

## PRIKAZI IN OCENE

### MARIO PERNIOLA ESTETIKA DVAJSETEGA STOLETJA

*Znanstveno in publicistično središče, Ljubljana 2000, x + 201 str.*

*Prevedel Aleksa Šušulič; spremna beseda Lev Kreft*

V knjižnem delu, ki je v izvirniku izšlo pod naslovom *L'estetica del Novecento* (Il Mulino, Bologna 1997), si je sodobni italijanski estetik Mario Perniola zadal zahtevno nalogo: predstaviti obsežno in raznoliko dejavnost estetike v dvajsetem stoletju. Ob tem se bralcu, še preden knjigo prebere, zastavlja vprašanje, ali je takšno nalogo sploh možno na ustrezen način izpeljati; sploh pa, ali jo je mogoče izpeljati na samo sto petdesetih straneh čistega besedila (preostali prostor v knjigi zavzemajo opombe, izbrana literatura, indeks in spremna beseda)?

*Estetika dvajsetega stoletja* ni niti kronološki prikaz dogodkov niti poimenski seznam avtorjev in njihovih prispevkov. Ni niti leksikon niti enciklopedija, temveč (še en) pregled dogajanja v estetiki v preteklem stoletju. Kot zapiše Lev Kreft v spremni besedi, je »dvajseto stoletje spremenilo toliko pogledov in prevrnilo toliko trdnih in večnih resnic in pravil, da upravičeno predstavlja nekaj več kot le goli časovni okvir poljubno izbranih stotih let« (str. 199). Mimo tega seveda ne gre niti Perniola; prej nasprotno, njegovo zgodovinsko izhodišče, se pravi, metodološka perspektiva, je prav t. i. *kulturni obrat estetike* (str. ix).

Perniola nam v predgovoru k slovenski izdaji pove, da nasprotuje slehernemu metodološkemu redukcionizmu ter oženju estetike na umetnostno kritiko, teoretsko filozofijo ali celo hedonizem. Področje estetike razume širše in v navezavi na oblikovanje sfere javnega diskurza, pri tem pa zagovarja nekonvencionalnost estetskega pristopa k družbi in umetnosti. Njegov pristop je odprt tako časovno kot prostorsko: estetika naj bi se po eni strani zavzemala za »ponovno odkrivanje minulih občutljivosti in načinov čutenja« (str. x), po drugi strani pa naj bi se preoblikovala – iz izrazito evropocentrične in zahodnjaške oblike vednosti – v znanje, zasnovano na svetovni perspektivi. Slednje je za avtorja tudi »najbolj v oči bijoč in najvznemirljivejši vidik kulturnega preobrata estetike, s katerim se nemara odpirajo širna nova obzorja tej panogi, ki so jo marsikdaj (ne čisto po kritiki) šteli za nekoliko plesnivo« (*ibid.*).

Struktura *Estetike dvajsetega stoletja* je razmeroma stroga: tvori jo pet poglavij s po desetimi razdelki. Perniola estetiške dejavnosti v dvajsetem stoletju razdeli na štiri jasno ločena pojmovna področja – štiri problemske sklope, ki so po njegovem mnenju bistveno zaznamovali celotno zgradbo estetike tega

obdobja. To so področja, ki so izpeljana iz pojmov *življenje, forma, spoznavanje in dejanje*. Prva dva sklopa (v grobem) nadgrajujeta Kantovo *Kritiko razsodne moči*, druga dva pa Heglovo *Estetiko*. Kot trdi avtor: »Dejstvo, da lahko celotno orjaško zgradbo estetike dvajsetega stoletja vsaj v temeljnih postavkah izpeljemo iz zgolj dveh del s preloma osemnajstega in devetnajstega stoletja, priča tako o enostavnosti te panoge kot o njeni doslednosti«. (str. 2)

Perniola dodaja, da se navedeni problemski sklopi razvijejo v prvi polovici stoletja, okrog šestdesetih let pa pri vseh pride do omenjenega obrata. Slednji pomeni prenos starega pojmovnega aparata v nove okoliščine in kontekste, tako da dobi »estetika življenja političen predznak; estetika forme medijskega; spoznavna estetika skeptičnega; in pragmatična estetika komunikacijskega« (ibid.). Skratka, estetika se danes ne ukvarja več toliko z življenjem, formo, spoznavanjem in dejanjem, pač pa se mora estetik, ki se hoče v te sklope umestiti in biti pri tem izviren, ukvarjati s politiko, mediji, skepticizmom ali komunikacijo. Perniola trdi, da velja tudi obratno ter da je estetika danes bolj kot kdaj prej prisotna v politiki, množičnih občilih, epistemološkem anarhizmu in teoriji komunikacije.

Vendar pa poleg štirih problemskih sklopov obstaja tudi področje, ki ga iz Kantove ali Heglove filozofije ni mogoče izpeljati, se je pa pokazalo kot izjemno pomembno za estetiko v dvajsetem stoletju. To je prav področje, ki je estetiki dalo ime, namreč *čutenje*. Čutenje ne sodi v Kantovo oz. Heglovo shemo, pa tudi tisti, ki so se z njim resno ukvarjali v dvajsetem stoletju, po lastnem prepričanju niso sodili med estetike, temveč prej med psihologe, psi-

hoanalitike, ontologe, literarne teoretike, lingviste, filozofe religije ali spolnosti. »Novosti, ki se na tem področju pojavijo v dvajsetem stoletju, se ne pustijo zbiti v neko prej ali slej spravljivo in pomirljivo čutenje, kakršno je estetsko čutenje; z drugimi besedami, čutenja dvajsetega stoletja ne moremo izpeljati iz Kanta ali Hegla«. (ibid.) Poleg tega pa je tudi čutenje, kateremu je posvečeno peto poglavje, samo doživelo obrat, ki ga Perniola imenuje *fiziološki*.

Vsako izmed petih poglavij se nadalje členi na deset razdelkov. Prvi uvaža problematiko danega sklopa, naslednji štirje predstavljajo »utemeljitelje« oz. »duhovne očete«, preostali pa se posvečajo obratu, ki naj bi se zgodil v zadnjih desetletjih dvajsetega stoletja. Na tem mestu se seveda zastavlja vprašanje izbire relevantnih avtorjev, s tem pa tudi vprašanje kriterija izbire.

Avtorja so prostorske danosti prisilile, kot sam trdi, da se je omejil na okrog petnajst avtorjev na poglavje, pri čemer so seveda izostali številni pomembni misleci; poleg tega bi se mnogi med njimi lahko pojavili tudi v večih poglavjih. Kljub temu, da Perniola jemlje nase vso odgovornost za svoje odločitve (str. 3), se zdi, da je njegov izbor kljub vsemu problematičen. Težko je namreč uvideti, zakaj so v njegovem delu izostali avtorji, kot npr. Arthur Danto, Fredric Jameson ali Wolfgang Iser.

Perniola po eni strani zavrača restriktivne metodološke kriterije, ki estetske teoretike razvrščajo glede na filozofske šole, na podlagi jezikovne ali nacionalne pripadnosti, ter nenazadnje, na podlagi njihove odmevnosti, vendar pa po drugi strani, s strukturo svojega dela, sam prav tako postavlja formalne kriterije izbire. Še bolj problematično je vprašanje, ki zadeva delitev

na pomembnejše in manj pomembne avtorje. Tu je Perniola očitno na strani postmoderne pluralnosti: »V teoretičnem okviru, ki ga zarisuje petero poglavij knjige, sem raje pustil do besede pluralizmu pogledov, kot pa da bi dal absolutno prednost enemu samemu nauku; v zgodovinsko zastavljeni knjigi je najhujša možna pomanjkljivost prav enostranska in pristranska informacija. Sicer pa me je ravno teoretska pozornost do široke palete rešitev pripeljala do tega, da razlikovanju med 'pomembnim' in 'manj pomembnim' v filozofiji pripisujem kaj relativno veljavo, pa naj gre za pisce ali za dela.« (*ibid.*)

Seveda se s tem odpira, v sodobnosti ničkolikokrat ponovljeno vprašanje, kaj sploh je »pomembno«, če je vse »enako pomembno«? Perniola svoje stališče zagovarja s trditvijo, da se zdi, »da je marsikdaj že sam pojem 'manj pomembnega' le znamenje dogmatizma in konformizma, zlasti ko se uporablja za sodobnost, v kateri je pač vse še v igri in za stalno priborjenih položajev ni« (*ibid.*). To seveda sodi k današnjemu času in za estetiko ne velja nič bolj in nič manj kot npr. za sodobno umetnost. Poleg tega, dodaja Perniola, »nekateri vidiki današnjega kulturnega življenja (čezmerna knjižna produkcija, množstvo različnih jezikov in kontekstov, vsesplošno nezanimanje) povzročajo, da niti strokovnjak ne pozna številnih del in avtorjev, ki bi jih bilo vredno prebrati in obravnavati« (*ibid.*).

Vendar pa vprašanje izbora s tem še vedno ostaja odprto, Perniola pa ga rešuje (v kantovski maniri) z vnaprej pripravljeno shemo, v katero umesti mislece na podlagi njihovega ukvarjanja z »ustrezno« problematiko. Ustrezno pri tem pomeni, da sodijo v problemski okvir petih izbranih pojmov/kategorij

(*življenje, forma, spoznavanje, dejanje in čutenje*), oz. po obratu, njihovih izpeljank (*politika, mediji, skepticizem, komunikacija in fiziologija*), ki predstavljajo ogrodje sheme. Oglejmo si sedaj, kako avtor razume vsakega od izbranih petih pojmov in katere estetike dvajsetega stoletja pod določen pojem uvršča. Kot rečeno, je vsako poglavje posvečeno enemu izmed teh pojmov.

Prvo poglavje se tako ukvarja z odnosom med estetiko in *življenjem*. Kljub temu, da se pojem življenje zdi konceptualno preveč ohlapen in splošen, lahko označuje tudi nekaj, kar presega zgolj biološko dejstvo ter se navezuje na vprašanje po »smislu življenja«. V tem pa je skrita teleologija, ki »daje pojmu 'življenja' iskriv in mikaven pridih« (str. 6). Velja namreč, da ukvarjanje s teleologijo v dvajsetem stoletju pomeni obenem tudi zavračanje mehanicistične in fizikalistične usmeritve novoveške znanosti, kjer je finalizem že od Descartesa in Galileja izločen iz spoznavanja sveta. Teleološka problematika pa ne sodi zgolj v metafiziko in etiko, temveč tudi v estetiko: »Najsi trdimo, da ima življenje smisel, ali to zanikamo, se s tem umeščamo znotraj obzorja, ki se je v dvajsetem stoletju pogosto tesno prepletalo z estetiko; ta si je potem drznila zastaviti temeljni problem bivanja.« (*Ibid.*)

Teoretsko predpostavko za to povezavo je mogoče najti v *Kritiki razsodne moči*, kjer Kant tako estetiko kot teleologijo pripisuje isti moči. »Razsodna moč« je tista zmožnost, ki nam omogoča, da si zamislimo posamezno kot zajeto v občem ter da imamo koherentno idejo o vsaki stvari v njeni celovitosti. Vendar pa Kant zanika, da bi lahko finalnost dejansko razložila kak dogodek v svetu. Razsodnost ne deluje s poj-

mi, temveč s pomočjo občutka ugodja, ki ga povzroči odkritje, da je moč raznolike elemente zvesti na enotnost.

Perniola v nadaljevanju izpostavi predvsem Wilhelma Diltheya, ki zagovarja povezanost estetskega izkustva in življenjskega smisla, nadalje Georga Santayano, Henrija Bergsona in njegovo metafiziko življenja, pa Georga Simmla, Karla Jaspersa, Ortego y Gaseto itn. Po obratu, ki ga bistveno zaznamuje Herbert Marcuse, je življenje dobilo politično dimenzijo in, kot meni Perniola, »morda postaja prav sam pojem življenja čedalje neprimernejši za razlaganje modernega stanja, ko je meja med življenjem in smrtjo, organskim in anorganskim, gibajočim se in negibnim, duhom in stvarjo, kulturo in blagom, užitkom in stvarnostjo še bolj zabrisana in nestvarna kot kdaj prej« (str. 34). Kljub temu pa z zatonom ideje življenja ne izgine tudi vpraševanje po smislu, »le premakne se v druga območja in druge teoretske mreže« (*ibid.*).

Drugo poglavje se posveča »formi«, ki je bila tako kot »življenje«, izredno razširjen pojem v estetiki dvajsetega stoletja. Ob tem velja omeniti, da sta za mislece dvajsetega stoletja življenje in forma dve nasprotujoči si težnji, s celo paleto vmesnih možnosti. Pojem forme se implicitno nanaša na nekaj objektivnega in trdnega ter je zato primeren za bistvo umetnine: »sklicevanje na formo kljubuje stalnemu in neustavljivemu teku časa, odraža namreč željo premagati bežnost, propadanje in minljivost človeškega obstoja« (str. 35). Formalistična težnja pa še zdaleč ni skromna: »to, kar poganja napeto pustolovščino formalizma dvajsetega stoletja, ni zgolj želja, da bi z zrenjem ali ustvarjanjem neminljivih entitet premagali smrt. [...] Ne, že večkrat v zgodovini Zahoda je

skušala preseči kar samo formo, pri čemer je privzemala obliko nefiguralnih, ikonoklastičnih in celo vandalskih stremeljenj, ki transcendenco in večnost pojmujejo kot nekaj kar nima forme.« (str. 35–36)

Estetika forme v dvajsetem stoletju navidez niha med divinizacijo in demonizacijo forme, v resnici pa gre za problem, ki ga je treba drugače formulirati, kajti sam zahodnjaški pojem forme je razcepljen med *eídos* (lat. *species*, razumu pojmljiva forma) in *morphé* (lat. *forma*, čutno zaznavna forma). Estetske teorije dvajsetega stoletja lahko vidimo kot različne poskuse reševanja tega problema, ki, tako kot pri »življenju«, vodi h *Kritiki razsodne moči*. Tam Kant poda teoretska izhodišča tega problema tako, da vzvišeno (sublimno) ločuje od lepega: medtem ko lepo predpostavlja čutno nazorno in človeškim zmožnostim dojemljivo formo, pa se vzvišeno ne more nahajati v nobeni čutno nazorni formi. V vzvišenem je implicitirana transcendenca, ki je moralne in ne estetske narave, vendar pa se lahko razodene samo skozi čutno nazorne forme.

Perniola kot primer avtorja, ki se ukvarja z zgodovinskim iskanjem umetnostne forme, ki bi vsebovala težnjo po preseganju same sebe, navaja Heinricha Wölfflina ter poudarja njegov vpliv. Poleg njega v tem poglavju nastopajo še Alois Riegel, Wilhelm Worringer, Pavel Florenski, Erwin Panofsky, Henri Focillon, George Kubler, Norbert Elias, Rudolf Arnheim in drugi. Prehod od estetike forme k estetiki medijev, ki se pojavi po obratu, pa zaznamuje predvsem Marshall McLuhan.

Odnos med estetiko in spoznavanjem, ki sodi v tretje poglavje *Estetike dvajsetega stoletja*, ne črpa več iz Kanto-

ve *Kritike razsodne moči* (to je očitno, kajti po Kantovem prepričanju estetska sodba ne omogoča nikakršnega spoznanja o predmetu) temveč iz Heglove *Estetike*. Za Hegla je umetnost ena izmed oblik absolutnega duha (tako kot religija in filozofija) ter predstavlja eno izmed najpomembnejših zgodovinskih manifestacij resnice. Takšen pristop se v dvajsetem stoletju zelo razvije: »Razgled, ki se odpira na spoznavno estetično dvajsetega stoletja, je [...] širen in raznolik; vse te različne filozofe in učenjake pa družijo prizadevanje, da bi umetnosti pripisali spoznavno vrednost. Prav vsi si zastavljajo eno in isto vprašanje, ki bi ga lahko formulirali takole: kakšno vrsto spoznanja prinaša umetniško izkustvo?« (str. 66) V veliki meri je takšen razvoj posledica uspeha naravoslovnih znanosti, ki spodkopavajo položaj in veljavo filozofije, filozofi pa se začno ob tem spraševati, ali so znanosti res edine, ki se lahko ukvarjajo s spoznavanjem resnice (kar je npr. trdil Kant).

Vendar pa, kritično poudarja Perniola, »zagovarjati spoznavni značaj umetnosti pomeni ne le priznati umetnosti zasluge, za katere ji ni dosti mar, ampak tudi obesiti ji problematike, ki so ji tuje. Nazadnje filozofija v umetnosti ne najde drugega kot le sebe. V spoznavnih estetikah se filozofija ne potrudi, da bi zapopadla tisto drugo, tisto, kar ni filozofija, temveč išče in najde samo sebe.« (str. 67) Odtod po avtorjevem mnenju sledi tudi, da se resnica umetnosti ne nahaja v sami umetnosti, temveč v filozofiji, ki jo interpretira.

Med avtorje, ki so se ukvarjali s problematiko razmerja med umetnostjo in spoznavanjem, Perniola najprej izpostavi Benedetta Croceja, ki zago-

varja možnost obstoja estetskega izkustva kot takšne vrste spoznavnega izkustva, ki je popolnoma neodvisno od delitve na resnično in lažno. Za Edmunda Husserla takšno izkustvo ni le možno, temveč predstavlja bistveno značilnost filozofskega spoznanja, ki se globoko razlikuje od znanja naravoslovnih znanosti in psihologije (str. 71). Ostali avtorji, ki so predstavljeni v tem delu, so Roman Ingarden, Nicolai Hartmann, Hans Georg Gadamer, Ernst Cassirer, Carl Gustav Jung, Gaston Bachelard, Theodor W. Adorno, Maurice Merleau-Ponty, Hans Robert Jauss, Gianni Vattimo itn.

Po obratu spoznavanje zamenja skepticizem, ki pa je vedno v določenem odnosu do znanosti: »Pravzaprav bi lahko rekli, da, manjši ko je delež resnice, ki pripada znanosti, večjo kognitivno težo dobi umetnost.« (str. 92) Perniola med avtorje, ki so k temu vprašanju prispevali največ, uvršča Suzanne Langer, Nelsona Goodmana in predvsem Paula Feyerabenda, za katerega med »resnico« umetniških in znanstvenih miselnih stilov ni nikakršne razlike.

Četrto poglavje, ki se pogloblja v odnos med estetiko in dejanjem oz. akcijo, je tako kot predhodno, utemeljeno na Heglovi filozofiji: »V *Estetiki* [Hegel] opisuje razvoj umetniškega ideala in pri tem izrecno poudarja proces, s katerim je duh, ko prodira v svet, prisiljen izstopiti iz svojega miru in se izpostaviti bolečini, nesreči, razdvojenosti. Ko pride znotraj enega in istega subjekta do razcepa med nasprotujočimi si potrebami idealnega ali univerzalnega značaja, se rodi patos, to je bistvena vsebina razuma in svobodne volje, prav patos pa vodi v odločitev in akcijo, zato

predstavlja dejansko prožilo »lepega dejanja«. (str. 95)

V drugi polovici devetnajstega stoletja se je razširil nazor, po katerem nosilca »lepega dejanja« nista več niti filozof niti junak, temveč umetnik. Uveljavi se podoba umetnika kot inovatorja in genija, ki se po definiciji spopada z nerazumevanjem občinstva in filistrstvom družbe. Zato je umetniško dejanje v bistvu *agonalno* dejanje (*agón*, gr. boj, spopad). Hkrati pa takšno razumevanje umetnika vodi v vprašanje, kako je lahko umetnost, kot izrazito individualistična dejavnost, združljiva s priznavanjem in hvalo, ki sta pravzaprav družbeni dimenziji. Umetnost naj bi potemtakem »izvabila [...] odobravanje in občudovanje prav od tistih, proti katerim se bori! Poleg tega sta si v zelo očitnem in globokem razkoraku tudi umetniško dejanje in spokojna, pomirjujoča dimenzija, ki jo vsebuje estetsko izkustvo.« (str. 96)

Perniola trdi, da bi bilo mogoče celotno pragmatično in družbeno angažiranost estetike dvajsetega stoletja razumeti kot verigo poskusov, da bi ovrgli ideje, ki jih je v zvezi s tem problemom razvil Lev N. Tolstoj. Slednji je umetnosti odrekel sleherno avtonomnost in jo potisnil v okrilje praktičnega uma; zanj »lepo dejanje« ni nič drugega kot nemoralno dejanje. Tolstoj ugotavlja, da zaradi sprijenosti družbe zmaguje sprevržena umetnost, ki je usmerjena v iskanje užitka; kriv pa je pokvarjen moralni čut, ki preprečuje »resnični« umetnosti, da bi iskreno ganila. Bistvo poskusov, ki so v dvajsetem stoletju predstavljali odgovor na Tolstojeve teze, je v razmejevanju estetskega, umetniškega oz. kulturnega dejanja od političnega in moralnega dejanja. Zato pisci, ki jih Perniola predstavlja v tem poglav-

ju, po eni strani dojemajo človeško izkušnjo kot nekaj celovitega, po drugi strani pa morajo kljub temu »lepemu dejanju« zagotoviti neko specifiko, če naj bi ga ločili od etičnih ali ekonomskih dejanj.

Predstavljena sta John Dewey, ki med običajno in estetsko izkušnjo ne vidi bistvenih razlik, značilnost estetske izkušnje pa je izpolnitev – izkustvo je zares izpolnjeno, ko se utelesi v umetnino; ter Ernst Bloch, pri katerem se filozofija suče okrog neizpoljenosti in nedokončanosti. Poleg njiju pa tudi Antonio Gramsci, György Lukács, čigar estetika velja za najpomembnejši dosežek marksistične estetike, Jan Mukařovský, Mihail Bahtin, Jean-Paul Sartre in André Malraux. V navezavi na »vidik estetskega izkustva, ki ga lahko označimo s pojmom zapeljevanje« (str. 115), še japonski filozof Suzo Kuki in Jean Baudrillard. Akcija se naposled, po obratu, izteče v komunikacijo, ta preobrat Perniola pripisuje Karlu Ottu Aplu. Vendar, če pri Aplovi teoriji komunikacije prevladuje etična razsežnost, pa Jürgen Habermas komunikacijsko dejanje postavlja izven instrumentalnega, etičnega ali estetskega dejanja. Predstavitev komunikacijskega obrata avtor sklene z Richardom Rortyjem, ki zagovarja trditev, da utemeljitev komunikacijskega dejanja ni domena filozofije.

Sklepno peto poglavje se razlikuje od ostalih po tem, da ne sledi Kantovim oz. Heglovim teoretskim predpostavkam, zato pa problematika čutnosti nemara še najbolj izmed vseh, ki jih *Estetika dvajsetega stoletja* obravnava, sodi v domeno estetike (če ne drugače, vsaj etimološko). Čeprav je mogoče čutenje navezati tako na spoznavanje kot na dejanje, drži tudi, da je estetika nastala kot avtonomna panoga ravno v trenutku,

ko so v osemnajstem stoletju občutenju priznali neodvisnost od teoretičnega in praktičnega uma.

V dvajsetem stoletju je razmerje med estetikom in čutenjem pravzaprav paradokсно, poudarja Perniola: »[P]o eni strani se malodane vsa estetska misel v ožjem smislu [...] bore malo zanima za vprašanje čutenja, vzetega v njegovi avtonomnosti in nepodrejenosti drugim instancam; po drugi strani pa tisti, ki v gorišče svojih razmišljanj postavljajo prav čutenje, nimajo veliko zveze z estetikom, in če se že izrecno ne ograjujejo od nje, so vsaj potihem prepričani, da se nikakor ne zna na pravi način lotiti čutenja (in umetnosti).« (str. 123) Zakaj se torej teoretski orodji, ki smo ju podedovali po Kantu in Heglu (razsodna moč in dialektika) pokazeta kot neprimerni, ko gre za izkustva, ki jih ni več mogoče opisati kot povzemanje posameznega pod splošno ali preseganje protislovja?

Za obstoj estetskega je bistveno, ugotavlja Perniola, da »se vsaj od daleč zarisuje konec konflikta, da se kaže vsaj slutnja nekega bodočega miru, trenutka pomirjenja, v katerem sta bolečina in boj, če ne dokončno odpravljena, pa vsaj začasno prekinjena« (str. 124). Takšna (utopična?) pomiritev pa je daleč od občutja dvajsetega stoletja, ki se je gibalo stran od »estetske izmiritve« ter se bližalo »izkušnji nekega razkola, ki je še globlji od dialektičnega protislovja, raziskovanju nasprotja med termini, ki niso simetrično polarni« (*ibid.*). Prav to gibanje, ki ga avtor označuje s pojmom *razlika*, se mu kaže kot tisto filozofsko dogajanje v dvajsetem stoletju, ki je bilo najpomembnejše in najizvirnejše. Vendar pa z »mišljenjem razlike« zapuščamo tako aristotelsko logiko istovetnosti kot heglovski dialektiko in z

njim se odpira področje, ki ga ni mogoče ujeti ne v kantovstvo ne v heglovstvo; torej »nič čudnega, da je bila mislecem razlike estetika v ožjem smislu popolnoma tuja« (*ibid.*).

Perniola meni tudi, da pojem »razlike« ne sodi v polje čiste teoretske spekulacije, temveč moramo njeno torišče iskati v »nečistem polju občutenja, polju neobičajnih, razburljivih, dvosmiselnih in skrajnostnih izkušenj, ki jih ni mogoče skrčiti na istovetnost in ki so zaznamovale življenja številnih mož in žena v dvajsetem stoletju« (str. 124–125). Estetska misel je torej v dvajsetem stoletju naletela na čutenje, ki se je bistveno razlikovalo od tistega v času Kanta in Hegla, ter je nemara tudi zato postavila problem čutenja in se v večji meri ukvarjala z drugimi – bolj klasičnimi – problemi (npr. življenje, forma, spoznavanje in dejanje). »Nenazadnje,« ugotavlja Perniola, »so se likovna umetnost, književnost in glasba dvajsetega stoletja navdihovale prav ob [...] občutljivosti, ki se približuje psihopatološkim stanjem in mistični zamaknenosti, narkomaniji in perversizjam, motnjam in invalidnostim, 'primitivnim' in 'drugim' kulturam«. (str. 125)

Med avtorji, ki so zastopani v tem poglavju po pričakovanju najdemo tako različne mislece kot so Sigmund Freud, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Walter Benjamin, Carl Michelstaedter in Viktor Šklovski; poleg tega pa tudi »drzne raziskovalce razlike« (str. 143), med katere se uvrščajo Georges Bataille, Maurice Blanchot in Pierre Klossowski. Pregled se sklene z Jacquesom Lacanom, ki filozofsko problematiko razlike prenese na raziskovanje spolnosti; z Luce Irigarayjevo in Jacquesom Derridajem, ki napovedujeta *obrat*, pri katerem nas iz psihičnega in feno-

menološkega okvira usmerjata v okrilje empirije in fiziologije; in naposled z Gillesom Deleuzom in Félixom Guattarijem – njuno obsežno delo z naslo-

vom *Kapitalizem in shizofrenija*, lahko pomnenju Perniole, štejemo »za *summo estetskimi* perspektiv dvajsetega stoletja« (str. 149).

Ernest Ženko