

NOVOVEŠKA ESTETIKA IN MISTIKA

Alenka Jovanovski

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Članek se ukvarja z izkušnjo lepega kot možno stično točko med mistiko in novoveško estetiko, razvoj katere – obravnavan v luči Gadamerjeve teze o subjektiviranju estetike prek Kanta – je s tem položen na ozadje Platonove filozofije in mistične estetike Dionizija Areopagita. Po drugi strani ugotavlja razvojne linije estetike med Kantom in Iserjem, čigar teorija bralnega dejanja pobija Kantovo tezo o manku spoznavne vrednosti v estetskem izkustvu. Ker to ostaja zamejeno v odnos subjekt-objekt, se bralno dejanje – kljub analogiji z mističnim vzponom k Bogu – dopolni samo v bralčevem spoznanju samega sebe.

Modern aesthetics and mysticism. *The paper explores the experience of the beautiful as possibly a common ground between mysticism and modern aesthetics. The evolution of the latter – considered in the light of Gadamer's thesis on the subjectification of aesthetics since Kant – is thus set against the background of Platonic philosophy and the mystical aesthetics of Pseudo-Dionysius the Areopagite. On the other hand, it is interested in the aesthetics between Kant and Iser whose theory does not agree with Kant's thesis about the lack of cognitive value in the aesthetic experience. Despite the striking analogy with the mystical ascent to God, the aesthetic experience remains limited in the subject-object relationship, and that is why also the act of reading ends only in the reader's cognition of himself.*

Zanima me izkustvo lepega kot možnost povezave med estetiko in mistiko, pri čemer se seveda zavedam, da ga ti dve tako različni območji tematizirata diametralno nasprotno. Mistiki gre pri lepem za izkustvo Boga kot takega, estetiki pa gre za izkustvo – česa? Pot do odgovora nakazuje podatek, da je pojem lepega do 18. stoletja bolj ali manj še obdržal pomen lepe forme, podložene s spiritualnim lepim. Če je pankalična teorija lepega v širšem smislu (Tatarkiewicz 2001: 98–104) lépo tematizirala kot *nedoločljivo*, kot petrarkovski *non so ché* (Tatarkiewicz 2001: 107), je estetsko v novem veku to nedoločljivost podedovalo, kljub temu da mu zaradi izgube ontološke dimenzije lepega ni šlo več za lepoto

lepega predmeta. Nedoločljivost estetskega kot tistega, ki je vredno estetskega izkustva, bi se tako dalo opredeliti v smislu *zadrega diskurzivnega govora* ali praznega mesta, ki ga vsakdo popolni z lastno domišljijo (König, po Iser 2001: 42).

Prek izkustva lepega torej pridemo do vezi med dvema razvojno povezanima izkustvoma, skozi kateri se, kot v svoji novoveški optiki nerodno zatrjuje Tatarkiewicz, začrtuje prehod od *objektivne* k *subjektivni estetiki* (Tatarkiewicz 2001: 155–173). Dokončna prevlada *subjektivne estetike* je bila posledica preobrazbe fenomenov v predmete (Heidegger 1995: 137–138), razklane na njihovo grobo, za svetlobo izvora nepropustno lupino in v subjektovo zavest pomaknjeno zaznavno podobo.¹ Slednja ni goli odtis čutnega impulza v zavest, temveč posledica subjektivne selekcije in/ali reorganizacije čutno posredovanega gradiva. Sistematično je o subjektivni estetiki prvi razmišljal Kant; njegovo *Kritiko razsodne moči* skupaj z delom poznega Schillerja štejemo za temelje heglovske estetike, ki pa ne prinaša bistvenih novosti. Do inovacij pri obravnavi estetskega izkustva – ne pa tudi do menjave paradigme – je prišlo šele s Husserlom, Heideggerjem in Gadamerjem. Njihovo delo pomeni čas zorenja, ki je omogočil nastop recepcijsko orientiranih opazovanj estetskega izkustva, med katerimi me bo zanimalo predvsem Iserjevo videnje problema.

Toda kje natančno estetsko prevlada nad izkustvom lepega? Kant je v *Analitiki lepega* še govoril o izkušanju naravnega in umetniškega lepega, pri čemer je, kot se zdi, naravno lepo imelo prednost pred umetniškim lepim. Toda od 43. paragrafa dalje pomeni njegova *Kritika* obrat v razmišljanje o estetskem izkustvu ter napoveduje izginotje lepega iz umetniške prakse, potem še iz teorije. Izkustvo lepega je po drugi strani povezano z mistiko. Povezava med izkustvom lepega in estetskim izkustvom se bo zato izrisala šele, ko bom razvojni lok estetike od Kanta do Iserja položila na ozadje antične ali kar mistične estetike. Šele to ozadje bi moralo odpreti zanimive, toda relativizirajoče uvide v novoveško estetiko.

Nakazan razvojni lok bom skušala predstaviti na dva načina. Na podlagi razmerja med kantovsko sodbo okusa in logično sodbo se bom skušala približati izgubi resnice, ki zaznamuje novoveško tematizacijo estetskega izkustva. O izkušanju lepega pa bom razmišljala ob specifikah podobe in ob motrilčevem (sprejemnikovem) odnosu do nje.

Subjektiviranje estetike prek Kanta

Kritika razsodne moči (1790) obravnava sodbo okusa, za katero v razporu do logične sodbe velja, da je zgolj *estetska*, saj igra sil čudi (Kant 1999: 68), ki jo je povzročila, ne vodi k nobenemu spoznanju (Kant 1999: 43), le k notranjemu občutju soglasja spoznavnih zmožnosti. Obenem je pri sodbi okusa močno prisotna potreba po občosti, natančnejše, občeveljavnosti. Kantove ugotovitve so pomenile radikalen premik v obravnavanju čutno lepega. To je za opazovalca postalo nepomembno, ker do njega ni imel nobenega poželjnjskega ali moralnega interesa, obenem pa je le na ta način lahko dosegel stanje notranjega skladja. Brezinteresni

opazovalec »lepega« ni bil v sebi trajno spremenjen tako kot osvobojenec iz Platonove votline; čutno in v zavesti dani predmet ga tudi ni pahnil v stanje erotične prevzetosti z lepim, kakor razlaga Diotima. Če je Kantov opazovalec s čim prevzet, ga prevzema težko dosegljivo skladje v sebi, aficirajo ga njegove lastne predstave.

Kaj vse to pomeni glede na obravnavo čutno lepega pri Platonu? Čutno lepo v antiki je imelo trajno preobraževalno vrednost, ki je izhajala iz koncepta lepote kot svetenja. Kdor je stopil z lepim v stik preko čutnosti, je želel odkriti ozadje oziroma izvor lepega predmeta v nadčutno lepem in je skozi kontemplacijo želel biti neposredno udeležen v tem prvobitnem. Lepota čutno lepega torej ni izhajala iz predmeta, temveč iz svetlobe, ki je s svojim svetljenjem povzročila, da se je nekaj sploh pojavilo in je pri tem še sama stopala v prisotnost. V tem smislu je lepota kot svetloba pomenila »univerzalno strukturo same biti« (Gadamer 2001: 390) ne le Platonu in grškim očetom: ontološka paradigma lepote je bila v veljavi skoraj do novega veka. Toda dostop do lepega kot tistega najsvetlejšega */ephainestaton/* (Gadamer 2001: 390) je Lepo omogočalo tako, da je v človeku lahko vžgalo ljubezen do sebe oziroma svojih manj popolnih oblik ter ga postopoma preobražalo. Ravno ljubezen, eros, je erota navdahnila k temu, da se je obrnil od predmeta k njegovemu izviru, in šele ta premik »zaznave« je povzročil uvid v *neskrito* – prestop od nevednosti k vednosti */paideial/*.

Toda od Kanta naprej lepota preneha biti lastnost predmeta, absolutno se po njej ne deleži več. Prav tako do sodbe okusa ne vodi lepa predstava, s katero je v subjektovi zavesti dan predmet: da je nekaj lepo, subjekt presodi na osnovi lastnega *ugodja ob skladju lastnih spoznavnih zmožnosti*. V resnici ga lepi predmet ne zanima in njegova *brezinteresnost* je tista *differentia specifica*, ki ugodje ob lepem razločuje od čutnega ugodja ob prijetnem ali moralno-intelektualnega ugodja ob dobrem.

Brezinteresnost kantovske sodbe okusa je seveda nekaj povsem drugega od grške *theoria*: ta ni pomenila distanciranosti od življenjske aktivnosti, temveč ravno način življenja. Zato je erot skozi poželenje do Lepega bil povezan z njim, zato je v kontemplaciji dosegel resnično *udeležnost* v njem: bil je del tega Lepega, ki še ni moglo biti pravi objekt. Brezinteresnost kantovske sodbe okusa pa je posledica ločenosti subjekta od objekta, ki je tako temeljita, da zaznava ugodja kot posledice skladja subjektivih spoznavnih možnosti ne vodi več nikamor. Tako je estetskemu izkustvu bila odvzeta spoznavna vrednost, za kar seveda obstaja dober razlog.

Kako sploh nastopi stanje skladja spoznavnih zmožnosti? Po Kantovi razlagi se mora med domišljjskimi predstavami (zori) in razumskimi pojmi, ki so oboji pritegnjeni v spoznavni proces, vneti sproščena/svobodna igra spoznavnih zmožnosti. Takšna igra v resnici pomeni zdrs izven premočrtnih kolesnic običajnega spoznavnega procesa, kar pomeni, da do razumskega spoznanja sploh ne pride – Kant govori kvečjemu o spoznanju *nasploh* (Kant 1999: 49). Očitno je svobodna igra spoznavnih zmožnosti, kakršna se sproži ob naravno lepem ali umetniškem predmetu, vezana na drugačne pogoje kot običajni spoznavni proces. Domišljjske

predstave (zori), s katerimi je dan predmet, morajo namreč biti takšne vrste, da jih ne more zajeti noben poenotujoči razumski pojem. Zaradi njihove *neulovljivosti* je spoznavni proces oropan svoje finalnosti (spoznanja) in se preobrazi v svobodno, igrivo igro spoznavnih zmožnosti. A kaj je s pojmom *spoznanja nasploh*, ki je edini nasledek takšne igre?

Kant ga v 9. paragrafu *Kritike razsodne moči* omenja le dvakrat (Kant 1999: 57, 58), medtem ko v 49. paragrafu – in očitno tam meri na isto stvar – govori o *osvežitvi subjektivnih spoznavnih zmožnosti* (Kant 1999: 157). Mnogo pogosteje kot o *spoznanju nasploh* govori o posebni *usklajenosti* med domišljijo in razumom – o usklajenosti domišljijških predstav z razumskimi pojmi ne govori, saj pojmi ne morejo do konca zajeti predstav. Zdi se, da Kant s *spoznanjem nasploh* in z medsebojnim subjektivnim ujemanjem spoznavnih moči misli na isto stvar. Takšno posebno skladje, ki poživlja spoznavne zmožnosti in povzroča ugodje, subjekt šele naknadno zazna ter na podlagi tega izreče sodbo: »Ta predmet je lep«. Pri sodbi okusa gre torej bolj za to, da subjekt zaznava *samega sebe tako, kakor ga aficirajo predstave* (Kant 1999: 43). Celo potem ko je enkrat dosegel občutje samopopolnosti, predmet oziroma predstava, s katero je dan, ne pridobi nič večje veljave: subjektu gre le še za to, da bi trajanje takega občutja podaljšal ali poglobil (Kant 1999: 62).

To pomeni, da pripisovanje lepote nekemu predmetu znotraj kantovske estetike ni več odvisno od predmeta, temveč od subjekta. Zdi se celo, da te prevlade subjektivno lepega ne moreta nevtralizirati niti *eksemplaričnost* sodbe (Kant 1999: 77) niti subjektivna občeveljavnost, iz katere Kant prek skupnostnega čuta (Kant 1999: 77–78) izpeljuje sporočljivost sodbe okusa in pričakovanje, da se bodo drugi z našo sodbo strinjali (Kant 1999: 79). A s tem se zgodba o subjektiviranju estetike prek Kanta še ne konča. Njegov premik v estetiki je imel, poudarja Gadamer, daljnosežne posledice: novoveškemu izkustvu lepega, ki ga zdaj že lahko imenujem estetsko izkustvo, je bila z izgubo lepote kot lastnosti predmeta odvzeta spoznavna dimenzija, s čimer je bila umetnosti od zunaj vzeta njena zavezanost resnici. In prav o tem je smiselno razmisliti.

Izguba spoznavne dimenzije in pojav lepega kot iluzije

Bistvena izpeljava Gadamerjeve teze o subjektiviranju estetike prek Kanta je, da je novoveško subjektivno izkustvo lepega izbrisalo svoj objekt, izpadlo iz območja čutnega in se usmerilo k reflektiranju skladja subjektivnih spoznavnih zmožnosti, vendar temu skladju ni bila več priznana zmožnost določenega spoznanja, saj je ta pripadala logični sodbi. Vzor za novi tip spoznanja, do katerega je pot utirala logična sodba, je Kant našel v sočasno živahno razvijajočih se naravnih znanostih. A ti dve območji sta prej tvorili celoto, ki jo je spajalo naziranje, da je čutna narava kot božja stvaritev vse-lepa (*pan-kalós*) (Kocijančič 1996b: 304). Spoznanje tega lepega je bilo pri tem vezano na lastnost predmeta, ki pa znova ni bil samo objekt v novoveškem smislu, temveč je skupaj z opazujočim tvoril

del širše celote, v kateri sta se potencialna subjektivna in objektivna dimenzija raztapljali.

Izguba lepote kot ontološke podlage čutno lepega je potemtakem postala vzrok za to, da je Kant zaznal ločnico med čutnim kot empirično danim in čutnim kot lepim. Čutna narava je tako postala nekaj, kar je dano s pogoji logične sodbe in je spoznatno ob pomoči razumskih pojmov. Toda ko je čutna narava postala hvaležni predmet naravnih znanosti, je postala empirični objekt, na katerega je znanstvenika privezovala mrzla strast: hotel je prodreti v njegovo srž, ga izmeriti, opazujoč spoznati pogoje njegovega nastanka in obnašanja v naravnem okolju, mu iztrgati njegovo skrivnost ter ga uvrstiti v sistem človekovega vedenja o svetu. V resnici je znanstveno preučevanje naravnih fenomenov vodilo k njihovem uničenju, ne da bi jih zmoglo zares pojasniti: če barvo razstavim in merim njeno valovanje, sem barvo kot barvo uničila ali pa se mi je izmaknila. Svetloba znanstvenega spoznanja se je torej zgolj razpršila na stvari in pri tem ni dosegla pravega cilja (Heidegger 1972: 466). Kljub temu je spozna(va)nje empirije dobilo atribut *človeku edino dostopne* resnice, ki je vsakič znova zatrdovalo v *edino možno resnico*.

Heideggerjeva izvrstna analiza resnice, pravzaprav zgodovina zoževanja, zajema pojmovanja resnice od Platonove *Prispodobe o votlini* do Nietzscheja. Platon govori o resnici kot *aléthei*, a jo v trenutku osvobodjenčevega povratka v votlino podvrže človeštvu in ji s tem nadene jarem pravilnosti *orthotes*. *Alétheia*, podobno neopredeljiva in neizgovorljiva kot lepota, se pokaže, šele ko iz skritosti (skozi doživetje lepote) prestopi v neskritost; toda kot da Platon ne bi več zmozel zdržati v *aléthei*, je ta naenkrat postala skladnost (*homoiosis, adaequatio*) s človeškim in božjim razumom. Ko jo je Descartes zožil na ustreznost človekovemu razumu, ni bilo več daleč do Kantove opredelitve človeku ustreznega *načina spozna(va)nja*. Način ali metoda spoznavanja tu ustreza resnici, ki se na koncu odkrije. Novoveška resnica in z njo spoznanje, kakor ga omogoča logična sodba, je v primerjavi z *alétheio* neprimerno ožja. Še več, takšna, razumu ustrezna resnica, je laž – je, kakor pravi Nietzsche, vrsta koristne zmote, zaradi katere človek v življenju sploh vzdrži (Heidegger 1991: 24). Novoveška resnica se tako izkaže za nekaj, kar v imenu volje do življenja zakriva *drugo* resnico, a ta se nam vselej kaže kot nekaj nedoločljivega – kot prazno mesto, ki smo mu še najbolj pravični, če vztrajamo v njegovi praznini.

Kantova ločnica med lepim in čutnim je pomenila delitev nekdanjega (ontološko podloženega) celovitega platonističnega območja Resnice-Lepote-Dobrega (gl. še Dionizij Areopagit 1997: 445) na avtonomna področja spoznavne teorije, estetike in etike. Pri Platonu in Aristotelu je izraz lepo (*kalón*) namreč bil izmenljiv z izrazom dobro (*tò agathón*), oba pa sta bila povezana z *alétheio*. S temi izrazi je torej bilo menjeno nekaj, kar je pokrivalo več kot samo dobro in lepo, kakor si ju predstavljamo danes. Tu je znova smiselno napraviti ekskurz o prednosti lepega pred dobrim, ki bo pojasnil pravi vzrok za zamenljivost pojmov v antiki.

Lepo je v antiki imelo »metodološko« prednost pred dobrim ravno zaradi svoje pojavljivosti in nazornosti v sferi čutnega, kjer je s svojo

popolno obliko zbudilo ljubezensko hrepenenje in z njim moč za težavni vzpon k Lepemu kot takemu (Gadamer 2001: 391). Platon v *Filebu* (64 e 5) ugotavlja, da je ideja dobrega težko ulovljiva: skrjuje se v čutno lepo ali pa zbledi v poskusu, da bi jo napravili človeku doumljivo. Gadamer to slikovito komentira z besedami, da so vzori človeške kreposti »v mrakobnem mediju pojavov le nejasno razpoznavni, saj nekako nimajo svoje lastne luči, tako da pogosto zapademo nečistim posnetkom in navideznim podobam kreposti« (Gadamer 2001: 389). Prvotno široko območje, o katerem se je v antiki govorilo kot o neskritosti, izviru lepote in ideji dobrega, je bilo težko zvedljivo na raven diskurzivnega pomena ravno zaradi svoje ontološke ali celo spiritualne podloženosti. Z njenim postopnim usihanjem se je že s sofistami sprožil dolgotrajni, šele s Kantom dopolnjeni proces, v katerem je lepo prvič dobilo konotacijo zgolj telesno (v svoji predmetnosti nezanimivega) lepega in subjektivno všečnega. Toda po drugi strani še celo pri Kantu najdemo odsev nekdanje povezanosti med lepim in dobrim, ki ga kaže njegova pregnantna formula, da je *lepo simbol npravno dobrega* (Gadamer 2001: 73). Seveda je to popačeni odsev, saj npravno dobro tu ne pomeni grškega *tò agathón* kot enega od pomenskih odtentkov neskritosti, ampak njegovo redukcijo, ki so jo v 19. stoletju vračunali v sistem »vrednot« (Heidegger 1991: 21) – nečesa, kar podpira obstoj meščanske družbe, ker blaži destruktivne plati subjektivnih iniciativ.

Novi tip razumskega spoznanja je lahko privedel samo do takšne resnice, ki je bila skladna s človeškim razumom. Na ta način se je metafora svet(l)enja, značilna za izkušanje antičnega lepega, pojavila na refleksivni ravni in v območju spoznavne teorije – tokrat kot metafora razumevanja in jasnosti (Gadamer 2001: 391). Toda kakšno funkcijo je v tem novem sistemu sploh še lahko imelo lepo? Je bilo pomembno kot potrjevanje (malo)meščanskega socio-kulturnega koda »omike«, je bilo ponižano v medij sprostivne, v sužnja zabavne industrije? Je vsaj na skrivaj, v pravem pesništvu, zadržalo funkcijo razpiranja *alétheie*? Preobrat v drugi polovici *Kritike estetske razsodne moči* je treba obravnavati v luči izgube dostopa do resnice. Kant tam namreč ne govori več o naravnem in umetniškem lepem, temveč le še o umetniško lepem, kakor ga je sposoben proizvesti genij. Izkusstvo lepega se je v 18. stoletju prelilo v izkusstvo umetniško lepega – torej avtorsko konstruiranega lepega, ki namesto v okrožje resnice vstopa v okrožje iluzije in je v romantiki postalo zamejeno v okvir lepih umetnosti. Toda v kakšnem smislu je bila senca iluzijskosti, ki je v romantiki prekrila (umetniško) lepo, posledica prevlade znanstvenega spoznanja in normativnosti empirične objektivnosti?

Oddaljitev spoznanja od čutno zaznavno lepega, ob kateri bi utegnili tvegati prenagljen sklep, da je bilo spoznanje (kakor koli se je njegov obseg v zgodovini biti spreminjal) na tak ali drugačen način vselej povezano s takšno ali drugačno izkušnjo čutne realnosti, je torej posledica Kantovega metodološkega premika izkusstva lepega v subjektivno sfero. Vendar ta premik ne bi bil tako usoden, ko ga pozni Schiller ne bi interpretiral v vsebinskem smislu in ga s tem še potenciral (Gadamer 2001: 78 isl.). Izkušanje lepega se je tako, pač v skladu z geniju posvečenimi poglavji *Kritike razsodne moči*, skrčilo na izkušanje avtonomnega,

umetniško lepega. Prav zaradi tega je Schiller izkušanje umetniško lepega razumel v smislu reakcije na neidealno, toda večvredno empirijo: izkušanje umetniško lepega je tako postalo izkušanje čistega fenomena umetnine v subjektovi zavesti. To pomeni, da je način biti estetskega imel za nekaj močnega in celovitega, vendar mu je nehoté prilepil etiketo iluzije, videza ali sanj, se pravi, da ga je izpeljeval glede na pojem empirične dejanskosti in ga temu pojmu podrejal (Gadamer 2001: 79). Schiller je torej uvedel bitni model fikcijskega teksta, ki ga je Iser pozneje nadomestil s funkcijskozgodovinskim modelom, toda da je Schiller to napravil, je Kant moral pred tem podeliti nesporno veljavo nominalističnemu pojmu dejanskosti (Gadamer 2001: 79).

Pomembno vlogo v procesu izkušanja umetniškega dela je Schiller pripisoval storitvi abstrakcije estetske zavesti: ta umetnino abstrahira iz sovisja z njenim življenjskim svetom (jo loči od avtorja, zgodovinskih pogojev nastanka, religioznih ali profanih funkcij) in izkušajočemu subjektu omogoči, da v njegovi zavesti delo zažari kot čista umetnina (Gadamer 2001: 80). Če v romantiki govorimo o avtonomni umetnosti v pravem pomenu besede, je treba priznati, da je Schiller s poudarjanjem estetskega razločevanja oblikoval pendant – avtonomno, zgolj v subjektivno estetsko zavest umeščeno izkustvo umetnine. Le-to je pomenilo alternativo neidealni empiriji in je zdravilo identitetni stres, ki mu je v nelepem zunanem svetu bila izpostavljena romantična lepa duša. Toda čeprav je bilo tako izkustvo absolutne popolnosti in totalitete sveta odrešljivo, se je grandiozna stavba romantične lepe (umetnino izkušajoče) duše sesula v prah ob vsakem trku z empirijo. Tip estetskega izkustva, morebiti opremljenega z lastnim načinom spoznavanja, empiriji pravzaprav ni mogel enakopravno konkurirati (Gadamer 2001: 79).

Obnovitev spoznavne dimenzije estetskega izkustva

Treba se bo vrniti k uvodnim mislim prejšnjega razdelka in subjektiviranje estetike misliti skupaj s sočasnim, vendar ne neproblematičnim objektiviranjem znanosti. Kantova delitev prvotnega širokega območja človeškega spoznanja na logično sodbo in spoznanju nedostopno sodbo okusa namreč zastavlja vprašanje, zakaj se je z oblikovanjem novoveškega subjekta in njegove zavesti razvoj usmeril najprej k spoznavanju empirične objektivnosti – ne pa denimo k spoznavanju spoznavajočega subjekta.

Spoznavanje empirično danega se je v 18. stoletju komaj dobro osvobodilo okovov teologije. V nasprotju z megleno predstavo Boga in nejasnostmi onstranskega življenja, ki ga je še srednji vek imel za edino pravo realnost, je empirično dani in z logično sodbo spoznani predmet ponujal trdna tla, po katerih se je takrat še nekoliko negotovi novoveški subjekt lahko varno gibal. Podobno kot njegova predstava onstranskosti in Boga pa je bila meglena njegova refleksija samega sebe: samemu sebi je bil bela lisa kljub dejstvu, da se je lastne zavesti prav dobro zavedal in

jo celo povzdignil v svoje spoznavno orodje. Čeprav je novi spoznavni modus v 18. stoletju dokončno prevladal, še ni bil dovolj močan za spoznavanje spoznavajočega, kjer se subjektova zavest namesto k objektu obrača k sami sebi. To drugo vrsto spoznanja je uspešno tematizirala prav umetnost in z njo estetska sodba.

Umetnost se je potemtakem vsaj od Kanta dalje kazala kot sistem, ki je sledil realnosti oziroma njenemu dominantnemu modelu in ga skupaj z dominantnim načinom spoznanja izzival, izravnava njegove pomanjkljivosti, miril kolizije med njegovimi podsistemi. Tako je umetnost resda živela na margini, a je v 19. stoletju paradoksalno pridobila soteriološko funkcijo v družbi (Iser 2001: 18–19), saj naj bi skozi umetnikove stvaritve dosegala pomiritev in tako izpolnila upanje sveta, ki je postal nemočen (Gadamer 2001: 82 isl.). Takšno pojmovanje umetnosti je živelo v zavesti laičnih porabnikov umetnosti vsaj še v šestdesetih letih 20. stoletja. To pomeni, da so umetnosti neuradno celo v črnih postkantovskih časih vselej pripisovali neko spoznavno vrednost, neko vedenje, ki je bilo drugačno od spoznanja po znanstveni poti.

Ali je tako čutil celo Kant sam? Znova smo pri pojmu *spoznanja nasploh*, ki se v *Kritiki* pojavi le trikrat. Dikcijo paragrafa §49 je moč interpretirati v smislu, da je Kant nezavedno vračunal možnost, da je zmožnost razuma za oblikovanje pojmov postala rigidna. V svoji spekulaciji se tukaj kajpada zanašam na Kuhnove ugotovitve, da vsaka spoznavna paradigma nekoč zatrdi in postane sama sebe poganjajoči sistem, ki ne zna več postavljati pravih vprašanj in zato ne nudi več nobenih zares vitalnih odgovorov. Če je Kant čutil opisano nevarnost, ko je razišljal o pogojih logične sodbe, potem jo je skušal nevtralizirati s strukturo lastnega filozofskega sistema: možnost kritičnega odnosa do *pogojev* logičnih sodb bi v tem smislu omogočala ravno estetska sodba. Ta resda nikakor ne služi spoznanju predmeta, ampak nastopa v funkciji osvežitve spoznavnih moči, do katere pride edinole ob izkustvu umetniškega.

A tako argumentacijo je moč zanikati zaradi Kantove težnje, da bi vsakemu območju svojega filozofskega sistema, tako spoznavni teoriji kot estetiki, zagotovil avtonomijo: v tej luči je mogoče brati njegova prizadevanja, da bi estetski sodbi podelil neke vrste objektivnost. V primeru, da vendarle sprejmemo prvo razlago, pa se že jasneje pokaže odgovor na vprašanje, za kakšno specifično spoznanje naj bi šlo v estetskem izkustvu. Zadostuje že, če na osnovi sistemske sopostavljenosti logične in estetske sodbe za malenkost obrnem izvorno Kantovo formulacijo in se poigram z mističnim besednjakom: če logična sodba spoznava skozi vedenje, spoznava estetska sodba skozi nevedenje.

Trend pripisovanja spoznavne dimenzije umetnosti se je znova pojavil pri Heideggerju, čigar delo je nadaljeval njegov učenec Hans Georg Gadamer s tezo, da je recepcija umetniškega dela poseben primer razumevanja in spoznanja. Toda ponovno povezovanje izkušnje čutno lepega z resnico še ni pomenilo vrnitve k Platonu, temveč izvedbo na neki novi ravni.

Ontologija podobe po Dioniziju Areopagitu

Razmišljanje o vračanju k spoznavni dimenziji estetskega izkustva seveda ne more mimo mistične izkušnje Lepega. Pri tem se je treba zavedati ločnice med mistiko in estetiko, kajti tako se bo vključitev izkustva mističnega lepega izkazala za ustrezno miselno pomagalo. To ločnico je nujno jasno začrtati, zlasti ker se *nevedenje*, ta najpopolnejša izkušnja Boga, na zunaj in morebiti nekoliko za lase privlečeno kaže kot analogon dojemaju smisla v bralnem dejanju, kakor ga je tematiziral Iser. Toda *nevedenje* je možno šele po prestopu v nadumsko, medtem ko se dojemanje smisla oziroma pasivne sinteze v bralnem dejanju dogajajo v območju zavesti, čeprav pod ravno zavedanja – torej nikakor ne v polju nadumskega. Ločnica postane še očitnejša ob spisu *Mistična teologija*, kjer Dionizij o območju nadumskega govori kot o prebivališču Nadbitnostnega bogopočela. Če je bila Platonova izkušnja lepega odprta v sfero nadbitnostnega tako, da je bila napeta med lepi predmet in njegov svetlobni izvir, se zdi, da se Dionizijeva mistična estetika še radikalneje usmerja k svetlobnemu izviru. Zato si spodrezuje ne le vezi čutnosti, temveč vezi umskega, ki jo pripenjajo na lepi predmet ali na misel. Pri tem čutnega in umskega ne obravnava kot nekaj zlega, temveč zgolj kot stopnico na poti k Bogu, kot stopnico, ki jo je treba karseda hitro zapustiti in čimdlje vztrajati v praznini, brez opore. Prav v horizontu *nevedenja*, kamor vodi opisani postopek, pa postane primerjava z estetskim izkustvom odločno prekratka, tudi zato, ker estetsko izkustvo kljub vsemu ostaja zamejeno v subjektno-objektne odnose (Heidegger 1995: 144), predvsem pa, ker v estetsko izkustvo pritegnjeni subjekt, kot se zdi, ne more doživeti mistikovega mukotrpnega vračanja nazaj po loku zgodovinskega oblikovanja jazovskega subjekta.

Toda očitno vendarle mora obstajati nekaj več, zaradi česar analogija med mističnim spoznanjem in dojemanjem smisla v izkustvu umetniškega dela ni le nekaj za lase privlečenega. To nas napotuje k razmišljanju o smislu-podobi, kot jo ustvarja literarno besedilo in kakršno implicirajo svetopisemske podobe Boga. Ker je njihova »čutnost« prirejena človekovim zmožnostim umevanja, je vsaka podoba Boga le drugačnostna, neprimerna oziroma nepodobna podobnost (D. Areopagit 1996b: 293 isl.). Torej jo je treba dojemati drugače od pesniških podob, ki namigujejo na čutni svet: nepodobna podoba namiguje na nekaj drugega in to drugo skuša izpovedati tako, da o njem *molči*. Svetopisemska podoba zato deluje kot *symbolon*, kot znak za zavezo, toda prav njena podobskost opozarja, da jo mora motrilec zanikati. V tem smislu odseva ontološko brezno med človekom in Bogom, ki ga je moč preseči šele s smrtjo. Previdnost pri analogiji s fiktivnim tekstom kot zbirom jezikovnih znakov ne bo odveč: tekst resda o nečem govori tako, da o njem molči, toda ali je to nekaj, kar izziva njegov molčeči govor, *isto* kot ono, čemur je nepodobno podobna sleherna podoba Boga? To, o čemer tekst govori molče, ni eksplicitno prisotno, vendar tekst vsebuje pogoje, ki nadzorujejo proces dojemanja tega nedanega in s pomočjo praznih mest ter negacij spodbujajo bralčevo domišljijo. Smisel kot tisto nedano se tako oblikuje

šele na osnovi bralčevega *subjektivnega* vložka. Je torej analogija med bralnim dejanjem in mističnim dojetanjem svetopisemskih podob za lase privlečena?

Svetopisemske podobe Boga imajo dve dimenziji: *čutno*, s katero nepodobna podoba spominja na pesniške podobe, in *dimenzijo prozornosti*, ki čutno podobnost relativizira z zavestjo, da je smoter čutnih podob v kazanju čezse k nečemu drugemu, božjemu. S tem *drugim* so nepodobne podobe povezane, saj ga – čeravno popačeno – odsevajo. Nobena od obeh dimenzij pa ne sme umanjati: čutnosti se zaradi človekove »ujetosti« v telesno življenje ne moremo izmakniti, transparentnost pa motrilca usmerja k spoznanju skozi nevedenje.

Dimenzija prozornosti je porok za to, da med podobo in njenim izvorom, na katerega podoba v svoji prozornosti namiguje, obstaja identifikacijska vez, zaradi katere prihaja do pretoka. Podoba tako dobi moč preobražanja, torej *aktivnega* vplivanja na motrilca, a ta moč je moč bogopočelnega žarka (D. Areopagit 1996b: 294). *Drugič*: moč preobražanja priča, da skozi sistem negacij dojetje ozadje podobe ni le iluzorni konstrukt – kot bi pričakovali od fikcijske podobe – za iluzijo se, nasprotno, izkaže ravno na telesnost in um vezano človeško izkušanje sveta. Čeprav je tudi sama *podoba* Boga umski konstrukt, se pod njo skriva prava realnost, ki motrilca sili najprej v nenehno negiranje podob, čeprav motrilec očitno tega stanja praznine ne more zdržati in dolgo ne more preboleti svoje potrebe po oprijemku, po ustvarjanju novih in novih podob. Podoba torej izgubi svojo namembnost, šele ko proces negiranja več ne prebuja potrebe po ustvarjanju novih umskih konstruktov – ko je motrilcu podarjena izkušnja *nevedenja*.

Prozorno dimenzijo podobe Gadamer imenuje *zrcalna podoba* in ugotavlja, da nima lastne biti: je le sredstvo, ki ga ob izpolnitvi funkcije, torej v uspešni usmeritvi k izvoru, čaka samoodpravitev (Gadamer 2001: 121–122). Zrcalna je primarna podoba: izvira iz magijskih praks (Gadamer 2001: 122) in je močno prisotna pri religijskih razlagah podobe, denimo pri Platonu, Dioniziju Areopagitu ali pri ontologiji ikone. Teza fenomenologov, da odnos med fikcijskim tekstom in bralcem ne more biti tako enostranski, kot ga je skušal naslikati Kant, in da lepi predmet ni odsoten ter v celoti pasiven, kaže, da celo v fikcijskem tekstu obstaja zrcalna dimenzija. To obenem postavlja na laž naziranje, da v brezinteresnem sprejemniku ni nobene »erotične« aficiranosti. Prav od fenomenologov je Iser prevzel idejo o interakciji med bralcem in fikcijskim tekstom.

Metodološka vrednost zrcalne funkcije svete podobe obstaja ravno v zavesti, da sta podoba in motrilec v odnosu vzajemnega delovanja, kjer ni več mogoče natančno razločevati med subjektom in objektom. Seveda je v odnosu bralec-besedilo nekoliko drugače, saj kljub ukinitvi razlike med subjektom in objektom ne pride do njunega resničnega zlitja. Literarna veda do spoznanja o vzajemnem odnosu med tekstom in sprejemnikom ni prišla preko primerjave estetskega z mističnim izkustvom, temveč ob *odprtih tekstih*.

Namembnost svetopisemskih podob Boga pa je tudi v njihovi čutni dimenziji: bogopočelni žarek preko čutnega medija podobe stopa v pojav-

nost. Čutna dimenzija podobe predstavlja/reprezentira Boga in če se motrilec ob tem zaveda še *nepodobnosti* te predstavitve, postane sveta podoba koristen pripomoček pri mističnem vzponu. Spet lahko zarišem analogijo s fikcijskim tekstom in skupaj z Iserjem ugotovim, da tekst ne ustvarja nikakršnega smisla-podobe, ampak samo strukturira pogoje za njegovo dojetje, ki pa – gledano vzvratno – ne bi bilo možno brez teksta kot zbira jezikovnih znakov.

Gadamer namesto o čutni govori o *predstavitveni/reprezentirajoči* dimenziji: ta v nasprotju z zrcalno tvori pravo bit podobe. Pomembno je, da skuša Gadamer obe dimenziji podobe misliti skupaj, pri čemer – kot Dionizij – nujno izhaja iz religiozne podobe, kjer sta obe enako izpostavljeni. Prav zato predstavitvena dimenzija prav nič ne okрни in ne spremeni izvora, iz katerega emanira (Gadamer 2001: 123), še več: glede na prapodobo pomeni prirastek na biti (Gadamer 2001: 124). Drugi pomembni Gadamerjev sklep je, da se je reprezentirajoča dimenzija podobe v toku zgodovine polagoma osamosvojila in postala osnova avtonomne umetnosti, vendar se vez z zrcalno dimenzijo kljub vtisu, ki ga daje v estetski zavesti abstrahirana podoba, ni nikoli povsem pretrgala (Gadamer 2001: 122).

Nadaljevanje novoveške sheme in obrat nazaj?

Dionizijeva obravnava podobe je ozadje, na katerega sem na en konec umestila Kantovo teorijo estetskega izkustva, na drugega pa teorijo estetskega učinka, ki jo je kot dopolnilo Jaußove recepcijske estetike razvil Wolfgang Iser. Recepcijske teorije preučujejo recepcijo dela v zgodovini (Jauß) ali pa to raziskovanje postavljajo na sinhrono raven (Iser), kjer avtorjev, v delu zamrznjeni ustvarjalni impulz oživi, ko doseže bralca. Iserja zanima preučevanje poteka bralnega dejanja in pogoji za dojetje smisla, kakor jih strukturira fikcijski tekst, dinamika bralčeve interakcije s tekstom, vzroki za interakcijo ter problem preseka med tekstom in realnostjo.

Obenem je Iser pripomogel h globalni doslednosti recepcijskih teorij, saj je bitni model fikcijskega teksta, v katerem je fikcija stopala v binarno opozicijo z realnostjo kot njen odsev ali iluzija, zamenjal s funkcijsko-zgodovinskim tekstnim modelom (Iser 2001: 275). Čeprav ta fikcije ne obravnava kot nekaj podrejenega, temveč v njej vidi komplementiranje empirične realnosti, fikcija nima povsem enakega statusa kot realnost, saj *o tej* nekaj izjavlja. Fikcija je sistem, ki opozarja na vsakokratni zgodovinski dominantni sistem in skuša uravnovešati njegove pomanjkljivosti, obenem pa skuša s prekodiranjem njegovih norm v nov referenčni okvir kazati na nekaj, česar v empirični realnosti ni (Iser 2001: 18, 120–123 isl.). Literarna fikcija torej deluje podobno kot simbol, saj skozi razvidnost jezikovnih znakov na poseben način omogoča videti tisto, kar ni dano v jezikovnih znakih in ne v realnosti (Iser 2001: 106).

Kljub podobnosti funkcijsko-zgodovinskega modela teksta z antično, vse do 18. stoletja prevladujočo shemo neavtonomne umetnosti, Iserju ne gre za obnavljanje umetnosti, ki perfekcionira stvariteljsko Naravo in

izrablja njene še neizrabljene ustvarjalne možnosti. Umetnost komplementira naravo oziroma realnost tako, da jo reorganizira/prekodira, jo razširi/raztegne ter pokaže nekaj, kar v njej ni dano (Iser 2001: 124). Fikcijsko besedilo ni odsev dane realnosti (Iser 2001: 131).

Iserjeva obravnava estetskega izkustva je resda zamejena v zavest jazovskega subjekta, vendar je izkušanje fikcijskega teksta v subjektovi zavesti zdaj tako natančno reflektirano, da presega Kantovo misel in se dozdevno obrača k platonistično-dionizijevski shemi izkustva Lepega. Novost, na kateri gradi Iser, je pojem interakcije med bralcem in tekstom, ki so se mu s pojmom teksta kot živega organizma približali strukturalisti, denimo Lotman (po Iser 2001: 110 isl.). Toda v kakšnem smislu pomeni Iserjeva teorija bralnega učinka nadaljevanje Kantove sheme in obenem njeno preseganje, celo vračanje k Platonu? V kakšnem smislu govorimo o spoznanju in smislu v fikcijskem tekstu? Tu bo nujno vpeljati pojem *negativnosti* (Iser 2001: 334–341), ki bo služil kot povezava z Dionizijevo maksimo spoznanja Boga skozi nevedenje.

Če je Kant estetskemu izkustvu odrekel spoznanje, pa je literarna veda vseeno govorila o spoznavanju smisla fikcijskega teksta. Toda obravnavala ga je na način, predpisan spoznavanju empirično danih objektov: kot nekaj, kar je iz dela mogoče izluščiti, speljati na diskurzivno raven in porabiti v interpretaciji (Iser 2001: 15). Klasična interpretativna norma odseva krizo humanistike, ki je zaradi diktata naravoslovnih znanosti v 19. stoletju izgubila stik s specifikom lastnih vprašanj in odgovorov. Na neki drugi ravni postopek klasične interpretativne norme spominja na Heideggerjeva zapažanja o razdiralnem vplivu znanosti na preučevani predmet. Zaradi diktata naravnih znanosti je v klasični interpretativni paradigmi prihajalo do zamenjav med pomenom in smislom: pomen teksta je tako zastrl estetski smisel fikcijskega teksta kot bralčeve individualne, a nikoli v celoti upovedljive izkušnje. Takšno napako je po Iserju pogojeval bitni model fikcijskega teksta, iz katerega je klasična interpretativna paradigma izražala (Iser 2001: 43).² V razločevanju med smislom in pomenom pa je tudi prednost funkcijskozgodovinskega tekstnega modela. Toda kaj natančno misli Iser s smislom kot neopredeljivim, jeziku nedostopnim območjem, ki ga pomen lovi tako, da ga nujno reducira?

Ob opisu bralnega dejanja Iser izpostavi nekaj pomembnih misli. Fikcijski tekst je strukturiran tako, da svoje dopolnilo najde šele v svojem učinkovanju na bralca. Jezikovni znaki ne formulirajo podobe ali smisla teksta: njihova materialna plast o tem molči in na ta način govori, toda o nečem *drugem*. Ali kakor o jeziku pravi Ricoeur: *zavije se v molk pred tem, kar pripoveduje* (po Iser 2001: 223). Jezik torej pripoveduje o nečem, kar se v njem samem ne manifestira. Govorica kot govorica molči o tem drugem, zaradi česar sploh govori. Jezik teksta kaže k smislu, a ta se razkrije šele ob bralčevem ustvarjalnem dejanju (Iser 2001: 223) in se znova prikrije, ko ga skušamo dvigniti na raven zavedanja (razlage?), nad raven govorce. Bralec mora v konstitucijo smisla vložiti samega sebe, da bi fikcijski tekst postal živ organizem, mora tuji realnosti posoditi lastno energijo. Pri tem konstituira tudi samega sebe in v tej točki se »fenomenologija branja izteče v moderno tematiko subjektivnosti« (Iser 2001:

245). Če je tako, je smisel povezan z bralčevo subjektivnostjo: pri spoznavanju smisla fikcijskega teksta, v katerem je realnost reorganizirana in zato predstavljena kot nekaj, kar v svetu ne obstaja, gre torej za bralčevo sebespoznanje, za uzaveščanje neznanega in nezavednega materiala (Iser 2001: 245–246).

K tej ugotovitvi bi lahko vodila tudi Iserjeva ugotovitev, da za »spoznavni proces«, v katerega je pritegnjen bralec, ne drži za spoznanje empirične objektivne danosti značilni razcep na subjekt in objekt. V bralnem dejanju gre za ukinitve tega razcepa, toda to še ne implicira srečne povrnitve v čas rituala ali zlitja z Bogom skozi nevedenje. Kantovska shema je pri Iserju dopolnjena s spoznanjem, da med branjem fikcijskega teksta pride do umetnega razcepa na objekt in subjekt znotraj samega beročega subjekta (Iser 2001: 241–242), kar so v 17. stoletju pojmovali še kot *norost*, v času razvitega jazovskega subjekta pa že kot »čudovito izkušnjo obogatitve jaza« (Iser 2001: 343). S tem se potrди teza, da izkušnja umetnosti spodbuja tiste zmožnosti človekovega izkustva, ki jih izkustvo empirično dane realnosti zanemarja. Ne le to: estetsko izkustvo je opazovanje lastnega delovanja v svetu, je sinteza sebe in sveta v subjektivnem zavedanju, brez njunega resničnega zlitja. Estetsko izkustvo vzpostavlja prastaro totaliteto sveta tako, da ne izbriše reza, ki ga je povzročilo oblikovanje novoveškega subjekta. Prastara totaliteta je tu navzoča le razlomljena in začasno – kot psevdotaliteta.

Konstrukcija smisla v fikcijskem in mističnem tekstu

Spoznavanje smisla fikcijskega teksta je prebijanje k v ozadje postavljenemu dvojniku fikcijskega teksta, ki ga Iser imenuje negativnost (Iser 2001: 334). Ta v tekstu ni formulirana, je samo njegova nezapisana osnova (Iser 2001: 335); predstavljati si jo je moč kot nekakšno praznino, ki pa ima diskurzu tuj status. Na nezapisanega dvojnika besedila namigujejo prazna mesta in njihov posebni tip, negacije, ter s tem sprožajo interakcijo med tekstem in bralcem.

Zlasti sekundarne, funkcijsko relevantne negacije se zaradi paralele z Dionizijevim sistemom negacij kot načinom dojemanja svetopisemskih podob Boga zdijo nadvse zanimive: z negacijo razveljavljena prejšnja podoba postane gradivo za interpretacijo novo oblikovane, umevanju še nedosegljive podobe (Iser 2001: 328, 322), a z vsako nadaljnjo negacijo že korigirane podobe se še bolj razgori bralčeva neutemeljena želja, da bi si predstavljal nepredstavljivo. Sekundarne negacije postanejo »palica z ostro bodico, ki izzove intenzivno pozornost« (Iser 2001: 226) in tepe bralce modernističnih besedil. Več ko je praznih mest in negacij, več bralčevega sodelovanja zahteva besedilo. Zanimivo bi bilo dognati, zakaj se med 18. in 20. stoletjem večja število praznih mest in zakaj pride do premestitve težišča s primarnih, tematsko relevantnih negacij na sekundarne, funkcionalno relevantne negacije. Je bil to davek povečane samo-refleksijske sposobnosti novoveškega subjekta?

Skrivnostna sila negativnosti spodbudi bralčevu domišljijo, da začne zapolnjevati prazna mesta in tako nastale predstavne podobe povezovati v koherentno celoto, v koherenco podobe kot perceptualno noemo besedila (Gurwitsch, po Iser 2001: 191). Ta je zaprta varianta začetne, odprte podobe teksta, ki je nastala zaradi bralčevih subjektivnih selekcijskih odločitev (Iser 2001: 191–193).³ S tem bralec v tekstu organizira smiselno konfiguracijo, ki odkriva nedano (Iser 2001: 335 isl.). Toda to je samo formalni vidik negativnosti, medtem ko je njen vsebinski vidik ta, da preko deformacij oziroma potujitev sveta vodi k smislu kot hrbtni strani tega, kar je prikazovalo besedilo (Iser 2001: 338). »Jezik zato smisla nikdar ne navaja eksplicitno: smisel se pokaže samo prek očitnih deformacij in hib, ki jih razkriva besedilo. Iz tega izhaja, da smisel sovпада s pojavom hrbtne strani prikazanega sveta« (Iser 2001: 339).

Če vsebinski vidik negativnosti navežem na Dionizijevo obravnavo podob Boga, je mogoče potegniti paralele, ki odkrijejo, da spoznavanje smisla besedila do določene točke poteka po podobnem postopku kot spoznavanje Boga prek njegovih svetopisemskih podob – s to razliko, da mistikova izkušnja v nekem trenutku preskoči na nadumsko raven. Čutna podoba Boga se nanaša na nekaj zunaj nje. To nekaj obstaja, a ne v motrilčevi zaznavi: pravzaprav obstaja onkraj njegove zavesti in uma, ker ga od motrilca ločuje ontološko brezno. Zato je to nekaj prazno mesto. In vendar se lahko motrilec do spoznanja Boga dokoplje samo tako, da se ga – skozi nevedenje – nauči zaznati ob pomoči čutne podobe Boga. Čeprav je ta, enako kot mentalna podoba Boga, deformacija – se Bog prikazuje ravno iz(za) teh deformacij. Bog je prisoten v svoji podobi kot reprezentaciji sebe, hkrati pa motrilca sili k zavesti o tem, da reprezentacija ni Bog sam, da jo je prav zato potrebno korigirati.

Tako se bralec *Svetega pisma* znajde v obsesivnem, brezkončnem procesu grajenja in zavračanja mentalnih podob Boga, ki jih je ustvaril sam; ko jo zavrže, zavrže samega sebe.⁴ Pri tem ni v prvi vrsti pomembno priti do Boga kot takega; pomembno je, da se motrilčeva pozornost v tem procesu popolnoma osredini na tisto belo liso (praznino) pod njegovo lastno podobo Boga. Nenehno zanikanje lastnih podob Boga ga pravzaprav prisili v to. Prav na tej točki začne podoba Boga delovati precej drugače od podob, s pomočjo katerih bralec konstituira smisel fikcijskega teksta. Tu podoba Boga nekako eksplodira v motrilcu in te eksplozije vodijo k nadaljnjim, vse dokler ne pride do popolnega izničenja subjekta. Nenaazadnje pa nihče živ – živ kot subjekt in slednjič živ v običajnem pomenu besede – ne more videti Boga (2Mz 33,20).

Kakšna je torej razlika med Iserjevim modelom estetskega izkustva in antičnim, na religiozno sfero vezanim načinom izkušanja Lepega? Sprejemnik v prvem primeru oblikuje smisel na podlagi pogojev dojetanja, kakor jih strukturira sam tekst, toda tako, da vanj vnaša lastne dispozicije in tako ob konstituiranju smisla kot nečesa nefiksnega konstituira samega sebe, v zavest privaja tisto, česar v njej prej ni bilo. Iser je na podlagi spoznanj šole fenomenologov obudil tekst kot objekt, ga rešil maske pasivnosti in popolne nepomembnosti za estetsko izkustvo. Estetsko izkustvo, kakor se oblikuje ob branju Beckettovih tekstov, je na skrajnem

robu novoveškega modela. Teksti, kot so *Besedila za nič*, so namreč zgrajeni metaestetsko, saj s postopkom sekundarne negacije bralcu dajo izkusiti iluzijskosti njega samega kot ustvarjalca besedilnega smisla. Toda zasluga Iserjevega modela je po drugi strani ravno v dopolnitvi Kantove sheme, s čimer je bralnemu dejanju s konceptom interakcije med tekstom in bralcem vrnil erotično razsežnost. Ta resda ne vodi k priličenju Lepoti, vendar ravno tako nastopa v funkciji paideie, spoznanja resnice. Ta v okviru novoveškega subjekta seveda ne more biti alétheia, temveč uzaveščenje nezavednega. V tem smislu se celo v izkušanju umetnosti pokaže nekdanja anagoška funkcija lepote, le da umetnost sprejemnika vodi k njemu samemu. Tega se je zavedal že Kant, ko je razpravljal o nesmotrnem smotru sodbe okusa (Kant 1999: 60–62), preprosteje je o tem govoril Hegel, ko je kot bistvo umetnosti opredelil to, da človeka pripelje pred njega samega (po Gadamer 2001: 52).

Pravzaprav je o paraleli med platonistično-dionizijevskim in novoveškim modelom estetike težko govoriti zaradi razlike med antično in novoveško spoznavno teorijo, ki jo začrtuje ravno zožitev kozmičnega ali božjega okvira na subjekt in njegovo zavest. Kljub temu pa pričujoča spoznanja nakazujejo, da paralela med estetskim in mističnim izkustvom ne funkcionira le v smeri spoznavanja mističnega skozi prizmo estetskega, temveč učinkuje tudi povratno. Njena prava vrednost je med drugim v tem, da predstavlja koristen miselni pripomoček, s katerim bi bilo postopoma moč odstraniti tiste rigidnosti v najsodobnejši teoriji estetskega izkustva, ki preprečujejo ustrezno obravnavo antičnih, religioznih in mističnih tekstov kot mejnih območij literature.

OPOMBE

¹ Ob čutnih impulzih, vključenih v estetsko izkustvo, se je treba spomniti, da prevladujeta samo vidni in slušni impulz in da se je izraz estetsko po Tatar-kiewiczzu v popularni rabi skrčil zares samo na vidni impulz. S tem v zvezi morebiti ni napačna paralela s t.i. duhovnimi čuti, ki mistiku »služijo« za vzpostavljanje stika z Bogom podobno, kot telesni čuti služijo, da v vsakdanjem življenju navežemo stik z okoljem ter ga raziskujemo (McGinn 1992: 121). O duhovnih čutih je v krščanski tradiciji prvi razmišljal Origen na osnovi *Svetega pisma*, nov prispevek k tej temi pa je delo sv. Bonaventure. Razlike med dvema obravnavama lahko strnem takole: pri Origenu sta najvišja duhovna čuta vid in sluh, saj ravno ta dva sodelujeta v izkustvu nevedenja. Čeravno pri Bonaventurovi najvišji stopnji združitve – to je ugrabitev v božje, raptus oz. nadumsko intelektualno videnje – še vedno sodeluje vid, pa je v ekstazi kot temačnem in skozi nevedenje doseženem izkustvu združitve aktiven duhovni tip (Rahner 1979: 81–134). Vzrok gre najbrž pripisati spremembi v strukturi spoznanja oziroma neprimerno večji vlogi logosa v sholastični kulturi.

² »Smisel in pomen torej nista eno in isto, čeprav nas je – kot smo videli v začetnih poglavjih – v to poskušala prepričati klasična interpretativna norma« (Iser 2001: 235). O podobnem razlikovanju med dvema stopnjama umevanja,

smisлом in pomenom nazorno govorijo Husserl, Ricoeur in Frege: »Torej s tem, ko doumemo smisel, še nimamo zagotovila, da smo prišli tudi do pomena« (Iser 2001: 235).

³ »Zelo pomembna je subjektivnost selekcije, ki tekst oziroma podobe zapira. Oblikovanje konsistence se odvije kot niz podob, ki jih je neprestano treba zapirati. Zato oblikovanje podobe poteka v nasprotju z odprtostjo besedila, pri čemer stopnja njene zaprtosti ustreza deležu iluzije« (Iser 2001: 196).

⁴ Opisani proces spominja na uporabo praznega mesta, ki je po Iserju abstraktna manifestacija negativnosti v modernizmu. Modernistična raba praznega mesta bralca sili k zavračanju starih, komajda ustvarjenih podob, nastalih na podlagi prejšnjih bralčevih gledišč. To je frustrirajoče, saj je neprestano prisiljen negirati samega sebe. Če v klasični literaturi bralec konstituira smisel in s tem konstituira samega sebe, potem za modernistična besedila velja dodatek: nato struktura teksta bralca prisili v negiranje lastne subjektivitete. Modernistični teksti, zlasti Beckettovi, subjektiviteto prikazujejo kot iluzijo, kot model resničnosti, nanešen na praznino. Seveda bi se poleg Becketta našel še kak drug modernistični avtor, recimo Ashbery, le da silovita hitrost menjavanja podob tu nima toliko učinka frustracije, a ravno tako povzroča bralčevo distanciranje od samega sebe. Opisana struktura negacij v skrajno modernističnih tekstih je najbrž privedla do tez o apofatizmu pri Beckettu. Nisem prepričana, ali tovrstnih interpretacij (Shira Wolosky, *Language Mysticism. The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan*, California: Stanford UP) ni mogoče jemati zgolj metaforično, saj Beckettovo negiranje subjekta bralca ne pripelje do spoznanja praznine, ampak zgolj do prvega stika z njo, ko si pred njo – platonsko rečeno – zakriva oči in mu povzroča skrajno bolečino, občutek destrukcije. Gl. še Iser 2001: 311–316.

BIBLIOGRAFIJA

- DIONIZIJ Areopagit (1996a): »Mistična teologija«, prev. Gorazd Kocijančič, v: *Posredovanja: uvod v krščansko filozofijo* [etc.], 106–114, Celje: Mohorjeva družba.
- — — (1996b): »Nebeška hierarhija«, prev. Gorazd Kocijančič, v: *Posredovanja: uvod v krščansko filozofijo* [etc.], 284–300.
- GADAMER, Hans Georg (2001): *Resnica in metoda*, prev. Tomo Virk, sprem. bes. Darko Dolinar, Ljubljana: LUD Literatura.
- HEIDEGGER, Martin (1991): *Platonov nauk o resnici*, prev. Dean Komel, Ljubljana: Fenomenološko društvo.
- — — (1972): »Izvor umetniškega dela«, v: *Nova filozofija umjetnosti, antologija tekstov*; ur. Danilo Pejović, Zagreb: Nakladni zavod MH.
- — — (1995): *Na poti do govornice*, prev. Dean Komel et al., Ljubljana: Slovenska matica.
- ISER, Wolfgang (2001): *Bralno dejanje. Teorija estetskega učinka*, prev. Alfred Leskovec, sprem. bes. Darko Dolinar, Ljubljana: Studia humanitatis.
- KANT, Immanuel (1999): *Kritika razsodne moči*, prev. in sprem. bes. Rado Riha, Ljubljana: ZRC SAZU.
- KOCIJANČIČ, Gorazd (1996a): »Bivajoči in bivajoče«, v: *Posredovanja: uvod v krščansko filozofijo* [etc.], 115–180.
- — — (1996b): »Lépo kot glasnik: krščanska estetika danes«, v: *Posredovanja* [etc.], 301–330.
- McGINN, Brian (1992): *The Foundations of Mysticism*, Vol. I of *The Presence of God: A History of Western Christian Mysticism*, London: SCM Press.

- RAHNER, Karl (1979): »The 'Spiritual Senses according to Origen«, v: *Theological Investigations* 16, 81–102, New York: Seabury.
- – – (1979): »The Doctrine of the 'Spiritual Senses' in the Middle Ages«, v: *Theological* [etc.], 104–134.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw (2001): *Zgodovina šestih pojmov*, Ljubljana: LUD Literatura.

■ MODERN AESTHETICS AND MYSTICISM

The paper explores the experience of the beautiful as possibly a common ground between mysticism and modern aesthetics. The evolution of the latter – considered in the light of Gadamer's thesis on the subjectification of aesthetics since Kant – is thus set against the background of Platonic philosophy and the mystical aesthetics of Pseudo-Dionysius the Areopagite. In Platonic philosophy, the beautiful as light had ontological value through which phenomena came into presence; reversely, through the phenomena, their invisible source of light came into presence. As a reflection of Light, each object was transparent, and therefore its appearance was a dimension that surpassed mere sensual value. Since its sensual beauty emanated from *elsewhere*, it could inspire love for the object and thus cause the turn to the source of light, *paideia*. In mystical aesthetics, the relationship of equality between the two dimensions of transparency and sensual appearance gained bias, as each sensual (or intellectual) image of God was considered to be a dissimilar image – that is to say, only a means of ascending towards “the super-essential Godhead,” and thus to be eliminated in the very process of ascending. The function of negating dissimilar images was to resist slippage into subject-object relationship, and to use the negation as a tool in experiencing emptiness, finally leading to unknowing.

Modern object, on the other hand, is an independent entity with a nontransparent sensual shell. This is the result of the subject's lack of interest in the object as an object: the beautiful object exists only as much as it is made present by the light of the subject's consciousness. According to Kant, the beautiful is not a property of the object, nor is it a property of its imagined picture, but it is the subject's sense of inner harmony as the result of the play of its imagination and thought in perceiving the object. Since this play does not end up in knowledge of the object, the beautiful loses both ontological value and the access to truth. This reduction of the beautiful to the merely aesthetic notwithstanding, in Kant's philosophical system aesthetic experience functions as a zone that relativises the scientific way of gaining knowledge and refreshes our cognitive faculties with its playful nature.

Aesthetic experience is finally regranted the power of grasping the truth with Heidegger, Gadamer and Iser. This return back, however, takes place on a new level. In experiencing its own inner harmony, the subject takes *itself* – Iser claims – for the object of its knowledge. But the truth or sense that it gets hold of in the process is limited to the range of its own subjectivity. In the 20th century, aesthetic experience remains limited to modern consciousness, failing to reach the region of the *alétheia*, the mystical *unio*, the unknowing.

What it manages to form is only a pseudototality. But it might be enough to be aware of the two extremes of experiencing the beautiful to be able to catch, in the act of experiencing aesthetic pseudototality, a glimpse of – not the originally beautiful – but at least the consciousness that it exists.

Julij 2002