

NEMIRNA SUBSTANCA: VPRAŠANJE SKUPNOSTI V HEGLOVI ESTETIKI**¹

Povzetek. Heglova Predavanja o estetiki ponujajo sistematično artikulacijo umetnosti kot pojmovne in čutne realizacije svetovnega duha v sferi lepote: na isti poti, ki jo prehodimo dvakrat – najprej na abstraktni ravni estetskih idealov simbolične-klasične-romantične umetniške forme, nato pa še na konkretni ravni umetnosti arhitekture-kiparstva-slikarstva-glasbe-poezije –, nalezimo na nenavaden moment v tem samorazvoju ideje lepega, namreč na vprašanje skupnosti, ki se mu pričujoči članek posveča predvsem skozi teorijo romana Györgyja Lukácsa.

Ključni pojmi: G. W. F. Hegel, Predavanja o estetiki, estetika, skupnost

Nemirna substanca: vprašanje skupnosti v Heglovi *Estetiki*

Heglova *Predavanja o Estetiki* so posvečena »kraljestvu lepote«, natančneje »lepim umetnostim« – *le belle arti*, kakor se lepše imenujejo v veliko bolj melodičnem italijanskem jeziku – »estetika« pa je tako opredeljena kot »filozofija lepih umetnosti«.

Po nekajstostranskem uvodu, v katerem Hegel zameji estetsko sfero na lepe umetnosti in potemtakem od naravne lepote na eni in občutka lepote na drugi (Baumgartenova kanonizacija polja estetike, ki je veljala od 1750 dalje), in potem, ko poda kritičen pretres mladane vseh najbolj vplivnih teorij umetnosti od Platona do Kanta (s posebnim poudarkom na svoje lastne sodobnike, od Schillerja do Schlegla), se naposled loti stvari same: »ideje lepega«, ki se razvije iz svojega lastnega pojma v čutno dejanskost umetnine, skicirajoč pot, ki predstavlja projekt *Estetike* v celoti.

Hodeč po isti poti dvakrat se samorazvoj svetovnozgodovinskega duha v sferi lepega kaže (cf. Hegel, 2003: 96): najprej, v prvem delu, kot estetski *ideal*, tj. razmerje med pojmovno in dejansko realizacijo ideje lepega; nato, v drugem

* Dr. Mirt Komel, docent, Fakulteta za družbene vede, Univerza v Ljubljani, Slovenija.

** Izvirni znanstveni članek.

¹ Članek je nastal na podlagi prispevka za simpozij *Filozofi in Tespijci: uprizarjanje konceptov* (Nova pošta, Ljubljana, 19. september 2019) v okviru projekta *Teatraličnost oblasti: Hegel in Shakespeare o sodobnih strukturah oblasti, ki ga financira Agencija za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije: J6-1812 (B) iz evidence ARRS* (trajanje projekta: 1. 7. 2019–30. 6. 2022).

delu, kot razvoj ideala skozi tri idealne forme umetnosti (simbolna umetnost kot brezupno iskanje aдекватne čutne forme za absolutno substanco, klasična umetnost kot idealno sovpadanje vsebine in forme in pa romantična umetnost, ki afirmira subjekta kot substanco); nenazadnje pa še realizacija ideje lepega skozi razvoj konkretnih umetnin ene iz druge (iz arhitekture v kiparstvo, iz kiparstva v slikarstvo, iz slikarstva v glasbo in od tod do poezije).

V tem oziru se skoraj ni moč ne strinjati s Heglovimi kritiki – tako takratnimi kot kasnejšimi in sedanjimi –, ki heglovski filozofiji mdr. očitajo vseobsegajočnost, sistematično totalnost, če ne že kar miselno totalitarnost. Seznam je dolg, veliko predolg za namen pričujoče obravnave, saj sega od slovitih imen filozofije 19. stoletja (Schopenhauer, Marx, Nietzsche) pa vse tja do 20. stoletja in frankfurtske šole na eni (Adorno, Horkheimer idr.) ter strukturalistov na drugi (Althusser, Deleuze idr.), da o družboslovnih kritikah niti ne govorim (naj zadostuje omemba Popperja, ki v Heglu vidi enega izmed emblematičnih sovražnikov *Odpre družbe*).

Pa vendar, če se zaustavimo na uvodnem skiciranju poti, ki nas čaka, in če smo se pripravljene skupaj s Heglom spustiti po tem estetskem toboganu, lahko najdemo nek nenavaden moment, ki se ne sklada povsem s sistematičnim pregledom samorazvoja ideje lepega, tj. moment *skupnosti* – nekoliko odvečen moment bi lahko takoj pripomnili, saj ni ne estetski ideal ne konkretna umetnina, pa vendarle – ali vsaj sam bi rad tukaj zagovarjal takšno tezo – neobhoden moment, ki predstavlja ključno točko ne samo razvoja konkretnih umetnin na prehodu iz otipljivosti (arhitekture in kiparstva) v nedotakljivost (slikarstva, glasbe, poezije), pač pa tudi razumevanja teze o »koncu umetnosti«, ki sovпада z vznikom moderne družbe in nastankom romana kot samostojne umetniške forme.

V tem oziru se raziskovalno vprašanje pričujočega prispevka glasi: kaj nam moment skupnosti v okviru Heglove *Estetike* – vključno z razširitvijo polja analize na romanoslovje prek Lukáseve *Teorije romana* – lahko pove o umetnosti nasploh in položaju umetnosti v današnji družbi še posebej?

Toda preden preidemo k stvari sami, pa (še vedno) uvodoma najprej pogledimo, kaj je o tem menil mladi Hegel v času veliko pred svojimi *Predavanji o estetiki*.

Idealna estetska skupnost

Idealno zvezo filozofije in poezije v navezavi na skupnost so si zamišljali mladi filozofski tovariši Hegel, Schelling in Hölderlin v revolucionarnih letih 1796-7, ko so skupaj napisali manifest o umetnosti, filozofiji in državi, znanim pod naslovom *Najstarejši sistematičen program nemškega idealizma* (*Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*).

V tem manifestu lahko preberemo: »Ideja, ki združuje vse ostale, je ideja

lepega, če besedo razumemo v višjem platonskem smislu. Prepričan sem, da je najvišje dejanje uma estetsko dejanje, kajti združuje vse ideje«, zato mora »filozof imeti vsaj toliko estetske moči kot pesnik« in posledično, da je tudi »filozofija duha estetska filozofija. Ne moreš imeti duha v ničemur, niti misliti se ne da zgodovine, vsaj ne na inspirativen način, brez estetskega čuta,« in samo na ta način lahko »poezija zopet dobi višjo digniteto in znova postane čisto na koncu to, kar je bila na začetku – učiteljica človeštva. Kajti nobene filozofije ni več, nobene zgodovine; poezija in samo poezija bo preživela vse ostale znanosti in umetnosti« (Hegel, 1986: 235). Vsekakor inspirativen hvalospev poeziji, ki je primerljiv s splošno idejo veliko kasnejših *Predavanj o estetiki*: ideja lepega združuje vse ostale, umetnost je univerzalna oznaniteljica človeštva, poezija pa presega ne samo vse ostale umetnosti, pač pa tudi filozofijo, zgodovino in znanosti. Še več, umetnost bo, v zadnji instanci, celo nadomestila državo:

S stališča ideje človeštva bi radi pokazali, da ne obstaja nič takega kot ideja države, kajti država je nekaj mehničnega, prav tako kot ne obstaja ideja mašine. Zgolj tisto, kar je objekt svobode, se sme imenovati ideja. Državo moramo potemtakem preseči (über den Staat hinaus) – kajti vsaka država obravnava ljudi kot mehanično kolesje (Räderwerk); tega pa ne sme početi; torej: mora prenehati (also soll er aufhören). (Hegel, 1986: 235)

Skoraj kot da bi brali Marxovo tezo o komunističnem gibanju kot gibanju odpravljanja obstoječega stanja, vključno s pravno državo, namesto katere naj bi se vzpostavila socialistična družba brez razrednih razlik, samo da imamo tukaj opravljanje z vzpostavitvijo idealne estetske skupnosti pod vlada-vino absolutnega diktata poezije, ki ji je vse ostalo podrejeno.²

Zgodovina nedvomno ima heglovski smisel ironije, tako kot ima sam Hegel ironični smisel za zgodovino, kajti veliko starejši Hegel bo ponovil in zaobrnil celotno dramo svojega mladostniškega manifesta tako, da bo v *Filozofiji prava* vzel francosko revolucijo ne kot pobudo za ukinitvev države, pač pa kot šanso, da bi se državi dalo tisto, kar ji je poprej manjkalo, tako da bi se lahko ideja države povzpela na nivo svojega pojma, kolikor bi lahko ohranila svobodo, ki se je rodila med revolucijo, znotraj tistega, kar se zdi svobodi najbolj ogrožujoče, namreč, znotraj ustave in ustrezajočega ji pravnega sistema, ki naj garantira politično enakost. V tej novi konstelaciji pa je umetnost tista, ki naj se ukine, in vloga *Predavanj o estetiki* je natanko ta,

² Marxovo tezo o odpravi države vzame zares šele Lenin v svoji sloviti knjigi o Državi in revoluciji (cf. Lenin, 1949), ki je bila izdana leta 1917, letu oktobrske revolucije in – zanimivo, zanimivo – istem letu, v katerem je bil prvič objavljen zgoraj citirani manifest nemškega idealizma, ko ga je po dolgih zgodovinskih peripetijah naposled našel Rosenzweig.

namreč, da pokaže, kako se samorazvoj umetnosti neogibno izteče v filozofijo, kakor to zahteva »duh duha časa«: »Za nas umetnost ne more več veljati kot najvišji način, po katerem si resnica daje eksistenco (...) Lahko samo upam, da se bo nekoč umetnost povzdignila višje in prišla do popolnosti, toda umetniška forma je prenehala biti najvišja potreba duha« (Hegel, 1973: 103). Duh namreč sedaj zahteva ne več »ideje v formi ideje lepega«, pač pa nič manj kot »idejo v formi ideje«, kakor jo lahko razvije ne umetnost – in niti religija če smo že pri tem – pač pa filozofija.

Pa vendar, tukaj je vsaj en problem, na katerega opozori Dolar v svojem tekstu o *Končnici estetike: od Hegla do Becketta*, namreč, da duh, kolikor obstaja kot duh, potrebuje svoj protipol, svoje nasprotje, da bi lahko napredoval v svetovnozgodovinskem duhovnem samorazvoju, ker pa to nasprotje ni nič drugega kot rezultat samega duha, ki zaustavlja svoje lastno napredovanje,³ lahko v umetnosti vidimo notranji zaustavljalni moment samega duha; in če proti Adornovi predstavi Heglovega duha kot »velikih požrešnih ust, ki so zmožna vse pogoltniti in prebaviti«, Dolar raje predlaga podobo duha kot »kosti, ki se zatakne v grlu«, potem bi naš zastavek seveda bil, da je natanko moment *skupnosti* tisti, ki zaustavlja napredovanje duha in se zatakne v grlu ideje lepega, kolikor je pač neumetniški, pa vendar nujni del *Estetike*.

Vprašanje skupnosti

Ideja lepega ima – kot svetovnozgodovinski samorazvoj duha – dva momenta: pojmovno plat in pa umetniško udejanjanje, pri čemer pojem *ideala*, kot že omenjeno, predstavlja natanko sovpadanje pojma z njegovim udejanjanjem, kakor se kaže v idealnih umetniških formah simbolnega, klasičnega in romantičnega.

Simbolna umetnost, ki historično ustreza starodavni religiozni umetnosti Indije, Perzije in Egipta, je tista faza v razvoju umetnosti, kjer »ideja še ni našla ustrezne forme znotraj sebe in ostaja zgolj napor, da bi to dosegla«, tako da ideja ostaja »abstraktna ideja, ki ima v tej formi umetnosti svojo lastno podobo zunaj sebe, v čutnem naravnem materialu, iz katerega izhaja in kateremu je svoje podajanje zavezano« (cf. Hegel, 2003: 99–100). Ideja vztraja v svoji abstraktnosti, ki je tuja njeni lastni konkretizaciji in kar najlepše ponazarja natanko problem »simbola« kot takega: simbol lahko namreč napotuje na absolut kot nekaj nadčutnega, toda zaradi tega simbol presega lastne naravne omejitve, saj ostaja odvisen od nečesa, kar sam poskuša razlikovati od sebe.

³ Rebecca Comay je v svojem izjemnem spisu *Odpor in ponavljanje: Freud in Hegel izvrstno ponazorila prav to poanto, ki Heglov pojem »duha«* družiti s Freudovim »nezavednim«, namreč, da gre za posem negativni entiteti, katerih pozitiven obstoj je moč razbrati izključno v zastojih ali »odporih« njunega dialektičnega »ponavljanja« (cf. Comay, 2016).

Klasična umetnost, ki je doma v stari Grčiji, razrešuje ta problem s »svobodno adekvatno inkorporacijo ideje v podobo, ki ustreza ideji v skladu z njenim lastnim pojmom, in potemtakem doseže svoboden in popoln konsenz«; klasična forma umetnosti tako »doseže najvišjo točko artistične čutnosti (*Versinnlichung*)«, tako da predstavlja »ideal ideala«, »svobodno in popolno« sovpadanje »ideje in njene konkretizacije« (cf. Hegel, 2003: 101–102). Najlepša ponazoritev tega je panteon grških bogov, ki se nam kažejo kot nesmrtna božanstva v podobi smrtnega človeka, absolutna neskončna substanca v formi končnega subjekta. Toda če so grškim bogovom, kakor so izraženi v klasični umetnosti, običajno očitali, da so preveč antropomorfizirani – očitek, ki ima smisel samo s stališča monoteizma, v katerem je absolut abstraktna transcendentalna entiteta –, pa je za Hegla problem ravno nasprotno v tem, da so *premalo* antropomorfní.

Romantična umetnost tako razrešuje natanko to dilemo, namreč, da razcepi že doseženo enotnost klasične forme s spekulativnim obratom od »substanca je subjekt« (»bogovi so človeški«) k »subjekt je substanca« (»človek je bog«) prek nič manj kot figure Jezusa Kristusa kot »smrtnega boga na križu«. ⁴ Posledično se ideja lepega v romantični umetnosti – v njenih sakralnih in sekularnih udejanjanjih – ne more več prikazovati kot nekaj čutnega, pač pa kot »svobodna konkretna duhovnost, ki se mora kazati kot duhovnost za samo duhovno notranjost«, ki pa hkrati vendarle »potrebuje neko čutno zunanost«, da bi se lahko udejanila (cf. Hegel, 2003: 102–105). Razlika med duhovno in posvetno eksistenco, ki je bila še pertinentna za simbolno formo umetnosti in ki jo je klasična forma poenotila, se sedaj ponovno vzpostavi, vendar z majcenim zamikom v perspektivi: »Idejna pomanjkljivost, ki je proizvajala pomanjkljivo konkretizacijo, se lahko sedaj pokaže kot duh in duhovnost«, s čimer omogoči »ideji, da se umakne od zastavka adekvatnega spajanja z zunanostjo«, hkrati s tem ko »išče in v sebi realizira svojo lastno, resnično dejanskost« (Hegel, 2003: 105). Skratka, v romantični umetnosti se duh izkaže za človeško duhovnost, tako da lahko »spravo« z dejanskostjo izvrši na sami sebi.

Abstraktna logika treh idealnih form umetnosti je sedaj pripravljena, da se ponovi v sferi dejanskih umetnin, tako da se začne igra dveh ekstremov, ki jih je na svoji poti samorazvoja svetovnozgodovinskega duha proizvedla

⁴ V *Fenomenologiji duha* je strukturno isti spekulativni obrat izpeljan v sklopu o Religiji, ki se členi na tri dele, in sicer na naravno religijo, umetnostno religijo in razodeto religijo (cf. Hegel, 1998): dotični obrat se zgodi na prehodu od umetnostne religije, ki se sklone s komedijo kot najvišjo obliko grške religiozne ustvarjalnosti, ponazorjene s stavkom »subjekt je substanca«, kolikor je pač vir komičnega v tem smislu diskrepanca med človekovimi lastnimi megalomanskimi predstavami o sebi in dejanskostjo, ob kateri se vedno znova raztrešči, k razodeti religiji krščanstva, v kateri figura Jezusa Kristusa ponazarja nasprotni stavek, »substanca je subjekt«, neskončni bog, ki se utelesi v končnega človeka in kot človek umre na križu, nadse »veselo oznanilo«, ki nam ga izpričuje heglowska filozofija (glede heglowske zveze med komedijo in krščanstvom glej: Zupančič, 2004; Moder, 2015).

ideja lepega, namreč vsebine in forme (cf. Hegel, 2003: 105–113). Tako imamo tukaj najprej *arhitekturo* kot najbolj simbolno od vseh umetnosti in potemtakem najbližjo subjektivni duhovnosti človeka, ki zgradi tempelj, da bi vanj lahko vstopili bogovi. To je vloga *kiparstva*, ki priskrbi ne samo vsebino za tempelj, ki bi sicer ostal prazna lupina, pač pa tudi daje idealno človeško formo poprej neupodobljivemu absolutu, ki se sedaj prikaže kot množstvo kipov bogov. In tukaj, takoj za arhitekturo in kiparstvom, najdemo tisti moment, ki me bo v nadaljevanju prav posebej zanimal, namreč, *skupnost*: »Skupnost je notranje duhovna refleksija čutne eksistence in poduhovljena notranja subjektivnost«, pri kateri se »uravnotežena enotnost boga v kiparstvu raztrešči v pluralnost notranjih partikularnosti, enotnost katerih sedaj ni več čutna, temveč povsem idealna (*ideel*)«; in samo tako lahko bog – bog kot tole »preseganje in prekoračevanje (*heruber und hinuber*), kot to spreminjanje lastne, notranje enotnosti v udejanjenost subjektivne vednosti in njegove partikularizacije, kakor tudi spreminjanje občega v združevanje množstva« – skratka, samo tako lahko bog »zares postane duh (*geist*)«, »duh v svoji skupnosti« (cf. Hegel, 2003: 109). Tukaj postane »duhovnost absolutna«, predstavlja pa tisto »višjo vsebino« momenta skupnosti v razmerju do arhitekture in kiparstva, toda zato, ker se pač mora nekako manifestirati, udejaniti, pojaviti – in če se manifestira, se pač »manifestira kot partikularna duhovnost množstva« –, je njegova realizacija ali udejanjanje zgolj neko »kazanje« (*Scheinen*), »biti-za-drugega«, pri čemer vsebina umetnosti postane »kar najbolj raznolika subjektivnost v svojem živahnem gibanju in živahni dejavnosti kot človeška strast, dejanje in dogajanje, nasploh pa kot najširša sfera človeških občutkov, hotenja, in nehanja«. Material, za takšno artistično upodabljanje notranje človeške duhovnosti v njeni zunanji manifestaciji – in tukaj lepo vidimo prehod v nadaljnjo triado – dajejo »barve, toni, zvoki«, kakor jih obdelujejo romantične umetnosti *slikarstva*, ki s pomočjo barv, nanešenih na ploskev, abstrahira od vsakršne konkretnosti, tangibilnosti, oprijemljivosti arhitekture in kiparstva (»umetnost poteze«); dalje, *glasbe*, ki se še bolj oddalji od konkretnega, pri čemer za nameček izniči vsakršen videz, z njim pa tudi prostorskost kot tako (glasba kot »umetnost časa«); in nenazadnje *poezije*, ki dopolni celotno pot tako, da pripelje umetnost na vrh, do medija jezika, kjer je zvok podrejen pomenu (»umetnost jezika«).

Preden dramatično preidem k poeziji, naj najprej izpeljem nekaj prozaičnih poant glede vloge, ki jo odigra skupnost v tem uvodnem, splošnem Heglovem orisu načrta *Estetike* kot »filozofije lepih umetnosti«. Moment skupnosti se na prvi pogled zdi kot taktična napaka, saj prekine sicer dosledno logiko razvoja konkretnih umetnin s postopnim abstrahiranjem od predmetnosti – od arhitekture in kiparstva do slikarstva in glasbe in nenazadnje poezije –, pa vendarle obenem predstavlja izvrsten strateški manever, s katerim je zastavek skupnosti nujen, pa vendarle neumetniški

del samorazvoja svetovnozgodovinskega duha v sferi lepega: če dobro pomislimo, premik od simbolne arhitekture h klasičnemu kiparstvu, ki mu sledi tranzicija k slikarstvu kot prvi izmed romantičnih umetnosti, ne bi bil možen brez momenta skupnosti, ki vpelje subjektivnost, pa čeprav subjektivnost kot vselej že intersubjektivirano v kolektivnost, kot »jaz, ki je mi – in mi, ki je jaz«. ⁵ Zanimivo pa, da se skupnost takoj po omembi v uvodu v nadaljevanju ne pojavi niti v prvem delu, posvečenem umetniškemu idealu; niti v drugem delu, kjer so obravnavane idealne umetniške forme; in še najmanj, in najbolj kuriozno, v tretjem delu, kjer so razvite konkretne umetnine ena iz druge, saj na prehodu od arhitekture in kiparstva k slikarstvu in glasbi umanjka tisto, kar je v osnovnem očrtu bilo sestavni del zaporedja.

Se pa, kar je še bolj zanimivo, pojavi znotraj poezije, še natančneje dramske poezije, kjer opravi določeno shizo znotraj same umetnosti, ki komplementarno ustreza tisti, ki jo umetnost opravi znotraj skupnosti: in prav ta dvojna shiza, medsebojni razcep umetnosti in skupnosti, je tisto, kar napredujoče dialektično gibanje *Aufhebung* znotraj koordinat *Estetike* ne zmore preprosto odpraviti in ohraniti obenem, pač pa ostaja meja, ki je ni mogoče prestopiti, tako rekoč njen »simptom«.

Poezija in proza sveta

Najsplošnejši opis poezije, ki ga Hegel naredi v uvodu k svojim *Predavanjem*, je sestavljen iz sledečih treh korakov: poezija poustvarja besede iz zvokov, ki so bili material prejšnje stopnje razvoja umetnin (glasbe); z besedami kot nosilkami pomena zmore tako skoraj popolnoma odpraviti čutnostni element, ki je vodil razvoj poprejšnjih faz umetnosti od tangibilnih (arhitektura, kiparstvo) k nedotakljivim (glasba); in, nenazadnje, samoodprava poezije, ki sovpadе s »koncem umetnosti«: »Natanko na tej najvišji točki pa se umetnost samopreseže tako, da opusti skluden (*verschönter*) element čutnosti (*Versinnlichung*) duha in se premakne od poezije reprezentacije k prozi mišljenja« (Hegel, 2003: 113).

Če je v *Estetiki* kje najti pasus, ki je bil podlaga za razno razne kasnejše interpretacije o »Heglovi tezi o koncu umetnosti«, potem je to definitivno tale, ki smo ga pravkar navedli. ⁶ Kaj se zgodi z idejo umetnosti, ki sestoji iz

⁵ V *Fenomenologiji duha* je skupnost nekaj, kar je postopno in potrpežljivo izpeljano na podlagi pojma samozavedanja (cf. Hegel, 1998): v nasprotju z utečeno rabo besede pri Heglu ne označuje neke samorazvidne in samospoznavne instance, pač pa, ravno nasprotno, intersubjektivno razsežnost zavesti, ki stopa v razmerje do druge zavesti; šele kasneje, veliko kasneje, po najboljšežnejšem poglavju knjige, posvečene umu, ko nastopi duh, pa se je intersubjektivno razmerje razširi na skupnost v celoti kot »jaz, ki je mi – in mi, ki je jaz« (za interpretacijo pomena razmerja subjekt-intersubjektivnost-skupnost v Heglovi *Fenomenologiji* glej tudi: Dolan; Komel).

⁶ Za različne interpretacije »konca umetnosti« v Heglovi *Estetiki*, ki mdr. lepo rekonstruirajo enega izmed največjih in najbolj vplivnih nesporazumov v zgodovini filozofije lepega, glej predvsem: Danto

pojma in njegovega udejanjanja, če odstranimo element čutnosti? Poezija umetniškega ustvarjanja postane »proza mišljenja«. Precizirajmo, da izraz »proza« pri Heglu pomeni vsaj tri različne stvari, kakor o tem pričajo različne rabe termina v *Estetiki*: prvič, in kakor smo pravkar omenili, namesto tega da bi prešli od poezije k prozi kot svojestni umetnini, umetnost zamenja filozofija kot »proza mišljenja«, kakor da bi vloga umetnosti bila zgolj prenos resnice v sferi lepega vse do točke, ko duh doseže zmožnost samorazvoja v svojih lastnih pojmih brez posredovanja čutnosti; drugič, in na bolj umetniško pertinentni ravni rečeno, namesto poezije dobimo prozo kot »neverzificirano poezijo«, kakor jo emblematično uteleša takrat relativno nova umetnost »romana«, opredeljenega kot »moderna buržujska epopeja« (*die moderne burgeliche Epopoe*); in tretjič, proza označuje čisto preprosto, vsakdanje, mundano »prozo sveta« (*Die Prosa der Welt*), ki pride do izraza še zlasti v zadnjem, sklepnem delu *Estetike*, v katerem, kot bomo še videli, se ideja razpusti natanko v »proza mišljenja« na eni (moment pojma) in »dejansko življenje« na drugi (moment čutnosti).

Lukács je v svojem mladostniškem delu *Teorija romana*,⁷ ki po njegovih lastnih besedah iz kasneje spisanega uvoda zaznamuje tranzicijo njegove filozofije od kantovstva k hegllovstvu – in dotični fuziji »desničarske epistemologije« z »levičarsko etiko« (in potemtakem tik pred dokončnim obratom k leninizmu-marksizmu) – nadaljeval razvoj ideje umetniško lepega od tam naprej, kjer jo je Hegel prepustil njenemu »koncu« (cf. Lukács, 2000: 9–18): »Prvi, splošnejši del knjige, je bistveno določen s Heglov, tj. primerjava modusov totalnosti v epiki in dramatiki, historično-filozofski pogled na tisto, kar imata ep in roman skupnega in kaj ju razlikuje, itd.« Drugi del knjige pa vsebuje tipologijo romanesknih form (idealistični roman, deziluzijski roman, vzgojni roman), pri čemer uporablja domnevno »kantovski in neokantovski pristop«, kjer ne gre toliko za diahrono proučevanje, kot za naznačitev nekega sinhronega problema (vprašanje »konca romana«, še zlasti Dostojevskega, ki po njem »ne piše več romanov«). Omeniti velja, da oba dela konsistentno referirata tudi na druge estetske teorije – poleg Hegla in Kanta so tukaj redne reference še Goethe, Schiller, Schlegel, Novalis –, ki naj bi nekako zgladile razliko med tistim, kar sam Lukács hoče prikazati kot dvojje različnih metodoloških pristopov, medtem ko je v resnici celotna knjiga, če že kaj, »heglavska« od začetka do konca. Vsaj v tistem

(1986), *The Philosophical Disfranchisement of Art*; Markus (1996), *Hegel and the End of Art*; Pippin (2014); *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*.

⁷ Lukács je delo spisal v letih 1914–15, ko so mdr. izšli tudi *Spartacus Letters* Rose Luxemburg, *Leninov Imperializem: najvišja etapa kapitalizma*, *Spenglerjev Zaton Zahoda*, *Erst Blochov Duh utopije in seveda še mnoga druga dela, ki so – tako kot Teorija romana, ki je bila izvorno zasnovana kot »deka-meronovski odmik od vojne kuge«, kakor sem sam njen avtor izrazi v uvodu – odražali duh časa tistega zgodovinskega trenutka.*

oziru, ki nas tukaj trenutno prav posebej zanima, namreč pri povezavi, ki jo Lukács vzpostavi med zgoraj omenjenimi rabami pojma »proze«, kjer filozofska »proza mišljenja« posreduje med »prozaičnimi formami modernega, buržujskega sveta« na eni in romanom kot »moderno, buržujsko epiko« na drugi strani.

V prvem delu, *Forme velike epike*, lahko vidimo, da je po Lukácsu roman v svojem razvoju iz klasične epske forme zmožal zaobjeti ne samo vse tri poglavitne žanre poezije epike-lirike-dramatike, kakor jih je v svoji *Estetiki* obravnaval Hegel (povečini sledeč Aristotelovi *Poetiki*), temveč tudi »manjkajoči« moment skupnosti – ali natančneje: manko momenta skupnosti, ki ni preprosto negativnost odsotnosti, pač pa neka »pozitivna negativnost« –, kolikor je pač »forma romana (...) izraz transcendentalnega brezdomstva« (Lukács, 2000: 31), junak romana pa »epski individuum, ki nastane iz te odtujenosti zunanjem svetu« (Lukács, 2000: 50), svetu, ki ga je »bog zapustil«: »Roman je epopeja sveta, ki ga je Bog zapustil; psihologija romanesknega junaka je demonično; objektivnost romana je moško zrel uvid, da smisel nikoli ne more povsem prežeti dejanskosti, da pa bi ta brez njega razpadla v nič nebitnosti: vse to pove eno in isto« (Lukács, 2000: 66). Od tod sledi drugi del knjige, *Poskusi tipologije romaneskne forme*, ki operira na podlagi ene same preproste predpostavke: »To, da je Bog zapustil svet, se kaže v medsebojni neprimernosti duše in dela, notranjosti in pustolovščine; v tem, da za človekova prizadevanja ni transcendentalne ustreznosti«; in ta neprimernost posledično poraja dva tipa romanesknih junakov: »duša je bodisi ožja ali širša od zunanjega sveta, ki ji je dan kot prizorišče in substrat njenega delovanja«. (Lukács, 2000: 73) Od tukaj sledi: tip »idealističnega romana«, kjer so junakovi ideali »ožji« od sveta, v katerem jih poskuša uveljaviti in ob katerem se raztreščijo in katerega prototip je seveda Cervantesov *Don Kihot*; dalje, tip »deziluzijskega romana«, v katerem je duša junaka »širša« od sveta, ki si ga poskuša miselno podrediti, toda s tem proizvede »razpad forme«, katere prototip je Flaubertova *Vzgoja srca*; na pol poti med enim in drugim tipom najdemo *Bildungsroman* (»vzgojni roman« ali »roman omike«), ki predstavlja natanko razvoj od idealističnega k deziluzijskemu in katerega prototip najdemo v Goethejevem romanu *Učna leta Wilhelma Meistra*; dalje, dovršena »forma velike epike« na primeru Tolstojevga romana *Vojna in mir* s svojo epsko naracijo, ki govori o evropski skupnosti v času Napoleonskih vojn; in nenazadnje še Lukácsu ljubi Dostojevski, ki presega vse tri tipe, saj Dostojevski sploh »ne piše več romanov« (cf. Lukács, 2000: 73–115). Z ozirom na problem, s katerim se tukaj ukvarjamo, je pomenljivo to, da proza romana in prozaični svet, v katerem roman vznikne kot nova »forma velike epike«, predstavljajo prekrivanje dveh mankov: na eni strani subjekt romana kot čista negativiteta v boju s pozitivno substanco sveta, družbe, skupnosti, na drugi strani pa ravno nasprotno umanjkanje substancialnosti sveta,

družbe, skupnosti, ki proizvede pozitivno afirmacijo subjektivnosti kot suverene substancialnosti.⁸

Še ena zelo zanimiva poteza, ki jo Lukács potegne glede na Heglovo inkorporacijo estetike kot filozofije umetnosti v svoj širši filozofski sistem – obsegajoč vse od narave do religije in nenazadnje same filozofije –, zadeva grško literaturo od Homerja do Platona, ko pravi, da »velike in brezčasne paradigmatske forme svetovne književnosti« niso samo epika-lirika-dramatika kot pri Heglu, pač pa so to »epika, tragika in filozofija« (Lukács, 2000: 27): vidimo lahko, da sta filozofija in njena »proza mišljenja« tukaj subsumirani literaturi in posledično umetnosti, torej ravno obratno kot pri Heglu, kjer sta poezija in posledično umetnost v zadnji instanci subsumirani pod filozofijo. Četudi se s takšno interpretacijo ne bi strinjali vendarle ne moremo vse raznolike umetniške forme, v katerih se sprva pojavlja filozofija – od heroičnih začetkov Parmenidovega poema do dramatičnih Platonovih dialogov, ki so konec koncev tlakovali pot do proze mišljenja, ki jo je konsolidiral Aristotel – in kar nas napotuje na vprašanje: če je filozofija umetnost, kakšna umetnost je to? In če je literatura, kakšen žanr literature? In s tem v zvezi najpomembneje: kakšno je razmerje filozofije do skupnosti?

Zavedam se, da bi se lahko in moralo še veliko reči na to temo, toda zavoljo prostorskih in časovnih omejitev bom namesto tega raje naravnost podal svojo tezo glede Heglove *Estetike*: če prva triada, ali natančneje, diada arhitekture in kiparstva proizvede skupnost kot nekaj, kar ni niti idealna forma in niti umetnina, potem je vloga čisto zadnje umetnine, poezije, natanko konstitucija in disolucija skupnosti obenem, saj še zlasti dramska poezija, skozi tragedijo in komedijo, tlakuje pot do romana kot tistega najbolj primernega umetniškega medija, v katerega se lahko umesti ta ne samo pojmovna, pač pa tudi historična novorojenka, moderna skupnost, ki seveda potrebuje tudi novo, adekvatno, moderno filozofijo.

⁸ Lukácsseva »teorija romana« je v svoji genialni preprostosti vsekakor problematična, vendar ne zaradi teoretske naravnosti, ki je, kot že rečeno, dosledno heglavska, temveč zaradi omejenega nabora empiričnih primerov, saj ne upošteva nadaljnjega razvoja modernističnega romana, ki bi prišel tudi tako zamejenemu zastavku, kot je delitev na »dušo, ki je bodisi ožja bodisi širša od sveta«, še kako prav: na primer, k »idealističnemu« tipu bi vsekakor spadal Kafkov *Proces* (junak K. nikoli ne obupa, do zadnjega se bori proti absurdnemu sistemu, s čimer ne samo implicitno, temveč tudi eksplicitno izkazuje nek ideal, ki se vedno znova raztrešči ob svetu, izpraznjenjem vsakega smisla); k deziluzijskem romanu Proustov enormni projekt *V iskanju izgubljenega časa* (avtorjevo oziroma protagonistovo osredotočanje na lastne občutke in reflektirane glave glede svojih otroških in mladostniških refleksij in občutkov, pri katerih je ne samo »čas ukinjen«, saj imamo namesto linearne oprava s spominsko fragmentirano naracijo, pač pa je s tem tudi »svet ukinjen«, kjer je vse, kar je substancialno dejansko, subsumirano pod vseobsegajočo subjektivnost); k vmesnemu tipu *Bildungsromana* Thomas Mannov *Doktor Faustus* (Adrian Leverkühn, protagonist romana, o katerem nam pripoveduje njegov prijatelj, celotno svoje življenje posveti glasbi in se po dolgi poti omike na koncu vendarle dovrši kot skladatelj, akotudi za ceno tega, da je »prodal dušo hudiču«); in k dovršeni »formi velike epike« Joycev *Ulykses* (kaj je drugega veliko popotovanje Leopolda Blooma in Stephena Dedalusa po Dublinu kot »odisejada«, v katerem ima pisateljeva subjektivnost, razcepljena na ta dva lika, prav toliko teže in pomena kot dublinska družba v širšem evropskem kontekstu tistega časa?).

Tragični značaj delovanja

Vrnimo se sedaj s tem v mislih k *Estetiki* in tamkajšnji Heglovi obravnavi poezije, ki tlakuje pot do »konca umetnosti« in njeni disoluciji v tri proze, ki smo jih omenili zgoraj – »proza mišljenja«, »romaneskna proza«, in »proza sveta« – in kjer se vprašanje »idealne estetske skupnosti«, kakor si jo je v mladih letih zamišljala zgoraj omenjena filozofska trojka, vrne kot »vrnitev potlačenega« v poglavju o dramski poeziji.

Splošna struktura tega sklepnega dela, posvečenega poeziji, ki se členi na epiko-liriko-dramatiko, v grobem sledi Aristotelovi *Poetiki* (cf. Aristotel, 1982): poezija se, tako historično kot pojmovno, začne z epiko – v Grčiji Homerjeva *Iliada* in *Odiseja* – z epiko, ki govori o skupnosti in prav zaradi tega predstavlja objektivni moment poezije; za razliko od lirike, ki predstavlja naslednji korak kot zaobrnitev navznoter, od skupnosti k posamezniku in od objektivnosti k subjektivnosti izraza; in nenazadnje k dramski poeziji, v kateri sta posredovana tako lirično-subjektivni kot tudi epsko-objektivni moment v intersubjektivnem prepletu dejanja in delovanja, portretiranega v neposredni danosti kot dejanskega, ki po eni strani črpa svojo moč iz notranjega značaja, uveljavljajočega se v zunanosti, po drugi strani pa je njegova usoda določena s substancialnostjo smotrov, individuumov in kolizij njih dejanj.

Razpravljajoč o principih dramske poezije kot take Hegel pravi, da so »gibalni patos« človeškega delovanja »duhovne, etične in božanske moči« (»pravica, ljubezen do domovine, do svoje družine, žene itd.«), ki si pridejo navzkriž, ena proti drugi, negirajoč ena drugo, tako da so »prava vsebina, tista, ki je v drami vselej že na delu (*Hindurchwirkende*), večne moči, na sebi in za sebe etične, bogovi žive dejanskosti«, toda ne »v njihovem mirnem stanju, kjer, namesto delovanja, tiho sedijo kot kipi v srečni blaženosti negibnih bogov«, temveč kot »božansko v svoji skupnosti, kot vsebina in smoter človeške individualnosti, kot konkretna eksistenca, izzvana v obstoj, vpoklicana v dejanje in razgibana v gibanje« (Hegel, 2001: 18). Tisto, kar se po eni strani zdi kot zgolj subjektivni motiv za delovanje – ljubezen, pravica, sovraštvo itd. – se, potem ko trči ob drugi, nasprotni princip dejanja, izkaže za resnično substancialno kot »božansko v svoji skupnosti«, ki zaradi razkola terja resolucijo konflikta. Vse skupaj deluje tako, kot da bi substancialnost sama delovala v obe smeri obenem: substancialnost je izhodiščno identična z etično skupnostjo, ko pa protagonist vzame ta ali oni princip resno in se spravi v delovanje, izzove antagonist, ki mu nasprotuje, z nasprotnim principom, s čimer se proizvede kolizija, ki uniči oba zato, da bi se ponovno vzpostavila etična substanca kot taka.⁹

⁹ Sofoklejeva *Antigona*, v kateri *Antigona* zastopa etični princip družine, *Kreon* pa države, pri čemer na koncu oba propadeta, predstavlja v tem oziru paradigmatški primer, ki ga Hegel vseskozi v svojih delih,

Tukaj lahko jasno razberemo tragičen značaj delovanja kot takega, za razumevanje katerega je potrebno razločiti dejanje od delovanja in za kar lahko najboljšo definicijo najdemo pri nemara največjem angleškem dramatik. V slovitem komičnem prizoru iz *Hamleta* se dva grobarja sprašujeta po statusu Ofelijinega samomora v navezavi na krščansko prepoved pokopa samomorilcev, njuno prespraševanje pa je mogoče artikulirati preprosto takole: ali jo dejanje samomora nujno dela za samomorilko? Pogovor se prične s humorno in na videz nemogočo tezo, da se je Ofelija »utopila defenzivno«, in če se je, da se je to moralo zgoditi »se ofendendo« (Shakespeare, 1968: 278), pri čemer kot utemeljitev dobimo svojevrstno teorijo delovanja: »Zakaj to je glavna stvar: če se vedoma utopim, priča to neko dejanje: in vsako dejanje ima tri dele; namreč dejanje, delo in delovanje« (Shakespeare, 1968: 278). Dejanje imamo tukaj razdelano povsem po heglovski, vendar je stvar potrebno interpretirati v izvorni shakespearejanski: »an act hath three branches: it is, to act, to do, to perform«, kar pomeni, da je dejanje razčlenjeno na delovanje (*to act*), ravnanje (*to do*) in izpeljavo (*to perform*) – od koder dobimo nadaljnjo distinkcijo med delujočim (*actor*), ravnajočim (*doer*) in izpeljujočim (*performer*) –, pri čemer dejanje kot rod naleti na ravni vrste na samega sebe (*to act* se ponovi kot *to act, to do, to perform*), v sebi pa mora povzemati vse momente, če naj bo pač zares dejanje. Za nadaljnjo distinkcijo med dejanjem in delovanjem pa se kaže obrniti k *Filozofiji prava* (cf. Hegel, 2013: 110–112 [§115–118]), kjer je dejanje (*Tat*) opredeljeno kot zgolj do zunanjega obstoja privedeni smoter, delovanje (*Handlung*) pa poleg svojega navzven razvitega smotra vključuje še okoliščine nekega dejanja. Dejanje je, kolikor je pač privedeno do »zunanjega obstoja [*Dasein*]«, prepuščeno »zunanjim silam, ki nanj navežejo nekaj povsem drugega, kot je dejanje za sebe in ga podaljšajo v daljne, tuje posledice«; protislovje med nujnostjo in naključnostjo pa se razreši ravno v sprevračanju enega v drugo, pri čemer »delovati zato po tej plati pomeni *prepustiti se temu zakonu*« (Hegel, 2013: 111 [§118]). Že v *Fenomenologiji*, v kateri sicer še ni najti razlikovanja med dejanjem in delovanjem, je v onem delu, kjer Hegel prvič zapoje svoj hvalospev dejanju, nakazano, da se mora delujoča individualnost prepustiti pravilom igre, ki so povsem izven nje same: »Individualnost, ki se zaupa predmetnemu elementu, vtem ko postane delo (*Werk*), se s tem pač prepusti temu, da bo spremenjena in sprevrnjena« (335). Čeprav presenetljivo, da prav tako kot Hegel iz *Fenomenologije* tudi Hannah Arend kot *the* teoretik političnega delovanja nikjer eksplicitno ne razlikuje dejanja od delovanja, pa je njeno razumevanje iz *Vita activa* še kako blizu Heglu iz *Filozofije prava* prav po tej plati, da

od *Fenomenologije duha* in *Filozofije prava* pa vse tja do *Predavanj o estetiki*, jemlje za ponazoritev logike delovanja »sprave«, ki ni sprava dveh strank, pač pa substancialna sprava etične substance s samo seboj.

se delovanja bistveno drži moment nepredvidljivosti, po katerem se delujočega drži določen tragičen značaj.¹⁰ Vtem ko deluje, mora subjekt pač vzeti nase dejstvo, da bodo njegova dejanja v tistem trenutku, ko se bodo pojavila v svetu kot delovanje, zadobila povsem drugačen pomen od tega, kar je sam sprva nameraval, še več, da se bo sam subjekt, kolikor je identičen svojemu dejanju, prav preko delovanja tragično spremenil v nekaj povsem drugega. Klasičen primer, ki ga v opombi k paragrafu §118 iz *Filozofije prava* navede sam Hegel, pa je kdo drug kot sam Ojdip, ki je umoril nekega mimoidočega, razrešil sfingino uganko in postal tebanski kralj, toda prav vsa ta njegova dejanja so ga naposled spremenila in sprevrnila v očetomorilca in materoljubimca. Ojdip je sicer ubil svojega očeta, toda nehote in nevede, tako da ga ni mogoče obtožiti očetomora in se lahko zato najprej zateče po pomoč v svetišče, ki je pri Grkih veljalo natanko kot zatočišče za nenamerne prekrške, neizenačljive z zločini. Od tod Hegel potegne nadaljnje razlikovanje med namenom (*Absicht*) in naklepom (*Vorsatz*): naklep zadeva samo partikularnost dejanja, v kolikor pa vključuje tudi »nepredvidljive okoliščine«, toliko vključuje še namen kot »tisto občo stran« nekega dejanja, ki s tem pridobi značaj delovanja (Hegel, 2013, 113 [§119]). Ojdipov *naklep* morda res ni bil uboj očeta, je pa to gotovo bil njegov *namen*, in kolikor Hegel grškemu »herojskemu samozavedanju« pač očita, da se »v svoji klenosti še ni dokopalo do refleksijske razlike« med dejanjem in delovanjem ter med naklepom in namenom (cf. Hegel, 2013: 111; 2008: 146 [§118]), toliko je bil Ojdip pač »človek, ki je svoje delovanje (*Handlung*) zmotno vzel za dejanje (*Tat*)«. ¹¹ Sicer pa je v tem kontekstu zanimivo videti, da je lahko Ojdip s svojim spodletelim delovanjem zafunkcioniral kot prototip filozofa, kakor je na to opozoril Goux v svojem *Ojdip filozof*, kjer je podal tezo o distinktivno »filozofskem hibrisu«: Ojdip naj ne bi bil tako izjemen zaradi svojega »ojdipovega kompleksa«, ki je konec koncev kulturno precej univerzalno razširjena tema, pač pa zaradi svojega edinstvenega statusa med grškimi heroji, kolikor je pač brez orožja ali pomoči drugih premagal sfingo, tako da je v odgovor na njeno uganko izrekel eno samo besedo: »človek« (cf. Goux, 1992) – tisto, kar sam spregleda na račun tega, da izreče univerzalno resnico človeka kot tistega, ki »hodi najprej po štirih, nato po dveh, nazadnje pa po treh nogah«, pa je lastna resnica, resnica svojih otečenih nog, s katerimi je

¹⁰ Detajlno primerjavo med Heglovo in Arendtovo teorijo delovanja podaja Allen Speight v svojem članku *Arendt and Hegel on the tragic nature of action, kjer med drugim navaja, da je bil eden izmed Arendtovih poglavitnih virov za izdelavo teorije delovanja v Human Condition prav Hegel iz Fenomenologije duha* (cf. Speight, 2002: 523–536).

¹¹ Izviren naslov izvrstnega članka, v katerem Constantine Sandis (2010: 35–60) razdela Heglovo teorijo dejanja iz Fenomenologije na podlagi razlikovanja med dejanjem in delovanjem iz Filozofije prava na primeru Sofoklejeve Tebanske trilogije: *The Man Who Mistook his Handlung for a Tat: Hegel on Oedipus and Other Tragic Thebans*.

hotel ubežati usodi, namesto tega pa pristal naravnost v njenem nedrju (cf. Rokem, 2009). Vendar pustimo Ojdipa pri miru, saj je to tema, ki bi nasploh terjala precej daljši ovinek od pričujočega.¹²

Tragična usodnost delovanja je, če se vrnemo nazaj k Heglu, plastično prikazana v dodatku k opombi paragrafa §119 z rekom krščanskega porekla, ki pravi, da *kamen pripada hudiču, ko zapusti roko tistega, ki ga je zalučal* – pri čemer je grško različico tega istega primera mogoče najti že v Aristotelovi *Nikomahovi etiki*: kakor »nihče ne more več ujeti kamna, ki ga je zalučal proč«, tako tudi ni mogoče vzeti nazaj dejanja in se od njega odtujiti, češ »to ni moje« ali »ravnal bi drugače« – in vendar je bilo »v njegovih rokah, da bi ga vrgel in zalučal: počelo tega dejanja je bilo v njem« (Aristotel, 2002: 108). Aristotel je v okviru svoje teorije vzročnosti tudi slučaj tematiziral kot posebno obliko vzroka, pri čemer je dejal, da lahko edino delujočega doleti »naključje« (*tyché*) – vsem ostalim preostane le »goli slučaj« (*autómaton*): če se kaj slučajnega zgodi v naravi, ostane »zgolj slučaj«, zgolj poseben tip vzroka, ki ostaja neznan kot *autómaton* same narave; če pa slučaj zadeva delujočega, postane *tyché* in zanj pomeni »srečo ali nesrečo«, »srečno ali nesrečno naključje« (Aristotel, 2004: 138–139). Velja pripomniti, da ima Aristotel z delujočim človekom v mislih svobodne polnoletne moške, polnopravne člane *pólisa*, torej ne sužnjev, žensk ali otrok. Hegel o (ne)posrečenosti delovanja misli na enak način kot Aristotel, čeprav seveda v drugačnem historičnem kontekstu, saj pravi, da odgovornosti za delovanje ni mogoče pripisati »otrokom, imbecilom in lunatikom«, pri čemer dodaja, da na tej ravni v nobenem primeru ne bi smeli delati distinkcije med srečo in nesrečo, kolikor so pač človeška bitja v svojih delovanjih nujno vpletena v eksternalije: »S tem ko delujem, se izpostavljam nesreči, ki ima skladno s tem nad menoj pravico in je neka danost mojega lastnega hotenja« (Hegel, 2008: 148 [§119]). Sprejemanje odgovornosti za delovanje, ki se razlikuje od morebitne krivde posamičnega dejanja, potemtakem pomeni prevzemanje odgovornosti ne samo za lastne naklepe in smotre, temveč tudi za namene in okoliščine, kar je v zadnji instanci Heglova definicija delujočega subjekta, ki ni zvedljiv niti na samovoljno notranjost naklepov, iz katerih izpeljuje svoje smotre, niti na podvrženost nujnosti okoliščin, v katerih deluje: »*Was das Subjekt ist, ist die Reihe seiner Handlungen*«, »Kar subjekt je, je zaporedje njegovih delovanj« (Hegel, 2013: 116 [§124]) – ali še v bolj prozaični in jasni obliki: *Subjekt je niz svojih delovanj*.¹³

¹² Namesto tega lahko samo napotim na Ojdip v Kolonu, pred kratkim izdano posebno številko *Problemov*, ki se za razliko od vseh prevladujočih interpretacij (vključno z zgoraj referiranimi dvema) ne osredotoča toliko na Kralja Ojdipa kot ravno na Ojdipa v Kolonu, drugi del Sofoklejeve trilogije, ki v marsikaterem oziru predstavlja še večjo zagonetko kot prvi.

¹³ Za podrobnejšo in temeljitejšo obravnavo Heglove teorije delovanja iz Filozofije prava, izhajajoč in v kontrastu s Kantovo teorijo moralnega dejanja, kakor je utemeljena v Kritiki praktičnega uma in

Ampak vrnimo se k *Estetiki*, kjer je smoter dramske poezije po Heglu ta, da nam »pokaže živo delovanje takšne nujnosti, ki razreši vsakršen konflikt in vsakršno kontradikcijo«, in prav to je točka, na kateri se Heglova interpretacija tragedije (in, oh, komedije) razlikuje od Aristotela in vseh bralcev njegove *Poetike*, kjer je smoter tragedije definiran kot »proizvajanje strahu in sočutja in njihovo očiščenje«: »Glede tega Aristotelove trditve ne smemo upoštevati zgolj občutka strahu in sočutja, temveč tudi vsebinski princip«; že res, da nas je lahko »strah moči zunanosti in končnosti«, ki obvladuje človeško delovanje kot po naključju ali pa da nas je strah »moči bitja-na-sebi-in-za-sebe« ali »božanskih bogov«, ki si nasprotujejo tako, da vsakršnemu človeškemu delovanju zoperstavijo drugo, njemu nasprotno delovanje, »toda tisto«, pravi Hegel, »česar nas mora biti zares strah, ni nasilje in represija, pač pa etična moč, ki določa svojo lastno svobodno voljo in je obenem tisto večno in nedotakljivo (*Unverletzliche*)« (Hegel, 2001: 59). In tako kot strah ima tudi sočutje (*Mitleiden*) dve plati: po eni strani je to »zgolj občutek žalosti, tj. sočutje do nesreče in trpljenja drugih, ki se občuti kot nekaj končnega in negativnega«, po drugi strani pa »pravo sočutje pomeni sočutje do etičnega upravičenja trpečega, afirmativnega in substancialnega, ki mora biti v njem prisotno« in kar predstavlja nadaljevanje poprejšnjega momenta strahu, kolikor je pač razlog za trpljenje nekoga njegov lasten etični princip; neetičen princip pač ne proizvaja sočutja, temveč prej neko perverzno privoščljivo zadovoljstvo, da je »pravici bilo zadoščeno« (Hegel, 2001: 60). Skratka, namesto aristotelijanske formule »strah in sočutje« Hegel predlaga *spravo* kot pravi smoter tragedije, *spravo*, ki pokaže »večno pravico, ki poseže s svojo absolutno močjo v relativno upravičene, enostranske smotre in strasti, saj ne more dopustiti, da bi se konflikt in kontradikcija etičnih moči, ki so po svojem lastnem pojmu eno, konsolidirala v dejanskosti«. (Hegel, 2001: 60)

Tukaj imamo vsaj tri nivoje, na katerih operira Heglova dialektika tragedije. Prvič, in na najbolj splošni ravni, imamo opravka s starodavnim filozofskim problemom »ena in množta« (*hen kai pan*), kakor ga je vpeljal Parmenid in kakor so se tega takoj za njim lotili Gorgias, Platon, Aristotel, Demokrit in kakor se tega problema veliko kasneje ponovno loti Hegel, ki v osnovi pravi, da je etična substanca ena in da ne tolerira nobenih konfliktov ali kontradikcij, kjer bi se zgolj en princip ali del uveljavil proti substanci v celoti, pri čemer slednja lahko vendarle obstoji izključno skozi produkcijo takšnih konfliktov in kontradikcij, kolikor se pač lahko uveljavi le v opoziciji z njimi, in ne preprosto tako, da ostaja »na sebi«. Drugič, Marx je nenehno vehementno kritiziral pojme »sprave« v kontekstu slovite Heglove artikulacije, da je »umno dejansko in dejanskoumno« iz *Orisa filozofije pravice* (cf.

Utemeljitev metafizike nravi, glej Kobetov (2010: 53–64) Svet brez sveta: Heglova teorija dejanja in težave z občim.

Hegel, 2013), češ da je takšna sprava možna zgolj v mišljenju, medtem ko je resnična sprava možna zgolj kot revolucionarna akcija (cf. Marx, 1979) – kar pa nekako zgreši Heglovo poanto, kolikor je pač tudi zanj »sprava« lahko dejanska samo, če se odvije na obeh nivojih obenem, tako na ravni pojma kot na ravni udejanjanja (v skladu z »idejo« ideje); razlika, skratka, ni formalna, pač pa vsebinska.¹⁴ In tretjič, smoter dramske poezije se nahaja onkraj umetniškega konteksta, v tem, da *nam* – publiki kot skupnosti, pred in za katero se uprizarja celotno dogajanje – kaže dejansko delovanje etične substance v razmerju do posameznikov in njihovih dejanj.

Če se osredotočimo zgolj na ta zadnji moment *publike*, vidimo, da ne gre zgolj za dekorativen, odvečen moment, temveč za nujen moment, ki spada k smotru dramske poezije, zato ni nič čudnega, če ima svoj razdelek znotraj poglavja o *Drami kot poetični umetnini*, ki se nadaljuje v *Zunanje udejanjanje dramske umetnine*, vsebujoče sekcije: ki se ukvarjajo z »branjem in recitiranjem dramskega dela«, »igralska umetnost« in »dramska umetnost, ki je bolj ali manj neodvisna od poezije« (cf. Hegel, 2001: 40–50). Vnovič: vsi ti »zunanji« elementi niso zgolj »zunanji«, bolj ali manj nepomembni »dodatki«, temveč bistveni, sestavni del dramske poezije. Še toliko bolj če pomislimo, da ne samo v primerjavi z epiko in liriko, pač pa tudi drugima dvema romantičnima umetniškima zvrstema, s slikarstvom in glasbo, dramska poezije dobesedno nujno *potrebuje* publiko, da bi lahko dosegla svoj smoter, ki ga je moč zlahka razločiti kot »bolj ali manj neodvisnega od poezije«.¹⁵

Teater lahko nasploh razumemo kot samosvojo skupnost, ki je ne sestavljajo samo pisatelji, pesniki, igralci, direktorji, umetniške vodje itn., temveč tudi in predvsem publika, vključno s kritiki, intelektualci nasploh in filozofi še posebej, tako da združuje vsaj dve izmed treh poprej omenjenih »proz«: »prozo mišljenja« filozofije in »prozo vsakdanjega življenja«, s čimer tvori čisto pravo idealno estetsko skupnost »filozofov in tespijcev« – če si sposodim naslov pred kratkim v slovenščino prevedene knjige Freddieja Rokema: *Filozofi in gledališčniki*.

Sklep

Če princip tragedije leži v paradoksu, da se etična substanca utemelji na podlagi negacije svojega lastnega konfliktnega in kontradiktornega

¹⁴ Za Hegla je historična »sprava« med moderno revolucijo in starim fevdalnim režimom pravna država s svojim ustavnim sistemom politične enakosti, v kateri se ohrani ideja svobode, kakor jo je uveljavila francoska revolucija (cf. Hegel, 2008), za Marxa pa je »sprava« revolucionarna akcija, ki ravno nasprotno ukinja pravno državo prek komunističnega gibanja odpravljanja obstoječega stanja, namesto katerega vzpostavlja socialistično družbo družbene enakosti (cf. Marx, 1979a).

¹⁵ V tem kontekstu Hegel poda ironično opazko, da je razlika med francoskim in nemškim gledališčem ta, da se francoski dramski pisatelji trudijo zapeljati publiko, medtem ko nemški pesniki pišejo svojo dramsko poezijo, kakor da bi *publike* sploh ne bilo.

udejanjanja, s čimer se znotraj institucije gledališča formira idealna estetska skupnost, ki se razloči od družbe v celoti v isti gesti, s katero demonstrira njej najbolj notranjo etično substanco, potem princip komedije operira v natanko nasprotni smeri.

Princip tragedije je etična substancialnost, partikularizirana s strani posameznikov kot njihovih posamičnih agentov, in posledična odprava konflikta in kontradikcije, ki nastane skozi kolizije njihovih dejanj, ki terja uničenje individualnih subjektivnosti zavoljo afirmacije etične substance kot objektivne dejanskosti skupnosti. Princip komedije pa se giblje v nasprotno smer, od individualne subjektivnosti kot »gospodarice tako vseh razmerij in smotrov hotenja in delovanja kot tudi zunanje kontingence«, in če so posamezniki v tragediji uničeni zaradi enostranskosti svojega delovanja, potem lahko »v komediji, v smehu posameznikov, ki razreši vse nad in v sebi, razberemo zmago njihove samozavestne subjektivnosti«; najbolj lasten teren komedije je tako »svet, v katerem je človek kot subjekt povsem zavladal vse, kar je bistvena vsebina njegove vednosti in delovanja«, toda obenem tudi svet, kjer »vsi smotri propadejo zaradi njihove nebitvenosti (*Wesenlosigkeit*)« (cf. Hegel, 2001: 61–64). V primerjavi in za razliko od tragičnega heroja, čigar subjektivnost je uničena in na račun tega posvetna substanca vzpostavljena, zmore komični subjekt preseči posvetno substanco tako, da se opre izključno na svojo subjektivnost, toda težava je sedaj v tem, da izgubi svet, na katerem stoji. Še več, natanko zaradi tega, ker je protislovje med subjektivnostjo in substancialnostjo v komediji še bolj ostro kot v tragediji, Hegel pravi, da zaradi tega »komedija še bolj potrebuje spravo«, kajti tisto, kar je v tem procesu uničeno, »ne more biti niti substancialno niti subjektivnost« (Hegel, 2001: 64): če pogledamo Aristofana kot vrh grške komedije, vidimo, da se ne posmehuje resnični politiki in demokraciji, pač pa izključno njihovim abracijam in degeneracijam v formi sofistike in retorike, in konverzno, subjektivnost afirmira svoje lastno svobodo pred svojim lastnim propadom, na odru enako kot v dejanskosti, tako da komična subjektivnost ne zavlada samo nad subjektivnostjo, pač pa tudi nad vsem, kar se dogaja v dejanskosti. In tako se naposled zgodi, da komedija ne odpravi samo poezije kot najvišjega vrha umetnosti, temveč tudi umetnost kot tako – skupaj z estetsko skupnostjo, institucionalizirano v teatru –, pri čemer tako dovršena komična subjektivnost zaživi bolj ali manj od skupnosti neodvisno »prozo vsakdanjega življenja«.

Čisto na koncu *Predavanj* Hegel poda kratek povzetek enormne poti, ki smo jo prehodili od simbolične do klasične in romantične umetnosti, kulimnirajoč v poetični umetnini nasploh in komični pesnitvi še posebej, kjer pa nas čaka antiklimatičen zaključek: »Na samem vrhu komedija vodi do razpustitve umetnosti. Smoter vsake umetnosti je identiteta, ki jo proizvede duh, identiteta, kjer se tisto, kar je večno, božansko, na sebi in za

sebe resničnost, razpre za naš zunanji pogled, duhovnost in reprezentacija v njuni dejanski manifestaciji in podobi»; toda če

komedija prikaže to enotnost v njeni samo-razpustitvi in če absolut, ki se hoče udejaniti, pokaže, da je ta realizacija uničena s strani partikularnih interesov, ki se osvobodijo v elementu dejanskosti in se osredotočajo izključno na tisto, kar je kontingentno in subjektivno, potemtakem neposrednost in učinkovitost absolutna ni pozitivno poenotena z značajem in smotrom dejanske eksistence, temveč je vsiljena v zgolj negativni formi, tako da se vse, kar se ne sklada z absolutom, odpravi (aufgehoben), in v tem odpravljanju preostane samo ena stvar, ki je sama sebe in na sebi gotova in samozaverovana, namreč, subjektivnost. (Hegel, 2001: 101-102)

Vse, kar, skratka, ostane od heglovske substancialnosti je potemtakem komična »proza vsakdanjega življenja«, ki ni več skupnost, pač pa serija subjektivnih interesov, ki so v konfliktu tako s samimi seboj kot z drugimi in svetom, ki jih obdaja.

Pa vendar je analiza pričujočega prispevka pokazala, da je to natanko točka, na kateri se tako odpravljena substanca vrne v estetsko igro skozi formo roman, ki predstavlja novo, svežo, moderno zvrst umetnosti, ki je Hegel ni mogel zapopasti, ker je pač »vsakdo otrok svojega časa«, ki ga ne more preskoči, in v tem oziru ni naključje, da je Lukács roman opredelil kot buržujsko »epopejo sveta, ki ga je bog zapustil«, kakor tudi ni naključje, da je teorijo moderne buržujske družbe razvil Marx kot najzvestejši Heglov učenec.

Če naposled sklenemo: tragedija razpuščene skupnosti, kakor jo pooseblja sodobna atomizirana družba posameznikov, ki se komično ženejo za svojimi subjektivnimi interesi, najde ne samo svojo ustrezno filozofsko teoretizacijo v marksizmu kot »prozi mišljenja«, pač pa tudi ustrezno estetizacijo v romanu kot »umetnosti proze«.

Mislím, da prav zato oboje – tako marksizem kot romanoslovje – zmore še vedno držati korak s tragikomičnim časom, v katerem živimo (in, oh, umiramo).

LITERATURA

- Arendt, Hannah (1996): Vita Activa. Ljubljana: Krtina.
Arendt, Hannah (2006): Med preteklostjo in prihodnostjo. Ljubljana: Krtina.
Aristotel (1982): Poetika. Ljubljana: Cankarjeva založba.
Aristotel (2002): Nikomahova etika. Ljubljana: Slovenska matica.
Aristotel (2004): Fizika. Ljubljana: Slovenska matica.

- Comay, Rebecca (2016): *Odpor in ponavljanje: Freud in Hegel*. Problemi (1-2): 55-98.
- Danto, Arthur C. (1986): *The Philosophical Disfranchisement of Art*. Columbia: Columbia University Press.
- Dolar, Mladen (2017): *Heglova Fenomenologija duha*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1986): *Fruhe Schriften* 1, 234-235. Frankfurt na Majni: Suhrkamp.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1998): *Fenomenologija duha*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2001): *Predavanja o estetiki: dramska poezija*. Ljubljana, Problemi (5-6).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2003): *Predavanja o estetiki: uvod*. Ljubljana, Problemi (1).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2008): *Elements of the Philosophy of Right*. Cambridge: University of Cambridge Press.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2013): *Oris filozofije pravice*. Ljubljana: Krtina.
- Kobe, Zdravko (2012): *Svet brez sveta: Heglova teorija dejanja in težave z občim*. Časopis za kritiko znanosti 248 (39): 53-64.
- Komel, Mirt (2018): *Giljotina duha. Hegel in francoska revolucija*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Lenin, Vladimir I. (1949): *Država in revolucija. Izbrana dela*. III. Zvezek, 172-287. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Lukács, Gyorgy (2000): *Teorija romana*. Ljubljana, Literatura.
- Markus, Gyorgy (1996): »Hegel and the End of Art«. *Literature&Aesthetics* 6: 7-26.
- Marx, Karl (1979): *Osemnajsti brumaire Ludvika Bonaparta*. MEID III, 447-574. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Marx, Karl (1979a): *Manifest komunistične stranke*. MEID II, 567-631. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Moder, Gregor (2015): *Komična ljubezen: Shakespeare, Hegel, Lacan*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.
- Pippin, Robert B. (2014): *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Chicago: University of Chicago Press.
- Rokem, Freddie (2019): *Filozofi in gledališčniki: misliti uprizoritev*. Ljubljana: Maska.
- Sandis, Constantine (2010): *The Man Who Mistook his Handlung for a Tat: Hegel on Oedipus and Other Tragic Thebans*. *Hegel Bulletin* 31: 35-60.
- Shakespeare, William (1968): *Hamlet. Zbrana dela*, 175-299. Ljubljana: Državna založba Slovenije.
- Speight, Allen (2002): *Arendt and Hegel on the tragic nature of action*. *Philosophy Social Criticism* 28: 523-536.
- Zupančič, Alenka (2004). *Poetika: Druga knjiga*. Ljubljana: Društvo za teoretsko psihoanalizo.