svojem spisu »Funkcionalizem danes« (1965) funkcionalizma, ki je bil postmoderna raba in še vedno je, sploh ne pokaže v pravi luči, pa obstajajo presenetljive stične točke na drugi ravni. Adorno se osredotoči na kritiko Adolfa Loosa, ki zadeva ornament, in poudari, da ima ta kritika svoje korenine v dunajski kulturi, ter tako poveže Loosa s Arnoldom Schönbergom in Karlom Krausom. Skupni imenovalac njihove kulturne kritike je, da je ornamentalno vse tisto, kar je izgubilo svoj funkcionalni in simbolni pomen.⁴ Zaradi Adorna je Loos ločil arhitekturo od gibanja Arts and Crafts in njihovega ukvarjanja s *prefinjenim* dizajnom in obrtništvom, pa tudi od Werkbunda in njihovega poudarjanja *kvalitete materialov*. Loos je, nasprotno, hotel razkriti notranjo logiko arhitekture kot nekaj, kar ni vključeno v socialno področje. Umik iz obrtnišva pa ne pomeni trditi, da arhitektura temelji na goli fantaziji in samoizrazu arhitekta. Arhitekturna domišljija ostaja povezana s smotri. Adekvatno razumljena pomeni »sposobnost smotrnega artikuliranja prostora. Omogoča, da smotri postanejo prostor. Oblike konstruira glede na smotre.«⁵

Osrednje vprašanje, ki ga je zastavil *funkcionalizem*, zadeva arhitekturno upo-

³ Prim. C. Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, Academy Press, London 1977.

⁴ T. W. Adorno, »Funktionalismus heute«, v: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, 2. izdaja, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1968, str. 104–127. Angl. prev. J. D. Newman in John H. Smith kot »Functionalism Today«, *Oppositions*, 17 (1979), str. 31–41, tu str. 32.

⁵ Adorno, »Functionalism Today«, str. 37. »Vermögen, durch die Zwecke den Raum zu artikulieren, sie Raum werden zu lassen; Formen nach Zwecken zu errichten«, »Funktionalismus heute«, str. 119.

rabnost v širšem socialnem kontekstu.⁶ Adorno oblikuje svoj odgovor na to vprašanje v dveh smereh:

(1) Arhitektura kot umetnost ostaja podrejena zahtevi »smotrnosti brez smotra«, katere paradokсна formula sega nazaj h kantovski estetiki.⁷ Adorno jo formulira, kot da pomeni, da arhitekture ne vsrka socialna totalnost. Umetnost svoj *kritični potencial* dobi samo, kadar preseže univerzum uveljavljenih socialnih smotrov.

(2) Funkcionalizem črpa iz *utopičnega pogleda na uporabnost*, takega, ki usklajuje ljudi in predmete ter stvari, ki jih uporabljajo v vsakdanjem življenju. Pomeni celo preseganje racionala družbe dobrin. Prispeva k »srečni uporabi«, »stiku s stvarmi onstran nasprotja med rabo in neuporabnostjo«.⁸

To *socialno kritiko* v Adornovi filozofiji je pomembno ohraniti v mislih. Med postmodernimi misleci se je držijo predvsem Lyotard, Spivak in denimo Zygmunt Bauman.

Med postmodernimi arhitekti se je Adornovemu pogledu na funkcionalizem najbolj približal Aldo Rossi. V svojem delu *L'architettura della città* (1966), ki ga je treba postaviti ob bok delu *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) Roberta Venturija, je Rossi kritično poudaril, da je treba revidirati temeljne predpostavke ortodoksnega funkcionalizma. Ne drži, da arhitekturna forma izhaja iz funkcije. Arhitekturne stavbe ne določa popolnoma njena socialna funkcija – Adornov univerzum socialnih smotrov. Odlična arhitekturna *forma* lahko obstaja ob *različnih funkcijah* – to dokazujejo osupljivi zgodovinski primeri, kot sta amfiteater v Arlesu in kolosej v Rimu. Rossi nekako prevede Adornove kritične refleksije v arhitekturno prakso in zahteva od arhitekta, da konstruira estetske oblike, ki jim bodo ustrezale različne funkcije.⁹ Rossijev pristop odseva Adornova izjava, da mora arhitektura uskladiti dve skrajnosti: »formalno konstrukcijo« in »funkcijo«. Če to ravnotežje ni doseženo, potem so rezultat arhitekture gole »scene«, se pravi, da prevlada izključno »scensko«.¹⁰

III

Medtem ko Adorno preučuje funkcionalizem z vidika »estetske refleksije«,¹¹ pa Heidegger v delu »Grajenje, prebivanje, mišljenje« (1951) pristopi k

⁶ Adorno, »Functionalism Today«, str. 39.

⁷ *Ibid.*, str. 31, 38–39.

⁸ *Ibid.*, str. 40.

⁹ Prim. H. Klotz, *Moderne und Postmoderne. Architektur der Gegenwart*. 1960–1980, 2. izdaja, Viegeweg, Wiesbaden 1985, str. 262–264.

¹⁰ Adorno, »Functionalism Today«, str. 39.

¹¹ *Ibid.*, str. 40.

arhitekturi iz ontologije. Neuspehi metafizike silijo filozofijo, da se osredotoča na vsakdanje življenje. Nova določitev arhitekture zahteva, da se za adekvatno izhodišče vzame *prebivanje*. Trdim, da kasnejša Heideggerjeva misel vsebuje primerno postmoderno držo, če jo prisvojimo preko koncepta »kritičnega regionalizma«, kot ga je opisal Kenneth Frampton.

Heideggerjev tok razmišljanja gre takole. *Metafizična misel* postavlja razmerje med grajenjem in prebivanjem na tak način, da grajenje postane sredstvo za prebivanje. Prebiti omejitve metafizične naracije pomeni na novo formulirati grajenje in prebivanje z vidika človekove biti. Tak premik v paradigmi predpostavlja trditev, da je jezik »hiša biti«. Pozabo biti je mogoče preseči samo do stopnje, da se vpišemo v filozofski »obrat k jeziku«, ki sta ga prva zagovarjala Herder in Wilhelm von Humboldt in so se k njemu vrnil Wittgenstein, Cassirer in Heidegger. Vsi so oblikovali to, kar je Charles Taylor imenoval »ekspresivna konstitutivna paradigma« jezika.¹²

Kar zadeva Heideggerja, zanj zatekanje k starodavnim plastem jezika razkriva, da je grajenje prvotno pomenilo oboje, grajenje kot »gojenje« in »negovanje« narave (latinsko *colere, cultura*) ter grajenje kot »vzpostavljanje stavb« (latinsko *aedificare*). Poleg tega starodavne plasti jezika razkrivajo, da so bit, grajenje in prebivanje pripadali enemu semantičnemu polju. Spremembe lingvistične semantike zrcalijo zgodovino pozabe biti. Ko si v misli priključimo prvotni pomen jezikovnih struktur, dobimo sredstvo za to, da lahko *mislimo* relacijsko tkanje grajenja, prebivanja in biti.¹³ Spet je jezik tisti, ki nas lahko nauči razumeti človekovo prebivanje kot način, da ostanemo umirjeni, da prosto vztrajamo na zemlji.¹⁴

Človeška bitja so na zemlji povezana z naravnimi pogoji. Človeško življenje je podvrženo ritmom časa, dneva in noči, pomladi, poletja, jeseni in zime. Del človeškega življenja je obračanje k nadčloveški sferi, tradicionalno k božanski. Ljudje imajo kot končna smrtna bitja konstitutiven odnos do svoje smrti. Tu z drugimi besedami obnavljam Heideggerjevo razpravljanje o *četverju*, združenju zemlje in neba, božanstev in smrtnikov, kot ontološki proces, ki obdaja življenjskosvetne pogoje človeške eksistence.

Heidegger je analiziral posebnosti prebivanja na zemlji v luči dveh gradenj, ki sta prepleteni s praktičnim življenjem. Preko mosta se vzpostavlja raz-

¹² C. Taylor, *Philosophical Arguments*, Harvard University Press, Cambridge in London 1997, 2. izdaja, str. 101, 109–112, 116, 118.

¹³ M. Heidegger, »Building Dwelling Thinking«, v: *Basic Writings from Being and Time (1927) to The Task of Thinking (1964)*, predelana in razširjena izdaja, ur., splošen uvod in uvod v vsako pogl. napisal D. Farrell Krell, Harper, San Francisco 1993, str. 347–363, tu str. 349–350. [Slov. prev. M. Heidegger, »Grajenje, prebivanje, mišljenje«, *Arhitektov bilten*, 141–142 (1998), str. 78–83, tu str. 79.]

¹⁴ *Ibid.*, str. 350–351. [Slov. prev. str. 79.]

merje med obema bregovoma reke. Pokrajina izhaja, kaže v nebo nad sabo, a je hkrati na zemlji. Most narekuje človeške poti. Kolikor mostovi dobro funkcionirajo, transcendirajo kontinuiteto empirično bivajočega (*Seiendes*). Artikulirajo razliko med ontično bivajočim (*Seiendes*) in ontološko bitjo (*Sein*).

Fenomenologija življenjskega sveta razkriva, da most vzpostavlja bližino in oddaljenost mest. Mesta so v prostoru in med njimi so vzpostavljene specifične razdalje. Oblikujejo prostor za človeško dejavnost. Te prostore lahko določimo glede na metrična in numerična merila. V takem primeru pa puščamo prostor, kot ga izkušajo akterji v življenjskem svetu. Samo tu se prostor razkrije v perspektivi prebivanja. Heideggerjev stavek: »Razmerje človeka in prostora ni nič drugega kot bistveno preiščeno prebivanje,«¹⁵ izgubi svojo nejasnost, če ga osvetlijo fenomenološke analize avtorjev od Gastona Bachelarda do Mauricea Merleau-Pontyja in Charlesa Taylorja.

Grajenje kot način prebivanja vzpostavlja vzorce krajev. Razkriva prostore; grajenje je način »snovanja« in »uskajevanja« prostorov.¹⁶ Arhitekturni proces konstrukcije stavb uporablja homogenizirajoče strukturacije prostora, ki so znanstveno stilizirane v geometriji. Grajenje pa, kot način vzpostavljanja krajev in s tem oblikovanje življenjskega sveta, presega homogenizirajoče strukturacije. Grajenje ni le arhitektura (kot umetnost) niti gradbena konstrukcija. Prav tako pa tudi ni spoj obeh.¹⁷ Arhitektura ima svojo osnovo v prebivanju. Ne drži, da je najprej grajenje, kateremu se mora človek naknadno prilagoditi. Prav nasprotno, prebivanje kot človekova prava bit-v-svetu ima začetno točko: »Le če zmoremo prebivanje, lahko gradimo.«¹⁸

Dvoumnosti, ki so značilne za Heideggerjevo drugo analizo grajenja, notorične »schwarzwaldske kmetije«,¹⁹ lahko postavimo ob stran, če prevedemo njegovo razmišljanje v Framptonov koncept »kritičnega regionalizma«. Ta prevod je potreben. Globoko zakoreninjene dvoumnosti kasnejšega Heideggerja, če že ne njegovega celotnega dela, zadevajo koncept *človeškega delovanja*. Po eni strani imamo idejo, da je bit kot usodnost vsiljena ljudem. Ljudje ostajajo podrejeni usodi. Po drugi strani so ljudje izolirani in atomizirani posamezniki, ki si, soočeni s svojo smrtnostjo, obupano izmišljajo svojo individualno avtentično bit. A med tema dvema skrajnostma, se pravi, med predmoderno usodno usodo in modernistično samokrepitvijo, mora biti neko vmesno polje. Heideggerjevo aktivno sodelovanje v totalitarističnem gibanju nacionalsocializma kaže na dejstvo, da je bil ujetnik teh dvoumnosti. Vmesno polje

¹⁵ *Ibid.*, str. 359. [Slov. prev. str. 82.]

¹⁶ *Ibid.*, str. 360. [Slov. prev. str. 82.]

¹⁷ *Ibid.*, str. 361. [Prim. slov. prev. str. 82.]

¹⁸ *Ibid.*, str. 361. [Slov. prev. str. 82.]

¹⁹ *Ibid.*, str. 361–362. [Slov. prev. str. 82.]

med predmoderno usodo, ki obvladuje posameznike, po eni strani in individualistično samokrepitvijo po drugi strani so obdelali avtorji, ki so ustrezno poudarili individualno in kolektivno človeško delovanje ter moralno odgovornost, ne da bi zanemarili vtakanost posameznika v svet, ki vključuje tako naravo kot intersubjektivno skupnost drugih. Tu mislim na Merleau-Pontyja, Hannah Arendt,²⁰ Emanuela Lévinasa, Paula Ricouerja in Charlesa Taylorja. Skupno jim je oboje, nasprotovanje predmoderni usodi kot tudi modernistični samokrepitvi izoliranih posameznikov, zato bi njihove popolnoma različne drže označil kot reflektirano postmoderne.

Ta pozicija postmodernega odpora do silne nagnjenosti modernizma k internacionalnemu stilu in estetsko nereflektiranemu funkcionalizmu v arhitekturi je jedro koncepta »kritičnega regionalizma« Kennetha Framptona. Zaznamoval je pristno držo v postmodernem diskurzu, ker ni negiral ne modernih tehnologij, kot so prefabrikati, ne univerzalnih vrednot, povezanih z moderno, kot so svoboda posameznika, ustavna liberalna država in tako naprej. Kljub vsemu je glavno zanimanje »kritičnega regionalizma« ponovna artikulacija regionalno določenih arhitekturnih oblik, ne da bi zanemarili ostali moderniziran svet. Frampton aludira na pomembne arhitekturne prakse, ki segajo od Jörna Utzona preko nizozemskega strukturalizma (Aldo van Eyck, Herman Hertzberger, Lucien Lafour, Piet Blom) do Size Vieira, Maria Botte, Tadaa Anda in Alvarja Aalta.²¹

IV

Heidegger je vstopil v postmoderno kulturo prek briljantne estetike *oscilacije* Giannijsa Vattima. Taka estetika se lahko spopade z izzivi postmoderne družbe kot družbe množičnih medijev in komunikacije. Vattimova estetika oscilacije je rezultat skupnega branja dveh besedil, ki sta izšli leta 1936: slavnega spisa Walterja Benjamina »Umetnina v času, ko jo je mogoče tehnično reproducirati«²² in Heideggerjevega »Izvira umetniškega dela«.²³

²⁰ Prim. moj spis »Die Bedeutung von Kants dritter Kritik für die politische Philosophie in der Postmoderne. Zu Hannah Arendts Lektüre der 'Kritik der Urteilskraft' als Kants politische Philosophie«, v: U. Franke (ur.), *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Sonderheft des Jahrgangs 2000 der Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, Felix Meiner, Hamburg 2000, str. 189–208.

²¹ K. Frampton, *Modern Architecture. A Critical History*, predelana in razširjena izdaja, Thames and Hudson, London 1985, str. 313–327. Prim. analizo v moji knjigi: *Profile der Ästhetik. Der Status von Kunst und Architektur in der Postmoderne*, Passagen, Dunaj 1990, str. 167–170; in moj spis »Architektur und Urbanität. Umriss einer kritischen Philosophie der Stadt«, v: *Journal of The Faculty of Letters, University of Tokyo, Aesthetics*, 14 (1989), str. 43–63; tu str. 55–61.

²² [Slov. prev. v W. Benjamin, *Izbrani spisi*, Studia humanitatis, Ljubljana 1998, str. 147–176.]

Obe besedili govorita o razumevanju umetnosti, ki daleč presega okvir metafizike. Metafizična estetika je zajela umetnost pod rubriki harmonije in perfekcije.²⁴ V nasprotju s to tradicijo Benjamin povezuje izkušnjo umetnosti v medijski družbi z izkušnjo šoka, Heidegger pa uporablja izraz *Stoss* (udarec).²⁵ Benjaminu zanima filmska izkušnja kot tista, ki postavlja izziv vizualni percepciji, ker se podobe hitro in pogosto menjajo. Kakor hitro si v duhu oblikujemo eno podobo, jo že nadomesti naslednja, na katero se morajo prilagoditi naše oči in naš duh. Benjamin povezuje film z modernim življenjem v metropoli in zaključi, da je film »umetniška oblika, ki ustreza povečani smrtni nevarnosti, s katero se sooča današnji človek«.²⁶ Heideggerjevski *Stoss* je obarvan bolj eksistencialistično. Tesnoba je temeljni modus *Daseina*. V ospredje stopi takoj, ko hočemo dojeti svet kot celoto. Soočeni smo z neuspehom, da bi stvari postavili v zgolj logični red. Izkušamo pomanjkanje zadostnega pomena ali smisla.

Natanko tu najdemo skupno polje Benjaminove in Heideggerjeve estetike. Oba konceptualizirata umetnost kot nekaj, kar vodi k dezorientaciji. Predvzpostavljene mreže pomena razpadejo. Ta vidik stopi v ospredje, če poudarimo Heideggerjevo »iz-delovanje« (*Herstellung*) zemlje, kot predlaga »Izvir umetniškega dela«.²⁷ Drugi vidik Heideggerjevega koncepta umetnosti, tisti, ki kaže k »snovanju sveta«, ima svojo analogijo v benjaminovskem poudarku nujnosti oblikovanja novih pomenov z ustvarjanjem alegoričnih znakov. Po Padcu, pravi Benjamin, je človek obsojen na to, da si vedno znova izmišlja nove znake, ker je bil izgubljen pravi simbolni pomen stvari. Metafora zemlje pri Heideggerju vključuje konotacije, kot so »neizčrpni« potencial interpretacije, nerazkrit pomen, nejasnost. Medtem ko svet označuje odprtost, pa, nasprotno, zemlja kaže k »ničju«, »splošni neutemeljenosti« in »nepomembnosti«.²⁸

Oba, Heidegger in Benjamin, prelomita s tradicionalno estetiko od Aristotla do Kanta in Hegla. Tu so o umetnosti vedno znova razmišljali v okviru »Geborgenheit« (varnosti), »orientacije« in »ponovne orientacije«. Estetika je

²³ Sledim obrisu Vattimove estetike, ki sem ga podal v svoji knjigi *The Discourse of the Postmodern and the Discourse of the Avant-Garde*, Jan van Eyck Akademie, Maastricht, str. 38–48.

²⁴ G. Vattimo, *The Transparent Society*, prev. David Webb, Polity Press, Cambridge in Oxford 1992, str. 46.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Nav. v *ibid.* [Slov. prev. str. 172 op.]

²⁷ M. Heidegger, »The Origin of the Work of Art«, v: *Basic Writings*, str. 143–203, tu str. 188–189. [Slov. prev. »Izvir umetniškega dela«, v: M. Heidegger, *Izbrane razprave*, Cankarjeva založba, Ljubljana 1967, str. 237–318, tu str. 286.]

²⁸ Vattimo, *op. cit.*, str. 53.

zagotavljala, da se je človek prilegal svetu (Kant), da bi moral postati domač (*heimisch*) s svetom (Hegel). Nasprotno pa Benjamin in Heidegger s svojim poudarjanjem šoka in *Stossa* gledata na umetnost kot na sredstvo za povzročanje dezorientacije in oscilacije.

Vattimovo postmoderno branje obeh skupaj, Heideggerja in Benjamina, ponuja sugestivno interpretacijo njune skupne osnove glede vprašanja tehnologije. Heidegger postavlja tehnologijo pod kategorijo *Ge-stella* (uokvirjanja). Tehnologija je »postavje«. Človek postavi stvari kot objekte manipulacije. A v zameno se mora človek spopasti z novimi zahtevami, ki izhajajo iz manipulacije. Za Heideggerja je tehnologija izjemno ambivalentna. Po eni strani dopolnjuje metafiziko. Izraža najvišjo točko pozabe biti. Toda po drugi strani je »*Ge-stell*«, kot navaja Vattimo, »prvi, zatiralski preblisk *Ereignisa*«, torej dogodka biti.²⁹

Za Heideggerja, pa tudi za Benjamina, ostaja bistvo tehnologije manipulacija vseh stvari. Tehnologija v istem trenutku izraža dovršitev in konec metafizike. Dihotomije, ki jih implicira metafizika – narava kot mesto nujnosti proti človekovi svobodi kot komplementarnemu narave – izgubijo svoj pomen. Posledica je, da prevlada izkušnja nestalnosti in odvečnosti. In natanko za to gre pri postmoderni medijski družbi. Vodi k »slabljenju« samega pojma realnosti kot stabilne entitete. Prav tako kot družba spektakla, o kateri so govorili situacionisti, ni družba golega videza, s katero manipulira oblast, pač pa družba, v kateri se realnost predstavlja kot mehkejša in fluidnejša, tudi estetika oscilacije, ki jo zagovarjata Benjamin in Heidegger, poudarja »dezorientacijo« in »igro«, »šibko« bit.³⁰

V

To je primerno mesto za vmesen razmislek. Vattimo je postavil Heideggerja v postmoderno kulturo, a to je lahko storil le tako – prav genialno – da je preskočil pojem, ki je bil osrednjega pomena za Heideggerja: *resnico*. Tu vsekakor ostaja resen problem. Za estetike bi utegnilo biti vse v redu, če je resnica pripisana umetniškemu delom in njihovim sposobnostim razkrivanja sveta. A Heidegger se ne ustavi tu. Običajno spregledamo, da Heidegger v svojem »Izviru umetniškega dela« aplicira koncept resnice na umetnost, poleg tega pa na »državotvorno dejanje«, »bistveno žrtev«, »mišljenje biti«. Resnico eksplicitno umakne iz znanosti.³¹

Nikakor ne moremo postaviti, da so te refleksije neresnične, ker nimajo nadaljnjih določitev. Postmoderno misel je povzročil vpogled, da ima moder-

²⁹ Nav. v *ibid.*, str. 56.

³⁰ *Ibid.*, str. 59.

³¹ Heidegger, »The Origin of the Work of Art«, str. 186–187. [Slov. prev. str. 289.]

na dva obraza. Po eni strani moderna spodbuja vzpostavljanje ustavne liberalne države, ki jamči, da človeška bitja niso prikrajšana za svoje dostojanstvo, svojo individualno svobodo, pa tudi dobrobit. Po drugi strani pa so bile rezultat moderne usodne katastrofe, ki jih je pokazal totalitarizem Hitlerjevega holokavsta in Stalinovega arhipelaga Gulag. Razkritje notranjih napetosti in kontradikcij moderne sodi h koristnemu postmodernizmu, ki sta ga med drugimi zagovarjala Zygmunt Bauman in Jean-François Lyotard in nadaljevala Horkheimerjeva in Adornova *Dialektika razsvetljenstva* (1947).

Heidegger se očitno ni zmenil za priprave na holokavst, ki so se takoj začele okoli njega. A še huje je, da je rade volje pomagal odpustiti filozofa Richarda Höningswalda z mesta rednega profesorja na münchenski univerzi leta 1933 zaradi njegovega judovstva.³² Temu osebnemu neuspehu velikega misleca ni mogoče nikoli odpustiti.

A namesto da bi objokoval moralno skorumpiranost velikega misleca, bom potegnil naslednji zaključek. Pozicija, ki jo je mogoče braniti in ki jo oblikuje postmoderna misel, mora predpostavljati tak koncept kulture, ki poudarja pluralnost »simbolnih oblik« v Cassirerjevem pomenu besede. Vsaka od njih ima sposobnost razkrivanja sveta. Vse skupaj pa bi se lahko združile v nekaj takega, kot je resnica. Miti, umetnost, religija, znanost, politika, tehnologija, morala, zakon, zgodovina, jezik so različne niti človeške kulture, ki človeškemu bitjem omogočajo, da se umaknejo iz teme in se osvobodijo. Toda hkrati je moderna kultura ogrožena, ker je žrtev usodnih katastrof moderne totalitarne države, modernega verskega fundamentalizma in strukturno napačnih pojmovanj drugih kultur, kot so med drugim pokazale kulturne raziskave, ki segajo od *Orientalizma* Edwarda Saída (1978)³³ do dela *The Invention of Africa* (1988) Valentina Y. Mudimbeja.

Če vemo, da človeško kulturo sestavlja različnost simbolnih oblik, se zdi, da je najbolj razumno reči skupaj z Richardom Rortyjem in Nelsonom Goodmanom, da je treba resnico vreči z njenega prej privilegirane položaja. Bolj primerna se zdi pragmatična »pravilnost«. Ta koncept ne zanikuje, da je v vsaki od simbolnih oblik, ki jim je Goodman rekel »načini ustvarjanja sveta«, shranjena po ena sestavina resnice.

³² Za analizo prim.: T. Rockmore, »Philosophie oder Weltanschauung? Über Heideggers Stellungnahme zu Höningswald«, v: W. Schmied-Kowarzik (ur.), *Erkennen Monas Sprache. Internationales Richard-Höningswald-Symposium Kassel 1995*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1997, str. 171–179.

³³ [Slov. prev. E. W. Said, *Orientalizem. Zahodnjaški pogledi na Orient*, Studia humanitatis, Ljubljana 1996.]

VI

Sedaj se bom zapletenega vprašanja *resnice* pri Adornu bolj dotaknil, kot pa ga v popolnosti analiziral. Že na začetku je treba poudariti, da ima Adornov koncept dve sestavini, socialnokritično in epistemsko. Vpeljan je negativno. Umetniška dela razkrivajo neresnico obstoječe družbe in samo tako kažejo na resnico, ki pa jo je treba shraniti kot njihovo »vsebnost resnice« (*Wahrheitsgehalt*) s filozofsko interpretacijo.³⁴ Adorno enači reševanje vsebnosti resnice umetniških del z reševanjem *uganke*, ki jo zastavlja vsako umetniško delo. Ko se lotevamo enigmatičnosti umetniških del, razkrivamo njihovo notranjo logiko.³⁵

Notranjo logiko umetniških del je mogoče doumeti s filozofsko mislijo tako, da se razplete mimetična dialektika umetniškega dela in konstrukcije. Nato je mogoče pokazati, da umetniška dela rešujejo neidentično, kar pomeni (1) epistemsko partikularno v nasprotju z univerzalnim,³⁶ (2) socialno zatrtost drugost,³⁷ (3) heterogenost in ne že tvorjeno.³⁸ Odveč je poudariti, da se moj predlog reformuliranja resnice v umetnosti kot sposobnosti razkrivanja sveta in novega uokvirjanja resnice kot pragmatične pravilnosti z eno komponento resnice ne nanaša samo na Heideggerja, ampak tudi na Adorna.

VII

Namesto da bi nadaljeval z razpravo o ključnih pojmi Adornove estetike, kot so oblika, tehnika ali stil, bom v naslednjih razdelkih svoje razprave osvetlil tri področja postmoderne misli, ki so jim Adornove misli na tak ali drugačen način vtisnile pečat. Med postmodernimi filozofi je še zlasti Lyotard

³⁴ T. W. Adorno, *Aesthetic Theory*, G. Adorno in R. Tiedeman (ur.) (1970), na novo prev., ur. in napisal prev. uvod Robert Hullot-Kentor, The Athlone Press, London 1999. Mehko vezana izdaja, str. 127, 236–237. [T. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften 7, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970; slov. prev. 1. pogl. »Umetnost, družba, estetika« v: J. Vrečko (izbr.), *Misel o moderni umetnosti*, Mladinska knjiga, Ljubljana 1981, str. 93–110.]

³⁵ *Ibid.*, str. 136. [Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 184.]

³⁶ *Ibid.*, str. 101: »Resnica umetniških del je odvisna od tega, ali jim uspe vsrkati ... to, kar pojmu ni identično, kar je glede na ta pojem naključno.« [Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 155.]

³⁷ *Ibid.*, str. 4: »Estetska identiteta naj podpira tisto neidentično, ki ga zatira vsiljevanje identitete v realnosti.« [Slov. prev. str. 97.]

³⁸ *Ibid.*, str. 176: »Umetniška dela sintetizirajo nezdružljive, neidentične elemente, ki se obregajo drug ob drugega; zares poskušajo procesualno poiskati identiteto identičnega in neidentičnega, ker je celo njihova enotnost samo element in ne magična formula celote. Procesualni značaj umetniških del se konstituira tako, da imajo kot artefakti, kot nekaj, kar je naredil človek, od vsega začetka svoje mesto v 'domaćem polju duha', a da bi postali samoidentični, potrebujejo svoje neidentično, heterogeno, ne že tvorjeno.« [Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 263.]

v svoji filozofiji umetnosti prevzel Adornove navdihe in jih uresničeval. Nato se bom na kratko posvetil Adornovemu vplivu na okoljsko estetiko. Na koncu se bom posvetil postmodernim razpravam o kulturni industriji.

VII

Lytardovo estetiko v glavnem označujejo kot estetiko *sublimnega*. Vsekar pa je estetika avantgarde. Čeprav Lyotard samo občasno črpa pri Heideggerju – osrednji koncept tu je »dogodek«³⁹ – še posebej veliko dolguje Adornu. Lyotard je umetniški avantgardni projekt poimenoval projekt nenehnega *eksperimentiranja*, *spodbijanja* vzpostavljenih kodov vizualne kulture in *problematizacije* notranje logike umetnosti.⁴⁰ Vse to kaže na Adornovo dediščino.

A to še zdaleč ni vse. Lyotard je pobral Adornov koncept »mikrologij«, s katerim je Adorno v svoji *Negativni dialektiki* (1966) poskušal najti svojo pot v razmišljanje in pisanje v trenutku, ko je bilo treba »metafiziko« pobrati v njenem »padcu«. To je, kot se bomo spomnili, Adornov način predelave usodne katastrofe moderne, ki se je pokazala z Auschwitzem.⁴¹ Lyotard to pove takole. Prav tako kot je »velika« filozofska misel, »velika zgodba«, ob svojem propadu pustila nekaj, kar ni bilo mišljeno, kar pa je bilo še treba misliti, vpiše avantgardistični poskus »pojav čutnega zdaj« kot nekaj, česar ni mogoče »predstaviti« in kar se bo še moralo predstaviti ob »zatonu velikega reprezentacijskega slikarstva«. Obeh premikov, filozofskega, pa tudi estetskega, ne zanima, kaj se dogaja z estetsko ali družbeno subjektivnostjo, ampak ju bolj zanima »privacija«. Pri umetnosti je osrednje vprašanje »Se godi?« Umetniško delo priča o »dogodku«. Lyotard se strinja z Adornom, da je mogoče samo »zares veliko umetnost« enačiti z »ognjemetom«.⁴²

Končno Lyotard brani Adorna (in Benjamina) pred habermasovskimi obtožbami, ker sta podvomila o razsvetljenskem projektu.⁴³ Z eno besedo, Lyotard prevzame in nadaljuje Adornovo misel, da moderni umetnosti grozi-jo sile, kot so industrija, napredujoči kapitalizem, prevladujoči konformizem s svojimi zahtevami po sporočilnosti umetnosti. Lyotard, da bi potegnil estetiko iz heglovskega idealizma in nostalgičnega romanticizma, radikalizira Be-

³⁹ J.-F. Lyotard, »The Sublime and the Avant-Garde« (1984), v: *The Lyotard Reader*, ur. Andrew Benjamin, Blackwell, Oxford in Cambridge Mass. 1989; tu str. 197. [Slov. prev. »Sublimno in avantgarda«, *M'Arts*, 4 (1991), str. 26–32, tu str. 26.]

⁴⁰ J.-F. Lyotard, »Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation: Contribution to an Idea of Postmodernity«, v: *ibid.*, str. 181–195.

⁴¹ J.-F. Lyotard, »The Sublime and the Avant-Garde«, str. 208.

⁴² J.-F. Lyotard, »Acinema« (1978), v: *The Lyotard Reader*, str. 169–180, tu str. 171.

⁴³ J.-F. Lyotard, *The Postmodern Condition. A Report on Knowledge*, prev. G. Bennington in B. Massumi, predgovor F. Jameson, Manchester University Press, Manchester 1991, str. 72–74, 76.

njaminovo in Adornovo misel. Eksperimentalni duh umetnosti morda nima omejitve, ne zaradi pojma izkušnje v nasprotju z informacijo (v Benjaminovem primeru), ne zaradi »resnosti« (kot zahteva Adorno).⁴⁴

Čeprav je Lyotardov postmodernizem skladen z mnogimi Adornovimi interesi, pa ju ločuje to, da je Lyotard naredil iz filozofskega »obrata k jeziku« operativno, katere obrat spreminja Adornov heglovski marksizem. Lyotard uporablja teorijo jezikovnih iger poznega Wittgensteina, da bi reartikuliral filozofijo kot kulturno in politično borbo, konflikt, odpadništvo. S te perspektive Lyotard v svojem *Le Différend* (1983) reformulira Adornove »Meditacije o metafiziki« in »Po Auschwitzu«, kjer se je Adorno premaknil v smeri postmoderne misli.⁴⁵ Tule sem skeptičen do Lyotardovega pristopa k tej stvari. Njegov argument je brezpogojen. Auschwitz, pravi Lyotard, je brez heglovskega »*Resultata*« (rezultata). Povzroča samo tišine: »Te tišine prekinjajo verigo, ki izhaja iz njih, deportirancev, in njih, SS, in gre k nam, ki o njih govorimo.«⁴⁶ Bolj se zavzemam za linijo, ki sta jo predlagala in razdelala Hannah Arendt in Zygmunt Bauman. Njuna linija predlaga analizo totalitarizma kot temne strani moderne, da bi jo empirično razumeli in, kot nadaljuje Arendtova, da bi se vključili v dejavnost sodbe, ki je pomembna sestavina politične akcije.

Skeptičen sem tudi, kar zadeva Lyotardovo podeljevanje superiornosti *sublimnemu* kot definitivni estetiki postmoderne. Temu oporekam.⁴⁷ Prav gotovo Barnett Newman, Malevič, Mondrian ali Beckett podpirajo tako estetiko. Kaj pa Willem de Kooning, Henri Matisse, Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Cindy Sherman? Vsi ti izpolnjujejo Lyotardove kriterije – raziskovanje umetniških sredstev, eksperimentalnost, prepraševanje vzpostavljene vizualne kulture – a njihova dela bi težko postavili v kategorijo sublimnega. Lyotard tu sklepa prehitro. Iz pravilne observacije, da je lepota v moderni in postmodernej umetnosti izgubila svoj osrednji pomen, potegne nedomišljen zaključek, da je zavladelo sublimno.

Adornova estetska teorija ni implicitna estetika sublimnega, kot trdi Wolfgang Iser.⁴⁸ Priznati je treba, da je Adornov poudarek na negativnosti zelo blizu sublimnemu. V *Estetski teoriji* najdemo prav obširen odlomek, ki se ukvarja

⁴⁴ J.-F. Lyotard, »Philosophy and Painting in the Age of Their Experimentation«, str. 191–192.

⁴⁵ J.-F. Lyotard, *The Differend. Phrases in Dispute*, prev. G. Van Den Abbeele, Manchester University Press, Manchester 1988, str. 86–106.

⁴⁶ *Ibid.*, str. 106.

⁴⁷ Bolj podrobno sem se z Lyotardovim postmodernizmom ukvarjal v svoji knjigi: *The Discourse of Postmodern and the Discourse of the Avant-Garde*, str. 14–30, 82–92.

⁴⁸ W. Iser, »Adornos Ästhetik: eine implizite Ästhetik des Erhabenen«, v: C. Pries (ur.), *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, VCH, Acta humaniora, Weinheim 1989, str. 185–213.

s sublimnim.⁴⁹ Welsch zaide, ko iz estetike sublimnega naredi *primo philosophia*, Prvo Filozofijo.⁵⁰ To je popolnoma nezdržljivo s postmodernim antifuncionalizmom, ki so ga poudarjali Lyotard, Rorty in mnogi drugi, pa seveda tudi v luči Adornove kritike *Ursprungphilosophie* o izvori in prvih počelih.⁵¹

VIII

Če se izognemu temu, da bi Adorna prehitro postavili pod estetiko sublimnega, nam to odpre oči za naslednje: da je njegova estetska teorija veliko prispevala k vprašanju, ki je zaznamovalo postmoderno kulturo: tj. *estetika narave* ali *okoljska estetika*. V nemških razpravah je mogoče videti veliko prekrivanj med Adornom in sodobnimi pisci. Gernot Böhme poudarja telesne sestavine vsake estetske izkušnje narave, kar zrcali Adornovo zanimanje za somatsko. Kontemplativna drža Martina Seela, ki nakazuje zlom utrjenih artikulacij sveta, izpeljuje Adornovo razmišljanje, da je »lepo« v naravi »sled neidentičnega v stvareh«. ⁵² Estetske izkušnje narave spodbujajo našo domišljijo, pravi Seel, ker zaznavamo pokrajino v skladu s slikami Williama Turnerja ali Casparja Davida Friedricha. V tem primeru modeli v umetnosti spodbudijo našo sposobnost imaginacije, še več, jo izjemno okrepijo. Böhme poudarja, da se estetske izkušnje narave naslavlja na atmosfersko, na ubranost okolja. Tu je seveda vključen Heidegger kot mislec faktičnosti *Daseina* in njegove atmosferske ubranosti (*Stimmung*). Estetika narave vodi v revizijo koncepta estetskega ujemanja. Ujemanja naj ne bi razumeli več kot izpostavljanje temeljne ideje, kot je menil Hegel, pač pa kaže na kratkotrajno kot na pozitivno vrednost.

Moja poanta je, da je mogoče veliko stvari v sodobnih pristopih k okoljski estetiki ceniti kot rafiniranosti, transformacije in nujne diferenciacije Adornove misli. Vendar pa imam močan razlog za to, da menim, da bi se morali vrniti k Adornu. Vrednost njegovega pristopa je, da ne ločuje estetike v smislu filozofije umetnosti in estetike kot estetike narave. Adorno podvomi v premike moderne estetike v smeri ekskluzivnega osredotočanja na filozofijo umetnosti. Ta premik sta vpeljala Schelling in Hegel, ohranil pa ga je Lyotard. Sedaj lahko vidimo, zakaj estetika sublimnega ne zadošča. Sploh ne gre za reprezentativno estetiko postmoderne, ker ne najde dostopa do estetike narave. Ravno tu so njene meje. Adornova estetska teorija je zelo vplivna v postmodernih razpravah o okoljski estetiki, ker nas ne sili, da bi morali izbirati

⁴⁹ Adorno, *Aesthetic Theory*, str. 194–199.

⁵⁰ Welsch, *op. cit.*, str. 212–213.

⁵¹ Adorno, *Aesthetic Theory*, str. 2–3. [Adorno, *Ästhetische Theorie*, str. 11–12.]

⁵² *Ibid.*, str. 73.

bodisi med filozofijo umetnosti bodisi estetiko narave. Prav nasprotno, naložba estetike je, da poveže obe veji, ne da bi izzigrala eno proti drugi.⁵³

IX

Preden končam, bi rad potegnil samo še en kratek zaključek. Adorno je bil s svojo teorijo *kulturne industrije* hkrati v postmodernej misli in *zunaj* nje. Za mnoge (postmoderne) avtorje je bila ta teorija cilj kritike. Nekateri so dejali, da je spregledala emancipatorni potencial, ki ga implicira džez.⁵⁴ Drugi so trdili, da so zaradi tehnološkega razvoja zadnjih let, še zlasti razvoja, povezanega z glasbo, Adornove teoretične distinkcije brez smisla.⁵⁵

Adornov koncept kulturne industrije ostaja v postmodernej misli in *zunaj* nje, ker se je v postmodernej kulturi zabrisala predpostavljena ločnica med visoko kulturo in množično kulturo. V skladu s tem je bil pop art zadnja avantgarda in hkrati konec vsakega avantgardnega pristopa. Postmoderna kultura je onkraj »velikega razcepa«, ki je ločeval visoko in množično kulturo.⁵⁶

Moje mnenje pri tej stvari je, da potrebujemo rafinirano distinkcijo med pravo umetnostjo in kulturno industrijo. Danes utegne biti težko potegniti ločnico. Opiram se na Lamberta Zuidevaarta in predlagam tretje polje med umetnostjo, kulturno industrijo in na novo porajajočo se demokratično umetniško javno kulturo. Dandanes postaja umetnost vse bolj žrtev globaliziranega tržnega gospodarstva.⁵⁷ Poznavanje sodobnega umetniškega sveta nam bo potrdilo, da kriteriji za umetniško odličnost še vedno obstajajo, a spajanje sil kapitala in države ne zagotavlja več, da bo kvaliteta prišla do javnosti. Opazimo lahko kontinuiteto med tistimi umetniki, ki razstavljajo v slavnih galerijah in na mednarodnih razstavah, ter tistimi, katerih kvaliteta dela ni nič slabša, a skoraj nimajo možnosti, da bi v tržni dirki uspeli.

Ta argument pa predpostavlja razlikovanje med umetniškim eksperimentiranjem v pravem pomenu besede in produkti kulturne industrije. Sem se umešča Lyotardovo ločevanje pristnega postmodernizma in njegove »mlaha-

⁵³ Z relevantnostjo Adorna za sodobno okoljsko estetiko sem se podrobneje ukvarjal v članku »Adorno's Notion of Natural Beauty: A Reconsideration«, v: T. Huhn in L. Zuidevaart (ur.), *The Semblance of Subjectivity. Essays in Adorno's Aesthetic Theory*, MIT, Cambridge Mass. in London 1997, str. 213–235.

⁵⁴ J. Bradford Robinson, »The Jazz Essays of Adorno. Some Thoughts on Jazz Reception in Weimar Germany«, *Popular Music*, 13 (januar 1994), str. 1–25.

⁵⁵ R. Behrens, *Pop, Kultur, Industrie. Zur Philosophie der populären Musik*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1996.

⁵⁶ A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture and Postmodernism*, Macmillan, London 1993.

⁵⁷ L. Zuidevaart, »Autonomy, Negativity, and Illusory Transgression. Menke's Deconstruction of Adorno's Aesthetics«, *Philosophy Today*, 1999, str. 154–168.

ve« verzije.⁵⁸ Po eni strani imamo postmoderno kulturo kot kulturo spora, odpadništva in boja. Po drugi strani je represivna strpnost, se pravi sprejemanje vseh stališč in mnenj brez razprav, grožnja mlahave, afirmativne postmoderne. To je postmoderna, v kateri je vse sprejemljivo.

X

Nobeden od osrednjih pojmov postmoderne kulture – navzkrižje [différend], simulaker, ironija, pastiš, multiplo kodiranje, sublimno, dvoumnost – ne izhaja iz Heideggerja ali Adorna. Oba pa sta zaznamovala postmoderno kulturo. Heidegger in Adorno sta omogočila okoljsko estetiko. Heidegger je pomagal oblikovati kritični regionalizem kot pozicijo, ki jo je mogoče braniti v postmoderni teoriji arhitekture. Navdihnil je koncept šibke Biti, ki podpira estetiko oscilacije. Čeprav morda ne moremo postaviti Adorna pod estetiko sublimnega, pa Lyotard reartikulira držo, ki je Adornu blizu: oba vidita umetnost kot nekaj, kar aludira na nekaj zunaj socialne imanence. Pomen Heideggerja in Adorna je danes v tem, da sta pomagala na novo kartirati postmoderno. Ker vanjo nista bila popolnoma potopljena, omogočata *nam*, da nanjo pogledamo z distance. Adorno pomaga uveljaviti Lyotardov razcep med mlahavo in opravičljivo verzijo postmoderne, ob črtah, ki ločujejo čisto zabavo kulturne industrije od umetnosti. Konec ponovnega kartiranja postmoderne kulture bi bilo mogoče opisati kot iskanje *etike pravičnosti*.

Prevedla Valerija Vendramin

⁵⁸ Lyotard, *The Postmodern Condition*, str. 71, 76.

SCENE DVOJEGA

SCENE DVOJEGA

II. Zakaj je ljubezen črni kvadrat na beli podlagi?

RADO RIHA

V prvem delu prispevka¹ smo se ukvarjali z nalogo, da za Malevičevo platno »Črni kvadrat na beli podlagi« – ki smo ga, upoštevajoč izbor in predlog G. Wajcmana, sprejeli za Objekt stoletja, preteklega, 20. stol. – poiščemo še subjekt, ki bi bil po njegovi meri, nekakšen Subjekt stoletja torej. Rezultat naše analize objekta bi lahko povzeli takole: pokazalo se je, da subjekta pravzaprav ni treba iskati prav daleč. Analiza je pokazala, da je subjekt, primeren objektu, v resnici že na sami sliki. Ko vidimo na Malevičevem platnu črn kvadrat na beli podlagi, vidimo, kot prepričljivo pokaže Wajcman, Nekaj, kar je v bistvu Nič, vidimo Nič, ki je postal Nekaj, prisotno odsotnost objekta. Lacanovska logika označevalca pa nas pripelje tudi do nujnega sklepa, da vidimo na platnu sam subjekt, da torej zagledamo, ko na platnu vidimo črn kvadrat kot prisotno odsotnost objekta, pojavitev Subjekta. Malevičevo platno bi zato lahko poimenovali tudi: »Črni kvadrat na beli podlagi ali Subjekt se vidi«.

A »subjekt se vidi«, na Malevičevem platnu, šele takrat, ko gledalec sliko *zares vidi*, se pravi, ko je, kot smo zapisali, s svojo željo videnja udeležen v tem, kar gleda. Njegova udeleženos se manifestira tako, da vidi Nekaj, kar ni nič – natančneje rečeno, nekaj, kar nič drugega kot prazno mesto, Nič, torej subjekt – da vidi torej nič subjekta v podobi črnega kvadrata. Strogo vzeto je subjekt, ki se vidi na sliki, sicer nerazločljivo eno s črnim kvadratom: lahko bi rekli, da je vsa njegova bit v črnem kvadratu. Pogoj te nerazločljivosti pa je, da stopi v sliko tudi gledalec in da vidi na njej *subjekt kot črni kvadrat*.² S tem ko

¹ R. Riha, »Scene Dvojega I. Črni kvadrat na beli podlagi«, *Filozofski vestnik*, XXII, št. 3, 2001, str. 175–188.

² Vstopa gledalca v sliko ne smemo razumeti v registru interpretacije. Z vstopom v sliko gledalec namreč prej izstopi iz slikovne realnosti v svet sam. Vstop gledalca, njegova odločitev, da subjekt obstaja kot črni kvadrat, je akt, s katerim gledalec odloča, da obstaja sam tudi kot subjekt, kot nekaj drugega od tega, kar je, kot nekaj, kar v sami situaciji prekinja njegovo situacijsko bivanje. Da se torej takrat, ko v resnici biva, organizira okoli nečesa, česar ne ve o sebi, okoli nekega smisla brez pomena. V tem, da to točko ohranja v njeni ne-smiselnosti in da ji hkrati daje vselej nove pomene, se potrjuje v svoji subjektivni sestavi.

stopi gledalec v sliko, se med subjektom samim in tem, kar je in kjer je, točko njegove realne biti, odpre neki minimalen razmik, razmik tistega »kot«. Distanca je minimalna, nična, ker je ni mogoče opredeliti. A hkrati je absolutno nujna, ker edino na način te nične distance subjekt je, se pravi, ker se edino zaradi nje na Malevičevi sliki sploh vidi subjekt. Subjekt se vidi v črnem kvadratu, če nekoliko razširimo formulacijo iz našega prvega dela, kolikor brezpomenski madež črnega kvadrata ponavzoča tisto konstitutivno neujemanje med subjektom in vsemi njegovimi možnimi pojavnimi in pomenskimi oblikami, ki tvori samo bit subjekta, in kolikor je tu hkrati gledalec, nekdo, ki s svojo željo videnja odloča existenco subjekta, ki torej odloča, da subjekt existira na način takšne nične distance. Pri čemer se s svojo odločitvijo gledalec tudi že subjektivira, se pravi, stopa v sestavo subjekta.

»Subjekt se vidi« kot naslov Malevičevega platna implicira tako dvojno negacijo. Niti ni gledalec tisti, ki vidi subjekt – pač pa gledalec vidi, kako se subjekta sestavlja, in to zato, ker vidi subjekt kot črn kvadrat, ker torej vzpostavlja med subjektom samim in tem, kar subjekt je, neko minimalno distanco. Še manj je subjekt sam tisti, ki se vidi kot subjekt – pač pa se subjekt vidi, ko gledalec vidi, če smemo tako reči, sestavljanje subjekta: ko vidi, da se, ko stopi v sliko, on sam kot subjekt konstituira okoli inertne prezenca nekega brezpomenskega madeža, da je kot subjekt artikuliran na nekaj, kar je samo na sebi smisel brez pomena.

Na podlagi tega kratkega povzetka analize Malevičeve slike iz prvega dela našega prikaza lahko zdaj formuliramo izhodišče za njegov drugi del. Minimalno distanco, prek katere se z udeleženo gledalca na sliki sestavlja na njej subjekt, bomo, opirajoč se na Badioujevo formulacijo iz *Sv. Pavla*, da »subjekt je subjektivacija«,³ opredelili kot *proces subjektivacije*. Proces subjektivacije bomo sami razumeli kot dvojen akt: subjektivacija je akt, s katerim stopi nekdo, kdorkoli, v sestavo subjekta, in sicer tako, da vzpostavi neko minimalno, nično distanco do točke, kjer sam kot subjekt je. A subjektivacija ni le vstop nekoga v sestavo subjekta, ampak je tudi akt, s katerim se subjekt sploh šele sestavi, s katerim torej subjekt sploh šele obstaja.

Naloga drugega dela prispevka bo podrobneje razviti in utemeljiti to izhodišče. V prvem delu smo zapisali, da lahko na Malevičevem platnu »Črni kvadrat na beli podlagi« vidimo sceno Dvojega. Scena Dvojega je izraz, s katerim poimenuje A. Badiou ljubezen kot proces resnice. Orisano izhodišče bomo zato razvili tako, da bomo skušali upravičiti naš prenos izraza scena Dvojega s

³ Stavek se pri Badiouju glasi: »Kot dogodek subjekt je subjektivacija. Beseda *pistis* (vera ali prepričanje) označuje natanko to: odsotnost vsakega razmika med subjektom in subjektivacijo.«, A. Badiou, *Sveti Pavel. Utemeljitev univerzalnosti*, (prev. A. Zupančič), Analec-ta, Ljubljana 1998, str. 85.

področja ljubezni na področje umetnosti. Pokazati je treba, zakaj je ljubezen, tako kot jo skuša dojeti Badiou, torej ljubezen kot proces resnice, kot scena Dvojega, v bistvu črn kvadrat na beli podlagi. Pri tem nas bo zanimalo predvsem, na kakšen način deluje in kako se manifestira v ljubezni proces subjektivacije, tista minimalna distanca med subjektom in točko njegove realne biti, s katero se nekdo subjektivira in prek katere se hkrati sestavlja sam subjekt.

V članku »Kinematografsko zajetje spola«, v katerem obravnava Antonioni jev film *Identifikacija ženske*, Badiou uvodoma navede stavke, ki jih izreče ena od junakinj filma: »Sem oseba kot ti. Naključje je, da nisem istega spola«. Stavka sama na sebi ali pa brana kot politična izjava nimata, vsaj za liberalni demokratični *common sense* ne, kakšne posebej prodorne sporočilne vsebine. Njun pomen se pokaže šele, če upoštevamo, da ju junakinja naslovi na moškega, s katerim jo veže ljubezensko razmerje. V tem primeru pa ju lahko beremo kot kratko in udarno programsko izjavo ljubezenskega procesa resnice, ki bi jo lahko formulirali nekako takole: *kjer je bil spolno zaznamovani individuum, tam naj se v ljubezni pojavi oseba, ki jo suplementira naključje spola*. Program torej najavlja, da se bo prav v spolni ljubezni spolna razlika uveljavila kot nekaj čisto naključnega, in da se bo prav v ljubezni spolno zaznamovani individuum hkrati vzpostavil in potrdil kot oseba oziroma subjekt, za katerega je spol nekaj naključnega. Gre za program, ki ga najavljajo tudi Badioujeve besede, da edino ljubezen odloča o tem, česa je sposobna spolnost, da zgolj ljubezen pokaže spolnost kot sceno, kot figuro Dvojega.⁴

To, česar je sposobna spolnost, ko jo določa in odloča ljubezen – in sicer ljubezen kot misel, o kateri nam lahko več povesta čista logika in matem kot pa neposredno izkustvo ali pa umetnost – pa je subjektivacija spolne razlike, vpis spola v sestavo subjekta, ali tudi, rečeno z Badioujem, v sestavo generične človeškosti. Subjektivacija spolne razlike v ljubezni je proces njene identifikacije, proces identifikacije spola pa je, kolikor v ljubezni spol deluje vedno kot *drugi spol* – ljubezen je, kot zapiše Badiou, vedno heteroseksualna, ne glede na to, kako homoseksualna je izbira partnerjev⁵ – identifikacija neke *ireduktibilne drugosti, kontingentnosti*. Drugosti česa? Spol je identificiran v ljubezni kot moment ireduktibilne drugosti generične človeškosti. Kontingentnost spola je treba misliti skupaj s človekostjo človeka. Ljubezen, ki odloča o tem, ali je spolnost človeška ali nečloveška, odloča v zadnji instanci o tem, ali obstaja generična človeškost. Če namreč ne obstaja človeškost spolne določenosti, če

⁴ Cf. A. Badiou, »Scena Dvojega«, (prev. A. Župančič), *Problemi*, 7–8, 39, 1999, str. 57–67, in »Kaj je ljubezen?«, prev. A. Žerjav, pričujoča številka *Filozofskega vestnika*.

je spol po svojem bistvu nečloveški, potem je okrnjen »motiv same človeškosti, v minimumu identitete, ki jo zahteva«. ⁶

Človeškost, za katero jamči ljubezen kot identifikacija spolne razlike, kot produkcija »nedeljive resnice o razliki spolnih pozicij«, ⁷ je pri Badiouju seveda človeškost, na kateri ni nič humanega, natančneje rečeno, na kateri ni nič predikativno določljivega. ⁸ Je nehumanistična človeškost, človeškost kot funkcija neke brezpredikativne Istosti, $H(x)$. Funkcija $H(x)$ pove, da je individuum aktiviran kot x , kot kraj depozicije sleherne partikularnosti, kjer ne šteje nobena razlika-identiteta, ne spolna, ne nacionalna, ne kulturna... x je nekakšna individuumova proletarska pozicija, kjer individuum ni nič, postane pa lahko kdorkoli in vse. In morda je ljubezen prav zato, ker je izvorna afirmacija te proletarske pozicije, tako neposredno povezana s trdim delom. ⁹ Kakorkoli že, ljubezen človeška bitja univerzalizira, s tem ko proizvaja človeškost človeške živali kot x , kot odlagališče sleherne partikularne identitete. Ljubezen ni univerzalna, ker zagradi vse. Pač pa je univerzalna, ker šele ona postavlja resnično razsežnost Vsega, Vse v razsežnosti za vse, Vse, ki ga prešije v ne-Vse šele x kot točka, kjer ne velja nobena pozitivnost, nobena pozitivna identiteta. x pomeni: za vse individue enako velja, da pridejo k sebi na nekem njim vnanjem mestu. Je to, kar vsakomur omogoča, da je množstvo množta, ne pa Eno, da je vedno še nekaj drugega, natančneje rečeno, vselej Isto konstitutivne drugosti, nenehnega predruženja lastne drugačnosti.

Oglejmo si sedaj malo podrobneje, kako ljubezen pripelje spolno razločenost do njene resnice tako, da razlomi Eno individua z radikalno drugostjo spola in tako omogoči uprizoritev Dvojega. Badiou tako kot Lacan zavrača kakršnokoli pozitivno identiteto ali bit spola, spolno razliko skuša, prav narobe, dojeti na ravni, ki je pred vsako naravno in kulturno določenostjo spola, a takšno določenost spola kot *človeško* določenost v resnici sploh šele omogoča. Besedilo »Scena Dvojega«, eno svojih temeljnih besedil o ljubezni kot procesu resnice Badiou predstavlja celo kot komentar Lacanovega aksioma, da ljubezen zapolnjuje nemožnost spolnega razmerja. ¹⁰ Aksiom pri tem seveda pre-

⁵ A. Badiou, »Kaj je ljubezen?«, str. 181–196 pričujoče številke.

⁶ A. Badiou, »Kinematografsko zajetje spolov«, prev. A. Žerjav, *Filozofski vestnik*, XXII, št. 3, 2001, str. 191.

⁷ A. Badiou, »Osem tez o univerzalnem«, prev. J. Š.-R., *Filozofski vestnik*, XX, št. 1, 1999, str. 175.

⁸ Cf. »Kaj je ljubezen?«, *op. cit.*

⁹ Cf. »Scena Dvojega«, *op. cit.*, str. 66.

¹⁰ »Scena Dvojega«, *op. cit.*, str. 57; cf. J. Lacan, *Seminar XX, Še*, Ljubljana 1985. Seveda ne smemo spregledati, da je bilo besedilo predstavljeno na predavanju na École de la Cause freudienne. Cf. tudi »Kaj je ljubezen«, kjer Badiou zavrača stališče, da ljubezen zapolnjuje spolno razmerje. Po njegovem mnenju ljubezen ne zapolnjuje, pač pa »suplementira. Kar je nekaj čisto drugega«, *op. cit.*, str. 256.

vaja v jezik svoje lastne teoretske zastavitve, rezultat tega prevoda pa sta dve specifično badioujevski izhodišči »komentarja«. ¹¹ Prvo izhodišče je ontološko: spolno obeleženost individua umešča Badiou na raven biti, ljubezen, povezana kontingentnosti ljubezenskega srečanja, pa sodi v red dogodka. Drugo izhodišče, ki zadeva samo konstrukcijo ljubezenske scene Dvojega, pa lahko poimenujemo »operacija z objektom«, objektom kot razlogom želje seveda. Objekt deluje drugače v neobstojećem spolnem razmerju in drugače v ljubezni. Enkrat gre za »nepresojno zvezdo objekta«, ki vodi srečanje in spravlja v tek ljubezenski proces, drugič pa je objekt, v katerem nahaja subjekt »tisto malo svoje biti«, ¹² tako rekoč iz transcendentnega svoda želje vrnjen v samo bit subjekta. Kako sta obe izhodišči med seboj povezani?

Začnimo s kratkim prikazom Badioujeve ontološke zastavitve. V zelo grobih potezah ¹³ lahko to, kar je v njej pomembno za našo obravnavo ljubezni, predstavimo v štirih ključnih konceptih, ki segajo od koncepta čistega, nekonsistentnega množstva prek koncepta prazne množice do koncepta dogodka kot ponavzočenja ontološke nekonsistentnosti množstva, tem trem konceptom pa je treba dodati še koncept ontološke odločitve, zatrditve eksistence.

To, kar je od biti dostopno mišljenju, ima po Badiouju obliko radikalnega množstva, množstva, ki se odteguje poenotujoči moči Enega. Bit je čisto množstvo, množstvo, ki nima drugega predikata razen svoje množstvenosti, splet različnih razlik, ki se, ne da bi kaj jamčilo za njegovo konsistentnost, razpleta v neskončnost. Kot čisto, nekonsistentno množstvo množstva je bit *aktualna neskončnost*: neskončnost je »banalnost množstvene biti«, ¹⁴ bit ni drugo kot neskončna razpršitev neskončnih množtev. Misel te čiste biti, ontologija kot nauk o biti kot biti pa po Badiouju ni domena filozofije, pač pa je od grških začetkov filozofije in matematike naprej koekstenzivna z matematiko. Matematika je to, kar se od biti daje mišljenju in kar je od biti izrekljivo, prav v njej se udejanja Parmenidova izjava, da je isto misliti in biti.

A ker je čisto množstvo *nekonsistentno* množstvo, ker množstva množstva ravno ni, ker ne biva kot Eno, moramo nujno postaviti, da obstaja še neko množstvo, ki ravno ni množstvo množstva. Da bi lahko obstajalo čisto množstvo, množstvo, sestavljeno iz samih množtev, mora obstajati tudi množstvo, ki ni čisto množstvo – takšno množstvo pa je lahko le prazno množstvo, množstvo, ki nima za svoj element nobenega množstva. Takšno prazno množstvo, množstvo, ki ni nič, množ-

¹¹ Tu puščamo ob strani tako (manj zanimivo) vprašanje ustreznosti/neustreznosti Badioujevega branja Lacana, kakor (bolj zanimivo) vprašanje, kje je dejanska razlika med Lacanom in Badioujem.

¹² »Scena Dvojega«, *op. cit.*, str. 57.

¹³ Omejujemo se na kratek prikaz nekaterih Badioujevih stališč v *Court traité de l'ontologie transitoire*, Seuil, Paris 1998.

¹⁴ A. Badiou, *Court traité d'ontologie transitoire*, str. 21.

tvo nič, se mora, če hočemo misliti čisto množstvo, vselej dodajati zraven. Je, kot pravi Badiou, »čisto znamenje«, iz »katerega se tkejo vsa množstva množtev«. ¹⁵

Vendar pa koncept praznega, ničnega množstva še ne zadošča, če hočemo misliti čisto razpršitev množstva. Poanta Badioujeve ontološke zastavitve je, da mora točka, kjer se ontološko polje, polje biti kot biti, samo detotalizira, točka tega, kar ni bit kot bit, sama obstajati, natančneje *biti tu*. Ne-vse množstvene biti mora biti kot tako navzoče na ravni množstvene biti same. Navzočnost tega, kar se odteguje ontološki odtegnitvi, pa imenuje Badiou dogodek. Dogodek je točka prekinitve z bitjo, to, kar ni bit kot bit, a zato samo ni brez biti. Če od biti eksistira samo to, kar je aksiomatsko utemeljeno, pa je dogodek množstvo brez utemeljitve, kontingentna suplementacija množstvene situacije. Prekinja zakon čistega množstva, a je hkrati homogen temu zakonu: je trenutek, preblisk, ko se prikaže to, kar je nemožno situacije, natančneje, kar je *za* samo situacijo njeno nemožno, nekaj, kar v sami situaciji le-to radikalno prekinja.

Četrty koncept, koncept ontološke odločitve, *zatrditve eksistence* pa označuje specifičen način, na katerega matematika uresničuje parmenidovsko identiteto misli in biti. Gre za odločitev o tem, v kakšnem smislu in v katerih mejah je matematična misel koekstenzivna z bitjo, ki ji zagotavlja njeno miselno konsistentnost, v kakšnem smislu torej to, kar matematika misli, tudi *eksistira*. Vse, kar je misljivo, je sicer glede svoje biti potrjeno že samo s tem, da je misljivo. Eksistenca misljivega pa je po Badiouju nekaj drugega kakor njegova bit: eksistenca je miselno določilo biti, je *bit, kolikor jo odloči misel*. V aktu odločitve je sprejeta določena miselna orientacija: sprejeta je tista norma, glede na katero misel postavlja svojo zatrditev eksistence, svojo eksistencialno sodbo, in glede na katero potem tudi orientira samo sebe, razvija urejene povezave in konfiguracije tega, kar eksistira. »Usmeritev [*acheminement*] k eksistenci orientira diskurzivni potek [*cheminement*]«¹⁶.

Eksistenca kot miselna določitev biti je točka, kjer se nerazločljivo stikata srečanje in odločitev, akt in odkritje. Zaradi tega je dejansko izvir dvojega: izvir miselne konsistentnosti, urejenega toka misli, formalne konsistentnosti argumentov, na kratko logike na eni strani, in izvir nespravljivega konflikta miselnih orientacij na drugi. Eksistencialna odločitev je sicer vedno že vpisana v okvir ene same misli, v okvir temeljne identitete mišljenja in biti, a prav zato, ker izvira eksistenca iz odločitve, akta, »ki brez jamstva in arbitraže orientira misel«, ¹⁷ obstaja vselej ireduktibilno množstvo miselnih orientacij. Glede

¹⁵ *Ibid.*, str. 36.

¹⁶ *Ibid.*, str. 50.

¹⁷ *Ibid.*, str. 54.

eksistence ni možen spor interpretacij, saj tak spor predpostavlja vsem interpretacijam skupen temelj racionalnega konsenza. Eksistencialne sodbe pa so med seboj v konfliktu, ki je nepomirljiv: eksistenca je bistveno določilo misli, znamenje *dejanske* misli, ki ovija bit,¹⁸ tako da drugače kakor na način svoje zavezanosti eksistencialni odločitvi misel sploh ne more biti dejanska, sploh ne more obstajati.¹⁹

Kako Badiou umesti v okvir svoje ontološke zastavitve elaboracijo spolne razlike? Do katerih rezultatov pride, ko bere spol ontološko? Spol in spolno razliko razume Badiou v osnovi kot nekaj, kar sodi na raven biti človeške živali, individua, na raven tega, kar enostavno je. Drugače rečeno, spolna razlika deluje kot eden izmed neštetihih predikatov, ena izmed neštetihih specifičnih potez, ki opredeljujejo človeško bitje. Je del neskončnega spleta različnih razlik, partikularnosti, ki tvorijo neskončno množtenost njegove biti.

Kot taka je spolna razlika nekaj ontološko indiferentnega, na ravni biti, strogo vzeto, ne obstaja, spol ni določilo biti kot biti. Drugače rečeno, ontološko je nekaj ničnega, kontingentnega. Vendar ima indiferentnost spolne partikularnosti med vsemi drugimi, ontološko enako nepomembnimi partikularnostmi poseben status. Deluje namreč kot tista razlika, ki mora biti, da bi lahko bila nekaj zgolj kontingentnega, zgolj razlika med razlikami, kot takšna nična, kontingentna razlika tudi določena. Da spolna razlika ontološko, na ravni biti ne šteje nič,²⁰ je treba razumeti takole: to, kar šteje, je ravno njena ničnost. Da je nič, ki šteje, nam seveda pove, da ima ontološko spolna

¹⁸ Cf. *ibid.*, str. 103.

¹⁹ Navedimo Badiouja: »Prav zato noben resničen miselni konflikt ne dopušča rešitve: konsenz je sovražnik mišljenja, saj se pretvarja, da skupaj delimo eksistenco. Eksistenca pa je ravno, v najgloblji notranjosti misli, to, česar ni mogoče deliti.« *Ibid.*, 54. Ontološka odločitve je pri Badiouju tako rekoč stik dveh registrov matematične ontologije, sam kraj njene notranje razčlenitve na register odločitve glede mišljenja biti in na register logike, racionalne povezave argumentov in dokazov. Dejstvo, da miselna orientacija, odločena bit, brž ko se pojavi, obstaja le v svoji logični formi, tudi že naznačuje, v čem je problemsko jedro dojetja matematike kot onto-logike: kako najti tisto obliko logike, ki ostane, čeprav ireduktibilna na ontologijo, zvesta dogodkovnosti, kontingentnosti in a-topičnosti ontološke odločitve? Cf. k temu problemu predvsem zadnje poglavje Badioujeve metantologije »L'etre et l'apparaître«. V pričujočem prispevku skušamo sami zarisati možen pristop k temu problemu prek obravnave vprašanja, v kakšnem razmerju sta dve izhodišči Badioujeve tematizacije ljubezenskega procesa resnice, ontološko branje spola in operacija z objektom.

²⁰ »Ljubezen je mesto, kjer je na delu to, da disjunkcija ne loči situacije v njeni biti. Oziroma, da je disjunkcija zgolj zakon, ne pa substancialna razmejitev.«, A. Badiou, »Kaj je ljubezen?«, *ibid.*, str. (264).

razlika funkcijo prazne množice. Spolna razlika je tisti nič, tista prazna množica, ki se dodaja množstveni biti človeške živali in jo odteguje vladavini Enega.

In tako kot mora biti, da bi lahko bila množstvenost biti, tudi neko množstvo, ki ponavzrača samo suplementacijo množstvene biti z ničnim množtvom, tako mora biti spolna razlika kot nekaj ničnega, kontingentnega tudi identificirana. Identifikacija spolne razlike, nečesa, kar nima nobene pozitivne identitete, je proces, v katerem se človeška žival vzpostavlja v brezpredikativni Istosti generične človeškosti. Ali tudi je proces, v katerem se sestavlja subjekt, tisti subjekt, za katerega je spol nekaj kontingentnega, subjekt ljubezni. To, da spolna razlika ontološko ne šteje nič, je za subjekt še kako bistveno. Subjekt, za katerega je spol indiferenten, je po svoji ontološki strukturi množstvena bit.

To bi lahko povedali tudi takole: spol je za subjekt kontingenten, a ta kontingentnost je nujen moment njegove subjektivnosti. Spol je znamenje kontingentnosti subjekta, ki je zanj samega, za njegovo množstveno konstitucijo nujna, znamenje subjektivno nujne kontingentnosti. Da se subjekt konstituira šele z odgovorom na vprašanje spola, z določitvijo spola kot drugega spola, pomeni, da je spol tisti del identitete subjekta, ki prihaja od drugod, tisti del njegove notranjosti, ki vselej prihaja od zunaj. Spol je nosilec momenta ireduktibilne drugosti, ki je konstitutiven za istost subjekta. Subjektiviran je takrat, ko je dojet v svoji bistveni kontingentnosti, ekstimmnosti, kot moment notranje zunanosti subjekta.

Sam spol, spolna diferencialna znamenja niso kraj identifikacije spola. Pač pa so spolna diferencialna znamenja podrejena, priključena temu, kar je identificirano kot drugi spol. Spolnost zgreši drugost spola, je po definiciji masturbacijska praksa.²¹ Identifikacija drugosti spola, spola kot ireduktibilne drugosti subjekta se dogaja šele v ljubezni. To, kar naredi, da se množtvu množstva lahko doda še prazna množica spola, da spol deluje kot kraj, kjer je polno praznosti, s tem pa kot uveljavitev individua kot množstvene biti, kot subjekta, je dogodek ljubezenskega srečanja.

Ljubezensko srečanje ni, vsaj na ravni logične strukture ljubezni ne, srečanje drugega. Srečanje je dogodek, je naključen suplement situacije, ki omogoča nenadoma videti situacijo v njenem »lahko bi bilo tudi drugače«. Drugače rečeno, dogodek ljubezenskega srečanja je to, kar srečanje drugega, srečanje Jaza in Ti-ja v izjavi »je t'aime« šele naredi možno. A kako je možno takšno srečanje drugega, kako je možno srečanje pozicij »moški« in »ženska«, če pa velja, da sta obe poziciji, ki obstajata v vsaki situaciji, absolutno nezdružljivi, popolnoma ločeni? In če srečanje za nazaj disjunkcijo obeh pozicij ravno verificira, jo postavlja v njeni resnici?²² Kako razumeti Badioujev odgovor, da

²¹ Cf. A. Badiou, »Kaj je ljubezen?«, *ibid.*

²² Gre za Badioujeve temeljne teze, da obstajata dve izkustveni, spolno obeleženi pozi-

izvira ljubezenska izjava, ki fiksira izginuli dogodek srečanja, iz ničnega razmika, iz praznine, ki razločuje dve stališči, moško in žensko? Da ima torej dogodkovno srečanje svojo bit prav v tej praznini?

Na to vprašanje lahko odgovori že refleksija, ki se giblje na ravni posplošenega neposrednega izkustva: ljubezen deluje in se kaže kot izkustvo, da pravzaprav ni ničesar, kar bi ločevalo partnerja, kar bi enega ločevalo od drugega, da pa je hkrati, natančneje, da je prav zato vsak izmed njiju za drugega še vedno drugi, drugi v statusu ireduktibilnega, neprisvojljivega drugega. Bolj ko obe poziciji, bolj ko partnerja nič ne loči, bolj ostaja in bolj postaja vsak izmed njiju »on sam« in hkrati za drugega neprisvojljivi drugi. Partnerja v ljubezni ne loči nič – nič razen te nične distance, tega ničā samega, ki je pogoj možnosti njune zveze. V ljubezenskem srečanju postane vsaka pozicija Ena pozicija tako, da se vanjo vpiše še neko prazno mesto, praznina distance do drugega. Ljubezensko srečanje je, še preden je srečanje drugega, na ravni formalne strukture najprej srečanje praznine v Enem. K Enosti vsake pozicije sodi še praznina, k njeni identiteti sodi še moment ireduktibilne razlike. Ne razlike, ki pozicijo Jaza loči od pozicije Ti-ja, ampak neka razlika brez pozitivnih znamenj, brez možnosti, da bi jo določili, nična razlika. K poziciji Jaza sodi prazno mesto x, in v to prazno mesto se vpisuje srečanje, tu lahko vznikne drugi kot Ti. Pogoj možnosti srečanja je izpraznitev mesta v Jazu, ne pa danost Ti-ja. Eno se cepi v Dvoje najprej s svojim praznim mestom, edino na ta način pa pride do vznika Enega-mnoštva, do Enega kot fragmenta neskončnosti.²³

V praznini, ki jo priklicuje poimenovanje srečanja v ljubezenski izjavi seveda ni težko prepoznati tiste funkcije, ki jo psihoanaliza pripisuje objektu-vzroku želje. Lahko bi rekli, da je srečanje vznik subjekta želje, začetek procesa, v katerem se individuum subjektivira tako, da stopi v sestavo subjekta, da je torej udeležen v procesu, v katerem se subjekt želje sreča z vzrokom svoje želje. Na tem mestu lahko zdaj preidemo k obravnavi drugega izhodišča Badioujeve konceptualizacije ljubezni, tistega, ki smo ga poimenovali ljubezen kot »operacija z objektom«. Zakaj operacija z objektom?

Zato, ker lahko sicer sreča Jaz drugega, Ti, le tako, da sreča najprej praznino v svojem »sebstvu«, vendar pa hkrati te praznine nikoli ne srečuje drugače kakor v podobi drugega. Drugega, ki je v svoji psihofizični materialnosti

ciji, »moška« in »ženska«, da sta obe poziciji popolnoma razločeni, tako da je strogo vzeto mogoče reči le, da obstaja ena pozicija in da obstaja neka druga pozicija, pri čemer ljubezen tvori resnico te disjunkcije, se pravi, uveljavlja raz-vezo spolnih pozicij kot modus njenega razmerja v resnici. Cf. A. Badiou, »Kaj je ljubezen?«.

²³ »Eno, Dvoje, neskončno: to je števnost ljubezenske procedure, ki strukturira postajanje generične resnice.« »Kaj je ljubezen?«, *ibid.*, str. 189.

hkrati še nekaj več od te materialnosti same, ki je drugi zato, ker je v njem nekaj več od tega, kar je on sam, ker je za partnerja nosilec ali varuh njegovega objekta želje. Skratka, to, kar je na ravni logike ljubezni praznina, je v ljubezenski situaciji vselej že zapolnjeno s tisto potezo v drugem, s tistim »*je ne sais quoi*«, ki za Jaz in Ti uteleša objekt-vzrok njune želje.

Na ta način pa je po Badiouju prva pojavitev ljubezni tudi že zamračena, »zvezda objekta«, ki jo vodi, je neprosojna, podoba vzroka želja, ki jo nekdo najdeva v drugem in zaradi katerega ga ljubi, je, prav kot upodoba objekta želje tudi že njegovo zastrtje. Objekt želje sicer iniciira in vodi ljubezensko srečanje, z njim vznikne tudi subjekt ljubezni, vendar pa fantazmatska upodobitev vzroka želje subjekt fiksira na njegov objekt in ga s tem omrtviči. Pojavitev objekta želje v drugem sama na sebi ne omogoča razločitve dveh spolno obeleženih pozicij, ne omogoča pojavitve spolne razlike kot take. Vsaka pozicija meri – prek tistega, kar v drugem upodablja, imaginarno podvaja njen lasten objekt želje – prej na ponovno vzpostavitev nerazcepljene Enosti »*sebstva*«. Upodobljeni objekt želje deluje kot dejavnik neobstoja spolnega razmerja, kot moment, ki spolne razlike ne afirmira, ampak jo v resnici briše, vselej že konstruira s stališča Enega.²⁴

Vendar pa ljubezen ni sestavljena samo z dogodkom srečanja. Srečanje vpeljuje ljubezen, a za obstoj ljubezni ne zadošča. O ljubezni, natančneje, o eksistenci ljubezni odloča šele *trajanje* ljubezni. Ljubezni lastno trajanje moramo tu razumeti, tako kot tudi vse drugo, kar je povezano s procesom ljubezni, v dvojnem pomenu besede. Ljubezen kot trajanje je obstoj ljubezni v času in skozi čas, razprostiranje pojavnih oblik ljubezni v situaciji – spolnost in skupno prebivanje, prijateljstva in delo, potovanja in spori, otroci...²⁵ In ljubezen kot trajanje je nenehno ponavljajoč se akt, to, čemur bi lahko rekli zastoj časa v nekakšnem večnem vračanju Istega. Trajanje je tisto, kar odloča o tem, ali se v sami situaciji ohranja in nadaljuje eksistenca primera ljubezni, in trajanje je tisto, kar odloča, da na ontološki ravni množstvene biti sploh eksistira ljubezenski subjekt. To dvojno, situacijsko in ontološko določeno trajanje, ljubezen kot majavo, negotovo konstrukcijo neke scene, scene Dvojega,²⁶ imenujemo tu »operacija z objektom«. V ljubezni je objekt kot vzrok želje »subsumiran biti subjekta«, objekt črpa svojo »singularnost« in svoj »čar«

²⁴ V *Court traité* Badiou podrobneje razvije, da vsako označevalno artikulacijo želje že spremlja njena spekularna omrtvujoča podoba. Gre za vez realnega z imaginarnim, ki vnaša v simbolno njegov *caput mortuum* (Lacan) in je emblema identitete inertnosti, ime na grobu Subjekta, cf. A. Badiou, *Court traité d'ontologie transitoire*, *ibid.*, str. 175–6.

²⁵ Cf. »Kaj je ljubezen?«, *ibid.*, str. 191.

²⁶ Ljubezen gre, a gre tako, da šepa, še več, ljubezen postavlja šepanje kot edino možno in edino pravo hojo, cf. »Scena Dvojega«, *ibid.*, str. 65.

iz subjektove biti,²⁷ vendar zaradi tega ljubezen ni dejanje subjektivne prisvojitve, subjektivne reintegracije objekta. Pač pa je ljubezen operacija, v kateri je objekt, tisti objekt, ki je vpeljal ljubezensko srečanje, šele zares proizveden kot objekt-vzrok želje. Natančneje rečeno, je operacija, v kateri se objekt želje afirmira kot *dana predpostavka*, ali, bolj kantovsko rečeno, kot *Triebfeder*, »gonilo« in »vodilo« procesa ljubezni šele *za nazaj*, takrat, ko se pojavi kot *presežni produkt* trdega dela dveh na objektu. To trdo delo na objektu je, če še enkrat ponovimo, nerazločljiva povezanost dvojega: je, na eni strani, razločitev dveh spolnih pozicij, proces nenehne konstrukcije tiste krhke, prekarne istovetnosti, ki jo partnerja živita kot svojo vselej specifično »naturno-kulturno« spolno določenost in ki je temelj za njuno skupno deljeno, se pravi razločeno raziskovanje situacije, sveta. Na drugi strani se v tem trdem delu razločitve, identifikacije spola, ali tudi v vzpostavitvi individua na ravni čiste množtenosti biti, odloča eksistenca ljubezenskega subjekta. Lahko bi tudi rekli, da je ljubezenska operacija z objektom operacija, v kateri se, po meri objekta želje, proizvede še subjekt želje. Razločitev spolnih pozicij lahko v toliko razumemo kot vzpostavitev minimalne, nične distance med ljubezenskim subjektom in objektom, iz katerega črpa subjekt, kot pravi Badiou, tisto malo svoje biti: v tej minimalni distanci lahko najde ljubezenski subjekt tisti dostop do objekta svoje želje, ki mu omogoča, da kot subjekt sploh šele eksistira, da vznikne v množtenosti svoje biti.

Oglejmo si obe strani ljubezenske operacije z objektom, trdo delo na razločitvi obeh spolov in odločitev eksistence subjekta ljubezni malo podrobneje. V kakšnem smislu ljubezen kot trajanje odloča eksistenco ljubezenskega subjekta na ravni množtvene biti? Izhajajmo iz tega, da mora biti, zato da bi obstajala ljubezen, v empirični ljubezenski situaciji na *kontinuiran način* ohranjena *sled prekinitve*, vrzeli. Tiste prekinitve, ki jo v množtveni biti situacije odpre ljubezensko srečanje, natančneje, ki je sama bit tega srečanja. Trajanje ljubezni temelji na zastoju časa, na neskončni reiteraciji ljubezenske izjave, ki deklarira, da v situaciji obstaja *primer ljubezni*, da je torej v Jazu in Tiju, ki ju izjava razločuje, na delu tista nična distanca, tista praznina, ki je odprla pot srečanju in ki vsakega od obeh individuov, s tem da ga ločuje od njega samega, subjektivira, mu omogoča, da stopa v sestavo ljubezenskega subjekta.²⁸ Zve-

²⁷ Cf. »Scena Dvojega«, *ibid.*, str. 57.

²⁸ Ljubezenska izjava zatrjuje, da je lahko primer ljubezni samo to, kar se pojavlja kot primer praznine, prazne množice. Z drugimi besedami, ljubezen verificira, da spolno razmerje med »moškim« in »žensko« ni možno, kolikor obe poziciji povezuje *atomaren element*, se pravi, element, ki je »absolutno nedoločen, neopisljiv in nesestavljen«. »Drugače rečeno: res je, da obstaja nek nenulti člen, ki vstopa v razmerje med dvema seksuiranimi pozicijama in ki v njunem nerazmerju tvori lokalno luknjo ali punktualno nerazmer-

stoba primeru, večni povratek Istega, trajanja ljubezni in njenega subjekta, ni zvestoba samemu srečanju, ampak je primarno nenehna reafirmacija praznine, ki dogodek srečanja omogoča. Ontološko vzeto je tisto, zaradi česar je v čistem mnoštvu biti kot biti navzoča tudi prazna množica, to, kar ni bit kot bit. V ljubezni pa je nično mnoštvo navzoče v obliki identifikacije spola: zvestoba praznini-primeru, ki odloča o trajanju ljubezni, je identifikacija spola kot vselej drugega spola, je odločitev o obstoju spola kot momenta neke ireduktibilne drugosti. Ali tudi, zvestoba primeru ljubezni je kot identifikacija-odločitev spola *odločitev eksistence subjekta* ljubezni – subjekta, ki eksistira, kolikor je zanj spol moment njegove ireduktibilne drugosti, njegov nujen, a nemožen konstituens, tisto njegovo določilo, kjer je dobesedno vse polno praznine.

Ugotovitev, da ontološko spolna razlika ne šteje nič, lahko zdaj preciziramo takole: spolna razlika je sicer res nepomembna za *mnoštveno bit* subjekta, a to, da tu ne šteje nič, je bistvenega pomena za *eksistenco* subjekta. Ta precizacija nas je pripeljala do četrtega koncepta Badioujeve ontološke zastavitve, do koncepta ontološke odločitve. Ontološka odločitev je, kot smo že zapisali, *zatrđitev eksistence*, eksistenca pa je bit (misljivega), kolikor jo odloči misel. Eksistenca je to, kar misel deklarira in čemur bit zagotavlja konsistentnost, je torej tisto miselno določilo, ki veže misel na bit.²⁹ V našem, ljubezenskem primeru je takšna zatrđitev eksistence trajanje ljubezni, utemeljeno v zvestobi primeru ljubezni, v identifikaciji spola kot kontingentnega suplementa konstitucije subjekta. Trajanje ljubezni je nenehno ponovljena odločitev, eksistencialna sodba, da obstaja subjekt ljubezni, ker obstaja primer ljubezni, drugače rečeno, ker obstaja spol kot njegov nemožni konstituens.

Ontološko obstaja subjekt le kot množvena bit: eksistenca subjekta, ki se v svoji subjektivni biti sestavi prek suplementacije radikalne kontingentnosti spola, ontološko ni drugo kakor čisto mnoštvo, ki pride do svoje nekonsistentne množvenosti prek dodatka ničnega množva. A hkrati tudi množvena bit obstaja v svoji nekonsistentnosti le zato, ker obstaja eksistenca subjekta, to, kar sploh šele omogoči tu-bit prazne množice v čistem mnoštvu množva. Ljubezenski subjekt torej ni le ena izmed možnih zatrđitev eksistence, pač pa je eksistenca subjekta tista miselno odločena bit, ki zagotavlja samo čisto množvenost biti, se pravi bit kot bit.³⁰ Trajanje ljubezni, ki odloča eksistenco subjekta, je odločitev obstoja same množvene biti. Je odločitev na ravni biti pred bitjo samo: to pa pomeni, da je zatrđitev eksistence primera ljubezni, hkratna

je. Toda za ta člen bomo rekli, da z njim ne stopa v razmerje nič drugega kot praznina.«
»Scena Dvojega«, *ibid.*, str. 62.

²⁹ Cf. *Court traité*, str. 50.

³⁰ Lahko bi rekli, da nam ljubezen prepričljivo kaže, da bit kot bit obstaja le kot subjektivirana, kot stvar subjekta.

odločitev spola in subjekta ljubezni, strogo vzeto nemožna odločitev.³¹ Pred dogodkom ljubezenskega srečanja je to, kar ta dogodek šele omogoča, čisti dogodek nemožne odločitve primera ljubezni, nemožne odločitve obstoja množstvene biti. Ne obstaja primer ljubezni zaradi srečanja, pač pa je zato, ker obstaja nemožni primer ljubezni, zatrditev eksistence ljubezenskega subjekta, dogodek srečanja sploh šele možen.

Način, kako je v ljubezenski situaciji navzoča nemožna odločitev primera ljubezni, pa je druga plat ljubezenske operacije z objektom, razločenost dveh spolnih pozicij. Natančneje rečeno, nemožna odločitev primera ljubezni je v sami ljubezenski situaciji sicer navzoča, vendar tako, da je v svoji nemožnosti odtegnjena: kot operator te odtegnitve pa delujeta dve razločeni spolni poziciji. Kaj pomeni, da je razločenost spolov vzpostavitev prekarne identitete dveh spolnih pozicij, konstrukcija Jaza in Ti-ja ljubezenske izjave v njuni vsakokratni psihofizični materialnosti, konkretnosti? Izhajajmo iz Badioujeve ugotovitve, da deluje v ljubezni telo drugače kakor deluje telo v želji.³² Zgolj v ljubezni se potrjuje, da obstajata dve spolno zaznamovani telesi, in ne le eno in še drugo eno, zgolj v ljubezni velja »ljubim tebe, ne pa zgolj objekta, ki ga nosiš v sebi«. Toda drugačnost telesa v ljubezni je zavezana natančno temu, da skuša ljubezen uveljaviti telo kot dediča dogodka ljubezenskega srečanja. To pomeni, da je telo ljubezni telo, v katerega se je naselila nična distanca, praznina razločenosti dveh pozicij, Jaza in Ti-ja. Telesnost telesa v ljubezni je neposredna utelesitev praznine, iz katere izvira ljubezensko srečanje. Je materializacija praznine kot praznine, Nič, ki je meso postalo. Telo v ljubezni ni zgolj ovoj sublimnega objekta, ampak je, prav narobe, izpraznjeno, desublimirano telo. Telo v ljubezni, lastno telo, telo drugega, se vzpostavlja kot telo, ki je golo telo, nič drugega kot telo. Ali tudi, telo drugega v ljubezni je drugi kot zgolj telesni drugi, drugi kot on sam, drugi v vsej svoji psihofizični telesni enkratnosti in kontingentnosti. Telo ljubezni ni fascinirajoča upodobitev razloga želje, ampak daje videti in občutiti v vsej njeni masivni prezenci in v njenem *unheimlich* značaju brezmanjost, praznino tega razloga. Skratka, ljubezen telesi, zaznamovani z željo, hkrati nevtralizira in določa. Nevtralizira v toliko, ker šele ljubezen lahko prebije narcisoidni krog, v katerem eden v telesu in prek telesa drugega v zadnji instanci zadovoljuje zgolj samega sebe, tudi če je pogoj in cena te zadovoljitve, da ostaja objekt vzrok želje v zadnji instanci nekaj nedosegljivega. Določa pa v toliko, kolikor različnost in razločenost teles šele v ljubezenskem procesu pride do svoje resnice, kolikor šele v ljubezni

³¹ Prav ta bazična nemožnost odločitve na ravni biti je morda tudi razlog z a svojstveni status njenega koncepta pri Badiouju: na eni strani sodi k temeljnim konceptom ontologije, na drugi se zdi, da jim je nekako dodan, da jim ostaja vselej zunanji.

³² Cf. »Kaj je ljubezen?«, *ibid.*, str. 189 sl.

jo postane znamenje Dvojega, se pravi Enega, ki ga cepi praznina in s tem vzpostavlja kot Eno-mnoštva. Ljubezen lomi Eno in dela iz njega Dvoje, naredi, da vznikne hkrati z individuom še kraj njegovega vpisa, kraj x, ki ravno s tem, da tam individua nikoli ni in ne more biti, omogoča proces nenehnega predrugačenja njegove individualne drugačnosti. Na tem mestu, mestu brez-predikativne Istosti subjekta, je tako individuum hkrati najbolj on sam. In narobe, bolj ko je vsako izmed teles v situaciji zgolj ono samo, bolj ko je vse, kar v ljubezenski situaciji telesi pač delata in počneta, zaznamovano z njuno subjektivno enkratnostjo in kontingentnostjo, bolj njuno prečenje situacije zarisuje sled skupnega, bolj je za vsakega od njiju njuno idiosinkratično početje hkrati primer ljubezni. Primer tega, kar ni v sami situaciji nikoli neposredno navzoče, ampak prihaja vselej iz prihodnosti, iz radikalno negotove možnosti nadaljevanja situacijskega delovanja, da bi potrdilo nekaj, kar se je vselej že bilo primerilo.

Obe strani ljubezenske operacije z objektom, ki smo ju tu analitično ločili, razločitev dveh spolnih pozicij in odločitev eksistence primera ljubezni, sta v sami operaciji neločljivo povezani. To neločljivo enotnost dvojega bi lahko opisali takole: ljubezen kot trajanje, kot operacija z objektom aktivira, če smemo tako reči, ontološko strukturo, čisto mnoštvo, in sicer tako, da ponovi v situaciji nekaj, kar sicer sodi k sami biti kot biti, a tu ravno ni možno, tisto, kar na ravni biti nikoli ne obstaja v modusu prezenze: nemožno odločitev eksistence primera ljubezni, odločitev eksistence subjekta, ki ga konstituira supplement spola, moment radikalne drugosti, kontingentosti. Ta nemožna odločitev je v ljubezenski situaciji ponovljena, ponavzočena kot nemožna, dokler zanjo velja, da v njej primera ljubezni ravno ni mogoče videti, ampak se na njenem mestu skupaj razločujeta »moška« in »ženska« pozicija. A pojavna oblika neločljive enotnosti dveh strani ljubezni kot trajanja učinkuje tako, da je vsaka od obeh strani ona sama le tako, da ravno ni to, kar sama neposredno je. Ljubezen kot trajanje je nujna »zunanja ekspanzija Dvojega«, konstrukcija scene, na kateri se pojavljajo različne pojavne oblike skupnega raziskovanja sveta, vendar ni sama konstrukcija scene, skupno prečkanje situacije tisto, za kar zares gre, ampak je le materija, sled primera ljubezeni, objekta želje. Prav tako primer ljubezni nikoli ne nastopa kot on sam, ampak deluje le, kolikor je nenehna referenca, odtegnjeni kraj, kamor se vpisuje prakse prečkanja sveta. Ljubezen kot trajanje je v toliko razmerje dveh »nedoločenk«. ³³ Je razdoločitev skupnega preizkušanja situacije, zaradi katere se vsakdanjost skupno deljenega izkustva pojavlja kot nekaj, kjer ravno ne vlada samo enodimenzionalnost smotrne racionalnosti vsakdanjega izkustva. In je razdoločitev primera

³³ »Scena Dvojega«, *ibid.*, str. 67.

Ljubezni, odtegnitev objekta želje kot nedosegljivega imaginarnega konstrukta, ki uravnava želenje subjekta. Ljubezenska scena Dvojega sama na sebi ni drugo kot nenehno ponavljajoči se akt te dvojne razdoločitve: niti smotrna racionalnost vsakdanjega izkustva, gola danost situacije, niti globlja resnica situacije, njeno pravo bistvo, ki vse, kar je situacijskega, razvrednotuje kot zgolj pojav. Prav akt te dvojne razdoločitve tudi omogoča vzpostavitev analogije med Malevičevim kvadratom in ljubezensko sceno Dvojega, odgovor na vprašanje, zakaj je ljubezen, natančneje rečeno, zakaj je telo v ljubezni v bistvu črn kvadrat na beli podlagi.

Spomnimo se najprej še enkrat, da Malevičeva slika, na kateri na prvi pogled ni česa videti, zgolj črn, belo obrobjen brezpomenski madež, zaživi v trenutku »drugega pogleda«, v trenutku, ko kot gledalci stopimo v sliko z našo željo videti. V tem trenutku se pojavi na sliki njeno ozadje, pojavi pa se spredaj, v črnem kvadratu: to, kar je bilo v svoji neposrednosti zgolj nepresojen, brezpomenski črni madež, zagledamo zdaj kot Nekaj, denimo kot utelešeni Nič, kot prisotnost same odsotnosti. To, kar je za Malevičevo platno udeležnost gledalca v sliki, ki v odtegnitvi brezpomenskosti črnega madeža sestavi na sliki črn kvadrat kot subjekt, to je v ljubezni kot trajanju razločitev dveh spolno obeleženih pozicij, v kateri je objekt želje odtgenjen, tako da je vsako od obeh teles prav kot »ono samo«, ne pa zgolj kot varuh ali nosilec objekta, materialno znamenje primera ljubezni in njenega subjekta.

Telo kot objekt želje, to je Malevičevo platno, na katerem deluje črn kvadrat kot nepresojna točka, ki privlači pogled in gledalca fascinira, ga tako rekoč uroči, tako da lahko le srepo strmi. Gledalec je s svojo željo videnja sicer že udeležen v sliki, vendar je njegove želja omrtvičena, fiksirana na črnino kvadrata: obstaja le, dokler črnina kvadrata ohranja svojo fascinantno moč, dokler deluje kot skrivnostni, nedoumljivi x, ki privlači in odbija hkrati. Gledalec v gledanju ni subjektiviran, v trenutku, ko bi na mestu črnega kvadrata res videl nekaj, ko bi se torej res soočil v kvadratu s svojo željo videnja in bi se moral odločiti, na kakšen način želi svojo željo, bi ga kvadrat zato tudi že nehal privlačevati.

Telo v ljubezni je, nasprotno, črn kvadrat, ki ga gledalec vidi kot nekaj, črn kvadrat, ki je izginil kot neprosojni madež in se pojavil kot okvir, v katerem vidimo – kaj? Nič drugega kot črn kvadrat, a tokrat kot utelešeni Nič, kot prezenco odsotnosti. Tako je tudi v ljubezni telo odtegnjeno kot ovoj bleščeče enigme objekta želje, na mestu te odtegnitve pa se pojavita dve razločeni spolni poziciji, telo Jaza in Ti-ja kot golo telo, telo, ki je prav zato, ker je zgolj telo, zgolj niz svojih psihofizičnih pojavnih oblik, še znamenje primera ljubezni. In tako kot nam Malevičevo platno to, kar je izza črnega kvadrata daje

videti tako, da nam pokaže, da je ozadje v celoti v ospredju, v črnem kvadratu, da ni torej izza površine nič drugega kako površina sama, tako deluje telo v ljubezni kot golo telo le toliko časa, dokler trdo delo konstrukcije ljubezni, ki gradi telo kot »telo samo«, kot telo v njegovi specifični spolni in siceršnji identiteti, ustvarja v telesnosti telesa še presežni produkt primera ljubezni. Telo v ljubezni je golo telo le, dokler je izza njega primer ljubezni. A primer ljubezni je izza telesa le, dokler je telo čista površina, dokler ni drugega nič kot svoje površinske, empirične pojavne oblike, dokler je torej izza površine telesa vselej znova zopet površina telesa sama. V trajanju ljubezni se vsak afirmira v svoji psihofizični materialnosti, kot »on sam«, a to, kar je »on sam« obstaja le v odprtosti in negotovosti nenehnega nadaljevanja, v modusu nekakšnega »bomo videli«.

Ljubezen traja, dokler sta poziciji Jaza in Ti-ja pripravljene sprejemati empirično podobo drugega kot edino podobo in dokler sta hkrati pripravljene videti izza te podobe še nekaj drugega. Ne nemara pravega ali globljega bistva drugega. Obe poziciji vidita nekaj izza empirične podobe drugega le toliko časa, dokler *želita videti izza*: to, kar je izza in kar želita videti je njuna lastna želja in njen razlog. Predmet, ki koincidira z željo samo, pa je primer ljubezni: točka, kjer ni česa videti in kjer ni česa razumeti, ampak vsak zgolj uživa. Prav zato tudi ne Jaz ne Ti, vse dokler traja ljubezen, ne vidita izza empirične podobe drugega nikoli nič. Natančneje rečeno, izza empirične podobe ne vidita nič drugega kakor novo površinsko manifestacijo drugega. Torej drugega nič kot primer ljubezni. Ljubezen gre tako, kot smo povzeli po Badiouju, da šepa. In traja, kot lahko zdaj dodamo, dokler se dva dobro ne-razumeta. Dokler torej v skupnem, a razločenem prečenju sveta svoj primer ljubezni, točko, kjer nič ne vidita in nič ne razumeta,³⁴ a uživata, vedno znova odtegujeta situaciji. Tako lahko tudi pojasnimo, zakaj je mogoče za Malevičevo platno hkrati reči, da na njem ni česa videti in da se na njem vidi subjekt. Na Malevičevem platnu »Črni kvadrat na beli podlagi« ni, tako kot v ljubezni ne, česa videti, ker se na njemu vidi subjekt, ki je našel dostop do svojega užitka.

³⁴ Badioujevo misel, da kdor dobro ljubi, slabo razume, cf. »Kaj je ljubezen?«, *ibid.*, str. 194, bi bilo treba, bolj kot to naredi avtor sam, vzeti resno in razviti koncept ne-razumetja kot enega osrednjih konceptov procesa ljubezni.

KAJ JE LJUBEZEN?*

ALAIN BADIOU

1. Spola in filozofija

Splošno znano je, da se je filozofija kot sistematično hotenje zgradila z izključitvijo spolne razlike. Res je, da najkonsistentnejši deli tega hotenja, vse od Platona do Nietzscheja, niso tisti, v katerih skuša priti beseda »ženska« do koncepta. Morda to ni poklicanost te besede? Vendar, ali se besedi »moški«¹, ki ji je odvzeto njeno generično poslanstvo in je vrnjena spolni obeležnosti, godi kaj bolje? Bi bilo torej potrebno zaključiti, da je pravzaprav spolna razlika tisto, kar filozofija ne-razlikuje? Ne verjamem. Preveč znamenj priča o nasprotnem, če smo le pozorni, da se zvijačnost takšne razlike (gotovo bolj subtilna od zvijačnosti Uma) precej dobro prilagodi temu, da nista izpostavljeni niti beseda »ženska« niti beseda »moški«. Pa čeprav le zato, ker je filozofsko dopustno prestaviti v spola tisto, kar je Jean Genet izjavljal o rasah. Spraševal je po tem, kaj je črnc, in dodal: »Predvsem, kakšne barve je?« Če sprašujemo po tem, kaj je moški ali ženska, bi lahko izhajajoč iz legitimne filozofske preudarnosti dodali: »Predvsem, kakšnega spola je?« Moramo namreč priznati, da je vprašanje spola primarna nejasnost, saj je razlika misljiva zgolj za ceno težavne odločitve identitete, ki jo ustvari.

Dodajmo, da se sodobna filozofija, čemur smo priča tako rekoč vsak dan, naslavlja na ženske. Lahko celo domnevamo, da je kot diskurz deloma zavezana strategiji zapeljevanja.

* Tekst je prevod razdelka *Filozofija in ljubezen* iz knjige *Conditions [Pogoji]* (Éditions du Seuil, Pariz 1992). Je predelana verzija Badioujeve intervencije v okviru kolokvija »Izvrševanje vednosti in spolna razlika« (1990), ki je potekal na *Collège international de philosophie*. Tedaj je bil tekst naslovljen »Ali je ljubezen kraj spolno obeležene vednosti?« Skupaj z drugimi prispevki s kolokvija je bil objavljen pri založbi L'Harmattan (1991). [Vse opombe, ki so označene s številkami, so prevajalske. Badioujeva opomba je označena z asteriskom.]

¹ Gre za francosko besedo *l'homme*, ki pomeni tudi »človek«.

Sicer pa se filozofija dotika spolov preko ljubezni, in sicer v tolikšni meri, da mora Lacan prav pri Platonu iskati, kako naj misel zapopade transferno ljubezen.

Na tem mestu vseeno nastopi nek resnejši pomislek: kar je bilo zares realnega povedano o ljubezni, mimo njene platonične inavguracije – in preden je psihoanaliza omajala njen pojem –, je bilo v polju umetnosti, predvsem v romaneskni prozi. Povezovanje [*appariement*] ljubezni in romana je bistveno. Med drugim bomo videli, da so se v tej umetnosti odlikovale ženske, da so ji dale odločilen zagon. Madame de La Fayette, Jane Austen, Virginia Woolf, Katherine Mansfield in mnogo drugih. Pred vsemi naštetimi pa v enajstem stoletju, kar je za zahodne barbabe nepredstavljivo, Murazaki Shikibu, avtorica *Gengijeve pripovedi*, izjemnega teksta, v katerem se razgrinja tisto, kar je izrekljivo o ljubezni v njeni moški dimenziji.

Ne mi takoj očitati, da na klasičen način zamejujem ženske v učinke sublimirane strasti in dimenzijo pripovedovanja. Najprej bom pokazal, da je označevalna vez med »žensko« in »ljubeznijo« pomembna za človeštvo v celoti in da celó legitimira njegov koncept. Nadalje, seveda vztrajam pri tem, da se je ženska lahko in se bo lahko tudi v prihodnje odlikovala na katerem koli področju ter na novo utemeljila njegov obseg. Edini problem je, tako kot za moškega, vedeti, pod katerimi pogoji in za kakšno ceno. Končno, romaneskno prozo smatram za umetnost izredne in abstraktne kompleksnosti, njene mojstrovine pa za eno najodličnejših pričevanj tega, česar je subjekt sposoben, ko ga preči in konstituira resnica.

Od kod je mogoče opazovati povezovanje procedur resnice, kot na primer tisto, ki sem ga zabeležil med strastjo in romanom? Z mesta, od koder se potrjuje, da se ljubezen in umetnost srečujeta ali da sta sestavljivi v času. To mesto je filozofija.

Beseda »ljubezen« bo torej tu konstruirana kot filozofska kategorija, kar je, kot nakazuje status platonskega erosa, legitimno.

Razmerje te kategorije do tiste ljubezni, ki je v igri v psihoanalizi, na primer v transferju, bo nedvomno ostalo problematično. Latentno pravilo je pravilo zunanje koherence: »Poskrbi, da ostane tvoja filozofska kategorija, naj je še tako partikularna, skladna z analitičnim konceptom.« Vendar pa te skladnosti ne bom preiskoval do potankosti.

Razmerje te kategorije do razkritij umetnosti romana bo ostalo indirektno. Recimo, da bo morala biti generalna logika ljubezni, zapopadena v zevi med (univerzalno) resnico in (spolno obeleženimi) vednostmi, nato postavljena na preizkušnjo singularnih fikcij. Tokratno pravilo bo pravilo subsumpcije: »Poskrbi, da prizna tvoja kategorija velike ljubezenske zgodbe kot sintakso, narejeno iz njenih semantičnih polj.«

Končno, razmerje te kategorije do splošnih mnenj bo razmerje jukstapozicije (v primerjavi z umetnostjo, znanostjo ali politiko je namreč ljubezen procedura resnice, ki ni nujno najpogostejša, je pa najbolj *ponujena*). V našem primeru je tu zdrava pamet, od katere se ni mogoče odvrniti, ne da bi bili učinki komični. Pravilo se lahko glasi: »Poskrbi, da ostane tvoja kategorija, naj so njene posledice še tako paradoksalne, v stiku s tisto ljubezensko intuicijo, ki je družbeno sprejemljiva.«

2. O nekaterih definicijah ljubezni, ki jih ne bomo ohranili

Filozofija, ali neka filozofija, utemeljuje mesto svoje misli na *zavrnitvah* in *izjavah*. V splošnem, zavrnitev sofistov in izjava, da obstajajo resnice. V primeru, s katerim se ukvarjamo, bo šlo za:

1) Zavrnitev stalitvene koncepcije ljubezni. Ljubezen ni tisto, kar tvori ekstatično Eno skozi domnevno Dvoje, ki je strukturno dano. Ta zavrnitev je v osnovi identična tisti, ki opusti bit-za-smrt. Ekstatično Eno je namreč mišljeno onstran Dvojega zgolj kot *potlačitev množstva*. Odtod metafora noči, trmasta sakralizacija srečanja, teror, ki ga izvršuje svet, Wagnerjeva *Tristan in Izolda*. V mojih kategorijah je to figura katastrofe, ki se kot takšna nanaša na generično ljubezensko proceduro. Vendar pa to ni katastrofa same ljubezni, temveč spominjanje nekega filozofema, filozofema Enega.

2) Zavrnitev ablativne koncepcije ljubezni. Ljubezen ni polaganje Istega na oltar Drugega. V nadaljevanju bom zagovarjal, da ljubezen prav tako ni izkustvo drugega. Je izkustvo *sveta* ali situacije pod pogodkovnim pogojem, da obstaja Dvoje. Eros želim izvzeti celotni dialektiki Heterosa.

3) Zavrnitev »superstrukturalne« ali iluzorne koncepcije ljubezni, ki ji je naklonjena pesimistična tradicija francoskih moralistov. S tem mislim zastavitev, ki naznanja, da je ljubezen le okrasni videz, skozi katerega gre realno spola, oziroma da sta osnova ljubezni želja in spolno ljubosumje. Lacan se te ideje včasih dotakne, na primer ko pravi, da je ljubezen tisto, kar zapolnjuje [*supplée*] odsotnost spolnega razmerja. A pravi tudi nasprotno, ko prisoja ljubezni ontološko poklicanost, poklicanost »približevanja biti«. Vendar pa menim, da ljubezen ničesar ne zapolnjuje. *Suplementira*, kar je nekaj povsem drugega. Spodleti le zaradi varljive predpostavke, da je razmerje. Pa ni. Je *produkcija resnice*. Katere resnice? Te, da v situaciji deluje Dvoje in ne le Eno.

3. Disjunkcija

Prehajam k izjavam.

Tu gre za aksiomatiko ljubezni. Zakaj bi nadaljevali v tej smeri? Zaradi neobhodnega prepričanja, ki ga je sicer dokazoval Platon: *ljubezen nikakor ni dana v neposredni zavesti ljubečega subjekta*. Relativno siromaštvo vsega, kar so filozofi izjavili o ljubezni, izhaja po mojem mnenju iz tega, ker so se je vselej lotevali skozi psihologijo ali teorijo strasti. Vendar pa ljubezen, kolikor implicira zablode in trpljenja tistih, ki se ljubijo, v teh izkustvih nikakor ne razkriva lastne identitete. Ravno nasprotno, od same identitete je odvisno, ali *napočijo* [advient] subjekti ljubezni. Recimo, da je ljubezen proces, ki razporedi neposredna izkustva, ne da bi bilo iz notranjosti teh izkustev mogoče dešifrirati zakon, ki jih razporeja. Kar je mogoče reči tudi takole: izkustvo ljubečega subjekta, ki je *materija* ljubezni, ne konstituira nobene *vednosti* o ljubezni. Prav to je posebnost ljubezenske procedure (v primerjavi z znanostjo, umetnostjo ali politiko): misel, ki je ljubezen, ni misel lastne misli. Ljubezen se kot izkustvo misli ne-misli. Poznavanje ljubezni prav gotovo zahteva preizkus njene moči, zlasti moči misli. Vendar pa je misel za to moč tudi precej neprehodna.

Potemtakem je potrebno, da vzpostavimo do patosa strasti, zmote, ljubosumja, spolnosti in smrti določeno distanco. Nobena téma ne zahteva bolj čiste *logike* kot ljubezen.

Moja prva teza je sledeča:

1. Obstajata dve poziciji izkustva.

»Izkustvo« je mišljeno v najbolj splošnem pomenu, prezentacija kot taka, situacija. Obstajata dve prezentacijski poziciji. Rekli bomo, da sta obe poziciji spolno obeleženi, in ju imenovali pozicija »ženska« in pozicija »moški«. Trenutno postopamo striktno nominalno: tu ne gre za nobeno empirično, biološko ali družbeno razdelitev.

Tega, da sta *dve* poziciji, se ne da ugotoviti drugače kot retroaktivno. Edino ljubezen nas namreč avtorizira, da formalno izrazimo obstoj dveh pozicij. Zakaj? Zaradi druge, zares temeljne teze, ki se glasi:

2. *Dve poziciji sta povsem razločeni* [disjointes].

»Povsem« moramo vzeti dobesedno: *nič* v izkustvu ni isto za pozicijo »moški« in za pozicijo »ženska«. Nič. Kar pomeni: poziciji si ne delita izkustva; ni prezentacije, ki zadeva »žensko« in prezentacije, ki zadeva »moškega«, ter nato območij njune koincidence ali intersekcije. *Vse* je prezentirano tako, da ni mogoče potrditi nobene koincidence med tem, kar zadeva eno pozicijo in tem, kar zadeva drugo.

To stanje stvari bomo imenovali *disjunkcija*. Spolno obeleženi poziciji sta razločeni kar zadeva izkustvo nasploh.

Disjunkcija ni opazna, sama se ne more napraviti za objekt izkustva ali neposredne vednosti. Takšno izkustvo ali vednost bi se namreč tudi sama nahajala v disjunkciji in ne bi srečali ničesar, kar izpričuje druga pozicija.

Da bi imeli vednost o disjunkciji – strukturno vednost –, bi potrebovali tretjo pozicijo. To prepoveduje tretja teza:

3. Ne obstaja tretja pozicija.

Ideja tretje pozicije pritegne funkcijo imaginarnega: to je angel. Diskusija o spolu angelov je pomembna zato, ker je njena vloga *izjavljanje disjunkcije*. Vendar pa slednje ni mogoče zgolj z mesta izkustva oziroma situacije.

Kaj torej omogoča, da prav tu razglašam disjunkcijo, ne da bi se zatekel h angelu, ne da bi si ga izmislil? Ker situacija za to ne zadostuje, mora biti suplementirana. Ne s tretjo strukturno pozicijo, ampak s singularnim dogodkom. Ta dogodek vpelje ljubezensko proceduro: imenovali ga bomo *srečanje*.

4. Pogoji obstoja človeškosti

Praden nadaljujemo, se moramo obrniti še k tako rekoč drugi skrajnosti problema. To je četrta teza:

4. Obstaja ena sama človeškost.

Kaj pomeni »človeškost« v ne-humanističnem pomenu? Izraza ne more utemeljiti nobena objektivna predikativna poteza. Bila bi idealna ali biološka, v vsakem primeru pa neustrezna. S »človeškostjo« razumem to, kar tvori oporo generičnih procedur ali procedur resnice. Obstajajo štirje tipi teh procedur: znanost, politika, umetnost in – seveda – ljubezen. Človeškost se torej izpričuje, če in samo če obstaja (emancipacijska) politika, (pojmovna) znanost, (ustvarjajoča) umetnost ali ljubezen (ki ni zvedena na mešanico sentimentalnosti in spolnosti). Človeškost je tisto, kar *podpira* neskončno singularnost resnic, ki se vpisujejo v te tipe. Človeškost je historično telo resnic.

Dogovorimo se, da bomo funkcijo človeškosti označili s $H(x)$.² Ta okrajšava nakazuje, da je katerikoli člen, prezentiran z x , opora najmanj ene generične procedure. Aksiom človeškosti nakazuje tole: če je člen x (recimo, v skladu s kantovsko dikcijo, noumenalna človeškost = x) dejaven, ali natančneje, *aktiviran kot Subjekt* v generični proceduri, potem je potrjeno, da funkcija človeškosti *obstaja*, kolikor upošteva ta člen x za dokaz.

Vztrajajmo pri tem, da obstoj človeškosti, to je učinkovanje njene funkcije, vznikne v točki x , ki jo resnica v procesu aktivira kot »lokalno potrditiv«

² Badioujevih oznak ne prevajamo. Znak H izhaja iz francoske besede *humanité* (človeškost).

[*»avérer local«*], ki je subjekt. V tem smislu je *kateri koli* člen x domena ali virtualnost funkcije človeškosti: kolikor člen x preči procedura resnice, ga funkcija človeškosti zajame v svoj obseg. Ostaja nedoločeno, ali člen x vzpostavi obstoj funkcije, ki ga jemlje za dokaz, ali pa je funkcija tista, ki »počloveči« člen x . Ta nedoločnost je odvisna od iniciativnih dogodkov resnice, v katerih je člen x operator zvestobe (na ta način vztraja težavno trajanje, ki ga srečanje iniciira kot ljubezen: zanj je značilno, da je – česar metonimija je slovita samotnost ljubimcev – lokalizirano kot dokaz za obstoj človeškosti).

Člen H kot tak (recimo: samostalniki »človeštvo«) se pojavi kot virtualna mešanica štirih tipov, politike (x aktivist), znanosti (x znanstvenik), umetnosti (x pesnik, slikar, itd.), ljubezni (x , z Dvojim »dvignjen« iz disjunkcije, ljubimec, ljubimka). Člen H vse štiri zavozla. Prezentacija tega vozla je, kot bomo videli, v osrčju disjunkcije med pozicijama »moški« in »ženska«, v njenem razmerju do resnice.

Naša četrta teza, ki trdi, da obstaja ena sama človeškost, pomeni zdaj naslednje: vsaka resnica velja za *uso* njeno historično telo. Neka resnica, katera koli, je indiferentna do vseh predikativnih delitev svoje opore.

To je mogoče enostavno pojasniti z dejstvom, da sestavljajo člani x , noumenalne variable za funkcijo Človeškosti, homogen razred, ki ni podvržen nobeni drugi delitvi razen tisti, ki jo sprožijo subjektivne aktivacije, iniciirane z dogodkom in mišljene v zvesti proceduri.

Predvsem pa je resnica kot taka odtegnjena vsaki poziciji. Resnica je *transpozicionalna*. Sicer pa je to edino kar je, zato bomo za resnico rekli, da je generična. V *L'Être et l'Événement* [*Biti in dogodku*] sem se lotil ontologije tega pridevnika.

5. Ljubezen kot ravnanje s paradoksom

Če navežemo učinke četrte teze na prve tri teze, bomo formulirali natančno tisti problem, ki nas bo zanimal v nadaljevanju: kako je mogoče, da je resnica transpozicionalna ali resnica za vse, če obstajata najmanj dve poziciji, moški in ženska, ki sta glede na izkustvo nasploh radikalno razločeni?

Pričakovali bi, da bi iz prvih treh tez sledila naslednja trditev: resnice so spolno obeležene. Obstajata ženska znanost in moška znanost, tako kot so včasih mislili, da obstajata proletarska znanost in buržuazna znanost. Obstajata ženska umetnost in moška umetnost, ženska politična vizija in moška politična vizija, ženska ljubezen (strateško homoseksualna, kar so ostro zatrjevale določene feministične usmeritve) in moška ljubezen. Seveda lahko dodamo, da tega, četudi bi bilo tako, ni mogoče *vedeti*.

Vendar pa v prostoru misli, ki ga želim postaviti, ne gre za to. Tu hkrati trdim, da je disjunkcija radikalna, da ni tretje pozicije in da je resnica, ki napoči, vendarle generična, odtegnjena vsaki pozicionalni disjunkciji.

Ljubezen je natanko *kraj*, kjer se ravna s tem paradoksom.

Izmerimo obseg te izjave: pomeni predvsem, da je ljubezen operacija, ki je izražena s paradoksom. Ljubezen ne razreši tega paradoksa, temveč z njim ravna. Natančneje, tvori resnico samega paradoksa.

Slovito prekletstvo, da »bosta spola umrla vsak zase«, je v resnici pojavni ali ne-paradoksalni zakon stvari. Če sledimo situacijam (če pustimo ob strani suplement dogodka, torej čisto naključje), spola *ne nehata umirati vsak zase*. Poleg tega so po nálogu Kapitala, ki mu je za spolno razliko prav malo mar, družbene *vloge* nediskriminirane; bolj ko se, brez protokola ali posredništva, disjunktivni zakon razgalja, bolj spola, ki sta tako rekoč nediferencirana, vseeno umirata vsak zase. S tem, ko je ta »zase« postal neviden, je le še bolj prisiljujoč, saj je napoten na totalni značaj disjunkcije. Uprizoritev spolnih vlog, uvrščanje členov x v dva vidna razreda, recimo hx in fx ,³ nikakor ni izraz disjunkcije, temveč njeno zastrtje, temačno posredništvo, vodeno z različnimi vrstami delitvenih obredov in sprejemnih protokolov. Vendar pa Kapitalu nič ne ustreza bolj kot to, da obstajajo le x -i. Poslej naše družbe odstirajo disjunkcijo, ki postaja zopet nevidna, brez posredniške parade. To daje spolno obeleženima pozicijama njuno pojavno nerazločljivost, ki dopušča, da ostaja disjunkcija *takšna, kakršna je*. Situacija, v kateri vsakdo izkusi, da v njem umrtviči možno človeškost, zajetje tistega x , ki je po resničnostni zvestobi on sam.

Ljubezen je tako v svoji funkciji upora zakonu biti sama razgaljena. Začnemo razumeti, kako – daleč od tega, da bi domnevnemu spolnemu razmerju vladala »po naravi« – *tvori resnico spolne raz-veze*.

6. Ljubezen kot scena Dvojega tvori resnico disjunkcije in jamči Eno človeškosti

Da bi razumeli to določitev ljubezni in jo tako postavili za stalno novost *v misli* – kot pravi pesnik Alberto Caeiro, »*ljubiti je misliti*« –, se moramo vrniti k disjunkciji. Trditi, da je totalna, da ni nevtralnega gledišča ali tretje pozicije, pomeni, da dve poziciji *ne moreta šteti za dve*.⁴ Od kod bi bilo mogoče tako

³ Znaka h in f pri členu x sta začetnici francoskih besed *homme* (moški) in *femme* (ženska).

⁴ *Le deux* (oz. *le Deux*) prevajamo glede na kontekst kot dva (oz. Dva) ali dvoje (oz. Dvoje).

štetje? Dvoje kot tako je izraženo le v trojem, kjer je prezentirano kot njegov element.

Ljubezen in par je potrebno skrbno ločiti. Par je tisto, kar je v ljubezni vidno za tretjega. Gre torej za dvoje, ki je *šteto* izhajajoč iz situacije, kjer so trije. Vendar pa omenjeni tretji, ki je poljuben, ne uteleša ločene pozicije, tretje pozicije. Dvoje, ki ga šteje, je torej indiferentno dvoje, ki je povsem *zunanje* Dvojemu disjunkcije. Pojavni videz para, ki je podvržen zunanjemu zakonu štetja, ne pove ničesar o ljubezni. Par ne imenuje ljubezni, temveč stanje (beri državo⁵) ljubezni. Ne imenuje ljubezenske prezentacije, ampak reprezentacijo. Dvoje, šteto s stališča trojega, ni *zavoljo ljubezni*. Za ljubezen ni *trojega* in njeno Dvoje ostaja izvzeto vsakemu štetju.

Če ni trojega, moramo trditev prve teze modificirati, saj je sledeča izjava strožja:

1(a). Obstaja ena pozicija in obstaja neka druga pozicija.

Sta »eden« in »eden«, ki nista dva, eden vsakega »enega« je, četudi povsem razločen, nerazločljiv od drugega. Predvsem pa nobena ena-pozicija ne vključuje izkustva druge, kar bi bilo ponotranjenje dvojega.

To je točka, ki je fenomenološke pristope k ljubezni vselej spravila v slepo ulico: če je ljubezen »zavest o drugem kot drugem«, to pomeni, da je mogoče drugega identificirati *v zavesti* kot istega. Če pa to ni tako, kako potem razumeti dejstvo, da lahko zavest, ki je mesto identifikacije jaza kot sebi-istega, sprejme ali izkusi drugega kot takega?

Fenomenologija ima potemtakem dva izhoda:

– ali oslabi drugost. To v mojem jeziku pomeni, da detotalizira disjunkcijo in shizmo moški/ženska pravzaprav povrne k *delitvi* človeškega, kjer spolna obeleženost kot taka izgine;

– ali uniči identiteto. To je sartrovska pot: zavest je ničnost in ni pozicija same sebe; je zavest »o sebi«, ne-dejna zavest sebstva. Vendar pa dobro vemo, kaj postane za Sartra ljubezen, če postavimo to čisto transparentnost na preizkušnjo: brezizhodno nihanje med sadizmom (narediti drugega za objekt-sebstvo) in mazohizmom (narediti se za objekt-sebstvo za drugega). Kar pomeni, da je Dvoje zgolj mahinacija Enega.

Da bi lahko hkrati obdržali disjunkcijo *in* to, da obstaja njena resnica, moramo *izhajati iz ljubezni kot procesa*, ne pa iz ljubezenske zavesti.

Zato bomo rekli, da je ljubezen natanko tole: nastop Dvojega kot takega, scena Dvojega.

Vendar pozor: scena Dvojega ni *bit* Dvojega, ki predpostavlja troje. Scena Dvojega je delo, proces. Obstaja zgolj kot sled v situaciji, *pod predpostavko*, da

⁵ V prevodu se izgubi minimalna razlika v zapisu med stanjem (fr. *état*) in državo (fr. *État*).

obstaja Dvoje. Dvoje je hipotetični operator, operator naključnega raziskovanja, takšnega dela, takšne sledi.

Na-počitev [*ad-venue*] predpostavke Dvojega je izvorno dogodkovna. Dogodek je naključen suplement situacije, ki ga imenujemo srečanje. Jasno, dogodek-srečanje je le na način svojega izginotja, svojega mrka. Fiksiran je zgolj z imenovanjem, to imenovanje pa je deklaracija, ljubezenska izjava. Ime, ki deklarira, izhaja iz praznine mesta, od koder srečanje črpa tiste malo biti svoje suplementacije.

Katera praznina je priklicana z ljubezensko izjavo? Gre za praznino, za ne-védeno disjunkcije. Ljubezenska izjava spravi v obtok v situaciji besedo, izšlo iz ničnega intervala, ki razloči [*disjoint*] poziciji »moški« in »ženska«. »Ljubim te« združi dva zaimka, »jaz« in »ti«, ki sta, kakor hitro ju napotimo na disjunkcijo, nezdružljiva. Izjava z imenom fiksira srečanje, čigar bit je praznina disjunkcije. Dvoje, ki ljubezensko deluje, je natanko ime razločitve [*disjoint*], zapopadene v njeni disjunkciji.

Ljubezen je neskončna zvestoba začetnemu imenovanju. Je materialna procedura, ki s prehodom skozi vso situacijo po fragmentih na novo ovrednoti celoto izkustva glede na njeno povezanost ali nepovezanost z nominalno predpostavko Dvojega.

Tu naletimo na *številčno shemo*, lastno ljubezenski proceduri. Shema izraža, da Dvoje lomi Eno in preizkuša neskončno situacije. Eno, Dvoje, neskončno: to je števnost ljubezenske procedure, ki strukturira postajanje generične resnice. Katere resnice? Resnice situacije, *kolikor sta v njej dve razločeni poziciji*. Ljubezen ni nič drugega kot naporno vrstenje raziskovanj disjunkcije, Dvojega, za katero se v retroaktivnosti srečanja potrdi, da je vselej že bilo eden od zakonov situacije.

Kakor hitro napoči *neka* resnica situacije kot razločene, se razjasni tudi, da se vsaka resnica naslavlja na vse, in zagotovi, da je funkcija človeškosti $H(x)$ v svojih učinkih edinstvena. Tu je namreč ponovno potrjeno, da obstaja zgolj *ena* situacija, takoj ko jo zares zapopademo. Ena situacija, ne dve. Situacija, kjer disjunkcija ni forma biti, temveč *zakon*. In resnice so vse, brez izjeme, resnice *te* situacije.

Ljubezen je mesto, kjer je na delu to, da disjunkcija ne loči situacije v njeni biti. Oziroma, da je disjunkcija zgolj zakon, ne pa substancialna razmejitvev. To je znanstveni aspekt ljubezenske procedure.

Ljubezen lomi Eno glede na Dvoje. Izhajajoč iz tega lahko domnevamo, da je situacija, četudi mišljena skozi disjunkcijo, prav takšna, kot da obstaja Eno, in da se vsa resnica opira ravno na Eno-mnoštvo.

V našem svetu je ljubezen varuhinja univerzalnosti resničnega. Pojasni njeno možnost, *ker tvori resnico disjunkcije*. Vendar, za kakšno ceno?

7. Ljubezen in želja

Dvoje kot podogodkovna predpostavka mora biti materialno *zaznamovano*. Obstajati morata prva referenta njegovega imena. Ta referenta sta, kot je znano, telesi, kolikor sta zaznamovani s spolno obeleženostjo. Diferencialna poteza, katere nosilca sta telesi, vpiše Dvoje pod svoje imenovanje. Spolno je navezано na ljubezensko proceduro kot nastop Dvojega znotraj dvojega: praznega imena (ljubezenska izjava) in materialne dispozicije, omejene na telesi kot taki. Tako ljubezenski *operator* sestavljata ime, ki izhaja iz praznine disjunkcije, in diferencialno zaznamovanje teles.

Vprašanje napočitve [*advenue*] teles v ljubezni moramo natančno določiti, saj vpelje *obvezno* ne-razmerje med željo in ljubeznijo.

Želja je ujetnica svojega razloga, ki ni telo kot tako, še manj »drugi« kot subjekt, temveč nek objekt, katerega nosilec je telo, objekt, vpricho katerega se subjektu v fantazmatskem okviru pripeti [*advient*] lastno izginotje. Ljubezen očitno vstopi v zagato želje, vendar pa *objekt želje ni njen razlog*. Tako se ljubezen, ki zaznamuje telesi kot materialnosti s predpostavko Dvojega, ki jo aktivira, objektu razlogu želje ne more niti izogniti, niti se mu ne more prilagoditi. Ljubezen namreč ravna s telesoma izhajajoč iz disjunktivnega imenovanja, medtem ko se želja nanaša na telesi kot na princip biti razcepljenega subjekta.

Tako je ljubezen vselej v *zadregi*, če ne glede spolnega, potem vsaj glede objekta, ki se tam potika. Ljubezen gre skozi željo kot slon skozi šivankino uho. Mora iti skoznjo, vendar le zato, da živost teles restituira materialno zaznamovanje disjunkcije, katere notranjo praznino je realizirala izjava ljubezni.

Recimo, da ljubezen in želja ne ravnata z *istim telesom*, čeprav je natanko »isto«.

V noči teles poskuša ljubezen vselej parcialen značaj objekta želje razširiti po meri disjunkcije. Poskuša prekoračiti omejitev, narcistično oviro, in pokazati (kar zmore le, kolikor je najprej omejena na objekt), da telo-subjekt sledi dogodku in da je bilo to telo, nad-števen emblem prihajajoče resnice, *srečano* še pred razkritjem bleščanja objekta želje.

Prav tako je telesoma le v ljubezni naloženo, da zaznamujeta Dvoje. Telo želje je telo delikta [*corps du délit*], lastnega delikta. Pod pretvezo objekta si zagotovi Eno. Edino ljubezen pa zaznamuje Dvoje na način iz-vzetja [*dé-prise*] objekta, ki pa deluje le, kolikor obstaja njegovo vzetje [*prise*].

Ljubezen lomi Eno najprej na mestu želje, da bi lahko napočila predpostavka Dvojega.

Čeprav je to videti nekoliko smešno – tako rekoč v stilu cerkvenih očetov –, moramo sprejeti, da izpričujejo diferencialne spolne poteze disjunkcijo le

pod pogojem izjave ljubezni. Zunaj tega pogoja *ni Dvojega* in spolna zaznamovanost ostaja v celoti *v* disjunkciji, ne da bi jo lahko izpričevala. Če se izrazimo malce brutalno: vsako spolno razkritje teles, ki je ne-ljubezensko, je masturbacijsko v strogem pomenu; zadeva le notranjost ene pozicije. To nikakor ni obsojanje, temveč preprosta razmejitev: masturbacijska »spolna« aktivnost je namreč aktivnost, ki je za obe razločeni spolno obeleženi poziciji povsem razumna. Poleg tega smo (retroaktivno) prepričani, da nima ta aktivnost nič skupnega, če preidemo – toda, ali lahko »preidemo«? – od ene pozicije k drugi.

Samo ljubezen pokaže spolnost kot figuro Dvojega. Tako je tudi mesto, kjer se izraža, da sta spolno obeleženi telesi dve in ne eno. Ljubezensko razkritje teles je dokaz, da se pod edinstvenim imenom praznine disjunkcije pojavi [*vient*] sama zaznamovanost disjunkcije. To, kar je pod njenim imenom zvesta procedura resnice, izve, da je vselej že bilo radikalno razločeno.

Vendar pa ta spolno obeležena potrditev disjunkcije pod pogodgovnim imenom njene praznine disjunkcije ne odpravi. Gre le za to, da tvori njeno resnico. Zato bo kar res, da ni spolnega razmerja, saj ljubezen utemelji Dvoje, ne pa razmerja Enih v Dvojem. Telesi ne predstavljata Dvojega – za kar bi bilo potrebno troje, izven-spol –, temveč ga zgolj zaznamujeta.

8. Enotnost ljubezenske resnice, spolno obeležen spor vednosti

Ta točka je zelo delikatna. Treba je razumeti, da tvori ljubezen resnico disjunkcije pod emblemom Dvojega, vendar da to počne *v neuničljivem elementu disjunkcije*.

Dvoje, ki ni predstavljeno, deluje v situaciji kot splet imena in telesne zaznamovanosti. Služi temu, da ovrednoti situacijo z marljivimi raziskovanji, vključno z raziskovanjem njegovega pomočnika, ki je tudi njegov nesporezum: želje. Spolnost, pa tudi skupno prebivanje, družbeno zastopstvo, družjenja, govorica, delo, potovanja, spori, otroci: vse to je materialnost procedure, njena sled resnice v situaciji. Vendar pa te dejavnosti partnerjev ne poenotijo. Dvoje deluje *razločeno*. V situaciji *bo bila* ena sama resnica ljubezni, a procedura te enkratnosti se giblje v disjunkciji, katere resnico proizvaja. Učinki te napetosti so opazni na dveh ravneh:

1) V ljubezenski proceduri so določene *funkcije*, katerih grupiranje znova definira poziciji.

2) Tisto, kar prihodnost ene-resnice avtorizira z anticipacijo *v vednosti*, je spolno obeležena. Ali tudi: z izključitvijo iz resnice se poziciji vrmeta v vednosti.

V zvezi s prvo točko si bom dovolil napotiti na tekst⁶, ki se opira na delo Samuela Becketta in nosi naslov »Pisava generičnega«. V njem ugotavljam (in tako prihajam do tistega, kar ima v romaneskni prozi funkcijo mišljenja ljubezenske misli), da zahteva po Beckettu postajanje ljubezenske procedure naslednje:

- funkcijo *tavanja*, aleatornosti, naključnega potovanja skozi situacijo, ki podpira artikulacijo Dvojega in neskončnosti. Funkcijo, ki izpostavlja predpostavko Dvojega neskončni prezentaciji sveta;

- funkcijo *negibnosti*, ki varuje, zadržuje začetno imenovanje, ki zagotavlja, da imenovanje dogodka-srečanja ne izgine skupaj z dogodkom;

- funkcijo *imperativa*: vselej nadaljevati, celó med ločitvijo. Vztrajati, da je sama odsotnost modus nadaljevanja;

- funkcijo *pripovedi*, ki z nekakšnim arhiviranjem sproti vpisuje postajanje-resnice tavanja.

Lahko torej zatrdimo, da se disjunkcija spet vpiše v tabelo funkcij. »Moški« bo namreč aksiomatično definiran kot ljubezenska pozicija, ki povezuje imperativ in negibnost, medtem ko povezuje »ženska« pozicija tavanje in pripoved. Ti aksiomi brez zadržka posegajo po grobih in dragocenih ljudskih modrostih: »moški« je tisti (ali tista), ki ne naredi nič, hočem reči nič očitnega za in v imenu ljubezni, saj vztraja, da lahko tisto, kar je svojčas veljalo, velja še naprej, ne da bi bilo znova potrjeno. »Ženska« je tista (ali tisti), ki naredi, da ljubezen potuje, in želi, da se njena govorica ponavlja in obnavlja. Ali, v leksiki spora: »moški«, nem in nasilen; »ženska«, klepetava in zahtevna. Empirični material naporenega dela ljubezenskih raziskovanj, da bi bila resnica.

Druga točka je bolj kompleksna.

Najprej bom spodbijal trditev, da se lahko v ljubezni vsak spol pouči o *drugem spolu*. Tega preprosto ne verjamem. Ljubezen je raziskovanje sveta s stališča Dvojega, ne pa raziskovanje posamičnega člana Dvojega o drugem. Obstaja realno disjunkcije, ki je natanko v tem, da ne more noben subjekt istočasno in z istega stališča zasedati obeh pozicij. Ta nemožnost počiva v sami ljubezni. Načenja vprašanje o ljubezni kot mestu vednosti: kaj je, izhajajoč iz ljubezni, vedeno?

Vednost in resnico moramo natančno razlikovati. Ljubezen *producira* resnico situacije, katere zakon je disjunkcija. Resnico sestavlja v neskončnost, zato ni nikoli v celoti navzoča. Vsa vednost, *ki zadeva resnico*, se tako daje kot anticipacija: če *se bo bila zgodila* nedovršljiva resnica, katere sodbe o njej bodo ne resnične, temveč resničnostne? Takšna je splošna oblika vednosti pod pogojem generične procedure oziroma procedure resnice. Zaradi tehničnih raz-

⁶ Gre za zadnje poglavje v *Conditions*.

logov ji pravim *prisila** [*forçage*]. Vednost lahko *prisilimo* s hipotezo o tistem se-bo-bila-zgodila neke resnice, ki je *v teku*. V primeru ljubezni se v-teku resnice nanaša na disjunkcijo. Vsakdo lahko prisili vednost o spolno obeleženi disjunkciji izhajajoč iz ljubezni, s hipotezo njenega se-bo-bila-zgodila.

Vendar je prisila *v* situaciji, kjer se odvija ljubezen. Če je resnica ena, pa je prisila, torej vednost, podvržena disjunkciji pozicij. Kar *ve* o ljubezni na podlagi ljubezni »moški« in kar *ve* »ženska«, ostaja razločeno. Ali še: resničnostne sodbe, ki se opirajo na Dvoje izhajajoč iz njegovega dogodkovnega odprtja, ne morejo sovpadati. Še zlasti pa sta vednosti o spolih sami nepreklicno spolno obeleženi. Spola se ne poznata, temveč se na razločitven [*disjointe*] način resničnostno vesta.

Ljubezen je scena, kjer se skozi nespravljiv spor vednosti odvija *neka* resnica o spolno obeleženih pozicijah.

Gre za to, da je resnica na mestu ne-vedenega. Vednosti sta resničnostni in anticipacijski, vendar razločeni. Formalno je disjunkcija predstavljiva v instanci Dvojega. Pozicija »moški« podpira razcep Dvojega, tisti med-dvema, kjer je fiksirana praznina disjunkcije. Pozicija »ženska« podpira to, da se Dvoje ohranja v tavanju. Imel sem priložnost predlagati sledečo formulo: vednost moškega uravnava svoje sodbe po *ničū* Dvojega, vednost ženske pa po *ničū*, *razen* Dvojega. Lahko bi tudi rekli, da razločuje [*disjoint*] spolna obeleženost vednosti o ljubezni:

1) sledečo resničnostno moško izjavo: »Kar bo bilo resnično je, da sva bila dvoje in nikakor ne eno«; in

2) nič manj resničnostno žensko izjavo, ki se glasi: »Kar bo bilo resnično je, da sva bila dvoje in da drugače sploh nisva bila.«

Ženska izjava meri na bit kot tako. To je njena destinacija v ljubezni, ki je ontološka. Moška izjava meri na spremembo števila, na boleč vlom v Eno s predpostavko Dvojega. Je bistveno logična.

Spor vednosti v ljubezni pokaže, da se Eno resnice vselej hkrati izkaže za logično in ontološko. To nas napotuje na tretjo knjigo Aristotelove *Metafizike* in na njen nedavni občudovanja vredni komentar, ki je izšel pri založbi Vrin pod naslovom *Odločitev smisla*. Uganka tega Aristotelovega teksta leži v prehodu med ontološko pozicijo znanosti o bivajočem kot bivajočem in odločilno pozicijo načela identitete kot čistega logičnega načela. Ta prehod v splošnem ni bolj prehod od tistega, ki gre od pozicije »ženska« k poziciji »moški«. Avtorja komentarja pokažeta, da naredi Aristotel prehod »na silo«, z gorečnostjo sredinskega stila, tistega, ki spodbija sofiste. Med ontološko in logično

* Glede prisile cf. predgovor Françoisa Wahla, besedilo »Resnica: prisila in neimenljivo« v *Conditions* in, seveda, zadnja razmišljanja iz *L'Être et l'Événement [Bit in dogodek]*.

pozicijo obstaja le medij spodbijanja. Tako lahko vsaka od pozicij, vpletenih v ljubezen, doseže *drugo* pozicijo le kot sofistiko, ki jo je treba spodbiti. Kdo ne pozna utrudljive napornosti takih spodbijanj, ki jih nazadnje povzame bedna sintagma »ne razumeš me«? Izčrpana oblika ljubezenske izjave, bi lahko rekli. Kdor dobro ljubi, slabo razume.

Ne vem ali je naključje, da sta komentar Aristotela, ki sem ga tu obarval po svoje, napisala ženska, Barbara Cassin, in moški, Michel Nancy.

9. Ženska pozicija in človeškost

To bi lahko bila sklepna beseda. Vendar pa bom dodal postskriptum, ki me bo povrnil k mojim začetkom.

Obstoj ljubezni retroaktivno razkrije, da je v disjunkciji pozicija »ženska« predvsem nosilka razmerja ljubezni s človeškostjo. S človeškostjo, kot jo koncipiram sam, kot funkcijo $H(x)$, ki tvori implikativni vozal s procedurami resnice, z znanostjo, politiko, umetnostjo in ljubeznijo.

Rekli bodo, da je to še ena trivialna ljudska modrost. Kot pravijo: »ženska« je takšna, da misli le na ljubezen, »ženska« je bit-za-ljubezen. Soočimo se pogumno s to ljudsko modrostjo.

Aksiomatično bomo postavili, da je pozicija »ženska« takšna, da jo, za njo samo, *odtegnitev* ljubezni prizadene z nečloveškostjo. Ali še, da funkcija $H(x)$ nima vrednosti, kolikor ne obstaja ljubezenska generična procedura. Ta aksiom pomeni, da ima za to pozicijo preskripcija človeškosti *vrednost* le, če je izpričan obstoj ljubezni.

Pripomnimo še mimogrede, da to pričevanje ne prejme nujno oblike izkustva ljubezni. Obstoj procedure resnice nas lahko »zagrabi« na način, ki nikakor ni način njenega preizkušanja. Tudi tu se moramo varovati vsakega psihologizma: kar je pomembno, ni zavest o ljubezni, temveč dejstvo, da je za člen x izpeljan dokaz njenega obstoja.

Člen x , noumenalna virtualnost človeškega, ne glede na njegov empirični spol, aktivira funkcijo človeškosti le pod pogojem takšnega dokaza, in rekli bomo, da je ta člen ženska. Tako je »ženska« tista (ali tisti), za katero odtegnitev ljubezni *razvrednoti* $H(x)$ v ostalih njenih tipih, znanosti, politiki in umetnosti. *A contrario*, obstoj ljubezni virtualno razpre $H(x)$ v vseh njenih tipih, predvsem v tistih najbolj povezanih oziroma prepletenih. To nedvomno pojasni – če priznamo, da gre v romanesknem pisanju za »feminiziran« člen x , kar pa bi bilo potrebno šele raziskati – izvrstnost žensk v pisanju romanov.

Pri poziciji »moški« nikakor ne gre za isto: vsak tip procedure sam podeli vrednost funkciji $H(x)$, ne da bi se oziral na obstoj drugih.

Tako postopoma prihajam do *definicij* besed »moški« in »ženska«, izhajajoč iz zarezne ljubezni v vozlanje štirih tipov procedur resnice. Oziroma, v razmerju do funkcije človeškosti je spolna razlika misljiva le z uporabo ljubezni za diferencialni kriterij.

A kako bi sploh lahko bilo drugače, ko pa ljubezen, in samo ljubezen, tvori resnico disjunkcije? Želja ne more utemeljiti misli Dvojega, saj je ujetnica dokaza biti-Enega, ki ji ga naloži objekt. Rekli bomo tudi, da je želja, ne glede na njeno spolno obeleženost, homoseksualna, medtem ko je ljubezen, četudi gejevska, v osnovi hetero-seksualna. Prehod ljubezni v željo, katerega težavno dialektiko sem nakazal zgoraj, lahko formuliramo tudi takole: doseči, da heteroseksualno ljubezni stopi v homoseksualno želje. Konec koncev, in ne ozirajoč se na spol tistih, ki jih ljubezensko srečanje nameni neki resnici, »ženska« in »moški« obstajata le v območju ljubezni.

A povrnimo se k Človeškosti. Če priznamo, da je H virtualni splet štirih tipov resnic, lahko zatrdimo, da za pozicijo »ženska« tip »ljubezen« vse štiri zavozla, in da H, človeškost, kot splošna konfiguracija *obstaja* le pod njenim pogojem. Ter da za pozicijo »moški« vsak tip *metaforizira druge*, ta metafora pa si želi v vsakem tipu imanentno afirmirati človeškost H. Imamo sledeči shemi:

H po »ženski«

H po »moškem«

Ti shemi pojasnjujeta, da je ženska reprezentacija človeškosti hkrati pogojna in zavozlana, kar avtorizira bolj celovito percepcijo *in* v tem primeru tudi bolj nenadno pravico do nečloveškosti. Medtem ko je moška reprezentacija hkrati simbolna in separacijska, iz česar lahko sledi precejšnja mera indiferentnosti, a tudi večja sposobnost sklepanja.

Ali gre za omejeno razumevanje ženskosti? Ali ljudska modrost, kljub temu, da smo o njej razmislili, zopet naleti na shemo dominacije, ki se na kratko glasi: dostop do simbolnega in univerzalnega je bolj neposreden za moškega? Ali, recimo, manj odvisen od srečanja.

Lahko bi ugovarjali, da je srečanje povsod: *vsaka* generična procedura je podogodkovna. Vendar pa to ni bistveno. Bistveno je, da je ljubezen, kot sem rekel, jamstvo univerzalnega, saj samo ona pojasni disjunkcijo kot preprost zakon *neke* situacije. Temu, da je vrednost funkcije človeškosti $H(x)$ za pozicijo »ženska« odvisna od obstoja ljubezni, bi lahko rekli tudi: pozicija »ženska« zahteva za $H(x)$ jamstvo univerzalnosti. Komponente H zavozla le pod tem pogojem. Pozicija »ženska« se v svojem singularnem razmerju do ljubezni vzdržuje tako, da je jasno, da »za vsak x , $H(x)$ «, ne glede na učinke disjunkcije ali disjunkcij (saj spolna *morda* ni edina).

Tu sem naredil dodaten obrat glede na Lacanove formule seksuacije. Zelo shematično: Lacan izhaja iz falične funkcije $\Phi(x)$. Univerzalni kvantifi-

kator pripiše moški poziciji (za-vsakega-moškega) in definira žensko pozicijo s kombinacijo obstoječega in negacije, kar za žensko pomeni, da je ne-vsa.

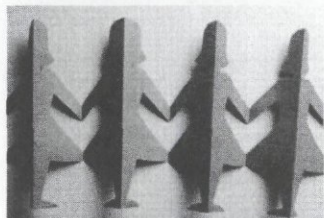
Ta pozicija je v precejšnji meri klasična. Hegel je, rekoč, da je ženska ironija občestva, dobro ponazoril učinek eksistencialnega roba, s katerim ženska skrha tisti vse, ki ga skušajo moški na vsak način utrditi.

Vendar pa je to striktni učinek izvajanja funkcije $\Phi(x)$. Najbolj razviden rezultat tega, kar sem povedal, je, da *funkcija človeškosti $H(x)$ ne sovpada s funkcijo $\Phi(x)$* . Glede na funkcijo $H(x)$ je v bistvu pozicija »ženska« tista, ki podpira univerzalno totalnost, in pozicija »moški« tista, ki metaforično širi virtualnosti ene-sestave H .

Ljubezen je to, kar s cepitvijo $H(x)$ od $\Phi(x)$, v celotni razsežnosti procedur resnice, povrne »ženskam« univerzalni kvantifikator.

Prevedla Ana Žerjav

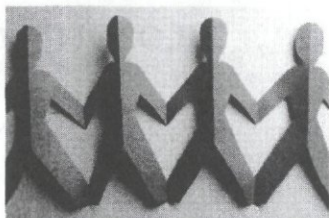
FILOZOFIJA ČLOVEŠKEGA TELESA



**Add dimension to
your sociological
research**

sociological abstracts

Comprehensive, cost-effective, timely



Abstracts of articles, books, and conference papers from nearly 2,500 journals published in 35 countries; citations of relevant dissertations as well as books and other media.

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

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

sociological abstracts

Published by CSA



Cambridge Scientific Abstracts

7200 Wisconsin Avenue
Bethesda, Maryland 20814 USA

Tel: +1 301-961-6700
Fax: +1 301-961-6720

E-Mail: sales@csa.com
Web: www.csa.com

FILOZOFIJA ČLOVEŠKEGA TELESA: MALEBRANCHE IN LA METTRIE

MIRAN BOŽOVIČ

»... la seule Philosophie qui est ici de mise,
celle du corps humain.«

La Mettrie, *L'Homme-machine*

»Malebranche je bil eden najbolj globokoumnih in najbolj vzvišenih sanjačev. Ena sama Lockova stran vsebuje več resnic kakor vse Malebrancheve knjige skupaj, toda ena sama Malebrancheva vrstica kaže nemara več bistrournosti, domiselnosti, tankočutnosti in duha kakor celotna Lockova zajetna knjiga.«

Diderot, *Encyclopédie*

V La Mettriejevem delu *Traité de l'âme* beremo, da Bog človeški duši »ni dal nikakršne ideje nje same.«¹ Ta trditev je presenetljivo podobna Malebranchevi, da je namreč prav ideja naše duše tista, ki nam je v božjem neskončnem umu nedostopna – čeprav so nam v božjem neskončnem umu načeloma dostopne prav vse ideje, pa nam ideja naše duše ni dostopna. Misel je tako pri La Mettrieju kot pri Malebranchu izrečena v kontekstu zamenjevanja oziroma istovetenja človeške duše s telesom: duša, ki nima ideje same sebe, ima samo sebe za svoje telo. Kar seveda pomeni, da je tista ideja, ki je duša o sami sebi nima, v očeh obeh ista: obakrat gre za idejo duše kot substance, ki je realno

¹ La Mettrie, *Traité de l'âme*, v *Oeuvres philosophiques*, ur. Francine Markovits (Pariz: Fayard, 1987), 1:171.

različna od telesa – prav to je namreč tista ideja, katere prisotnost bi duši preprečevala, da se ima za svoje telo.

Pri Malebranchu je zamenjevanje oziroma istovetenje človeške duše s telesom zmota, v katero nas zapelje Bog s tem, da nam ni pripravljen razodeti ideje naše duše: ker duša ne pozna svoje resnične narave, se ima – zmotno – za svoje telo. Razlog za to, da Bog dušo glede njene resnične narave namenoma drži v nevednosti, je preprost: duša, ki bi uzrla svojo resnično naravo, se pravi duša, ki bi samo sebe uzrla kot substanco, ki je realno različna od telesa, bi seveda opustila vsakršno skrb za preživetje telesa. Duša potemtakem za preživetje telesa skrbi samo zaradi tega, ker se ima za telo.

Cena preživetja človeškega telesa v Malebranchevem univerzumu nika- kor ni majhna: prav vsi po vrsti smo zaslepljeni za svojo resnično naravo; misli- mo lahko prav na vse, samo sami nase ne. Takole toži subjekt Malebranchevih *Méditations chrétiennes et métaphysiques*:

Kadar mislim na telesa, jasno vidim, česa so zmožna; telesa primerjam med sabo in odkrivam razmerja med njimi. A naj se še tako naprezam, da bi si predstavljal samega sebe, ne morem odkriti tega, kaj sem.²

Nelagodje subjekta v Malebranchevem univerzumu je potemtakem v tem: medtem ko imamo, po eni strani, jasno idejo razsežnosti, pa po drugi strani ne moremo jasno spoznati tega, kaj smo mi sami: sami sebi smo nedostopni in nerazumljivi, naša lastna substanca je v naših očeh nedoumljiva. Z eno be- sedo, dostopne so nam ideje prav vseh teles, ne pa ideja nas samih oziroma naše duše – *je ne suis que ténèbres à moi-même*,³ toži subjekt Malebranchevih *Me- ditacij*. Malebranche potemtakem popolnoma sprevrne eno od osrednjih tr- ditev Descartesovih *Meditacij*, namreč trditev, po kateri je narava človeškega duha »bolj spoznatna kakor telo«: medtem ko po Descartesu ni ničesar, kar bi bilo mogoče »zaznati laže in bolj razvidno kakor svojega duha,«⁴ pa po Male- branchu ni ničesar, kar bi bilo duši bolj nespoznatno kot prav ona sama. Na- rava teles pa je po Malebranchu »bolj spoznatna« kakor narava duše kljub dejstvu, da je sam obstoj teles neprimerno manj gotov od obstoja duše: med- tem ko je spoznanje obstoja naše duše »prvo med vsemi našimi spoznanji,« pa nas »o obstoju teles lahko prepriča samo vera [*la Foi*].«⁵ Se pravi o tistem, česar obstoj je negotov, morebitni neobstoj pa, strogo vzeto, brezpredmeten – nevidna in vzročno neučinkovita telesa prav lahko tudi ne bi obstajala, pa to

² Malebranche, *Méditations chrétiennes et métaphysiques*, v *Oeuvres complètes*, ur. André Ro- binet (Pariz: J. Vrin, 1958-84), 10:102.

³ *Ibid.*

⁴ Descartes, *Meditacije*, prev. Primož Simoniti (Ljubljana: Slovenska matica, 1973), 64.

⁵ Malebranche, *Éclaircissements*, v *Oeuvres complètes*, 3:64.

na našem izkustvu ne bi spremenilo prav ničesar –, vemo tako rekoč vse, o tistem, česar obstoj je onstran vsakršnega dvoma, pa tako rekoč ničesar.

Medtem ko je zamenjevanje oziroma istovetenje naše duše s telesom po Malebranchu utvara, ki jo je porodil izvirni greh, ki je »tako močno utrdil zvezo naše duše s telesom, da se nam zdi, da sta ta dva dela nas samih zgolj ena sama substanca,«⁶ Bog pa to utvaro vzdržuje tako, da nam ideje nas samih kot substance, ki je realno različna od telesa, ni pripravljen razodeti, pa La Mettrie sam zase pravi, da dušo »zamenjuje« s telesnimi organi zaradi tega, ker ga k temu prisiljujejo »vsi pojavi«:

V možganih vidim samo materijo; v njihovem čutnem delu pa, kot sem dokazal, samo razsežnost; kadar je ta organ živ, zdrav in dobro organiziran, pri korenu živcev vsebuje nek dejavni princip, ki se razteza po medularni substanci; vidim, kako ta princip, ki čuti in misli, pride v nered, zaspi in umre skupaj s telesom. ... Če je vse mogoče razložiti s tem, kar mi razodevata anatomija in fiziologija v mozgu [*la moëlle*], zakaj bi si potem moral izmišljati nekakšno idealno bitnost?⁷

Ideja duše kot substance, ki je realno različna od telesa, ki je pri Malebranchu tako zelo »veličastna,« da duša, ki bi jo posedovala, ne bi več mogla misliti na nič drugega,⁸ je pri La Mettrieju le še povsem nepotrebna in odvečna fikcija.

Duše, katere sposobnosti so, kot pravi La Mettrie v svoji nemara najbolj znameniti definiciji duše, »tako zelo odvisne od specifične organizacije možganov in celotnega telesa, da očitno niso nič drugega kot sama ta organizacija,«⁹ za skrb za preživetje njenega telesa nikakor ni treba šele pridobiti, zlasti ne tako, da bi ji prikrivali njeno resnično naravo; prej nasprotno: ta duša za svoje telo skrbi prav zaradi tega, ker pozna svojo resnično naravo, se pravi zaradi tega, ker ve, da brez telesa ne bi mogla obstajati – *l'Âme s'anéantit avec le corps*,¹⁰ duša premine skupaj s telesom – in da potemtakem takrat, kadar skrbi za svoje telo, skrbi tudi sama zase.¹¹

Pri La Mettrieju skrb za telo ni nekaj, kar bi dušo – tako kot še pri Malebranchu – odvrčalo od njenega resničnega dobrega: medtem ko je duša po Malebranchu ustvarjena zato, da »spoznava in ljubi Boga,«¹² pa je duša v La Mettriejevih očeh zgolj drugo ime za *moyens*, sredstva, ki jih »organizirano

⁶ Malebranche, *De la recherche de la vérité*, v *Oeuvres complètes*, 1:viii.

⁷ La Mettrie, *Traité de l'âme*, 171.

⁸ Malebranche, *Méditations chrétiennes et métaphysiques*, 104.

⁹ La Mettrie, *L'Homme-machine*, v *Oeuvres philosophiques*, 1:98.

¹⁰ La Mettrie, *Système d'Épicure*, v *Oeuvres philosophiques*, 1:375.

¹¹ La Mettrie, *L'Homme-machine*, 67 in 104.

¹² Malebranche, *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, v *Oeuvres complètes*, 12:170.

telo« razvije oziroma proizvede za zadovoljevanje *svojih* potreb.¹³ Njeno re-
 snično dobro potemtakem ni Bog, ampak prav dobrobit njenega telesa. In
 takšna »sredstva« za zadovoljevanje potreb imajo seveda tudi organizirana te-
 lesa živali, čeprav v neprimerno manjši meri. Čeprav ima človek med vsemi
 živimi bitji *le plus d'Âme*, največ duše,¹⁴ pa je njegova duša po La Mettrieju »iz
 istega testa« in »iste izdelave«¹⁵ kot duša živali. Ker duša vso svojo »moč in
 modrost« dolguje prav »številu potreb« telesa – duša je namreč po La Mettrie-
 ju »neposredno odvisna« od potreb, ki so same »nujna posledica notranjega
 ustroja ... organov« –, to seveda pomeni, da je »višja kakovost« človeške duše v
 primerjavi z živalsko zgolj odraz nemoči oziroma nebogljenosti človeškega
 telesa.¹⁶ Bolj ko je neko organizirano telo nebogljeno, močnejši bo njegov
 duh; več ko ima neko telo potreb, več duha bo proizvedlo za njihovo zadovo-
 ljevanje; in obratno. Bitja, ki so brez vsakršnih potreb, pa so obenem tudi
 povsem *sans Esprit*,¹⁷ brez duha: tako je v La Mettriejevih očeh prav dejstvo, da
 rastlinam za zadovoljitev njihovih osnovnih življenjskih potreb, se pravi za
 preživetje in reprodukcijo, ni treba storiti prav ničesar – rastline namreč hra-
 no črpajo neposredno iz tal, na katera so prisesane kakor otroci na prsi svoje
 dojilje; za razliko od ljudi in živali se tudi »ljubijo brez težav,« se pravi druga
 drugo oplodijo na daljavo, nekatere pa lahko oplodijo kar same sebe¹⁸ itn. –,
 poglobitveni razlog, ki govori proti obstoju rastlinske duše. *Infiniment plus d'Es-
 prit*, neskončno več duha, ki v primerjavi z živalmi odlikuje človeka, tako ni
 nekaj, s čimer bi se materialistični modrec postavljaj, saj to v njegovih očeh
 pomeni samo to, da ima človeško telo pač *infiniment plus de besoins*,¹⁹ neskonč-
 no več potreb. Tako »veličasten učinek,« kot je človeški duh, ima potemtak-
 em tako »žalosten vzrok,« kot je nebogljenost človeškega telesa, ljudje pa vso
 »svojo srečo in dostojanstvo« dolgujemo prav »mučni podvrženosti vsem ti-
 stim nadležnim življenjskim potrebam, ki nas neprestano spominjajo na bedo
 našega izvora in položaja.«²⁰

Malebranche bi se bil seveda nemudoma pripravljen strinjati z La Met-
 triejevo mislijo, da namreč »nič ni bolj omejeno kakor moč duše nad telesom
 in nič bolj obsežno kakor moč telesa nad dušo,«²¹ a medtem ko je takšno
 razmerje sil v njegovih očeh rezultat človekovega Padca, pa je *le peu d'empire de*

¹³ Prim. La Mettrie, *L'Homme-plante*, v *Oeuvres philosophiques*, 1:293.

¹⁴ *Ibid.*, 296.

¹⁵ *Ibid.*, 301.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Ibid.*, 293.

¹⁸ *Ibid.*, 293-94.

¹⁹ *Ibid.*, 300.

²⁰ *Ibid.*, 300-1.

²¹ La Mettrie, *Traité de l'âme*, 195.

l'Âme sur le corps,²² borna moč duše nad telesom v La Mettriejevih očeh človekovo naravno stanje: če je po Malebranchu *dépendance*, odvisnost duše od telesa, nekdanjo *union*, zvezo med dušo prvega človeka in njegovim telesom, nandomestila šele po njegovem grehu – ker Adam ni ubogal Boga, je njegovo telo prenehalo ubogati njega samega –, pa po La Mettrieju same sposobnosti duše, vključno z zavestjo, *ne sont que des dépendances du corps*,²³ niso nič drugega kot odvisnosti oziroma pritikline telesa; če je torej odvisnost naše duše od telesa po Malebranchu naključna, pa je duša pri La Mettrieju »bistveno odvisna [*dépend essentiellement*] od telesnih organov; skupaj z njimi nastane, se razvija in pojema.«²⁴

Medtem ko duša po Malebranchu ne vpliva neposredno na materialno telo, ki ga animira, ampak s svojo voljo aktivira neko telesu in sebi *vnanjo* moč, namreč moč Boga, ki je edina gibalna sila vseh teles v univerzumu,²⁵ pa duša po La Mettrieju »ni nič drugega kot gibalni princip [*un principe de mouvement*] oziroma občutljivi materialni del možganov, ki ga imamo lahko brez strahu pred zmoto za poglavitno vzmet celotnega stroja [*ressort principal de toute la Machine*], za vzmet, ki vidno vpliva na vse ostale«²⁶ – tudi pri La Mettrieju bi torej veljalo to, kar o delovanju duše na telo in telesa na dušo pravi Diderot, da je namreč »delovanje duše na telo ... delovanje enega dela telesa na drugega, delovanje telesa na dušo pa delovanje nekega drugega dela telesa na drugega«²⁷ –, človek sam pa potemtakem zgolj *un Assemblage de ressorts, qui tous se montent les uns par les autres*,²⁸ sestav vzmeti, ki vse navijajo druga drugo. Materialno telo, ki ga animiramo, je po Malebranchu vzročno popolnoma neučinkovito in ne more delovati na nas in je potemtakem že za časa svojega življenja tako rekoč mrtvo; nasprotno pa po La Mettrieju organizirano telo sámo generira svoje gibanje: *le corps humain est une Machine qui monte elle même ses ressorts*, človeško telo je stroj, ki navija sam sebe; *vivante image du mouvement perpetuel*,²⁹ živa podoba večnega gibanja. Medtem ko je materija v Malebranchevih očeh *la plus vile des substances*,³⁰ najnižkotnejša med vsemi substancami, pa v La Mettriejevih očeh *la matière n'a rien de vil*,³¹ na materiji ni

²² *Ibid.*, 171.

²³ *Ibid.*, 194.

²⁴ *Ibid.*, 243.

²⁵ Prim. Malebranche, *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, 160-67.

²⁶ La Mettrie, *L'Homme-machine*, 105.

²⁷ Diderot, *Éléments de physiologie*, v *Oeuvres*, ur. Laurent Versini (Pariz: Robert Laffont, 1994), 1:1283.

²⁸ La Mettrie, *L'Homme-machine*, 105.

²⁹ *Ibid.*, 69.

³⁰ Malebranche, *Entretiens sur la mort*, v *Oeuvres complètes*, 13:391; prim. *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, 297.

³¹ La Mettrie, *L'Homme-machine*, 115.

prav nič nizkotnega – prav materija je namreč tista »različno modificirana substanca,« ki edina obstaja »v celotnem univerzumu«³² –, duša, ki je pri Malebranchu *infiniment plus excellente*,³³ neskončno odličnejša kakor telo, pa je pri La Mettrieju le še *un peu de boüe organisée*,³⁴ kos organiziranega blata.

Če je filozofija duše, ki je »neskončno bolj plemenita kakor telesa,«³⁵ lahko samo teologija, pa je edina relevantna filozofija duše, ki je »bistveno odvisna od telesnih organov,« prav somatologija oziroma natančneje, *la Philosophie ... du corps humain*,³⁶ filozofija človeškega telesa. Pri Malebranchu Bog s povsem določenimi prijemi celo poskrbi za to, da bi skrb za telo, ki jo je naložil duši, le-to kar najmanj zaposlovala – tako da bi se lahko v miru posvetila svojim pristnim, se pravi duhovnim dobrinam –, pri La Mettrieju pa *il ne faut cultiver son Âme, que pour procurer plus de commodités à son corps*,³⁷ svojo dušo negujemo samo zato, da bi svojemu telesu priskrbeli več dobrin. Naša poglavitna preokupacija je potemtakem prav skrb za naše telo – *ne songe qu'à ton corps*, misli samo na svoje telo, *ce que tu as d'Âme, ne mérite pas en effet d'en être distingué*,³⁸ duša, kar je imaš, dejansko ni vredna, da bi jo razlikovali od telesa.

Bistvena lastnost duše kot duhovne substance, ki je realno različna od telesa, je seveda prav mišljenje, občutkov pa je deležna samo zato, da ji ne bi bilo treba misliti na telo in njegove potrebe. Pri duši, ki jo proizvede samo telo prav za zadovoljevanje svojih potreb, pa je seveda drugače; mišljenje ne le ni več njena bistvena lastnost – »moja duša nenehno razodeva,« pravi La Mettrie, »ne mišljenje, ki je, karkoli že pravijo kartezijski, njena naključna lastnost [*qui lui est accidentelle*], temveč dejavnost in občutljivost [*la sensibilité*]«³⁹ –, ampak je celo nasprotno njeni naravi: »naravno je, da človek čuti, ker je pač animirano telo,« pravi La Mettrie, ni pa naravno, da misli: »to, da je učen [*savant*] ..., za človeka ni nič bolj naravno kot to, da je razkošno oblečen.«⁴⁰ Še več, v La Mettriejevih očeh je človeška učenost (oziroma modrost) celo rezul-

³² *Ibid.*, 117.

³³ Malebranche, *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, 96.

³⁴ La Mettrie, *Discours préliminaire*, v *Oeuvres philosophiques*, 1:14.

³⁵ Malebranche, *Méditations chrétiennes et métaphysiques*, 104.

³⁶ La Mettrie, *L'Homme-machine*, 117.

³⁷ La Mettrie, *Discours sur le bonheur*, ur. John Falvey, *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 134 (1975), 173.

³⁸ *Ibid.*, 196.

³⁹ La Mettrie, *Traité de l'âme*, 170.

⁴⁰ La Mettrie, *Discours sur le bonheur*, 125. Diderot, ki je bil podobno kot La Mettrie tudi sam prepričan, da »duša ni nič drugega kot učinek [telesne] organizacije« (Diderot, *La Promenade du sceptique ou les Allées*, v *Oeuvres*, 1:109), je poleg slednjega nemara edini filozof, ki je trdil, da je mišljenje dobesedno nasprotno naravi: »Nič ni bolj nasprotno naravi kakor redno premišljevanje. ... Človek je ustvarjen, da malo misli in veliko deluje« (Diderot, *Éléments de physiologie*, 1314); več o tem glej Miran Božovič, »Diderot in *l'âme-machine*,« *Filozofski vestnik* XXII, 2001, št. 3, 139–54.

tat *zlorabe* njegovih organskih sposobnosti: »Prvotno nismo bili ustvarjeni zato, da bi bili učeni; takšni smo nemara postali šele z nekakšno *zlorabo* [*une espèce d'abus*] svojih organskih sposobnosti. ... Narava nas je vse ustvarila samo zato, da bi bili srečni.«⁴¹ Po La Mettrieju pa smo lahko srečni »samo, kolikor izkušamo ugodje.«⁴² Prvi pogoj sreče – kot vsa ostala duševna stanja La Mettrie tudi srečo uvršča med *effets de la structure du corps humain*,⁴³ učinke strukture človeškega telesa – je tako prav čutenje, ne pa mišljenje oziroma spoznavanje: »tisti, ki srečo iščejo v svojih premišljanjih ali v raziskovanju resnice, ki nam uhaja, jo iščejo tam, kjer je ni.«⁴⁴ V popolnem nasprotju z obnašanjem, ki ga v postlapsarnem svetu, se pravi v svetu, ki ga obvladuje poželjivost oziroma stremljenje za čutnim ugodjem, od človeka pričakuje Malebranche, se nam po La Mettrieju nikakor ni treba upirati naravi oziroma ji kljubovati, ampak se lahko »mirno prepustimo njenim prijetnim impulzom,« se pravi »sledimo svojim nagnjenjem, svojim ljubeznim in vsemu, kar nam prinaša ugodje.«⁴⁵ Kar namreč ravnamo na ta način, ravnamo v skladu z moralo same narave, se pravi v skladu z moralo tistega, čemur dolgujemo svoj obstoj. (»Kdo ve, če razlog človekovega obstoja ne tiči kar v samem njegovem obstoju?« se kot pravcati eksistencialistični filozof *avant la lettre* sprašuje La Mettrie in dodaja: »Človek je bil nemara po naključju vržen na neko točko zemeljske površine, ne da bi vedel kako ali zakaj, ampak samo, da mora živeti in umreti podobno kot tiste gobe, ki poganjajo z dneva v dan...«⁴⁶) Če naj torej ravnamo etično, je vse, kar moramo storiti, po La Mettrieju samo to, »da se ravnamo po sebi, da smo to, kar smo, in na nek način podobni sami sebi.«⁴⁷ Ker je čas, ki ga imamo na voljo, »skopo odmerjen« – »obstaja eno samo življenje in ena sama blaženost«⁴⁸ –, ga »neprimerno bolje porabimo, če uživamo, kakor pa da se žene-mo za znanjem [*bien mieux employé à jouir, qu'à connaître*]!«⁴⁹ In v tem smislu je treba razumeti »etične« nasvete, ki jih deli materialistični modrec: »pij, jej, spi, smrči in sanjaj – če pa že kdaj misliš, naj bo to takrat, ko nisi povsem trezen [*entre deux vins*].«⁵⁰

Pri Malebranchu se s pomočjo čutov nikoli ne moremo dokopati do resnice: čute imamo namreč »samo za ohranitev svojega telesa pri življenju, in

⁴¹ La Mettrie, *L'Homme-machine*, 92.

⁴² La Mettrie, *Discours préliminaire*, 12.

⁴³ La Mettrie, *Discours sur le bonheur*, 126.

⁴⁴ La Mettrie, *Traité de l'âme*, 192.

⁴⁵ La Mettrie, *Discours préliminaire*, 12.

⁴⁶ La Mettrie, *L'Homme-machine*, 93.

⁴⁷ La Mettrie, *Discours préliminaire*, 12.

⁴⁸ La Mettrie, *Discours sur le bonheur*, 136; prim. *Discours préliminaire*, 14.

⁴⁹ La Mettrie, *Système d'Épicure*, v *Oeuvres philosophiques*, 1:386.

⁵⁰ La Mettrie, *Discours sur le bonheur*, 197.

ne za spoznavanje resnice.«⁵¹ Spoznanje resnice je možno vselej šele na osnovi idej, ki nam jih razodeva Bog: praviloma jasne ideje so tiste, ki nas »razsvetljujejo,« občutki, ki so vedno »nejasni in zmedeni,« pa tisti, ki nas »vznemirjajo in motijo«;⁵² skratka, Bog nas »razsvetljuje,« naše lastno telo pa nas – z občutki, ki smo jih deležni preko njega – »zaslepljuje.«⁵³ Medtem ko so v Malebranchevem postlapsarnem svetu občutki tisti, ki v ideje vnašajo nered in zmedo in »tiranizirajo«⁵⁴ duha, pa je pri La Mettrieju ravno obratno: *l'esprit donne la torture au sentiment*,⁵⁵ duh je tisti, ki trpinči občutek. Dihotomija med mišljenjem oziroma spoznavanjem na eni strani in čutenjem na drugi je pri Malebranchu celo tako radikalna, da sta ideja in občutek dejansko heterogena elementa; vsak od njiju namreč vključuje drugo povezavo našega duha: razodeta ideja povezavo našega duha z Bogom oziroma – kar je isto – z inteligibilno substanco univerzalnega Uma, občutek pa povezavo duha s telesom, ki ga duh animira. Bog nam tako ob čutni percepciji razodene svojo idejo, ki jo skladno s tem »vidimo« v njem, občutek pa proizvede neposredno v našem duhu. Pri poznem Malebranchu se ta slika nekoliko modificira: Bog namreč zdaj občutka ne »pridruži« ideji, ampak ga v nas proizvede s pomočjo same ideje, in sicer tako, da našega duha s pomočjo idej aficira z različno intenziteto, tako da prej zgolj inteligibilne ideje zdaj tudi same postanejo čutne. Občutek sam po sebi, se pravi brez spremljajoče ideje, je po Malebranchu *sans lumière*, brez luči, in nas ne more razsvetliti, kadar je zelo intenziven, pa lahko spremljajočo idejo povsem zastre. (V spoznavni teoriji poznega Malebrancha pa je – paradokсно – prav ideja sama tista, ki takrat, kadar je občutek, ki ga Bog z njeno pomočjo proizvede v duhu, preveč intenziven, tako rekoč zastre sámo sebe.) Pri Malebranchu tako nikoli ne bi mogli naleteti na trditve, kot sta tisti, s katerima La Mettrie sklene svoj *Traité de l'âme. Point de sens, point d'idées. ... Point de sensations reçues, point d'idées*.⁵⁶ V Malebranchevih očeh namreč odsotnost čutov oziroma »prejetih občutkov« ne le ne pomeni odsotnosti idej, ampak celo idealne pogoje za njihovo »videnje v Bogu.« V epistemologiji poznega Malebrancha, kjer velja, da neko idejo vidimo toliko razločneje, kolikor je občutek, ki ga Bog z njo proizvaja v našem duhu, manj intenziven, pa nam je neka ideja adekvatno oziroma v celoti razodeta prav takrat, kadar Bog z njo v našem duhu ne proizvaja prav nikakršnega občutka. Pri

⁵¹ Malebranche, *De la recherche de la vérité*, 129.

⁵² Malebranche, *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, 88.

⁵³ *Ibid.*, 141.

⁵⁴ Malebranche, *De la recherche de la vérité*, 75.

⁵⁵ La Mettrie, *Discours sur le bonheur*, 128.

⁵⁶ La Mettrie, *Traité de l'âme*, 243; prim. *L'Homme-machine*, 83: »To, da bi človek, ki bi bil brez vseh čutov, dobil eno samo idejo, je enako nemogoče kot to, da bi ženska, pri kateri bi bila narava raztresena do te mere, da bi ji pozabila narediti vulvo, dobila otroka.«

Malebranchu namreč ni občutek tisti, ki bi porajal idejo: idej in občutkov smo deležni po dveh različnih in med sabo ločenih poteh, tako da čutimo neposredno v sebi, ideje pa vidimo v Bogu; ko pa Bog ti dve poti združi v eno (nauk poznega Malebrancha) in ko torej tudi čutimo v Bogu,⁵⁷ pa bi prej veljalo nasprotno, se pravi, da je prav ideja (oziroma Bog z njeno pomočjo) tista, ki šele poraja občutek. Na osnovi *sentiment intérieur*, notranjega občutka, ki ga imamo o sebi, se tako do svoje resnične narave ne bomo mogli dokopati vse dotlej, dokler nam Bog ne bo razodel tudi ideje nas samih oziroma naše duše, zakaj ta občutek, ki sicer sam po sebi nezgrešljivo priča o tem, da smo, ne pove prav ničesar o tem, kaj smo.⁵⁸ Medtem ko se torej po Malebranchu do resnične narave duše ne moremo dokopati s preudarjanjem o modifikacijah, ki smo jih deležni preko telesa, pa se lahko po La Mettrieju, nasprotno, do lastnosti duše dokoplujemo prav na osnovi telesa in njegovih lastnosti: »kdor želi spoznati lastnosti duše, mora najprej raziskati tiste lastnosti, ki se jasno kažejo v telesu, katerega dejavni princip je duša.«⁵⁹ In prav pri tem početju, se pravi pri odkrivanju lastnosti duše po La Mettrieju »ni bolj zanesljivih vodnikov, kot so čuti.«⁶⁰ Še več, medtem ko se moramo po Malebranchu pri iskanju resnice »neprestano bojevati proti svojim čutom« in jih celo »mortificirati«⁶¹ – naše lastno telo, s katerim bijemo ta »kruti boj,« je tako dobesedno naš »sovražnik,« pred katerim ni mogoče ubežati, saj ga do smrti »nosimo s sabo«⁶² –, pa La Mettrie pravi takole: »Čuti so moji filozofi. *Edino čuti, pa naj jih še tako grajajo, lahko razsvetlijo razum pri iskanju resnice*, da, kadarkoli resno želimo spoznati resnico, se moramo vedno vrniti prav k čutom.«⁶³

Kartezijanski spiritualizem doseže svojo skrajno točko nemara prav v Malebranchevi trditvi, da ljudje, kot duhovne bitnosti, živimo v »intelegibilnem svetu,« medtem ko telo, ki ga animiramo, »živi in se sprehaja v nekem drugem svetu,« namreč v »materialnem« oziroma »telesnem svetu.«⁶⁴ V Malebranchevem spiritualizmu torej duša ni le realno različna od telesa, ki ga animira, ampak je, strogo vzeto, temu telesu že za časa njegovega življenja celo vnanja: Malebranche namreč večkrat naravnost zapiše *l'âme n'est point dans le corps*, duša ni v telesu, *elle ne connoît point dans le cerveau*, duša ne spoznava v možganih, ampak v Bogu, »dasi v Bogu spoznava samo na osnovi tega, kar se

⁵⁷ Prim. Malebranche, *Réponse à la troisième Lettre de M. Arnauld*, v *Oeuvres complètes*, 9:960: *ce n'est qu'en Dieu que l'on sent son propre corps*, svoje lastno telo čutimo samo v Bogu.

⁵⁸ Malebranche, *Méditations chrétiennes et métaphysiques*, 103.

⁵⁹ La Mettrie, *Traité de l'âme*, 125.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Malebranche, *De la recherche de la vérité*, 76.

⁶² Malebranche, *Méditations chrétiennes et métaphysiques*, 234.

⁶³ La Mettrie, *Traité de l'âme*, 125.

⁶⁴ Malebranche, *Entretiens sur la métaphysique et sur la religion*, 38.

primeri v nekem določenem delu materije, ki se imenuje možgani.«⁶⁵ Da je duša dejansko vnanja telesu, ki ga animira – Bog, ki vzdržuje vzajemnost njihovih modalitet, dušo in telo potemtakem »povezuje tako rekoč od zunaj,«⁶⁶ kot nekje lepo pravi Martial Gueroult –, je morda najlepše videti ob njeni percepciji tega telesa. Po Malebranchu so namreč naše percepcije tako rekoč razprostrte vzdolž idej, s katerimi nas aficira Bog.⁶⁷ Čeprav se naše percepcije »razlikujejo od idej, pa vsaj v času, ko nas te ideje aficirajo, niso ločene od njih.«⁶⁸ In ker je duša neločljiva od svojih percepcij – kot je pač vsaka substanca neločljiva od svojih modalitet –, »smo mi sami zagotovo tam, kjer so naše percepcije, se pravi naše lastne modalitete.«⁶⁹ Sama duša je torej »na idejah, ki jo aficirajo,« oziroma »v idejah, ki jo prežemajo.«⁷⁰ Če pa je duša ob percepciji prav *dans l'idée qui la pénètre ... Et non pas dans l'objet qui répond à cette idée,*⁷¹ v ideji, ki jo prežema, in ne v objektu, ki ustreza tej ideji, to seveda pomeni, da ob percepciji telesa, ki ga animira, ne more biti v njem, ampak v njegovi ideji, ki je sama v Bogu. La Mettrie, ki se v *Discours sur le bonheur* posmehuje stoikom in Leibnizovim privržencem, češ da njihova duša nemara prebiva *hors du corps,*⁷² zunaj telesa – sam pa se obenem razglša za »anti-stoika«: medtem ko so »stoiki v celoti duša, za telo pa se ne zmenijo, bomo mi sami v celoti telo in se ne bomo zmenili za svojo dušo«⁷³ –, bi ironijo posebne vrste videl prav v dejstvu, da se je duša Malebranchevega radikalnega spiritualizma, se pravi duša, ki ni le realno različna od svojega telesa, ampak je svojemu telesu celo vnanja, primorana obnašati tako, kot se obnaša duša, ki je sama istovetna s telesom, se pravi prav nič drugače, kot se obnaša duša njegovega lastnega radikalnega materializma, in da je tisti, ki to njeno materialistično držo vzdržuje, prav Bog sam. Materialno telo, s katerim je združena, lahko namreč očitno preživi samo tako, da ga ima duša »za del same sebe« in celo »za svojo lastno bit,« se pravi samo tako, da ima *un être infiniment plus noble que les corps,*⁷⁴ bitnost, ki je neskončno bolj plemenita kakor telesa, samo sebe za telo, tj. za *la plus méprisable des substances,*⁷⁵ najbolj zaničevanja vredno med vsemi substancami, skratka samo tako, da se duša, ki »ni svoje telo« in ki bi, strogo vzeto, prav lahko preživela tudi brez njega, vselej že obnaša kot duša, ki sama »ni nič brez telesa.«

⁶⁵ *Ibid.*, 181-82.

⁶⁶ Martial Gueroult, *Malebranche* (Pariz: Aubier, 1955), 1:183.

⁶⁷ Malebranche, *Réponse à la troisième Lettre de M. Arnauld*, 961; prim. *Éclaircissements*, 152.

⁶⁸ Malebranche, *Entretiens sur la mort*, 401.

⁶⁹ *Ibid.*, 400-1.

⁷⁰ *Ibid.*, 401.

⁷¹ *Ibid.*, 399.

⁷² La Mettrie, *Discours sur le bonheur*, 185.

⁷³ *Ibid.*, 122.

⁷⁴ Malebranche, *Méditations chrétiennes et métaphysiques*, 104.

⁷⁵ Malebranche, *Entretiens sur la mort*, 392.

PRIKAZI IN OCENE

RAMMURTI S. MISHRA FILOZOFIJA IN PSIHLOGIJA JOGE

(Prevedla Lev in Maja Milčinski s sodelovanjem Mirana Božoviča,
Petra Pehanija in Boruta Škodlarja)

Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana, 2001, 418 str.

Rammurti S. Mishra, dr. med., je kot endokrinolog, nevrokirurg in psihiater deloval in se izpopolnjeval v Indiji, Evropi in Ameriki. Rodil se je v družini jogijsko poučenih staršev in se tako že iz otroštva dalje izpopolnjeval v jogi in sanskrtu. Oblikovala so ga srečanja z mnogimi razsvetljenimi učitelji, med drugim tudi s Shankaracharyo, srečal pa se je tudi s svetovno znanim filozofom in kasnejšim predsednikom Indije dr. S. S. Radhakrishnanom. Opraviti imamo torej z avtorjem, ki je globoko zasidran v avtentični indijski duhovni tradiciji in tako izpolnjuje pogoj, ki ga zastavlja joga, da mora tisti, ki želi sam relevantno pisati o njej, tudi sam biti jogin. Tisto, kar je pri Mishri še posebej dragoceno pa je, da je povezal znanje in izkušnje iz joge s sodobno psihologijo in medicino ter duh pristne indijske filozofije in psihologije prenesel v svetovni kulturni prostor.

V uvodnemu predgovoru avtor predstavi programsko zasnovo svojega dela, ki jo lahko jedrnato povzamemo z njegovo lastno tezo, da »človek mora poznati duha, najbolj notranje središče svoje eksistence« (str. 1), kajti le tako bo lahko doživel svoje avtentično Sebstvo, »*Puruṣa*, ki je vseprisoten, vsemo-gočen, imanenten, transcendenten, brez vsakršne navezanosti, Eno in večni vir umirjenosti« (str. 124). Duševni mehanizem je v skladu s psihologijo joge urejen z določenimi zakoni, noben psihični fenomen ni naključen, ampak

ima svoj vzrok. Poznavanje duha je tako ključ do upravljanja z lastnimi mentalnimi stanji kot tudi do poznavanja bistva univerzuma v celoti, jedro posameznika in kozmosa namreč v jogi nista ločena. Avtor se posebej osredotoči na Patañjalijeve *Izreke o jogi* (v originalu *Yogasūtrāṇi*), ki so za to temo ključni. Skozi svoje komentarje poskuša ta starodavni tekst prevesti v moderno znanstveno in psihološko terminologijo. Mishrova interpretacija poudarja kompleksnost povezave med duhom in telesom. Da razumemo duha, moramo poleg psihogenih poznati tudi fiziogene (kemične, biokemične in biološke) sile. V okviru psihologije joge pa je »bistvo psihe zavedanje zavedanja ali zavest« (str. 3). Sebstvo (*Puruṣa*) je namreč povsem različno od kompleksa duha/telesa in zavedanje same neodvisnosti in neomadeževanosti Sebstva, našega avtentičnega Jaza, je cilj joge. Psihologija joge zaradi soteriološke usmerjenosti globoko zakoraka tudi v področja duha, ki presegajo okvire sodobne psihologije in kažejo njene meje. Sicer pa je eden izmed ciljev Mishrovega prevoda in interpretacije *Yoga-sūter* je tudi uporaba v sodobnih psiholoških disciplinah.

Sicer Mishra *Filozofijo in psihologijo joge* razdeli v dva dela. V uvodnem delu sistematično predstavi metafiziko *sāṃkhya*, ki tvori teoretično podlago sistema joge. Sledi predstavitev *citte* (duha), ki je glavni delovni teren joge. Le skozi jasno razumevanje in očišče-

nje duha je možen uvid naše večne, nespremenljive narave, v jogi imenovane *Puruṣa*, ki je Eno, brez vsakršne navezanosti in Mir, ki ga ne more nič skaliti. Tu ne gre za teoretično spekulacijo, ampak za doživetje najglobljega temelja nas samih. Mishra predstavi jogo kot praktično in znanstveno metodiko, ki z raznolikimi psihičnimi (in fizičnimi) vajami zajame različne tipe ljudi.

Osrednji del knjige so Patañjalijeve *Izreki o jogi*. Gre za starodavni tekst, ki skozi globinsko razumevanje in tehnike obvladovanja duha pokaže pot do osvoboditve. Mishra se teksta loti sistematično in temeljito, originalnemu sanskrtu, transliteraciji in prevodu sledi obsežen komentar. *Yoga-sūtre* so se zaradi svoje zgoščenosti, kompleksnosti in zahtevnosti vedno brane skupaj s komentarji, brez njih (ali pa njim navkljub) bi ta izjemen tekst ostal do velike mere nerazumljiv. Mishrovo interpretacijo odlikujejo temeljitost, jasnost in natančnost, ki dosega cilj približanja zelo zahtevnega teksta širokemu krogu bralcev. Pogosto si avtor pomaga tudi s sodobno znanstveno terminologijo. Mnoge psihične procese in strukture, predstavljene v *Yoga-sūtrah*, pojasnjuje s pomočjo teorij in konceptov sodobne psihologije, fizike in medicine. Sicer se v glavnem ne oddaljuje od smernic, ki so jih za razumevanje *Yoga-sūter* začrtali klasični komentarji.

Izreki o jogi so razdeljeni v štiri dele. Prvi, ki ga Mishra naslovi *Koncentracija in samādhi*, odpira temo joge. Definicija joge je dvodelna: »ustavitev vseh valovanj in sprememb duševnosti« in »doseganje enotnosti in poistovetenja z Večno eksistenco, zavestjo, resničnostjo in blaženostjo, *Puruṣo*, *Brahmanom* (str. 135). Sledi predstavitev petih vrst mentalnih sprememb (*vṛttijev*), ki jih

je mogoče obvladati z vadbo in nena vezanostjo. Patañjali našteje več oblik jogijskih praks, od katerih je poseben poudarek namenjen meditaciji na *Īsvaro*, ki ga Mishra predstavi kot *saguṇa Brahmana* in najvišjo *Puruṣo*. Osrednja tema prve knjige pa je predstavitev tipov *samādhijev* in razlikovanje med *samprajñāta samādhijem*, kjer še obstaja dvojnost subjekta in objekta, in *asamprajñāta samādhijem*, ki pomeni »istovetnost individualne zavesti z Najvišjo zavestjo« (str. 181) in dvojnost dokončno izgine.

Drugi del (*Kriyā yoga* ali *praktična metoda za doseganje koncentracije in samādhija*) predstavi, »kako lahko doseže stanje zbrane duševnosti tisti, čigar duh je vznemirjen in raztresen« (str. 185). Posveti se natančni analizi ovir (*kleś*), nezavednih vtisov (*saṃskāra*) in *karm*, torej vseh podzavestnih struktur, ki so odgovorne za posledično vznemirjenost duha. Temeljni vzrok vseh zavestnih in podzavestnih mentalnih valov (koncepta zavesti in podzavesti sta v jogo vnesena naknadno, skozi branje skozi perspektivo evropske psihologije) je istovetenje Sebstva z nejazom, razločevanje obojega pa je osvoboditev. V to vodi osem stopenj joge. Kot prvo sta to *yama* in *niyama*, jogijska etika, ki je bistvenega pomena za nadaljnji razvoj. *Yame* (nenasilje, resnicoljubnost, odpoved kraji, vzdržnost, nekopičenje) govorijo o tem, kar moramo pri sebi omejiti. *Niyame* (čistost, zadovoljstvo, očiščevalna dejanja, študij, predanost *Īsvari*) so osebne kreposti. *Āsana*, kot tretji člen, je stabilen in prijeten položaj, ki vodi v zbranost duha in omogoča *prāṇāyāmo*, zaustavljanje gibanj vdiha in izdiha. Sledi *pratyāhāra*, po Mishri duševni mehanizem premestitve in sublimacije.

Tretji razdelek (*Psihološka analiza in nadnaravne sile*) nadaljuje s predstavitvijo bolj notranjih in neposrednih načinov jogijske prakse. *Dhāraṇā*, koncentracija, je osredotočenje pozornosti duševnosti na določeno mesto in s stalnim in neprekinjenim duševnim naporom vodi v meditacijo, *dhyāno*. Ta rezultira v kognitivnem transu, *samādhiju*. Vse tri stopnje so zunanje glede na *kaivalyo*, absolutno svobodo, ki se pojavi, ko je duševnost »očiščena in oplemenitena vse do ravni *Puruše*« (str. 314). Zelo pomembno pri tem je gibanje *saṃskār*, po Mishri konstruktivnih in destruktivnih nagonskih sil. Ko nastopi globoka zbranost in osredotočenost duha, se lahko pojavi različne nadnaravne sposobnosti (*siddhi*), ki lahko uničijo človeka, ki ni samodiscipliniran, samodisciplinirana nega človeka pa lahko spodbudijo na poti k razsvetljenju.

Zadnji del, *Analiza Sebstva in razsvetljenje*, je posvečen procesu osvobajanja. Ukvarja se z opisom in delovanjem *vāsan* in *karm* in postopki odstranitve le-teh. Svet je v okviru filozofije joge realen, vendar je način doživljanja zunanjih objektov povsem odvisen od posameznika oziroma njegovih psihičnih pogojenosti. *Puruša* je definiran kot tisto nespremenljivo postavljeno nasproti spreminljivosti vsega – vsaka izkušnja, bodisi subjektivna ali objektivna, mentalna sli zunaj-mentalna je le prehodna. Celotna *prakṛti*, ki vključuje kompleks duha/telesa in celoten pojavni svet, obstaja zgolj zaradi *Puruše*. Ko izpolni svoj namen, se povrne v nemani-festirano. Tedaj nastopi *kaivalya*, doži-

vetje popolne svobode in enosti, ki je »nadizkustvena, nepogojena, nedoločena, brezsubjektna in brezobjektna zavest« (str. 369).

Odlika Mishrove interpretacije je zavezanost praktični vrednosti *Yoga-sūter*. Avtor namreč svoj projekt zastavi kot učbenik joge, ki naj bi poleg podajanja temeljnih teoretskih okvirov, spodbujal in usmerjal posameznika skozi samo prakso jogijskih tehnik. Tako se avtor ne zapleta v dolga teoretska razpravljanja, adepta joge pa skozi tekst natrese mnogo koristnih nasvetov, ki izdajajo nekoga, ki je sam že globoko zakorakal v skrivnosti joge. Drugi vidik praktične vrednosti joge pa je njena uporaba v sodobni psihologiji. Mishra, ki je kot psihiater izkušen strokovnjak na tem področju, vidi v Patañjalijevih *Yoga-sūtrah* pomemben in dragocen prispevek k poznavanju dimenzij duha. Mnogim konceptom, procesom in strukturam, opisanih v *Yoga-sūtrah*, najde korelat v sodobni psihologiji, hkrati pa se zaveda, kako in kje joga prekorači okvire sodobne znanosti. Mnogi psihološki uvidi, posredovani skozi izreke, se intenzivno ukvarjajo z območji duha, ki so moderni psihologiji povsem neznan. Sicer pa jogijsko psihologijo močno zaznamuje njen cilj, ki ni razumevanje in globinsko poznavanje duha, ampak preseganje psihičnega v celoti. Delo s takšno duhovno globino, praktično vrednostjo in aktualno in svežo tematiko gotovo predstavlja dobrodošel in potreben prispevek k poznavanju tovrstne literature pri nas.

Mojca Zajec

PAOLO D'ANGELO
ESTETICA DELLA NATURA

Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale

Editori Laterza, Roma - Bari 2001, xv + 248 str.

RAFFAELE MILANI
L'ARTE DEL PAESAGGIO

Il Mulino, Bologna 2001, 206 str.

Da v istem letu izideta v Italiji sorodni knjigi, ki obravnavata razmerje med naravo in kulturo skozi specifično estetske in umetnostne vidike, torej tiste, ki se jih da ujeti v filozofsko razpravljanje o naravno lepem, o ekološki estetiki, o umetnosti in estetiki krajine, in o okoljski umetnosti, seveda ni naključen dogodek. Obe sta se pojavili kot posledica, pa tudi kot poskus ocene protislovnosti, ki jo je v odnos med *aisthesis* in *physis* prineslo zadnjih nekaj desetletij, ki jim običajno rečemo »postmodernost« in ki se jih da premeriti s pogledom in vpogledom samo, če odstopimo nekaj korakov nazaj v modernost k izhodiščem.

V čem je protislovnost? Kar zadeva umetnost, naj bi veljalo, da je postalo naenkrat vse možno. S tem se je zaključila zgodba o njenem napredku k vedno večji čistosti, ki jo je Clement Greenberg okarakteriziral kot uporabo karakterističnih metod stroke »za kritiziranje same stroke, vendar ne z namenom, da jo spodkoplje, temveč da jo utrdi na področju njene kompetence.«¹ Moderni-

zem, kakršnega poznamo iz šestdesetih let, ko naj bi dosegel svoj vrh in si s tem storil konec, je preziral upodabljanje nasploh, upodabljanje narave pa še posebej. Tu torej ni bilo vse možno. Arthur Danto povzema značilno zgodbo nemškega slikarja Hermanna Alberta, ki je poleti 1972 pohajkoval po Firencah in odhajal tudi na izlete po gorah in gričih. Ob sončnem zahodu, ki je nežno tipaje spreminjal osvetlitev v polmrak, se je s svojo umetniško družbo znašel v toskanski pokrajini z cipresami, oljkami in značilnimi starimi hišami. In eden od slikarjev je nostalgično vzkliknil: »Kakšna škoda, da se tega današnji ne da slikati.« Hermann Albert pa je uporno odvrnil, da lahko počneš karkoli – kdo pa si lahko vzame pravico, da prepoveduje slikanje sončnih zahodov?!² Tako je bil postmoderni poseg sprejet sprva: zakaj se pesmi ne bi mogle rimati, zakaj proza ne bi mogla pripovedovati zgodb, čemu morajo biti stavbe zgolj preprosto funkcionalne, zakaj slike ne bi mogle upodabljati – četudi narave? Čemu bi vse to imeli za zgo-

¹ Clement Greenberg, »Modernistično slikarstvo«, *Likovne besede* št. 6-7 (julij), Ljubljana 1988, str. 14.

² Arthur Danto, »Art after the End of Art«, *The Wake of Art. Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste*, G+Barts International, Amsterdam 1998, str.124.

dovinsko preseženo, estetsko manjvredno blago? Narava v umetniški upodobitvi, prej obsojena kot kič, je spet dobila državljanske pravice.

Na drugi strani pa je znameniti odstavek iz »Kulturne logike poznega kapitalizma Fredrica Jamesona: »Danes pa je nemara moč vse to misliti na drugačen način, v trenutku radikalnega mrka Narave same: Heideggerjevo 'poljsko pot' je navsezadnje nepopravljivo in nepreklicno uničil pozni kapital z zeleno revolucijo, neokolonializmom in vele mestom, katerega superavtoceste tečejo po nekdanjih poljih in neposeljenih zemljiščih in spreminjajo Heideggerjevo 'hišo biti' v bloke lastniških stanovanj, če že ne v najbednejše najemniške zgradbe brez gretja in preplavljene s podganami. *Drugo* naše družbe v tem smislu nikakor ni več Narava, kot je bila v predkapitalističnih družbah, temveč nekaj drugega, kar moramo zdaj identificirati.«³ Čeprav je vse možno, se narava ne more vrniti v umetnost, niti se umetnost ne more vrniti k naravi. Narava kot *Drugo* je nepovratno izgubljen konstrukt.

V tej napetosti med estetskim in umetniškim »povratkom k naravi« in prav tako estetsko in umetniško ugotovitvijo o njenem »radikalnem mrku« sta zastavljeni obe knjigi. Pa vendar se med seboj dodobra razlikujeta.

»Estetika narave« Paola D'Angela se sprašuje, kako je danes z lepoto narave, in se odloči za sistematični zgodovinski sprehod. Za kaj takega nam ni treba verjeti v zgodovino narave, kakšno si je predstavljalo zlasti razsvetljenstvo so jo razvili klasični filozofski sistemi. Naravno lepo ima svojo zgodovino,

ker pripada kulturi. Odtod jasna tridelna struktura knjige (Zastavitev problema; Aktualno razpravljanje; Interpretacija), pri kateri k prvemu delu sodi kratka zgodovina naravno lepega, k drugemu kritika ekološke estetike in obravnava krajine kot estetsko ideološkega mesta, k tretjemu pa oblike in pojavnosti okoljske umetnosti. Knjiga ima na koncu tudi obrazloženo in komentirano literaturo. Njena posebna vrednost je v tem, da podaja pregled ekološke estetike kot discipline, ki se je razvila v zadnjih desetletjih in razširila že skorajda povsem na umetnost zoženi pogled filozofske estetike, pa tudi v celovitem in analitičnem prikazu »okoljske umetnosti« od spektakularnega in monumentalnega Land Arta do minimalističnih in konceptualističnih evropskih kontinentalnih pojavov umetnosti v naravnem okolju.

»Umetnost krajine« Raffaeleja Milanija je prav tako trodelna knjiga, ki ji prvi del označuje »Poti«, drugi »Kategorije«, tretji pa »Morfologijo«. Pod prvim delom sledimo poglavju o estetiki okolja kot posledici dejstva, omenjenega že v prvem stavku uvoda v knjigo: »Ta knjiga je razprava, je meditacija o čustvu in ideji krajine, nečesa, kar se nadaljuje in vztraja brez svojega pravega izvira, narave, ki smo od nje žalostno in grozno ločeni zaradi tragičnega poteka usode.« (str. 7) Iz tega filozofskega vstopa nas vodi pot k določitvi, kaj je krajina kot neke vrste spiritualna fizionomija, ki je reprezentirana tako v likovnih kot v besednih umetnostih, in ima v vsaki dobi in pri vsakem ljudstvu neko lastno kulturno podobo, ki seže od »posnemanja« do »paradiža«. Za-

³ Fredric Jameson, »Kulturna logika poznega kapitalizma«, *Modernizem, Problemi-Razprave*, Ljubljana 1992, str. 37.

ključek prvega dela predstavlja poglavje o sentimentalnih potovanjih, popotništvih in romanjih v naravo in po naravno (lepo), zlasti tistih od osemnajstega stoletja (Laurence Stern) dalje. Drugi del spregovori o umetnosti krajine in o kategorijah krajinarstva (čudovito, slikovito, vzvišeno, milina in lepota), pa tudi o kontemplaciji krajine, kjer seže daleč preko meja umetnosti v estetiko urejanja krajine in njenega doživljanja nasploh. Pod morfološkim prikazom se srečamo z barvitostjo vode, prosojnostjo in mračnostjo neba, značilnostmi zemlje kot luči, pa tudi s sencami ognja, ruševinami in estetiko alpske krajine.

Tematika obeh del je torej praktično identična, čeprav se v vsem med seboj ne prekrivata. Pristop pa je pomembljivo drugačen. Medtem ko se D'Angelo odloča sa trdno in jasno raz-

členjeno strukturo, ki zavestno kaže znanstvenost estetskega diskurza, se Milani ob sicer prav tako razstavljeni tematiki kaže kot pisec osebnega filozofskega sloga, ki se odpravlja na pot »iskanja izgubljene narave«, kot bi (po vzoru kakega Walterja Benjamina) proustovsko metodo prenesel iz zasebne pripovedi nazaj v zgodovino narave, kjer jo je Henri Bergson pravzaprav izdelal.

Obe knjigi sta kakovostna filozofska informacija o estetiki narave, umetnosti krajine, okoljski estetiki in sodobni ambientalni umetnosti, najbolje pa ju je brati skupaj tako v njunih različicah pri obema skupnih temah, kot tudi v meandrih, s katerimi segata vsak na svoja območja v skupnem toku evropske civilizacije in njenega razločevanja narave in kulture, pri katerem umetnost in z njo estetika zaseda vmesni teritorij »nikogaršnjega ozemlja«.

Lev Kreft

FREDERIC A. OLAFSON HEIDEGGER AND THE GROUND OF ETHICS

Cambridge University Press, 1998, 108 str.

F. A. Olafson sodi na področju etike v ameriškem teoretskem prostoru med pomembnejše avtorje. Središčno vlogo njegovega dela tvorijo elaboracije, ki preučujejo in aktualizirajoče nadgrajujejo Heideggerjevo filozofijo. Med pomembnejša dela njegovega opusa sodijo *Heidegger and Philosophy of Mind, What is Human Being* ter tu obravnavani tekst *Heidegger and the Ground of Ethics*.

Prvo, na kar je potrebno pri predstavitvi navedene knjige opozoriti, je raznolikost interesnih skupin nagovorjenega bralstva – namenjena je tako ož-

ji stroki heideggerjevskih interpretov, kakor širšemu krogu ameriških intelektualcev, ki jim Heidegger ne predstavlja osnovne teoretske reference. Besedilo namreč indirektno polemizira predvsem z razmišljanji, ki izhajajo iz sodobnih »pragmatičnih teorij vrednot« in se s tem tudi do neke mere prilagaja njihovim teoretskim okvirjem.

Tekst je razdeljen na pet razdelkov: »Uvod«, »Resnica kot partnerstvo«, »Resnica, odgovornost in zaupanje«, »Dobro in zlo« ter »Zaključek«. V prvi opredelitvi, ki se ne ujema docela z raz-

vrstitevijo poglavij, lahko vsebino razdelimo na dva dela. Prvič, na analizo koncepta *Mitsein*, ki v »*Bit in času*« opredeljuje način, kako je tubit v svetu z drugim tubitnostno bivajočim. In drugič, na Olafsonovo lastno teorijo, ki poskuša na podlagi dognanj omenjene analize izoblikovati določen etiški sistem.

Knjiga se prične z označitvijo kriznosti tistega mišljenja, ki se poskuša utemeljiti kot etično in se pri tem v prvi vrsti opre na Sartra¹. Osrednji koncept povojnega francoskega eksistencializma naj bi bil koncept izbire. Toda izbire, ki je s procesi razuma v arbitrarnem razmerju in potemtakem ne more biti zvedena na zavestno odločitev. Izhajajoč iz tovrstnega koncepta odločanja se tudi kakršnakoli moralna maksima pokaže predvsem kot kulturna krinka dogajanja pod njo, ki je dejanski akter medčloveških razmerij. To pa naj bi po Sartru bila takšna ali drugačna težnja po dominaciji. Sorazmernost v medčloveških odnosih ni niti možna niti resnično hotena. Ne glede na ta Sartrov močni vpogled, pravi Olafson, pa je nesporno dejstvo, da tako kot smo uvrženi v svet sam, oziroma njegovo smiselnost, tako smo vedno tudi že v ravnanju, ki zadeva drugega, ter na ta način v odgovornosti, ki se odraža kot zahteva po izoblikovanju določenih pravil, ki naj nam v medosebna razmerja vnesejo vsaj določeno znosnost. V etičnih razmerjih vedno že smo. Tudi poskus biti neetično je določen poskus etične drže.

Osrednji problem tradicionalne etike, ki samo sebe razume kot vedo o formiranju objektivnega in univerzalno veljavnega moralnega zakona, je za

Olafsona v spodletelem razumevanju pozicije drugega². Etika moralnega zakona dojemata drugega skozi lastno vzpostavitev, namreč kot tistega, ki ga razumem izključno zato, ker je subjekt enakega moralnega principa kot jaz. To pa ni nič drugega kot zgoraj naznačena težnja po doseganju premoči, saj drugemu zanika avtonomnost lastne, drugačne, pa vendar potencialno povsem korektne moralne samo-utemeljitve. Zato je potrebno etiki nuditi ontološko podlago. Ne kot enoznačni ideološki temelj, temveč obratno, kot razumevanje različnosti drugega, ki v sebi nosi možnost neagresivne identitete. Sfero etičnosti je po Olafsonu potrebno iskati v kolektivnem vidiku bivanja samega. To ne pomeni, da svet sam vsebuje objektivno dostopne smernice etičnemu ravnanju, ampak da je v samem temelju možnosti etike pripoznanje, da v svetu nisem sam, temveč je v njem tudi drugi, ki ima popolnoma enako digniteto kot jaz. Ta razmislek temelji na spoznanju ontološke so-umeščenosti kolektivnega segmenta biti v samo eksistencialno strukturo prebivanja posameznika. Prvi, ki podeli kolektivnosti obstoja središčni pomen, je po Olafsonu Hegel: Dejanski gibalec družbenozgodovinskega dogajanja je duh. Toda Hegel, četudi je v njegovi *Fenomenologiji duha* prisotno pripoznanje drugega, s svojim principom *Aufhebung* razlike zanemari radikalno neodpravljljivost singularnosti posameznikovega obstoja, ki se ohranja kot pozicija izhodišča uvrženosti v smisel, oprt na končnost posameznikove eksistence. Končna eksistenca pa je tudi uvržena v zahtevo po ravnanju.

¹ Cf. Frederic A. Olafson, *Heidegger and the Ground of Ethics*, Cambridge University Press, 1998, str. 2–7.

² Cf. Olafson, str. 9–14.

Filozof, ki omogoči razumevanje drugega kot avtentično so-bivajočega, četudi tega »razkritja« ne tematizira v smeri etiškega sistema, je za Olafsona torej Heidegger. Pri tem izhaja iz Heideggerjeve epistemologije, ki se odpravljuje »korespondenčni teoriji« in jo nadomesti z »razkrivajočim eksistiranjem«. Tu je potrebno opozoriti, da tovrstno izhodišče ni neproblematično. Olafson nagovarja specifično bralstvo, ki izhaja iz hudega strahu pred metafiziko. Zato postopa tako, da Heideggerjev ontološki preobrat reducira na rezultat prefinjene spoznavnoteoretske analize. Svojo argumentacijo razvija skozi kritiko monološke verzije spoznanja ter preko odprave možnosti solipsizma, s čimer tako sebi, kot tudi referenčnemu delu, zagotovi naklonjen pogled pretežno realistično usmerjenih teoretikov znanosti. Toda, za Heideggerja je mesto resnice razklenjenost biti, se pravi svet sam, ki je hkrati tudi ontološka prostost tu-bitu, in ne ujemanje med kognicijsko strukturo ter tistimi lastnostmi sveta, ki naj bi jih dana struktura ujemajoče reprezentirala. Takoj opazimo, da tu težko govorimo o epistemologiji v klasičnem pomenu te besede, saj je navedeni osnovni heideggrovski spoznavni korak možen šele na podlagi fundamentalno-ontološkega uvida, da razumevanje človeka kot od sveta substancialno ločenega mišljenskega subjekta, ki je z bivajočim v objektu, se pravi zunanem razmerju, ne zadeva biti človeškega obstoja, se pravi človekove dejanske pozicioniranosti v svetu, temveč je že izkrivljena modifikacija ontičnega samo-razumevanja, ki izhaja iz strukture proizvajanja; temeljnega mo-

dusa človeškega priskrbovanja. Olafsonovo previdno in z »diplomatskega« vidika mojstrsko postopanje že zaseje seme spodletelosti, saj mu suspenz ontološkega preobrata omogoča oziroma ga prisili, da v strogo ontološkem smislu vztraja na dualističnem gledišču tradicionalne metafizike, se pravi na tisti točki, ki je prava tarča Heideggerjevega napada.

Olafson svojo razlago *Mitsein* ves čas ohranja na ravni spoznavnoteoretskega diskurza, ki ga lahko razdelimo na tri dele:

1.

Vednost je družbeno organizirana³. Vsako poizvedovanje, najsi gre za vsakodnevna opravila ali pa znanstveno-raziskovalni projekt, se mora vedno opreti na znanje, ki že obstaja v polju javnosti. Na prvo mesto postavi jezik, ki ga definira kot skupni sistem pomenov. Vsaka raba jezika predpostavlja obstoj drugega, ki me v rabi medija razume. Nadalje, vsako izoblikovanje lastnega spoznanja temelji na interpretaciji preteklih odkritij in spoznanj, se pravi pretežno takšnih, ki so plod razmisleka ali opazovanja drugih. Dejstvo, da sem odgovoren za resničnost svojega sklepa ali odkritja, nikakor ne omaje kolektivne organiziranosti vsake vednosti, nasprotno, potrjuje jo.

2.

Razvojna perspektiva človeškega samorazumevanja⁴. V tem delu se avtor po lastnih besedah opira pretežno na angleško psihoanalizo. Pozicija, v kateri se otrok znajde v najzgodnejši fazi svojega razvoja, je unilateralna odvisnost od drugega pri izpolnjevanju potreb. Drugi je na ta način primarno razum-

³ Cf. Olafson, str. 20–23.

⁴ *Ibid.*, str. 30–33.

ljen v funkciji potrebe in sicer kot akcija (in ne akter) zadovoljlitve. Hkrati pa se zaradi občasnih odtegnitev zadovoljlitve prične dojemati drugost drugega v formi entitete, ki ni ves čas na razpolago. Ko se otrok preko *mimetičnih* funkcij navadi zadovoljevati potrebe sam, ko se torej osebnostno oblikuje, prične postopoma nadomeščati dejanja, ki jih izvorno razume kot drugega. Tako sebe najprej razume kot protetični nadomestek drugega. Proces samo-identifikacije nastopi preko notranjega odnosa z drugim. Zunanost odnosa nastopi šele zaradi križanja interesov. Takrat je potrebna izpostavitve neodvisnosti, ki je možna samo na podlagi zanikanja simbiotičnosti. Drugi torej ni več razumljen zgolj kot nosilec določene vednosti, ki je heterogena glede na *ego*, ampak je dojet kot tisti, s katerim je *ego* v nenehni izmenjavi procesov identitete in diference.

3.

Procesi identificiranja in diferenciranja *ega* glede na drugega v zrelem stanju⁵. Zrelo stanje je za Olafsona obdobje, ko je drugost drugega dokončno razumljena in pripoznana. Sicer tudi v tej fazi ne moremo zanikati določenih miselnih stanj, v katerih *ego* drugega razume v lastni funkciji, toda ta stanja so patološka. Drugega *ego* v svoji zreli fazi razume kot bitje, s katerim si načeloma deli enako razumevanje okolja – v določeni situaciji *ego* in *alter* zaznavata pretežno isto okolje in če je konkretna situacija denimo čakanje v vrsti ob plačilnem okencu, si tudi o določenih institucionalnih praksah mislita več ali manj isto. Skratka, *ego* drugega ne razume kot nek substancialno ločeni

um, temveč kot tistega, od katerega se v svojih karakteristikah pretežno ne razlikuje. Ta identiteta sloni na dejstvu, da si *ego* z drugim deli isti svet, da sta v svetu kot okrožju resnice vzajemno navzoča. Nato polemizira s Sartrom o dveh, za samorazumevanje *ega* ključnih vidikih pogleda drugega: pogled drugega zbuja strah – predvsem v toliko, kolikor bi utegnil o nas razbrati določeno resnico, za katero ne želimo, da jo poznajo bodisi drugi, ali pa celo sami. To pa hkrati nakazuje na odvisnost, v kateri se nahaja *ego* v realizaciji svoje samopodreditve glede na potrditev drugega. Pogled drugega je nujni člen samopripoznanja, ki vedno poteka preko pripoznanja drugega.

Na tej točki razprave Olafson meni, da je bila dosedanja razprava dovolj prepričljiva, da poda svoj prvi sklep: »*Vsaka vednost, ki meri na resnico je modalnost Mitsein.*«⁶ Za tem pa preide na obravnavo Heideggerjevega termina >se<, ki tvori »negativno«, vsekakor manj prijetno poanto Heideggerjeve elaboracije *Mitsein*. Tu pa se njegova interpretacija zalomi. >Se< je modus eksistenciala *Mitsein*, s katerim Heidegger skuša opredeliti dogajanje subjektivnosti človeškega delovanja v njegovi vsakdanjostni fazi, v kateri je »*tubit vselej že prevzeta s svojim svetom.*«⁷ Človek v določeni konkretni situaciji ravna pretežno tako, kot se v situaciji tipa naše konkretne situacije pač ravna in ne na podlagi elaboriranega razmisleka in posledične odločitve: Vezalke na čevljih si zaveže na način, kakor se pač zavežejo vezalke, starejšim občanom ne pljuva po čevljih, ker se starejšim občanom pač ne pljuva po čevljih itd. Na prvi pogled gre za

⁵ *Ibid.*, str. 33–35.

⁶ *Ibid.*, str. 35.

⁷ Martin Heidegger, *Bit in čas*, Slovenska matica, Ljubljana 1997, str. 164.

brezosebne norme vedenja, pri čemer >se< označuje pripravljenost za nekritično sprejemanje dogmatičnega konformizma. Ne sme pa nas zavesti v prepričanje, da je situacija ravnanja v skladu s >se< zgolj pripomoček pri ravnanju v dobresedno vsakdanjostnih situacijah, ki ga na odločilni ravni s pomočjo avtonomne države zlahka odvržemo. >Se< označuje večplasten fenomen. V ontološkem smislu je pregrada, ki tubiti preči biti avtentično, kar po Heideggerju pomeni biti v resničnem razmerju z lastno končnostjo. To razmerje je skrb, ki jo je potrebno misliti kot izhodišče smisla, v katerega je tubit uvržena. >Se< je torej izraz za vsako diskontinuiteto smisla biti, ki izhaja iz skrbi. Označuje vse, kar se sicer umešča v smisel biti, a je hkrati glede nanj kontingentno. Navidez paradoksalno zveni to, da ima >se< na ontični ravni prav pomen doktrine preživetja – kako se v določeni situaciji ravna – vednost, ki v življenju koristi, se pravi, da prav tako izhaja iz skrbi, kateri smo ga malo prej zoperstavili. Če tubit razumemo kot tisto bitje, ki je v svoji biti v skrbi za lastno bit in če je ravno prilagoditev danosti situacije (že zakrivajoča) realizacija te skrbi, potem je >se< kot vednost o privzetju neavtentične vloge vednost, ki *per definitionem* ne more izhajati iz resnice lastne pozicioniranosti, temveč vedno sloni na opazovanju, ali pa kar vzgojni indoktrinaciji drugega, potem je >se< pretežni subjekt človeškega delovanja. Olafson je do ontološkega statusa >se< skeptičen. >Se< opredeli kot diskurz, ki je neavtentičen v tem smislu, da ne razkriva resnice, temveč zgolj predstavlja konvencionalno sporočilo o tem, kaj se godi v določeni skupnosti. Razumljivo tudi ne pristaja na to, da bi >se<-sebstvo bilo dejanski subjekt tubiti. Zato

ponudi model ponotranjitve vednosti: Četudi se mora posameznik v izhodišču vedno opreti na kolektivno vednost, ki jo privzame nekritično, se ta vednost skozi rabo avtentizira. Kot primer navaja vožnjo avtomobila. Na začetku, ko me nekdo podučuje o upravljanju vozila, navodila upoštevam zato, ker se navodila pač upošteva, toda ko enkrat resnično razumem promet, se ta navodila ne kažejo več v luči golih norm, temveč uvidim vso globino njihovega pomena – z neko polno zavestjo o pravilnosti tega ravnanja zavijem levo. Obseg vpliva >se< je po Olafsonu precenjen in izhaja predvsem iz kasnejših družbenokritičnih teorij. Edina težava, ki se mu v zvezi s tem zastavi, je vprašanje odgovornosti; če ravnam tako, kot se pač ravna, se odvežem osebne odgovornosti. >Se< je potrebno razumeti kot korpus mehanizmov, ki zastirajo odgovornost, ki jo nosi človeška svoboda. Skozi prizmo tovrstnega razumevanja >se<-sebstva razume tudi Heideggerjev poskus prekoračitve nesamolastnosti, ki se izpostavi z ontološko zastavitvijo fenomena vesti. Vest je za Heideggerja v ontološkem pomenu klic tišine, ki ga tubit s pozicije svojega temeljnega razpoloženja naslavlja nase, v izgubljenosti >se<-sebstva. Temeljno razpoloženje pozicije tihega klica je nedomačnost – uvrženost končnega bitja v nenehno se dogajajoči proces odtujujočega preminevanja. Se pravi, da je tubit v razlaščujoče mehanizme >se<-sebstva uvržena ne samo na ontični ravni, temveč je tudi na ontološki ravni postavljena napram ničnosti same sebe. Vendar ravno ta postavitev napram izginotju omogoča sunek vzratnega samoprepoznanja kot biti-k-smrti, ki na mučen način relativizacije lomi ustaljen »življenjski smisel« >se<-subjekta kot zmožnosti samoreali-

zacije, bivanja v videzu lastne subjektivnosti. Pri vprašanju vesti torej ne gre zgolj za odgovornost, ki nam jo ponuja Olafson, temveč za nerazrešeno vprašanje osvoboditve-za-odgovornost.

Odgovornost in kooperativnost sta za Olafsona nujna elementa vsakega podvzetja, ki meri na resnico, ki je po sebi kolektivna danost. Vendar manjka še nekaj – odgovor na vprašanje kaj je prav in kaj narobe, torej resničnostni kriterij. Olafson prizna, da Heidegger prepričljivo pokaže, da ne obstaja arhetip etične resnice, ki bi ga lahko realizirali v etično držo znotraj vsake situacije. Toda on – Olafson je vendar pokazal, da je vsaka »resnica, razumljena kot konstituiranje komplementarnosti razkritja med človeškimi bitji, lahko postane model za medsebojno komplementarnost med našimi izbirami in dejanji, ter tistimi drugih bitij.⁸« Tako sta odgovornost in kooperativnost kot temelja ontološkega spoznanja in s tem ontološko utemeljeni vrednoti, lahko tudi temeljni kriterij etičnih prizadevanj. V tem je srž Olafsonovega projekta: kolikor si prizadevamo za razumevanje interesov drugega, ki ga razumemo in ob kooperativni naravnosti tudi lahko upoštevamo, lahko s pomočjo konsenza, ki mora biti zopet občutljiv za pozicijo drugih, izdelamo določen etiški sistem, ki sicer ne more seči k zakonski univerzalnosti, je pa situacijsko aplikativen. Potrebno je opozoriti še na eno potezo, ki Olafsona prikaže v luči kar korektnega Heideggerjevega bralca: Heidegger poskusom etične drže očita predvsem to, da se vsi po vrsti opirajo na določeno metafizično predpostavljeno smisla biti; da so idealistični in na ta način v ontološkem smislu že nasilni. Olafson pri zastavitvi

svojega etiškega sistema izhaja iz *Mitsein*, ki nedvomno ni ideal. Avtorju v smislu izgradnje določenega korpusa etično naravnanih misli, ki nenazadnje lahko služijo kot docela spoštovanja vreden moralni kodeks, ne spodleti. Lahko sicer imamo svoje mnenje o tem, kar sledi naznačeni utemeljitvi, namreč, ko mu uspe izpostaviti kooperativnost kot temelj možnosti nenasilnega sožitja, ugotovi, da je za kooperativnost potrebno zaupanje, za zaupanje odgovornost, in da te tri vrednote v medsebojnem sozvočju tvorijo dobro, medtem ko je njihova privacija zlo. Vendar Olafson resnično zgreši drugje: Heideggerjevo izogibanje etiki si načeloma razlagamo kot izostanek merodajnosti ravnanju, ki sledi samozakritju biti. Toda razumevanje, ki problem etike reducira na izostanek merodajnosti, je že metafizično, saj še vedno zre s pozicije subjekta kot njenega potencialnega akterja. Človek je bitje nesamolastnosti, ki je sicer do neke mere transparentna, toda v temelju neprehodna. V svoji ontološki dimenziji nedvomno ima določeno prostost, na poziciji, kjer se predpostavlja njegova subjektivnost svobode, se pravi na poziciji odločanja, pa je vedno pogojen. Samozakritje biti ne pomeni zgolj izostanek merodajnosti, ampak tudi izostanek akterja, ki bi merodajnost lahko izrabil. Kolikor pa akterja predpostavimo, že zapademo v metafiziko, ki je nevarnejša od dogmatično zastavljenega sistema vrednot. Nevarnejša zato, ker dejansko vlada. >Se<-sebstvo vlada v formi predpostavljenosti svobodnega subjekta – temeljnega zidaka v organiziranosti »pravičnosti« demokratičnega sveta. In v tem oziru je potrebno razumeti tudi Olafsonovo obravnavo

⁸ Ibid., str. 55.

Heideggerja. Skuša ga spraviti v kalup kooperativnega sožitja svobodnih ljudi in s tem tako onemogoči dostop tako do problematizacije demokracije, ki jo

Heidegger nedvomno izpostavi, kakor tudi do možnosti tematizirajoče polemike s Heideggerjem samim.

Aleš Bunta

BOJAN BORSTNER

Matematični strukturalizem kot zvrst platonizma

Ključne besede: *matematika, strukturalizem, platonizem, tretji človek*

Strukturalizem kot zvrst platonizma se odlikuje po tem, da poudarja primarno vlogo vzorcev v pojasnjevanju, kaj je matematika. Trdijo, da so števila to, kar so, na osnovi relacijskih lastnosti, ki so med njimi (ki veljajo med njimi). Notranje so brez oblik. Števila imajo samo tiste lastnosti, ki izhajajo – so posledica – iz odnosov (relacij) med naravnimi števili, ki jih konstituirajo kot abstraktne predmete. Tisto, kar je osrednje za aritmetiko je, da je vzorec (lahko bi dejali tudi struktura) sekvence naravnih števil – vzorec v sekvenci. Ta vzorec je lahko uprimerjen s kolekcijo (zbirko) konkretnih predmetov – to je konkretna v sekvenci. Vzorec sam je ravno tisto, kar imajo vse te posamezne v sekvenci, kot v sekvenci, skupnega – to je določena urejenost (oblikovanost, aranžma), ki je prisotna v vseh. Ta urejenost je abstraktna v sekvenci in njeni elementi so pozicije, ki jih lahko »zavzamejo« posamezni konkretni predmeti.

Zaradi tega je matematični strukturalizem podvržen možnim prigovorom, ki jih iz zgodovine poznamo kot »Argument tretjega Človeka«. V tekstu smo pokazali, da se tisto, kar se v Platonovem primeru nanaša na ideje, pri matematičnih strukturalistih nanaša na v sekvenci, ki so opredeljene kot abstraktne in so brez notranje strukture – so eno in edinstveno. Uporabili smo principe, ki jih je v analizi Platonovega *Parmenida* ponudil Vlastos (NI) – neidentiteta in (SP) – samporedikacija, da smo lahko argumentirano dokazali, da je matematični strukturalizem res zvrst platonizma z vsemi težavami, ki jih platonizem prinaša s seboj.

BOJAN BORSTNER

Mathematical Structuralism is a Kind of Platonism

Key words: *mathematics, structuralism, platonism, third man*

The most important feature of mathematical structuralism is the primary role that patterns have in the interpretations of what mathematics is about. Mathematical structuralists say that the essence of natural number is its relations to other natural numbers. The subject matter of arithmetic is a single abstract structure – w, pattern common to any infinite collection of objects that has a successor relation, a unique initial object, and satisfies the induction principle. This pattern is exemplified by a collection of concrete objects – this is a concrete w sequence. The pattern itself is what has all these particular w sequences in common. What is common is just the abstract w-sequence itself and this is just a first step to the problem, which is from history of philosophy well known as »The Third Man«. Abstract structures – w sequences – are the same items as are in Plato's system ideas (forms). Therefore, we used some hints made by Vlastos about nonidentity (NI) and selfpredication (SP) in the case of analysis of mathematical structuralism. The result of this procedure was devastating for ante *rem* realism (mathematical structuralism) and we suggested that perhaps in *res* realism would be a solution for them.



ANDREJ ULE

Kako lahko apliciramo matematiko na svet?Ključne besede: *matematika, svet, ideja, forma, struktura, uporaba, realizem, nominalizem*

V sestavku prikažem glavne filozofske razlage uporabe matematike na realni svet (Platon, Aristotel, racionalisti, empiristi, Kant, Frege, Husserl, Carnap idr.). Kažejo se tipične trikotniške strukture odnosov, v katerih matematične strukture nekako korespondirajo formam dejanskosti, to pa je mogoče s skupnim nanašanjem na nekaj tretjega, kar jih povezuje med seboj. Poskusi, da bi vprašanje uporabe matematike rešili tako, da prikažemo matematiko kot pogrešljivo (npr. Field), ne uspejo, ker ne razložijo, zakaj je prav matematika tako učinkovita v znanosti. Vendar pa opozorijo na pomen transpozicije empiričnih vsebin na raven matematičnih reprezentacij, kar ni niti abstrakcija, niti idealizacija, temveč preslikava v drug (formalni) jezik. Tudi nasprotni poskusi izenačenja matematike in temeljne strukture stvarnosti niso zadostna razlaga njene uspešnosti zaradi očitnih ontoloških razlik med matematičnimi in realnimi objekti. Končno se vrnem k Platonu in pokažem njegovo zavračanje zvajanja števil na množice. Moramo razlikovati idejo števil in njene različne vidike, npr. kardinalna in ordinalna števila. Glede na ta platonski uvid obstaja le ideja števil, njeni vidiki pa so le delni odsevi ideje v naših matematičnih teorijah in v uporabi matematike.

ANDREJ ULE

How we can apply the mathematics on the world?Key words: *mathematics, world, idea, form, structure, application, realism, nominalism*

In the article are presented the main philosophical explanations of the application of mathematics on the real world (Plato, Aristotle, rationalists, empiricists, Kant, Frege, Husserl, Carnap etc.). They indicate some typical triangular structure of relationships where the mathematical structures somehow correspond to the forms of reality, and thus are possible though something third what bound them. The attempts to solve the question of the application of mathematics by the dispensability of mathematics (e.g. Field) do not success because they do not explain the big success of mathematics in science. However they call our attention to the meaning of transpositions of some empirical contents on the level of their mathematical representations. That is neither an abstraction nor an idealisation but is the mapping from the empirical into a formal language. The opposite attempts to identify mathematics and the fundamental structure of reality also do not explain the success of mathematics because of the obvious ontological differences between the mathematical and the real objects. I return finally to Plato and show how he denies the reduction of numbers to some sets. We have to distinguish the idea of numbers and the various aspects of it, for example the cardinal and the ordinal numbers. According to this platonic insight only the idea of numbers exists. Its aspects are only some partial reflections of this idea in our mathematical theories and in the application of mathematics.



ANTHONY J. CASCARDI

Heidegger, Adorno in vztrajanje romantizmaKljučne besede: *Heidegger, Adorno, romantika, Hegel*

Obstajajo razlogi za prepričanje, da zgodovina umetnosti od romantike do današnjih dni potrjuje Heglovo opazko, da je umetnost »stvar preteklosti«. Trditve, po katerih zdaj velja »anything goes« (A. Danto), zagotavljajo teoretske podlage, ki podpirajo ta pogled. Toda tako Hei-

degger kot Adorno opozarjata, da Heglova izjava lahko dopušča konstruktivne vpogledе v kritične zmožnosti umetnosti, čeprav se zdi, da njena razlika od ne-umetnosti izginja. Heidegger in Adorno sta dediča Heglove romantike in četudi sta intelektualno umeščena v znotraj modernizma, oba razkrivata kako je sam modernizem nadaljevanje romantike. Glavne stične točke med Adornom in Heideggerjem in tudi njune razlike je mogoče zapopasti v izrazih skupnih romantičnih korenin. Mišljenje, po katerem ima umetnost kritično ali izpovedno moč, je preobrazba romantičnega ekspresivizma. Prepričanje, da je umetnost utelešenje pomena in nezvedljiva na njene materialne elemente, predstavlja razvoj Heglovega pojma duha. Določitev obsega, do katerega se postmoderna teorija sooča s temi vprašanji ali se zanje ne meni, lahko osvetli tudi njene vezi z romantiko.

ANTHONY J. CASCARDI

Heidegger, Adorno, and the Persistence of Romanticism

Key words: *Heidegger, Adorno, romanticism, Hegel*

There are reasons to believe that the history of art, from romanticism to the present day, bears out Hegel's remark that art is a »thing of the past.« Arguments that now »anything goes« (A. Danto) provide theoretical grounds that support this view. But both Heidegger and Adorno suggest how Hegel's argument can yield constructive insights into art's critical capacities, even as its distance from non-art appears to vanish. Heidegger and Adorno are heirs of Hegel's romanticism, and while located intellectually within modernism both reveal how modernism is itself a continuation of romanticism. Salient points of contact between Adorno and Heidegger and also their differences, can be grasped in terms of shared romantic roots. To think of art as having a critical or disclosive power is a transformation of romantic expressivism. The conviction that art is embodied meaning and irreducible to its material elements is a development of Hegel's notion of spirit. Assessing the extent to which postmodern theory confronts or ignores these questions can also clarify its ties to romanticism.



JOS DE MUL

Hegel, Heidegger, Adorno in konci umetnosti

Ključne besede: *Hegel, Heidegger, Adorno, konec umetnosti*

Heglova slavna trditev o »koncu umetnosti« je bila velikokrat narobe razumljena. Njegova izjava, da »umetnost, pojmovana kot najvišja sposobnost, je in ostaja za nas stvar preteklosti« ne govori toliko o tem, da je umetnost zamenjala filozofska refleksija (o umetnosti) – kot so trdili nekateri (npr. Danto) – pač pa bolj, da je čas lepe umetnosti (se pravi: umetnost je čutno posnemanje Ideje) minil. Nasprotno, post-čutno – to je: romantično – umetnost zaznamuje ekspanzija brez primere: postala je post-lepa, post-figurativna, post-konkretna, post-fikcijska in celo post-umetniška umetnost. Iz tega ne sledi, da se je umetnost končala – nasprotno, pomeni, da so se konci umetnosti pomnožili: »Na ta način romantična umetnost predstavlja samotranscendenco umetnosti znotraj svoje lastne sfere in v obliki same umetnosti.« Na primerih Adornovih in Heideggerjevih refleksij o umetnosti bom pokazal, da nam Heglov pojem romantične umetnosti omogoča razviti globlje in pravilnejše razumevanje modernih in postmodernih (filozofij) umetnosti.

JOS DE MUL

Hegel, Heidegger, Adorno and the Ends of ArtKey words: *Hegel, Heidegger, Adorno, the end of art*

Hegel's famous thesis of the »End of Art« has often been misunderstood. His statement that »art, considered in its highest vocation, is and remains for us a thing from the past« not so much claims that art as such has been replaced by philosophical reflection (on art) – as has been asserted (for example, by Danto) – but rather that the time of beautiful art (that is: art as the sensuous resemblance of the Idea) is over. On the contrary, post-sensuous – that is: Romantic – art is characterised by an unprecedented expansion: it has become post-beautiful, post-figurative, post-concrete, post-fictional, even post-artistic art. This does not imply that art has come to an end – on the contrary, it implies that the ends of art have multiplied: »In this way romantic art is the self-transcendence of art within its own sphere and in the form of art itself.« Taking Adorno's and Heidegger's reflections on art as examples, I shall argue that Hegel's notion of Romantic art enables us to develop a deeper and more adequate understanding of modern and post-modern (philosophies of) art.



ALEŠ ERJAVEC

Adorno in Heidegger/Adorno s Heideggerjem: od modernizma do postmodernizmaKljučne besede: *Adorno, Heidegger, modernizem, postmodernizem*

V delu *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique* (1997) Gérard Genette pripomni, da je »očitno neskladna sprava med Heideggerjem in Adornom opravičena s simetričnim odnosom med tema dvema nasprotnima oblikama precejevanja« umetnosti. V dvajsetem stoletju sta Adorno in Heidegger izpostavila dve vrsti dokazov za najvišji pomen umetnosti. Medtem, ko je prvi ponudil filozofijo modernistične umetnosti ter jo interpretiral kot negativnost znotraj racionalnosti vsakdanje meščanske eksistence, usmerjene na sredstva in cilje, je slednji cenil poezijo in umetnost kot redka moderna primera odkrivanja resnice. V stoletju, ki ga ponazarjajo velike zgodbe, ki podpirajo kolektivne napore, sta oba omalovaževala družbeno funkcijo umetnosti ter tako podpirala ideale modernizma (urbano, novo in minljivo) in njegovo nespravljivo »drugo« (ruralno, tradicionalno in »večno«). Sta umetnost in njeno vrednotenje v zgodnjem enaindvajsetem stoletju drugačna in na kakšne načine? Skratka, je Adornovo in Heideggerjevo »precejevanje« umetnosti le opomba k njuni filozofiji ali je pomembno za današnjo filozofijo umetnosti? Članek ponuja nekatere možne odgovore na ta vprašanja.

ALEŠ ERJAVEC

Adorno and/with Heidegger: From Modernism to PostmodernismKey words: *Adorno, Heidegger, modernism, postmodernism*

In *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique* (1997) Gérard Genette notes that, »the apparently incongruous rapprochement between Heidegger and Adorno is justified by a symmetrical relation between these two antithetical forms of overvaluation« of art. In the 20th century Adorno and Heidegger put forth two different sets of arguments for the paramount importance of art. While the former offered a philosophy of modernist art and interpreted it as a negativity within the means-end rationality of everyday bourgeois existence, the latter praised poetry and art for being a rare modern instance of the disclosure of truth. Within a century exemplified by master narratives promoting collective agendas, they both denigrated the social function of art, thereby promoting the ideals of modernism (the urban, new and transient) and its unreconciliated »other« (the rural, traditional and »eternal«). Are the early 21st century art

and its appreciation different and in which ways? In brief, is Adorno's and Heidegger's »over-valuation« of art but a footnote to their philosophy or is it relevant for today's philosophy of art? The paper offers some possible answers to these questions.

TOM HUHN

Heidegger, Adorno in mimesis

Ključne besede: *Heidegger, Adorno, mimesis, Kant*

Članek obravnava odnose med Heideggerjevo in Adornovo filozofijo umetnosti tako, da ju postavlja nasproti dvema skupnima ozadjema: prvo predstavlja Kantova analiza estetske sodbe, drugo pa prodoren pojav posnemanja v vsaki od njunih estetskih teorij. Izraz posnemanje [mimesis] bom uporabil v smislu Heideggerjeve obravnave – v njegovem »Izviru umetniškega dela« – izvira in sredstev, s katerimi se resnica »dogaja«, posebej tedaj, ko se posnemanje obrne proti sebi samemu kot zgolj imitacija. Gibanje umetnine v tem smislu obravnavam takole: pojem posnemanja preučujem v luči omenjenega Heideggerjevega besedila, da bi osvetlil tako pojem kot besedilo s tem, da ju umestim v odnos do Adornove *Estetske teorije* (predvsem način, kako tam nastopa posnemanje) kot tudi do Kantove doktrine sublimnega. Gibanje umetnine proti resnici je prikazano kot gibanje posnemanja, zlasti kot sorodno negaciji tega kar se je že zgodilo s strani sublimnega. Po Heideggerjevem in Adornovem mnenju je gibanje posnemanja pri umetnini vzporednica gibanju estetske sodbe.

TOM HUHN

Heidegger, Adorno, and Mimesis

Key words: *Heidegger, Adorno, mimesis, Kant*

I discuss the relations between Heidegger and Adorno's Philosophies of Art by situating them against two shared backgrounds: the first is Kant's analysis of aesthetic judgment, the second is the pervasive appearance of mimesis in each of their aesthetic theories. The term mimesis will be employed in regard to Heidegger's treatment – in his »Origin of the Work of Art« – of the origin and the means by which truth »happens,« specifically when mimesis turns against itself as mere imitation. The movement of the artwork is then considered as follows: the concept of mimesis is examined in light of Heidegger's »Origin« essay to illuminate the concept and essay by placing both in relation to Adorno's *Aesthetic Theory* (especially the way mimesis figures there) as well as Kant's doctrine of the sublime. The movement of the artwork toward truth is presented as the movement of mimesis, in particular, as akin to the sublime's negation of what has already appeared. For Heidegger and Adorno's accounts, the mimetic movement of the artwork parallels the movement of aesthetic judgement.

HEINZ PAETZOLD

Adorno in Heidegger v postmoderni kulturi in zunaj nje

Ključne besede: *Adorno, Heidegger, postmoderna kultura, postmodernizem, pravašnjost*

Nobeden od osrednjih pojmov postmoderne – *navskrižje, simulaker, ironija, pastiš, multiplo kodiranje, sublimno, dvoumnost* – ne izhaja iz Heideggerja ali Adorna. Kljub temu sta oba zaznamovala postmoderno kulturo. Heidegger in Adorno nam omogočata dostop do okoljske esteti-ke. Oba sta označila *kritični regionalizem* kot pozicijo, ki jo je mogoče braniti v arhitekturni

teoriji. Heidegger je navdihnil pojem *šibke biti* (Vattimo) s podpiranjem *estetike oscilacije*. Čeprav Adorna ne moremo postaviti estetiko sublimnega, Lyotard vendarle reartikulira držo, ki je Adornu blizu: oba vidita umetnost v izrazih merjenja na absolut. Današnji pomen Heideggerja in Adorna je v podpiranju ali ponovnem kartiranju postmodernosti. Ker vanjo nista popolnoma potopljena, omogočata *nam*, da nanjo pogledamo z distance. Kot mislec *faktičnosti*, *vrženosti* Tubiti in *atmosferske ubranosti* je Heidegger stavil na estetiko *performansa*, ki temelji na polnem pojmu *dogodka*. Adorno okrepi Lyotardov razcep med *mlahavo* in *opravičljivo* obliko postmodernosti vzdolž smeri, ki ločujejo čisto zabavo in *kulturno industrijo* od *umetnosti*. Njen konec je *etika pravičnosti*.

HEINZ PAETZOLD

Adorno and Heidegger inside/outside postmodern culture

Key words: *Adorno, Heidegger, postmodern culture, postmodernism, authenticity*

None of the notions at the heart of the postmodern – *differend, simulacrum, irony, pastiche, multiple coding, the sublime, ambiguity* – derive from Heidegger or Adorno. Both stamped, however, postmodern culture. Heidegger and Adorno give access to environmental aesthetics. Both stained *critical regionalism* as defensible posture in architecture theory. Heidegger inspired the concept of *weak being* (Vattimo) supporting an *aesthetics of oscillation*. Although we may not subsume Adorno under an aesthetics of the sublime, Lyotard, yet, rearticulates a stance close to Adorno: both conceive art in terms of alluding to the absolute. Heidegger's and Adorno's relevance today consists in assisting or remapping of postmodernity. Being not completely absorbed in it they allow *us* to look at it from some distance. As thinker of *facticity*, of the *thrown-ness* of Dasein and of *atmospheric tuning*, Heidegger backs an aesthetics of *performance* which is based on a full notion of *event*. Adorno reinforces Lyotard's split between a *slackened* and a *justifiable* version of postmodernity along lines separating pure entertainment, and *culture industry* from *art*. Its end is an *ethics of authenticity*.



CURTIS L. CARTER

Marcel Duchamp in Američani

Ključne besede: *Duchamp, vpliv, ameriška umetnost, ready mades*

Avtor raziskuje Duchampovo vlogo in vpliv v ameriški umetnosti. Za kaj je dejansko šlo pri fascinaciji Američanov z Duchampom? Ali sta bili to preprosto novost in drznost njegovih senzacionalnih del? Ali so privlačile njegove cirkusantske nenavadnosti? Ali pa je šlo za to, da so se ready mades posebej dobro ujemali s pragmatičnim značajem ameriške miselnosti? Avtor raziskuje takšna vprašanja z namenom, da bi bolje razumeli Duchampov pomen za ameriško umetnost in kulturo. Posebna pozornost je posvečena Duchampovemu odnosu do Mana Raya.

CURTIS L. CARTER

Marcel Duchamp and the Americans

Key words: *Duchamp, influence, American art, ready mades*

The author examines Duchamp's role and influence in American art. What in fact was the fascination of Americans with Duchamp? Was it merely the novelty and brashness of his sensational works? Was it his circus-like antics that appealed? Or perhaps it was that his ready mades were especially well suited to the pragmatic character of the American mind? The author

explores such questions with a view to gaining a better understanding of Duchamp's importance to American art and culture. Special attention is given to Duchamp's relation to Man Ray.

RADO RIHA

Scene Dvojega. II. Zakaj je ljubezen črni kvadrat na beli podlagi?

Ključne besede: *logika označevalca, subjekt, spolna razlika, ljubezen*

Drugi del članka skuša pokazati, zakaj je ljubezen, tako kot jo skuša dojeti Badiou, torej ljubezen kot proces resnice, kot scena Dvojega, v bistvu črni kvadrat na beli podlagi. Pri tem nas zanima predvsem, na kakšen način deluje in kako se manifestira v ljubezni proces subjektivacije, tista minimalna distanca med subjektom in točko njegove realne biti, s katero se nekdo subjektivira in prek katere se hkrati sestavlja sam subjekt.

RADO RIHA

The Scenes of the Two. II. On why love is a black square on white square?

Key words: *logic of signifier, subject, sexual difference, love*

This second part of the article is an attempt to demonstrate why love, as theorised by Badiou, i.e. love as a process of truth, as a scene of /the/ Two, is ultimately a black square on a white ground. By taking this approach we are interested principally in the way in which the process of subjectivation as represented by love manifests itself the minimal distance between the subject and the point of its real being, this being that instance which makes it possible for someone to subjectivise himself/herself and, at the same time, an instance by which the subject itself is composed.

MIRAN BOŽOVIČ

Filozofija človeškega telesa: Malebranche in La Mettrie

Ključne besede: *duh, telo, materializem, filozofija 18. stoletja*

Članek obravnava Malebranchevo in La Mettriejevo filozofijo telesa. Po Malebranchu duša ni le realno različna od telesa, ki ga animira, ampak je temu telesu celo vnanja. Vendar pa duša tega, da sama ni svoje telo in da bi potemtakem prav lahko obstajala tudi brez njega, ne ve; tega pa ne ve, ker jo Bog namenoma drži v nevednosti glede njene resnične narave. Razlog za to, da Bog duši idejo njene resnične narave prikriva, je prav ohranitev telesa, ki ga duša animira. Če bi bila namreč duši ideja njene resnične narave dostopna, bi opustila vsakršno skrb za preživetje telesa, ki ji jo je naložil Bog. Duša torej nad preživetjem telesa bdi samo zaradi tega, ker ima samo sebe zmotno za svoje telo. Duša Malebranchevega radikalnega spiritualizma se je potemtakem primorana obnašati natanko tako, kot se obnaša duša La Mettriejevega radikalnega materializma.

MIRAN BOŽOVIČ

The Philosophy of Human Body: Malebranche and La Mettrie

Key words: *mind, body, materialism, 18th century philosophy*

The article considers Malebranche's and La Mettrie's philosophy of human body. According to Malebranche, the soul is not only distinct from the body it animates but also external to it.

However, the soul does not know that it is not its body and that it could exist without it, because God deliberately keeps it ignorant of its true nature. The reason for God's withholding the idea of its true nature from the soul is for it to preserve the body it animates. If the idea of its true nature were accessible to it, the soul would no longer look after the body that God has ordered it to preserve. It is, then, only because it mistakenly takes itself to be its body that the soul looks after its preservation. Thus, in Malebranche's radical spiritualism, the soul is forced to act in exactly the same way as the soul in La Mettrie's radical materialism.

OBVESTILO AVTORJEM

Prispevke in drugo korespondenco pošiljajte na naslov uredništva. Uredništvo ne sprejema prispevkov, ki so bili že objavljeni ali istočasno poslani v objavo drugam. Nenaročenih rokopisov ne vračamo.

Avtorsko pravico objavljenega prispevka zadrži izdajatelj, razen če je posebej drugače dogovorjeno.

Prispevki naj bodo poslani v tipkopisu in na disketi, pisani na IBM kompatibilnem računalniku (v programu Word 97 – okolje Windows). Besedili na disketi in na izpisu naj se natančno ujemata. Priložen naj bo izvleček (v slovenščini in angleščini), ki povzema glavne poudarke v dolžini do 150 besed in do 5 ključnih besed (v slovenščini in angleščini).

Prispevki naj ne presegajo obsega ene in pol avtorske pole (tj. 45 000 znakov) vključno z vsemi opombami. Zaželeno je, da so prispevki razdeljeni na razdelke in opremljeni, če je mogoče, z mednaslovi. V besedilu dosledno uporabljajte dvojne narekovaje (npr. pri navajanju naslovov člankov, citiranih besedah ali stavkih, tehničnih in posebnih izrazih), razen pri citatih znotraj citatov. Naslove knjig, periodike in tuje besede (npr. *a priori*, *epoché*, *élan vital*, *Umwelt*, itd.) je treba pisati *ležeče* (ali podčrtano).

Opombe in reference se tiskajo kot opombe pod črto. V besedilu naj bodo opombe označene z dvignjenimi indeksi. Citiranje naj sledi spodnjemu zgledu:

1. Gilles-Gaston Granger, *Pour la connaissance philosophique*, Odile Jacob, Paris 1988, str. 57.
2. Cf. Charles Taylor, »Rationality«, v: M. Hollis, S. Lukes (ur.), *Rationality and Relativism*, Basil Blackwell, Oxford 1983, str. 87-105.
3. Granger, *op. cit.*, str. 31.
4. *Ibid.*, str. 49.
5. Friedrich Rapp, »Observational Data and Scientific Progress«, *Studies in History and Philosophy of Science*, Oxford, 11 (2/1980), str. 153.

Sprejemljiv je tudi t.i. »author-date« sistem z referencami v besedilu. Reference morajo biti v tem primeru oblikovane takole: (avtorjev priimek, letnica: str. ali pogl.). Popoln, po abecednem redu urejen bibliografski opis citiranih virov mora biti priložen na koncu poslanega prispevka.

Avtorjem bomo poslali korekture, če bo za to dovolj časa. Pregledane korekture je treba vrniti v uredništvo v petih dneh.

Vsebina

MATEMATIKA IN FILOZOFIJA

Bojan Borstner, *Matematični strukturalizem kot zvrst platonizma*

Andrej Ule, *Kako lahko apliciramo matematiko na svet?*

Michel Fichant, *Immanuel Kant: O Kästnerjevih razpravah*

Immanuel Kant, *O Kästnerjevih razpravah*

ESTETIKA

Curtis L. Carter, *Marcel Duchamp in Američani*

ADORNO S HEIDEGGERJEM

Anthony J. Cascardi, *Heidegger, Adorno in vztrajanje romantizma*

Jos de Mul, *Hegel, Heidegger, Adorno in konci umetnosti*

Aleš Erjavec, *Adorno in Heidegger/Adorno s Heideggerjem: od modernizma do postmodernizma*

Tom Huhn, *Heidegger, Adorno in mimezis*

Heinz Paetzold, *Adorno in Heidegger v postmoderni kulturi in zunaj nje*

SCENE DVOJEGA

Rado Riha, *Scene Dvojega, II. Zakaj je ljubezen črni kvadrat na beli podlagi?*

Alain Badiou, *Kaj je ljubezen?*

FILOZOFIJA ČLOVEŠKEGA TELESA

Miran Božovič, *Filozofija človeškega telesa: Malebranche in La Mettrie*

PRIKAZI IN OCENE

Rammurti S. Mishra, *Filozofija in psihologija joge* (Mojca Zajec)

Paolo D'Angelò, *Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale* in Raffaele Milani, *L'arte Del Paesaggio* (Lev Kreft)

F. A. Olofson, *Heidegger and the Ground of Ethics* (Aleš Bunta)

ISSN 0353-4510



9 770353 451019