

Estetika Jacquesa Maritaina

Maritainova filozofija zajema vsa temeljna področja *philosophiae perennis*, pri čemer se naslanja predvsem na nauk sv. Tomaža Akvinskega. Maritain se razume kot njegov učenec, vendar pa pri tem izrecno poudarja, da filozof, tudi če je tomist, ni zavezan eni sami osebi, ne eni sami šoli, tudi ne „vsaki črki sv. Tomaža in vsakemu odstavku njegovega nauka“ (Maritain 1969: 143).

Maritain predstavlja most med francoskim duhovnim svetom prve tretjine 20. stoletja in Tomažem Akvinskim, zato vsebuje njegova filozofija vseskozi tudi moderne vidike, ki jih poskuša tolmačiti iz neke temeljne intuicije, ki jo imenuje „intuicija biti“. Je mislec, ki prebira Tomaža, ga razlaga in prevaja v jezik, ki ustreza lastnemu izkustvu. Za Tomaža pa se je odločil predvsem zato, „ker je napravil metafizično mišljenje za najprodnnejše in najobsežnejše intuitivno dojetje, ki ga je zmožen um“ (Maritain 1969: 140). V okvir tako razumljene filozofije pa nedvomno spada tudi estetika.

Pojem estetike

Beseda „estetika“ izvira iz grške besede *aisthesis* (= čutna zaznava) in označuje najprej znanost o čutnem zaznavanju v nasprotju do znanosti, ki se ukvarja z duhovnim spoznanjem. Ta splošen smisel ima v vidiku tudi Kant, ki v *Kritiki čistega uma* prvi del svojega temeljnega nauka naslovi kot „transcendentalna estetika“. Besedo estetika je prvi uporabil A. G. Baumgarten (1750), ki mu kot *ars analogi rationis* (umetnost umu analognega mišljenja) pomeni znanost o čutnem spoznanju (*scientia cognitionis sensitivae*). S tem so čutnost in njene predstavne oblike v okviru metafizike

postavljene v nek osrednji spoznavnoteoretični interes. V njegovi filozofiji čutnost ni vir prevar, kot v mišljenju Descartesa, ampak je pojmovana kot moment spoznanja.

Za Baumgartena je cilj estetike popolnost čutnega spoznanja, v katerem je dojeta *lepota*. Zato postavlja estetika umetnosti nalogo, da zavestno ohranja navzočnost celote, ki se racionalnemu spoznanju vedno bolj izmika. Pojem „umetnost“ seveda ni enoumen pojem. Pri starih Grkih je umetnost *techne* (lat. *ars*) in se nanaša na vse, kar se lahko na podlagi izkustva in razmisleka naredi. Tu še ni razlikovanja med rokodelstvom in lepo umetnostjo in med znanostjo in umetnostjo. Po Aristotelu sloni umetnost na posnemanju oz. *mimesis* narave. V tem se razlikuje od Platona, ki je postavil človeško *techne* nad *physis*, ker je na nek način sorodna božji *techne* in predstavlja zato višjo „naravo“. Neoplatonik Plotin Aristotelov osrednji pomen posnemanja v toliko spremeni, da je umetnost več kot zgolj posnemanje; je uresničenje inteligibilnih principov, idej v ustvarjenem delu, ki je proizvedeno na bolj popoln način, kot to zmora sama narava. Tu se torej izraža zopet Platonov nauk.

Do razlikovanja med umetnostjo in rokodelstvom pride šele v novi dobi – ki se najprej artikulira v renesansi – po ovrednotenju upodablajajočih umetnosti oz. slikarstva nasproti rokodelstvu (prim. Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura*). Razlikovanje med umetnostjo in znanostjo se polagoma uveljavi šele v 17. in 18. stoletju. S temi razmejitvami se da določiti klasično novodobno pojmovanje umetnosti v obliki umetniških del. Umetniško delo se opredeljuje kot „avtonomni artefakt, ki po svojem izraznem na-

činu ne služi ne praktičnim namenom, ne znanstvenemu spoznanju, ampak samoopredmetenju človeka, ki v njem ustvari neko resničnost *sui generis* (posebne vrste) kot možnost, da bi doumel samega sebe v odnosu do ostale resničnosti“.

Tako je za Baumgartena umetnost organ spoznanja, ki temelji v senzitivni zmožnosti človeka. Lepe umetnosti (slikarstvo, glasba, kiparstvo) in poezija naj prispevajo k omiki in oblikovanju človeka. Pri tem vzor umetnosti ni ustvarjena narava (*natura naturata*), ampak ustvarjajoča narava (*natura naturans*). Narava in umetnik ustvarjata podobno: aristotelški *naturam imitare* zahteva zato od umetnika, da svojemu delu podeli bogatost (*ubertas*), veličino (*magnitudo*), resnico, jasnost, življenje in prepričljivost. Temeljna naloga umetnika je, da v „slavo stvarnika“ v *lepoti* svojih del razvije popolnost tistega, kar je.

Če se ozremo na pojem „lepote“, potem nas zgodovina pripelje do stvarnega, ki ga označujeta dve formulaciji iz srednjega veka. Eno je podal Tomaž Akvinski: lepo je to, kar videno ali uzrto ugaja – *quae visa placent*. Izhodišče je torej doživetje lepega. Drugo opredelitev pa je dal Albert Veliki, Tomažev učitelj, ki poimenuje sam temelj lepega, namreč tisto, kar takšno doživetje povzroči. To pa je *splendor formae*. „Forma“ pomeni najprej čutno nazorno obliko, hkrati pa tudi bistvo in bitno jedro bivajočega. Vsebinsko bitja pa izražajo transcendentalije *unum*, *verum*, *bonum* (eno, resnično, dobro). Ker je lepota sijaj ali odsev forme, morajo v lepem te lastnosti (*modi*) zablesteti v polnem sijaju. To pa pomeni, da morajo biti popolne, med seboj v harmoničnem razmerju in v svoji dovršenosti tudi jasno izražene. Lepota je torej tisti način dovršenosti, v katerem je izražena forma ali ideja bitja v nazorno-čutni podobi. Dovršenost lepega in njegovo uzrtje povzroči v subjektu akt ugajanja, neko vzvišeno doživetje.

Estetika ima dvojno nalogo: 1. gre za razjasnitev bistva lepote z vidika biti na splošno in v posebnem. To je *ontološko-metafizična* naloga; 2. pa mora osvetliti tudi bistvo estetskega doživetja in to v njegovih dveh tipičnih oblikah: z vidika ustvarjajočega umetnika in z vidika doživljajočega človeka, ki se sooča z umetnino. To je *antropološko-eksistencialna* naloga, ki pa ima tudi svoje metafizične korenine. Ta dvojna obravnava obsega torej probleme estetske vrednosti na eni in estetskega vrednotenja na drugi strani.

Ustvarjalni habitus umetnika

Jacques Maritain je svojo estetiko podal predvsem v delih *Art et scolastique* (1920) in *Creative Intuition in Art and Poetry* (1953).¹ H. Marshall Mc Luhan je zapisal, da je *Art et scolastique* delo, ki je morda prvič seznanilo nekatoliške kroge s Tomažem Akvinskim (Mc Luhan 1953: 40). Zgodovinsko gledano je izvor umetnosti nedvomno v religiji. Vendar pa umetnost, emancipirana od religije, lahko postane neke vrste nadomestek religije. In če sedaj krščanski filozof spregovori o umetnosti, potem na ta način laže doseže sodobnega človeka, ki je svojo religioznost zamenjal za neke vrste pogansko religijo. *Art et scolastique* ni zgolj estetika, ampak je tudi antropologija, ki jo je Maritain razvil iz opisa umetnika s sredstvi tomistične filozofije.

Šolastični pojem „artifex“ sicer označuje umetnika in obenem rokodelca – torej, kot zgoraj prikazano, še ne gre za razlikovanje med lepimi in koristnimi (praktičnimi) umetnostmi. Toda tu je pomembnejša ločnica, ki poteka med umetnostjo in moralo, med delom in dejanjem. Maritain pravi: „Umetnosti prvenstveno ne gre za človeka, ampak za delo“. Govori o „tiranški in uživajoči moči umetnosti“, ki „razvezuje od človeškosti“ (OEC I: 625).² Skupno umetnosti in morali (kot tudi spekulativni zmožnosti človeka) je, da potrebujeta nek habitus, ozi-

roma da *sta habitus*. „*L'Art est un habitus de l'intellect pratique*“ (Maritain 1969: 629). Umetnost je torej nekaj, kar nosi človek v sebi. Umetnik je, kdor poseduje umetnost kot posebno duševno zmožnost oz. habitus, tudi če je ravno ne izvaja.

S pojmom „habitus“ so stari misleci označevali kvalitete posebne vrste, po svojem bistvu stabilne dispozicije, ki subjekt, v katerem so prisotne, spopolnjujejo v smeri njegove narave. Habitus nastane z vajo in navado. Moderno razumevanje povezuje s tem navado v smislu pasivnosti, toda dejansko so stari to razumeli ravno v nasprotnem smislu. Operativni habitus priča o aktivnosti duha in ima svoj glavni sedež v inteligenci ali v volji. S tem v zvezi je tudi razlika med krparijo in umetnino: če ni ustvarjalne intuicije, je lahko neko delo tehnično popolno in vendar ne pomeni nič. Če pa je prisotna ustvarjalna intuicija, nas lahko tako delo umetniško fascinira, tudi če je tehnično nepopolno izgotovljeno in izhaja celo od človeka, ki ima tresočo roko (prim. OEC X: 178).

„Tudi če bi bil Michelangelo hrom, bi umetnost v njegovi duši ostala nedotaknjena“ (Maritain 1973: 120sl). Seveda je ta izjava lahko razumljena v pretiranem smislu, kajti habitus lahko pomeni tudi poduhovljenje rok, ki postanejo organ duše. Maritain hoče s tem opozoriti predvsem na dejstvo, da gre prvenstveno za duhovni habitus, ki je notranje zvišanje žive spontanitete, nek vitalni razvoj, ki dušo napolni z dejavno silo. Habitus odpre višjo raven spontanosti in kdor ga je usvojil, temu je tudi zahtevno delo lahko in mu povzroča celo užitek.

Težka pa ostaja sama pridobitev habitusa, zato si moderna prizadeva, da bi ustvarila zanj nek nadomestek. Ta nadomestek vidi v metodi, ki naj bi – posebno od Descartesa naprej, ki je v neki vse nivelirajoči vnemi zanimal realno eksistenco kvalit et in akc idenc – predstavljala nezmotljivo in lahko sredstvo, da

pridemo do resnice. Leibniz je izumil celo neko logiko in jezik, katerih čudovita lastnost je, da „dispenzirata od mišljenja“. Tako težijo metode in pravila povsod v modernem svetu k temu, da nadomestijo habitus, da se lepe stvari napravijo lahke, medtem ko so stari bili mišljenja, da je resnica težka in jo je zato treba razviti z neko notranjo silo in stopnjevanjem habitusa v subjektu.

Po načelih moderne spadajo pravila k bistvu umetnosti, toda pod pogojem, da se habitus spremeni v živo pravilo. Funkcija habitusa – izpopolnitev nas samih – je sedaj zaupana znanstveni metodi, s tem pa je tudi etika v klasičnem smislu odpravljena. Morda ni zgolj naključje, da je fizika odkrila vztrajnost materije ravno v času, ko so v duši črtali habitus? Habitusa se namreč ne da meriti. Moderno označuje, da ga je prenesla navzven – v toga pravila in metodo, v stroj in organizacijo.

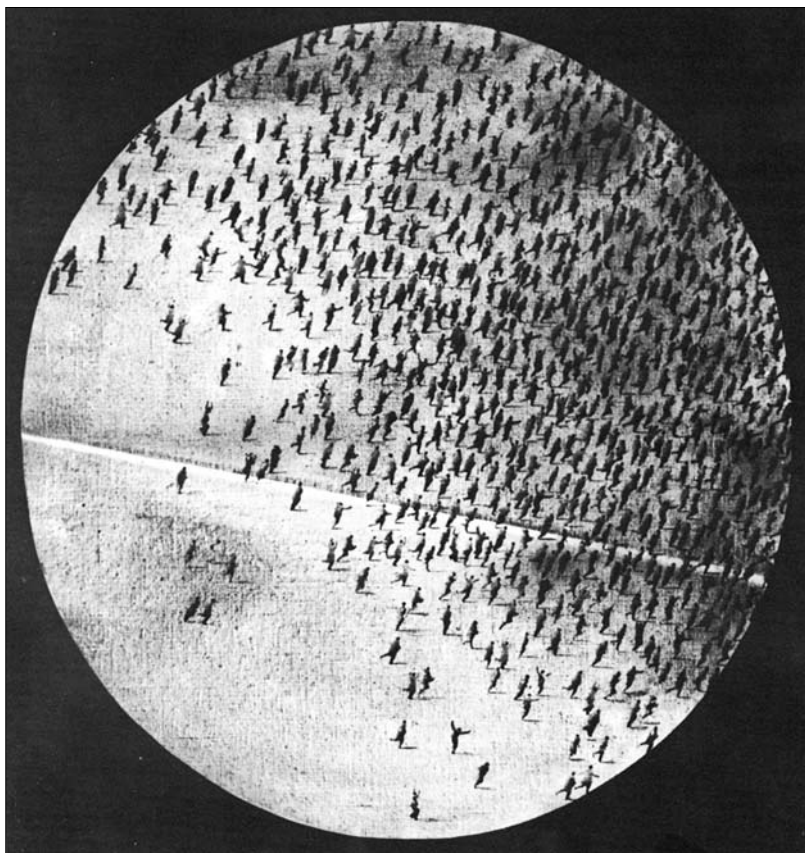
Pri pojmovanju habitusa se Maritain sklicuje na sv. Tomaža, ki pravi: „*habitus est qualitas*“.³ Ker pa se ta pridobitev izvrši v času, poskuša Maritain notranjo spremembo razložiti s pomočjo Bergsonovega pojma trajanja (*durée*). Intuicija trajanja je izhodišče Bergsonove filozofije, kot se je sam izrazil: „*le centre même de la doctrine*“ (Bergson 1972: 1148). „Trajanje“ je kvalitativno določen bitni način živega bitja in se ga ne da odčitati iz gibanja urnega kazalca. Kvalitativne spremembe se ne dajo upodobiti s fizikalno definiranim časom. Ontološko diferenco med fizikalno in kvalitativno pojmovanim časom interpretira Bergson kot kreativnost. Trajanje je neprekinjeno stvarjenje, nepresledno izviranje novega (Bergson 1948: 28). Vsako kvalitativno dogajanje je nasproti zgolj kvantitativni časovni dimenziji znanosti „*creation continue*le“. Čas je vezan na gibanje materije in vsebuje težnjo k razkroju: „*tempus est causa oblivionis*“ (Tomaž Akvinski). Habitus pa je ravno nasproten razkrajajoči dinamiki časa. Kot lastnost naše nesmrtn e duše habitus ne

služi temu, da bi nekaj hitreje napravili, hitreje plavali s tokom časa ali proti njemu, ampak da bi iz toka časa izstopili. Pojem habitusa izraža torej deleženje na brezčasnem, duševno in ne materialno določenem trajanju. Maritain s tem pojmovanjem pokaže tudi, da ni upravičen očitek filozofski tradiciji, ki ga je izrekel Heidegger, da ima ta tradicija v vidiku zgolj „vulgarno pojmovanje časa“ v smislu merljivega gibanja priročnega.

Pojem lepote in estetska intuicija

V *Art et scolastique* Maritain natančno določi tudi odnos med lepoto in umetnostjo. Kot Tomaž Akvinski tudi on pojmuje lepoto kot transcendentalijo. Lepota spada k bis-

tvu bivajočega kot bivajočega: vse je lepo, začeni pri Bogu, prvem umetniku, ki je kot izvir stvarstva posredoval lepoto vsemu, kar biva. Lepota je kot *passio entis* bitju koekstenzivna, to je, pojem lepega predpostavlja tudi odgovarjajoč pojem bitja. Aristotel opozarja, da za vse, ki je kakor koli navzoče, narejeno, sestavljeno, še ne moremo reči, da v pravem pomenu biva. Morda stvari kot npr. hiša, naprava itn. „niti niso bitja, tako kot kar koli drugega, kar ne obstaja po naravi ...“.⁴ Bitja v pravem pomenu besede so samo tiste enote in celote, ki imajo v sebi notranje počelo gibanja (*arche kineseos*), katero umetno ustvarjenim stvarjem (*technika*) manjka. Za Aristotela je „naravna enota ti-



Juan Genovés, *Onstran meje*, o./pl., 1966, galerija Marlborough Fine Arts, London.

sto, kar je celota in ima določeno obliko in formo, posebno, če je nekaj po naravi in ne na silo tako ustrojeno, kot vse tisto, kar je združeno z lepilom, žebli ali vezmi ...“.⁵ „Forma“ je oblikovalno počelo, ki ga Aristotel imenuje *morphe*, *eidos*, *energeia* in tudi *entelecheia*.

Za Maritaina je torej pojem lepote transcendentalija. Tako kot je vsako bitje, gledano ontološko, enota, resnično in dobro, tako je tudi lepo. Gledano pod določenim vidikom je lepota lastnost bitja. V tem smislu je vsaka stvar lepa, kot je vsaka stvar vsaj v določenem pogledu – namreč v pogledu biti – dobra. Lepota je – kot tudi ostale transcendentalije – *analogni pojem*, tj. izreka se na različne načine (*sub diversa ratione*) o različnih subjektih. Vsaka vrsta bitja *biva* na svoj način, je *dobra* na svoj način in je *lepa* na svoj način.

Lepo je to, kar zaznano ugaja: „*quod visum placet*“. To ugajanje se začne s čutnim izkustvom in se na harmoničen način dovrši v duhovnem ugajanju. Ni povzročeno po abstrakciji, ampak z neposrednim zrenjem. Užitek je čist, neposreden, izviren in duhoven, kolikor intelekt v lepi podobi, ki jo uživa, vstopi v ontološko razsežnost, ki mu odpre jasenje forme. V svoji transcendentalnosti se lepote ne da omejiti s katerimi koli pravili, modeli ali tipologijami. Je namreč sama po sebi konstituirajoča forma, izvor oblikovalne sile. Zato se njena resnična narava razodeva v umetnosti, ki je s svoje strani učinek forme in „poraja lepoto“. To porajanje je omogočeno po aktivni odprtosti umetnika nasproti neki globoki intuiciji, ki je v zvezi s položajem umetnika kot interpretom resničnosti v njeni ontološki izvornosti.

Maritain po eni strani priznava kreativni in subjektivni moment umetnosti, po drugi strani pa se distancira od romantične in idealistične estetike ter zasidra ustvarjalnost v enkratnem odnosu umetnika do ontoloških in metafizičnih razsežnosti, ki se brez posredo-

vanja pojmovnih instanc odpirajo preko lepote. Tako v ospredju Maritainove estetike ni umetnost kot čista ustvarjalna fantazija ali golo delo genija, ampak umetnost kot zmožnost praktičnega uma. Ta zmožnost je praktična, kolikor je dejanje, ki ustvarja umetnino in je um, kolikor je duhovni akt oziroma ontološka intuicija. Zato pravi Maritain izrecno: „Poezija je ontologija“.

Izvor poezije vidi – posebno v delu *L'Intuition creatrice* – v nekem posebnem duhovno intuitivnem razsvetljenju, preko katerega pride duh pesnika v neko notranjo enotnost s posameznim bivajočim, ki je v stanju prebuditi duha in ga pripraviti za ustvarjalno dejanje. Po eni strani je torej zopet poudarjena ontološka osnova, po drugi strani pa priznana tudi ustvarjalna subjektivnost. Za tem pogledom stoji specifično pojmovanje uma (intelekt). Njegovo delovanje se ne izpolni v čisto pojmovnem spoznanju, ampak zahteva poleg tega tudi upoštevanje njegovega nezavednega ravnanja. Maritain s tem – podobno kot Bergson – opozarja na tisto predzvestno duhovno stanje, iz katerega se aktualizira sam zavestni um. To imenuje „enotni koren duševnih zmožnosti duše“, iz katerega izhajata tako refleksivno-pojmovna zavest kot tudi poetična intuicija. Sicer sta obe obliki spoznanja formalno različni, vendar glede na ta „koren duševnih zmožnosti duše“ kažeta v svoji življenjski sili na neko skupno osnovo. S tem poskuša Maritain zgraditi nek most do svoje teorije intelektualne intuicije, katera dobiva od ustvarjalne intuicije umetnika nova določila.

Glede zaznavanja lepote se Maritain naslaja na Tomaža Akvinskega. Lepo zaznavamo neposredno. Lepo povzroči v subjektu ugajanje in veselje. *Pulchra enim dicuntur quae visa placent*. Sprejemnik ugajanja je intelekt, posredovano pa je po čutih, ker naša inteligenca ni intuitivna, kot je inteligenca angela; vidi sicer, toda pod pogojem, da ab-

strahira in razglablja. Samo čutno spoznanje poseduje pri človeku v polni meri tisto intuitivnost, ki je potrebna za zaznavo lepega (OEC I: 641sl.). Ko gre za zaznavo lepega, zamenjata intelekt in čutnost svoje vloge. Čuti prenašajo sporočilo, ki povzroča duhovni užitek. Tako je estetska zaznava izjemen primer „koherence zmožnosti“, izjemen zato, ker ne potrebuje postopnega posredovanja – kot pri običajnem spoznavnem procesu.

Da stvari lahko stopijo v območje spoznanja, morajo najprej vstopiti v področje naših čutil. Ta delež čutnosti na spoznavnem deju (aktu) pa ni sklenjen s tem, da je bila stvar enkrat zaznana, ampak se na osnovi aktualne (sedanje) in preteklih zaznav v našem duhu tvori predstava (fantazma), ki je še vedno neka čutna podoba. Ta čutna podoba se mora v moči nekega delovanja preoblikovati v pojem, da ga duh lahko sprejme. Abstrakcija „kajstva“ (bistva) iz predstave poteka po Tomažu v dveh korakih, katerima odgovarjata dosežka imenovana *species intelligibilis* in *verbum mentis*. Iz predstav izloči dejavni razum (*intellectus agens*) idejo (*formo, species*) in jo vtisne t.i. možnostnemu razumu (*intellectus possibilis*) kot splošni pojem (*verbum mentis*). S tem da je intelekt sprejel neko species, je prešel iz možnosti v dej. Pri običajnem spoznavnem procesu gre torej za več stopenj, preko katerih je posredovano pojmovno spoznanje.

Neposrednost čutne intuicije – mi bi rekli zaznave – pa ni zadržana na pragu duha in prevedena v diskurzivno abstrakcijo: kar nekako šine preko sebe in povzroči duhovno potešitev brez predhodnega miselnega napora. Seveda lahko – zaradi analognega značaja lepega – tudi doumetje npr. neke matematične formule da estetsko zadovoljstvo. Toda to je za Maritaina netipični primer, ker tu niso udeleženi čuti in mora biti intelektualno uzrtje postopoma pripravljeno. Posebnost naše estetske zaznave nas sili k sklepu, pravi Maritain, da med čuti in duhom ni nobene

prave ločnice. Nižje zmožnosti deležijo na višjih, *et sensus ratio quaedam est*, kar Maritain označi s pojmom *sens intelligencie* (OEC I: 739 (opomba 56)).

Akvinski in za njim Maritain govorita o čutni lepoti kot o *quod visum placet*. Tudi Kant označuje doživetje ob lepoti kot „ugajanje“. ⁶ Toda v čem je bistvo „ugajanja“ in kakšna je njegova vloga v doživljanju lepega? Če o nekem predmetu rečemo, da nam ugaja ali ne ugaja, izrazimo s tem nek odnos. Pogosto se dogaja, da se to „ugajanje“ razume kot „ugajanje meni“. To pa ni taka sodba, kot če bi rekli „lepo je“, kjer tisti „zame“ nima smisla. Toda tudi v sodbi „lepo je“ se ugajanje ne nanaša na sposobnost predmeta, da vzbuja ugajanje. V tem splošnem smislu vsebuje sodba element subjektivnosti. S tem pa ni še nič povedano o stvari, kaj ta je, neodvisno od mene, ampak gre predvsem za moje subjektivno stališče do nje. To je „ugajanje“ v širšem smislu.

Mnogo pomembnejše za problem estetike je ugajanje v ožjem smislu. Če sv. Tomaž reče o lepoti: *quod visum placet* ali Kant govori o ugodju, pri katerem ne gre za pragmatični interes, potem pomeni ugajanje nekaj bolj specifičnega. S tem je opozorjeno na neko estetsko kvaliteto predmeta in ne zgolj splošno ugotovljeno, da je predmet „zame“ prijeten. *Ugajanje je fenomen zase*. Da nekomu nekaj ugaja, ne pove še nič o tem, kakšno estetsko vrednost ima, ali bi jo v pravem pomenu moralo imeti. Dejstvo, da imajo mnogi nekaj za resnično, še ne pove, da mora tudi res biti resnično. Skratka, analiza ugajanja – v katero se na tem mestu ne moremo spustiti podrobneje – pokaže, da imajo Akvinski, Maritain in Kant prav, ko pri estetskih vrednotah opozarjajo na ugajanje, ker pri njih le-to dejansko igra neko vlogo. Toda po drugi strani je jasno, da lepote objekta ne moremo zvajati na golo ugajanje v širšem smislu in da estetska vrednost

ne obstaja v nekem „meni-ugajanju“, ampak da predpostavlja ugajanje estetsko vrednost na objektu, pa naj ta obstaja resnično ali samo dozdevno. Če nek objekt komu ugaja, s tem še ni dokazano, da ima v resnici estetsko vrednost. Golo „meni ugajanje“ nima za estetiko nobenega pomena.

Zaznava lepote se razlikuje tako od čutne zaznave, tj. zaznave v ožjem pomenu besede, kot tudi od duhovne zaznave drugih oseb in stvarnosti, kolikor ni le neka duhovna, ampak tudi vrednotna zaznava. Tu načelno uporabljamo pojem „zaznava“, kajti bistvo zaznave ne obstaja v objektu čutnih podatkov, ampak v prisotnosti objekta, v neposrednem kontaktu z njim in v dejstvu, da se mi objekt odpre, me pouči o njegovi tako-biti in njegovi eksistenci, skratka, da je ta kontakt nazoren. Vse to lahko jasno vidimo, če zaznavo primerjamo z golo predstavo ali sklepanjem. Tudi vrednote lahko zaznamo. Dojetje vrednot ima vse bistvene znake pristne zaznave. Za zaznavo vrednot je seveda, ravnotako kot za zaznavo drugih oseb in stvarnosti, potrebno mnogo več kot za videnje barv in slišanje zvokov.

Zaznava lepote predpostavlja tudi drugačen *sensus*, kot je dojetje нравnih vrednot. Zato je zmožnost dojetja lepote mnogo bolj redka kot zmožnost dojetja нравnih vrednot. Drugače povedano: vsakemu človeku je načelno dan nek dar razumevanja нравnih vrednot, medtem ko je samo določenim ljudem dano v polnosti dojeti lepoto. Zato je vsaka slepota za нравne vrednote bolj ali manj zaslužena po lastni krivdi, slepota za lepoto pa samo v redkih primerih. To seveda ne pomeni, da ne more obstajati nobena absolutna gotovost v dojetju lepega. Ravno tako ne moremo iz te predpostavke sklepati, da igra lepota neko vlogo samo za majhen krog posebno kultiviranih ljudi. Lepota je nasploh eden največjih virov osrečevanja človeka in veliko objektivno dobro za njegovo duhovno zdravje. Celo popolni banavz lahko vidi lepoto rože,

s soncem obsijane pokrajine, lepega obraza itn. Toda banavz je deformiran človek. Normalni, preprosti in neizobraženi človek pa ima vsekakor smisel za lepoto. Kako globoko pa ta smisel sega, je različno od osebe do osebe. Po naravi popolnoma nemuzikalen človek je prej izjema. Vse to pa ne spremeni dejstva, da je za resnično dojetje lepote v *vseh ozirih* potreben poseben čut in da je ta čut redko posejan.

Metafizična lepota

V filozofiji sv. Tomaža najdemo formulacijo: *Bonum et ens convertuntur*⁷, torej misel, da imata dobro in bitje isti obseg. Kot že omenjeno, je *bonum* transcendentalija ali presežna lastnost, ki pripada bitju kot bitju. Je neodvisna od genusa in species bivajočega, vsemu bivajočemu kot takemu lastna in ima s tem vse genera obsegajoč analogni značaj, sama pa ne predstavlja nobenega genusa. Isto velja o *pulchrum*.⁸ Tudi lepo je pojmovano kot vidik bitja kot bitja. Maritain kot strog tomist seveda to tezo v celoti privzema. Pri tem pa razlikuje še med lepoto kot transcendentalijo in „estetsko“ lepoto, s katero meni lepoto vidnih in slišnih stvari, kar jasno izrazi v svoji knjigi *Creative Intuition in Art and Poetry*. To lepoto ima v vidiku tudi sv. Tomaž, ki jo definira: „*Pulchra enim dicuntur, quae visa placent*“ – Lepe imenujemo stvari, ki nam videne ugajajo.

Kako nam je dana ta lepota? Čutna lepota npr. neke barve ali zvoka se drži vidnega ali slišnega. Očitno je, da nam drugi čuti (otipa, vonja, okusa) ne posredujejo lepote kot oko in uho, kot gledanje in poslušanje. Pa tudi tu ima prednost čut vida. Dejstvo je, da se nam npr. barva razločno predstavlja na strani predmeta kot njegova lastnost – pri tem ni važno, v koliki meri je barva od našega čuta neodvisna lastnost -, da se kaže v distanci do našega očesa in da je tudi prisotna „zavest o“, v izrecnem nasprotju do občutka zaslepitve

s premočno svetlobo ipd. Noben drugi čut, tudi ne sluh, nam ne pomaga v tej meri do izrecnega čutnega spoznanja nečesa objektivnega. Zato je Tomaževa definicija nedvomno na mestu, kar zadeva čutno lepoto.⁹

Toda obstaja tudi lepota, ki ni lastnost bivajočega *kot* bivajočega, ampak je v vrednotah različnih stvari utemeljena lepota. Torej gre za lepoto, ki je izžarevanje drugih vrednot in jo lahko imenujemo „metafizična lepota“, ki pa ne sovпада z lepoto kot transcendentalijo. To razlikovanje je pomembno zato, ker izgleda, da Maritain izredno pomemben humani vidik sveta, torej celotno lepoto narave pojmuje kot neke vrste iluzijo in objekte fizike obravnava kot od naše zavesti neodvisno, pristnejšo resničnost. Dejstvo je – v kar se tu ne moremo spuščati podrobneje –, da so določene naravne oblike kot take nosilci neke estetske vrednote – so lepe. Druge so manj lepe ali celo grde. Pri tem mislimo seveda na čutno lepoto. Glede čutne lepote Maritain priznava, da obstaja tudi njeno nasprotje tj. „grdota“. „Grdota je to, kar ne ugaja. Kjer ni čutov, ni nobene grdote.“ Potem pa izrecno pove, da „kategorija ‘grdo’ nima nobenega smisla za Boga, ker čisti duh vidi vse na čisto duhovni način in ne preko čutov“ (Maritain 1966: 126).

Da Maritain omeji grdoto na sfero vidnega in slišnega je vsekakor spregled dejstev. Težko je namreč sprejemljivo, da ne vidi brezdane grdote zla. Če Bog ne vidi grdote, tudi ne vidi lepote svojega stvarstva. To poskuša Maritain nekako korigirati, ko v neki opombi prizna, da je v božjih očeh „nič“ v nekem svobodnem aktu človeka „grd“. Vendar poudarja, da nič bivajočega ne more biti grdo, pri čemer se sklicuje na pesnitev *Che rubinischer Wandersmann* Angelusa Silesiusa.

Osnova njegovemu celotnemu pojmovanju je sholastični aksiom „*Bonum et ens convertuntur*“, ki pa nikakor ni razviden. Iz njega se namreč deducira, da morajo vse nevrednote

predstavljati neko pomanjkljivost bitja. Toda če motrimo dano brez predsodkov, se nam pokaže enoumna razlika med nevtralnimi bivajočim in polno vrednim, v sebi pomembnim bivajočim, kot je v svoji etiki obširno prikazal in utemeljil Dietrich von Hildebrand (1959). Očitno gre za neko konstrukcijo, če pojmujeemo npravno zlo kot nekaj ne-bivajočega, neko umanjkanje (*privatio*) k volji človeka pripadajoči biti. To lahko razloži kvečjemu nepopolnost nekega bitja, nikoli zla. Pri tem je namreč spregledana pomembna razlika med ontološkimi in kvalitativnimi vrednotami. Dokler gre za ontološke vrednote, obstaja kot antiteza vsekakor samo odpad teh vrednot, njihovo umanjkanje. V kraljestvu kvalitativnih vrednot pa nasprotno obstajajo izrecne nevrednote – prava nasprotja vrednotam. Nevrednote se držijo realno eksistirajočih nosilcev, so realne kvalitativne posebnosti le-teh in ne zgolj umanjkanje vrednot. V kraljestvu kvalitativnih vrednot najdemo dobro in zlo, lepo in grdo in to so resnične, realne antiteze. Nedvomno je pravilno, da nobeno bivajoče (nobeno bitje) – v smislu substance – ni negativno vredno, to se pravi, da je dobro. Toda drže osebe in njene kvalitete so ravnotako realno bivajoče. Trditev, da ni nobene grdote zunaj kraljestva vidnega in slišnega, je torej napačna. Mnoge duhovne drže in duhovne stvaritve ne morejo biti samo lepe, marveč tudi nosilke grdote. Grdote pa so vse tiste drže, ki so nosilke npravnih nevrednot in ravnotako tudi nosilke drugih nevrednot. Maritainovo razlikovanje lepote kot transcendentalije in kot „estetske lepote“ torej ne sovпада z „metafizično lepoto“ in lepoto vidnega in slišnega. Metafizična lepota namreč ni transcendentalija v tistem smislu, kot ga ima ta pojem v tomistični filozofiji. Pri metafizični lepoti ne gre za vidne in slišne entitete, ampak za čisto duhovno danost, analogno k neposredni danosti nekega bistva v racionalni intuiciji. Gre za duhovno

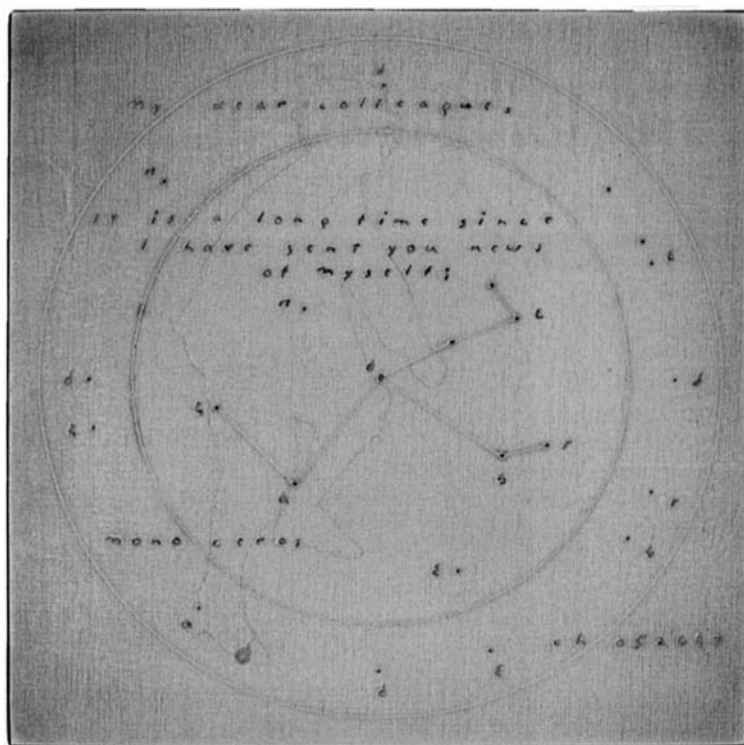
nazornost, ki je eden od temeljnih načinov, v katerih se nam razkrije metafizična lepota. Uvedba kategorije „metafizična lepota“ je torej nujno dopolnilo estetike.

Umetnost in spoznanje

V delu *Kreativna intuicija v umetnosti in poeziji* se je Maritain lotil tudi izčrpne obdelave odnosa med umetnostjo in spoznanjem nasploh. Že v naslovu je imenovana intuicija, temeljna postavka Bergsonove filozofije. Umetnost odpira in posreduje resnico, zato tudi visoko vrednotenje pesnika v antiki – ki je bil hkrati videc – in pozneje v romantiki. V imenovanem delu se konstruktivno srečujejo Platon, Aristotel, Avguštin, Tomaž, Bergson in Maritain. Ustvarjalna intuicija pesnika je pojmovana kot neko skupno nejasno

dojetje lastnega jaza in stvari, v načinu spoznanja preko konaturalnosti in enotenja, ki klije v duhovni podzavesti in daje v delu svoje sadove. Pri tem moramo razlikovati različne vidike.

Najprej je tu *predmet intuicije*, ki je dvojen. Intuicija zagotavlja pesniku oz. umetniku nasploh nek pogled v lastno dušo, ki pa hkrati dojaame tudi del sveta. Prvo ne gre brez drugega. Poet ima nek privilegiran dostop do lastnega jaza. Za ta dostop se je borila predvsem moderna filozofija od Schellinga, Fichteja do Bergsona in Heideggerja. V mejah aristotelsko-tomističnega sistema namreč filozofsko ni mogoč. Tomistična pozicija je, da človeški intelekt spoznava najprej materialne stvari, vse ostalo pa *per comparisonem ad res sensibiles naturales*.¹⁰ Samospoznanje duše se zgodi samo



Thomas Chimes, CH 06.09.97, mešana tehnika na platnu, 1997, galerija Locks, Philadelphia.

posredno: refleksija na spoznanje nekega čutnega predmeta dovoli sklep o *eksistenci* spoznavajoče duše. Ne pove pa, kako je duša strukturirana v notranjosti, ampak kvečjemu kako na splošno deluje človeški duh. Zato se postavi vprašanje, ali je Maritain tu zapustil stališče sv. Tomaža, da bi na področju umetnosti lahko sklenil kompromis z moderno?

Dva pojma sta, ki naj ustvarjalno intuicijo integrirata v tomistično miselno zgradbo: „spoznanje preko konaturalnosti“ in „duhovno podzavestno“. Spoznanje preko konaturalnosti ali simpatije ni filozofsko spoznanje, kajti ne moremo ga spraviti v pojme. To se pravi, ni racionalno spoznanje, do katerega pridemo s pojmovnim, logičnim in diskurzivnim naporom razuma. Je pa kljub temu resnično in avtentično spoznanje, katerega mesto je v etiki – v tej zvezi ga omenja Tomaž Akvinski¹¹ – ter v mistiki in umetnosti. To ne-racionalno, ne-diskurzivno in ne-pojmovno spoznanje si svoj predmet osvoji s simpatijo. Vse to so značilnosti Bergsonove intuicije. Vpliv Bergsona se kaže tudi v pojmu „*inconscient spirituel*“ ali v „*supra-conscient de l'esprit*“ tj. v pojmu „nadzavestno duha“, ki je koncipiran v nasprotju do Freudovega „podzavestnega“ (prim. Bergson 1963: 1432). To „nadzavestno“ je anticipirano že v *Ustvarjalni evoluciji*.¹² Da bi to „nadzavestno“ zasidral v svoji tomistični razlagi, je Maritain uporabil Aristotelov *nous poetikos* oz. *intellectus agens*, torej dejavni intelekt, ki iz predstav abstrahira bistveno vsebino. To Maritainovo interpretacijo je kritiziral italijanski filozof Umberto Eco s trditvijo, da ne obstaja nobena analogija med Maritainovo pozicijo in pozicijo sv. Tomaža. Vlogo dejavnega uma vidi omejeno zgolj na „transcendentalno možnost vsakega čutnega spoznanja“ (Eco 1978: 122), ali na funkcijo, ko npr. ob pogledu na hruško, k čutni zaznavi primislimo še splošni pojem „hruška“. Toda ta argument je v Maritainovi *Kreativni intuiciji* že vnaprej zavržen, kajti dejavni um, tako Maritain, obdrži svojo aktivirajočo, raz-

svetljujočo funkcijo tudi še v *anima separata*, tj. v duši, ločeni od telesa, pri kateri ni več nobene čutne zaznave in s tem nobenega procesa abstrakcije – pri čemer se sklicuje na sv. Tomaža.¹³ Maritainu gre predvsem za določitev položaja umetnosti in filozofije. K ustvarjalni intuiciji pa spada, da v nekem delu obrodi sad, kar postavlja nasproti abstraktnemu umu.

V tej zvezi vidi Maritain tudi med številnimi vidiki moderne umetnosti, ki sugerirajo nek protest proti umu, predvsem opozicijo proti abstraktnemu umu oz. zgolj intelektualističnemu pojmovanju umetnosti. Ta dela po njegovem mnenju pričajo o neki ustvarjalni intuiciji, ki je ontološkega značaja in ima svoj izvor v predzavestnem duhovnem področju. V zvezi s tem pojmovanjem intuicije razlikuje tri temeljne težnje v umetnosti. Najprej je tu skupina, ki se najmočneje drži ustvarjalne intuicije kot izvira iz globin človeške duše. Sem uvršča npr. Baudelaira, Rouaulta, Chagalla in Debissya. Potem je skupina, ki je od tega ideala že bolj oddaljena, vendar se vseeno še poskuša držati proč od vsakega predpisanega kanona in pristane v abstrakciji. Primer za to skupino je Picasso. In končno je še skupina, ki nasprotuje Maritainovemu idealu in teži k temu, da v narcističnem samozadovoljstvu oz. v surrealistični fantaziji ustvarja titanska in iracionalno določena dela. Sem spadajo Rimbaud, Gide in Melarmé. Toda celo tej skupini priznava nekega duha resnicoljubnosti.

K ustvarjalni intuiciji spada torej predvsem to, da v nekem delu obrodi sad. Pesnik, ki uporabi svojo umetnost kot sredstvo za raziskavo lastne subjektivnosti, ki iz poetične intuicije želi povleči nek spoznavni dobiček, pri tem pa bi hotel odmisлити delo, zamenja metafiziko za poezijo. To očita Maritain predvsem surrealistom (OEC X: 86r). Utiralec te poti je bil predvsem Rimbaud, ki pravi: „Prvi študij tistega, ki hoče biti pesnik, je njegovo lastno in sicer popolno spoznanje. On išče

svojo dušo, preži nanjo, jo preizkuša ... Pesnik postane vivec s počasno, neizmerno dobro premišljeno zmedenostjo vseh svojih čutov“ (cit. po OEC X: 331).

Nasprotno pa se filozof, ki se posveti *subjektivite comme telle* (Maritain 1964: 115)¹⁴ – torej sami subjektivnosti, poda v domeno spoznanja preko konaturalnosti in zapusti s tem področje filozofije. Spoznati lastni jaz in ga hkrati hoteti spoznati filozofsko je *contradictio in terminis*. V nobenem primeru ni spoznanje subjektivnosti kot subjektivnosti v modusu filozofskega spoznanja, to je spoznanje s pojmovno objektivacijo. Bilo bi pojmovno protislovje, če bi iz tega hoteli napraviti neko filozofijo, kajti *vsaka* filozofija kot filozofija nujno postopa pojmovno. Neprekorajljiva meja, na katero naleti filozofija, obstaja v tem, da subjekte sicer spozna, toda zgolj kot objekte. „Subjektivnosti kot subjektivnost ni moč strpati v pojme, je nespoznatno brezno, nespoznatno s pomočjo izraza, pojma ali podobe, s pomočjo kakršne koli vede, introspekcije, psihologije ali filozofije. Kako naj bo drugače, če pa celotno stvarnost, ki jo zajemajo pojem, izraz ali podoba, spoznavamo kot predmet in ne kot subjekt? Subjektivnost kot taka se po definiciji izogiba temu, kar prek pojmov spoznamo o sebi“ (Maritain 2004: 165sl.). Subjektivnosti kot subjektivnosti ni mogoče spoznati na načine pojmovnega upredmetenja – torej filozofsko. So pa tu alternative k filozofiji, kjer nam subjektivnost postane dostopna: moralno, mistično in umetniško izkustvo.

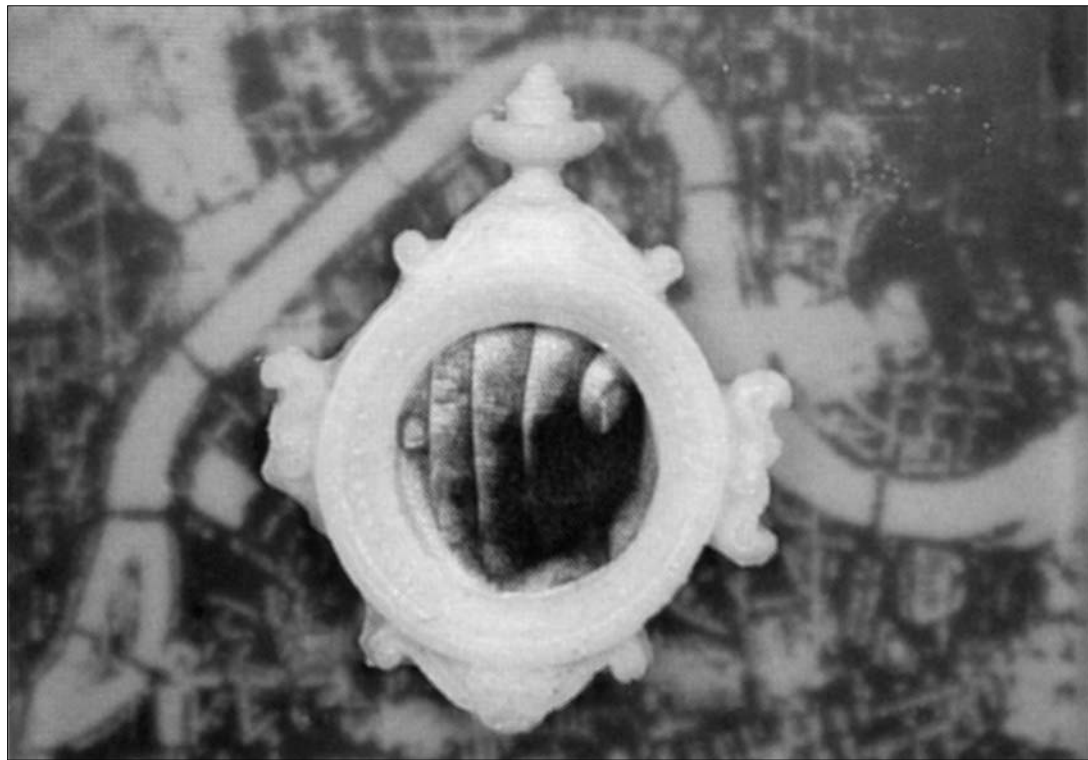
Tema umetniškega dela

V zvezi z interpretacijo umetnosti se pri Maritainu pojavlja problem, da poskuša umetnino razumeti kot objektivacijo osebnosti umetnika, s čemer je povezana tudi razlaga duhovne lepote v sferi vidnega in slišnega. Seveda lahko objektivacijo umetnikove osebe razumemo zelo različno. Nedvomno je, da vse umetnine nosijo pečat umetnika. Nje-

gova posebnost se lahko v nekaterih njegovih delih močneje v drugih zopet manj izrazito izraža. Pogosto takoj spoznamo, da je neko delo Beethovno, Mozartovo, Čajkovskega, Wagnerja itn., da je nekaj brez dvoma napisal Shakespeare ali Goethe. Po drugi strani pa ima delo lahko tudi tako strukturo, da avtorja ne moremo na hitro identificirati, ker zanj ni tipično, ali ker je njegov razvoj tak, da so zgodnja dela radikalno različna od poznejših.

Toda teza, ki jo zagovarja Maritain, da je umetnina objektivacija osebnosti, ima v vidiku nekaj drugega kot enotnost stila ali pečat umetnika v njegovih delih. Ta teza namreč implicira, da se umetnik v svoji človeški posebnosti nekako projicira v umetniškem delu, pri čemer ni narejena pomembna razlika med umetniško in človeško osebnostjo. Pečat umetniške osebnosti je lahko zelo izrazit, tj. delo more v svoji posebnosti, v svojem svetu in po svojih vrednotah daleč presegati umetnika kot človeka, nas torej o umetniku kot človeku in njegovem značaju ne pouči. Zato je narobe trditi, da je odnos umetnika do njegovega dela hkrati neka objektivacija njegove človeške osebnosti, njegovih čustev, doživetij itn. Poleg tega ta teza implicira, da je objektivacija intendirana, hkrati tematična, tako za umetniški ustvarjalni proces kot celo za samo umetniško delo.

Ali ni prej tako, da dojame umetnik nekaj objektivnega, kar neumetniku ni dostopno. Pri tem dojetju seveda ni tematizirano filozofsko vprašanje – v čemer ima Maritain popolnoma prav –, ampak umetniška lepota, globina. Ko dobi inspiracijo, se njegova intencija usmeri na objektivno oblikovanje te inspiracije, na ustvaritev nekega predmeta, ki je nosilec lepote. Če bi umetnik vložil v svoje delo samega sebe, olajšal samo svojo dušo, ali se hotel zgolj „izživeti“, potem je to prej pomanjkljivost kot pa resnična umetniška težnja. Popolnoma zgrešen je zato poskus, razlagati dejstvo, da sta lahko vidno in slišno



Jennifer Blazina, **Dotik**, instalacija, sitotisk na steklu, prenos na saten vlite oblike in umetne smole, 1999.
Razstavljeno na XXIII. mednarodnem grafičnem bienalu, 1999, Ljubljana.

v umetnosti nosilca neke specifične duhovne lepote kot projekcija iz duše umetnika v umetniško delo. Tudi v naravi lahko lepota vidnega in slišnega doseže visoko stopnjo neke specifične duhovnosti. Nedvomno pa so umetnine kot simfonije in druge skladbe, čeprav sestojijo iz slišnih elementov, izrazito duhovne tvorbe. Tudi slike, kipi, skulpture itn. so duhovne tvorbe, čeprav jih sestavljajo snovni elementi.

Vsa ta duhovnost predpostavlja duhovno osebo umetnika, je proizvod določenega, izrednega umetniškega daru, ki s svoje strani predpostavlja inspiracijo - seveda poznamo tudi neinspirirane krparije, ki pa niso umetnine -, posebno sprejemljivost, obdarjenost itn. Seveda duhovnost umetniškega dela ni zavestna bit. Je *analogna* duhovnost, kot jo na podoben način vsebuje v stavkih objekti-

virana resnica. Analogna zato, ker je tudi tu ontološka duhovnost različna, vendar spadata obe k nekemu radikalno drugemu tipu ontološke duhovnosti kot oseba in njena zavestna bit. Dejstvo, da so umetniška dela ustvarjena po človeku, nikakor ni dokaz, da so objektivacije duše umetnika.

So samo objektivno duhovne tvorbe in morajo, če so resnično uspele, stati na svojih nogah, imeti svojo digniteto in ne biti zgolj izraz duše umetnika. Če bi to slednje držalo, potem bi moral biti Mozart pravi svetnik glede na sublimno poveličanost in božansko noto svoje glasbe. Nekje sem prebral stavek: „Beethovnova glasba sega do nebes, Mozartova prihaja od tam“. Sublimna veličina, nadih božanskega v delih Mozarta, Beethovna ali Michelangela sega daleč nad tisto, kar so bili kot ljudje. Skrivnostna zmožnost ustvariti

nekaj tako velikega in čudovitega je drugo kot duševna bit umetnika.

Ta ustvarjalna zmožnost je analogna daru globokega filozofskega spoznanja. Filozofsko spoznanje nedvomno predpostavlja tudi primerno нравno držo, čeprav ni nujno, da je prisotna v poslednji popolnosti. Podobno je tudi umetniku dano, da ustvari dela, ki presegajo okvir tistega, kar uresničuje kot človek z ozirom na нравnost. Tema umetniškega dela ni oseba ustvarjalca, ampak objektivna vrednota, lepota umetniškega dela, zato umetnina ne sporoča prvenstveno o avtorju, ampak o veličastvu kozmosa, končno o lepoti, ki ima svoj izvor v samem Stvarniku. Leonardo da Vinci je dejal: „Čim večji je človek, toliko globlja je njegova ljubezen“. Tega pa ne moremo aplicirati na sposobnost umetnika. Za velike osebnosti, svetnike, ni treba, da so umetniki. Pogosto se celo osebni nazor umetnika ne sklada z duhom umetnine. Globoko religiozna, krščanska atmosfera v delih Dostojevskega ni odraz njegovega osebnega življenjskega nazora – ne glede na vprašanje, če in koliko je bil osebno veren kristjan. Skrivnostni dotik resnice po notranjem logosu umetnine lahko velikega umetnika dvigne daleč nad njegov osebni nazor. Resnična umetnost in resnična filozofija kažeta preko sebe: pogled usmerjata v neskončno. To poudarja tudi Maritain in pri tem opozori na Baudelaira, „kateremu je moderna umetnost dolžna zahvalo za zavest o teološki kvaliteti in tiranski spiritualnosti umetnosti ...: Nesmrtna sla po lepoti nas pusti zreti zemljo z njenimi razstavnimi kosi kot nek domislek, kot prispodobo nebes. (...) S pomočjo poezije in skozi njo, z glasbo in skozi njo gleda duša lepote onstran groba“ (OEC X: 305).¹⁵

Literatura:

- Bergson, H. 1948: *Denken und Schöpferisches Werden*. Meisenheim am Glan.
 Bergson, H. 1963: *Introduction a la metaphysique*, v: Robinet, A., H. Gauthier (ur.): *Oeuvres. La Pensée et le mouvant*. Pariz.

- Bergson, H. 1972: Pismo H. Höffdingu z dne 15.3. 1915, v: Robinet, A.: *Melanges*. Pariz.
 Eco, U. 1978: *Storiografija medievale et estetica teoretica. Appunti metodologici su Jacques Maritain* (1961), v: isti: *La definizione dell'arte*. Milano, 102-128.
 Hildebrand, v. D. 1959: *Christliche Ethik*. Düsseldorf.
 Kant, I.: *Kritik der Urteilkraft*, 1. Teil: *Kritik der ästhetischen Urteilkraft*, 1. Abschnitt, 1. Buch, 5.
 Marshall Mc Luhan, H. 1953/54: Maritain on Art. *Renascence* 6 (1953/54), 40-44.
 Maritain, J. 1969: *Der Bauer von der Garonne*. München.
 Maritain, J. 1973: Vers une idee thomiste de l'evolution (1967), v: *Approches sans entraves*. Pariz.
 Maritain, J. 1966: *Creative Intuition in Art and Poetry* (poglavje *The Philosophical Concept of Beauty*). New York.
 Maritain, J. 1964: *Court traite de l'existence et de l'existant*. Pariz (slov. prevod *Kratka razprava o biti in bivajočem*, v: Maritain, J. 2004, 124-214).
 Maritain, J. 2004: *Po navdihu Tomaža Akvinskega*. Celje.
 OEC: Maritain, J.: *Oeuvres compl.* I: *Art et scolastique*; X: *L'Intuition creatrice dans l'art et dans la poesie*.
 Rimbaud, A.: *Lettre de Voyant*, v: OEC X: *L'Intuition creatrice* (Maritain, J.: *Situation de la poesie* (nemško: *Situation der Poesie*. Düsseldorf, 1950).

1. Delo je najprej izšlo v angleščini. Francoski prevod pod naslovom *L'Intuition créatrice dans l'art et dans la poésie* pa je izšel l. 1966 v Parizu.
2. Tomaž Akvinski, *Summa theol.*, Ia, IIae, q.49, a.1, c.
3. Aristotel, *Metafizika* VIII, 3, 1043b, 21sl.
4. Aristotel, *Met.* X, 1, 1052a, 21sl.
5. I. Kant, *Kritik der Urteilkraft*, 1. Teil: *Kritik der ästhetischen Urteilkraft*, 1. Abschnitt, 1. Buch, 5.
6. Tomaž Akvinski, *Summa theologica*, Ia, 2.5, a.1 in q.16, a.3.
7. Tomaž Akvinski, *Summa theol.*, Ia, q.5, a.4.
8. Tomaž Akvinski, *Summa theol.*, Ia, q.5, a.4, ad1.
9. Tomaž Akvinski, *Summa theol.*, Ia, q.84, a, 8, c.
10. Tomaž Akvinski, *Summa theol.* IIa, IIae, q.45, a, 2, c.
11. Prim. H. Bergson, *L'Evolution creatrice* (Bergson 1963: 703): „... (la) supraconscience ... serait pure activité creatrice“.
12. Prim. Tomaž Akvinski, *Quest. disp. de Anima*, a 15, ad 9, v: *Summa contra gentiles*, III, 45.
13. Glej predvsem poglavje *Subjektivnost kot subjektivnost*.
14. Citat je vzet iz Boudelairovega predgovora k prevodu Poejeve *Nouvelles Histoires extraordinaires*.